

РОЗДІЛ 1
ГЕНІЙ ТВОРЧОСТІ ТА ДОСВІД НАУКИ
Раздел 1. Гений творчества и опыт науки

Part 1. Creative genius and scientific experience

УДК 782.1 : 78.072

Лариса Данько

**КОНЦЕПЦИЯ БОЛЬШОГО СТИЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ
В МОНОГРАФИЯХ Е. А. РУЧЬЕВСКОЙ**

В современном музыковедении выдающимся достижением последних лет являются три монографии Е. А. Ручьевской по оперной драматургии: анализ вершинных творений Глинки, Вагнера, Римского-Корсакова, Мусоргского с позиций закономерностей большого стиля классической оперы. Проблема вокальной и оперной мелодики, ее рождения из «русского лирического стиха» (терминология Б. М. Эйхенбаума) и художественной прозы привлекала Е. А. на протяжении многих лет. Завершающим этапом главного направления в научном наследии Е. А. Ручьевской явилось создание уникального труда на стыке современной лингвистики и музыкологии «“Война и мир”. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева» (2009), как бы замкнувшего собой в единый цикл фундаментальные работы по оперной классике

Ключевые слова: три монографии Е. А. Ручьевской, оперная драматургия, большой стиль классической оперы, Глинка, Вагнер, Римский-Корсаков, Мусоргский, Прокофьев.

Лариса Данько

**КОНЦЕПЦІЯ ВЕЛИКОГО СТИЛЮ КЛАСИЧНОЇ ОПЕРИ В МОНОГРАФІЯХ
К. О. РУЧЬЄВСЬКОЇ.** У сучасному музикознавстві видатним досягненням останніх років стали три монографії К. О. Ручьєвської з оперної драматургії: аналіз вершинних творів Глінки,

Вагнера, Римського-Корсакова, Мусоргського з позицій закономірностей великого стилю класичної опери. Проблема вокальної та оперної мелодики, її народження з «російського ліричного віршу» (термінологія Б. М. Ейхенбаума) та художньої прози притягувала К. О. на протязі багатьох років. Завершальним етапом головного напрямку в науковій спадщині К. О. Ручьєвської стало створення унікальної праці на стику сучасної лінгвістики та мизикології «Війна і мир». Роман Л. М. Толстого та опера С. С. Прокоф'єва» (2009), котрий як би замкнув в єдиний цикл фундаментальні твори з оперної класики.

***Ключові слова:** три монографії К. О. Ручьєвської, оперна драматургія, великий стиль класичної опери, Глінка, Вагнер, Римський-Корсаков, Мусоргський, Прокоф'єв.*

Larisa Dan'ko

CONCEPTION OF GREAT STYLE OF CLASSICAL OPERA IN E. A. RUCHIEVSKAYA'S MONOGRAPHS. *Three monographs by E. A. Ruchievskaya on opera dramaturgy are an outstanding achievement of recent years because they analyze the greatest creations by Glinka, Wagner, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky in search of the patterns of grand style of classical opera. E. A. Ruchievskaya had been dealing with the problem of the vocal and opera tunes, their origin from the "Russian lyric verse" (term introduced by B. M. Eykhenbaum) and prose for many years. The final stage in her scientific heritage culminated in a unique work combining both modern linguistics and musicology which had the title «"War and Piece". A novel by Leo Tolstoy and Sergey Prokofiev's Opera» (2009) completing the single cycle of her fundamental works on opera classics.*

***Key words:** three monographs by E. A. Ruchievskaya, opera dramatic art, great style of classical opera, Glinka, Wagner, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Prokofiev.*

Фундаментальное исследование в трех книгах, посвященных *большому стилю классической оперы*, явилось завершающей яркой кульминацией творческого пути выдающегося музыковеда, одного из создателей петербургской аналитической школы Екатерины Александровны Ручьевской (1926-2009). Автор многих научных работ, стройной теории классической музыкальной формы, особого метода изучения вокальной музыки как соотношения слова и музыки с лидирующей ролью ритмо-синтаксического аспекта. В последнее десятилетие жизни целеустремленно обращалась к проблемам оперного жанра, выстроила развернутую концепцию оперной драматургии на примере вершинных явлений мировой музыкальной культуры.

В первом масштабном исследовании избираются «три оперы – горные вершины оперной музыки»: *Руслан* Глинки, *Тристан* Вагнера и *Снегурочка* Римского-Корсакова [2, с. 5]. На образцах «предельно контрастных, предельно несхожих, – по словам автора, – почти несовместимых явлений» прослеживаются родовые признаки классических опер: изучаются стиль, драматургия, слово и музыка.

Во главу угла ставится глобальный вопрос: «*Опера как жанр и форма*», объединяющий два взаимосвязанных раздела: I. Музыкальный язык. Интонация. Синтаксис; II. Музыкальная драматургия и композиция. Очень точно очерчивается круг поставленных задач, выявляющих как особенности каждого сочинения: «стиль, драматургия, интонационный генезис, музыкальный язык, принцип формообразования и, наконец, самое главное – трактовка сюжета» [2, с. 6-7], так и общие закономерности, лежащие в фундаменте оперного жанра. Единичное и общее в трех великих творениях непрерывно проходят рядом, сопоставляются, сталкиваются, поверяются близлежащими явлениями, высказываниями музыковедов, обращавшихся к ним ранее. Точно светотени в масштабной картине искусного живописца, они придают им особую объемность, углубленную перспективу и четкость изображения первого плана.

Сравнительный анализ названных сочинений особенно важен в связи с *проблемами стиля*, который рассматривается автором как «система отношений», «многоуровневая система», помогающая обосновать стилевые доминанты избранных опер. Они принадлежат разным историческим периодам, находятся как бы на перекрестке стилей: «эпохального» – общего, и «индивидуального» – композиторского [2, с. 13]. И если в *Руслане*, по словам исследователя, присутствует «мощная энергетика классицизма», то в *Тристане* – другая специфическая условность, типичная для романтизма. В нем текст «экспрессивно проинтонирован», план «внутренней речи» представлен в масштабах протяженных монологов главных героев, их особой интонационной выразительности. Обращение к понятиям «внешней» и «внутренней» речи рельефно высвечивает двойственность оперного жанра, разное восприятие *художественного времени*, контрастно представленного в операх Глинки и Римского-Корсакова, музыкальной драме Вагнера.

Вносится ряд существенных уточнений понятийного аппарата, отдельных терминов в рассмотрении жанровых разновидностей *вокального*

мелоса –

проблемы едва ли не самой актуальной не только в современной науке об оперной драматургии, но и в композиторской практике. Трехчленная формулировка вынесена в заглавие срединного, наиболее важного фрагмента первого раздела монографии:

Речитатив – речитативный синтаксис – речитативная форма.

Песня – песенный синтаксис – песенная форма.

На конкретных примерах скрупулезно прослеживается своеобразие каждой жанровой модели. Оттолкнувшись от, казалось бы, исчерпывающего по смыслу определения: «Песенная мелодия строится по принципу песенного синтаксиса, синтаксиса стихоподобного, в отличие от синтаксиса речитативного – прозоподобного» [2, с. 28], уточняются и другие близкие, но не тождественные понятия, например, песенность и кантилена, ариозная мелодия и декламационная мелодия.

Во всех трех операх подробно анализируются многочисленные, контрастные, по сути, *речитативы*. В наибольшем количестве и разнообразии они представлены в *Тристане* (как известно, еще Э. Курт связывал происхождение вокальной мелодии в этой опере с речитативом). Особое внимание обращено на интонации, которые относятся к области *интроспективной экспрессии*, экспрессии «внутренней речи», предвосхищающей стиль композиторов-нововенцев. Как два основных вида речитативов в *Руслане* отмечаются речитатив-сказ и речитатив *secco*, функционально речитатив «деловой» [2, с. 37], с подробнейшим рассмотрением их в партиях разных действующих лиц.

В разделе II (первой части): *Музыкальная драматургия и композиция* – внимание переключается на вопросы формообразования. В наблюдениях над *Тристаном* Вагнера исходной предпосылкой является речитативный принцип: асимметрия синтаксиса, асимметрия внутримотивного ритма, открытость, неустойчивость. При всем отличии (смысловом и музыкальном) все акты *Тристана* соотносятся между собой по принципу *продолженного развития* (термин Ю. Н. Тюлина), предполагающего непосредственную связь предыдущего с последующим. В этом проявляются общие закономерности исторического движения оперы в XIX – XX веке: фазные и цепные формы постепенно вытесняли так называемую номерную структуру – крупные, внутренне завершенные, структурированные по принципу классических форм номера [2, с. 107]. Иное дело,

в глинкинском *Руслане*: рассуждения об истоках его драматургии вводит читателя в нелицеприятную дискуссию об односторонности понимания его как оперы эпической. Опираясь на литературоведческие работы М. М. Бахтина, связанные с романной драматургией, Е. А. утверждает: «Особенностью *Руслана* как жанра оперы является едва ли не парадоксальное сочетание силы, мощи, размаха, громадного масштаба и легкости, подвижности, утонченности. Самым очевидным, лежащим на поверхности признаком легкости и стремительности является *темп*» [2, с. 123]. И следующее суждение, затрагивающее глубинные свойства оперной музыки: «Реальность быстрых темпов в *Руслане* основана на быстрой смене акцентов. Главное действующее лицо – регулярный ритм в условиях фактурной, синтаксической, гармонической устойчивости» [2, с. 126]. Virtuозно выстроенная композитором и услышанная чутким аналитиком темповая шкала, как пишет Ручьевская, «начисто разрушает представление об эпической тяжеловесности, статичности и бездейственности оперы. *Руслан* летит на крыльях *Presto* Увертюры и *Prestissimo* Финала» [2, с. 133].

Важнейшее значение в музыкальной драматургии и композиции *Руслана* приобретает **большая хоровая форма**, само понятие которой впервые вводится и подробно обосновывается автором книги. Посредством этой формы не только в *Руслане*, но и в *Сусанине* Глинки, операх Мусоргского, Римского-Корсакова воплощается большая эпическая идея. Изначально связанная с обрядом, она значительно укрупняется в опере и действует как сквозной принцип формообразования. В Интродукции *Руслана*, по определению Ручьевской, «самая яркая черта обрядовости заключена в идее включения хора в качестве не только поддержки, отклика, но и как самостоятельной, действующей силы музыкальной драматургии» [2, с. 142-143]. В других крупных разделах оперы принцип большой хоровой формы выносится за пределы обряда, как некий символ единения, общения, отклика. Единство формы достигается тематическими реминисценциями, вариационным и вариантным развитием.

Во второй части монографии, озаглавленной «Поэтическое слово Островского в *Снегурочке* Римского-Корсакова», акцент переносится на соотношение слова и музыки в масштабах оперного жанра: исходной пьесы (драмы) и музыкальной партитуры. Поучительно в предложенном

ракурсе сравнение *Снегурочки* Чайковского и *Снегурочки* Римского-Корсакова. Речь не идет о сравнении их художественной ценности, но об очень свободном отношении композиторов к структуре стиха Островского, его ритму, строфике, мелодике, синтаксису. Не менее примечательны отличия стилевых и жанровых наклонов в музыкальной трактовке текстов. «Для Римского-Корсакова, – пишет Е. А., – “вставные” жанровые тексты Островского служили укреплению эпической, обрядовой стороны оперы, давали повод к созданию ее общего “мифологического” – доисторического колорита. Чайковский такой задачи перед собой не ставил, его музыка ближе замыслу Островского» [2, с. 259]. Но есть и примеры поразительной идентичности ритмических вариантов музыкальных тем в обоих сочинениях. Большое внимание уделяется *пятистопному ямбу* Островского и его воплощению в мелодике песенных номеров, а также в речитативах оперы Римского-Корсакова. Интересны выводы о разнообразии кратких «речевых форм» в *Снегурочке*: кличей, ритуальной речи и прочее. Ведущим среди них оказывается принцип мелодической формульности, имеющий совершенно особый тип выразительности, обозначенный как колоратура (в *Руслане*), колоратура и орнамент (в *Снегурочке*). Отмечается и такая специфическая область интонаций, как изображение мотивов зова, клича и плача, а также близкого к ним типа – заклинания внутри развернутой сцены [2, с. 358].

Заключительные слова этой единственной, беспрецедентной книги звучат в защиту оперы от «посягательств» режиссеров, дирижеров и музыковедов, которым в нынешней театральной практике нет числа: «В операх классических, совершенных, великих не только крупные части, крупные фрагменты, но любая самая мелкая деталь имеют смысл» [2, с. 389].

* * *

Опубликованная спустя три года вторая монография **«Хованщина Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра»** [3] развивает научную проблематику предыдущего исследования, открывая ряд важнейших аспектов в теории оперной драматургии на примере *одной* великой оперы, ее художественных особенностей и новаторской сущности. Характеризуя *Хованщину* как «самое сложное, загадочное и парадоксальное произведение XIX века» [3, с. 5], Е. А. вместе с тем оценивает ее как «произведение редкостной художественной

цельности и редкостной красоты. В ней есть своеобразный код, идея высшего порядка...» [там же]. Как еще одна, особая привлекательность поздней оперы Мусоргского для впервые разработанных методов анализа отмечается «плотность художественной информации», равной по существу «плотности художественного открытия». Гениальный логический ход, обеспечивающий успех последующих теоретических изысканий!

Вдохновенно написаны страницы, посвященные комплексному музыкально-образному анализу оркестрового вступления к опере, песне Марфы, монологам Досифея. Но совершенно по-новому раскрывается *игровая* стихия *Хованщины*, привлеченная композитором с целью углубить драматический конфликт, нередко представить контрастные образы в духе народной смеховой культуры. Среди парадоксальных качеств оперной партитуры автор монографии обращает особое внимание на мощный разлив *песенной стихии* и почти полное отсутствие в ней речитативов: «Функции речитатива как формы сведены к минимуму. <...> *Хованщина* – опера п е с е н н а я, начиная с синтаксиса, с малых форм и кончая крупными массивами формы. <...> Песня выступает в качестве художественной конкретики – как характеристика народа и действующих лиц; песня, наконец, определяет и процесс формообразования» [3, с. 76-77]. Много ценных, интереснейших наблюдений над музыкальным тематизмом главных действующих лиц, темами-символами (фанфары, звоны, хорал), особенностями ритмизации и своеобразия «русского узора» – песенного орнамента, опеваний фольклорного типа. В книге приводятся подробные сведения о музыкальной драматургии *Хованщины*, контрастно-составной, цепной формах, о крупном плане и функциях хора, о композиции оперы в целом. Но особенно много научных открытий содержится во второй части монографии – «*Мастерство Мусоргского*». В ней приоткрываются тайны композиторского творчества и индивидуальные черты авторского метода на основе чистовой рукописи клавира *Хованщины*, а также эпистолярия 1872-1880 годов, сохранившихся в РНБ. Возникает интереснейшая картина, увы, не нашедшая отражения в нотных эскизах, к сожалению, отсутствующих. Нет в клавире, написанном чернилами, и каких-либо указаний на будущую партитуру. И здесь на помощь исследователю приходит уникальный слух, различающий в двуручных записях и будущие декоративно-помпезные фанфары,

и колокольные звоны, «изобразительно-конкретные» и символические, ирреальные, возникающие уже во вступлении к опере, уникальной звуковой картине «Рассвет на Москвереке». Сопоставление некоторых фактурных особенностей клавира с известными фортепианными сочинениями Мусоргского помогает определить их семантическую значимость и предположительно тембровую окраску, в дальнейшем подтвержденную в партитуре.

Не затухающая острота ситуации в отношении оркестровой (и не только!) редакции данной оперы Римским-Корсаковым перемещается в научную сферу благодаря кропотливым сличениям тонально-гармонических функций, изменениям темповых указаний, фактуры, формы. Интересные сведения приводятся в Приложении к данному тому, в содержательной статье В. В. Горячих «“Хованщина” М. П. Мусоргского и ее редакция Н. А. Римского-Корсакова: наблюдения над рукописями» [3, с. 352-377]. В ней автор стремится дополнить и частично решить ряд проблем текстологического характера, подробно останавливается над неоднократными попытками поисков утраченных или найденных на сегодняшний день нотных рукописей.

* * *

На мощном фундаменте широкомасштабного, целостного анализа сложнейших оперных партитур творений великих мастеров, необыкновенной тонкости, до мельчайших подробностей разработанного терминологического аппарата родился замысел создания Главной книги Е. А. Ручьевской **“Война и мир”. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева**. Ее значение и целевая установка определяются словами выдающегося ученого-теоретика: «Опера Сергея Прокофьева “Война и мир” завершает столетний период расцвета большого стиля русской оперной классики». Его отличительные особенности: *«грандиозность, масштабность художественного замысла и, в соответствии с этим, – масштабность, значительность и новизна художественной задачи, совершенство ее решения»*. Этими словами открывается третья книга Е. А. Ручьевской по оперной драматургии [1, с. 3].

Методология анализа большого стиля классической оперы разрабатывалась и убежденно апробировалась в предыдущих монографических

трудах Е. А. Но только в третьем томе впервые на равных правах и почти в равном объеме рассматриваются два великих в художественном и историческом отношении произведения большой литературы и оперного творчества: роман-эпопея в четырех частях Л. Н. Толстого и опера в двухвечернем (основном!) варианте С. С. Прокофьева. Трудно назвать среди работ известных музыковедов (да, пожалуй, и театроведов) столь пристально-внимательное изучение *лингвистических* особенностей литературной прозы, самоценности романной структуры и основных типов текстов и типов речи в романе, их жанровой природы. Именно это явилось содержанием объемной первой части исследования Е. А. Ручьевской, посвященной непосредственно роману Толстого [1, с. 7-113]. В равновеликой второй части, адресующей читателя к композиции либретто [1, с. 114-205], автор книги проводит чрезвычайно важную, сквозную мысль: «Задача, которую ставит роман Толстого перед композитором и, в особенности, перед авторами либретто, представляется неразрешимой. <...> Но по всему видно, что он [Прокофьев] стремился как можно теснее сблизиться с Толстым. <...> При этом композитор стремится приблизиться к Толстому не только в отношении общей идеи, но и в отношении языка, характеров и событий обеих частей, вернее, обоих планов романа – ВОЙНЫ и МИРА» [1, с. 113, 115]. В какой мере это удалось – подробнейшим образом анализируется и находит обоснование на следующих ста страницах монографии.

Удивительно созвучен процесс изучения творческого акта выдающихся художников: момент творческой энергии, «активное делание» как доминанта искусства писателя оказываются не менее важными для композитора, создающего музыкальное сочинение. Именно так можно представить уникальный труд Ручьевской, суммирующий и одновременно развивающий основные положения учения о взаимопроникающем воздействии *слова-музыки*. Вопросы «омузыкаливания прозы» главенствуют в анализе либретто по роману Толстого и превращения его в оперную мелодику Прокофьева. Не случайно в характеристике вокальных номеров оперы появляются определения: «речевые» приемы, «внутренний монолог», «мелодика русской классической прозы».

Сложное иерархическое строение романа, совмещение в нем *крупного* плана и тончайшей *детализации* нашли непосредственное отражение

в самых общих закономерностях структуры и формообразования как крупной музыкальной формы в опере, так и индивидуальной характеристики действующих лиц в сценах-диалогах, монологах (речитативах, ариях) и промежуточных формах – микроаризо. Впервые убедительно проведенные параллели структур романа и оперы дополняются прямой зависимостью от типа текстов и типа речи в романе. Подробно освещаются несколько языковых планов, по-разному взаимодействующих друг с другом: речевой план философских размышлений от автора; план художественных описаний событий, поведения, отношений действующих лиц; план интроспективный. Последнему в дальнейшем уделяется большое внимание как специфичной для Толстого новаторской художественной речи: как бы внедрение в сферу сознания, в сферу «внутреннего человека», наиболее благоприятное для музыкального воплощения.

Текст и музыка в своем неразрывном единстве рассматриваются в третьей, центральной части монографии [1, с. 206-408], по количеству страниц как бы суммирующей две предыдущие, но переключающей внимание на собственно музыкальные средства выразительности, способные воссоздать «соприкосновения, касания и противоречия» языка литературного и музыкального, крупного плана композиции целого, своеобразности музыкальной драматургии. Уточняются такие категории, как «художественное время в опере», «оперность» как объективный фактор особой выразительной условности, сближающей с иллюзией реальности. Подробно рассматриваются первые негативные оценки прокофьевской оперы, связанные якобы с неподготовленностью контраста лирических и эпических картин в драматургическом и языковом планах, преобладанием речитативности как, по мнению многих, единственной возможности воплощения в музыке прозы Толстого. Поразительно, с какой убежденностью развеиваются подобные суждения на страницах замечательной книги: «На самом же деле, – пишет Ручьевская, – в *Войне и мире* присутствует свободный речитативный прозаический, непериодичный синтаксис. <...> такая организация музыкальной речи вмещает в себя и *декламационный* тип, <...> и *ариозный*, <...> и *песенную кантилену* – кантилену “длинных нот” (силлабический распев) <...> [1, с. 227].

Все эти разновидности распева свободного синтаксиса, характерные для оперы *Война и мир*, расцениваются как явление в

высшей степени положительное, возвышающее, а отнюдь не принижающее художественные достоинства музыкальной драматургии вершины прокофьевского творчества.

Важнейшие теоретические выводы рождаются из обстоятельного музыкального анализа лирических сцен-портретов. Подлинной жемчужиной среди аналитических очерков является подробно выписанный портрет Наташи с ее непростой коллизией нравственного выбора. Не только в комплексе контрастных музыкальных тем, но, по словам автора книги, и благодаря особой роли инструментального тематизма как необходимой в условиях оперной сцены «эквивалентной замене, компенсации словесной и подразумеваемой текстом внутренней речи Толстого» воссоздается ее привлекательный и противоречивый образ [1, с. 257-275]. Немало содержательных моментов присутствует также в музыкальной характеристике Пьера: текст его монологов трактуется как внутренняя речь героя, сравнивается с фрагментарно воспроизведенным текстом романа [1, с. 283-290]. Подробно рассматриваются также музыкальные эпизоды «второго плана», связанные с созданием особой внешней обстановки или психологической ситуации, жанрового фона, характеристикой второстепенных действующих лиц.

В чередовании массовых сцен и исторических портретов вырисовывается общая композиция второй, эпической части оперы. В процессе сравнения либретто Восьмой – Тринадцатой картин устанавливаются чрезвычайно важные, ранее скрытые закономерности: текст романа Толстого по мере приближения к концу оперы заметно «убывает», что сопровождается неизбежным отходом от толстовской концепции романа. Кроме того, форма, интонационный материал второй половины оперы многократно подвергались разным изменениям в результате бесчисленных обсуждений и рекомендаций (все это находит отражение в Приложениях I, II). В частности, это сказалось на введении ряда хоровых эпизодов, по драматургии и стилистике мало связанных с первоначальным воплощением оперного замысла. Большие фрагменты текстов из романа Толстого и либретто Одиннадцатой и Тринадцатой картин многое объясняют в непростой сценической судьбе оперы-дилогии. Немало поучительного в интерпретации образов исторических героев. Детальный анализ музыкального содержания Девятой и Десятой картин

убеждает в том, что «в трактовке Наполеона Прокофьев вплотную приближается к Толстому, в трактовке Кутузова – расходится с Толстым» [1, с. 332-348]. Не остаются без внимания исследователя и такие важные моменты в характеристике героев, как слова, жесты, мимика, в которых проявляется взаимосвязь их внешнего и внутреннего мира, а также роль речитатива, его функции в крупномасштабной опере. Автор книги убедительно доказывает, что в музыкальной драматургии оперы *Война и мир* происходит радикальный поворот в стилистике и оперной эстетике Прокофьева, его внимании к внутреннему миру действующих лиц, к психологическому анализу «внутреннего человека» (по Толстому) во всем его многообразии и сложности. Чрезвычайно важен вывод о том, что в продолжение традиций русской оперной классики весь тематизм *Войны и мира* в своем развитии создает особое качество тематической *плотности*, важнейшей *презентативной* функции тематизма совокупного плана. Как в лирической, первой, части оперы, так и в эпической, ораториальной, Прокофьев явился завершителем великой классической традиции русской оперы большого стиля, наследуя опыт великих предшественников, прежде всего Чайковского, Даргомыжского, Глинки.

В заключительной, четвертой, части монографии крупным планом представлено *Новаторство Прокофьева* [1, с. 408-462]. В ней делаются интереснейшие содержательные выводы о музыкальной драматургии и композиции, целостности гениальной оперы Прокофьева. «Прокофьев был новатором во всех аспектах, во всех проблемах оперы как жанра. Но главной, уникальной областью его новаторских поисков и главной проблемой, которую ему удалось решить, была *сфера музыкального языка, в частности, сфера вокальной мелодики*» [1, с. 428]. Закономерности текста Толстого в мелодике Прокофьева неразрывно связаны с закономерностями самого текста, зависимостью структуры мелодики от ритма, интонации, синтаксиса. Особо подчеркивается значение *ритма прозы*: «Отражение ритма прозы, зафиксированного в письменном тексте Толстого, составляет основу ритмических структур мелодики Прокофьева <...>. Текст (его ритм, синтаксис, словарный состав) создает *общий тон* сцены, экспрессию ситуации, которая отражается и в мелодии, и во всем комплексе выразительных средств» [1, с. 436]. Замечательно утверждение автора книги о том, что «способ воплощения

Прокофьевым мелодики прозы Толстого оказался и способом хранения слова Толстого». Приведем полностью этот абзац: «Текст Толстого – великое русское слово (вспомним известные стихи Анны Ахматовой) – звучит в опере Прокофьева, его мелодика хранит и удерживает в себе это слово как главное достояние нашей культуры. Имманентная ценность слова гармонично слита с имманентной ценностью музыки оперы в новаторском принципе воплощения слова прозы Толстого в мелодии Прокофьева» [1, с. 438].

«Место оперы *Война и мир* в творчестве Прокофьева», «Тематизм и форма», «Функция оркестра», «*Война и мир* Прокофьева и традиции русской классической оперы» завершают это крупномасштабное исследование в четырех частях. В Приложениях I, II приводятся два важнейших документа:

1) Черновые заметки Прокофьева от 5 декабря 1948 года «План В[ойны] и Мира» в 1 вечер (комментируются Е. А. Ручьевской как «реакция на разгромное обсуждение оперы в Ленинграде, в Малом оперном театре, 4 декабря 1948 года»), а также оформленный позже однодневный вариант оперы с примечаниями и нотными примерами Прокофьева, хранящийся в РГАЛИ [1, с. 464-470].

2) Протокол обсуждения Второй части двухвечернего спектакля *Войны и мира* в ленинградском Малеготе 4 декабря 1948 года [1, с. 471-476].

Содержание книги, теоретические положения, анализ литературного текста романа Толстого и его новаторского претворения в одноименной опере Прокофьевым – это тот профессиональный завет, который оставлен выдающимся музыкантом и ученым-аналитиком как профессионалам в области оперного искусства, так и всем почитателям большой литературы и музыкальной классики двух минувших, но великих культурных эпох.

Список использованной литературы

1. Ручьевская Е. А. *Война и мир. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева* / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2010. — 480 с.
2. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2002. — 396 с.

3. Ручьевская Е. А. «Хованицина» Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2005. — 388 с.

УДК 782.1 : 78.01 "19"

Алла Баева

ВВЕДЕНИЕ В ПОЭТИКУ ОПЕРЫ XX ВЕКА

В статье рассматриваются вопросы, касающиеся взаимодействия музыки-слова-сцены, трактовки форм, принципов организации художественного пространства в опере XX столетия. В центре внимания – произведения выдающихся композиторов-драматургов И. Стравинского и С. Прокофьева. В их творчестве определяются важнейшие направления развития жанра, обнаруживается связь между прошлым и настоящим оперного искусства.

Ключевые слова: опера, XX век, И. Стравинский, С. Прокофьев.

Алла Баева

ЗАПРОВАДЖЕННЯ ДО ПОЕТИКИ ОПЕРИ XX СТОЛІТТЯ. У статті розглядаються питання щодо взаємодії музики-слова-сцени, трактовки форми, принципів організації художнього простору в опері XX століття. В центрі уваги – твори видатних композиторів-драматургів І. Стравінського і С. Прокоф'єва. В їхній творчості визначаються найважливіші напрямки розвитку жанру, виявляється зв'язок між оперним мистецтвом минулого і сьогодення.

Ключові слова: опера, XX століття, І. Стравінський, С. Прокоф'єв.

Алла Баева

AN INTRODUCTION TO THE POETICS OF THE XXth CENTURY OPERA. The article examines the interaction of music-word-stage; analyzes the treatment of forms; reviews the principles of organization of the artistic space in the XXth century opera. Musical compositions by the outstanding Russian composers – stage directors I. Stravinsky and S. Prokofiev are highlighted in the text. It's through their musical