

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.128-141



Трактовка жанра в опере «Невиновность» Кайи Саариахо

Елена Васильевна Кисеева¹, Эмма Сергеевна Короткиева²

^{1,2}Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

¹Академия архитектуры и искусств Южного Федерального университета,
г. Ростов-на-Дону, Россия

¹e.v.kiseeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-6144>

²ekorotkiewa@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-7314-9150>

Аннотация. Идея обновления оперного жанра нашла яркое претворение в многочисленных произведениях, авторами которых являются выдающиеся композиторы современности Джон Адамс, Луи Андриссен, Тан Дун, Стив Райх, Филип Гласс, Джон Кейдж, Кайя Саариахо и многие другие. В их сочинениях обнаружилось трансформации, обусловленные нарушением в драматургии причинно-следственных связей, включением смысловых разрывов, прерывающих линейность повествования, а также отказом от коммуникативной функции слова в пользу музыкальности его звучания. В некоторых произведениях кардинально изменился характер взаимоотношений между автором, исполнителем и зрителем, что привело к разрушению установившихся жанровых норм.

Предметом исследовательского интереса в данной статье выступили жанровые эксперименты, представленные в новой опере Кайи Саариахо «Невиновность» (2018). В них как в зеркале получила отражение гораздо более обширная и серьезная научная проблема — трактовка оперного жанра в начале XXI века. Новизна исследуемого произведения определена соединением в нём оперы и триллера. Специфика построения либретто и музыкальной драматургии, трактовка вокальных и хоровых партий направлены на создание характерного для триллера длительного эмоционального нагнетания и погружения зрителей в состояние тревоги и страха.

Ключевые слова: современный музыкальный театр, новейшая опера, литературный триллер, оперы Кайи Саариахо, «Невиновность»

Для цитирования: Кисеева Е. В., Короткиева Э. С. Трактовка жанра в опере «Невиновность» Кайи Саариахо // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 128–141.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.128-141

Musical Theater

Original article

Interpretation of the Genre in Kaija Saariaho's Opera *Innocence*

Elena V. Kiseyeva¹, Emma S. Korotkiyeva²

^{1,2}Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

¹Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University,
Rostov-on-Don, Russia

¹e.v.kiseeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-6144>

²ekorotkieva@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-7314-9150>

Abstract. The idea of a renewal of the genre of opera has found its brilliant manifestation in numerous works written by some of the outstanding composers of our time: John Adams, Louis Andriessen, Tan Dun, Steve Reich, Philip Glass, John Cage, Kaija Saariaho and many others. Their works demonstrated transformations stipulated by transgressions of cause-and-effect relationships in their dramaturgy, inclusions of semantic abruptions interrupting the linearity of the narrative, as well as a rejection of the communicative function of words in favor of the musicality of their sound. In some compositions the nature of the relationship between the composer, the performer and the audience has radically changed, which has led to the disintegration of the established norms of genre.

The experiments in the sphere of genre demonstrated in Kaija Saariaho's new opera *Innocence* (2018) present the subject of research interests, since they, similar to a mirror, reflect a much more extensive and serious scholarly issue — the interpretation of the genre of opera at the beginning of the 21st century. The novelty of the studied composition is determined by the combination of the genres of opera and thriller in it. The specific construction of the libretto and musical dramaturgy, as well as the interpretation of the vocal and choral parts are aimed at creating a long-lasting emotional buildup characteristic of a thriller and immersing the audience in a state of anxiety and fear.

Keywords: modern musical theater, modern opera, literary thriller, operas by Kaija Saariaho, *Innocence*

For citation: Kiseyeva E. V., Korotkiyeva E. S. Interpretation of the Genre in the Kaija Saariaho's Opera *Innocence*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 128–141. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.128-141

Кайя Саариахо — личность яркая и значимая в музыкальном театре начала XXI века. Признание её достижений подтверждается рядом престижных премий и наград, среди которых *Grawemeyer Award* (2003), *Grammy Award for Best Opera Recording* (2011), *BBVA*

Foundation Frontiers of Knowledge Award in Contemporary Music (2017), *Leone d'oro di Venezia, Biennale della Musica Contemporanea* (2021). Произведения композитора вошли в список лучших опер 2020–2021 годов по версии журнала классической музыки *Opera news*.

Наследие Саариахо включает пять опер — «Любовь издалека» (2000), «Мать Адриана» (2006), «Эмили» (2008), «Только звук остаётся» (2015), «Невиновность» (2018), в каждой из которых представлена оригинальная трактовка жанра, связанная с воплощением остросоциальных проблем, с особым значением женских образов, индивидуальными композиционно-драматургическими решениями.

Следует отметить, что в оперном жанре на рубеже XX–XXI веков наметилась тенденция к обновлению. С одной стороны, она связана с отказом от канонов драмы и с изменением формы спектакля. Начало этому положила новаторская трилогия Филипа Гласса («Эйнштейн», «Сатьяграха», «Эхнатон»), чьи идеи оказали влияние на оперное творчество Джона Адамса, Хайнера Гёббельса, Тан Дуна, Майкла Наймана, Стива Райха, Дэвида Лэнга, Мередит Монк, Сальваторе Шаррино и других современных композиторов. Узнаваемой чертой их сочинений является специфическая трактовка поэтического текста либретто. В нём отсутствует фабула, вуалируются заложенные авторами смыслы, нарушаются причинно-следственные связи, включаются смысловые разрывы линейности повествования, происходит отказ от коммуникативной функции слова. Закономерности эти отмечены в исследованиях Е. Кисеевой [1], А. Кром [2], А. Крыловой [3], А. Чуповой [4], А. Шорниковой [5].

С другой стороны, не менее важную область, связанную с обновлением оперного жанра, представляют произведения Луи Андриссена, Луки Франческони,

Беата Фуррера, Георга Фридриха Хааса, в которых представлены новые для жанра языковые закономерности — расширенные вокальные техники (с включением *Sprechstimme*, электронной обработки голоса, элементов эстрадной музыки), микротоновые структуры, способы работы со звуком, характерные для пространственной музыки. Однако упомянутые композиторы обращаются к устоявшейся структуре оперного спектакля, а либретто их произведений представляют собой адаптированные тексты. В них сохраняются каноны драмы, которые определяют композиционно-драматургическую логику сценического действия¹.

Трактовка оперного жанра в творчестве Кайи Саариахо на первый взгляд не выходит далеко за пределы академической традиции. В своих опусах композитор сохраняет жанровую принадлежность к области большой, камерной и монооперы. Однако при более пристальном рассмотрении обнаруживаются художественные закономерности, свидетельствующие об обновлении оперного жанра изнутри и связанные со специфической построения художественного текста в либретто, с разработкой вокальных партий, музыкально-драматургическим решением. Концепции оперных сочинений Саариахо подразумевают погружение зрителей не только в перипетию драматического действия, но и в осмысление проблем, волнующих современное общество.

Наиболее ярким примером этого является «Невиновность», представляющая собой своего рода музыкальный триллер

¹ О языковых новациях в новейшей опере см. подробнее: Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19 / ред. И. Мушин. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 330 с.

и вбирающая черты художественных практик, получивших развитие на рубеже XX–XXI веков, благодаря чему произведение обладает суггестивными свойствами и даёт возможность осуществить трансмиссию социально значимых ценностей в общественное сознание.

«Невиновность» в силу новизны художественного замысла, а также того, что премьера произведения состоялась сравнительно недавно — в июле 2021 года, не становилась объектом самостоятельного исследования. Исключением являются краткие тезисы² и статья Н. Саамишвили [6], в которых намечены некоторые художественные идеи произведения, связанные с расширением границ жанра. Следует отметить и то, что в русскоязычном музыковедении процесс изучения творчества Саариахо только набирает обороты. Впервые о технике композитора написала серию статей Т. Цареградская³. В 2014 году вышла монография Г. Схаллок о вокальном и инструментальном творчестве⁴, а в 2021 году было написано первое крупное исследование, посвящённое операм Саариахо, — диссертация

Н. Саамишвили⁵. Однако в качестве материала исследования здесь выступили только три ранние работы («Любовь издалека», «Мать Адриана», «Эмили»).

Специфика либретто оперы «Невиновность»

Исследуемое произведение отличается свежестью и новизной в подходе к осмыслению традиций оперного жанра. С одной стороны, в интервью композитор сообщила, что «...создала “Невиновность” по образцу двух великих экспрессионистских драм начала XX века — “Электри” и “Воццека”»⁶. С другой — отметила сложность собственного замысла и желание обособить его от оперной традиции: «Да, я никогда не стремилась рассказать чёрно-белую историю, в которой кто-то будет хорошим, а кто-то плохим. Я думаю, что создание таких упрощённых героев является большой ошибкой западного повествования. На самом деле никто из людей таковым не является»⁷. В своём произведении Саариахо более жёстко и реалистично, нежели это принято в традициях оперного жанра,

² Саамишвили Н. Н. «Невиновность» (*Innocence*) — оперный триллер Кайи Саариахо // Опера в музыкальном театре: история и современность: тезисы Междунар. науч. конф., 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. Н. Пилипенко, под ред. И. Сусидко, Н. Пилипенко, М. Скуратовской. М.: РАМ имени Гнесиных, 2021. С. 170.

³ Цареградская Т. Н. Звуки живописи: музыка Кайи Саариахо // Израиль XXI. 2015. № 51. URL: <http://www.21israel-music.com/Saariaho.htm> (дата обращения: 08.11.2019); Цареградская Т. В. Звуки живописи: музыка Кайи Саариахо // Израиль XXI. 2015. № 52. URL: <http://www.21israel-music.com/Saariaho-2.htm> (дата обращения: 08.11.2019).

⁴ Схаллок Г. Музыка Кайи Саариахо: монография. М.: Композитор, 2017. 141 с.

⁵ Саамишвили Н. Н. Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг.: художественные идеи, музыкальная драматургия, композиционная техника: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2021. 24 с.

⁶ Ross A. The Sublime Terror of Kaija Saariaho's "Innocence" // The New Yorker: Musical Events. July 19. 2021. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2021/07/26/the-sublime-terror-of-kaija-saariahos-innocence> (accessed: 10.09.2023).

⁷ Savikovskaya Yu. Kaija Saariaho: "Composing requires patience, but it is a magical thing and a great privilege" // Anthropology of How Art is Created: Interviews, Articles, Observations. 08.02.2021. URL: <https://artsavikovskaya.ru/kaija-saariaho/> (accessed: 21.01.2023).

воплотила многогранность внутреннего мира персонажей и сложный характер их взаимоотношений. Ведь основой для либретто стал необычный для оперы жанр — триллер⁸.

Триллер (от англ. *thrill* — трепет), сравнительно недавно обособившийся от детектива и получивший широкое распространение в современной литературе, имеет характерные композиционно-драматургические особенности: длительное эмоциональное напряжение, способствующее сохранению у зрителя постоянного ощущения тревоги и страха; наличие тайны, которая не проясняется вплоть до самой развязки; движение сюжета к катастрофическому исходу; тесная связь событий и времени действия; присутствие противостоящих друг другу образов; наличие неожиданной развязки⁹. Описание подробностей совершённого убийства и определение виновных — основные вопросы, постановка которых в триллере происходит таким образом, чтобы затронуть болезненные и неизведанные области человеческой психики.

Либретто «Невиновности» целиком соответствует вышеназванным характеристикам. В финской международной школе произошло массовое убийство — один из учеников расстрелял одноклассников и учителя. Однако произведение открывают сцены безрадостного свадебного банкета. Оказывается, что брат жениха был тем самым убийцей, и

семья скрывает эту историю от невесты — эмигрантки из Румынии. Истина медленно всплывает на поверхность. Смысл происходящего приоткрывается в тот момент, когда официантка узнаёт своих работодателей. В трагедии погибла её дочь, и для того чтобы причинить им боль, она раскрывает правду невесте. Действие постоянно переключается между воспоминаниями людей, переживших катастрофу, и свадебным вечером, происходящим десять лет спустя.

Соответственно, и драматургия либретто основывается на параллельном развитии двух миров — свадьбы и воспоминаний. Мир свадьбы представляют Жених (Томас), Невеста (Стела), Свёкор (Генрих), Свекровь (Патриция), Официантка (Тереза), Священник. В мире воспоминаний находятся Учитель (Сицилия), Студент 1 (Маркета), Студент 2 (Лилли), Студент 3 (Ирис), Студент 4 (Антон), Студент 5 (Джеронимо), Студент 6 (Алексия).

В I действии представлена экспозиция образов. Действие открывается чередой сцен, озаглавленных «Последствия» и «Свадьба», которые вводят зрителей в напряжённое состояние. Оно связано с непониманием ситуации, так как завязка событий смещена. Лишь в 4-й сцене I действия из диалога родителей Жениха становится ясно, что от Невесты что-то скрывают, а в начале II действия Официантка упоминает о трагедии,

⁸ Автором либретто является Софи Оксанен — романист, создатель пьес для драматического театра и сценариев к художественным фильмам. В своих романах она придерживается жестокого реализма. Сюжеты её известных работ «Чистка», «Когда голуби упали с неба» основаны на кризисных ситуациях, а персонажам свойственны навязчивые идеи и чувство вины.

⁹ Подробнее о композиционно-драматургических особенностях триллера см.: Трёмбицкий О. В. Композиционные особенности жанра триллер в современной литературе // Филологический аспект. 2020. № 10. С. 89–97.

произошедшей в прошлом. Далее акцент перемещается на мир воспоминаний участников теракта. Мы узнаем о погибшей дочери героини — Маркете, и о том, что жизнь женщины разрушена. Весомость образов из мира воспоминаний усиливается за счёт детального воспроизведения событий рокового дня.

В III и IV действиях представлена длительная кульминационная зона, внутри которой сцены 11 и 19 являются смысловыми кульминациями. Первая из них посвящена событиям расстрела. Каждый из участников рассказывает о том, как и в какой ситуации он был убит, либо где находился в тот момент и почему избежал смерти. А вторая объясняет причины произошедших событий. Мальчик расстрелял одноклассников из-за травли с их стороны. Другие сцены становятся кульминациями в развитии образов главных героев и решены преимущественно в виде конфликтных диалогов. Например, в сцене 14 Официантка винит отца Стрелка в том, что он дал сыну оружие и научил стрелять. Сцена 18 представляет собой диалог страдающих и обвиняющих друг друга в случившейся трагедии матерей и является одной из самых ярких и напряжённых в опере. В диалогической сцене 20 Невеста и Жених не находят компромисса в сложившейся ситуации и даже просьбы Священника довериться друг другу и забыть прошлое ни к чему не приводят. Жених непреклонен, у этого брака нет будущего. Исключениями являются сольные монологи Ирис (Студент 3), из которых выясняется, что она вместе со Стрелком разрабатывала план мести. Мальчика притесняли и унижали одноклассники, а учитель был отчимом Ирис и добивался близости с ней.

Развязка отодвинута к концу оперы и дана в сцене 24, где Томас признаётся

в ужасающей вещи — его брат организовал убийство не один. Их было трое: брат, его подруга и он сам. Томас испытывает сильнейшее чувство вины, ведь стоило ему рассказать о плане — и трагедии бы не случилось. В Эпilogue, завершающем произведение, выжившие студенты избавляются от психологических травм, а умершая Маркета просит мать забыть её, отпустить и жить дальше. Финал оперы остаётся открытым.

Среди важнейших особенностей либретто отметим специфическое конструирование художественного времени и пространства, охватывающих протяжённые периоды и соединяющих реальное и символическое действия. В данном случае можно говорить о мифологическом хронотопе с характерным для него качеством полихроникальности и полипространственности. Ярким примером является сцена 24 «Свадьба», где мир воспоминаний вторгается в мир свадьбы (таблица 1). Следует отметить, что практически во всех сценах с участием студентов происходит взаимодействие между живыми и мёртвыми. Таковы сцены «Последствия» (1, 3, 6, 13), «В то утро» (9), «Это» (11), «В ту ночь» (15), «Перед стрельбой» (19).

В либретто оперы воплотились характерные для триллера приёмы. Самый яркий из них — *suspense* (от англ. *suspense* — беспокойство, тревога ожидания, неопределённость) — связан с продолжительным нагнетанием атмосферы напряжённого ожидания, поглощающего зрителей и заставляющего неотрывно следить за происходящими событиями, не зная, в какой момент произойдёт неминуемое. Реализации данного приёма способствует роль Официантки — героям становится ясно, что её присутствие на свадьбе ни к чему хорошему не приведёт, результат неизбежен: Невеста

Таблица 1. Опера «Невиновность». Текст либретто. Действие V, сцена 24 «Свадьба». Фрагмент
Table 1. Opera *Innocence*. Text of the Libretto. Act V, Scene 24 *The Wedding*. Fragment

Оригинальный текст	Перевод
<i>Student 3</i> : You betrayed your brother.	<i>Студент 3 (выжившая Ирис)</i> : Ты предал своего брата.
<i>Student 1</i> : Three shots and I died at once.	<i>Студент 1 (погибшая Маркета)</i> : Стрелок выстрелил три раза, и я тут же умерла.
<i>Bridegroom</i> : But I wanted to participate in my brother's adventure. We shared a secret and it made me feel important. He was my hero.	<i>Жених</i> : Но я хотел поучаствовать в аванюре моего брата. Мы поделились секретом, и это давало мне ощущение чего-то важного. Он был моим героем.
<i>Student 3</i> : You betrayed your brother.	<i>Студент 3 (выжившая Ирис)</i> : Ты предал своего брата.
<i>Student 1</i> : Three shots and I died at once.	<i>Студент 1 (погибшая Маркета)</i> : Три выстрела, и я мгновенно умерла.
<i>Bridegroom</i> : I loved my brother. I love him still.	<i>Жених</i> : Я любил своего брата. Я до сих пор люблю его.

узнаёт правду. Приём *макгаффин*¹⁰ предполагает наличие некоего материального или идейного незримого элемента, вокруг которого строится сюжет. Действие «Невиновности» развивается в контексте поиска правды и истины. У каждого из героев своя правда, а истина заключается в том, что виновными в трагедии оказываются практически все (за исключением Невесты). Приём *сюжетный твист*, буквально означающий внезапный поворот, применён в финале, в момент, когда становится известно, что Жених совместно с братом тоже готовил теракт.

В качестве более точного определения жанровой основы либретто назовём

психологический триллер, так как акцент в нём направлен не на сами события, а на чувства и переживания их участников. В этом отношении название оперы («Невиновность») видится ироничным. В произведении отсутствует разделение на героев и злодеев. Все персонажи, так или иначе связанные с событиями произошедшей трагедии, охвачены чувством вины.

Музыкальная драматургия оперы «Невиновность»

На первый взгляд, в композиционной схеме оперы ощутима традиционная драматургическая логика (таблица 2).

¹⁰ Макгаффин (англ. *MacGuffin*) — устойчивое выражение, не имеющее точного перевода, но используемое в кинематографических жанрах триллера, детектива, приключения для обозначения идеи или объекта, на которых сосредоточены все персонажи и которые определяют фабулу произведения. Одна из версий происхождения макгаффина связана с игрой слов — приставки от фамилии *Mac*, присоединённой к существительному *Guff* (болтовня).

Таблица 2. Композиционная схема оперы «Невиновность»

 Table 2. Compositional Scheme of the Opera *Innocence*

Действие	Сцена	Действующие лица	Этапы драматургического развития	
I	Прелюдия		Экспозиция	
	Сцена 1 «Последствия»	Студент 2, Студент 4, Студент 5		
	Сцена 2 «Свадьба»	Невеста, Свёкор, Жених, Свекровь		
	Сцена 3 «Последствия»	Учитель, Студент 6, Студент 5, Студент 4		
	Сцена 4 «Свадьба»	Свёкор, Свекровь		
II	Сцена 5 «Свадьба»	Официантка	Завязка	
	Сцена 6 «Последствия»	Студент 5, Студент 6, Студент 4, Учитель		
	Сцена 7 «Свадьба»	Свекровь, Свёкор, Официантка		
	Сцена 8 «Последствия»	Студент 1, Официантка		
	Сцена 9 «В то утро»	Студент 4, Студент 3, Студент 1, Официантка		
III	Сцена 10 «Свадьба»	Невеста, Официантка, Жених	Кульминационная зона	Развитие и кульминационная зона
	Сцена 11 «Это»	Студент 5, Студент 2, Студент 1, Студент 4, Студент 3, Учитель		
	Сцена 12 «Свадьба»	Свекровь, Священник		
	Сцена 13 «Последствия»	Все Студенты и Учитель		
	Сцена 14 «Свадьба»	Свёкор, Официантка		
IV	Сцена 15 «В ту ночь»	Студент 3, Студент 2, Студент 5, Учитель, Студент 4	Кульминационная зона	Развитие и кульминационная зона
	Сцена 16 «Свадьба»	Свёкор, Жених		
	Сцена 17 «Перед стрельбой»	Студент 3		
	Сцена 18 «Свадьба»	Официантка, Невеста, Жених, Свёкор, Свекровь		
	Сцена 19 «Перед стрельбой»	Студент 1, Студент 2, Студент 3		
V	Сцена 20 «Свадьба»	Невеста, Жених	Развязка	
	Сцена 21 «Банда из трёх человек»	Студент 3		
	Сцена 22 «Свадьба»	Священник, Жених		
	Сцена 23 «После Стрельбы»	Студент 3, Жених		
	Сцена 24 «Свадьба»	Священник, Жених, Невеста, Свёкор, Студент 3, Студент 1		
Эпилог	Сцена 25 «Будущее»	Студент 6, Студент 5, Студент 4, Студент 1	Эпилог	

В действии присутствуют необходимые этапы музыкальной драмы: экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка и эпилог. Экспозиция музыкальных образов занимает три сцены, в них даны характеристики персонажей и происходит погружение в напряжённую атмосферу, которая будет преобладать на протяжении всей оперы. Завязка приходится на сцены 4 и 5. В это время главные персонажи испытывают наиболее сильные душевные переживания. Ситуация становится предпосылкой для прямого конфликта между героями, выраженного музыкальными средствами с помощью дуэтов-столкновений.

Однако при более близком рассмотрении становится ясно, что закономерности традиционной оперной драмы здесь не выдерживаются. Основное развитие и кульминация частично происходят во втором, а также в III, IV и начале V действий, в которых музыкальные характеристики героев претерпевают серьёзные изменения. Так, отметим достаточно длительный этап развития и нехарактерную для драмы кульминацию. В опере кульминационная зона занимает десять (!) сцен (см. таблицу 2), которые запечатлевают наивысшие точки страданий героев. Душевные переживания соединяются с ужасающими признаниями, свидетельствующими о виновности персонажей в случившейся трагедии. При этом композитору удаётся долго выдерживать пропитанную острым психологизмом атмосферу благодаря чередованию «громких» и «тихих» музыкальных кульминаций, а также смене сольных и ансамблевых высказываний.

Столь длительная кульминация влечёт за собой специфическую развязку. Если в драме она представляет собой краткий, стремительный этап, то в «Невиновности» занимает четыре сцены (21–24). В них раскрываются мотивы, из-за которых каждый из героев испытывает чувство вины. Для сохранения напряжённой ситуации композитор создаёт музыкальный коллаж, чередуя высказывания выживших и умерших. Напряжение сохраняется вплоть до краткого эпилога, выполняющего функцию катарсиса. Атмосфера эмоционального нагнетания только здесь получает разрядку, а сцена прощания Официантки со своей погибшей дочерью даёт надежду на возможное всеобщее раскаяние и прощение виновных. Опера заканчивается репликами погибшей Маркеты, озвученными в нарочито простой фольклорной манере.

Построение музыкальной драматургии «Невиновности» связано с развитием единственного лейтмотива, основывающегося на интонациях малых секунд и тритонов, которые в совокупности с прихотливым ритмом создают неустойчивый, экспрессивный характер. Лейтмотив несёт негативную окраску и в своём узнаваемом виде присутствует в сценах с причастными к убийству персонажами, поэтому будет логичным назвать его *темой вины*. Она является своего рода музыкальным символом и пронизывает всю партитуру. В своём полном виде и затем с небольшими изменениями лейтмотив проводится в Прелюдии в партиях альтовой флейты и скрипки¹¹, в сцене 2 в партиях труб, кларнета и гобоя, в начале

¹¹ См. т. 9–11, партию альтовой флейты и т. 35–40, партию первой скрипки в Прелюдии. Электронная версия партитуры размещена на сайте Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/58414/Innocence--Kaija-Saariaho/> (accessed: 21.01.2023).

сцены 6, в постлюдии из сцены 7, во время диалога Ирис и Томаса из сцены 23. Инструментальный лейтмотив лежит в основе вокальных партий Маркеты и Томаса. Кроме того, его элементы (фрагменты ритмического рисунка, отдельные интонации) не перестают звучать в оркестре, что делает невозможным определение точного количества проведений.

Особый интерес представляют музыкальные характеристики персонажей. Рассмотрим подробнее особенности их экспонирования и развития. Попутно отметим, что в «Невиновности» отсутствуют развёрнутые арии и ариозо. Вокальные партии героев состоят из кратких высказываний, в них преобладают речевые интонации и декламация. Так, характеристики героев из сферы свадьбы решены композитором в едином ключе. В их вокальных партиях присутствуют неустойчивые интонации, мелодические линии наполнены скачками, резкими взлётами и падениями, внезапными обрывами музыкальных фраз, что в соединении со сложной ритмической организацией обеспечивает экспрессивность высказываний. Возможно, таким образом композитор хотела подчеркнуть, что с самого начала герои находятся в напряжённом эмоциональном состоянии и угнетены ощущением вины. Единственным исключением является возвышенный, лиричный образ Стелы, который остаётся практически неизменным на протяжении оперы. Это достигается благодаря вокальным интонациям, основанным на сцеплении секунд и терций при восходящем устремлении мелодии с характерным завоеванием новых звуковых вершин, а также инструментам,

сопровождающим каждое её появление (арфа, челеста, треугольник, скрипки и деревянные духовые в высоком регистре)¹².

Характеристики Терезы (Официантки) и Патриции (Свекрови) оказываются наиболее близкими. Показательным является их кульминационный дуэт из IV действия¹³. С одной стороны, он решён в виде конфликтного противостояния, которое на музыкальном уровне представлено агрессивными виртуозными репликами героинь: в партию Терезы вторгаются возгласы Патриции в крайне высоком регистре, что вкупе с оркестровыми пассажами и «декламациями» струнных усиливает эмоциональный накал. С другой стороны, вокальные партии героинь имеют сходство. В их основе лежат разнонаправленные напористые интонации — нисходящие уменьшённые квинты чередуются с секстовыми скачками и восходящими пассажами с резкими ритмическими изменениями. Скорее всего, подобным образом композитор стремилась воплотить общность переживаний двух матерей. По сути, они обе убиты горем. Со смертью Маркеты жизнь Терезы потеряла смысл, а будущее сына Патриции незавидно: общество и даже семья заклемили его.

Иначе решены мужские образы. Если в экспозиционном разделе Генрих (Свёкор), Томас (Жених) и Священник представлены либо радостно-взволнованной, либо спокойной, сосредоточенной музыкой, то по мере развития их партии динамизируются и становятся крайне экспрессивными. Наибольшие изменения претерпевают музыкальные

¹² См. т. 133–146, вокальная партия Невесты, сцена 2.

¹³ См. т. 218–250, вокальные партии Официантки и Свекрови, сцена 18.

характеристики Генриха и Томаса. В качестве яркого примера приведём дуэтную сцену Генриха с Терезой из III действия, во время которой он узнаёт в официантке мать погибшей девочки. Значительную роль в создании вокальной партии героя здесь играет *Sprechstimme*. Реплика персонажа начинается со звуков речи на неопределённой высоте. Последующие певческие звуки, несмотря на выписанную высотность, произносятся свободно (частично фальцетом) с сохранением подъёмов и спадов, так как помещены в крайний диапазон звучания. В конце фразы баритон тянет долгие *g* и *as* первой октавы, срываясь на крик. Эмоциональный эффект усиливает и то, что партия героя звучит без сопровождения оркестра¹⁴.

Музыкальные характеристики персонажей из сферы воспоминаний решены иначе. В партиях студентов представлена актёрская ритмизованная речь, обладающая высокой степенью индивидуализации и дающая возможность отобразить различие характеров героев. Например, образ Антона (Студент 4), юноши резкого, склонного к максималистским выводам, создаётся с помощью рваных интонаций, бросаний отдельных слов, разрывов фраз паузами. Острота звучания усилена тем, что герой говорит на немецком языке в сопровождении барабанной дроби. Взволнованная речь Алексии (Студент 6) на греческом напо-

минает скороговорку. Страстно эмоциональная речь Джеронимо на испанском отличается подчёркнутой ритмичностью и экспрессией. В речитативы Лилли (Студент 2) вкраплены вокальные интонации, намекающие на лирическую природу её образа. Ирис (Студент 3, подруга Стрелка) обладает наиболее богатым интонационным спектром. Её реплики на французском языке благодаря специфической подаче отличаются особой проникновенностью. В своих страшных признаниях (сольная сцена 17) героиня выражается тихо и одновременно интенсивно, подчёркивая отдельные слова и фразы произнесением их сквозь зубы, акцентируя шипящие звуки, что создаёт эффект зловещего шёпота¹⁵.

Маркета (Студент 1) — единственный персонаж из сферы воспоминаний, обладающий развитой вокальной партией. Для исполнения её роли была приглашена фольклорная певица Вильма Яа. Вокальные реплики героини отличаются пронзительным и одновременно полётным звуком, простыми, основанными на пентатонике волнообразными мотивами, выкриками и глиссандирующими переходами между опорами. Однако ангельское звучание голоса в высоком регистре не соответствует поступкам героини, поющей издевательские песни о своём однокласснике. Такое соединение противоположностей оказывает на зрителя мощное воздействие.

¹⁴ См. с. 255 партитуры (от цифры 106 и далее), вокальная партия Свёкра.

¹⁵ Послушать речевые партии студентов можно в видеоверсии спектакля. При анализе оперы авторы статьи опирались на постановку Большого театра Прованса, осуществлённую в рамках Фестиваля «Экс-ан-Прованс» (Франция, 2021, дирижёр Сусанна Мьякки, режиссёр Саймон Стоун). Видеоверсию постановки см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UsrZrSJmcOA> (дата обращения: 10.09.2023). Тайм-код фрагмента сцены «Это», в котором представлены все реплики, включая пение Маркеты: 44:40–48:50.

Особое значение в музыкальной драматургии «Невиновности» имеет хоровая партия. Её функции сводятся, с одной стороны, к созданию атмосферы происходящих событий, и с другой — к дополнению тембровой краски оркестра. Ярким примером первой функции является свадебный хор из I действия, в котором произносятся имена героев торжества. Важно, что не характерную для праздника свадьбы гнетущую атмосферу создаёт именно хоровая партия. Она основана на интонациях *lamento*, а также на элементах лейтмотива вины¹⁶. В качестве дополнительного (к оркестровому звучанию) тембра хор трактуется довольно часто, а методы работы с ним как с «инструментом» весьма разнообразны. Это и переход на речь, шёпот, напоминающий шелест перкуссии, и специфическое произношение вокальных канонов, лишённых точной звуковысотности. В отдельных случаях в хоровой партии отсутствует вербальный текст, а в партитуре даётся указание исполнителям петь с открытым или закрытым ртом для создания разной степени громкости звука и достижения разнообразия его тембровой окраски.

Таким образом, в трактовке оперного жанра в «Невиновности» Кайи Саариахо соединились черты традиции и новизны. Для объяснения всевозможных новаций, изнутри меняющихся академические театральные жанры, Х.-Т. Леман предлагает определение постдраматического

театра: «...“После” драмы означает, что сама она сохраняется в качестве структуры “нормального” театра, но только в качестве структуры ослабленной и в значительной степени утратившей доверие...»¹⁷. В исследуемом произведении процесс ослабления драмы обусловлен обращением к триллеру — жанру близкому и одновременно не тождественному драме. Детальный разбор музыкальной драматургии оперы «Невиновность» показал специфическое решение завязки, кульминационной зоны и развязки, оригинальные для оперного жанра музыкальные характеристики героев, конфликт между которыми перешёл в ментальную область. Кроме того, в тексте либретто, несмотря на сохранность фабулы, заметно расшатывание смысла, нарушение причинно-следственных связей, достигаемое благодаря коллажному изложению, постоянному перемещению событий между прошлым и настоящим временем, включению нескольких языков.

На данный момент сложно ответить на вопрос, смогли ли Кайя Саариахо и Софи Оксанен создать новую жанровую разновидность оперы. В партитуре композитор избегает какой-либо дефиниции, определяя «Невиновность» как «оперу в пяти актах». Тем не менее в произведении можно отметить тяготение авторов к драматургическим приёмам триллера и проецирование их на события музыкальные.

¹⁶ См. т. 123–124, партия хора, сцена 2.

¹⁷ Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. С. 42.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Кисеева Е. В. Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 96–102. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102
2. Кром А. Е. Постминималистский музыкальный театр Дэвида Лэнга // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12, № 3. С. 432–448. DOI: 10.21638/spbu15.2022.302
3. Крылова А. В. Новая идеология музыкального театра и её воплощение в творчестве Хайнера Гёббельса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 4. С. 225–234. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.225-234
4. Чупова А. Г. «Infinito Nero» С. Шаррино: к феномену «невидимого действия» // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 1. С. 36–49. DOI: 10.7256/2453-613X.2020.1.31255
5. Шорникова А. В. Работа с художественным временем и пространством в опере «Доктор Атомный» Джона Адамса: к проблеме воплощения перформативности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 45–50. DOI: 10.52469/20764766_2021_04_45
6. Саамишвили Н. Н. *Innocence* Кайи Саариахо: между триллером и фреской // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко и др. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Т. 2. С. 263–276. DOI: 10.56620/978-5-8269-0307-0-2023-2-263-276

Информация об авторах:

Е. В. Кисеева — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова; профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Академия архитектуры и искусств, Южный федеральный университет.

Э. С. Короткиева — студентка историко-теоретико-композиторского факультета.

References

1. Kiseyeva E. V. Screen Images in Contemporary Opera: Concerning the Issue of the Genre's Renewal at the Turn of the 20th and 21st Centuries. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 96–102. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102
2. Krom A. E. David Lang's Postminimalist Musical Theater. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2022. Vol. 12, No. 3, pp. 432–448. (In Russ.) DOI: 10.21638/spbu15.2022.302
3. Krylova A. V. The New Ideology of Musical Theater and its Manifestation in the Works of Heiner Goebbels. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 4, pp. 225–234. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.225-234.
4. Chupova A. G. “Infinito Nero” by Salvatore Sciarrino: On the Phenomenon of “Invisible Action”. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2020. No. 1, pp. 36–49. (In Russ.) DOI: 10.7256/2453-613X.2020.1.31255

5. Shornikova A. V. Time and Space in the Opera “Doctor Atomic” by John Adams: to the Problem of Performativity. *South-Russian Musical Anthology*. 2021. No. 4, pp. 45–50. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766_2021_04_45.

6. Saamishvili N. N. Kaija Saariaho’s *Innocence*: Between a Thriller and a Mural. *Opera in Musical Theater: History and Present Time*. Proceedings of the 5th International Conference, November 22–26, 2021, ed. by Irina Susidko, at al. Moscow, Gnesin Russian Academy of Music, 2023. Vol. 2, pp. 263–276. (In Russ.) DOI: 10.56620/978-5-8269-0307-0-2023-2-263-276

Information about the authors:

Elena V. Kiseyeva — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory; Professor at the Art and Craft Department, Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University.

Emma S. Korotkiyeva — Student at the Faculty of History, Theory and Composition.

Поступила в редакцию / Received: 16.10.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 07.11.2023

Принята к публикации / Accepted: 10.11.2023