

## ПЛАЧ В ОПЕРАХ ІВАНА ДЗЕРЖИНСЬКОГО І СЕРГІЯ СЛОНІМСЬКОГО

На матеріалі відомих опер – «Тихий Дон» І. Дзержинського (1935) і «Віриня» С. Слонімського (1967) – проаналізовано плач у контексті радянської опери, виявлено специфіку його функціонування. Незважаючи на часову дистанцію, в обох творах відображено один історичний період – становлення більшовицької влади після революції, з погляду наповнення фольклорними генами (зокрема плачовими), у них виявлено спільні тенденції. Попри всі розбіжності естетично-стильових систем, композиторського мислення, у проаналізованих творах продовжується розвиток оперних традицій минулого, передусім щодо роботи з фольклорно-жанровим матеріалом та зорієнтованістю на характерні типи плачу, зокрема поховальний і плач-колискову. Звернення композиторів до жанрового міксту плачу й колискової може бути зумовлене як сюжетними обставинами, так і ідеями філософсько-етичного характеру. При цьому результати інтонаційно-драматургічного втілення плачу-колискової виявляються абсолютно різними. Окремо розглянуто драматургічну функцію плачу, особливо відчутну в опері С. Слонімського. Плач ніби «огортає» головну героїню від її першої появи на сцені до скорботного фіналу, постаючи своєрідним символом трагічної долі Вірині.

**Ключові слова:** поховальний плач, плач-колискова, опери І. Дзержинського та С. Слонімського, драматургічна функція плачу.

Як відомо, процес адаптації автентичного плачу в жанрах академічної культури – опері, симфонії, балеті, інструментальному концерті чи вокально-хоровому творі – залежить від інтонаційно-семантичних резервів кожного з них. У цьому випадку опера постає чи не найзручнішим жанром, який «забезпечує» значний комплекс умов для репрезентації плачу. Завдяки детально прописаному сюжету, візуальній доступності сценічної ситуації, об'ємному звучанню музично-вербального тексту і пластичній експресії, жанровий потенціал плачу виявляється повною мірою, продовжуючи, зокрема, й прадавні традиції ритуального функціонування причету.

Цікаво, що у «Словнику російської мови XVIII століття» серед важливих ознак оперного жанру визначено й плачові координати: «Опера или зрелище поющее может вмѣщать в себя и плач и смѣх»<sup>1</sup>. І хоча в цьому випадку йдеться не про сам жанр плачу, наведена загальна характеристика підкреслює цінну для нас позицію: плач – від окремих жанрово-стильових знаків до цілісного втілення – постає генералізуючим жанровим кодом для втілення різних емоційно-психологічних станів і настроїв – від ліричних жалін до трагічної скорботи і відчаю.

В історії російської опери XIX століття плач набуває виняткового жанрового статусу. У статті «Жанрові амплуа плачу в операх М. Мусоргського і М. Римського-Корсакова»<sup>2</sup> здійснено спробу типологізувати плачові моделі на матеріалі кількох опер відповідно до типології сценічних амплуа. Запропоновано такі жанрові амплуа:

---

<sup>1</sup> Калиновская В. Н. Опера // Словарь русского языка XVIII века. URL: <http://feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc/15/sl1801208.htm> (дата обращения: 02.02.2016).

<sup>2</sup> Скворцова Н. М. Жанрові амплуа плачу в операх Модеста Мусоргського та Миколи Римського-Корсакова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2014. № 4 (25). С. 73–83.

плач-трагік, безпосередня функція якого – оплакування померлого; плач-лірик, пов'язаний із наріканнями на нещасливу долю чи кохання без взаємності; плач-комік, спрямований на пародійне викривлення і висміювання ситуації, а також плач-вісник, якому притаманне філософсько-етичне заглиблення і передчуття трагічного.

Утілення плачу в російській опері ХХ століття зумовлене, безперечно, складною специфікою функціонування самого оперного жанру, який в умовах радянської дійсності, поряд із кантатно-ораторіальним жанром і масовою піснею, набув ідеологічного характеру. У зв'язку з цим у подібних опусах виникає плач-панегірик, який, співіснуючи поряд із плачем як сакральним феноменом фольклору, нерідко пропагує радянський спосіб життя, звеличує легендарних вождів і героїв, комуністичну партію.

Дослідженню проблеми функціонування панегіричних плачів радянської доби – як у (псевдо)-фольклорній, так і професійній практиках – присвячено наукові праці багатьох дослідників, зокрема Т. Іванової, І. Козлової, І. Кониревої, Ф. Міллера, Л. Серебрякової та ін. Спираючись на методологію цих праць, пропонуємо аналіз цієї унікальної моделі плачу на матеріалі ораторії Р. Щедрина «Ленін в серці народному»<sup>1</sup>.

Дотримуючись традицій класичної опери, у ХХ столітті композитори звертаються до вже апробованих жанрових типів плачу, особливо до плачу поховального («Семен Котко» С. Прокоф'єва, «Віриня» С. Слонімського), містифікованого («Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича) та плачу-колискової («Тихий Дон» І. Дзержинського).

Мета статті – розглянути плачові фрагменти в операх І. Дзержинського «Тихий Дон» і С. Слонімського «Віриня». Це дві відомі опери радянського часу, у яких, незважаючи на всі розбіжності естетично-стильових систем композиторського мислення, продовжуються традиції минулого, зокрема в роботі з фольклорним матеріалом та в зорієнтованості на характерні типи плачу.

Незважаючи на різний час їх написання, ці твори присвячені одному історичному періоду – становлення більшовицької влади після революції, а з погляду наповнення фольклорно-жанровими генами (зокрема, плачовими), виявляють спільну тенденцію.

«Тихий Дон» вважають першою художньо цінною радянською оперою на революційну тему, свого часу її було поставлено у більшості театрів СРСР. Одним із найбільших досягнень твору всі рецензенти вважали майстерне осмислення народнопісенного матеріалу на основі традицій класичного оперного мистецтва ХІХ століття. Саме таким є Плач-колискова Аксінь у фінальній сцені другої дії. Нагадаємо, за сюжетом це найбільш напружений фрагмент: нещасна героїня марно б'ється над колискою помираючої доньки і, водночас, дізнається про загибель на війні коханого Григорія.

Її неймовірне емоційно-психологічне потрясіння і відчай сконцентровано у фінальному фрагменті сцени (55 тактів). Ефект потужної трагічної експресії досягається кількома засобами. Передусім, цьому сприяє безмовне оціпеніння героїні, про що свідчить і ремарка самого композитора: «В оцепенении. Механически качает люльку с ребёнком». Єдине, що в змозі вимовляти Аксінья, це приглушене заколисує інтонування, яке переходить у виття і врешті зривається на гірке, несамовите ридання.

Відсутність вербального тексту, традиційного для голосінь, компенсується музично-виражальними знаками плачової експресії, серед яких назовемо сконцентрованість трагічних тональностей (*мі-бемоль мінор, сі-бемоль мінор, фа-дієз мінор*),

<sup>1</sup> Див.: Скворцова Н. М. Плач у радянській музичній культурі (ораторія Родіона Щедрина «Ленін у серці народному») // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2015. № 4 (29). С. 57–65.

переважання скорботних малосекундових інтонацій у колисанні, схвильований темп. Поступове усвідомлення жінкою всього трагізму ситуації підкреслено ущільненням оркестрової фактури, гармонічною насиченістю політональними співзвуччями, всезростаючою динамікою, аж до крику.

Особливо важливо підкреслити, що плач, можливо, єдиний серед усіх жанрів має свою унікальну інтонаційно-виконавську ауру, сповнену експресії руху плакальниці, її жестикуляції, міміки, криків, зойків, стогонів тощо. Нагадаємо, що у фольклорі за показним оплакуванням померлого найманою плакальницею уважно стежили, схвалюючи його («ой, як добре голосить!») або висловлюючи невдоволення. Отже, власне сценічне втілення плачу є досить важливою компонентою для повноцінного відтворення жанру в опері, успіх якого цілком залежить від акторської майстерності співачки, відчуття нею такої специфічної емоційної сфери.

З погляду драматургічної цінності, підкреслимо поліфункціональну природу Плачу-колискової Аксіньї: з одного боку, це трагічний особистісний плач героїні, з іншого, – глибоке філософсько-етичне оспівування однієї з центральних плачових тем усіх часів (тяжка жіноча доля), якій присвячено окремий жанровий пласт пісень-плачів, зокрема рекрутських, передвесільних, а часом і колискових.

До слова, синтез плачу з інтонаційно-жанровим полем колискової пісні виявляється не лише на сюжетному рівні, а й безпосередньо в музичному втіленні: зокрема завдяки тихій динаміці на початку, заколисувачому типу мелодики у межах повторюваної малосекундової чи малотерцієвої інтонації та монотонності руху. Важливо, що таке заколисування створює тимчасовий ефект затьмарення свідомості героїні. Поєднання цих двох жанрових координат – плачовості й колисковості – належить до найсильніших музично-психологічних знахідок композиторів другої половини XIX століття, зокрема М. Мусоргського і П. Чайковського (згадаймо хоча б Плач-Коліскову Юрода з опери «Борис Годунов» чи трагічну колискову Марії у фінальній сцені з опери «Мазепа») Як зазначає А. Лозова, «колискові Мусоргського <...> мають важливу драматургічну роль, яка значно переростає пряму функцію жанру: часто вони звучать наприкінці трагічних творів, виконуючи резюмуючу функцію і наділяючи <...> жанр високим трагедійним, філософсько-етичним смислом»<sup>1</sup>.

Підсумовуючи, зазначимо, що до останнього часу опера І. Держинського була лише музичною пам'яткою свого часу як «датський» опус. На фоні цього викликає захоплення і здивування ідея відродження популярних творів радянських композиторів, яка належить Ларисі Гергієвій, керівнику Академії молодих співаків Маріїнського театру. Символічно, що одним із таких відроджених опусів став саме «Тихий Дон», концертне виконання якого відбулось наприкінці лютого 2016 року.

Звертаючись до «Вірині» С. Слоніського (першої у творчому доробку композитора), нагадаємо, що обрана тема – непросте життя російських селян у революційний 1917-й рік – є спорідненою з темою опусу І. Держинського. Однак принципово іншою виявляється концепція твору: С. Слоніський у цій музичній драмі акцентує на трагічності тогочасного життя на особистісному, сімейному, релігійному й соціально-політичному рівнях, про що свідчать і назви картин – «Кінець влади», «Кінець сім'ї», «Кінець віри». Як зазначає Я. Гордін, «Слоніський, людина з досвідом страшного XX століття, прагне дійти до самої сутності світового історичного

---

<sup>1</sup> Лозова А. І. Специфіка втілення жанру колискової пісні у творчості М. П. Мусоргського, М. А. Римського-Корсакова та П. І. Чайковського: дипломна робота ... магістра музичного мистецтва / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; наук. керівн. О. Б. Соломонова. Київ, 2013. С. 76–77.

уроку. Для нього людські пристрасті невіддільні від політики, особисті драми намертво вбудовані в драму суспільства»<sup>1</sup>.

За свідченням багатьох дослідників творчості композитора, зокрема К. Руч'євської, наскрізний трагізм становить одну з іманентних ознак його музики: «Більшість крупних творів Слонімського трагічні. Трагізм – у поєднанні з іронією, з сарказмом, з обіграною в гротеск комедійністю. Такий стереотип, інваріант сюжетів “Віриней”, “Майстра і Маргарити”, “Гамлета”, “Видінь Іоанна Грозного”, “Короля Ліра”»<sup>2</sup>.

Характерно, що композитор, маючи значний досвід фольклорних експедицій, інтегрує в народну оперу широку інтонаційно-жанрову панораму російського фольклору – від ліро-епічних і танцювальних пісень до жаргонно-побутових наспівів, популярних у 20-ті роки ХХ ст. Серед цих жанрів важливу роль відведено пісням трагічного змісту – плачам. Зразок безпосередньо поховального плачу репрезентовано у фіналі п'ятої картини. З волі випадку, це Плач Аксінї, героїні другого плану, яка голосить за загиблим на війні чоловіком. За сюжетом, нагадаємо, убита горем Аксінья повертається додому. Спершу жінка, за звичкою, механічно запитує про господарство, коли отелилася корова. Лише після обережного запитання Віриней Аксінья, схаменувшись, спалахує криком і плачем. У клавирі опери є відповідна ремарка: «Аксінья снімає верхнюю одяжку, садиться за стол, починає вить».

За всіма критеріями це голосіння належить до типу професійно опрацьованих плачів, які генетично невіддільні від фольклорної традиції оплакування померлого. Окрім сюжетного втілення, маркуванню плачового жанру сприяє семантична й структурна специфіка вербального тексту типово голосільного характеру: зі зменшено пестливими епітетами, наріканнями на завчасний відхід людини, скаргами на долю:

*На кого ты спокинул меня, сиротинушку,  
Светик ясный, Силантий Похомович!  
Не ждала, не гадала, не думала,  
А напала на сердце мне тёмная ноченька!  
Голубь белый, желанный мой, дорогой супруг!  
Ходят по земли мои ноженьки,  
Глядят на свет белый мои глазыньки,  
А к тебе не дойду, не увижу тебя!*

Зокрема, у кульмінації плачу звучить такий текст: «Оземь бьюсь, кричу! Зову, маюся!». Як відомо, традиція «хлестания» досить поширена в багатьох фольклорних зонах Росії, про що йдеться у розвідках численних дослідників. Фіксація цього феномену відбувалась у момент найсильнішого емоційного напруження, коли плакальниця в пориві екзальтованого голосіння «бросалась с криком на пол, лавку или стол»<sup>3</sup>. До слова, Б. Єфіменкова вказує на неодноразові випадки серйозних фізичних ушкоджень, і навіть перелому кінцівок.

Музичне втілення Плачу Аксінї акумулює багато інтонаційних ознак причету. Серед основних назовемо: квінтовий амбітус мелодії низхідного характеру, варіант-

<sup>1</sup> Сергей Слонимский. Биография // Санкт-Петербургский центр современной академической музыки. URL: <http://www.remusik.org/slonimsky> (дата обращения: 15.01.2016). Тут і далі іншомовні праці цитуються у перекладі автора статті.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Юровская О. Л. Похоронно-поминальные причитания калужских переселенцев Челябинской области // Мир науки, культуры, образования: науч. журн. Горно-Алтайск, 2014. № 5 (48). С. 204–209.

ний тип її розвитку, детально прописана мелізмати́ка й експресивна манера спі́ву з вокальною імітацією крику і стогонів тощо.

Однак, за всієї достовірності плачового начала, відзначимо, що в цьому випадку є, за визначенням К. Руч'євської, «трагізмом у поєднанні з іронією». По-перше, правдивість плачу певною мірою дискредитує те, що Аксінья, не бачивши чоловіка вже кілька воєнних років, збайдужіла до нього і жила з іншим. Про його тяжке поранення і неминучу смерть вона дізналася ненароком на одному з гулянь. Імовірно, за таких умов її плач доречно трактувати як спокуту за свої гріхи, а не тільки як оплакування втрати. По-друге, на фоні гірко́го голосіння Аксінї постійно звучать репліки Віриней: вона аж ніяк не співчуває подрузі, а вголос думає про Павла і можливе щастя з ним. Таке сплетіння незалежних одна від одної драматургічних ліній – трагічної і ліричної – сприяє нівелюванню надривної емоції плачу і з часом переключає увагу з Аксінї на Віринею, головну героїню твору.

На окрему увагу в опері С. Слонімського заслуговують ті плачові фрагменти, які формують драматургічний вектор в описі життєвих подій Віриней і є, водночас, своєрідним символом трагічної долі жінки. По-перше, це її початкова пісня з жіночим хором («Ах ты, матушка-сударушка моя»), яка заміщує звичний варіант оркестрового вступу й налаштовує на печально-тривожний лад. По-друге, у фінальній дії картини «Кінець сім'ї», коли Віриня полишає сім'ю й нелюба, С. Слонімський вводить «Трепак» – надривно веселий хор п'яних баб як протест проти жорстокого ставлення до жінки. Нагадаємо, що традиція «горького пляса» (рос.) або танцю з відчаю час від часу втілюється в особливо трагічних опусах, зокрема у вокальних творах М. Мусоргського («Трепак», «Гопак») і Д. Шостаковича («Из еврейской народной поэзии»), у яких розпач, виражений вербальним текстом, утілюється музичним вихором хмільного танцю. Завершення цієї драматургічної лінії – сцена прощання з убитою Віринєю, коли, ніби здійснене печальне пророцтво, звучить плач-колискова «Ой, родная моя матушка!» на матеріалі початкової пісні.

Таким чином, плач ніби «огортає» головну героїню – від її першої появи на сцені до трагічного фіналу. Такий підхід до осмислення плачу як генералізуючої драматургічної ідеї трапляється лише в рідкісних випадках. Унікальним прикладом такої інтерпретації жанру в російській оперній літературі XIX століття є опера М. Мусоргського «Борис Годунов», у якій особлива концентрація плачовості міститься у крайніх сценах: від скорботного одноголосного вступу і народного плачу («На кого ты нас покидаєш») до фінальної пісні-плачу Юродивого, яка провіщає трагічність майбутніх подій. У російській музичній культурі XX століття, з цього погляду, привертає увагу драматургічне осмислення плачу в балеті Б. Тищенка «Ярославна», у якому композитор для повноцінного розкриття всіх етапів трагічної концепції твору залучає різні плачові амплуа: від передчуття горя – до оплакування, від плачу за життя – до філософськи заглибленого плачу-молитви<sup>1</sup>.

Зупинимося детальніше на фінальному плачі-колисковій за Віринєю. Передусім підкреслимо, що сама традиція поєднання цих жанрових координат є досить поширеною у творчості багатьох композиторів, починаючи, як зазначалось, з опусів М. Мусоргського і П. Чайковського. В одному з попередніх досліджень, аналізуючи специфіку функціонування плачу в ораторії Р. Щедрина «Ленін у серці народному»,

---

<sup>1</sup> Детальніше про це див. у статті: Скворцова Н. М. Плач Ярославни: специфіка втілення в оперно-балетній традиції XIX – XX століть // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2015. № 3 (28). С. 68–74.

ми дійшли висновку, що такий жанровий мікст є зовсім не випадковим, адже саме колискова за емоційною, мелодичною і виконавською специфікою нерідко наближається до плачу і, водночас, вона пом'якшує трагічну експресію попередніх частин, надаючи проникливої піднесеності звучанню у фіналі твору.

В опері С. Слонімського, ймовірно, цей фрагмент більш доцільно ідентифікувати як колискову-плач, про що свідчать вербальний текст («Не буди мене, молоду! Дай понежитися, поспать! Дозволь, дозволь віддохнуть...»), монотонність мелодичних фраз, просвітлені заколисувальні інтонації і спокійний темп. Символічно, що плачова природа пісні виявляється поступово шляхом накопичення словесних формул, які розкривають справжню сутність сну як смерті (наприклад, «погребальная пелена», «частый дождик мои косточки сечёт»). Важливим аргументом тут є окремі словесні натяки на той тип аутентичних голосінь (як в російській, так і в українській традиціях), у яких оплакують незаміжню дівчину, «похорон якої містить елементи весільного обряду»<sup>1</sup>. В аналізованому тексті плачу-колискової це підтверджують такі рядки:

*Вы прощайте, мои зори ранние,  
Подвенечный яблоневый цвет...  
Прощай, суженый, не плачь, не гневись,  
Может быть, ещё и встренемся...*

Порівнюючи розглянуті плачі-колискові в операх І. Держинського і С. Слонімського, відзначимо: звернення композиторів до такого жанрового міксту може бути зумовлене як сюжетними ситуаціями, так і ідеями філософсько-етичного спрямування. При цьому результати інтонаційно-драматургічного втілення плачу-колискової виявляються абсолютно різними, про що свідчить здійснений аналіз. Так, в опері І. Держинського колисковість лише відтягує вибух гіркового голосіння Аксіньї, посилюючи гостроту трагічного епізоду. У сцені прощання з Віринесею С. Слонімський, навпаки, виводить плач у площину лірично-скорботного оплакування, завдяки акценту на колисковому жанрі. Таке емоційне дистанціювання створює ефект дещо відстороненого опису ситуації, до чого, ймовірно, і прагнув композитор, залишаючи право на висновки слухачам.

Отже, на прикладі двох розглянутих оперних плачів можна простежити одну з найважливіших тенденцій у російській опері середини ХХ століття. Фактично, механізм функціонування плачу залишається сталим: дотримуючись традицій класичної опери ХІХ століття, нові покоління композиторів зазвичай утілюють узагальнену впізнавану модель плачу трагічного, ліричного чи пародійного змісту. Закономірно, такі плачі, більш-менш наближені до фольклорних прототипів, певною мірою адаптують інтонаційну сферу скорботи.

Симптоматично, що більшість оперних композиторів уникає при цьому надмірної експресії аутентичних голосінь, на відміну від інтонаційних версій плачу в інших жанрах, зокрема в камерному вокально-інструментальному. Досягнення майже повної достовірності в музичному втіленні аутентичного голосіння стане особливо помітним у другій половині ХХ століття. Згадаймо «Плачі» Е. Денисова на народні тексти (для сопрано, фортепіано та ударних) або ж надривне, певною мірою натуралістичне «Голосіння» В. Рунчака (для сопрано, кларнета і фортепіано).

Прогнозуючи майбутні дослідження, зауважимо, що подальша доля плачу в музичній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть пов'язана з особливою

<sup>1</sup> Голосіння / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; упоряд. І. Коваль-Фучило; наук. ред. Л. Іваннікова. Київ, 2012. С. 15.

увагою композиторів до цього жанру. Процес художнього заглиблення митців у фольклор, зокрема у плачову сферу, влучно характеризує О. Долинська: «Раніше в орбіту уваги композиторів потрапляв історично сучасний пісенно-танцювальний матеріал. У 60–80-ті роки фольклорно-хронологічні рамки розсуваються, частіше приваблює архаїка, а також плачові феномени, тобто відбувається модуляція від побутового фольклору до його епіко-трагедійного і психологічного ракурсу»<sup>1</sup>. Природно, що однією з головних причин цього процесу є глобально трагічний контекст ХХ століття, у якому саме плач є найбільш точним виразником скорботи.

Зауважимо, що один із нових векторів апробації плачу репрезентовано в режисерських інтерпретаціях класичних опер. Так, «Князь Ігор» у постановці Юрія Александрова «розпочинається «нав'язливим виттям, стогоном, плачем і метушнею під звуки церковного набату, а мажорну увертюру Глазунова вміщено між першою і другою картинами першої дії»<sup>2</sup>. Симптоматично, що й хоровий фінал твору у версії Ю. Александрова, на відміну від традиційного славлення Ігоря, насичений трагічно-поховальними інтонаціями.

Характерно, що такі процеси відбуваються не лише в російській музичній культурі. Останнім часом увагу музикознавців все частіше привертають оперні експерименти сучасних композиторів у різних національно-стильових площинах, у яких художня розробка плачу і плачової символіки суттєво впливає на жанрово-драматургічну специфіку цілого<sup>3</sup>. Наш непростий, насичений трагічними резонансами час формує свою звукову ауру, у якій плач, на жаль, звучить надто голосно.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Голосіння / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; упоряд. І. Коваль-Фучило; наук. ред. Л. Іваннікова. Київ, 2012. 792 с.
2. Долинская Е. Б. Русская музыкальная культура 60–90-х годов. URL: [http://ale07.ru/music/notes/song/songbook/isom/isom3\\_1\\_3](http://ale07.ru/music/notes/song/songbook/isom/isom3_1_3) (дата обращения: 09.12.2015).
3. Калиновская В. Н. Опера // Словарь русского языка XVIII века. URL: <http://feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc/15/slh01208.htm> (дата обращения: 02.02.2016).
4. Курмачев А. Кто в поле воин?.. «Князь Игорь» в Новой Опере. Ещё один взгляд на спектакль. URL: <http://operanews.ru/12012203.html> (дата обращения: 18.12.2015).
5. Лозова А. І. Специфіка втілення жанру колискової пісні у творчості М. П. Мусоргського, М. А. Римського-Корсакова та П. І. Чайковського: наук. робота ... магістра муз. мистецтва / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; наук. керівн. О. Б. Соломонова. Київ, 2013. 90 с.
6. Скворцова Н. М. Жанрові амплуа плачу в операх Модеста Мусоргського та Миколи Римського-Корсакова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2014. № 4 (25). С. 73–83.
7. Скворцова Н. М. Плач у радянській музичній культурі (ораторія Родіона Щедрина «Ленін у серці народному») // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2015. № 4 (29). С. 57–65.

---

<sup>1</sup> Долинская Е. Русская музыкальная культура 60–90-х годов URL: [http://ale07.ru/music/notes/song/songbook/isom/isom3\\_1\\_3.htm](http://ale07.ru/music/notes/song/songbook/isom/isom3_1_3.htm) (дата обращения: 09.12.2015).

<sup>2</sup> Курмачев А. Кто в поле воин?.. «Князь Игорь» в Новой Опере. Ещё один взгляд на спектакль. URL: <http://operanews.ru/12012203.html> (дата обращения: 18.12.2015).

<sup>3</sup> Так, наприклад, у своїх виступах Т. Золозова дає визначення деяким операм сучасного французького композитора П. Дюсапена як «трагічні ламенто», а Н. Ганул неодноразово звертається до проблеми плачовості в операх-притчах С. Кортеса.

8. Скворцова Н. М. Плач Ярославни: специфіка втілення в оперно-балетній традиції XIX–XX століть // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2015. № 3 (28). С. 68–74.

9. Сергей Слонимский. Биография // Санкт-Петербургский центр современной академической музыки. URL: <http://www.remusik.org/slonimsky> (дата обращения: 15.01.2016).

10. Юрковская О. Л. Похоронно-поминальные причитания калужских переселенцев Челябинской области // Мир науки, культуры, образования: науч. журн. Горно-Алтайск, 2014. № 5 (48). С. 204–209.

**Скворцова Н. Н. Плач в операх Ивана Держинского и Сергея Слонимского.**

Проанализирован плач в контексте советской оперы с целью выявления специфики его функционирования. Объект исследования – известные оперы советского времени «Тихий Дон» И. Держинского (1935) и «Виринея» С. Слонимского (1967). Несмотря на временную дистанцию, оба произведения посвящены одному историческому периоду становления большевистской власти, а с точки зрения наполненности фольклорными генами (в частности, плачевыми), обнаруживают общие тенденции. Невзирая на различия в эстетико-стилевых системах композиторского мышления, в этих произведениях продолжены оперные традиции прошлого, например, в работе с фольклорно-жанровым материалом и опоре на характерные типы плача, в частности, похоронного и плач-колыбельную. Обращение композиторов к жанровому миксту плача и колыбельной обусловлено как сюжетными обстоятельствами, так и идеями философско-этического характера. При этом результаты интонационно-драматургического воплощения плача-колыбельной оказываются совершенно разными. Отдельное внимание уделено выявлению драматургической функции плача, особенно ощутимой в опере С. Слонимского. Плач будто «окутывает» главную героиню от её первого появления на сцене до скорбного финала, выступая своеобразным символом трагической судьбы Виринеи.

**Ключевые слова:** похоронный плач, плач-колыбельная, оперы И. Держинского и С. Слонимского, драматургическая функция плача.

**Skvortsova N. M. The Lamentation in the Operas of Ivan Dzerzhinsky and Sergei Slonimsky.** The lamentation was analyzed in the context of the Soviet opera in order to reveal and identify the specificity of its functioning. The object of the investigation is chosen the famous operas of Soviet time “Quiet Flows the Don” by I. Dzerzhinsky (1935) and “Virineya” by S. Slonimsky (1967). Despite the time distance, both works are devoted to one historical period of the formation of the Bolshevik power, and from the viewpoint of fullness by the folklore genres (particularly lamentable) the common tendencies are found here. Without regard to distinctions in aesthetic and stylistic composer’s systems, these operas continue the operatic traditions of the past, for example, the arrangement of folklore and genre material and reliance on characteristic types of lamentation, in particular, such as funeral and lament-lullaby. The composer’s appeal to the mix-genre of lamentation and lullaby can be caused both by the plot circumstances and philosophical and ethical ideas. At the same time, the results of the intonation-dramaturgic embodiment of the crying-lullaby are completely different. The special attention is paid to the identification of the dramaturgic function of the lamentation, which is especially palpable in the S. Slonimsky’s opera. Weeping genre seems to “enwrap” the main heroine from her first appearance on the stage to the sorrowful finale, acting as a kind of symbol of the tragic Virinea’s fate.

**Keywords:** funeral lamentation, lament-lullaby, the operas by I. Dzerzhinsky and S. Slonimsky, dramaturgic function of the lamentation.