

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.1

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.068-080>

EDN: EOKWNY



Повесть А. Чехова «Чёрный монах» как объект композиторской рефлексии (на примере одноимённой оперы А. Курбатова)

Александр Иванович Демченко¹, Динара Махмадовна Дисенова²

^{1,2}*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
г. Саратов, Российская Федерация*

¹*alexdem43@mail.ru*, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

²*shoniezovadm@sarcons.ru*, <https://orcid.org/0009-0006-8898-6629>

Аннотация. В статье рассматривается литературное наследие А. Чехова в музыкальной интерпретации отечественных композиторов. Основным материалом для изучения стала поздняя чеховская повесть «Чёрный монах» и её оперная версия, созданная молодым российским композитором Алексеем Курбатовым. Загадочность создания и музыкальность рассказа послужили поводом для исследований многих литературоведов и музыковедов. Особое место в этом ряду занимает научный труд Н. Фортунатова «Музыкальность чеховской прозы», в которой исследователь трактует структуру повести как сонатную форму. Авторы данной статьи рассматривают оперный текст А. Курбатова, используя метод сравнительного литературно-музыкального анализа, и показывают, как структура оперы, её музыкальные темы, характеристика образов коррелируют со скрытой музыкальной формой чеховской прозы. Этому способствует и избранный композитором жанр — литературная опера, сохраняющая оригинальный текст и канву сюжета.

Ключевые слова: А. Чехов, опера, литературная опера, А. Курбатов, «Чёрный монах»

Для цитирования: Демченко А. И., Дисенова Д. М. Повесть А. Чехова «Чёрный монах» как объект композиторской рефлексии (на примере одноимённой оперы А. Курбатова) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 68–80.
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.068-080>

Musical Theater

Original article

Anton Chekhov's Novelette *The Black Monk* as an Object of Compositional Reflection (on the Example of the Eponymous Opera by Alexei Kurbatov)

Alexander I. Demchenko¹, Dinara M. Disenova²

^{1,2}Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russian Federation

¹alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

²shoniezovadm@sarcons.ru, <https://orcid.org/0009-0006-8898-6629>

Abstract. The article examines Anton Chekhov's literary heritage in the musical interpretation by Russian composers. The main material for study was formed by Chekhov's novelette written in his late period and its opera version created by the young Russian composer Alexei Kurbatov. The enigmatic circumstances of the creation and the musical qualities of the short story served as the occasion for research by numerous literature and music scholars. A special place in this category is taken up by Nikolai Fortunatov's scholarly work *Muzykal'nost' chekhovskoi prozy* [*The Musical Qualities of Chekhov's Prose*], in which the researcher interprets the structure of the novelette as that of a sonata form. The authors of the present article examine Kurbatov's operatic text making use of the method of a comparative literary-musical analysis and show how the structure of the opera, its musical themes and characterization of the images correlate with the hidden musical form of Chekhov's prose. This is also aided by the genre chosen by the composer — a literary opera that preserves the original text and the outline of the plot.

Keywords: Anton Chekhov, opera, literary opera, Alexei Kurbatov, *The Black Monk*

For citation: Demchenko A. I., Disenova D. M. Anton Chekhov's Novelette *The Black Monk* as an Object of Compositional Reflection (on the Example of the Eponymous Opera by Alexei Kurbatov). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 68–80. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.068-080>

К тому, что определяют дефиницией «литературная опера»¹, в последнее время возник достаточно устойчивый интерес как со стороны всё чаще обращающихся к данному жан-

ру композиторов, так, соответственно, и в среде учёных, разрабатывающих вопросы его теории и практики. Помимо изучения общих закономерностей музыкального процесса в данной сфере (одна

¹ Возникновение термина связывают с именем выдающегося немецкого учёного Карла Дальхауза (1928–1989) и его книгой «Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte» («От музыкальной драмы к литературной опере: очерки новейшей истории оперы», 1983). Изначально учёный представил данный термин в докладе на симпозиуме, посвящённом проблемам литературы в Schloss Thurnau в 1980 году. На этой конференции К. Дальхауз дал краткое определение литературной опере, в которой словесный текст литературного первоисточника воспроизводится в опере «как он есть».

из показательных работ — «Литературная опера: к проблеме жанровой дефиниции» [1]), совершенно необходимым на нынешнем этапе становится анализ конкретных произведений, написанных современными композиторами, что создаёт базис для полномасштабного научного осмысления формирования типологических контуров литературной оперы и её эволюции. В этом направлении в отечественном музыковедении пока наблюдаются только единичные опыты [2; 3]. Отдельное, причём творчески весьма продуктивное русло жанра связано с активным привлечением чеховского литературного наследия, чему, естественно, посвящено немало специальных статей [4; 5]. Предлагаемый материал сложился именно на пересечении отмеченных направлений исследовательского поиска: отдельно взятое произведение, основанное на известном чеховском сюжете.

Как показывают исследования последних лет, оперы по произведениям А. Чехова стоят особняком в претворении жанра литературной оперы в творчестве отечественных композиторов второй половины XX — начала XXI века. Среди музыкально-театральных сочинений по А. Чехову выделяются «Свадьба» А. Холминова (1977), оперный диптих «Цветы запоздалые» (1979) и «Мошенники поневоле» (1984) Е. Гохман, «Когда время выходит из берегов» В. Тарнопольского (1999)², «Вишнёвый сад» Н. Мартынова (2004–2008), камерные оперы «Беззащитное существо» (1996), «Ведьма» (1998), «Медведь» (2006–2013) В. Ходоса и «Юбилей» (2001), «Медведь» (2007)

С. Кортеса. Подобная интенсивность обращения к произведениям А. Чехова, помимо их прочих художественных достоинств, во многом объясняется присущей им ярко выраженной музыкальностью.

В целом можно говорить о двух уровнях музыкальности в творчестве А. Чехова — *эксплицитном* (где музыкальная образность привносится извне) и *имплицитном* (где влияние музыкальности имеет *глубинный структурообразующий характер*). Вполне естественно чеховская музыкальность объясняется и с позиции трёхуровневой масштабно-иерархической системы музыкального восприятия Е. Назайкинского, включающей в себя тембро-фактурный (фонический), интонационно-лексический (синтаксический) и композиционный уровни.

Первые два уровня указывают на особое музыкальное чувство, присущее писателю, который с большой художественной силой выражения создаёт целые музыкально-звуковые картины в своих литературных сочинениях. Композиционный же уровень музыкальной поэтики Чехова, согласно системе Е. Назайкинского, на наш взгляд, связан с цельной и абсолютно логической структурой произведений писателя, о которой проницательно заметил Л. Толстой: «Чехов создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы писания, подобных которым я не встречал нигде. Чехов — несравненный художник. Да, да, именно несравненный... у Чехова своя особенная форма»³.

Музыкальность стиля А. Чехова в полной мере рассмотрена в исследованиях его последней повести «Чёрный монах».

² Опера написана на основе нескольких пьес А. Чехова: «Три сестры», «Чайка», «Дядя Ваня».

³ Цит. по: Фортунатов Н. М. Музыкальность чеховской прозы // Пути исканий: о мастерстве писателя. М.: Советский писатель, 1974. С. 111.

Написанная в зрелый период творчества писателя, она до сих пор привлекает к себе внимание многих исследователей, порождая большое количество различных интерпретаций.

Повесть писалась летом 1893 года в имении Чеховых в Мелихово. С точки зрения своего содержания она удивительным образом актуализирует все три уровня своеобразной музыкально-поэтической системы А. Чехова. Примеры фонического уровня проявляются в «звуковых» описаниях сада, парка и окружающей героя природы. Для иллюстрации этой особенности писательской манеры приведём отрывок из первой главы повести «Чёрный монах»: «Старинный парк, угрюмый и строгий, разбитый на английский манер, тянулся чуть ли не на целую версту от дома до реки и здесь оканчивался обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы; внизу нелюдимо блестела вода, носились с жалобным писком кулики, и всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши»⁴.

Интонационно-лексический уровень опредмечен через упоминание конкрет-

ного музыкального сочинения в «Чёрном монахе» — это серенада «Валахская легенда» итальянского композитора Г. Брага. Очевидность музыкально-композиционного уровня связана с известным высказыванием Д. Шостаковича о сонатности чеховской повести. В 1960 году в статье «Самый близкий» композитор признаётся: «Многие чеховские произведения музыкальны по своему построению. Повесть “Чёрный монах” я воспринимаю как вещь, построенную в сонатной форме»⁵.

Впоследствии эта мысль послужила основой для работы нижегородского литературоведа Н. Фортунатова «Музыкальность чеховской прозы»⁶, в которой подробно проанализирована структура чеховского «Чёрного монаха» с точки зрения претворения в ней черт сонатности.

Как известно, в XX веке повесть «Чёрный монах» могла послужить источником для оперы Д. Шостаковича. В архиве композитора сохранился эскизный план оперы, датированный 1972 годом⁷. В наше время повесть получила воплощение в одноимённой опере московского композитора Алексея Курбатова⁸.

Оперу «Чёрный монах» Курбатов написал в 2009 году, а в 2014 состоялось

⁴ Чехов А. П. Чёрный монах // Чехов А. П. Полное собрание сочинений. В 18 т. Т. 8. М.: Наука, 1977. С. 226–227.

⁵ Цит. по: Фортунатов Н. М. Указ. соч. С. 107–108.

⁶ Там же.

⁷ Подробнее об этом см.: Будаева Е. «В опере всё должно быть в движении» // Трибуна молодого журналиста: Музыкальная газета студентов Московской консерватории. 2004. № 7.

URL: <http://tribuna.mosconsv.ru/?p=2893> (дата обращения: 01.02.2024).

⁸ Алексей Курбатов (р. 1983) — российский композитор, пианист, педагог, лауреат международных конкурсов. Окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано доцента Ю. Лисиченко и профессора М. Воскресенского, занимался композицией у Т. Хренникова, Т. Чудовой и Е. Терегулова. Диапазон произведений московского композитора весьма широк — от камерных произведений и различных переложений до масштабных симфонических полотен и опер. В своём творчестве продолжает развивать классические традиции мировой музыки. В настоящее время преподаёт в Московской консерватории, активно концертирует как пианист.

её первое исполнение в рамках Международного фестиваля «Опера априори» (г. Москва).

По жанровой принадлежности сочинение можно отнести к разновидности литературной оперы. Музыкавед Г. Заднепровская в своей статье «Литературная опера в теории Карла Дальхауза» (2017) выделила следующие отличительные черты литературной оперы: направленность эстетики «литературной оперы» на «разговорный театр» (это означает, что «...в соотношении словесного и музыкального текстов важно не отражение первого в деталях второго, а создание средствами музыки определённой сценической ситуации и общего аффекта»)⁹ и недопустимость полного исключения основных элементов драматургии словесного источника.

Первая черта указывает на то, что истоки литературной оперы коренятся в традициях итальянской оперы XVII века *drama per musica*. По этому поводу британский музыковед Джеффри Чу пишет: «При такой интерпретации любая литературная опера должна быть автоматически скомпрометирована отношениями, которые она устанавливает между текстом и музыкой: литературная опера становится жанром, в котором музыка, по сути, терпит поражение в древней битве со словом, становясь добровольным рабом канонического текста»¹⁰.

Отметим, что на протяжении всего исторического пути становления оперы первенство отдавалось разным её составляющим. Музыкавед И. Сусидко справедливо отмечала два фактора, влиявших на «гармоничную прилаженность разных искусств в опере»¹¹: во-первых, «...во внутренней структуре оперного жанра имелся некий главный, центральный элемент, “стержень”, который и обеспечивал целостность данной системы, создавая основу для взаимодействия других искусств»¹²; во-вторых, за время существования оперы этот центральный элемент периодически менялся, «...лидерство имели разные искусства. И облик оперного представления определял главным образом то поэт, то декоратор, то композитор, то певец»¹³.

Второй отличительный признак связан с последовательным воплощением в опере сюжета выбранного литературного источника.

Иной, этимологический, ракурс понятия «литературная опера» представил лингвист О. Панагл. Его внимание сосредоточивается на семантике двух частей слова *Literaturoper*: «В то время как *Oper* (опера) в значительной степени однозначно используется в немецком языке, а также в романской зоне охвата, существует по крайней мере два направления понятийной интерпретации для части “*Literatur*”. Первое обозначает всю литературу культурного языка в це-

⁹ Заднепровская Г. В. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 2, № 3. С. 186.

¹⁰ Chew G. “Literaturoper”: A Term Still in Search of a Definition // Sborník prací Filozofické fakulty brněnské university. H, Řada hudebněvědná. 2009. Vol. 56–57, Issue H42–43. P. 6.

¹¹ Сусидко И. П. Синтез искусств в опере: иллюзия или реальность // Музыкаведение к началу века: прошлое и настоящее. М.: РАМ имени Гнесиных, 2002. С. 169.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 170.

лом эпохи или одной дисциплины, другое означает в узком смысле область поэзии, художественной литературы»¹⁴. Придерживаясь правил языка, исследователь относит выражение «литературная опера» к типу так называемых сложных слов (*Determinativkomposita*), в которых первый элемент определяет и задаёт содержание второго звена. К примеру, барочная опера указывает на эпоху становления, художественная опера относится к предмету и постановке вопроса сюжета. «Для выражения “литературная опера”, — поясняет О. Панагл, — этот лингвистический вывод означает, что переменная внутренняя структура соединения и семантическая область действия первого элемента не дают точных аргументов “за” использование термина». Отсюда автор предлагает рассматривать литературную оперу «как жанр, не имеющий определённого терминологического аппарата»¹⁵.

Рассуждения О. Панагла, на наш взгляд, важны для понимания литературной оперы. В научной среде сложилась «модель объяснения посредством охватывающих законов», созданная в 1948 году двумя немецкими учёными К. Гемпелем и П. Оппенгеймом (логика объяснения Гемпеля — Оппенгейма). Согласно ей, существуют единичные высказывания, не универсальные, которые описывают начальные условия, и суждения, расшифровывающие объясняемый феномен. Опираясь на данную теорию, О. Панагл советует различать прототипический, приоритетный и смешанный варианты понимания лите-

ратурной оперы. Исходя из размышлений исследователя, можно дать следующую характеристику данным разновидностям:

– *прототипический* вариант литературной оперы предполагает частичное или полное воспроизведение текста литературного первоисточника «как он есть» с последовательным развёртыванием фабулы литературного произведения;

– *приоритетный* вариант также исходит из частичного или полного воспроизведения текста в его оригинальном виде, но допускает композиторское переосмысление драматургии литературного источника;

– *смешанный* вариант основывается на «методе комбинаторики текстов» (Е. Ручьевская), то есть подразумевает частичное использование оригинального текста и его переработку, допускающую композиторское переосмысление драматургии литературного источника.

Необходимо отметить, что во всех значениях именно слово, вербальный текст в опере выступает как «субстрат» музыки, становясь структурным элементом в композиции целого. И всё же литературная опера, несмотря на все нападки, отвечает основным признакам оперы, так как включает вокализацию сценического текста; ритмизацию оперного действия; симфонизацию динамического раскрытия музыкального содержания¹⁶.

Опера А. Курбатова — один из немногих случаев, когда текст литературного первоисточника практически полностью сохраняется в оперной партитуре.

¹⁴ Panagl O. Literaturoper: Terminologische und semantische Überlegungen eines Linguisten // Sborník prací Filozofické fakulty brněnské. H, Řada hudebněvědná. 2007–2008. Vol. 56–57, Issue H42–43. P. 20.

¹⁵ Ibid. P. 24.

¹⁶ См.: Ферман В. Основы оперной драматургии // Оперный театр: статьи и исследования. М.: Музгиз, 1961. С. 7.

Исходя из предложенной выше типологии, она относится к приоритетному типу литературной оперы. В основу оперного либретто, автором которого выступил сам композитор, положены все чеховские диалоги главных героев.

В опере семь картин, составляющих основу двух действий. Композитор вводит некоторые сокращения, пропуская IV и VI главы повести.

Соответствие глав повести картинам оперы зафиксировано в приводимой ниже таблице.

Решение исключить из оперного действия IV главу связано с желанием композитора заострить внимание на образе главного героя и его отношениях с «чёрным посланником». А пропуск VI главы объясняется превалированием в ней повествовательной части (рассказывающей о свадебных хлопотах) и отсутствием сюжетной событийности.

По музыкальному языку опера А. Курбатова близка романтической и поздне-

романтической традиции (в духе П. Чайковского, Р. Вагнера и Р. Штрауса). Кроме того, сам композитор отмечает влияние монооперы Ю. Буцко «Записки сумасшедшего» по мотивам одноимённой повести Н. Гоголя.

В структурном плане «Чёрный монах» А. Курбатова представляет собой композицию со сквозным развитием. Исключая традиционные оперные формы в виде дуэтов, арий, ансамблей или речитативов и создавая как бы «омузыкаленный литературный текст», опера находится в русле современных трансформаций классической оперы.

Можно отметить, что в сочинении вообще нет привычного сценического действия. Скорее её можно назвать оперой *внутреннего психологического* состояния. Как говорил сам композитор: «В то время как Чехов описывает события отстранённо и объективно, я попытался средствами музыкальной выразительности сместить акцент на *внутренний мир* Коврина —

Таблица 1. Соответствие структуры оперы А. Курбатова и рассказа А. Чехова

Table 1. The Correspondence of the Structure of Alexei Kurbatov's Opera with Anton Chekhov's Novelette

Повесть А. Чехова	Опера А. Курбатова
I глава — экспозиция образов Тани, Егора в диалогах с Ковриным	ДЕЙСТВИЕ I 1 картина — экспозиция образа Тани 2 картина — экспозиция образа Егора
II глава — пересказ легенды о Монахе, первая встреча с ним	2 картина
III глава — разговор с Ковриным, мысли о Монахе	3 картина
V глава — беседа Коврина и Монаха в парке	4 картина
VII глава — вторая беседа с Монахом в квартире, приведшая к лечению	ДЕЙСТВИЕ II 5 картина
VIII глава — лечение Андрея, разрыв с Песоцкими	6 картина
IX глава — финальная встреча с Монахом, гибель Коврина	7 картина

т. е. всех героев оперы и все события мы видим сквозь призму его зрения»¹⁷.

Кроме того, А. Курбатов подчёркивал и большую роль оркестра в своём сочинении: «В принципе, опера звучит не совсем даже как опера в классическом понимании, где есть пение под аккомпанемент оркестра. Скорее, пение вписано внутрь оркестровой ткани, и в целом это больше похоже на ораторию (с чертами симфонии), чем на оперу»¹⁸. Отсюда огромная роль тембрового компонента и лейттем, придающих яркость музыкальным характеристикам персонажей и их состояниям.

В структурном плане опера словно следует музыкальной форме повести, подробный анализ которой Н. Фортунатов представил в упомянутой выше статье. Представим некоторые из сравнений.

I глава, по мысли Н. Фортунатова, — *экспозиция сонатной формы*. Начало повести открывается описанием состояния Коврина. Эту тему исследователь рассматривает как вступление. В качестве *главной* и *побочной партий* он выделяет два контрастных образа: *угрюмый парк*, в котором Коврин впервые встретит Чёрного монаха, и лирическая тема *расцветающего сада* Песоцких. Там же Н. Фортунатов указывает и на возникновение ещё одной темы — темы любви Тани и Коврина. «I глава, а вместе с ней и экспозиция повести, заканчивается картиной сада... — пишет исследователь. — Эта завершающая часть главы построена на

отблесках, реминисценциях материала, который знаком нам уже по предшествующим разделам экспозиции. Тем самым и всей экспозиции придаётся известная законченность, завершённость»¹⁹.

Опера открывается мерным арпеджио арфы, которое задаёт вступительной теме характер почти «эпического зачина» (пример № 1).

Пример № 1 А. Курбатов. Опера «Чёрный монах». I действие, картина 1, т. 1–7
Example No. 1 Alexei Kurbatov. The Opera *The Black Monk*. Act I, Scene 1, mm. 1–7



Основная тема у скрипки звучит неустойчиво и «зыбко», создавая призрачный и мрачный колорит, сопровождающий образ *дыма*. В то же время последующее развитие темы, переходящее в крещендирующую кантилену струнных, будто рисует светлый и *расцветающий сад* (пример № 2). Таким образом,

Пример № 2 I действие, картина 1, т. 22–28
Example No. 2 Act I, Scene 1, mm. 22–28



¹⁷ Смородинова Е. Н. Композитор Алексей Курбатов: «Странно, что Чехова так редко ставили на оперной сцене» // Новостной портал «Вечерняя Москва». URL: <https://vm.ru/entertainment/489985-kompozitor-aleksej-kurbatov-stranno-chto-chehova-tak-redko-stavili-na-opernoj-scene> (дата обращения: 01.02.2024).

¹⁸ Там же.

¹⁹ Фортунатов Н. М. Указ. соч. С. 107–108.

тема вступления, подобно чеховской мотивно-структурной завязке, включает в себе два противоположных образа.

В свою очередь, А. Курбатов придаёт темам Чехова иные значения: *парк* — место, в котором Андрей впервые встретит Монаха, и, соответственно, именно эта тема будет предварять его появление, тема же *сада* — как выражение любовной линии Тани и Андрея — в дальнейшем будет сопровождать лирические сцены оперы.

Вторая картина, продолжающая повествование I и II глав, также открывается партией рассказчика (тема арфы). Заметим, что Фортунатов в своём исследовании выделял схожесть начала второй главы повести с первой, ведь обе они открываются напоминанием о болезненном состоянии Андрея. У композитора же первая и вторая картины (по аналогии с повестью) начинаются темой вступления, связанной с *садом*. После изложения темы следует новый диалог — на этот раз Коврина и Песоцкого. Таким образом, первая и вторая картины служат своеобразной *экспозицией* основных действующих персонажей, окружающих Коврина.

По концепции Н. Фортунатова, II–VII главы выполняют функцию разработки. Исследователь выделяет в них также и новую тему — тему эпизода в разработке, а именно мистическую *серенаду Брага*, слова которой повествуют о девушке с больным воображением. Эта «тема» предвещает появление Монаха, так как по сюжету Коврин, услышав именно серенаду, вспоминает легенду о Чёрном монахе.

Композитор не цитирует произведение итальянского композитора, а приводит свою версию. Её основными выразителями являются полутоновые

секундовые и тритоновые интонации в верхнем регистре у скрипок, которые далее дублируются в вокальной партии (пример № 3). Создаётся почти экспрессионистский образ манящей таинственности и страха.

Пример № 3

| действие, картина 2, т. 284–288

Example No. 3

Act I, Scene 2, mm. 284–288

Сцену на балконе и следующий важный раздел картины — легенду Коврина о Монахе — разделяет оркестровая интермедия на тему вступления.

Следует отметить, что у А. Чехова Андрей с появлением Монаха начинает испытывать манию величия, у А. Курбатова же герой с самого начала возвеличивает образ Монаха, а не себя. Отсюда подчёркнуто эпический характер музыкального повествования.

Вслед за этим фрагментом, как пишет Н. Фортунатов, получает развитие тема угрюмого парка (*главная партия*). Она концентрирует в себе огромную силу напряжения и в итоге трансформируется в тему *Чёрного монаха* — главную тему в *разработке*.

В опере наблюдается аналогичный процесс: тема вступления плавно модулирует в сцену первого явления Монаха. Начальный мотив оперы при появлении Монаха приобретает величественный характер (подчёркивая божественное начало в его облике), постепенно трансформируясь в лейттему величия, основной мотив которой звучит у валторн и труб (пример № 4).

Пример № 4

I действие, картина 2, т. 346–350

Example No. 4

Act I, Scene 2, mm. 346–350



Н. Фортунатов отмечал, что в разработке повести-оперы *две волны развития* (II–III и IV–V главы) организованы одинаково. «Своеобразие их построения в чеховской новелле заключается в том, что начало каждой из этих глав устанавливает связь с заключительной частью предшествующей главы, представляет собой своеобразное напоминание, преемственность, “рифму” ситуаций [курсив наш. — А. Д., Д. Д.]»²⁰.

Так, заключительный раздел беседы (4 картина — V глава) представляет собой оркестровую интермедию, продолжающую мрачные образы 3-й картины или III главы повести. Особое внимание стоит обратить на последнюю музыкальную тему диалога 4-й картины («тема безумия»), которая появлялась в окончании уже упомянутой 3-й картины. Именно там Андрей впервые задумался об иллюзорности Чёрного монаха. А уже в 4-й картине «тема безумия» окончательно оформляется и приобретает inferнальные черты, становясь темой «предвестия смерти».

Сонатность в повести А. Чехова подчеркнута и репризным окончанием сюжета. В IX главе вновь развёртываются события рокового вечера, когда Ков-

рин встретил монаха (II глава). По словам Фортунатова, здесь «Коврин волею обстоятельств приходит в состояние, подобное тому, какое некогда было пережито им, когда, потрясённый, он впервые увидел таинственный призрак, столько горя и несчастий принёсший впоследствии ему и его близким»²¹. Исследователь

обозначает эту главу как *динамическую (динамизированную репризу)*, ведь темы в ней проходят в преобразённом виде.

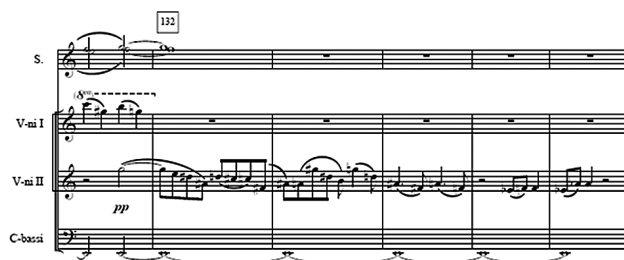
Здесь снова появляются темы *Чёрного монаха* и *серенады Брага* (как темы-спутника первой). Напомним, что в IX главе перед смертью герой вновь слышит этот романс. Собственно, с этой темы (серенада в композиторском варианте А. Курбатова) открывается и заключительная 7 картина оперы (пример № 5). Её последние такты плавно переходят в тему Тани — так автор напоминает о трагической судьбе героини.

Пример № 5

II действие, картина 7, ц. 132

Example No. 5

Act II, Scene 7, rehearsal number 132



Таня вспоминает о своём первом впечатлении об Андрее: «Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила тебя, но ты оказался сумасшедшим...»²². Реплику сопровождает

²⁰ Там же. С. 117.

²¹ Там же. С. 124.

²² Чехов А. П. Указ. соч. С. 255.

тема величия, которая впервые появилась в партии её монолога из первой картины.

В момент смерти Коврина, как пишет Н. Фортунатов, звучит тема любви Тани и Коврина — как высший итог всего развития. По аналогии с этим, в опере в партии струнных возникает второй мотив вступления, характеризующий, как уже писалось выше, любовно-лирическую линию действия. Завершает оперу соло арфы, создавая тем самым закруглённую арочность в общей структуре оперы (пример № 6).

Пример № 6

II действие, картина 7, ц. 141

Example No. 6

Act II, Scene 7, rehearsal number 141

The musical score consists of five staves: Harp (A), Soprano (S.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), and Cello/Double Bass (V-celli). The harp part features a melodic line with dynamics *mp*, *dim.*, and *pp*. The string parts provide harmonic support with various articulations and dynamics.

Таким образом, заключительная картина представляет собой динамическую репризу (соотносимую с описанной Н. Фортунатовым репризой повести).

В опере А. Курбатова в 7-й картине в связи с повтором сюжетной ситуации также возвращается тема предвестия Монаха (композиторское решение серенады Г. Брага), тема Тани (напоминающая о её несбывшихся надеждах), тема величия (впервые прозвучавшая в монологе Тани, а затем в эпизодах с Монахом, проводится у медных инструментов), тема вступления (как последнее напоминание о расцветающем саде и любви).

Общая архитектура повести «Чёрный монах» и одноимённой оперы

А. Курбатова может быть схематично выражена следующим образом:

Экспозиция (глава II — картины 1, 2)

Главная партия — тема угрюмого парка (образы Коврина, Монаха)

Побочная партия — лирическая тема сада (в разработке тема любви, Тани)

Заключительная партия — на основе темы парка

Разработка (главы III–VII — картины 3–6)

Тема эпизода — Серенада Г. Брага

Развитие темы главной партии — темы парка → тема величия (главная тема в разработке, по сюжету первый разговор с Монахом)

Развитие темы побочной партии (тема Тани) → тема крушения (по сюжету Андрей впервые проявляет признаки безумия)

Центральный раздел разработки — конфликт обеих тем во втором действии оперы (Монах завладел разумом Андрея)

Заключительный раздел — 6-я картина (Андрей после лечения) — трансформированные темы главной партии и побочной.

Реприза (глава VIII — картина 7)

Повторение всех тем из экспозиции в трансформированном виде.

Итак, сонатная рифма повести, выраженная наличием двух контрастных образов, их развитием и трансформированным повторением в заключительной части, нашла претворение и в оперном варианте А. Курбатова. В своём воплощении сонатной формы композитор словно рефлекторно следует схеме, выявленной Д. Шостаковичем и впоследствии Н. Фортунатовым. Нельзя не отметить и музыкальное чутьё самого А. Чехова, чьи повести и рассказы не раз становились предметом музыкального анализа, также подтолкнувшее композитора на подобную структуру оперы.

Однако музыкальные характеристики главных героев в опере А. Курбатова изначально предвосхищают трагический исход событий, чего нельзя проследить в повествовании писателя. Так, элегично взволнованная тема Тани уже указывает на несбывшееся счастье героев. Об этом же свидетельствует и появление темы безумия в третьей картине (III главе), когда речь заходит о возможном замужестве Тани. Образ Монаха с его эпическим характером музыкального повествования раскрывает не манию величия Андрея, а величие тёмного посланника. Композитор показывает, что образ Монаха, напротив, не несёт для Андрея ничего разрушительного. Литературовед М. Гиршман, высказываясь о выявленной Фортуновым *двутемности* в общей структуре повести, пронизательно отмечал: «...каждая из тем, в свою очередь, несёт в себе внутреннее противоречие и принципиально двутемна. Ведь в теме чёрного

монаха совмещены не только несчастья, болезнь, сумасшествие и в конечном счёте смерть, но и мечта о высоком предназначении, счастье и любовь, подлинная жизнь человека, которому “нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа”. Одним словом, здесь и мания, и величие»²³. Именно такое толкование образа монаха передал в своей опере композитор.

Таким образом, опера А. Курбатова демонстрирует соответствие основополагающим критериям литературной оперы — как в фабульно-драматургическом плане, так и структурно-композиционном. В этом жанровом претворении композитор сумел высветить глубинную, архетипическую «музыкальность» текста повести А. Чехова и при этом представить главные образы в индивидуально-авторском музыкальном прочтении.

Список источников

1. Шониёзова Д. М. Литературная опера: к проблеме жанровой дефиниции // Музыкаведение. 2021. № 2. С. 10–14. <https://doi.org/10.25791/musicology.2.2021.1174>
2. Гуляева Е. С. Черты литературной оперы в сочинении Г. Н. Иванова «Ревизор» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 41–54. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2021-1-41-54>
3. Карпун Н. А. Прошлое и настоящее в мультимедийной балетной опере «Апокалиптика» М. Келемена // Opera musicologica. 2023. Т. 15, № 3. С. 42–57. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.003>
4. Демченко А. И. Постскрипум. Ещё несколько композиторских имён // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 84–102. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.084-102>
5. Шониёзова Д. М. Чеховская проза в опере конца XX — нач. XXI вв. // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021. № 6. С. 20–27. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.6.37354>

²³ Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / Донецкий нац. ун-т. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 358.

References

1. Shoniezova D. M. Literary Opera: On the Problem of Genre Definition. *Musicology*. 2021. No. 2, pp. 10–14. (In Russ.) <https://doi.org/10.25791/musicology.2.2021.1174>
2. Gulyaeva E. S. Features of the Literary Opera in the Work of G. N. Ivanov *The Inspector*. *Journal of Musical Science*. 2021. Vol. 9, No. 1, pp. 41–54. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2021-1-41-54>
3. Karpun N. A. The Past and Present in the Multimedia Ballet-Opera *Apocalyptic* by Milko Kelemen. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, No. 3, pp. 42–57. (In Russ.) <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.003>
4. Demchenko A. I. Postscript. A Few More Composers' Names. *ICONI*. 2021. No. 3, pp. 84–102. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.084-102>
5. Shoniezova D. M. Chekhov's Prose in Opera of the Late 20th — Beginning 21st Centuries. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2021. No. 6, pp. 20–27. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.6.37354>

Информация об авторах:

А. И. Демченко — доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.

Д. М. Дисенова — преподаватель кафедры теории музыки и композиции; руководитель Центра креативных индустрий.

Information about the authors:

Alexander I. Demchenko — Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate and Head of the International Center for Comprehensive Art Studies.

Dinara M. Disenova — Lecturer at the Department of Music Theory and Composition; Head of the Center for Creative Industries.

Поступила в редакцию / Received: 06.02.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 21.02.2024

Принята к публикации / Accepted: 26.02.2024