

*На правах рукописи*

**Деканосидзе Натиа Амирановна**

**«Музыка для живых» Г. Канчели: проблемы  
жанра и драматургии оперы.**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**Автореферат**

Диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

**Санкт-Петербург**

**2011**

Работа выполнена на кафедре теории и истории музыкальных форм и жанров Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

**Научный руководитель** – Кандидат искусствоведения, профессор  
*Валентина Павловна Широкова.*

**Официальные оппоненты:**

Доктор искусствоведения, профессор *Наталья Михайловна Зейфас.*

Кандидат искусствоведения, профессор *Игорь Ефимович Рогалев.*

**Ведущая организация:**

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.

Защита состоится 28 февраля 2011 года в 15 часов 15 минут на заседании совета Д 210.018.01 по защите докторских и кандидатских диссертаций в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова по адресу: 190000, г. Санкт-Петербург, Театральная площадь, 3, аудитория 9.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Автореферат разослан « » января 2011 года.

Ученый секретарь  
Диссертационного совета Д. 210.018.01  
Доктор искусствоведения, профессор

*Татьяна Андреевна Зайцева*

## Общая характеристика работы.

### **Актуальность исследования.**

Последние десятилетия XX – начала XXI века отмечены повышенным интересом к проблемам оперного жанра. Современное музыкознание стремится охватить историческую панораму развития оперы во всей полноте, на всех этапах её существования – от возникновения до наших дней. Оперный «Ренессанс» в музыкознании примечателен и обращением исследователей к классическому наследию, стремлением заново осмыслить уникальность, художественное своеобразие отдельного произведения, его явные и скрытые слои, закономерности его целостной организации, освободить восприятие от устоявшихся трафаретов. В современном музыкознании наметились различные линии изучения оперы как жанра. Среди них примечательно существование двух противоположных тенденций, каждая из которых выдвигает свои приоритеты: с одной стороны – выделившаяся в самостоятельную научную дисциплину либреттология, с другой собственно аналитический подход, для которого главным является опера как жанр, прежде всего – музыкальный. Подобное обособление не означает отрицания синтетической природы оперы, но свидетельствует о новом, более углублённом изучении различных составляющих её целостности. Таким образом, сама ситуация, сложившаяся в современном музыкознании, во многом уже изначально предопределяет актуальность темы исследования, обращенной к феномену современного музыкального театра – опере Г. Канчели «Музыка для живых» (1984/1999). Новизной драматургических и композиционных принципов, актуальностью основных мотивов либретто, современностью всего арсенала сценической постановки «Музыка для живых» ознаменовала новый этап развития оперы в XX веке.

**Степень научной разработанности проблемы.** Помимо многочисленных отзывов, критических статей и рецензий, появившихся после премьеры, «Музыке для живых» посвящена отдельная глава в монографии Н. Зейфас «Песнопения. О музыке Гии Канчели» (1991). История и некоторые детали создания этой оперы освещены и в вышедшей позже книге Н. Зейфас – «Гия Канчели в диалогах» (2005). Опера Канчели рассматривается также в ряде статей грузинского исследователя М. Кавтарадзе<sup>1</sup>, а также в ее диссертации «Грузинская опера 80-х годов XX века».

---

<sup>1</sup> См. след. Работы Кавтарадзе М.: Тема войны и мира в опере Г. Канчели «Музыка для живых» // Вопросы мелодии, гармонии и формы грузинской музыки: сб. научных трудов тбилисской гос. консерватории им. В. Сараджишвили. 1987. С. 101–109 (на грузинском языке).; Ее же. Грузинская опера 80-х годов: Сб. научных трудов тбилисской гос. консерватории им. В. Сараджишвили. Тбилиси, 1992. С. 152–180. (на грузинском языке).; Ее же. Проблема жанрово-стилевого синтеза в грузинской опере // Вопросы музыковедения: сб. научных трудов тбилисской гос. консерватории им. В. Сараджишвили. 1994. С. 218–227 (на грузинском языке).; Ее же. Опера // Очерки истории грузинской музыки 60-90-х годов XX века: Сб. научных трудов тбилисской гос. консерватории им. В. Сараджишвили. 2004. С. 3–68 (на грузинском языке).

Монография Н. Зейфас на сегодняшний день представляет максимально широкую панораму творчества Канчели. Однако формат и жанр исследования не позволил автору охватить весь спектр проблематики, связанной с этой оперой. Недостаточно разработанной в книге Зейфас представляется и проблема жанрово-драматургической специфики оперы.

Рассмотрение оперы Канчели «Музыка для живых» в контексте культуры XX столетия – одна из установок исследования М. Кавтарадзе. В поле зрения грузинского музыковеда находятся сюжетные мотивы, особенности сценического воплощения и лишь отчасти вопросы, касающиеся музыкальной стороны оперы, ее партитуры. «Музыка для живых» рассматривается как опера на тему всемирной катастрофы, войны и насилия, тогда как в тени остаются мистериальные топоры сочинения, присутствующие в либретто Стуруа лишь на уровне подтекста. Однако именно этот подтекстовый план либретто и становится концепционным ядром партитуры Канчели.

**Объект и предмет исследования.** *Объектом* исследования в настоящей диссертации является опера Г. Канчели «Музыка для живых» как художественный феномен. *Предмет* исследования – проблемы ее жанра и драматургии.

**Материалом исследования** послужили партитуры первой и второй редакций «Музыки для живых»<sup>2</sup>, а также клавиш первоначального варианта оперы. Для формирования основных положений диссертации были рассмотрены также партитуры симфоний композитора, а также научные труды, посвященные как творчеству Канчели, так и освещающие проблемы оперы XX века.

**Цель и задачи исследования** обусловлены стремлением показать, как вписывается сочинение Г. Канчели в процесс эволюции оперы второй половины XX века; обозначить точки соприкосновения либретто и музыки с одной стороны, с другой – территорию композиторской свободы, моменты встречной (по отношению к либретто) инициативы автора музыки. Задачей исследования является также рассмотрение партитуры «Музыки для живых» в контексте образно-семантических констант творчества Канчели в целом.

**Теоретической и методологической основой исследования** являются труды Е. Ручьевской, посвященные проблемам и поэтике оперы как жанра: «“Руслан” Глинки, “Тристан” Вагнера, “Снегурочка” Римского-Корсакова», «“Хованщина” Мусоргского как художественный феномен», а также «“Война и мир”». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева», труды об опере М. Друскина, М. Сабининой, работы А. Боевой, посвященные творчеству И. Стравинского, а также русской опере 60-90-х годов XX века, статьи М. Черкашиной, М. Раку, книга Н. Зейфас «Песнопения. О музыке Гии Канчели», исследование Т. Курышевой «Театральность и музыка», статьи грузинских музыковедов М. Кавтарадзе и Н. Кавтарадзе и многие другие.

---

<sup>2</sup> Первая редакция партитуры существует только в рукописном варианте. Вторая редакция – «Musik für die Lebenden» (1999) – вышла в издательстве «Hans Sikorski» (Гамбург, Германия).

Помимо музыковедческой литературы на выработку концепции данной диссертации повлияла театроведческая литература, в частности книга Б. Зингермана «Очерки истории драмы XX века», книга В. Мокульского «История западно-европейского театра», исследования Ю. Лотмана, М. Успенского, М. Бахтина, работы А. Можяевой, П. Топер, М. Тлостановой, А. Зверева и др., посвящённые проблемам литературы XX века.

**Научная новизна диссертации.** Работа демонстрирует методологию анализа современной оперы как целого. В ней обосновано актуальное для современной оперной драматургии понятие *замещающих функций* на уровне либретто и в музыке. Методология анализа оперы основывается на детальном анализе либретто (его структуры, топосов, многослойного метафорического подтекста, жанровых ориентиров) и сопоставлении результатов этого анализа со столь же детализированным подходом к музыке Канчели. Такое сопоставление приводит к выводам о существовании в музыке собственной интонационной фабулы, развёртывающейся «поверх» наиболее ярких событий действия театрального. На основе сопоставления либретто и партитуры «Музыки для живых» в диссертации раскрывается важная, но недостаточно исследованная проблема *полифонии внешнего и внутреннего действия* (как специфического свойства оперной драматургии).

**Практическая ценность** работы состоит в возможности использования её выводов и методики анализа в музыкознании и в музыкальной критике, а также в **учебной практике**: вузовских курсах истории музыки и теории оперной драматургии для композиторов, музыковедов, дирижеров-симфонистов и оперных режиссёров. Результаты анализа могут быть использованы в дальнейших научных изысканиях по проблемам оперной драматургии.

**Апробация результатов исследования.** Диссертация обсуждалась поэтапно и в целом на кафедре теории и истории музыкальных форм и жанров Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. По теме диссертации были прочитаны лекции в Санкт-Петербургской консерватории по курсу «История национальных музыкальных культур». Основные положения исследования опубликованы в ряде научных изданий (см. список в конце автореферата).

**Структура и содержание работы.** Диссертация состоит из Введения, пяти глав, заключения, приложений (полный текст либретто с переводом итальянской оперы, синопсис премьерной постановки оперы и музыкальные примеры) и списка литературы (226 наименования на русском, грузинском и английском языках).

**Во введении** обосновывается актуальность и научная новизна темы, определяются значение оперы «Музыка для живых» в творчестве Г. Канчели, степень изученности произведения и методологическая база исследования. Здесь же кратко характеризуется структура и содержание работы.

**Первая глава** – «Некоторые тенденции эволюции оперы XX века». Картина, сложившаяся в конце XX века, позволяет выделить *post factum* некоторые устойчивые, проявляющиеся на протяжении всего столетия,

тенденции эволюции жанра, определившие облик оперы в последних десятилетиях XX века. Одна из важнейших тенденций оперы XX столетия связана с актуализацией эстетических принципов «театра представления», сменивших господствующую в XIX веке традицию «театра переживания». Складывается парадоксальная ситуация, когда порицаемая композиторами XX века условность, искусственность, иллюзорность оперы преодолевается еще большим усилением условности, осознаваемой теперь как её сущностное свойство. Оппозиционные по отношению к опере XIX века тенденции проявились в отходе от доминирующего прежде жанрового модуса оперы-драмы, в усилении сферы игры и мифа, обращении к формам старинного театра (мистерии, моралите), поэтике комедии dell' arte, традициям кукольного, балаганного, фольклорно-обрядового представления.

Тяготение к условной форме отражения жизненных реалий предопределило актуальность языка иносказаний, усиление концептуального плана произведения и, как следствие, ограничение полноты раскрытия оперной «правды жизни»: конкретики характеров, психологии, сюжета. Актуализируются фабульные, тяготеющие к схематичности сюжеты, вытесняющие традиционные для XIX века драматические сюжетные перипетии. Обозначается тенденция нонперсонафикации, возникновение феномена «персонажа-маски». В первой половине XX века эти тенденции проявились с различной степенью полноты, сосуществуя (зачастую в рамках одного произведения) с иными направлениями развития оперного жанра. В той или иной мере они обозначились в творчестве композиторов разных стран – в операх Прокофьева, Стравинского, Бузони, Р. Штрауса, Хиндемита, Мийо, Казеллы, Малипьеро.

Для второй половины XX века характерно постепенное нарастание волны «антиоперного» движения. На этом витке эволюции происходит отторжение уже не только жанра оперы-драмы, но и литературной основы либретто вообще, слова как носителя понятийной информации. Усиление зрелищной составляющей оперного спектакля – одно из проявлений этих тенденций. Однако кульминационной точкой «антиоперного движения» становятся оперные опусы композиторов-авангардистов (Ноно, Берио, Кейджа), где исчезает традиционно понимаемый сюжет, логическая последовательность событий вообще. Демонстративная бессвязность сюжетной основы зачастую подчеркивается в них полиязычием либретто, представляющим набор цитат, организованных по принципу коллажа. На этом фоне примечательны и продолжающиеся поиски альтернатив «литературной» опере – звучащие в конце XX века призывы сочинять оперу на «бессловесное либретто».

Радикальное обновление оперной драматургии в творчестве советских композиторов происходит в 70-80-х годах. Характерные тенденции этого периода: тяготение к вечным, надвременным темам и образам, их метафорически-обобщенное раскрытие с элементами притчи или мифа, многомерность временных планов, необязательность строгой логической последовательности событий в либретто, сосуществование и взаимодействие планов эпоса и драмы, «театра представления» и «театра переживания»,

частое использование приема «театра в театре». Общим знаменателем на данном этапе становится и мощный концептуальный план оперы, подчиняющий себе все уровни ее драматургии. Эти тенденции по-разному претворились в операх Щедрина, Денисова, Шнитке, Слонимского, Рубина, Кобекина, Лобанова, Каретникова.

Аналогичные тенденции проявились и в грузинской опере 80-х годов – в операх «И было в год восьмой» Б. Квернадзе (премьера в 1983г.) и «Музыка для живых» Г. Канчели (премьера в 1984г.). Поднимающие вечные темы добра и зла, подлинных и мнимых ценностей человеческой жизни, эти оперы – подлинно современны. Их драматургия оказалась созвучной поискам новой эстетики современного театра, литературы, авторского кино, стремящихся запечатлеть и состояние умов человека конца XX столетия, и изменившуюся картину мира современности. Значительную роль в реализации новаторских замыслов Квернадзе и Канчели сыграл выдающийся театральный режиссёр Р. Стуруа – автор либретто и постановщик опер «И было в год восьмой» и «Музыка для живых».

**Вторая глава – «Либретто “Музыки для живых” в контексте театральной поэтики Р. Стуруа».** В литературе, посвящённой исследованию совместного творчества Р. Стуруа и Г. Канчели, обычно отмечаются черты сходства творческих позиций режиссёра и композитора. Плоды их совместной деятельности воспринимаются в свете некоего идеального союза единомышленников. Однако не менее существенен и вопрос о том насколько полно это единомыслие. Стуруа зачастую противопоставляют другому выдающемуся грузинскому режиссёру – Т. Чхеидзе: «творчество Стуруа развёрнуто вширь общества, а у Чхеидзе в глубь личности»<sup>3</sup>. Точно также можно сопоставить творческие индивидуальности Стуруа и Канчели, музыка которого всегда была развёрнута именно вглубь человеческой личности.

Одна из примечательных особенностей либретто «Музыки для живых» – поразительная пестрота, калейдоскопичность его образов. Такое либретто, словно компенсируя крайнюю скупость словесного текста, апеллирует к информативности зрелищного ряда. Театр как зрелище, театр как представление – основа театральной поэтики Стуруа. Главное в ней – отчуждённый, разглядываемый со стороны образ, его «показ со значением»<sup>4</sup> и, как следствие, усиление интеллектуального, а не эмоционально-сопереживающего воздействия искусства, актуализация механизмов «воссоздания мысли по образу»<sup>5</sup>. Подобная установка становится благодарной почвой для превращения театральных подмостков в эстраду для прямого обращения художника-публициста к зрителям. Элементы политического театра отчётливо звучат и в либретто «Музыки для живых», очерчивая некий узел взаимосвязанных проблем: обличение всех форм насилия, авторитарной власти над личностью, коллизии «искусство и

<sup>3</sup> Гурабанидзе Н. Режиссер Роберт Стуруа. Тбилиси, 1997. С. 142. (на груз. яз.)

<sup>4</sup> Курьешева Т. А. Театральность и музыка. М., 1984. С. 140.

<sup>5</sup> Там же. С. 57.

власть», оппозицию старого, отжившего свой век искусства – и нового, современного.

Стуруа отнюдь не скрывает своей приверженности к простоте, не стыдясь общеупотребительных, «затёртых» метафор, штампов, откровенной плакатности подачи образа или ситуации, часто сопутствующих публицистическому или политическому театру. В его постановках, также как и в либретто «Музыки для живых», достаточно много таких символов-штампов, не предполагающих сложного, многозначного подтекста. Так, в предварительной редакции оперы такой элементарный символический «жест» связан с эпизодом разрушения прекрасной греческой статуи Злом – аллегорическим персонажем Женщиной с хлыстом. Любопытно, однако, что музыка оказалась совершенно безразличной к этому сценическому событию, оставляя его в пространстве зрелищного ряда, внешнего сценического действия. Подобное расхождение позиций режиссёра и композитора разрешилось в первой редакции в пользу композитора – эпизод был изъят из сценического действия. Аналогичная ситуация повторяется и в дальнейшем, когда Мальчик-поводырь ломает скрипку – овеществлённый символ Музыки. Сходно и отношение композитора к данному событию сценического действия: без комментариев, без изобразительных эффектов. Такие детали свидетельствуют о расхождении эстетических позиций композитора и либреттиста: публицистическая прямота театральной поэтики Стуруа, очевидно, не была близкой для Канчели. Первоначальная версия либретто включала также ряд эпизодов, представляющих в публицистически заострённой форме отношение режиссёра-новатора к академическим нормам искусства. Однако публицистический слой в постановках Стуруа – лишь вершина айсберга, подводная часть которого являет нам уже не режиссёра-публициста, а художника, мыслящего сложными, неподдающимися однозначной расшифровке образами, артистически играющего с формой спектакля. Его театральные метафоры и гротескные образы имеют как бы двойной, тройной, или вообще, стремящийся к бесконечности код. Концептуальные «лейтмотивы» спектаклей Р. Стуруа словно прячутся, растворяются во «множественном числе» конкретных образов-метафор. Метафорический слой его постановок во многом «обесценивает» содержательность произносимого со сцены слова информативностью зримых образов. В этом отношении либретто «Музыки для живых» представляет совершенно новый тип оперного либретто, выстроенного как концептуально организованный «ансамбль метафор», где практически каждая картина имеет двойной смысл – буквальный и переносный.

Свойственное Стуруа тяготение к универсальному театру связано и с приближением к поэтике притчи на основе деперсонификации конкретных сценических образов, отвлечения от конкретного времени и пространства действия. Персонажи «Музыки для живых» не имеют имён, прошлого, индивидуального характера. Однако традиционная дидактико-аллегорическая основа притчи в либретто усложняется, приближаясь к современной разновидности так называемой «открытой» притчи, для которой



характерно провоцирование читателя или зрителя на самостоятельное генерирование смысла.

Притча не единственная составляющая либретто «Музыки для живых». Авторское обозначение «мистерия» – значимая сторона оперы, как на уровне либретто, так и на уровне её музыкальной драматургии. В либретто «Музыки для живых» узнаваемы мифологические «матрицы» как античных мистерий-ритуалов (Элевсинских и Орфических), так и символика средневековой религиозной драмы. В мистериальном пространстве либретто Офицер (аллегория диктаторской власти, насилия в реалиях театра политического) занимает положенное ему место посланца ада, явившегося в мир из огнедышащей бездны Дьявола. Сосуществование планов политического и мистериального театра позволяют неоднозначно воспринимать и аллегорический образ Женщины с хлыстом – синонима, двойника фигуры Офицера. Женщина с хлыстом воспринимается как своеобразная аллегория Политики с её классическим принципом «кнута и пряника». Однако в контексте мистериальной линии либретто этот персонаж можно рассматривать и как аллегорию Смерти.

Мистериальная коллизия *pro et contra* всегда субстанциональна. Фигура театрального Дьявола подразумевает существование его субстанционального оппонента – Господа Бога. Присутствует ли подобная оппозиция в либретто? Имя Господне появляется в либретто лишь в финале, в перифразированном тексте Евангелия от Иоанна: «В начале было песнопение. И песнопение было у Бога. И Бог был песнопением», Следующая далее коллективная молитва «Освети пути наши» расставляет все точки над «i»: это – музыка от Бога и к Богу же возносимая. Музыка в концепции Стуруа – универсальная метафора, знак присутствия в человеческой душе искры божьей, неугасимого стремления человека к свету истины, добра и красоты, но, одновременно, и эвфемизм Бога.

Полюса мистериального пространства существуют в либретто не сами по себе, но в их соотнесённости с человеком. Объектом схватки Добра и Зла становятся у Стуруа невинные детские души. Подобная коллизия как раз и составляет инвариантную основу жанра мистерии. Однако дальнейшее представление борьбы Добра и Зла за человеческую душу в либретто Стуруа выходит за рамки мистериальной картины мира, соприкасаясь скорее с поэтикой другого жанра средневековой театральной культуры – с моралите.

С образом детей связан ещё один подтекстовый пласт либретто, символизирующий идею движения человеческой души по вертикальной шкале духовно-нравственных ценностей, извечного пути между Добром и Злом. Идея пути, присутствующая в либретто как бы «за кадром» происходящих событий, имеет широкий этический и, одновременно, более узкий, специфически христианский подтекст. Существенное отличие между замыслом Стуруа и Канчели заключается в акцентировании различных содержательных планов. В либретто Стуруа на первый план выступают мотивы политического театра, для Канчели же центральной становится

мистериальная линия представления и лирический, сугубо внутренний характер высказывания.

**Третья глава – «Язык метафор “Музыки для живых” и образные константы симфонического творчества Канчели».** «Осязаемость» концепционного слоя симфонических произведений Канчели неразрывно связана не только с рельефностью их драматургии, но и с особым качеством музыкального тематизма, его способностью вызывать яркие, достаточно отчетливые внемusикальные ассоциации. Образные константы музыки Канчели позволяют говорить о существовании неких сквозных топосов, сквозных линий его творчества. Их репрезентанты – определённые жанровые и стилистические модели, устойчивые интонационные сферы, многие элементы культуры «готового слова», восходящие к барочной или классической традиции, к каноническим культурам (фольклору, различным пластам церковной музыки). Эти константы представлены в его творчестве как обобщёнными образно-интонационными сферами, так и переходящими из одного сочинения в другое идентичными музыкальными темами. Существование сквозных топосов в творчестве Канчели неразрывно связано с представлением о тех ценностях, тех субстанциональных основах бытия, совокупность которых отражает авторскую картину мира.

Основные семантические константы произведений Канчели располагаются вокруг полюсов драматической коллизии «pro et contra» – противопоставления образов внутренне несовместимых, непреодолимо конфликтных. Субстанциональный трагизм человеческого бытия, брэнность материального мира и самого человека – глубинная предпосылка трагизма канчелиевской картины мира, «тональности» печали и скорби большинства его опусов. Универсализм сферы скорби в произведениях Канчели проявляется не только индивидуально-личностном, но и некоем вселенском, всеобъемлющем масштабе. Образ страдающего человека в его музыке зачастую сопрягается с образом страдающего человечества.

Одной из образных констант музыки Канчели становится сентиментально-трогательный, хрупкий вальс – своеобразная персонификация человека, хрупкой, брэнной ипостаси его земного бытия. Подобный образ в сочинениях композитора нередко противопоставляется агрессивному началу, что, в свою очередь, подчеркивает его человечность, слабость, страдательное амплу этого «персонажа».

Хрупкий сентиментальный вальс становится одним из важнейших «персонажей» символического пространства и оперы «Музыка для живых», позволяя провести аналогии с характерным для жанра мистерии персонажем – аллегорией человеческой души, человеческого начала вообще.

Представление о вселенском масштабе образов скорби в музыке Канчели также опирается на устойчивые ассоциативные связи, апеллируя к той музыкальной традиции, в которой данная сфера воплотилась с наивысшей мерой художественного воздействия, запечатлелась в образах возвышенных, взывающих к вечности. Эта линия творчества Канчели восходит к музыке Баха, к интонационной сфере его пассионов. Данная

сфера впервые входит в канчелиевское творчество начиная с IV симфонии и становится в дальнейшем константной. Характерной чертой «пассионной» сферы в музыке Канчели является опора не столько на какую-либо одну, свойственную баховской пассионной лексике образно-интонационную модель, сколько на некую совокупность языковых особенностей «Страстей».

Элементы баховской лексики в партитуре «Музыки для живых» образуют линию рассредоточенного тематизма, «всеприсутствующего» на разных уровнях художественной целостности произведения. Одно из проявлений «пассионного» начала в опере связано с идеей поступательного развития мелодики, завоевывающей каждый новый тон (ступень на пути к некоей метафорической «Голгофе») с каким-то трудом, внутренним усилием. С семантикой «Страстей» в «Музыке для живых» (как и в VI симфонии) связан сам «образ движения» – трехдольный «шаговый» ритм с утяжелённой пульсацией тактовых долей, ассоциирующийся с неким обобщённым образом трудного, мучительного пути.

Представление о субстанциональном трагизме человеческого бытия в творчестве Канчели неотделимо от темы смерти, небытия. С топосом смерти во многом связывается и столь характерная для его музыки «метафизика тишины». Образ мистического созерцания небытия, пребывания на грани жизни и смерти у Канчели зачастую связан с особым слоем музыкального тематизма, репрезентативность которого предопределена спецификой тембра, фактуры, динамики, артикуляции, метроритма.

Топос смерти в «Музыке для живых» и соответствующая этому представлению образная сфера – важнейшая драматургическая линия оперы, предопределяющая сущностные стороны её концепции. В той или иной мере эта образная сфера присутствует в опере постоянно, заявляя о себе то мгновенными эпизодическими «наплывами», то внезапным вторжением нового контрастного материала, а в отдельных случаях в виде своеобразного приёма «стоп-кадра». «Закадровое» присутствие сферы Небытия предопределяет и неоднозначность, амбивалентность многих образов «Музыки для живых». Смерть в опере Канчели многолика и потому не персонифицируется в какой-то одной определённой теме-символе. С образом смерти здесь ассоциируется некая совокупность музыкальных образов, формирующихся на основе различного тематического материала. Однако при всём различии этих образов между ними существует и некое синонимическое сходство, позволяющее объединить их в единую, развертывающуюся на протяжении всей оперы интонационную сферу. В её развитии ощутимы «приливы» и «отливы», но наивысшая концентрация происходит в конце «вставной» итальянской оперы (II действие).

Существование сквозной, развивающейся на протяжении оперы интонационной сферы подразумевает присутствие некоего инварианта, внутреннего родства между различными музыкальными темами. Это – разорванная паузами мелодическая линия, интонирование *pizzicato* или *quasi pizzicato*, минимализм фактуры, общий аскетический, холодноватый колорит звучания, дефицит вокальной интонации, воспринимаемый подчас как

проявление некоей сухости, отсутствия человеческого тепла, эмоциональной жизни вообще. К этой же интонационной сфере можно отнести и моменты статики, отсутствия импульсов к движению, а также тяготение к относительной равномерности ритма и метра. Возникает подобный тип материала зачастую внезапно, как бы проводя резкую грань между предыдущим и последующим.

В канчелиевской полярной картине мира, сфера образов «contra» зачастую предстаёт в агрессивно-напористом облике тематизма «*marcatissimo*» или «*barbaro*», олицетворяя представление о некоем разрушительном, лишенном созидательного инстинкта начале. Внутренняя опустошенность, «машинальность» образов «*marcatissimo*» предполагает в творчестве Канчели и существование своей противоположности – человечности, внутренней одухотворённости. Однако и сама сфера противостоящих человеку негативных образов «contra» у Канчели, как правило, лишена однозначного индекса «зла».

Рассматриваемая образная сфера в «Музыке для живых» изначально предопределяет, например, «тональность» «Блестящего вальса» (I д., IV картина), в начале которого возникает узнаваемый, укоренённый в традиции XX века образ *barbaro*, весьма далекий от вальсовой сферы как таковой. Многократные вторжения образа безликой грубой силы в стихию вальсового движения воспринимается едва ли не как акт насилия, принуждения, взвинчивания эмоциональной «температуры» танца до той черты, за которой над человеком властвуют слепые жизненные инстинкты. Такова сущность дионисийской стихии танца. Однако, в системе смысловых координат оперы дионисийский модус «Блестящего вальса» обогащается и иными значениями. «Блестящий вальс» представляет собой своеобразное продолжение традиции Мефисто-вальсов. Соприкосновение с данной традицией проявляется в самой лихорадочной атмосфере танца, в эпизодах приоткрывающих его чувственную, эротически-окрашенную ипостась, а вместе с ней и извечный мотив соблазна, искушения.

В трагических коллизиях музыки Канчели совершенно особое место занимает возвышенный образ Песнопения. К сфере песнопения можно условно отнести все музыкальные образы сочинений Канчели, символизирующие некое идеальное надличностное начало. Это может быть грузинский одноголосный архаический напев, григорианский хорал или многоголосное церковное пение как грузинской, так и западно-европейской традиции.

К сфере песнопения в «Музыке для живых» принадлежит разнообразный в жанровом и стилистическом отношении тематический материал. Однако, подлинным откровением, прозрением некоей истины становится в «Музыке для живых» архаический монодийный напев в финальной картине «Торжество Музыки». К нему и восходит вся концепция оперы, представляя в целом некий путь, движение к той «точке покоя», которая достигается в откровении финала.

Рассмотренные в данной главе основные образные сферы, а через них и важнейшие топосы канчелиевского творчества, в совокупности формируют драматургический «остов» «Музыки для живых», её крупный план. Однако существует и иной уровень художественной целостности оперы – план деталей. На этом уровне формируются уже не обобщённые топосы, но конкретная интонационная «фабула» с персонажами-символами и их драматической «судьбой». На этом уровне разобшённые топосы и полюса коллизии *pro et contra* стягиваются в некое единое смысловое целое.

#### **Четвертая глава – «Сквозной тематизм “Музыки для живых”».**

Существование немногих, четко очерченных интонационных сфер – одна из предпосылок художественной целостности «Музыки для живых». Однако не менее значимой в этом плане является и разветвленная сеть сквозных интонационных оборотов, формул, реминисценций и лейттем. Не весь сквозной тематизм оперы Канчели равнозначен для нашего восприятия. В одних случаях он попадает в «светлое поле» нашего сознания, в других – остаётся на его периферии в качестве некоего фона, частицы целостного смысло-образа, формируя относительно однородное интонационное «поле» – некий «встречный» план, противостоящий пестроте и разнородности «зрительного ряда» либретто.

Одна из разновидностей сквозного тематизма «Музыки для живых» связана с феноменом формульности – концентрации общезначимых смыслов в музыкальной интонации, кристаллизующейся в рамках той или иной канонической культуры. К формульному типу сквозного тематизма относится, например, интонация плача, стона в начале оперы. Свойственное формуле единство варианта и инварианта раскрывается в ее дальнейших метаморфозах: в облике ласковой колыбельной (Регтайм – I д., V картина), в виде заезженного стереотипа итальянской оперной мелодики XIX века или исступлённого заклинания (в момент развязки драматической коллизии в финале). Другое проявление формульности в «Музыке для живых» апеллирует к типизированному слою барочной лексики, к стандарту гармонической формулы, характерной, например, для начальных тактов многих баховских прелюдий. Данная гармоническая формула, в качестве элемента барочной культуры «готового слова» словно изнутри освещает различные образы и ситуации «Музыки для живых». Ее роль соотносима с ритуальным модусом мистерии, перетеканием планов действия и действия, преходящего и вечного.

Особый слой сквозного тематизма «Музыки для живых» представляют **реминисценции** – повторяющиеся на расстоянии фрагменты звучащего ранее материала. Отличие реминисценции от лейтмотива у Канчели прежде всего количественное. Лейттематическая функция не может осуществиться, когда тот или иной материал повторяется на расстоянии всего один раз. Реминисценции у Канчели устанавливают сущностные связи между различными, кажущимися несопоставимыми явлениями внешнего действия, проводят между ними аналогии, раскрывают синонимическое сходство ситуаций.

Ещё один важнейший слой сквозного тематизма «Музыки для живых» представлен феноменом **лейттемы**. Большая симфоническая партитура «Музыки для живых» зачастую напоминает партитуру камерного сочинения, где каждый голос или оркестровый план, интонационный «жест» или деталь живут интенсивной внутренней жизнью, богатой большим количеством «микрособытий». При всем разнообразии задействованных в партитуре инструментов оркестр «Музыки для живых» в целом аскетичен. С холодной гаммой красок связаны и основные лейттемы – «персонажи» символического пространства оперы, представляющие её иносказательный метафорический план. Это – лейттемы скрипичных флажолетов, органа, там-тама, ансамбля флейт с участием альтовой флейты, арфы и бас-гитары, которых объединяет в контексте «Музыки для живых» общий сверхчувственный, трансцендентный характер звучания, дифференцирующийся в соответствии с амплитудой того или иного инструмента.

В иерархии уровней сквозного тематизма «Музыки для живых» особое место занимают **лейттемы**. Именно они в наиболее концентрированном виде представляют сущностные стороны концепции оперы. Объектом лейтмотивной персонификации в опере становятся ценности и антиценности канчелиевской «картины мира». В то же время эти идеальные, символические «персонажи» могут быть соотнесены с традиционными аллегориями средневекового мистериального театра. В «Музыке для живых», как и в мистерии, присутствуют «персонажи» Вера, Надежда, Душа, а также персонифицированное представление о субстанциональном трагизме человеческого бытия (сложный, полисемантический символ Смерти и восставшей против её всевластия Души). На уровне лейтмотивной персонификации обретает особую осязаемость «встречная» (по отношению к либретто) инициатива композитора. Персонажи-символы (Вера, Надежда, Душа, Смерть) разыгрывают собственный, достаточно опосредованно связанный с внешним действием сюжет. Важнейшей особенностью лейтмотивной организации «Музыки для живых» становится её фабульный характер. Каждый лейтмотив-символ «проживает» на протяжении оперы свою «судьбу», меняется (иногда значительно), имеет определённую линию развития. В их отношениях и трансформациях очерчивается «сюжет» некоей духовной драмы. Сам факт существования последовательно развертывающейся интонационной фабулы ведёт к восстановлению подразумеваемых, но реально отсутствующих у Стурра причинно-следственных связей, преодолевающих разнородность и внешнюю бессвязность монтажной структуры либретто.

**Пятая глава – «Музыкальная композиция и драматургия “Музыки для живых”».** Своеобразие драматургии «Музыки для живых» заключается в особом взаимоотношении планов музыкальной композиции и драматургии оперы. В новейших исследованиях, посвященных проблемам оперы как жанра, музыкальная композиция и драматургия мыслятся как неотделимые друг от друга понятия, подразумевающие, однако, и их относительную

автономию: композиция отражает в основном внешний план действия, его сюжетную основу, а драматургия внутренний, концептуальный<sup>6</sup>.

Либретто «Музыки для живых» метафорично и предельно сжато. Сведение роли словесного текста к минимуму ведет к дефициту вербальной информации, во многом возмещаемой информативностью зрелищного ряда – пантомимой и немым сценическим действием, конкретизированным отдельными ремарками в партитуре. В целом либретто «Музыки для живых» тяготеет к фабульности, схематичности показа событий, причинно-следственная связь которых не очевидна. Фабульность либретто и его концептуализация, предопределили «драматургичность» музыкальной композиции, подчиненность ее крупного и мелкого планов не внешней сюжетной логике следования событий, а логике идей, содержательного плана произведения в целом. Подчиненность крупного плана композиции логике развертывания концепции в целом проявляется, в частности, в условности композиционного членения оперы на два акта (исполняющихся без перерыва), где завершающий первое действие «Регтайм» в драматургическом отношении представляет интермедию (гедонистическую «паузу») между двумя драматически-действенными картинами («Блестящим вальсом» и «вставной» итальянской оперой). В качестве интермеди «Регтайм» скорее связывает, а не разделяет два действия оперы.

В основе драматургии «Музыки для живых» лежит универсальный для симфонического мышления Канчели принцип «pro et contra» (противопоставление двух противоположных полюсов, обобщенных в представлении о Добре и Зле) основополагающий для формирования композиции оперы в целом и составляющих ее частей. Музыкальная драматургия оперы Канчели в основном следует за той логикой развития коллизии «pro et contra», которая лежит в основе либретто. В этом отношении знаменательно, что почти в каждой картине оперы частично сохраняется принцип театральной репрезентации образов и событий внешнего действия, их показ через соответствующий материал в музыке, что порождает иллюзию параллельного развертывания сценического и музыкального рядов. Совпадая с ритмом чередования, динамикой развития основных событий, музыкальная драматургия оперы одновременно обладает и относительной автономией, вплоть до возникновения элементов «полифонии» музыки и сценического действия. Моменты расхождения между музыкальной драматургией и фабульной схемой либретто возникают, как правило, внутри картины.

Сама по себе коллизия «pro et contra» схематична, но в опере Канчели она преодолевается разнообразием конкретных вариантов ее раскрытия. Картины «Музыки для живых» соотносятся друг с другом как разнообразные варианты-синонимы одной и той же схемы. Но внутри картин соотношение двух конфликтных начал складывается по-разному. Эти картины становятся своеобразным эквивалентом драматических сцен, представляющих законченный этап драматической борьбы, где «персонажами» поединка

---

<sup>6</sup> См. об этом Ручьевская Е. А. «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. СПб., 2010.

становятся не конкретные герои, а обобщенные понятия «добра» и «зла». Сама же драматическая борьба, ситуации непосредственного конфликтного столкновения полюсов антиномии на протяжении первого акта чаще остаются «за кадром».

Композиция первого акта «Музыки для живых» складывается из пяти картин, представляющих собой экспозицию конфликта, и его развитие. Продолжение развития основной коллизии происходит и во втором действии – во вставной итальянской опере «Любовь и долг», которая на первый взгляд воспринимается как своеобразный дивертисмент, не имеющий явных смысловых связей с предыдущими событиями и образами «Музыки для живых». Но, не смотря на кажущийся драматургический разрыв, вставная итальянская опера включается в сквозной процесс развертывания коллизии *pro et contra*, развитие основных идей оперы. Кульминационная точка конфликта, как и его разрешение, достигается уже в финале, который состоит из двух картин.

Наиболее общий принцип музыкальной драматургии оперы Канчели связан с взаимодополняемостью принципов сопоставления, монтажа и процессуальности, непрерывного развития. На их основе выстраивается и общая драматургическая линия «Музыки для живых» – ее движение от статики к динамике, спиралеобразному восхождению к кульминации и развязке драматической коллизии. Анализ общих драматургических закономерностей «Музыки для живых» и их конкретных проявлений в каждой картине проясняет жанровую специфику оперы. «Музыка для живых» и по форме, и по содержанию является оперой-мистерией, где притчевый план становится своеобразным прикрытием ее сущностной основы – единства мистериальных топосов, драматизированного эпоса и ритуального действия.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, суммируются жанрово-стилистические, художественные особенности «Музыки для живых», связанные с новой эстетикой оперы XX столетия, общекультурным контекстом и особенностями творческого мышления Канчели.

**Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:**

**Публикации в специальных изданиях, утвержденных ВАК:**

1. Деканосидзе Н.А. О синтезе музыкальных поэтик в опере Б. Квернадзе «И было в год восьмой» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. СПб., 2009. № 12 (89). С. 152–156.
2. Деканосидзе Н.А. *Pro et contra*: «Музыка для живых» Канчели-Стуруа // Музыкаведение. Москва, 2010. № 1. С. 47–52.

**Другие публикации:**



3. Деканосидзе Н.А. Эпос и драма в опере Б. Квернадзе «И было в год восьмой» // Musicus: Вестник Санкт-петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб., 2007. № 9. С. 35–41.
4. Деканосидзе Н.А. Опера Б. Квернадзе «И было в год восьмой». Литературный первоисточник, либретто, композиторская версия // Научные поиски в искусствознании (სახელოვნებო მეცნიერებათა დოკაბო). Тбилиси, 2007. № 3 (32). С. 22–38. (на груз. языке)
5. Деканосидзе Н.А. Поэтика театра представления в опере Б. Квернадзе «И было в год восьмой» // Мнатоби (მნათობი). Тбилиси, 2007. № 4. С. 103–108. (на груз. языке)
6. Деканосидзе Н.А. Сквозной тематизм в опере Г. Канчели «Музыка для живых» // Молодой ученый. Чита, 2010. № 9. С. 301–305.
7. Деканосидзе Н.А. Музыкальная композиция и драматургия оперы Г. Канчели «Музыка для живых» // Интеллектуал. Тбилиси, 2010. № 14. С. 72–78.