

РОЗДІЛ 4  
ПИСЬМЕННИК ТА КОМПОЗИТОР: АСОНАНСИ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ  
Раздел 4. Писатель и композитор: ассонансы творческих поисков  
Part 4. Writer and composer: assonances in creative search

УДК [78.071.1 : 782.1] : 82-3 (470)

*Галина Григорьева*

**М. БУЛГАКОВ – Н. СИДЕЛЬНИКОВ: «БЕГ» КАК РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ  
ОПЕРА**

*«Бег» Н. Сидельникова рассматривается в контексте одного из ведущих направлений оперного жанра XX века. Под этим углом зрения проводятся многочисленные параллели между литературным оригиналом и его композиторским прочтением, указывается на «музыкальность» булгаковской прозы, раскрываются интертекстуальные связи в романном и оперном текстах. Автор выявляет драматургические и стилистические особенности сочинения Н. Сидельникова, комплекс сквозных интонационно-тематических и ритмических идей, представляет основных персонажей оперы.*

***Ключевые слова:** Н. Сидельников, М. Булгаков, «Бег», литературная опера, интертекстуальность.*

*Галина Григор'єва*

**М. БУЛГАКОВ – М. СІДЕЛЬНИКОВ: «БІГ» ЯК РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ОПЕРА.** *«Біг» М. Сідельнікова розглядається у контексті одного з ведучих напрямів оперного жанру XX століття. Під цим кутом зору проводяться численні паралелі між*

літературним оригіналом та його композиторською інтерпретацією, указується на «музикальність» булгаківської прози, розкриваються інтертекстуальні зв'язки у романному та оперному текстах. Автор виявляє драматургічні та стилістичні особливості твору М. Сидельнікова, комплекс наскрізних інтонаційно-тематичних та ритмічних ідей, представляє основних персонажів опери.

**Ключові слова:** М. Сидельніков, М. Булгаков, «Біг», літературна опера, інтертекстуальність.

*Galina Grigoryeva*

**M. BULGAKOV – N. SIDEL'NIKOV: «BEG» AS A RUSSIAN LITERARY OPERA.** *This article focuses on «Beg» («The Run») by N. Sidel'nikov in the context of one of the leading directions in opera genre in XX century. From this perspective the article draws a lot of parallels between the literary original and its composer's interpretation, emphasizes «musical character» of Bulgakov's prose, and shows intertextual connections in the texts of the opera and the novel. The author reveals dramatic and stylistic features of N. Sidel'nikov's work, complex of straight-through intonation-thematic and rhythmic ideas, introduces the main characters of the opera.*

**Key words:** *N. Sidel'nikov, M. Bulgakov, «Beg», literary opera, intertextuality.*

Николай Николаевич Сидельников (1930-1992) принадлежит к поколению самых ярких отечественных композиторов второй половины прошлого столетия. Его имя не принято называть в ряду признанных радикальных новаторов, но смелость и оригинальность сидельниковских творческих поисков и свершений, оцененных с дистанции времени, позволяют это сделать безоговорочно. В музыке композитора ярко отпечатались сущностные признаки времени – оригинальная «смешанная техника» (совмещение фольклорной основы с джазовостью, сонорикой, свободной серийностью), широчайший спектр полистилистических приемов, едва ли не самые ранние по времени опыты в технике минимализма, показательные жанровые «гибриды» и многое другое. Сидельников – автор шести симфоний, множества вокально-хоровых сочинений, балета и трех опер [3-5]. Среди новаторов своего времени он выделяется последовательной *русскостью стилистики*, при том, что композитор мастерски владел разными «языками культуры» (хоровой цикл «Романсеро о любви и смерти» на стихи Ф. Гарсиа Лорки, вокально-хоровой

цикл «Сычуаньские элегии» на стихи Ду Фу) [15]. Приверженность к русской культуре ярко проявилась в его сценическом наследии. Об этом красноречиво говорят названия: балет «Степан Разин» (1977), оперы «Аленький цветочек» по сказке С. Аксакова (восстановлена по рукописи автора в 2012 году), «Чертогон» по рассказу Н. Лескова (1981), «Бег» (по пьесе М. Булгакова, 1985).

Пьеса «Бег» (1925-1928) развивает тему, магистральную для М. Булгакова в те годы – тему осознания революции, ее трагических последствий в судьбах людей. «Экспрессивный стиль» писателя складывается уже в романе «Белая гвардия» с мотивами «метели, вьюги, взвихренности» в ситуации «острого конфликта, отчетливых речевых характеристик персонажей», позволивших создать инсценировку романа – пьесу «Дни Турбиных», названную в анализах ее постановки во МХАТе «пьесой об интеллигенции» [7, с. 10-11]. Многоплановость, многоаспектность этой пьесы выразилась в синтезе психологического, а также лирического компонентов с сатирой, гротесковым юмором (образы бандитов-петлюровцев). Образ Алексея Турбина трактован как образ глубоко страдающего, сильного человека, остро переживающего крушение старого мира. Тем самым сюжетная «канва» этой пьесы, ее пафос предвосхитили «Бег», в котором экспрессивный стиль писателя усилился в изображении агонии старого мира, степени остроты сатиры, а главное – введением смелого по тем временам приема «параллельной драматургии» (термин В. Холоповой) [12, с. 81] – череды «снов» в их наслоении на реальные события<sup>1</sup>. Так писатель отразил крепнущую в XX веке тенденцию многослойности текста, сплетения и проникновения реального в нереальное, психологического в событийное; эта тенденция сполна воплотится позже в романе «Мастер и Маргарита» с его «сюжетом в сюжете», перекрещиванием библейского и современного временных пластов, заявив о ростках постмодернистской эстетики уже в 30-е годы.

К работе над оперой «Бег» композитор приступил сразу после завершения «Чертогона». Она создавалась в течение четырех лет (1981-

---

<sup>1</sup> Ранние пьесы Булгакова имели трудную судьбу; напомним, что «Дни Турбиных» были сняты из репертуара МХАТа в 1929 году, а принятая к постановке пьеса «Бег» не увидела сцены благодаря резко критическому отзыву И. Сталина) [7, с. 6].

1985), при жизни композитора была исполнена четвертая картина в одном из концертов фестиваля «Московская осень». Премьера спектакля состоялась лишь в 2010 году в Московском Камерном музыкальном театре (режиссер О. Тимофеева). Для постановки были сделаны некоторые купюры, партитура была переработана композитором К. Уманским для звучания музыки в условиях камерного театра [11]. Сюжет оперы с его антитезой двух миров близок многим предыдущим сочинениям Сидельникова: жизнь – смерть в цикле «Романсеро», русское – иноземное (восточное) в балете «Степан Разин», «Загул» – «Похмелье» в опере «Чертогон». В «Беге» – свои антитезы: «родина – чужбина», «сон – явь» [10, с. 1]. Постановщики оперы «Бег» в Московском Камерном музыкальном театре попытались осуществить параллельное существование сна и реальности разными приемами, среди которых – введение кордебалета; фигуры, «мечущиеся по сцене, то бегущие, то, подобно пламени, пластически извивающиеся, <...> уподоблены персонажам невидимого мира – душам умерших, бесам, реже ангелам» [10, с. 2]. Многие в опере «Бег» продолжает «Чертогон»; и здесь в основе – прозаический текст, вновь композитор – автор либретто, однако текст пьесы Булгакова положен на музыку без каких-либо значительных изменений, автор музыки полностью «доверился» драматургу<sup>1</sup>. «Бег» – «литературная опера»<sup>2</sup>, в отечественной музыке продолжившая традицию, заложенную А. Даргомыжским и М. Мусоргским, С. Прокофьевым и Д. Шостаковичем, Ю. Буцко («Записки сумасшедшего»), Р. Щедриным («Мертвые души», позже – «Лолита», «Очарованный странник») и другими композиторами. Едва ли не единственный аналог оперы о событиях гражданской войны – «Семен Котко» Прокофьева (по пьесе В. Катаева «Я сын трудового народа»).

Жанр «литературной оперы» требует пояснений. Л. Кириллина пишет: «Тенденция к синтезу жанров разных видов искусства под знаком некоей общей – в свое время казавшейся единственно верной и передовой – эстетики нарастала к концу XIX века. Эта эстетика могла мыслиться

---

<sup>1</sup> На титульном листе клавира значится имя Сидельникова как автора либретто; внесенные им изменения касаются незначительного сокращения некоторых монологов, реплик персонажей, а также повторов отдельных слов.

<sup>2</sup> Термин принадлежит К. Дальхаузу [16, с. 6].

как романтическая или реалистическая, историческая или символистская, но всякий раз для определенного поколения или группы единомышленников она распространялась на всё искусство в целом: поэзию, прозу, музыку, театр, живопись и т. д. На этом пути были и великие художественные открытия, и рискованные эксперименты, и крайности, и заблуждения. Так, например, возникшая вследствие распространения на музыкальный театр законов разговорной драмы и эпико-повествовательных жанров *“литературная опера”* (курсив мой – Г. Г.), являющаяся как бы достоверной музыкальной версией по возможности точно перенесенного в либретто литературного или драматического первоисточника, дала немало замечательных произведений, однако в целом была чревата опасностью утраты оперой ее специфики. Музыка здесь могла превратиться (и иногда превращалась) в звуковое сопровождение текста, в иллюстрацию “чужого слова”. Но зачем тогда опера? Из соседних “ниш” ее обязательно вытеснит законный “хозяин” – драма или роман, поскольку в этих жанрах слово – главное, а в опере оно – лишь вспомогательное средство выражения смысла» [6].

Слово, между тем, становилось все более важным компонентом оперы. Об этом свидетельствует развитие жанра литературной оперы в XX веке, которое шло бок о бок с новыми тенденциями, крепнувшими в музыке и искусстве вслед оперной реформе Вагнера: опера «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси воплотила черты символистской драмы в русле импрессионизма (ее либреттистом был сам М. Метерлинк); эстетика экспрессионизма отразилась в «Воццеке» Берга, либретто которого было создано композитором (по драме Г. Бюхнера), так же, как и либретто незаконченной оперы «Лулу» (по драме Ф. Ведекинда); в 60-е годы знаменем новой оперной эстетики стала опера Б. А. Циммермана «Солдаты» на сюжет драмы Я. Ленца, воплотившаяся уже в технике полистилистики и заявившая устами ее автора о новой «плюралистической опере» [13]. «Пена дней» Денисова (либретто композитора по роману Б. Виана) в 80-е годы стала воплощением постмодернистской эстетики. Литературная основа оперы «на равных» вошла не только в структуру, но и в стилистику жанра.

«Бег» Сидельникова сполна демонстрирует *новаторскую сущность* драматургии булгаковского театра с его явным отпечатком постмодернистской

эстетики. Она заявила о себе уже в опере «Чертогон» с ее невероятным сюжетом в литературном жанре мениппей<sup>1</sup>, спроецированном на оперный сюжет самим композитором – автором либретто – и воплотившемся в беспрецедентно пестром полистилистическом калейдоскопе музыки. Оперная диалогия «Чертогон» предвосхитила и контрастную двухчастную структуру «Бега»: первые два акта посвящены России, вторые – Турции, Парижу и вновь Турции. Вослед Булгакову композитор строит оперу как череду «снов», в фантазмагорическом чередовании которых разворачиваются события, – опера, как и пьеса, состоит из восьми «снов», попарно объединенных внутри четырех действий.

Трагический образ белого генерала Хлудова, одолеваемого муками совести, – важнейший в опере; другой сюжетный стержень – судьба бравого генерала Чарноты с его постепенным нравственным падением. Лирические герои оперы – молодая петербургская дама Серафима Владимировна Корзухина и Сергей Павлович Голубков, сын петербургского профессора-идеалиста. Другие персонажи дополняют и оттеняют основной сюжет: Корзухин, муж Серафимы, Люська, походная жена Чарноты, монах Паисий, есаул Хлудова Голован, масса второстепенных, но ярких личностей в сцене константинопольского базара.

---

<sup>1</sup> Этот жанр стал известен из работ М. Бахтина; Менипп – автор сатирических сочинений античной эпохи, его имя дало название жанру «Менипповой сатиры». Для мениппеи, как серьезно-смехового жанра, характерны сцены скандалов, эксцентричного поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого. Эти скандалы по своей художественной структуре резко отличны от эпических событий и трагических катастроф. Существенно отличаются они и от комедийных потасовок и разоблачений. Можно сказать, что в мениппее появляются новые художественные категории скандального и эксцентрического, совершенно чуждые классическому эпосу и драматическим жанрам. И далее: мениппея наполнена резкими контрастами, любит играть резкими переходами и сменами, неожиданными сближениями далекого и разъединенного, мезальянсами всякого рода. В мениппее присутствует, таким образом, единство реализма, фантастики и сатиры. К этому жанру М. Бахтин относит сатиру Гоголя, Достоевского, Булгакова. В отечественной музыке в жанре мениппеи написана опера Н. Каретникова «Тиль» (1965-1985). В книге А. Селицкого «Николай Каретников. Выбор судьбы», в частности, говорится о таком свойстве жанра мениппеи, как изображение раздвоения личности, безумия, сцен в виде снов-видений [8, с. 257-259].

Сатирическая направленность в обрисовке персонажей пьесы была чрезвычайно близка натуре Сидельникова, и музыка оперы предстает в изобилии остро пародийных приемов, составляющих едва ли не самый яркий пласт ее драматургии и стилистики. Этот пласт органичен в контрасте с психологическими характеристиками героев, средства обрисовки которых щедро черпаются из «кладовой» русской оперной классики. Психологический аспект связан с мрачной фигурой генерала Хлудова, с образами лирических героев Голубкова и Серафимы. В этом соединении «разного» обнаруживаются и изобразительные приемы, и эстрадно-джазовые элементы, и стилистика православного пения – контекст оперы не только полистилистичен, но и *интертекстуален*, если вслушаться в глубинные интонационные намеки и аллюзии. На «верхний» цитатный слой указывают многочисленные ремарки Булгакова. Текст пьесы прочитан и «услышан» Сидельниковым с максимальным вниманием к ним. Первая ремарка автора пьесы – «послышался вальс» – в третьем «сне», в момент подхода конницы Чарноты. Это – косвенная характеристика «бывшего мира», музыка звучит утонченно, как несомненная аллюзия на прокофьевский вальс из «Войны и мира». Он же кратким фрагментом темы завершает третий «сон» (ц.208). В пятом, турецком, «сне» – столь же скрупулезное следование булгаковским ремаркам («Странная симфония. Поют турецкие напевы, в них вплетается русская шарманочная “Разлука”»). В опере экзотический призыв муэдзина сменяет музыка шарманки: тему «Разлуки» Сидельников дает в примитивной «подлинной» гармонизации ( $T-D$ ,  $D-T$ ), но проводит сначала в разных тональностях ( $e-f$ ), затем политонально ( $e-es$ ). Полутоновые смещения и совмещения создают эффект расстроенного инструмента, усиливая жалостное, пародийное его звучание (на шарманке играет бравый генерал Чарнота). По аналогии с вальсом в третьем «сне», тема шарманки завершает пятый «сон» (на это также указывает булгаковская ремарка). Еще одно ее проведение, обозначенное автором пьесы, будет в шестом «сне» (на этот раз на шарманке играет Голубков – ц. 273, 409<sup>1</sup>). Внутри пятого «сна», перед началом сцены тараканьих бегов, Булгаков упоминает

---

<sup>1</sup> Сноски на цифры даны по рукописи клавира, предоставленного для постановки в Камерном музыкальном театре.

«залихватский марш»<sup>1</sup>; Сидельников же ограничивается лишь напоминанием фанфарного мотива «красных», но далее решает проблему «цитаты времени» по-своему: весь «тараканий бег» он строит на теме русской народной песни «Светит месяц» с вкраплением темы туша<sup>2</sup>.

Композитор не проходит мимо самых мелких булгаковских «музыкальных» ремарок – в конце шестого «сна» она гласит: «голос муэдзина летит с минарета», в оркестре – повторение мотива из начала этого «сна»: музыкальное обрамление и тут оказывается заложенным в тексте пьесы. «Парижский», шестой «сон» связан с аллюзиями и цитатами из «Пиковой дамы», на что прямо указывает текст Булгакова. Центральная сцена – это игра в карты, «сон» предваряется закадровой фразой «три карты, три карты, три карты!». Озвучиваются же они позже, в момент триумфального выигрыша Чарноты, где появляется цитата из партии Германа (ц. 443). Булгаковский эпиграф «Жили двенадцать разбойников» заключительного, восьмого, «сна» предваряет возвращение событий в Турцию, от которых перебрасывается арка к балаганной сцене тараканьих бегов. Хор напоминает шарманочную мелодию «Разлуки» из пятого «сна», контрапункт мотива муэдзина завершает сцену (ц. 692)<sup>3</sup>.

Слой музыкальных цитат, заложенный в тексте, легко схватывается слухом и воплощает «музыкальность пьесы» Булгакова<sup>4</sup>. Другой, внутренний слой, сидельниковский, раскрывает интертекстуальные связи текста и музыки. Он реализован в аллюзиях с оперной классикой весьма широкого диапазона и касается интонационных характеристик главных действующих лиц. В свою очередь, они выполняют роль лейтмотивов, скрепляя «речевой» характер литературной оперы.

---

<sup>1</sup> «Егерский марш», как указано в материалах о постановке «Бега» [2, с 11].

<sup>2</sup> Мотив «тараканьих бегов», встречающийся в рассказах Арк. Аверченко (сборник «Записки протодушного», 1921), в повести А.Н. Толстого «Ибикус, или Похождения Невзорова» (1924; в последней есть повествование о повешенном начальнике станции при отступлении белых на юг), обозначает литературные интертекстуальные связи булгаковской пьесы. На это указывает В. Новиков [7, с. 652].

<sup>3</sup> Текст песни заимствован из поэмы Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»; ставшая народной песня с этими словами была очень популярной, особенно в связи с ее исполнением Ф. Шляпиным [7, с. 652].

<sup>4</sup> Напомним, что М. Булгаков сам был опытным оперным либреттистом. В 1936-1938 годах он был сотрудником Большого театра, для которого сочинил либретто ряда опер; среди них – «Черное море» на сюжет из гражданской войны [7, с. 8].



Едва ли не самый яркий образ – Голубков, влюбленный в свою неожиданную спутницу по «бегу» из России – Серафиму Владимировну. Его ариозо в первом «сне» напрямую связано со стилистикой Чайковского, однако без точного определения «адреса» аллюзии. Имеется в виду восходящее движение мотивов по принципу «мелодического сопротивления», столь свойственного лирической мелодике Чайковского, основанной на «свободной секвентности» [14, с. 107-115]<sup>1</sup>. Для того, чтобы возникла эта секвенция, Сидельников трижды повторяет начальные слова текста («О нет, о нет, о нет»), нарушая прозаический первоисточник ради музыкальности фразы (у Булгакова – «О нет, нет»). Отсвет стилистики Чайковского – и в трех «куплетных» проведений темы с превышением кульминации, столь типичных для его романсов. Одно проведение ариозо далее повторяется в этом «сне», но уже в другой сценической ситуации, приобретая значение «темы Голубкова». Это подтверждается и в третьем «сне», в момент разговора Голубкова с Хлудовым (5 т. перед ц. 234), и в четвертом (ц. 249). Варианты восходящих секвенций с ремаркой *Agitato* – постоянные «спутники» партии этого героя, как и типичные для романсов Чайковского триольные ритмические фигурации аккомпанемента. Ярко ассоциативен и тембр драматического тенора, напоминающий то Германа, то Ленского (пример 1).

Образ Серафимы, нечаянной спутницы Голубкова и предмета его страстной любви, также решен в ассоциативной технике аллюзий. Ее лейттема появляется в первом «сне»; это выразительное *Agitato*, построенное на секвенциях с «молящими» задержаниями, характер которых усилен строением мотива с его ниспадающими повторами, в отличие от страстных восходящих секвентных мотивов Голубкова. «Навязчивый» характер этих повторов (по сюжету Серафима в бреду, у нее тиф) напоминает партию Любки из «Семена Котко» (знаменитое остинато с текстом «Нет, нет, то не Василек» из третьего действия; ц. 364; пример 2). Тема Серафимы звучит не только в моменты ее появления, она возникает в партии Голубкова, когда он говорит о возлюбленной («сон» второй, разговор героя с Хлудовым о судьбе Серафимы; ц. 145, «сон» четвертый, ц. 241). В других ситуациях тема проходит в оркестре, выделяясь мелодической протяженностью и оттеняя речитативный склад вокальных партий.

---

<sup>1</sup>. Сходные приемы *a la* Чайковский можно заметить и в музыке «Чертогона».

Фигура Хлудова представлена в трагических тонах; его лейтмотивы строятся на ярких жанровых элементах, воплощающих волю, жестокость, решительность (властная фанфара, звучащая как повелительный жест, сопровождает его реплики-приказы). Основным лейтмотивом Хлудова становится «мотив повешения»: лапидарный мелодический рисунок, острая синкопированность, изложение либо октавными, либо диссонантными аккордовыми дублировками; и этой теме придан характер властного жеста. Она многократно повторяется в разных ситуациях – в сцене повешения вестового Крапилина, в эпизоде разговора Хлудова с призраком повешенного (ц. 231) и других. В восьмом «сне» мотив трансформируется в почти убаюкивающее остинато (спящий генерал, ц. 602; пример 3). Еще один лейтмотив Хлудова – остинатная фигура с тиратой низких струнных, напоминающая жанровую стилистику траурных маршей. Она неоднократно звучит в «сне» четвертом, где продолжает нарастать его безумие. Хлудов – человек с большой совестью, мучимый призраками; в этих сценах музыка апеллирует к стилистике последнего монолога Бориса<sup>1</sup>. В заключительной сцене («Сон Хлудова»), когда наступает просветление в его сознании, кардинально меняется стилистика: монолог Хлудова ассоциируется со сценой из пролога оперы Мусоргского, особенно в аккордах сопровождения и отдельных репликах (ц. 608). «Тень» оперы Мусоргского лежит и на молитвенных эпизодах оперы (хоры монахов), на хоральном складе в соответствующих ситуации эпизодах (воспоминание Чарноты о Киеве, ц. 306).

Ряд аллюзий с русской оперой дополняют связи с музыкой Римского-Корсакова; лейтмотив Люськи, боевой подруги Чарноты, Сидельников строит на мотиве, подобном секвенции из арии Марфы («Ах, этот сон!») – помимо заложенной в нем экспрессии, мотив подчеркивает «нереальность событий» (опера как череда «снов»; пример 4). Роль лейтмотивов выполняют и разнообразные мелодико-ритмические остинато, противостоящие текучести речитативной ткани. Их множество, изобретательность композитора здесь воистину беспредельна. Триольное

---

<sup>1</sup> «Анализируя образ Хлудова, – отмечает В. Новиков, – исследователи творчества Булгакова не даром вспоминают образ Макбета и “окровавленную тень” “благородного Бланко”, тревожащую его темную совесть, <...> и муки Бориса Годунова <...>, виновного в убийстве царевича Димитрия» [7, с. 18].

движение одноголосных линий – постоянно возникающая «идея бега», реализуемая то в интервальном варианте ломаных секст и кварт, то в узком диапазоне «трепещущих» малых терций («бег» в данной ситуации обнаруживает интертекстуальную связь с токкатностью, если вспомнить значение слова *toccare* – бежать; ц. 8, 151 и др.; пример 5)<sup>1</sup>. Эти остинатные вкрапления постоянны, они выполняют различные функции – то ассоциативно-изобразительную («бег времени» и бегство из гибнущей России), то связующую в речитативном потоке, то лейтмотивно-характеристическую, переходя в вокальные партии (триольные остинатные фигурации в романтических ариозо Голубкова). Техника остинато используется в контрастных стилистических аспектах; так, в сцене прихода конного взвода Чарноты гротескный «Егерский марш» повторяется четырежды, скрепляя динамичную сцену обмена краткими репликами (ц. 50).

Особую роль в опере играют темы, воспроизводящие атмосферу 20-х годов. Они появляются уже в первом «сне»: это пародийно искаженный мотив «Яблочка», сплетенный с фанфарой «красных» (в дальнейшем фанфара неожиданно выливается в тему «Марсельезы»). Фанфарная тема возникает всякий раз при упоминании большевиков (ц. 27, 40, 415 и др.), выполняя функцию лейтмотива. Ряд пародийных тем продолжается и далее – в куплетах Чарноты, играющего на шарманке «блатную» песню «Разлука» («сон» пятый). Так начинается сцена на константинопольском базаре: после оркестрового проведения «Разлуку» поет Чарнота. Тональное смещение куплетов (*e-fis*) – вполне в эстрадном духе, оно присутствует также в оркестровом проведении (*e-es*; ц. 276).

Контраст «миров» подчеркнут максимально, мир эмиграции представлен массой изобретательных приемов. В пятом «сне» – это сцена тараканьих бегов, труднейшая для оперного воплощения с ее всеобщей безостановочной сутолокой, состоящая из реплик, выкриков из толпы, экстравагантных поведенческих ремарок. Основа сцены – полифония пластов: нижний из них – «подсказанная» Булгаковым песня «Светит

---

<sup>1</sup> На сюжет пьесы Булгакова был создан фильм с музыкой Н. Каретникова (режиссеры А. Алов и В. Наумов, 1970). В книге А. Селицкого читаем: «<...> и здесь в музыке воплощена идея бега, бесконечного <...> до издыхания, бега в пустоту <...>, бега, в который, волею Судьбы и Истории, вовлечены главные персонажи» [8, с. 218].

месяц», на фоне которой звучат реплики Чарноты, Тараканьего царя Артура Артуровича. Фон сцены – сонорный пласт, сопровождающий всю сцену бегов (непрекращающийся «рев, шум, крики, свист превращаются в неясное бормотание», гласит ремарка Булгакова). Вокальные партии постепенно теряют высотную определенность, песня-цитата перерождается в остигатное движение с характерными джазовыми синкопами. Стилистика сцены напрямую связана со сценой купеческого загула в «Чертогоне», где использована та же песня «Светит месяц» из цыганского «ресторанного» репертуара (пример б). Другая ярко пародийная сцена – игра в карты в последнем «сне». Реплики Корзухина и Чарноты звучат на фоне скерцозной темы в жанре чарльстона, она то включается, то выключается, возобновляясь все в новых и новых тональных вариантах. И здесь, как и в сцене тараканьих бегов, скрепляющим моментом в череде кратких реплик служит эта остигатная оркестровая тема (ц. 532). Чарльстон здесь не случаен – карикатурная фигура торговца пушниной Корзухина всюду сопровождается музыкой откровенно эстрадно-опереточного склада (ц. 116).

Пародирование бытовых жанров – прием далеко не новый, достаточно вспомнить балеты Шостаковича «Болт» и «Светлый ручей», оперы «Нос» и «Катерина Измайлова» с массой «тотально-остигатных эпизодов», «карикатур на жанр» (польки, галопа, вальса) [1, с. 123 и далее]. Сидельников не называл Шостаковича в ряду любимых им композиторов и оказавших на него влияние; однако воздействие именно этих приемов на стилистику «Бега» очевидно. Опера заканчивается неожиданным стилевым диссонансом: Голубков и Серафима поют дуэт в стиле лучезарного американского мюзикла. Приведем слова И. Соколова, написанные после премьеры оперы: «Поначалу требуется усилие, чтобы понять, принять эту стилевую трансформацию. И сразу вспоминаются дебаты по поводу подобного приема <...> в “Романсеро о любви и смерти”. Там автор переходил в иной мир, мир невидимый, в котором действуют другие законы. Здесь автор осуществляет стилевой “бег” из мира тоски, нищеты, покинутости домой, в Россию, в мир света, добра, радости» [10, с. 3]. В данном случае Сидельников внес мелкое, но красноречивое изменение: в партию Голубкова введены слова: «<...> все это были только *сны*», отразившие нереальную суть произошедшего в жизни

героев, с одной стороны, а с другой – заставившие поверить в реальность их возврата на Родину музыкальным решением в виде столь «оптимистического стилистического слома»<sup>1</sup>.

Итак, *русская литературная опера*... Современное состояние жанра все больше свидетельствует о ее возрастающем значении. В широком смысле слова многие произведения, использующие в виде первоисточника неизменный или в той или иной степени измененный прозаический текст, относятся к жанру литературной оперы. В тесном, специфическом значении этого термина *литературной оперой* следует считать те образцы жанра, где текст первоисточника никак не нарушен, музыка впрямую следует за ним (исключение составляют незначительные купюры или повторы слов и синтагм). Таковы, к примеру, «Женитьба» Мусоргского и «Игроки» Шостаковича, написанные на текст пьес Гоголя почти без купюр – показательно, что в большинстве случаев либреттистами в них являются сами композиторы. Очевидно, что наиболее естественной почвой для сближения литературного и музыкального жанров является именно *текст пьес*, где диалоги и партии действующих лиц «запрограммированы» самим литературным жанром. Опера Сидельникова «Бег» сполна отвечает этому требованию. Специфика литературных опер конца XX – начала XXI веков ярче всего проявляется там, где драматург обозначает «музыкальный контекст» действия. «Бег» Булгакова именно таков (напомним о его работе в качестве либреттиста опер), авторские музыкальные ремарки в нем постоянны и прямо указывают на стилистику эпохи, а также на драматургические и режиссерские акценты – композитору остается лишь в меру своей фантазии и таланта воспользоваться этим *надтекстовым слоем* литературного первоисточника. Внутренний, собственно оперный компонент возникает как осознанный композитором ассоциативный *интертекстуальный слой*, апеллирующий к культурному опыту музыки в тех его границах, которые он избирает для воплощения сюжета, характеристики образов и т. д.<sup>2</sup>. Можно с полным правом говорить поэтому как о *«музыкальной*

---

<sup>1</sup> В свое время в критике было много споров и по поводу финала булгаковской пьесы, о решении героев вернуться в Россию [7, с. 20].

<sup>2</sup> О «подсказках» для композитора в сюжете «Лолиты» Набокова см.: [12, с. 212.]. Как образец литературной оперы «Лолита» анализируется в кн.: [9, с. 100].

пьесе», так и о «литературной опере» – тенденция синтеза искусств продолжает активно развиваться в условиях нынешнего постмодернистского времени, а русская литературная классика по-прежнему служит воистину неисчерпаемым источником оперных сюжетов.

### **Список использованной литературы**

1. Акопян Л. О. *Дмитрий Шостакович : опыт феноменологии творчества* / Л. О. Акопян. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. — 475 с.
2. «Бег» Сидельникова в Камерном музыкальном театре имени Б. Покровского... // *Муз. академия*. — 2010. — № 3. — С. 11—12.
3. Григорьева Г. В. *Истинно русский композитор : о музыке Н. Сидельникова* / Галина Григорьева // *Музыка из бывшего СССР : сб. ст. / [ред.-сост. В. С. Ценова]*. — М., 1996. — Вып. 2. — С. 75—92.
4. Григорьева Г. В. *Николай Сидельников* / Г. Григорьева. — М. : Сов. композитор, 1986. — 136 с. — (Портреты советских композиторов).
5. Григорьева Г. В. *О музыке Николая Сидельникова* / Галина Григорьева // *Муз. академия*. — 2005. — № 4. — С. 44—48.
6. Кириллина Л. В. *Драма — опера — роман [Электронный ресурс]* / Лариса Кириллина. — Режим доступа: [www.2israel-music.com/DOR.htm](http://www.2israel-music.com/DOR.htm). — Загл. с экрана.
7. Новиков В. В. *М. А. Булгаков — драматург* / Василий Новиков // *Пьесы* / Михаил Булгаков. — М., 1986. — С. 3—46.
8. Селицкий А. Я. *Николай Каретников. Выбор судьбы : исследование* / А. Я. Селицкий. — Ростов н/Д : Книга, 1997. — 368 с.
9. Синельникова О. В. *Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля* / О. В. Синельникова. — Кемерово : Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. — 311 с.
10. Соколов И. *Праздник духа, мысли, чувства* / Иван Соколов // *Муз. академия*. — 2010. — № 3. — С. 1—3.
11. Уманский К. *Живы наставления учителя* / Кирилл Уманский // *Муз. академия*. — 2010. — № 3. — С. 3—9.
12. Холопова В. Н. *Путь к центру. Композитор Родион Щедрин* / Валентина Холопова. — М. : Композитор. 2000. — 320 с.
13. Циммерман Б. А. *Два эссе о музыке (в переводе А. Сафронова)* [Электронный ресурс] / Бернд Алоиз Циммерман. — Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4012>. — Загл. с экрана
14. Цуккерман В. А. *Выразительные средства лирики Чайковского* / В. Цуккерман. — М. : Музыка. 1971. — 247 с.

15. Эсаулова Т. И. *Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова / Татьяна Эсаулова.* — М. : Композитор, 2007. — 192 с.
16. Dahlhaus C. *Vom Musikdrama zur literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte / Carl Dahlhaus.* — München ; Salzburg : Musikverlag Emil Katzbichler, 1983. — 331 S.

***Нотные примеры***

Нотный пример №1:

Серафима *tr* *f*

Не луч - ше ль вам бы - ло ос - та - тья?

Голубков *Agitato* *f*

23 Голубков

нет, о нет, о нет, э - то бес - по - во -

Голубков

рот - но, и пусть бу - дет, что бу - дет!



Нотный пример №2:

68

**Agitato**

Серафима

*f*

Я же - на то - ва - ри - ша ми -

Де Бризар (Серафиме)

Жен-щи - на, — до-ку мент! —

*ten.*

Серафима

нист - ра тор-гов - ли. Я за - стря - ла в Пе-тер-бур - ге, а мой муж у - же — в Кры-му.

Нотный пример №3:

Хлудов

ля - ешь-ся — в но - гах! —

По-

Хлудов

163 Andante

ве - сить е - го!

(Дверь открывается, и первой вбегает Люська, в косынке сестры милосердия, в кожаной куртке и высоких сапогах со шпорами. За ней – обросший бородой де Бризар и вестовой Крапилин с факелом.)

Нотный пример №4:

Люська

54 Agitato

(Бросается на шею Чарноты)

Гри- ша! Гри- Гри! Не ве-рю гла- зам! зар ко мне!

Жи - вой? Спас - ся?

Нотный пример №5:

Голубков

*tr*

Бе- жим... и всё бе- жим...

Голубков

И чем даль - ше, тем не-по-нят-не - е ста -

Нотный пример №6:

Арт. Арт.

Гос - по - да!

Публика (Выстраивается постепенно очередь в кассу.)

*mp sotto voce*

Чарнота

*mf*

Да - вай - - - те,

*legato*

*mf*

*p*