

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.36871/hon.202304136

## ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ОПЕРЫ: ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ

*Алла Александровна Баева*

Российский институт театрального искусства — ГИТИС  
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский переулок, 6  
bailamorena2007@rambler.ru, ORCID: 0000-0002-8557-2694

Цель статьи — привлечь внимание к современной опере, ее многостороннему изучению в вузовских курсах. В этом плане оперное наследие отечественных композиторов последних десятилетий XX века представляет собой значительное художественное явление. Обратим внимание на безусловно важный момент: поиски новых форм синтеза на музыкально-театральной сцене не являются для отечественных мастеров самоцелью, а скорее возможностью воплощения посредством избираемых ими художественных прообразов актуальных тем-идей. При этом одной из характерных тенденций конца минувшего столетия становится своеобразное погружение оперы в собственное историческое прошлое, что способствует раскрытию глубинных свойств ее жанровых составляющих. Назовем лишь некоторые сочинения, оказавшиеся как в центре внимания режиссеров, дирижеров, музыкантов-исполнителей, так и исследователей. Это «Мария Стюарт» и «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского, его же «Гамлет». Это «Тиль Уленшпигель» и «Мистерия апостола Павла» Н. Каретникова, «Лолита» Р. Щедрина и «Пена дней» Э. Денисова. Это «Пророк» и «Молодой Давид» В. Кобекина. Это «Антигона» В. Лобанова и «Когда время выходит из берегов» В. Тарнопольского. На примере масштабных опусов Н. Н. Каретникова «Тиль Уленшпигель» и «Мистерия апостола Павла» в данной статье раскрываются современные принципы музыкально-театральной драматургии, черты жанрообразования.

*Ключевые слова:* современная отечественная опера, образовательный проект, Н. Н. Каретников, «Тиль Уленшпигель», «Мистерия апостола Павла»

**Для цитирования:** Баева А. А. Проблемы современной отечественной оперы: образовательный проект // Художественное образование и наука. 2023. № 4 (37). С. 136–141. <https://doi.org/10.36871/hon.202304136>

Original article

PROBLEMS OF MODERN RUSSIAN OPERA:  
AN EDUCATIONAL PROJECT*Alla A. Baeva*Russian Institute of Theater Arts — GITIS  
6 Maly Kislovsky per., Moscow, 125009, Russian Federation  
bailamorena2007@rambler.ru, ORCID: 0000-0002-8557-2694

The purpose of the article is to draw attention to modern Russian opera, its multifaceted study in university courses. In this regard, the operatic heritage of Russian composers of the last decades of the twentieth century is a significant artistic phenomenon. Note an undoubtedly important point: the search for new forms of synthesis on the musical and theatrical stage is not an end in itself for Russian masters, but rather an opportunity to embody current topics and ideas through the artistic prototypes they choose. At the same time, one of the characteristic trends of the end of the last century was the peculiar immersion of opera in its own historical past, which contributed to the disclosure of the deep properties of its genre components. Let us name just a few works that have attracted the attention of directors, conductors, performing musicians, and researchers. These are "Mary Stuart", "Visions of Ivan the Terrible" and "Hamlet" by S. Slonimsky, "Till Ulenspiegel" and "The Mystery of the Apostle Paul" by N. Karetnikov, "Lolita" by R. Shchedrin and "The Foam of Days" by E. Denisov, "The Prophet" and "Young David" by V. Kobekin, "Antigone" by V. Lobanov and "When Time Runs Out of the Banks" by V. Tarnopolsky. On the example of N. N. Karetnikov's large-scale opuses "Till Ulenspiegel" and "The Mystery of the Apostle Paul", the modern principles of musical and theatrical dramaturgy and features of genre formation are revealed.

*Keywords:* modern Russian opera, educational project, N. N. Karetnikov, "Til Ulenspiegel", "The Mystery of the Apostle Paul"

**For citation:** Baeva A. A. Problems of Modern Russian Opera: an Educational Project. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 4 (37). P. 136–141. <https://doi.org/10.36871/hon.202304136> (In Russian)

Первые десятилетия нового века крупным планом высветили актуальные, но так до сих пор полностью не решенные проблемы вузовского образования. Одна из них связана с многосторонним изучением современного творчества отечественных композиторов и такой его важнейшей сферы, как музыкально-театральное искусство. Привлечь к нему внимание студентов разных профессий — режиссеров музыкального театра, звукорежиссеров, дирижеров, музыкантов-исполнителей — на наш взгляд, одна из насущных задач творческих вузов. При этом под «современным» имеется в виду не только созданное отечественными мастерами в последнее время, но и то, что нам оставил в наследство век XX и, прежде всего, его 80–90-е годы. «Рубежная зона, — отмечал А. С. Соколов, — это пора обретения новой культурной парадигмы», и далее, размышляя о поколениях, оказавшихся на пересечении грани веков, подчеркивал, что в отношении

композиторов шестидесятников и семидесятников можно говорить об их специфическом менталитете, «характеризующемся особой обостренностью самопознания» [5, 8].

Дистанция времени, отделяющая нас от конца XX века, думается, уже дает возможность с достаточной степенью объективности выявить тенденции как общего культурно-исторического процесса, так и особенности эволюции жанра оперы, традиции которого, постоянно обновляясь, переинтонируются в новую современную тональность<sup>1</sup>. Назовем ряд опусов, созданных в последние десятилетия XX столетия. Это «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке и «Плач Иеремии» В. Мартынова. Это «Тиль» и «Мистерия апостола Павла» Н. Каретникова, «Лолита»

<sup>1</sup> Картина жизни оперного театра конца века, динамичная, многогранная, способствует более обстоятельному рассмотрению деятельности композиторов разных поколений.

Р. Щедрина и «Пена дней» Э. Денисова. Это «Мария Стюарт» и «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского, его же «Гамлет». Это «Пророк» и «Молодой Давид» В. Кобекина. Это «Антигона» В. Лобанова, «Тириэль» Д. Смирнова, «Когда время выходит из берегов» В. Тарнопольского. Их мировые премьеры, состоявшиеся на сценах отечественных и зарубежных театров, вызвали широкий общественный резонанс<sup>2</sup>.

Синхронный срез, говоря словами М. Е. Тараканова, «открывает нам множество типологических моделей, где каждая коренится в своем диахроническом прообразе, апеллирует к прежнему опыту оперной практики» [7, 279]<sup>3</sup>. В связи с обозначенными произведениями обратим внимание на безусловно важный момент: продолжающиеся поиски их авторами новых форм синтеза, обусловленные во многом обращением к историческому прошлому жанра, к его истокам, к дооперным и внеоперным формам, не являются для отечественных композиторов самоцелью. «Рефлектирующий дух времени» (Т. Левая), погружение в глубины человеческой памяти и культуры определяет расширение собственно музыкально-исторических горизонтов, осмысление оперы как целостного художественного феномена, раскрытие праяснов, свойств ее жанровых составляющих. Одно из них связано с мистериальностью.

Воплощение в оперном искусстве вечных, но обретающих особую актуальность в конце века-тысячелетия в современной историко-культурной ситуации, тем-идей — жизни и смерти, человеческой судьбы в мире, далеком от совершенства, основанном на фатальной взаимозависимости добра и зла, эсхатологическое восприятие-переживание человеческого бытия — вот что становится главным. Приведем высказывание А. Тарковского. Остро реагируя на очередной «трагический скат» российской истории, известный режиссер в «Слове об Апокалипсисе», с которым

<sup>2</sup> Появление видео- и аудиозаписей, а также критических откликов и исследовательских очерков содействует широкому освещению круга вопросов, связанных с оперой именно как феноменом музыкально-театрального искусства в целом, междисциплинарному подходу к ее изучению в различных историко-теоретических курсах и на специальных семинарских занятиях.

<sup>3</sup> Показательны подзаголовки, которые композиторы нередко предпосылают своим произведениям, например: *drama per musica*, опера-мистерия, зингшпиль, музыкально-драматические фрески, опера-баллада, музыкальная трагедия.

он выступил, будучи в Лондоне в 1984 году, емко и точно выразил, думается, самое важное: «Апокалипсис — это образ человеческой души. Каждый человек переживает то, что явилось темой Откровения святого Иоанна. <...> Апокалипсис — это, в конечном счете, рассказ о судьбе. О судьбе человека, который неразрывен между собою как личностью и обществом». И далее резюмировал: «Но может быть, главное, что несет он (то есть Апокалипсис. — А. Б.) — это надежда» [8, 98].

В рамках статьи остановимся на произведениях одного из крупнейших отечественных мастеров второй половины XX века — «Тиле Уленшпигеле» и «Мистерии апостола Павла» Н. Каретникова, которые во многом обобщают опыт русской оперы прошлого столетия. Сам композитор расценивал данные опусы как некий сверхцикл, связанный чрезвычайно существенной для его творчества в целом идеей о трагическом несовпадении сущего и наличного, о судьбе человека в мире, лишенном духовного основания. Отсюда — заострение нравственной проблематики, а также присутствие религиозного чувства в восприятии мира. Отсюда — возрастание роли апокалиптических мотивов — гибели и спасения, Голгофы и Креста. Смерть есть «мост к будущему» — именно в таком христианском ключе разрешается драматическая коллизия в его полижанровой, драматургически и стилистически многослойной оперно-ораториальной дилогии<sup>4</sup>. Сжато наметим ее музыкально-содержательные, жанровые особенности.

Идея Веры как высшего нравственного закона становится одной из важнейших идей, заложенных в логике движения авторской художественной мысли и в «Тиле Уленшпигеле», и в «Мистерии апостола Павла». Размышляя об амбивалентной природе сущностного, Каретников писал: «Пять музыкальных фрагментов, пять хоров перешли почти донотно из одного сочинения в другое: в «Мистерии» они идут на текст Ветхого завета, а в опере они поются на слова католического реквиема, хоры ранних христиан превратились в хоры инквизиции. Из этого, — подчеркивает композитор, — вытекает соответствующий исторический вывод» [3, 105]. В 1985 году закончен «Тиль», в 1987 —

<sup>4</sup> «Сейчас, когда творческий путь Каретникова завершен, отчетливо вырисовывается ее место как сочинения итогового, а также ее весьма значительная роль в современном оперном процессе», — писал А. Я. Селицкий [4, 247].

«Мистерия»<sup>5</sup>. Отвечая на вопрос, почему для «Мистерии» была выбрана серийная додекафония, приверженцем которой композитор был на протяжении всей творческой жизни, Каретников выделил следующие моменты: «Во-первых, это наиболее экспрессивная техника из тех, которые я могу выбрать лично для себя... Во-вторых, она полностью позволяет сохранить классический принцип построения композиции». В свою очередь, в «Тиле» была использована «смешанная стилистика». По словам композитора, ему «пришлось вывести даже искусственный — в своеобразной додекафонной технике — средневропейский стиль XV–XVII веков» [2, 11–12]<sup>6</sup>.

Жанровый подзаголовок «Тилиа Уленшпигеля» — зингшпиль. Однако в нем нашли отражение не только внешние структурные признаки (чередование разговорных диалогов и вокальных номеров с использованием песенных соло героев)<sup>7</sup>. В нем также содержится намек на скрытые в жанре возможности свободной апелляции к элементам различных музыкально-театральных систем, будь то шекспировская драматургия, мистериальное представление или большая симфонизированная опера<sup>8</sup>. Соавтор либретто опе-

ры П. Лунгин отмечал: «Нам хотелось переосмыслить эту трагедию на манер ярмарочного, площадного спектакля. Здесь, в сущности, действуют переодетые персонажи комедии *dell'arte*, действие с легкостью переходит из фарса в трагедию» [9]. Три певца-актера — тенор, баритон и бас, надевающие на себя разные маски, выступают в опере, по словам Каретникова, от лица «власть предержащих». На земле это короли, принцы, палач — орудие власти, на небе — это Богородица, Христос, Сатана. Мистериальной таинственностью окружены финалы актов, эпизоды гаданий Катлины. В них осуществляется прорыв в сакральное, священное, в них — предвестие будущего. На особой площадке, подобно «сцене на сцене», появляются в опере исторические деятели. Эпизод рождения Филиппа, репетиция отречения Карла, заговор Оранского, казнь Эгмонта и Горна, навязчивые галлюцинации Филиппа даются наплывом в оживающих видениях, воспоминаниях Катлины, Неле, Тилиа. Все они решены в духе исполненных мрачного юмора бурлескных сцен<sup>9</sup>.

Комментариям «от автора» можно уподобить мощные патетические провозглашения оркестра, которыми отмечены переломные моменты происходящего. Оркестровые монологи, в свою очередь, дополняются одухотворенными, будто овеванными дыханием Вечности, сосредоточенно-возвышенными размышлениями органа в начале оперы (сцена крещения) и в финале (эпизод сна-воспоминания о прожитом)<sup>10</sup>. Обратим внимание и на драматургически-смысловую роль партии хора. Помещенный в оркестровой яме, хор, точно глас Ада, Тьмы, утверждает свою волю над людьми. На текстах католического реквиема *Juste judex, Et incarnatus, Dies irae* основаны мрачные, суровые выступления мужского хора в сценах пыток и казней Клааса и Сооткин в первом акте, Оранского и Катлины — во втором. Светоносное же песнопение *Agnus Dei*, исполняемое хо-

<sup>5</sup> Мировая премьера «Тилиа» состоялась в Германии в 1993 году в Городском театре Билефельда. Ранее же, в 1989 году, фирмой «Мелодия» была осуществлена грамзапись произведения Каретникова, а в 1992 году на ее основе во Франции вышел компакт-диск. Концертная премьера «Мистерии» уже после смерти композитора прошла в 1995 году в Германии, в Ганновере, на фестивале «*Sacro Art*» при непосредственном участии хора и оркестра Мариинского театра под управлением В. Гергиева. Спустя два года в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии состоялась российская премьера. Позже В. Гергиев инициировал представление произведения Каретникова в Мариинском театре в виде спектакля (2010 год, режиссер А. Степанюк).

<sup>6</sup> Так, неожиданно сближается несхожее: пастурели средневековья и вокальные высказывания в духе Берга, прозрачное звучание лютни и туттийные ораторские высказывания оркестра, додекафония и барочная стилистика. Звукографическое изображение Креста становится при этом одной из важнейших лексически-смысловых единиц оперы.

<sup>7</sup> Выразительны песенные соло героев. Меткими штрихами композитор рисует портреты Тилиа, Неле, Ламме, раскрывает мир их чувств-переживаний. (Тексты песен принадлежат Н. Каретникову.)

<sup>8</sup> Подчеркнем: наряду со сквозным музыкально-тематическим развертыванием действия в опере используются приемы кадровой драматургии, вертикального и горизонтального монтажа, так называемый «полифонный монтаж» (С. Эйзенштейн). «Стыковка» различных сцен-эпизодов имеет основополагающее значение для раскрытия внутреннего содержания оперы.

<sup>9</sup> При построении оперного универсума Каретников намеренно избегает логики исторической, бытовой: «...существование начинает восприниматься как параллельно идущие пунктирные линии... Появляется высшее выражение жизни» [3, 100]. Эпизоды драматического плана переплетаются с символическими, миры горний и дольний, потусторонний и посюсторонний как бы просвечивают друг через друга. Ритуален, в определенном смысле, сюжетно-тематический каркас оперы: героическая борьба, предательство, падение невинных, искушение.

<sup>10</sup> Имеется в виду хоральная прелюдия и fuga в конце второго акта, вызывающая ассоциации с музыкальными образами Баха.

ром высоких женских голосов, как бы открывает перед Тилем духовную перспективу пути<sup>11</sup>.

Многозначителен постскрипtum к опере — эпизод танцевального плана. В нем соединяется несоединимое: шутовской, задиристый лейтмотив Тиля в изящном кружении кларнета, затем трубы и флейты и мрачная средневековая секвенция *Dies irae* в звучании тромбонов. Угроза, исходящая от известного мотива-символа, точно перебивается иным чувством-мыслью — о воскресении души, неподвластной смерти<sup>12</sup>.

Сакральность становится фундаментом художественного мироздания, создаваемого композитором и в «Мистерии апостола Павла»<sup>13</sup>. Действо литургическое: песнопения христиан, поучения и проповедь Павла, пронизанные страданием и состраданием, с одной стороны, и маскарадное, фарсово-площадное представление, разыгрываемое Нероном, — с другой, образуют в «Мистерии» два ритуально-мифологических пласта. В основе одного — сюжетный мотив смерти-воскресения, в основе другого — тема пародийного развенчания властелина мира и его низвержения. Каждый получает свое воплощение в различных ипостасях мистериального жанра. С одной стороны, как службы, деяния, священнодействия, претворяемого в молитвах христиан и наставлениях Павла: хоровые фрагменты «В день гнева» (5 к., «Пожар»), «Страх и трепет» (6 к., «Проповедь»), «Чужд я стал братьям моим», «Плачу и рыдаю» (9 к., «Смерть Нерона»). С другой стороны — через серию драматических эпизодов-сцен, разыгрываемых Нероном<sup>14</sup>.

Будто на грандиозной вселенской арене в произведении современного мастера сходятся в вечном поединке Добро и Зло. Оли-

цетворением этих двух абсолютных сущностей и становятся Павел и Нерон<sup>15</sup>. Центр композиции, ее кульминацию-катастрофу, ассоциируясь с мрачным эпизодом Апокалипсиса — гибелью человеческого рода, образует пожар Рима. В хоре христиан «В день гнева» при этом отчетливо прорисовывается знак Распятия. Трагедия воплощается в самом звучании, в высочайшем экспрессивном накале сплошного серийного развертывания, точно низвергающегося водопадами слез и стонаний гибнущих в пожаре людей. Нерон же в этот момент наивысшего апокалиптического напряжения примеряет на себя тогу трагика. Декламируя под ритм мазурки фрагмент из «Энеиды», он любит пожаром Рима и вспоминает крушение Трои. Ритм мазурки, однако, перечит психологически напряженному тону вергилиевского высказывания. За сползающей маской актера-трагика проглядывает гримаса фигляра, а за ней угадывается inferнальная усмешка. Заключительный «выход» Нерона, играющего на публику, кривляющегося актера, сопровождают гротескно заостряемые ритмоинтонации танго<sup>16</sup>. Утрируя и без того чувственно-обольстительные ритмоинтонации, Нерон призывает Смерть и произносит ей хвалу: «Смерть, обними меня!».

В контексте целого дьявольское танго воспринимается как звуковой символ адской бездны, который перекрывает другой символ — Херувимская. Она определяет направленность Финала духовной оперы-оратории Каретникова — эпизод отпевания Павла, венчаемый лучезарной Аллилуйей. Ее магическое вращение напоминает струящийся поток Света, который возносит человека в мир иной. От траурного отпевания к ликованию, от смерти к Воскресению — в этом раскрывается суть мистериального действия, создаваемого современным композитором.

<sup>11</sup> Точно в венки, сплетаются напевы *Qui tolis, Dona eis, Requiem, Amen*, окруженные светящимся ореолом красочных сонористических комплексов в финале первого акта (эпизод «Видение»).

<sup>12</sup> «Нечто типично русское — включение библейских текстов, религиозно-христианских мотивов, ... размышления о крещении и Воскресении — придают произведению непредсказуемую глубину, сообщают музыке особое измерение», — так писали об опере зарубежные критики [1, 15].

<sup>13</sup> Либретто Н. Каретникова и его соавтора П. Лунгина создавалось на основе текстов Посланий апостола Павла, христианских молитв, фрагментов из Светония и Тацита.

<sup>14</sup> Своего рода символическим комментарием к изображаемому в целом в «Мистерии апостола Павла» событиям служат хоры «Во имя Бога распятого (из Вступления), «Верую» (из эпизода казни христиан «Живые факель») и «Иже херувимы» (из Финала).

<sup>15</sup> «Столкновение императора-язычника, ставшего символом кровавой и бесконтрольной тирании, и самого великого из отцов церкви, придавшего христианству значение мировой религии, где нет ни иудея, ни эллина, конечно, можно расценивать, как вольное художественное допущение. Но именно оно помогло композитору наглядно представить непримиримое противоречие двух оппозиций — абсолютного добра и столь же последовательного воплощения сокрушающей силы зла», — писал М. Е. Тараканов [6, 114].

<sup>16</sup> Малеровский прием гротескного искажения бытового жанра, приобретший универсальное значение в XX веке, используется здесь Каретниковым для прямого обнажения смысла происходящего.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Каретников Н. К постановке «Тилля» // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 13–15.
2. Каретников Н. Мистерия апостола Павла // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 5–12.
3. Каретников Н. Темы с вариациями. М. : Киноцентр, 1990. 112 с.
4. Селицкий А. Я. Николай Каретников. Выбор судьбы. Ростов н/Д. : Книга, 1997. 367 с.
5. Соколов А. С. Эдисон Денисов в художественной атмосфере *fin de siècle* // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1926–1996): материалы научной конференции // Научные труды Московской гос. консерватории. Сб. 23. М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 7–14.
6. Тараканов М. Е. Драма непризнанного мастера // Музыка из бывшего СССР. М. : Советский композитор, 1994. С. 106–119.
7. Тараканов М. Е. Музыкальная культура РСФСР. М. : Музыка, 1987. 365 с.
8. Тарковский А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. № 2. С. 95–110.
9. Nantes passion (буклет к спектаклю) // Karetnikov N. Till Eulenspiegel. Opera de Nantes. Saison 1998–1999.
2. Karetnikov N. The Mystery of the Apostle Paul. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1994, no. 5. P. 5–12. (In Russian)
3. Karetnikov N. Temy s variatsiyami [Themes with Variations]. Moscow, 1990. 112 p. (In Russian)
4. Selitsky A. Ya. Nikolai Karetnikov. Vyborsud'by [Nikolai Karetnikov. The Choice of Fate]. Rostov-on-Don, 1997. 367 p. (In Russian)
5. Sokolov A. S. Edison Denisov in the Artistic Atmosphere of the *fin de siècle*. *Prostranstvo Edisona Denisova. K 70-letiyu so dnya rozhdeniya (1926–1996)* [Edison Denisov Space. To the 70<sup>th</sup> Anniversary of His Birth (1926–1996): materials of the Scientific Conference. Scientific works of the Moscow State Conservatory]. Moscow, 1999, vol. 23. P. 7–14. (In Russian)
6. Tarakanov M. E. Drama of an Unrecognised Master. *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the Former USSR]. Moscow, 1994. P. 106–119. (In Russian)
7. Tarakanov M. E. Muzykal'naya kul'tura RSFSR [Musical Culture of the RSFSR]. Moscow, 1987. 365 p. (In Russian)
8. Tarkovsky A. A Word about the Apocalypse. *Iskusstvo kino* [Cinema Art]. 1989, no. 2. P. 95–110. (In Russian)
9. Nantes Passion : booklet for the performance. Karetnikov N. Till Eulenspiegel. Opera de Nantes. Saison 1998–1999.

## REFERENCES

1. Karetnikov N. To the Production of “Till”. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1994, no. 5. P. 13–15. (In Russian)

## Информация об авторе:

**Баева А. А.** — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств.

## Information about the author:

**Baeva A. A.** — Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of History and Theory of Music and Musical Performing Arts.

Статья поступила в редакцию 07 сентября 2023 года; одобрена после рецензирования 06 октября 2023 года; принята к публикации 09 октября 2023 года.

The article was submitted September 07, 2023; approved after reviewing October 06, 2023; accepted for publication October 09, 2023

