

На правах рукописи

Сюй Цзыдун

Сюй Цзыдун

**ОПЕРА ГО ВЭНЬЦЗИНА «ДЕРЕВНЯ ВОЛЧЬЯ»
В АСПЕКТЕ МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГОГОЛИАНЫ**

Специальность: 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Новосибирск
2018

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Научный руководитель:

Овсянкина Галина Петровна

доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», профессор кафедры музыкального воспитания и образования

Официальные оппоненты:

Волкова Полина Станиславовна

доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, ФГБОУ ВО «Кубанский государственный аграрный университет», профессор кафедры социологии и культурологии

Синельникова Ольга Владимировна

доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор, заведующая кафедрой оркестрово-инструментального исполнительства

Ведущая организация:

ФГБНИУ «Российский институт истории искусств», сектор музыки

Защита состоится «17» мая 2018 года в 14 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» по адресу: 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «__»_____2018 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Проза Н. В. Гоголя обратила на себя внимание великих русских и малороссийских композиторов в последней трети XIX века. Одна за другой появляются оперы П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, основоположника украинской музыкальной классики Н. В. Лысенко. Композиторов привлекала в прозе великого писателя либо народная фантастика (П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, Н. В. Лысенко), либо героическая тема малороссийской истории (Н. В. Лысенко), либо бытовая сатира с ее сочным юмором, в сущности открытая М. П. Мусоргским. Однако, несмотря на значительное число оперных произведений, никто из классиков XIX столетия не обратился к обличительной сатире Н. В. Гоголя. Своего рода первопроходцем в этой сфере стал Д. Д. Шостакович, закончивший в 1928 году оперу «Нос».

Во второй половине XX столетия сюжеты Н. В. Гоголя становятся одними из наиболее востребованных в музыкально-сценических жанрах, что позволяет говорить об окончательном формировании музыкальной «гоголианы» – бурно развивающейся области музыкального театра. Появляются оперы В. Эгга, Ю. М. Буцко, Г. И. Банщикова, балет Г. Г. Окунева, оперы А. Н. Холминова, Р. К. Щедрина, Г. Н. Иванова, А. В. Жемчужникова, А. А. Беспаловой, С. В. Нестеровой и других авторов. Наибольшее внимание композиторов привлекает повесть Гоголя «Записки сумасшедшего». На этот сюжет пишут Ю. М. Буцко, С. Раичич, В. В. Кузнецов, А. Е. Кротов. Особый интерес вызывает опера «Дневник сумасшедшего» В. А. Кобекина, так как в ее основу положена не повесть Н. В. Гоголя, а рассказ известного китайского писателя Лу Синя (литературный псевдоним Чжоу Шужэня) «Дневник сумасшедшего», написанный еще в 1918 году под сильным впечатлением от произведения русского классика. Таким образом, здесь происходит создание оперы не на сюжет Гоголя, а уже на ее *реинтерпретацию иностранным автором*. В начале 1994 году в новой – национальной интерпретации этот сюжет был положен в основу оперы китайского композитора Го Вэньцзина «Деревня Волчья»¹, которая становится шедевром, высоко оцененном в художественном мире.

Опера «Деревня Волчья» является одним из наиболее известных произведений Го Вэньцзина (1938 г. р.). Она демонстрирует достижения китайской музыкальной культуры в области оперного жанра, среди которых достаточно отметить «Степь» Цзин Сяна, «Царь Юань» Сюй Чжан-хао и др. Произведение является талантливym образцом интерпретации / реинтерпретации идеи Гоголя в национальном ключе, в аспекте психологии другого народа. Однако это произведение еще не исследовалось. Между тем,

¹ В русскоязычных социальных сетях опера называется «Записки сумасшедшего». Ранее, опираясь на англоязычный заголовок в издании партитуры 2010 г., соискатель переводил название оперы как «Деревня волчка». Однако «Деревня Волчья» представляется более точным.

его изучение вносит весомый вклад не только в познание творчества известного китайского Мастера и китайской оперы в целом, но и дает основание раскрыть новые аспекты оперной гоголианы как межкультурного феномена второй половины XX – начала XXI веков. Все отмеченное определяет актуальность избранной темы.

Степень научной разработанности темы. В научной литературе на русском и на китайском языках пока отсутствуют обобщающие системные исследования, посвященные музыкальному воплощению произведений Н. В. Гоголя на оперной сцене. Исключение составляют небольшие исследовательские очерки «Гоголь и музыка» Б. В. Асафьева и «Гоголь в музыке» А. А. Гозенпуда², в которых обозначен масштаб темы, к тому же они завершаются по известным причинам материалом начала XX века.

В 2008 году появляется небольшая публикация М. В. Холодовой «Произведения Гоголя в музыкальном театре: исторический экскурс», лаконично обобщающая практику воплощения гоголевских сюжетов в музыке³. В 2006 году выходит справочное издание «Произведения Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского в музыкальном искусстве», в котором собран солидный справочный материал, свидетельствующий о масштабе гоголианы как художественного направления⁴.

Обычно, как правило, сочинения, навеянные литературой Гоголя, рассматриваются на периферии исследовательских задач, связанных с жизнью и творчеством того или иного автора-классика – А. Н. Серова, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, значительно больше – Н. В. Лысенко. Чаще музыковеды обращались к операм на гоголевские сюжеты, созданным с конца третьего десятилетия XX века. Здесь прежде всего следует отметить внимание к опере «Нос» (1928), в меньшей степени «Игрокам» (1942) Д. Д. Шостаковича, а также, появившимся значительно позднее «Запискам сумасшедшего» (1963) Ю. М. Буцко. В аспекте названной темы значимы работы, посвященные данному произведению. Различные черты драматургии оперы Буцко достаточно подробно рассматриваются в трудах авторитетных исследователей. Назовем имена В. П. Бобровского, Е. И. Чигаревой, А. А. Баевой, И. Кривошеевой, А. Я. Селицкого. Что касается оперы «Деревня Волчья», то фрагментарные сведения о Го Вэньцзине с высокой оценкой его оперы содержатся в отдельных кандидатских диссертациях на русском языке таких авторов, как Чэнь Ин⁵, Ян Бо⁶.

² Асафьев Б. В. Гоголь и музыка // Избранные труды. М., 1955. Т.4; Гозенпуд А. А. Гоголь в музыке // Литературное наследство. М., 1952. Т. 58.

³ Холодова М. В. Произведения Гоголя в музыкальном театре: исторический экскурс // Искусство глазами молодых. Красноярск, 2008. Этот материал вошел в диссертационное исследование М. В. Холодовой «Музыкальный театр Г. И. Банщикова: жанрово-драматургические особенности произведений на сюжеты русской классической литературы» (Новосибирск, 2014).

⁴ Произведения Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского в музыкальном искусстве. Красноярск, 2006. Сочинениям на сюжеты Н. В. Гоголя посвящены с. 4–11.

⁵ Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: Автореф. ... канд. иск. Ростов-н/Д., 2015.

⁶ Ян Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы: Автореф. ... канд. иск. Н/Новгород, 2016.

Однако комплексного, обобщающего исследования по специфике воплощения сочинений Гоголя в музыке, целостного взгляда на музыкальную гоголиану, оперу Го Вэньцзина в научной литературе нет. В настоящей диссертации предпринята попытка восполнить этот пробел.

Объект исследования – оперные произведения на сюжеты Н. В. Гоголя.

Предмет исследования – процесс становления музыкальной гоголианы и роль в ней оперы «Деревня Волчья» Го Вэньцзина.

Цель исследования – выявить исторические этапы в развитии музыкальной гоголианы и стилистические черты оперы «Деревня Волчья» Го Вэньцзина как части гоголианы.

Задачи исследования:

- изучить весь музыкально-исторический и теоретический материал, связанный с созданием опер на сюжеты Н. В. Гоголя и их стилистикой;
- проанализировать оперу Го Вэньцзина «Деревня Волчья» как музыкально-синтетическое целое;
- раскрыть процесс создания оперного либретто на основе рассказа Лу Синя «Дневник сумасшедшего»;
- выявить роль реинтерпретации как художественного феномена в рассказе Лу Синя и оперном либретто Го Вэньцзина и его соавтора Цэн Ли,
- провести сравнительный анализ воплощения повести Н. В. Гоголя и рассказа Лу Синя в операх Ю. М. Буцко, В. А. Кобекина и Го Вэньцзина.

Теоретико-методологические основы исследования формируются на принципе взаимосвязи оперных произведений, созданных на едином или родственном литературном первоисточнике. Они базируются также на признании комплексного изучения оперного произведения как художественного целого. Этими принципами продиктован выбор теоретического фундамента исследования. Помимо упомянутых нами ранее работ, непосредственно посвященных операм на сюжеты Гоголя и тем более, в которых затрагивается опера «Деревня Волчья» Го Вэньцзина, важную роль сыграли труды по эволюции музыкального искусства в Китае XX века, особенно оперного: Чжань Цяолина, Чжоу Цзиньцзиня, Чжан Цзюньцина, Чжан Цзиньвэйя, Хуан Цзиши, Цянь Юаня и др.

Восстанавливая картину развития музыкальной гоголианы в русской культуре, мы опирались не только на работы Б. В. Асафьева и А. А. Гозенпуда, но и последнее многотомное издание «Истории русской музыки» под редакцией Ю. В. Келдыша (т. 5–9), «Летопись моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова, труды А. И. Кандинского, электронные источники И. Ракуновой, В. В. Кузнецова и др.

Не менее обширен и филологический пласт, посвященный исследованию различных аспектов творчества Гоголя, раскрывающий разнообразные направления в гоголевском литературоведении: В. Г.

Белинского, Ю. В. Архиповой, Ю. Я. Барабаша, И. А. Виноградова, В. А. Воропаева, Р. М. Гафарова, А. М. Гуревича, Ю. В. Манна, Р. Г. Назирова, Н. Друбек-Майера (N. Drubek-Meyer), Г. Лангера (G. Langer), Н. В. Хомука и др. В том числе особое значение имели работы, в которых изучается влияние творчества Гоголя на восточную литературу XX века: В. С. Гривниной, Е. В. Суровцевой, Фан Винь Тхинь, Чан Тхи Хоанг Куен, Н. Н. Лапыниной и др.

Отдельно остановимся на исследованиях по истории и теории оперы, особенно по работе композиторов над операми на гоголевские сюжеты: Б. В. Асафьева, И. Н. Налётовой, А. В. Денисова, М. А. Басока, М. А. Васильцова, М. Г. Бялика, С. С. Гончаренко и др.

Немаловажную роль сыграли труды, посвященные методологии интерпретации и реинтерпретации, среди которых прежде всего следует отметить исследования Е. Г. Гуренко и П. С. Волковой.

В сравнительных характеристиках использовались труды по интертекстуальным связям в опере – М. Е. Тараканова, Н. И. Вербы, Г. П. Овсянкиной, А. Л. Бретаницкой, А. И. Демченко и др.

Методы исследования. Исследование опирается на комплексный подход. Используется метод историзма, позволяющий объективно рассмотреть появление десятков музыкально-сценических произведений как развертывание единого, взаимообусловленного культурно-исторического процесса. Задействован инновационный метод анализа синтетического художественного текста – в данном случае оперного – как целостной системы. В диссертации задействованы методы целостного филологического и музыковедческого анализа. Не менее важны сравнительные характеристики, герменевтический анализ, с обусловленными им принципами интерпретации и реинтерпретации. Нельзя не отметить также метод интервьюирования, использованный соискателем в беседе с Го Вэньцзином.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

дается целостная характеристика музыкальной гоголианы, как плодотворного направления в музыкальном искусстве, прежде всего оперном;

объектом исследования становится опера Го Вэньцзина «Деревня Волчья» как музыкально-сценическое целое и определяется ее место в мировой музыкальной гоголиане;

в научное обращение вводятся материалы интервью соискателя с Го Вэньцзина (2015 г., Пекин) по истории создания оперы «Деревня Волчья», эстетическим взглядам композитора на рассказ Лу Синя и его трансляцию в оперное либретто;

дается сравнительный анализ опер Ю. М. Буцко, В. А. Кобекина и Го Вэньцзина в аспекте интерпретации и реинтерпретации повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего»;

доказывается, что повесть Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» становится межкультурным феноменом, стимулирующим, начиная с 1960-х годов, развитие оперного жанра.

Положения, выносимые на защиту:

- музыкальная гоголиана сложилась как продуктивная творческая традиция, привнесшая в оперный театр новые сюжеты и образы, расширившая его жанрово-тематические горизонты;
- различные аспекты художественного мира Гоголя характерны для того или иного периода развития музыкальной гоголианы; сегодня получили отражение практически все сюжетно-образные сферы творчества писателя;
- в последние десятилетия наиболее самобытными становятся интерпретации и реинтерпретации сюжета гоголевской повести «Записки сумасшедшего» в произведениях Ю. М. Буцко, В. А. Кобекина, А. Е. Кротова и Го Вэньцзина;
- художественные смыслы Гоголя преодолевают культурные и исторические границы, выявляясь самым неожиданным образом в реинтерпретационных преобразованиях. Такова культурная миграция сюжета повести «Записки сумасшедшего» из русской культуры в китайскую через рассказ Лу Синя «Дневник сумасшедшего» и оперу Го Вэньцзина «Деревня Волчья»;
- реинтерпретация гоголевского сюжета в опере Го Вэньцзина обновляет характерологические приемы, используемые Гоголем, что сказывается на музыкальном языке произведения;
- опера «Деревня Волчья» – это значительный вклад в мировую социально-сатирическую гоголиану.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 4 «История музыки стран Востока», п. 7 «Общая теория музыкального искусства», п. 9 «История и теория музыкальных жанров», п. 10 «Теория и история музыкального языка (выразительных средств музыки)» п. 23 «История музыкального театра» паспорта специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Достоверность исследования подтверждается:

- опорой на научные разработки об истории создания опер на сюжеты Н. В. Гоголя, влиянию на мировую литературу гоголевской прозы;
- анализом опер на сюжеты Н. В. Гоголя П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, Н. В. Лысенко, А. Т. Гречанинова, В. Эгга, Г. И. Банщикова, Ю. М. Буцко, С. В. Кобекина, Го Вэньцзина;
- обобщением результатов интертекстуального анализа оперы XX столетия;
- изучением художественных вкусов деятелей искусства в XIX и XX веках, отражающих все возрастающий интерес к творчеству Н. В. Гоголя;
- материалами интервью соискателя с Го Вэньцзином.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что:

- оно дает возможность дальнейшего изучения музыкальной гоголианы как значительного направления в мировом искусстве;

- материалы по анализу оперы «Деревня Волчья» являются частью теоретического базиса не только для исследования творчества Го. Вэньцзина, но и оперного творчества китайских композиторов XX века в целом;
- полученные результаты могут использоваться для создания научно-методических разработок по истории оперного искусства и интерпретации литературных первоисточников в оперном либретто;
- диссертационные выводы дают импульс для дальнейшего осмысления креативной роли творческого наследия Н. В. Гоголя.

Практическая значимость исследования. Материалы диссертационного исследования могут быть использованы в вузовских курсах по «Истории музыки XX века», «Истории современной музыки стран Дальневосточного региона», «Истории оперного жанра», «Мировой художественной культуре». Возможно, они станут полезны в классе композиции в процессе освоения музыкально-сценических жанров, а также при постановке камерных опер Новейшего времени. Не исключено, что результаты и выводы исследования будут стимулировать дальнейшее изучение музыкальной гоголианы и эволюции музыкально-театральных жанров в современную эпоху.

Апробация диссертации проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Основные положения опубликованы в девяти статьях для научных сборников РГПУ им. А. И. Герцена, музыковедческого журнала «Звуки Хуанхэ» (КНР); в том числе четыре работы изданы в рецензируемых научных изданиях: «Актуальные проблемы высшего музыкального образования», «Культура и цивилизация», «Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета (Научный журнал КубГАУ)». Также положения исследования отражены в докладах, прочитанных в РГПУ им. А. И. Герцена на международных научно-практических конференциях: «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (2015, 2016), «Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен» (2015, 2016).

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключение, списка литературы (165 наименований – 129 на русском и 36 на китайском и немецком языках) и трех Приложений в виде нотных примеров, хронологической таблицы создания музыкальных произведений на сюжеты Н. В. Гоголя и перевода соискателем на русский язык либретто оперы «Деревня Волчья» с аналитическими комментариями.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении раскрываются актуальность темы и степень ее изученности. Устанавливаются объект и предмет исследования, основная цель и круг исследовательских задач, характеризуются теоретико-методологическая база и методы, приводятся положения, выносимые на

защиту, обосновываются новизна и достоверность исследования, ее теоретическая и практическая значимость, а также излагается структура диссертации.

Глава I – «Русская классическая опера и Н. В. Гоголь» – обобщает исторический аспект исследования и концентрирует материал по зарождению творческих замыслов произведений на сюжеты великого писателя и возникновению первых гоголевских опер в России XIX века. В параграфе **1.1 – Музыкальная гоголиана как особая творческая традиция интерпретации произведений писателя** – приведенный обзор направлений научных исследований о Гоголе позволяет предположить: уникальное значение его творчества в современной культуре состоит в том, что оно является синергетически подвижной, развивающейся системой, которая постоянно взаимодействует с литературно-художественным контекстом. Особую область творчества представляет интерпретация и реинтерпретация произведений Гоголя в музыкальном искусстве, так как он относится к числу авторов, сюжеты которых наиболее часто воспроизводятся в музыке. На основе жанрового обзора музыкальных сочинений по Гоголю, сделан вывод, что преимущественное положение занимает опера, в меньшей степени балет, оперетта, симфонические, камерно-инструментальные и хоровые сочинения.

Приведенные данные позволяют утверждать, что воплощение произведений Гоголя в музыке, особенно в музыкально-сценических жанрах сложилось в особую творческую традицию. Сегодня эволюция музыкальной гоголианы насчитывает более полутора столетий. В силу обширности и своего рода сквозного характера этого процесса в истории музыки гоголевская традиция по-своему отразила закономерности развития русской оперы и другие культурно-художественные тенденции. В последующих параграфах настоящей главы на основе анализа музыковедческих, литературоведческих работ и личных наблюдений соискателя рассмотрены особенности интерпретации произведений Гоголя в музыке, определившие развитие российской музыкальной гоголианы

В параграфе **1.2**, обобщая материалы исследований А. А. Гозенпуда, С. В. Мирошниченко, И. Ракуновой, Г. А. Тюменевой, выявляются три основных периода в формировании русской классической гоголианы XIX века, определяются их типологические черты в контексте жанрово-тематических предпочтений в наследии писателя.

Границы *первого периода* можно условно обозначить от 1830-х до начала 1840-х годов. На это десятилетие приходится пробуждение интереса музыкантов к творчеству Гоголя и начало его изучения, что отразилось ранее всего в постановках водевилей на сюжеты из творчества писателя. В 1833 году была написана и поставлена в Петербурге небольшая сценка в одном действии «Вечер на хуторе близ Диканьки» Д. А. Шелихова. Автор ее обозначил как «Малороссийская интермедия, взятая из повестей сего же названия пасечника Рудого Панька с принадлежащими к ней пением и

танцами». Таким образом, 1833 год можно считать началом опробования идеи театральной постановки гоголевских произведений с музыкой.

Второй период охватывает время от 1840-х до конца 1860-х годов. В эти годы возможности музыкального «прочтения» Гоголя чаще активно обсуждаются, нежели реализуются в творчестве. В частности появляются первые замыслы по воплощению произведений Гоголя в академических музыкальных жанрах – оперном (А. Н. Верстовского), симфоническом (М. И. Глинки); остаются незавершенными фрагменты над гоголевскими операми А. Н. Серова, Н. Я. Афанасьева, К. П. Вильбоа, П. П. Сокальского и др.

В это время пробуждается активный интерес к малороссийской истории, культуре, тематике в художественных произведениях различных жанров. Плодотворно работают фольклорные экспедиции по собиранию и научному изысканию материала, издаются сборники малороссийских песен, составленные Н. В. Лысенко и А. И. Рубцом. Происходит осмысление оперных традиций М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, ставших фундаментом для выдающихся гоголевских опер. Нельзя не отметить новаторскую деятельность «Могучей кучки», стимулирующую интерес к музыкальному толкованию творчества Н. В. Гоголя. Поэтому период 1840–1860-х годов завершается значительным результатом: созданием М. П. Мусоргским в 1868 году одного акта в опере «Женитьба».

Все отмеченные в диссертации события русской культуры стимулировали появление на исходе XIX века первых художественно значимых опер на сюжеты Гоголя. Эти события рассредоточены во времени, что свидетельствует о постепенном накоплении мощных творческих сил.

Третий период приходится на последнюю четверть XIX века. Он являет собой расцвет творческой традиции, так как создаются гоголевские оперы М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, Н. В. Лысенко, ставшие важными вехами в развитии оперного театра России

Образно-тематические приоритеты последней четверти столетия – циклы «Вечера на хуторе близ Диканьки», цикл «Миргород» и повесть «Тарас Бульба» диктуются романтической эстетикой русского музыкального искусства второй половины XIX века. Особняком стоят незавершенные реалистические замыслы М. П. Мусоргского – «Сорочинская ярмарка» и речитативная «Женитьба», предвосхитившие развитие гоголианы в XX столетии.

Последующие четыре параграфа Главы I посвящены истории появления знаковых опер на сюжеты повестей **«Сорочинская ярмарка» (1.3)**, **«Майская ночь или Утопленница» (1.4)**, **«Ночь перед рождеством» (1.5)**. **«Тарас Бульба» (1.6)**.

Итак, музыкальная гоголиана в XIX веке сложилась как продуктивная творческая традиция, в русле которой творили П. И. Чайковский – «Черевички» («Кузнец Вакула»), Н. А. Римский-Корсаков – «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством» и М. П. Мусоргский – «Сорочинская ярмарка»,

«Женитьба», оказавшие существенное воздействие на развитие русского музыкального искусства.

Музыкальная гоголиана привнесла в оперный театр новые сюжеты и образы, расширила его жанрово-тематические горизонты. В операх, созданных по Гоголю, оттачивались приемы музыкальной драматургии, отрабатывались принципы претворения малороссийских народно-песенных интонаций и фольклорных элементов, формировались средства выражения глубокой лирики, реалистических, комических и сатирических образов.

Немаловажным этот этап гоголианы был для становления и развития украинской музыкальной классики, прежде всего в творчестве Н. В. Лысенко, считавшего Н. В. Гоголя «своим» писателем (оперы «Утопленница», «Рождественская ночь», «Тарас Бульба»).

Все, накопленное мастерами XIX столетия, будет воспринято и развито композиторами XX века.

Глава II – «Традиции воплощения произведений Н. В. Гоголя в музыкально-сценических жанрах XX–XXI веков» – посвящена оформлению музыкальной гоголианы в художественное направление мирового масштаба. Приоритетными являются гоголевские оперные традиции российских композиторов советской и постсоветской эпох (1917–2010 гг.) и зарубежных мастеров.

Здесь рассматриваются типологические черты музыкальной гоголианы в первой половине XX века как нового этапа в развитии направления со своими сюжетными, жанровыми и музыкально-стилистическими предпочтениями. Раскрываются исторические и жанровые составляющие таких произведений, как «Нос» и «Игроки» Д. Д. Шостаковича (2.1). На их примере демонстрируется использование интертекста и метода *микста* – новых черт музыкальной гоголианы, определивших ее эволюцию вплоть до начала следующего столетия.

В параграфе 2.2 характеризуются достижения зарубежной гоголианы середины XX века, в чем не последнюю роль сыграла творческая деятельность русских композиторов-эмигрантов, а главное, высокий художественный пафос и смысловая многомерность произведений Гоголя. Процесс интерпретации и реинтерпретации сюжетов великого писателя в зарубежной гоголиане 1940–1950-х годов демонстрируется на примере опер «Женитьба» А. Т. Гречанинова, «Женитьба» Б. Мартину, «Ревизор» В. Эгга (2.2).

Развитие музыкальной гоголианы во второй половине XX и XXI веке освещается в параграфе 2.3. Помимо общей панорамной характеристики в нем раскрываются интерпретационные аспекты текстов Н. В. Гоголя в «Шинели» и «Коляске» А. Н. Холминова, «Записках сумасшедшего» Ю. М. Буцко, «Опере о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Г. И. Банщикова, операх «Мертвые души» Р. К. Щедрина, «Записки сумасшедшего» В. В. Кузнецова, «Записки сумасшедшего» С. Раичича, «Дневник сумасшедшего» В. А. Кобекина.

Серия камерных опер по произведениям Гоголя, написанных в 1960-1970-е годы, показала выразительные возможности жанра и мастерство композиторов. Камерные оперы стали своеобразной лабораторией, подготовившей музыкальное творчество к созданию масштабных полотен.

Важнейшим произведением музыкальной гоголианы последней четверти XX века являются эпические оперные сцены «Мертвые души» (1977) Р. К. Щедрина. Композитор сам создавал либретто, в которое включил русские фольклорные тексты. Работая с первоисточником, Щедрин сохранил гоголевскую образно-драматургическую двуплановость: противопоставление «космически» вечного и неизменного и бренной суетности человеческих страстей. Поэтический, лирико-философский план в опере представляет обобщенный облик России, символически выраженный через образ дороги. Эту сферу композитор передает через создание особой музыкально-звуковой среды, интонационно и по духу близкой русской народной песенности.

Сатирический план оперы складывается из сцен похождения Чичикова и представителей мира «мертвых душ» (чиновники, Собакевич, Плюшкин, Коробочка и др.). Создавая гротесковые музыкальные портреты, Щедрин использует приемы музыкальной пародии, ранее гениально апробированные в «Игроках» Шостаковича. Вокальные партии Чичикова и помещиков насыщены виртуозными пассажами и руладами, характерными для итальянской оперы эпохи Россини. Такой подход к воплощению концепции гоголевской поэмы обусловил новаторское сценографическое решение. При постановке оперы сценическое пространство делится на две параллельные сцены, где относительно автономно и одновременно живут своей жизнью как бы две оперы – «народная» и «профессиональная».

Среди типологических черт гоголевского направления в опере прежде всего отмечается тотальное тяготение композиторов к камерному жанру, актуальность темы «маленького человека», обличительно-сатирической тематики.

Важной составляющей в развитии гоголианы как направления является создание под воздействием творчества Гоголя произведений в других жанрах, в том числе не только музыкально-театральных. В этой связи приводятся статистические данные (они сосредоточены в Приложении II), свидетельствующие о характере эволюции этого художественного процесса на протяжении полутора столетий.

В диссертации отмечается роль фестивалей и композиторских конкурсов, организованных Мариинским театром оперы и балета, значительно стимулирующих развитие гоголианы в XXI веке. Так появляются «Шинель» А. В. Жемчужникова, «Шпонька и его тетушка» А. А. Беспаловой, «Тяжба» С. В. Нестеровой, «Коляска» В. Круглика и др.

Параграф 2.4 – *Повесть «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя в оперном театре XX и XXI вв. Ю. М. Буцко интерпретатор «Записок сумасшедшего»* – посвящен изучению роли повести «Записки сумасшедшего» в музыкальном искусстве. Как крупнейшее художественное

достижение в жанре гоголевской камерной оперы, причем открывающей наиболее актуальный для последних десятилетий сюжет – повесть «Записки сумасшедшего» – анализируется одноименная опера Ю. М. Буцко (1963). Соискатель опирается на работы В. П. Бобровского, Е. И. Чигарёвой, А. Я. Селицкого, А. А. Баевой, И. В. Кривошеевой, а также на личные наблюдения.

Ю. М. Буцко воплощает концепцию Н. В. Гоголя в лучших традициях русской музыкальной культуры, привлекая к раскрытию сюжета накопленный арсенал оперного искусства, прежде всего А. С. Даргомыжского – М. П. Мусоргского – Д. Д. Шостаковича. Сокращения текста первоисточника, обусловленные закономерностями «перевода» прозы в музыкально-сценический жанр, компенсируются яркой и выразительной музыкой, которая не только передает эмоции и чувства героя, но и обрисовывает внешнюю среду. В оркестровой партии – и в ансамбле с монологами героя, и в кратких симфонических обрамлениях вокальных сцен – чередуются изобразительные и выразительные эпизоды, «переключающие» действие во внешний или внутренний мир. Это создает иллюзию «полифоничности» действия, придает вокальным сценам характер сквозной драматургии и обеспечивает динамичность.

Буцко широко использует семантику диссонирующих созвучий, как бы затемняя звуковой колорит по мере нарастания безумия. В момент кульминации, совпадающей с полной утратой героем понимания реальности, композитор включает фрагменты контролируемой алеаторики (оркестр импровизирует в указанных звуковысотных и временных параметрах). Переход к прозрачным мажоро-минорным краскам в Финале и Эпiloге усиливает трагический подтекст произошедших событий.

Продолжая оперные традиции, Буцко обращается к методу обобщения через жанр, который использует достаточно многопланово. Жанровые характеристики трактуются в музыкальной ткани оперы многопланово. Для обрисовки Поприщина как романтического героя используются романсовые интонации и вальсовая тема. Ритмы галопа и польки мелькают в оживленных картинках внешнего мира. В живописании театральной галерки слышится имитация балалаечных переборов, вносящих в звуковую среду характер «простонародности».

Иные жанровые прототипы используются в Эпiloге оперы, где высказывания Поприщина приобретают распевный характер. В этих интонациях слышится генетическое родство с русскими протяжными песнями и плачами. Печальные удары колокола приносят в звуковую среду эпический тон. Таким образом, Буцко воспроизводит потрясающее по своей человечности воспоминание Поприщина о матери и «вписывает» историю страданий «маленького человека» в мир общерусской жизни. Кульминация страданий приходится на фразу «Матушка, пожалей о своем бедном дитятке».

Границы следующего периода в музыкальной гоголиане XX века намечаются от середины 1970-х до конца 1980-х годов. Его можно назвать кульминационным, так как главным результатом становится создание на

сюжеты Гоголя масштабных опер, балетов, программных оркестровых и инструментальных сьют, драматического спектакля и кинофильма, которые включают музыку в качестве важного выразительного компонента. Однако не менее важно и то, что здесь также продолжает привлекать внимание повесть Гоголя «Записки сумасшедшего», в том числе через призму ее понимания другим писателем – Лу Синем.

Факт, что именно в России начинается музыкальное «прочтение» рассказа китайского классика, примечателен, тем более, что Кобекин, с его блестящим российским образованием, безусловно, знал гоголевский оригинал. Кобекина привлек китайский колорит происходящего, воплощение быта деревни, особенности менталитета восточного народа, что, безусловно, сказалось на музыкальном языке. Композитор вслед за писателем трактует сумасшествие как дар пророчества, пронзительного обличения жестокого общества.

В 2009 году новосибирский композитор А. Е. Кротов (1965 г. р.) закончил оперу «Дня не было, числа тоже...», которая была также написана по «Запискам сумасшедшего». В опере А. Е. Кротова сочетаются черты различных музыкально-театральных жанров, прежде всего балета. Появление оперы А. Е. Кротова еще раз подтверждает неисчерпаемость интерпретаций гоголевских сюжетов, в том числе и повести «Записки сумасшедшего».

Основные выводы Главы II связаны прежде всего с тем, что:

В Новейшее время, особенно во второй половине столетия на первый план выдвигается тема судьбы «маленького человека», в характере которого высвечиваются разные грани: униженность, обреченность на одиночество, склонность к искушениям, пошлости и порокам, которые ведут к «измельчанию души» и разрушению в человеке «образа Божия» и др.

Фантастический компонент повестей трактуется композиторами как средство подчеркнуть нелепость, абсурдность и парадоксальность действительности.

Авторы широко пользуются приемом *микста* (смешением сюжетов, тем, текстовых фрагментов и персонажей из разных сочинений Гоголя в одном музыкальном опусе).

Глава III – «Опера Го Вэньцзина “Деревня Волчья”» – полностью посвящена характеристике произведения китайского композитора. Она рассматривается как пример новой интерпретации повести Гоголя, причем в инонациональном культурном контексте, резко отличном от мировоззренческих и художественных традиций серба С. Раичича, чеха Б. Мартину и даже немца В. Эгга. В трех параграфах главы опера Го Вэньцзина исследуется, во-первых, как художественное целое, в котором исходным творческим импульсом является либретто (3.1), во-вторых, как порождение национального менталитета и национальной культуры (3.1, 3.2, 3.3), в-третьих, как часть единого художественного «гоголевского» процесса (3.3).

В параграфе 3.1 – *Литературный первоисточник и либретто* – раскрывается история создания произведения: от зарождения замысла еще в студенческие годы композитора, до премьеры на фестивале современной музыки в Амстердаме в июне 1994 г., последующей сценической жизни и опубликования. Здесь используется материал интервью с Го Вэньцином, взятого соискателем в Пекине в 2015 г. Выяснилось, что композитор не читал повести Гоголя и даже не знал о ней: *Главное, что когда я писал оперу «Дневник сумасшедшего»⁷, я не читал «Записок сумасшедшего» Гоголя, <...> В рассказе Лу Синя меня привлекла идея борьбы с феодализмом, который буквально съедает человека.*

Причины обращения к рассказу Лу Синя Го Вэньцин комментирует следующим образом:

Во-первых, это любовь к Лу Синю. В годы моей молодости, во времена Культурной революции, можно было читать только книги председателя Мао Цзэдуна и Лу Синя. Так что я очень рано стал читать Лу Синя.

Во-вторых, меня привлекло его стремление к самоанализу и самокритике. Для Китая это очень важно. По-моему, отдельные китайские классические литературные и музыкальные произведения далеки от реальности. Я их не любил. Поэтому я думаю, что создание «Дневника сумасшедшего» имеет большое практическое значение для культуры Китая.

В-третьих, мне хотелось создать музыкальный стиль, который бы соответствовал литературному стилю Лу Синя. В воплощении образов героев рассказа особенно сильны их театральная характерность и глубокий психологизм, к чему я стремлюсь в своем творчестве...

Далее изучается процесс становления либретто, раскрывается роль творческой цепочки: Гоголь – Лу Синь – Го Вэньцин и Цэн Ли (друг и соавтор-либреттист композитора). Дается сравнение повести Гоголя и рассказа Лу Синя, рассказа Лу Синя и либретто Го Вэньцина и Цэн Ли. Раскрываются механизмы реинтерпретации литературного первоисточника и его трансляции в другую культуру и произведение иного жанра.

Подчеркивается, что в произведении китайского писателя читатель не найдет никаких видимых параллелей с повестью Гоголя: оно целиком погружено в китайскую культуру. Герой рассказа – житель маленькой деревни, окружающие его люди – родственники, соседи, дети и взрослые. Сумасшествие героя – это постепенно формирующаяся мания страха перед людоедством.

«Китайский читатель мгновенно узнает в бреде героя иную реальность, которую можно выразить метафорически: “... люди поедают друг друга, улыбаясь в лицо и говоря комплименты”. К такому печальному итогу пришла культура конфуцианства на закате своих дней. Глубокие мысли, нравственные рекомендации, высокий дух конфуцианства постепенно превратились в оболочку, скрывающую пороки общества, главный из которых – стремление “идти по головам” в достижении своих целей, сохраняя этикетную форму.

⁷ Поначалу опера Го Вэньцина по аналогии с рассказом Лу Синя называлась «Дневник сумасшедшего».

Именно эту сторону жизни людей обличает рассказ Лу Синя. Причем писатель подчеркивает: лицемерие – давний и глубокий порок. Устами героя он замечает: “В старину часто ели людей: это я помнил из истории, правда, смутно”⁸. Безусловно, об обличении конфуцианства Гоголь и не помышлял. Во взаимодействии двух литературных текстов – Гоголя и Лу Синя явно присутствует метод реинтерпретации.

Еще сильнее реинтерпретационный метод просматривается в либретто. В нем дано развертывание иного концепта, отличного от смысловой основы рассказа Лу Синя. Это не иносказание о лицемерии и лживости, поправших ценности древней культуры, не обличение общества сквозь призму бреда сумасшествия. В либретто дано столкновение трех миров. Первый – *примитивно-обывательский*; его специфика заключается в том, что он в любой момент обнажает свою звериную сущность. Мир, противостоящий ему – *утонченного, но незащитно-болезненного сознания*, внезапно обнаружившего эту чудовищную изнанку реальности. Наконец, мир *инфернальный, мир видений, призраков* – по существу, смерти. Он неоднороден: в нем есть ярко выраженное манящее начало, представленное Призраком сестры героя, и фатально-волшебное, обещающее раскрыться в музыке, в либретто же означенное лишь ремаркой: «слышится колдовская песнь Ведьмы». Этот мир тесно связан с сумасшествием, так как его голоса слышит лишь Безумец. Такое «подкрепление» темы сумасшествия темой потустороннего мира (чего нет у Лу Синя) придает либретто качественно иную окраску: безумие – призма, открывающая личности ее незащитность и уязвимость перед лицом примитивной реальности, несовместимость глумящейся агрессии и хрупкого гуманизма, не способного противостоять нашествию грубого сознания. Такая трактовка закономерна для представителя китайской художественной мысли конца XX столетия.

Сравнение рассказа Лу Синя и оперного либретто свидетельствует, что от ироничного и лаконичного литературного произведения осталось лишь сюжетное ядро: мания преследования, озвученная репликами и монологами героя, несколько бытовых сценок и диалогов. Либретто оказалось подготовленным для воплощения иной концепции, существенно отличающейся от первоисточника. Безумен мир людей, приводящий к катастрофическому сознанию личности, и это сознание инфернально и фатально. Успокоение будет найдено лишь в мире смерти – об этом композитор говорил соискателю, упоминая причины обращения к художественным достижениям Сычуаньской оперы. В них сосредоточено много приемов воплощения национальных представлений о мире мертвых, соприкасающимся в пограничных ситуациях с реальностью.

Для китайского издания Го Вэньцзин изменил название оперы на «*Деревня Волчья*». Этим названием автор хотел отразить основной конфликт:

⁸ Лу Синь // Энциклопедия Китая. URL: <http://infokitai.com/lu-sin.html>

герой – человек, не утративший способности страдать, а озверевшие вокруг него люди – волки. Такими они *видятся* герою в его сумасшествии.

Рассказ Лу Синя оформлен в виде 13 пронумерованных дневниковых записей, различающихся по масштабу и психологической насыщенности. Их предваряет краткий пролог от лица редактора и, одновременно, бывшего друга автора дневника, в котором сообщается, что герой давно здоров и проживает где-то, занимая даже некую важную должность. Условно рассказ можно разделить на две части.

В первой части, которая охватывает с I по VI записи, представлено постепенное развитие безумия героя от безотчетного чувства страха к мании преследования. Формирование навязчивой идеи – «все люди – людоеды»⁹ – заставляет Безумца увидеть весь мир в зловещем свете.

Вторая часть включает шесть более развернутых записей и заключительную – XIII, которая является краткой экспрессивной кодой рассказа. Основной идеей этих записей становится, помимо продолжающегося нарастания маниакальности и бредовых видений, рост нравственной оценки кошмарного мира, а сквозь него – социума, обличаемого писателем.

В либретто содержание рассказа структурируется в четыре сцены, каждая из которых в опере длится от 9 до 14 минут (9²⁴, 14¹², 12⁵⁰, 11³⁵): I. *Сумерки. Улица в деревне Волчьей*, II. *Вечер. Исследование безумия*, III. *Полночь. Свеча в зале*, IV. *Рассвет. Тусклый свет свечи*. Эти названия – четыре состояния света, основаны на мироощущении рассказа Лу Синя.

В следующих двух параграфах Главы III характеризуется музыкальный стиль оперы Го Вэньцина, концентрирующий и самобытно продолжающий традиции прежде всего экспрессионистского театра – Кшенека, Берга. Развиваются определенные образные доминанты Шостаковича (наиболее экспрессивных сцен опер «Нос» и «Катерина Измайлова»), а также традиционной китайской музыкальной драмы. При этом акцент сделан на таких важнейших для данного произведения выразительных константах, как *тембровая характеристика вокально-оркестрового комплекса (3.2), драматургия и музыкальный язык (3.3)*.

Инструментальный состав оперы (3.2) – это продуманный темброво-колористический организм, в котором позиционированы определенные семантические ресурсы тембров. Помимо деревянных духовых в него включены гитара, арфа и фортепиано. Вся группа выглядит как колористический состав, характерный для фантастических картин театральных жанров. Ее органично дополняет классический струнный квинтет. Однако основную часть занимает 41 ударный инструмент. Именно в данной группе сосредоточены традиционные инструменты таких жанровых разновидностей как Пекинская и Сычуаньская оперы.

Вокальный аспект партитуры представлен богатой палитрой голосового звучания: тенор (главный герой – Безумец), два баса и два баритона (Брат,

⁹ Цитаты из либретто даны в переводе по ксерокопии партитуры, подаренной соискателю Го Вэньцином в 2015 г.

Доктор Хэ, Арендатор, Прохожий), сопрано (Призрак сестры), альт (Женщина из Сцены 1, Ведьма из Сцены 4). Вокальная артикуляция классифицирована на шесть способов звукоизвлечения: *sing – пение*, *speech-song – речь-пение*, *speak at the approximate pitch – говорить близко к интонированию*, *shout – крик*, *sing at highest pitch possible – пение в максимально высоком регистре*, *unvoiced speak with intensive breathless – беззвучное интенсивное дыхание*.

Реально исполнительский процесс предполагает гораздо большее количество звучаний, среди которых – этническая «прямая» подача звука, глиссандирование, шепот, прерывистая речь, хриплое или «рыдающее» дыхание, вопли, рев и т. д. Столь разнообразные и своеобразные вокальные приемы редко можно встретить даже в наиболее ортодоксальных авангардных партитурах. Все разнообразие инструментальных тембров и приемов вокального звукоизвлечения предназначено для воплощения мельчайших движений души героя, находящегося в крайне экспрессивном аффектированном состоянии

В параграфе **3.3** подробно освещается каждая из четырех сцен оперы в плане музыкального языка, и драматургии. Отмечается, что драматургически центральной становится мистическая линия (сцена 4), которой нет в рассказе. Она связана с потусторонним миром, представленным Призраком сестры и Ведьмой – персонажами, введенными композитором и Цэн Ли. Эти образы оттеняют ужасы реального бытия, усиливают экспрессионистскую ноту, сближая музыкальный язык оперы с произведениями нововенцев (прежде всего А. Берга). Колдовская песнь Ведьмы завершает линию сумасшествия героя, он пробуждается как будто здоровым, однако, на самом деле обретенное видение мира остается с ним – герой выходит на улицу и устремляется на зов Призрака.

Страдальческий облик Безумца и мир людей, уродливый и бесчеловечный, характеризуют ярко выраженные комплексы выразительных средств. Стонущие интонации деревянных духовых становятся своеобразным лейтмотивом и лейттембром героя, к этому элементу добавлен существенный драматургический штрих: краткие всплески тембровых красок, динамические перепады звучания, сонорные «наплывы» – приемы, характеризующие крайнюю нервную взвинченность Безумца. Такую характеристику героя можно вполне отнести к образцам западноевропейского экспрессионизма, воплощенного пуантилистическими средствами.

Окружающий мир решен в традиции конфликтных сцен Пекинской и Сычуаньской оперной драмы. Жесткая, прямолинейная подача звука в вокальных репликах, звукоизвлечение между приблизительным интонированием (нечто родственное *Sprechstimme* и *Sprechgesang*) и криком, глиссандирование, повышенный эмоциональный накал – все эти авангардные приемы приобретают здесь особую остроту. С национальной традицией связана трактовка оркестра, прежде всего акцентирование партии ударных, которые дублируют жесты и движения персонажей.

Было бы, однако, упрощением выделять только национальные характеристики в подобных сценах. Уже в начале оперы кластеры, а затем «зигзагообразные» скачки широкого диапазона у арфы и фортепиано, кластеры вибратона, удары по струнам гитары, сверкающие, молниеносные реплики мандолины – этот яркий колорит западного инструментария придает «сцене избиения» (Женщина наказывает провинившуюся дочь) ошеломительный эффект. Он органично включает китайскую тембровую палитру в европейскую музыкально-языковую среду, осуществляя «перевод» этих звучаний на язык экспрессивных смыслов XX столетия.

Характерным примером может быть сцена сумасшествия героя. Мир людей видится ему в зверином обличье: людской хохот превращается в лай псов. Это грандиозное, мастерски выписанное музыкальное полотно восходит к «панорамам ужаса и агрессии» в музыке XX века, прежде всего, Шостаковича. Особенности этой сцены – в ее стремительности и предельной лаконичности. Метаморфоза – превращение смеха толпы в остервенелый лай собак – опирается на преобразование тембровой и ритмической динамики. Сверкания тембров в пуантилистической манере сопровождают нарастающий контрапункт голосов, где совмещаются не только разные ритмические рисунки, но и разные способы вокального интонирования. Затем стереофония теряет многомерность, ритмический рисунок выравнивается, инструментальные кластеры вкупе с плоскими ударами всех шумовых инструментов, подчеркнутых *sff*, дублируют мерные выкрики толпы. Звучит апокалиптическая *вакханалия лая*. Вопли и судорожные реплики Безумца пронзительно-рельефно выделяются на этом фоне.

Таким образом, синтез музыкальных культур, ярко заявляющий о себе в этом произведении, «работает» и на драматургию оперы. Национально-характеристический комплекс оказывается связанным с агрессивным невежеством, последующим превращением в звериную жестокость; гуманистическое – страдальческое – соотнесено с «западным» звуковым комплексом. Сумасшествие главного героя музыкально интерпретируется как откровение, нисшедшее к страдающему человеку, который начинает видеть истинную подоплеку окружающего его мира. Национальная окрашенность этого откровения отсылает к глубинным слоям культуры и народного сознания – так на языке оперы автор откликается на основную идею рассказа Лу Синя.

В премьерной амстердамской постановке режиссер и художник исходили из драматического и философского контекста либретто. Художественное оформление спектакля очень сдержанное. Минимум декораций, крупные детали, отсутствие мелких предметов. Национальный колорит в оформлении усилен шестью полотнищами, исписанными крупными иероглифами, и занимающими все заднее пространство сцены (подобный сценографический прием использовался и при оформлении премьеры балета «Ярославна» Тищенко). Сценография как бы воспроизводит мрачную атмосферу происходящего, при этом концентрируя внимание

зрителя на самом главном – на переживаниях героя и его рефлексиях. Это подчеркивают и костюмы персонажей. Они выдержаны в серых тонах, объемны и очень лаконичны по покрою. Одежды мужских и женских персонажей мало чем отличаются друг от друга.

Столь же скупа и режиссура: минимум движений и жестикуляции. Но при этом каждый жест наполнен экспрессией, чутко следуя за музыкальным образом.

Для более рельефного понимания индивидуальных стилевых особенностей оперы Го Вэньцзина в конце параграфа 3.3 дается ее сравнительная характеристика с произведениями Ю. М. Буцко и В. А. Кобекина.

Если провести параллель между операми Ю. М. Буцко – В. А. Кобекина – Го Вэньцзина, в плане интерпретации литературного первоисточника, то выявляются характерные закономерности.

Гоголь сквозь призму сумасшествия показывал драму личности и косность общества в сатирическом и лирико-психологическом ракурсах, Лу Синь совершил «пересадку» этого образного комплекса в китайскую культурную традицию, сохраняя соотношение «страдающая личность (сумасшедший) – косное общество».

Оперы Ю. М. Буцко и Го Вэньцзина отличаются друг от друга национальными особенностями. Го Вэньцин придает истории сумасшествия толкование, уходящее корнями в китайскую культуру. Человек толкает человека в безумие, будучи подверженным инфернальному Злу. «Китайская» окрашенность музыкального языка Го Вэньцзина (связь с традиционной оперой в плане оркестрового состава, оркестровки, имитирующей звучание национальных инструментов, трактовки вокала) становится яркой художественной доминантой его национального мышления.

Инфернальное зло в опере Го Вэньцзина персонифицируется в образах Призрака и Ведьмы, их партии также имеют ярко выраженную этническую окраску. Тем не менее, парадоксально то, что введенная композитором и его соавтором-либреттистом эта сюжетная линия убедительно сопрягается с творчеством Гоголя. Достаточно привести в пример песню Ведьмы, явно апеллирующую к малороссийской мифологии Гоголя.

Однако Ю. М. Буцко и Го Вэньцзина сближает общность в трактовке сюжета и концепции – в психологической детализации характеристик (у Буцко только героя, так как это моноопера), эмоциональной напряженности музыкального языка. Оба композитора, исходя из их национального менталитета, использовали достижения выразительного языка мирового оперного искусства.

Принципиальное отличие между операми В. А. Кобекина и Го Вэньцзина заключается в том, что китайский автор вместе с Цэн Ли основательно переработал рассказ Лу Синя. Если Кобекин следовал за трактовкой сюжетной линии Лу Синя, как бы постоянно вступая в диалог и с

Гоголем, то Го Вэньцзин, абстрагируясь от Гоголя, пошел по пути переосмысления сюжета Лу Синя.

В. А. Кобекин тоже сам являлся автором либретто, но он почти полностью сохранил текст Лу Синя, который написан именно как дневник-исповедь героя. Поэтому в опере Кобекина только один персонаж – Сумасшедший, и все действие сконцентрировано только на его рефлексивном монологе, который длится 35 минут. У Го Вэньцзина семь действующих лиц. Сценическое действие более динамично, реальность перемежается с фантастикой (чего нет у Кобекина). Опера длится более 47 минут.

Различны и инструментальные трактовки. Кобекин написал оперу для одного вокалиста и инструментального ансамбля из шести музыкантов. В отличие от крупного оркестрового состава Го Вэньцзина, с обилием традиционных инструментов и усиленной ударной группой, здесь звучание, несмотря на наличие экспрессии, подлинно камерно.

Общность между обеими операми заключается прежде всего в том, что они в высшей степени психологичны. Их музыка и сценическое действие сконцентрированы на раскрытии рефлексии героя в минуты его особого прозрения.

Основные выводы третьей главы свидетельствуют, что в опере Го Вэньцзина выразительные возможности экспрессионистского музыкального театра, заостренно-трагедийных, эмоционально-открытых кульминаций Шостаковича (помимо упомянутых опер отметим Симфонии № 4, 7, 8, Фортепианное трио № 2) постоянно задействованы, но интерпретируются в новом ключе. Они коррелируют с музыкальной выразительностью традиционного искусства, прежде всего театрального. Это проявляется не только в музыкальном языке, но и в костюмах, сценографии. Мимика героев – это маски, которые персонажи Пекинской и Сычуаньской опер меняют по ходу действия.

Национальная окрашенность сказывается и в оркестровке, в которой даже с позиций авангарда чрезвычайно самодостаточна роль ударных. Они преобладают количественно, являются важнейшей частью лейттембрового комплекса, на их основе формируются выразительные ансамблевые группы.

Помимо тембрового сочетания, инструментарий позиционируется и в плане исполнительских средств выразительности. Введенные в партитуру уникальные для европейского музыкального мышления исполнительские средства тоже исходят из национального музицирования.

Аналогичные наблюдения и по трактовке голосового аппарата. Европейская оперная вокализация и речитация сочетаются с огромным числом характерных звукоизвлечений, которые уходят своими корнями в тысячелетнюю традиционную вокальную культуру.

Итак, рассказ «Дневник сумасшедшего» Лу Синя, либретто оперы «Деревня Волчья» и сама опера Го Вэньцзина подтверждают: благодаря феномену реинтерпретации автор нового художественного текста (в данном

случае композитор) может раскрыть новые грани исходного литературного источника.

В **Заключении** подчеркнуто, что сегодня в музыке получили отражение практически все сюжетно-образные сферы творчества Гоголя: романтика и реальность, фантастика, лирика и сатира, гротеск и другие. Эти сферы преодолевают культурные, языковые, национальные границы, утверждая бессмертное значение и универсальный художественный смысл наследия великого русского писателя.

Мировая музыкальная гоголиана является важнейшей частью композиторской практики и музыковедения. Обзор жанровой панорамы музыкальной гоголианы показывает, что произведения писателя воплощались преимущественно в жанре оперы и других музыкально-сценических жанров: более 50 опер (в том числе камерных, монооперы, лайт-оперы, фольк-оперы), 12 балетов (в том числе симфония балет и «балет-инсталляция»), оперетты и мюзикла. С точки зрения обращения к сюжетам Гоголя данные музыкально-театральные произведения классифицируются на героико-романтические, лирико-романтические, сказочно-фантастические, гротескно-сатирические, реалистические драмы и философско-религиозной притчи.

Не обойдены вниманием и другие жанры: балеты и хореографические сцены, оперетты, мюзиклы, симфонические картины, программные увертюры, оркестровые и инструментальные сюиты. К произведениям Гоголя обращаются и признанные корифеи музыкального искусства, и авторы, входящие в так называемый «второй эшелон» творчества, – малоизвестные, в том числе молодые. С этим фактом во многом связаны степень совершенства, художественные качества и достоинства, известность или неизвестность тех или иных сочинений.

Наибольшее количество музыкальных интерпретаций приходится на повести «Ночь перед Рождеством» и «Майская ночь или Утопленница», а также на повесть «Тарас Бульба» из цикла «Миргород». Наиболее интенсивно эти сюжеты интерпретируются в искусстве романтизма последней четверти XIX и начала XX века. Произведения Гоголя, содержащие сатирические и гротескные образы, социально-психологические темы и духовно-нравственную проблематику, с их резким обличительным пафосом общественного миропорядка, в большей степени становятся интересны для композиторов в XX веке.

Особая значимость в последние десятилетия в оперном творчестве повести «Записки сумасшедшего» обусловлена тем, что она удовлетворяет тем качествам, которые наиболее востребованы сегодня в искусстве, в том числе в оперном. Прежде всего, это тема сумасшествия, соединенная со вниманием к «маленькому человеку», причем сквозь призму сатиры и гротеска. Она уходит корнями в древнюю историю, и в европейской культуре подобные темы известны с античных времен. Но в XX столетии она начинает звучать с новой силой, привлекая внимание писателей, композиторов, деятелей кинематографа. Новую интерпретацию получает и повесть Гоголя.

Повесть содержит все черты для концентрированного выражения ее смысла в оперном либретто. При помощи интерпретации либреттиста и композитора они могут быть актуализированы и как бы встроены в новую социальную эпоху, в мир современной культуры.

Не последнюю роль играет реинтерпретация повести в рассказе Лу Синя, что тоже стимулировало развитие оперного искусства, о чем свидетельствуют оперы В. А. Кобекина и Го Вэньцзина.

В рассказе Лу Синя, а затем и в опере Го Вэньцзина – Цэн Ли ярко выражена возможность трансляции сюжета и смысла литературного источника в иную музыкальную культуру. Наиболее ярко это выражено в интерпретации образов природы (прежде всего лунного света) и в обращении к основам конфуцианства.

Традиции музыкальной гоголианы свидетельствуют, что в Новейшее время в операх на сюжет Гоголя при воплощении образов и сценических ситуаций одним из ведущих методов является интертекстуальный.

Изучение оперы «Деревня Волчья» Го Вэньцзина показывает, что сюжеты, концепции и образы Гоголя (в данном случае через рассказ Лу Синя) восприимчивы к новым достижениям музыкального искусства в области выразительных средств (как композиторских, так и исполнительских), а главное, к обогащению инонациональными музыкальными характеристиками.

Анализ оперы Го Вэньцзина открывает еще одно перспективное направление в музыковедческой гоголиане: изучение интерпретаций произведений Гоголя в композиторской практике неевропейских культур, взаимодействии в этом процессе художественных возможностей национального и европейского искусства.

Публикации по теме диссертации

в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК

- 1) *Сюй, Цзыдун.* «Китайская сенсация» в Амстердаме: опера «Деревня волчонка» и особенности ее партитуры / Цзыдун Сюй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Научно-аналитический, научно-образовательный журнал. – 2016. – № 4. – С. 76–79. (0,5 п. л.)
- 2) *Сюй, Цзыдун.* «Записки сумасшедшего в деревне волчонка»: реинтерпретация гоголевского сюжета в китайской культуре / Цзыдун Сюй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Научно-аналитический, научно-образовательный журнал. – 2016. – № 4. – С. 71–75. (0,6 п. л.)
- 3) *Сюй, Цзыдун.* От Н. В. Гоголя к Лу Синю и оперному либретто Цэн Ли и Го Вэньцзина / Цзыдун Сюй // Культура и цивилизация. – 2017. –

№ 3А (Т. 7). – С. 356–364. – URL: <http://publishing-vak.ru/archive-2017/culture-3.htm> (0,4 п. л.)

- 4) *Сюй, Цзыдун.* Гоголиана в русской музыке XIX–XXI веков / Цзыдун Сюй // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета (Научный журнал КубГАУ) [Электронный ресурс]. – Краснодар: КубГАУ, 2017. – № 8 (132). – Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2017/08/pdf/75.pdf> (1,2 п. л.)

Публикации в других научных изданиях

- 5) *Сюй, Цзыдун.* Повесть Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» и рассказ Лу Синя «Дневник сумасшедшего» в оперном жанре. Вопросы реинтерпретации / Цзыдун Сюй // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2016. – Вып. 11. – С. 38–42. (0,4 п. л.)
- 6) *Сюй, Цзыдун.* Оперы «Записки сумасшедшего» Юрия Буцко и Го Вэньцина. Опыт сравнительной характеристики / Цзыдун Сюй // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2017. – Вып. 12. – С. 77 – 84. (0,5 п. л.)
- 7) *Овсянкина, Г. П.; Сюй, Цзыдун.* К истории создания оперы Го Вэньцина «Записки сумасшедшего» / Г. П. Овсянкина, Цзыдун Сюй // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов. – Вып. 8. – Ч. II. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2017. – С. 164–168. (0,3 п. л.)
- 8) *Сюй, Цзыдун.* Рассказ Лу Синя в операх В. Кобекина и Го Вэньцина / Цзыдун Сюй // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов. – Вып. 9. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2017. – Ч. II. – С. 92–98. (0,4 п. л.)
- 9) *Сюй, Цзыдун.* Развитие теории музыкальной композиции в Китае XX века / Цзыдун Сюй // Звуки Хуанхэ. – Тайюань (КНР). – 2015. – № 1 (430). – С. 12.
(徐子栋. 认识中国20世纪音乐创作的理论途径 // 黄河之声. – 太原. – 2015. – № 1 (430). – 12页.)