

RU

## Антиномии драматургии – драматургия антиномий: особенности художественной концепции оперы Георга Фридриха Хааса «Адольф Вёльфли»

Кришталюк О. А., Краснова В. А.

**Аннотация.** Цель исследования – рассмотреть особый тип драматургии и художественной концепции монооперы Георга Фридриха Хааса «Адольф Вёльфли» сквозь призму антиномий, выявленных в ее музыкально-сценическом языке. Научная новизна заключается в том, что впервые осуществляется всесторонний музыковедческий анализ оперы этого выдающегося композитора европейского поставангарда, а также впервые дается музыкально-критическая оценка оперы «Адольф Вёльфли» на фоне существующих культурных парадигм и эстетических концепций постмодерна. В результате авторы делают вывод о системном применении в пространстве оперы антиномий, реализуемых средствами инструментального театра, либретто, музыкального языка, взаимодействие которых создает особый тип драматургии антиномий, выражающий важнейшие аспекты эстетики постмодерна.

EN

## Antinomies of Dramaturgy – Dramaturgy of Antinomies: Specificity of Artistic Conception of Chamber Opera “Adolf Wölfli” by Georg Friedrich Haas

Krishtalyuk O. A., Krasnova V. A.

**Abstract.** The paper analyses the dramaturgic decision and artistic conception of the mono-opera “Adolf Wölfli” by Georg Friedrich Haas through the lens of antinomies, essential elements of its musical-scenic language. Scientific originality of the study lies in the fact that the researchers for the first time provide a comprehensive musicological analysis of the chamber opera of this outstanding representative of the European post-avant-garde. “Adolf Wölfli” is for the first time examined against the background of cultural paradigms and aesthetic conceptions of the postmodernity. The conclusion is made that the opera is based on the antinomies realized by a set of artistic means (instrumental theatre, libretto, musical language), the interaction of which creates a special type of dramaturgy of antinomies representing the key features of the postmodernity aesthetics.

### Введение

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что творчество австрийского композитора второй половины XX – начала XXI века Г. Ф. Хааса занимает одно из видных мест в современном европейском музыкальном искусстве и отражает его важнейшие тенденции. Индивидуальный стиль композитора сложился как уникальный синтез традиций и инноваций, различных техник музыкального языка поставангарда: спектральной, микротональной, серийной, минималистской, а в художественной концепции воплотился ряд эстетических идей постмодерна. В Европе произведения Г. Ф. Хааса уже несколько десятилетий являются объектом пристального внимания исполнителей, таких как дирижер Саймон Рэттл, ансамбль современной музыки “Klangforum Wien”. Оперы Хааса ставились в Парижской Grand Opera, в Королевском театре Ковент-Гарден, однако в России они практически неизвестны: Г. Ф. Хаасом создано восемь опер, а также концерты для различных инструментов с оркестром, множество сочинений для камерных инструментальных и вокально-инструментальных составов, 11 струнных квартетов. В данной статье рассматриваются особенности драматургии первой монооперы Г. Ф. Хааса «Адольф Вёльфли», которая еще не была изучена ни в зарубежной, ни в отечественной музыковедческой литературе. Поэтому исследование этой оперы Г. Ф. Хааса представляется актуальным, имеющим теоретическое и практическое значение.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- рассмотреть систему контрастов (антиномий) в сценическом воплощении оперы;
- выявить структурные и семантические антиномии в тексте либретто;
- исследовать музыкальный стиль оперы с точки зрения парного взаимодействия контрастных элементов (антиномий) в области звуковысотности, интонационной драматургии, структурной логики;
- определить тип драматургии оперы и специфику ее художественной концепции на основании проведенных исследований.

Для раскрытия содержания темы «Антиномии драматургии – драматургия антиномий: особенности художественной концепции оперы Георга Фридриха Хааса “Адольф Вёльфли”» в статье применяются следующие методы исследования: сравнительно-исторический, структурный, семантический анализ, обобщение, систематизация.

Теоретической базой исследования послужили статьи А. Загарова [1], А. Кардаша [3], Н. Лозовской [4], В. Петрова [5], Г. Супоновой [7], Ф. Караева [2], Р. Кагера [9], электронные интернет-ресурсы [6; 8].

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что, с одной стороны, изучается становление индивидуальных аспектов стиля известнейшего современного композитора Г. Ф. Хааса, а с другой стороны, результаты исследования позволят более глубоко понять процессы развития как оперного жанра, так и новых тенденций музыкального искусства конца XX – начала XXI века. Практическая значимость исследования состоит в том, что полученные результаты и выводы могут быть полезны для дальнейшей работы по изучению современного периода истории музыкальных стилей начала XXI века.

На протяжении XX века оперный жанр не раз претерпевал значительную трансформацию, возникали новые жанровые модусы, такие как моноопера, опера-притча, опера-оратория, мини-опера, опера-скетч, рок-опера, мелодрама. Композиторы свободно синтезировали неоклассические и экспрессионистические тенденции, насыщали симфоническим развитием и, напротив, подвергали сомнению актуальность этого жанра на исходе столетия. За гибкими, а порой революционными преобразованиями в области оперы каждый раз следовали трансформации в сфере ее драматургии: во взаимодействии слова, музыки и сценического действия ведущую функцию выполнял тот или иной элемент синтеза.

Примерами оригинальных драматургических решений могут служить оперы современного австрийского композитора Георга Фридриха Хааса (род. в 1953 г.). В его творчестве оперный жанр является одним из самых важных, поскольку обладает особой магией выражения сильных эмоций, непосредственных чувств страдания, страха, отчаяния и надежды. В одном из интервью Хаас дал следующее определение жанру: «Опера – это форма медленного искусства, которая позволяет рефлексировать над движением тектонических плит человечности, выходя из непрекращающегося цикла новостей 24/7» [Цит. по: 3]. Композитор убежден в актуальности этого жанра в современном мире. Первая моноопера Хааса – «Адольф Вёльфли» (1981) – представляет значительный интерес в связи с тем, что в ней сформировались те принципы драматургии, которые в дальнейшем будут характерны для многих сочинений композитора, и тот характер свободного поиска, который позволяет композитору «прорываться к новым эстетическим горизонтам» [1, с. 3], прокладывать свой самостоятельный путь вне официальных направлений в современной академической музыке. Индивидуальный стиль композитора в моноопере «Адольф Вёльфли» сложился на основе уникального синтеза контрастных элементов в области музыкального языка, построения либретто, сценического воплощения, а также на основе особого принципа композиционного мышления, выраженного в создании и длительном нагнетании «пограничных» психологических состояний персонажа, раскрывающих не только «психологическую бездну отдельно взятого человека» [3], но и, через постмодернистские идеи деконструкции и иронизма, затрагивающих «теневые» стороны современного общества» [Там же].

Героем монооперы «Адольф Вёльфли» является швейцарский художник первой половины XX века – безумный гений Адольф Вёльфли. Это реальная историческая фигура. Большую часть жизни он провел в психиатрической клинике. Творчество было для него единственным способом самоидентификации, сублимацией деструктивных состояний психики («постмодернистской чувствительности») [6]. История искусства знает достаточно много примеров гениев-безумцев, творчество которых в определенные периоды их жизни было основано на постоянном балансировании между психической нормой и существенными отклонениями от нее. Достаточно упомянуть имена поэта Фридриха Гёльдерлина, художников Винсента Ван Гога, Михаила Врубеля, Сальвадора Дали. А. Вёльфли оставил огромное творческое наследие: помимо картин, выполненных в оригинальной манере, множества литературных опусов, пробовал писать музыку, изобретая для неё особую нотацию. Сейчас творчество Вёльфли все больше привлекает к себе внимание деятелей искусств. Начиная с 1980-х годов композиторы не раз обращались к творческой фигуре и поэзии Вёльфли: Вольфганг Рим написал вокальный цикл на стихи Вёльфли (Германия, 1981), Пер Нёргор – оперу «Божественный сад Тиволи» (Дания, 1983), Жорж Апергис создал «Вёльфли-кантату» для смешанного хора и вокального ансамбля из 6 голосов (Франция, 2006). На основе стилистики картин художника было сформулировано французским искусствоведом и художником Ж. Дюбюффе новое направление в искусстве живописи – “*Art brut*” (в пер. с французского – грубое, необработанное искусство). Термин оказался близок по смыслу уже существовавшим направлениям, таким как дадаизм, фовизм, примитивизм. Как известно, темой «наивного», примитивного искусства увлекались Макс Эрнст, Нико Пиросмани, Анри Руссо, Поль Гоген и многие другие. Кроме того, термин “*Art brut*” дал импульс к формулировке искусствоведом Роджером Кардиналом в 1972 г. нового направления – искусство аутсайдеров, маргиналов.

Г. Ф. Хаас подробно изучал архивные материалы в Берне, где находится музей картин художника, стремился вникнуть в обстоятельства его биографии. Результатом этого творческого погружения стали оперное либретто, написанное самим композитором, и особая драматургическая концепция монооперы, построенная на системе контрастов, антиномий, методологически последовательное выявление которых позволяет раскрыть особенности художественного замысла оперы.

### Антиномии в сценическом воплощении оперы

Одним из сильнейших средств воздействия в опере становятся, наряду с оригинальным музыкальным языком, и особые средства сценического воплощения. Большая часть оперы исполняется в полной темноте. Идея тьмы, как глубокая художественная метафора (символ греха и человеческой беспомощности), противопоставлена идее света (символ освобождения и прощения). Идея пространства, погружённого во тьму, была осуществлена в этой опере впервые. Темнота становится важной составляющей частью всех параметров музыкально-сценического действия. Композитор объясняет своё влечение к подобному эксперименту тем, что в темноте человек беспомощен, все страхи настигают его во тьме, интуитивная связь между исполнителем и слушателем становится неотъемлемой частью представления. Тяжёлые, деструктивные состояния психики героя оперы чередуются с проблесками надежды на исцеление и духовное спасение, слова молитвы обрываются загадочными описаниями галлюцинаций, атмосфера гнетущего мрака сменяется символическими вспышками света. Герой стремится выйти из мрака болезненных состояний психики к свету истины, к спасительной идее Бога.

Сам Г. Ф. Хаас так комментировал свое сочинение в одном из интервью, приехав на Дягилевский фестиваль (2019): «Мне интересно работать с темнотой ещё с 1981 г. У меня есть опера, которую я написал о швейцарском художнике Адольфе Вёльфли. Он был психически болен и переполнен чувством вины. И в той опере я пытался представить человека, который хочет побороть это чувство вины и использует какие-то внешние импульсы, чтобы освободиться от него. Это не срабатывает. И чтобы сделать эту эмоциональную ситуацию совершенно ясной для аудитории, мне нужна была полная темнота» [8].

Однако опера не звучит в полной темноте от начала и до конца. Вспышки света, которые продолжаются вплоть до заключительных тактов оперы, мерцают на сцене с определенной периодичностью, создавая зримую антиномию идее мрака. В опере есть совершенно особая, внезвуковая партия световых вспышек, которая связана не только с общей художественной концепцией, воплощающей идею освобождения от чувства вины (Рис. 1).



Рисунок 1

Партия световой строки имеет важнейшие структурообразующие функции. Это проявляется в чередовании сценически освещенных и неосвещенных фрагментов оперного действия. Погружение во тьму приводит к прекращению дирижирования и чтения нот. В этот момент возникают отмеченные композитором в партитуре импровизационные эпизоды в технике полной или ограниченной алеаторики.

Использование световых вспышек, светового луча, ведущее свое происхождение от мистериальных идей в музыке А. Н. Скрябина (партия света в партитуре «Прометей», 1911 г.), не раз становилось частью инструментального театра в сочинениях второй половины XX века. В произведении Э. Брауна «Музыка света» (1962), написанном для оркестра, направленность и яркость световых лучей зависели от характера музыкальной динамики, темпа, агогики: активное, громкое звучание приводило к более интенсивному освещению сцены и наоборот. В «Акустических пространствах» (1985) Ж. Гризе для 33 инструменталистов луч света появлялся в определенные моменты композиции, символизируя состояние страха.

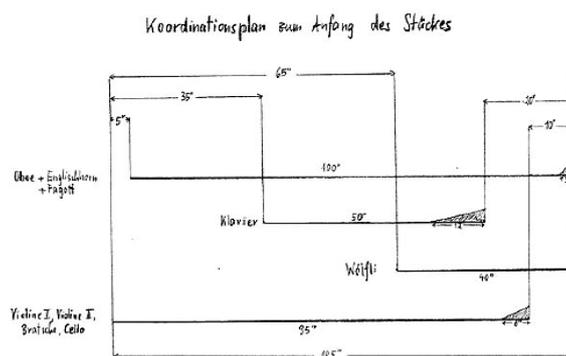
Многие сочинения Хааса включают в себя антиномию мрак – свет независимо от жанра. При этом композитор рассматривает звук как особый вид общения. Один из музыкальных критиков дал комментарий подобному эксперименту: «Те люди, которые привыкли подстраиваться и отдавать, не могут играть эту музыку» [Там же]. Например, Струнный квартет № 3, посвященный католической традиции Tenebrae ([Тёмная утренняя] перед Пасхой), задумывался для исполнения в полной темноте, где каждый из исполнителей садится по периметру сцены без возможности контактировать с другими.

Реализованная композитором в первой моноопере, Струнных квартетах №№ 3, 9, 10, 11 и опере «Геенна» (2019), данная антиномия непосредственно взаимосвязана с идеями инструментального театра. По замыслу Г. Ф. Хааса, в опере «Адольф Вёльфли» элементы инструментального театра проявляются не только в работе со сценическим пространством – освещенным или погруженным во тьму, но и в актерских перевоплощениях самих инструменталистов, которые должны быть одеты в костюмы волков. Этот реквизит призван визуализировать страхи героя оперы и к тому же ассоциируется с фамилией художника – Вёльфли (Wölfe, Wölfisch – волки, волчий). Идеализированная женская образность в тексте либретто («Ева-Сакра») появляется в варианте видеопроекций, о чем свидетельствуют ремарки в партитуре. Визуализированные страхи героя

и противоположный им образ «святой Евы» образуют еще одну антиномию в жанровом модуле инструментального театра.

Все инструменты, входящие в камерный ансамбль сопровождения вокальной партии, являются такими же действующими лицами, как и главный герой – баритон. Таким образом, композитор создает и тембровую антиномию, противопоставляя звучание инструментов человеческому голосу. Каждая фактурная линия в ансамбле представлена контрастной тембровой группой (струнный квартет – 1 и 2 скрипки, альт, виолончель и контрабас, квартет деревянных духовых – гобой, английский рожок, бас-кларнет, фагот, и фортепиано). Помимо традиционных инструментов, образующих ансамбль сопровождения вокальной партии, в опере используется электронное звучание (партия магнитофонной ленты), которое представляет собой контраст по отношению к традиционным акустическим инструментам и реализует антиномию «живое – неживое».

Огромное значение имеет и пространственная рассадка исполнителей, поскольку композитором точно рассчитывались эффекты от разно-тембровых источников звука. В начале партитуры композитор приводит пример координационного плана расположения участников инструментального ансамбля с указанием времени вступления каждой партии (Рис. 2).



Beginn ca 4 Minute vor dem Ende der vorangehenden Sprechszene,  
die dadurch zum Melodram wird  
Die Instrumentalisten spielen gruppenweise selbständig (siehe Seite 2-6),  
sie sind zunächst unsichtbar und werden am Ende ihrer Phrasen  
optisch hervorgehoben, während sie verschwinden (eben als schattierte  
Dreiecke angedeutet)  
Wölfli ist ständig sichtbar.

Рисунок 2

### Антиномии в тексте либретто

Следующей особенностью художественного замысла в данной опере является стиль составления либретто, который основан на сопоставлении и семантическом взаимодействии контрастных текстов, имеющих разное происхождение: это цитаты псалмов Давида, ветхозаветные цитаты, фрагменты текстов самого Вёльфли и комментарии к ним Г. Ф. Хааса.

Цитирование текстов Псалтири позволяет рассматривать данную оперу в контексте определенной культурной парадигмы в музыке XX века, связанной с использованием псалмов Давида. Среди ярких сочинений, образовавших эту парадигму, можно назвать ораторию «Царь Давид» А. Онеггера (1921-1924), оперу-мистерию «Давид» Д. Мийо (1954), «Симфонию псалмов» И. Стравинского (1930), «Монологи» С. Слонимского (1967), псалом 129 «De profundis» для баяна и органа С. Губайдулиной (1978), «Псалом 148» А. Волконского (1989), «Покаянный псалом» («Psalmus Poenitentialis») В. Тарнопольского (1989). Исследователь данной парадигмы Н. Лозовская [4] выделила несколько ведущих тем, которые получили свое развитие благодаря взаимодействию определенных текстов псалмов и авторской музыки – это темы плача и упования (у А. Онеггера), тема славления Бога в произведениях Б. Циммермана («Псалмовый концерт») и Л. Бернштейна («Чичестерские псалмы»), тема страдания («Монологи» С. Слонимского) и тема веры и молитвы человека, оказавшегося в кризисе («Симфония псалмов» И. Стравинского).

Монолог художника Вёльфли построен на двух основных темах: страдания и молитвенных состояний, искаженных галлюцинациями героя. Цитаты псалмов в либретто оперы как бы диалогизируют, конфликтно сосуществуют с цитатами из текстов самого художника А. Вёльфли (это 4 фрагмента о фантазмагорических видениях, вставленные в либретто), а также с текстовыми комментариями композитора, образуя коллаж смысловых, образных антиномий. В экспозиции оперы певец цитирует псалом Давида № 138: «Я бегу пред Духом Твоим; но куда мне бежать пред Лицом Твоим?». Именно этот псалом говорит о чувстве вины человека перед Богом. Есть образные отсылки к эсхатологической образности псалма № 17, к теме славления Бога в псалмах № 145, 150 (финал оперы), а также аллюзия на фрагмент 17 главы Откровения от Иоанна Богослова.

Кроме прямого и косвенного цитирования ряда псалмов, либретто насыщено аллюзиями на другие аспекты великой книги царя Давида.

- Герой оперы – художник Адольф Вёльфли и царь Давид мучительно переживают чувство своей греховности, но Давид уверен в поддержке Бога, Он оплот всей жизни Давида, а герой оперы не имеет такой уверенности. Одна из мыслей Хааса состоит в том, что прощения не будет, поэтому финал оперы не однозначен. Возможность прощения становится только гипотезой.

- Следующая аллюзия возникает благодаря строфической организации музыкального материала в опере, что корреспондирует со строфической организацией псалмов.

- Есть и сюжетные параллели: царь Давид стал могущественным правителем. В финале оперы художник объявляет себя «Святым Адольфом».

- Ещё одна аллюзия на образы и темы Псалтири связана с особенностями драматургии гигантского цикла в 150 псалмов, которая раскрывается как движение от мрака к свету, от плача к славлению, юбилею. Подобная драматургия формируется и в моноопере Хааса, однако финал не даёт однозначно оптимистического ответа на вопросы человеческого бытия.

### Антиномии в области музыкального языка

В области интонационно-тематического строения оперы композитор как бы намеренно моделирует ощущение хаоса, постепенно выстраивая из разнородного материала, насыщенного языковыми антиномиями, драматургический вектор развития. В музыке наблюдаются конфликтные взаимодействия разных систем, реализуемых как пары антиномий: тональное – атональное, диатоническое – хроматическое, хроматическое – микрохроматическое, макروفоническое – микрофоническое (спектральное), стабильное – мобильное. Таким образом, создаётся та деструктивная, противоречивая среда героя, в которой надежда борется с безнадёжностью.

В качестве примера приведем инструментальное вступление к опере. Лишь на краткое мгновение во вступлении воссоздается структурный фрагмент тональной музыки. Каждая тембровая группа вступает с идентичным интонационным материалом *in C*, моделируя полифоническую фактуру строгого стиля. *Quasi-C-dur* выбран композитором не случайно и символизирует «чистую, идеальную» гармонию. По мнению австрийского музыковеда Райнхарда Кагера, в ранний период творчества Хаас увлекался идеями Й. М. Хауэра [9], а именно тогда была написана опера «Адольф Вёльфли». У Хауэра была цвето-световая концепция звуков и интервалов. В этой концепции тон *C* означал нечто торжественное, божественное, блестящее. Именно такой смысл придается звучанию *C-dur* в начальных тактах оперы Хааса.

Но «образ» чистой гармонии быстро разрушается. Из-за определенного метрического смещения во вступлении группы деревянных духовых по отношению к струнным (3-й такт партии струнных, а вернее 5 секунд звучания, отмеченные композитором в партитуре, соответствуют 1-му такту у деревянных духовых), образуется сначала эффект политональности в рамках диатоники, а затем в эту политональность внедряются хроматика и микрохроматика, насыщая звуковое пространство диссонансными гроздьями. Таким образом, чистый *C-dur* звучит в партиях струнных всего 5 секунд (Рис. 3).

The image shows a page of a musical score for the opera 'Adolf Wolfli'. The instruments listed on the left are Oboe, Englischhorn, Bass Clarinet, Fagot, Klavier, Wolfli, 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Cello, Kontrabaß, and Tonband. The woodwind parts (Oboe, Englischhorn, Bass Clarinet, Fagot) have a 5-measure rest ('5" Pause') followed by a sharp attack at measure 6. The string parts (Violins, Viola, Cello, Double Bass) play a rhythmic pattern starting from the beginning. The vocal part (Wolfli) is silent. The score is marked with dynamics like 'p' and 'f' and includes tempo markings like 'Allegro'.

Рисунок 3

В 13-м такте относительно группы струнных вступает партия фортепиано, звуковой материал которой *in C* представляет собой неточную имитацию мотива струнных в ритмическом уменьшении. В каждом из проведений постепенно реализуются микроизменения – имитации передаются разными голосами, что создает эффект тембрового варьирования, а в партиях струнных в диатонику до мажора внедряется хроматика (полутоновое смещение в диэзный ряд).

Синтаксическое строение партий представляет собой череду оstinатных блоков с практически идентичным интонационным материалом, разновременное сочетание которых и создает эффект остродиссонансной звуковысотной ткани. Например, у группы деревянных духовых оstinатные блоки (в размере 4/4) нестабильны. Их масштаб варьируются от 2 до 4, 5 тактов (Рис. 4).



Рисунок 4

В партии фортепиано (размер 2/4) оstinатные блоки складываются из 4-тактовых построений, в которых мелодическая линия верхнего голоса постепенно обрастает гроздьями диссонансов, кластерными наслоениями (Рис. 5).

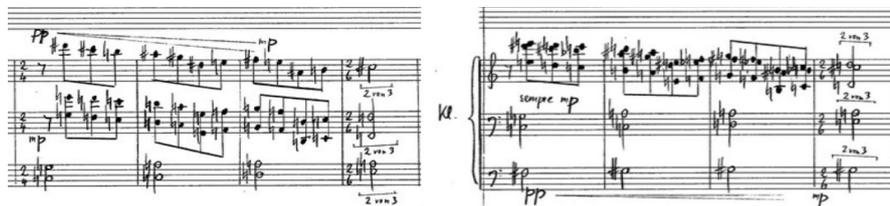


Рисунок 5

Внутри интонационно противоречивой материи Хаас встраивает семантически узнаваемые лейткомплексы – лейтмотивы, лейттемы, жанровые паттерны (хорал). Некоторые из них звучат уже во вступлении и несут важнейшую семантическую нагрузку в художественном пространстве всей оперы. Хоральная фактура в стилистике строгого письма, возникающая в первых тактах в партии струнных, становится символом «чистой» гармонии, света, истины. Этот тип фактуры, а также цитата протестантского хора «Nun danket alle God» появятся в партитуре оперы не раз. В финале оперы (стр. 73 партитуры), в партиях струнных и деревянных духовых вновь возникает аллюзия на хоральную фактуру – это кластеры в высоком регистре у контрабаса, виолончели и фагота. Текст в вокальной партии таков: «Это святой, святой Адольф... После моей кончины я снова увижу свой рай, как могущественный ангел...». Поэтому жанр хора можно определить как **лейтжанр** в концепции оперы.

В первых тактах вокальной партии оstinатно проводится **лейтмотив героя оперы – художника Вёльфли**, построенный на острохроматических малообъемных интервалах (Рис. 6).

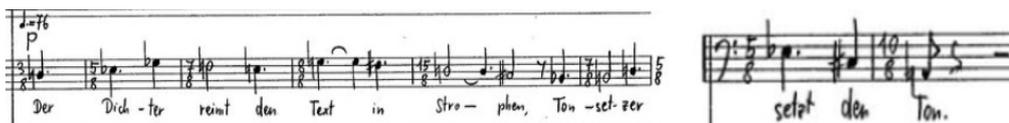


Рисунок 6

Наибольшей выразительностью в лейтмотиве Вёльфли обладает мотивная структура – полутон – малая терция (излюбленная семантически знаковая интонация в атональной и серийной музыке, в частности в музыке А. Веберна). Кроме того, интервальная структура этой темы (в особенности первое шестизвучие, которое можно представить как соотношение полутонов (1) и полуторатонов (3) цифровым рядом – 13113) напоминает один из тропов Хауэра (№ 34, в котором первое шестизвучие образует ряд – 13131).

Линия восходящих тонов в партии гобоя (инструментальное вступление к опере (Рис. 4) содержит идею барочной музыкально-риторической фигуры *anabasis*, образуя **лейтмотив духовного восхождения**). Также во вступлении в партии фортепиано звучит мотив in C, который позже появится в партитуре с текстом в вокальной партии о поцелуе любви, поэтому данный мотив можно обозначить как **лейтмотив поцелуя** (см. Рис. 5). В финале оперы (стр. 70 партитуры) вокальной реплике: «А поцелуй на ее лбу мой собственный...» соответствует тот же «мотив поцелуя» в партии фортепиано, что подтверждает наше наблюдение о лейтмотивном характере этой микротемы.

В одном из интервью композитор прокомментировал использование в опере аллюзий на узнаваемые в музыкальном языке фрагменты тональных структур, жанров, мотивно-риторических фигур: «Что касается композиции, я попытался перенести технику рисунков А. Вёльфли по деформации традиционных элементов (таких как рифмованная поэма, роман или религиозные тексты) в музыку: загрязненная, деформированная тональность, исторические звуковые модели, которые оказываются словно макетами реквизита, в результате практически обрушиваются на самих себя» [8].

Сильнейшим катализатором разрушительных процессов, о которых говорил композитор, становится в моноопере микрохроматическая техника. Композитор постоянно применяет микрохроматику во многих своих сочинениях, как инструментальных, так и с использованием вокальных тембров. Г. Ф. Хааса можно назвать убежденным микрохроматистом, поскольку применение ультрахроматики позволяет разрушить привычные звуковые паттерны, «снять фактор искусственности» с музыкального звучания, слить его со всеми звуками окружающего пространства, отождествить звучание со звуковой «вибрацией мира» [7, с. 10].

## Заключение

Выявление контрастных выразительных средств (антиномий) сценического воплощения, текста либретто и музыкального языка оперы «Адольф Вёльфли» позволяет сделать вывод о системном характере их применения композитором. Благодаря целенаправленному соединению различного рода антиномий Хаас формирует в художественном пространстве оперы особый тип развития – **драматургию антиномий, которая становится своего рода инструментом постмодернистской деконструкции традиционных систем, паттернов, смыслов**. Прочитывая замысел оперы «Адольф Вёльфли» под знаком эстетики постмодерна, можно интерпретировать систему антиномий и драматургию оперы как декларативный отказ от идеи гармонии и устойчивых правил, как инструмент иронии и абсурда. В этой траектории творческого мышления важнейшими функциями наделяются приемы алеаторики, которые трактуются композитором как вид хаоса, выражение идеи мрака, безумия главного героя. Благодаря такому типу драматургии в произведении как бы совмещены два варианта разворачивания «сюжета»: от мрака к свету и обратный, инверсионный – от света к погружению в сумрак, от гармонии к хаосу, как метафору утраченной надежды на прощение, что придаёт финалу эффект неоднозначности, нелинейности и многоточия.

Драматургию антиномий усиливают элементы инструментального театра: особая диспозиция инструментов в разных участках сцены, комплекс разнотипных приемов привлечения внимания – «психофизических» и «технологических» [5, с. 19], «светоцветовая гамма», представляющая собой важный драматический вектор всей оперы. Одним из философских аспектов инструментального театра является стремление сбросить железную логику разума, отвергнуть прогресс и прибегнуть к «спасительной» идее абсурда.

Ф. Караев обратил внимание на элементы родства между театром абсурда и театром инструментов, где «главным следует признать не понимание, а говорение» [2]. Не случайно герой монооперы Г. Ф. Хааса словно спешит выговориться, периодически переходя с манеры вокального интонирования к откровенной экзеклюке – разговорной речи, шёпоту, – проговаривая за 25 минут длительности оперы огромный монолог. Свойство антиномичности драматургического мышления композитора в данной опере также характерно и для концепции инструментального театра, «играющего» антитезами: «...лёд и пламень, молот и наковальня, свет и тень, “Красное и Черное”» [Там же].

Существуя на стыке оперного жанра, мелодрамы, мини-оперы (жанровый подзаголовок – *Kurzopera* (Короткая опера)), инструментального театра, моноопера «Адольф Вёльфли» формирует свой жанровый модус, играет разнородными стилистыми элементами, свободно составляет коллажи смыслов, начинает дискурс и прерывает его, ставит вопросы, оставляя их без ответов, раскрывает смысловые доминанты человеческой культуры через их инверсию. И драматургия антиномий в опере становится той действенной системой, которая способна выразить всю противоречивость и амбивалентность смыслов в пространстве произведения.

## Источники | References

1. Загаров А. Г. Ф. Хаас. Что есть автор и авторство в условиях постмодерна? М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2019. 31 с.
2. Караев Ф. Лекция об инструментальном театре (прочитана в московской консерватории) [Электронный ресурс]. URL: [http://www.karaev.net/t\\_lecture\\_instrumtheater\\_r.html](http://www.karaev.net/t_lecture_instrumtheater_r.html) (дата обращения: 23.04.2021).
3. Кардаш А. Статья № 8. Георг Фридрих Хаас. Ларс Фон Триер от мира музыки [Электронный ресурс]. URL: <https://concepture.club/post/akademicheskaja-muzyka-xx-veka-v-licah/statja-8-georg-fridrih-haas-lars-fon-trier-ot-mira-muzyki> (дата обращения: 20.02.2021).

4. Лозовская Н. В. Книга Псалтирь и её отражение в творчестве композиторов XX века: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2015. 50 с.
5. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: автореф. дисс. ... д. иск. Саратов, 2014. 48 с.
6. Постмодернизм [Электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/politology/4057/ПОСТМОДЕРНИЗМ> (дата обращения: 23.04.2021).
7. Супонева Г. И. Проблемы нотации в музыке XX века. М.: РАМ им. Гнесиных, 1993. 115 с.
8. <https://zvzda.ru/interviews/85df8cb91529> (дата обращения: 20.02.2021).
9. Kager R. G. F. Haas // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. L.: Grove, 2001.

#### Информация об авторах | Author information

**RU****Кришталюк Ольга Александровна<sup>1</sup>**, к. иск.**Краснова Владислава Алексеевна<sup>2</sup>**<sup>1,2</sup> Самарский государственный институт культуры и искусств**EN****Krishtalyuk Olga Aleksandrovna<sup>1</sup>**, PhD**Krasnova Vladislava Alekseevna<sup>2</sup>**<sup>1,2</sup> Samara State Institute of Culture and Arts<sup>1</sup> [olgakrishtalyuk@yandex.ru](mailto:olgakrishtalyuk@yandex.ru), <sup>2</sup> [frerard@bk.ru](mailto:frerard@bk.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.03.2021; опубликовано (published): 31.05.2021.

**Ключевые слова (keywords):** антиномии; драматургия; инструментальный театр; коллаж; микрохроматика; antinomies; dramaturgy; instrumental theatre; collage; micro-chromatics.