

RU

Камерная опера Леонида Десятникова «Бедная Лиза»: диалог с «Пеллеасом и Мелизандой» Клода Дебюсси

Демченко А. И., Попова А. Ю.

Аннотация. Цель исследования – выявление преемственных связей между первой оперой известного российского композитора Л. А. Десятникова «Бедная Лиза» (1976) и оперой К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» (1902). Посредством компаративного анализа в статье выделяются общие стилевые признаки, господствующие в данных сочинениях. Это ослабленная театральность партитур, проявленная в статичном действии опер и слабой конкретике в изложении сюжетов; эмоциональная монохромность, обусловленная вокальной декламацией и *ostinato*; мрачная атмосфера действия, созданная холодными оркестровыми тембрами, диссонансирующей гармонией, трагическими инструментальными эпизодами и проявлениями рока; альянс музыки и слова, отразившийся в их структурной взаимосвязи и символистской трактовке литературного текста. Данные свойства определяют облик либретто, музыкальной драматургии и музыкального языка обеих опер. Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые выявлено воздействие «Пеллеаса и Мелизанды» на оперу «Бедная Лиза», об этом влиянии неоднократно говорил сам композитор. В результате исследования установлено, что художественные находки Дебюсси Десятников пропускает сквозь призму собственного стиля, а общие свойства «Пеллеаса...» и «Бедной Лизы» оказываются созвучны традициям жанра советской камерной оперы.

EN

The chamber opera “Poor Lisa” by Leonid Desyatnikov: a dialogue with “Pelleas and Melisande” by Claude Debussy

A. I. Demchenko, A. Y. Popova

Abstract. The aim of this study is to identify the continuity between L. A. Desyatnikov’s first chamber opera “Poor Lisa” (1976) and C. Debussy’s opera “Pelleas and Melisande” (1902). Through comparative analysis the article identifies common stylistic features prevalent in these works. These include weakened theatricality shown in the static dramaturgy of operas and weak specificity in the presentation of plots; emotional monochrome caused by vocal recitation and *ostinato*; the gloomy atmosphere of the action created by cold orchestral timbres, dissonant harmony, tragic instrumental episodes and manifestations of fate; the alliance of music and words reflected in their structural relationship and symbolistic interpretation of literary text. These features determine the shape of the libretto, the musical drama, and the musical language of both operas. The research’s novelty lies in its first identification of the influence of “Pelleas and Melisande” on the opera “Poor Lisa”, an influence the composer himself repeatedly acknowledged. The study established that Desyatnikov interprets Debussy’s artistic inventions through the prism of his own style, and the shared qualities of “Pelleas...” and “Poor Lisa” are in tune with the traditions of the Soviet chamber opera genre.

Введение

Актуальность исследования определяется потребностью в осмыслении композиционного метода Л. А. Десятникова, выявляющего глубинные тенденции в развитии современной академической музыки. В его основе лежит элитарный диалог композитора с музыкальным наследием прошлого. «Пересматривая, комментируя и переоценивая разные стили, Десятников может “говорить” музыкальным языком эпохи романтизма, самовыражаться как барочный композитор,... ностальгировать по советскому прошлому, но без сентиментальности, а с легкой насмешкой и холодноватой иронией», – так пишут о нем музыковеды О. В. Синельникова и Д. О. Трунов (2021, с. 133).

Объект нашего исследования – юношеская камерная опера Десятникова «Бедная Лиза», созданная автором по одноименной повести Н. М. Карамзина. На ее облик повлияло увлечение композитора (в то время –

студента Ленинградской консерватории) постромантической музыкой. Источник своего вдохновения Десятников назвал сам, он указан на обложке клавира опуса, изданного в 2008 году. Композитор пояснил, что шел «естественным ассимилировать свои музыкальные впечатления той поры» (Десятников, 2008, с. 78), уточнив, что речь идет об опере К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда»; а спустя несколько лет – вновь обмолвился о связи этих опер, отметив, что в «Бедной Лизе» «чувствуется влияние монотонного “Пеллеаса”» (Мунипов, 2019).

Слова композитора и музыкальный материал «Бедной Лизы» свидетельствуют о преемственности двух сочинений Дебюсси и Десятникова. Чтобы раскрыть специфику их родства необходимо решить следующие задачи:

- выявить общие стилевые признаки, господствующие в операх «Пеллеас и Мелизанда» и «Бедная Лиза»;
- обозначить сходные подходы композиторов к воплощению литературного источника в данных партитурах;
- проанализировать преемственные связи в музыкальной драматургии опер;
- обнажить единую стилевую основу вокальных партий в рассматриваемых операх Дебюсси и Десятникова;
- исследовать родственные композиционные решения в гармонии и оркестровке произведений.

Для решения научных задач в статье использованы компаративный и аналитический методы исследования. Сравнительный анализ драматургии и музыкального языка опер Дебюсси и Десятникова позволяет обнаружить общие стилевые свойства этих опусов.

Материалом для исследования послужили оперы «Бедная Лиза» (1976) Десятникова и «Пеллеас и Мелизанда» (1902) Дебюсси.

Теоретическую базу работы составляют монография Л. М. Кокоревой (2010), статьи Е. Ю. Соколовой (2012) и Д. Н. Павлова (2012), где подробно исследована музыкальная драматургия «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси; статьи П. С. Волковой (2008), Е. А. Богатыревой и Д. В. Аксиненко (2021), где рассмотрено воплощение Десятниковым текста повести Карамзина в опере «Бедная Лиза»; диссертации М. А. Басока (1983) и Г. В. Заднепровской (2023), посвященные оперному театру новейшей эпохи; высказывания самого Десятникова о влиянии «Пеллеаса...» на свою первую оперу (Десятников, 2008; Мунипов, 2019).

Практическая значимость работы заключена в возможности использования ее результатов (выявление преемственной связи между «Пеллеасом...» и «Бедной Лизой») в вузовских учебных курсах по истории отечественной и современной музыки.

Обсуждение и результаты

Воздействие «Пеллеаса и Мелизанды» на облик «Бедной Лизы» исследуется в статье через выявление общих *стилевых признаков* этих сочинений. Первый из них – ослабленная театральность партитур. Для прояснения понятий театра и музыкальной театральности приведем определение Т. А. Курышевой, сформулированное ею в книге «Театральность и музыка»: «Театр, – пишет автор, – искусство изобразительное. В нем процессуальное начало раскрывается только через реальное действие, динамику зрелища. Отсюда следует: чтобы музыкальное развертывание рождало театральные ассоциации (то есть, чтобы «творить театр» в звуках), необходимо, чтобы оно проявлялось как процесс-действие, процесс-событие, а не процесс-чувствование, повествование, размышление» (1984, с. 48).

Дебюсси и Десятников же создают рефлексивный «процесс-чувствование». Театральность в обеих операх приглушена ослабленной действенностью драматургии. Вот как описывает «Пеллеаса и Мелизанду» Е. Ю. Соколова: «Опера Дебюсси статична, в ней мало внешней динамики, сценических эффектов, вместо этого... царит особая атмосфера ожидания, беспокойства, смутного страха» (2012, с. 10). Десятников говорит о своем сочинении так: «“Бедная Лиза” получилась довольно монотонной, как, кстати, и опера Дебюсси. В ней ничего не происходит, почти ничего» (Десятников, 2008, с. 78).

В обеих операх акцентированы не события, а эмоции и состояния героев. У Дебюсси это страх Мелизанды в начале оперы, ревность Голо во II картине III акта, объяснения Пеллеаса и Мелизанды у фонтана в IV акте, раскаяние Голо после смерти супруги в пятом. У Десятникова – тоска Эраста по погибшей Лизе в I сцене, диалоги влюбленных в IV и V сценах, плач Лизы после расставания с Эрастом в IX сцене.

Действенность авторы нивелируют статичными образами персонажей. В обеих операх это не живые характеры, а обобщенные герои-символы. Герои драмы Метерлинка у Дебюсси – носители хрестоматийных чувств и «определенных незбылемых идей» (Соколова, 2012, с. 11): окрыленности (Пеллеас), смирения (Мелизанда), ложного возмездия (Голо). Им не свойственна трансформация в ходе развития сюжета.

Герои «Бедной Лизы» также эмоционально статичны: Эраст почти во всех сценах пассивен и меланхоличен, Лиза – впечатлительна и сентиментальна (это проступает и в объяснениях влюбленных, и в плаче крестьянки, и в первом монологе дворянина). Оба героя де-индивидуализированы и встроены в авторский диалог с наследием прошлого. Они олицетворяют традиционные портреты оперы XIX века – вероломного любовника и его трепетной спутницы, обреченной на смерть (подобные пары можно встретить в «Риголетто» Дж. Верди, «Пиковой даме» П. И. Чайковского, «Русалке» А. С. Даргомыжского). Десятников даже не дает им имена, обозначая в клавира сопрано и тенором.

Ослабление театрального начала в операх Дебюсси и Десятникова выражено не только в отсутствии процессуальности. Оно также маркировано слабой конкретикой в экспозиции сюжета – отсутствием точного места или времени действия, подробностей происходящего, описаний обстановки, где разворачиваются события. В «Пеллеасе и Мелизанде» имена героев вдохновлены персонажами средневековых легенд, поэтому,

вероятно, действие происходит в V или VI веке, но точная дата неизвестна. Бытовой фон в опере, в сравнении с литературной основой, урезан. Из символистской драмы М. Метерлинка Дебюсси изъясил I сцену I акта с диалогами привратника и дворцовых служанок (служанки в опере появляются лишь в последнем акте, не говоря ни слова), IV сцену II акта, где Аркель просит Пеллеаса подождать с отъездом из замка, I сцену III акта, где Мелизанда прядет и успокаивает сына. Так, «все внимание композитора сосредоточено на событиях внутренней, духовной жизни героев» (Соколова, 2012, с. 10).

Эти же особенности драматургии проступают в «Бедной Лизе». В опере Десятников не указывает время действия, во многих сценах не конкретизирует, где происходят те или иные события. Он не обозначает место расставания героев (в повести это случилось в кабинете Эраста), пишет, что хижина Лизы находится «недалеко от монастыря» (Десятников, 2008, с. 9), а не в «саженях семидесяти» от него, как сказано у Карамзина (1964, с. 607). Также Десятников выпускает из текста бытовые линии сюжета (например, отношения Лизы с матерью) и описания природы.

Благодаря ослабленной динамике действия и сокращению бытовых сцен акцент в операх Дебюсси и Десятникова сделан на лирической стороне сюжета. В «Пеллеасе и Мелизанде» это ведущая линия, которую двигает любовный треугольник Пеллеас – Мелизанда – Голо. В «Бедной Лизе» она единственная, при этом соперник присутствует лишь номинально (перед расставанием Эраст сообщает Лизе, что женится на другой). Оба композитора сохраняют текст персонажей. Десятников, углубляя психологический компонент действия, отдает им часть текста автора. К примеру, подкорректированную фразу «Эраст целовал Лизу, говорил, что ее счастье дороже ему всего на свете, что после смерти матери он возьмет ее к себе и будет жить с нею неразлучно» (Карамзин, 1964, с. 615) в опере произносит герой; это отмечают в своей статье исследователи Е. А. Богатырева и Д. В. Аксиненко (2021, с. 17).

Наконец, театральность в операх ослаблена отсутствием образных контрастов в виде разноплановых арий, ансамблей, танцев и хоров (небольшой хор моряков в «Пеллеасе и Мелизанде» драматургически встроен в разговор Пеллеаса, Мелизанды и Женевиевы). Симфонизированные партитуры «Пеллеаса...» и «Бедной Лизы» отмечены сквозным музыкальным развитием и тяготеют к образной «однотонности», хотя кульминациями и там, и там служат ариозо. В «Пеллеасе и Мелизанде» это лирические solo Пеллеаса в I картине III акта и в конце четвертого. В «Бедной Лизе» – ариозо Лизы, где героиня представляет Эраста пастухом (Пример 1). В опере оно звучит дважды – перед центральным объяснением персонажей у дома девушки и в финале.

Пример 1. Л. А. Десятников. «Бедная Лиза», ариозо Лизы

Второй общий стилиевой признак сочинений Дебюсси и Десятникова – **эмоциональная монохромность**. Прежде всего, она заключена в декламационной стилистике вокальных партий. В «Пеллеасе и Мелизанде» декламационность господствует, ослабевая лишь в кантиленных ариозо Пеллеаса. В «Бедной Лизе» герои также изъясняются посредством музыкальной декламации, близкой напевному речитативу (исключением служит ариозо Лизы, созданное композитором в духе романсов А. Е. Варламова и А. Л. Гурилева). Для иллюстрации музыкальной декламации в опере Десятникова приведем начало первого монолога Эраста (Пример 2).

Отметим намеренное использование композиторами мелодики такого типа. Вокальная декламация при всех ее выразительных возможностях все же менее яркая в эмоциональном плане, чем традиционные арии, ариозо и ансамбли. В операх Дебюсси и Десятникова она ювелирно передает характеры персонажей. Герои «Пеллеаса...» и «Бедной Лизы» – пассивные люди, со слабой энергетикой, поэтому в их партиях преобладают никнущие, нисходящие интонации. Вместе с тем многие потенциально экспрессивные возгласы в устах Лизы и Эраста выражены слабо, звучат матово и порой монотонно.

Эмоциональную монохромность вокальным партиям обеспечивает мелодическое и ритмическое *ostinato*. В «Бедной Лизе» оно проступает в марше-прощании героев с использованием ритмических фигураций на звуке *des* в партии Эраста; в плаче Лизы, где Десятников позволяет солистке повторять ламентозный секундовый мотив неограниченное число раз.

Пример 2. Л. А. Десятников. «Бедная Лиза», первый монолог Эраста



Сходные примеры (без применения алеаторики) можно встретить в «Пеллеасе и Мелизанде». Речитация в вокальных партиях героев пронизывает всю оперу. В начале I картины она передает растерянность заблудившегося в лесу Голо, во II использована как имитация чтения (Женевьева читает отцу письмо Голо к Пеллеасу).

Локально остианность присутствует и в оркестровых голосах опер. В «Бедной Лизе» это лейттема героини, где с помощью повторов выделена лейтинтонация малой секунды; мотив рока, о котором подробнее скажем ниже, и сменяющие его во вступлении восемь созвучий $e - d - f$; окончание ариозо Лизы с непрерывными фигурациями рояля на одинаковых звуках и вырастающая из них финальная постлюдия оперы. В «Пеллеасе и Мелизанде» – колышущиеся фигуры в оркестре, символизирующие шелест леса.

Третий признак, объединяющий оперы Дебюсси и Десятникова, связан с мрачной, **безысходной атмосферой действия**. Она возникает, в частности, за счет холодного тембрового колорита. Е. Ю. Соколова отмечает, что в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси «приглушает» звучание духовых инструментов. Валторны и трубы он чаще всего употребляет с сурдиной, предпочтение отдает деревянным духовым, часто применяет... гонги...» (2012, с. 11). Так рождаются звуковые пейзажи дремучего леса (I картина I акта), подземелья (II картина III акта), темной комнаты средневекового замка (I картина V акта).

В «Бедной Лизе» деревянные духовые тоже рисуют беспросветную атмосферу действия и предвосхищают трагедию влюбленных. Эта оркестровая группа в опере экспонирует тему рока, представленную говорящей цитатой – начальной интонацией из Шестой симфонии Чайковского. Обращаясь к одной из самых трагических отечественных партитур, Десятников (2015) привносит в «Бедную Лизу» отсутствующий у Карамзина «мотив непреклонного фатума». В инструментальном вступлении тему рока декларируют флейты (Пример 3). Из симфонии Чайковского Десятников берет только первый мотив – скорбный восходящий ход с последующей никнущей секундой, но повторяет его многократно (еще одно проявление остианности). Так композитору удастся создать ощущение неумолимого приближения смерти.

Пример 3. Л. А. Десятников. «Бедная Лиза», вступление, тема рока



Примечательно вторжение темы рока у флейт после первого любовного объяснения героев. Здесь она звучит еще более глухо и мрачно, так как оказывается в низком для флейт регистре (рубеж малой и первой октав) и смещается вниз по хроматической секвенции. После смерти Лизы мотив рока провозглашает гобой. Это самый экспрессивный вариант темы за счет более резкого (в сравнении с флейтой) оркестрового тембра и глубокой тесситуры (здесь мотив-цитата многократно повторяется на самой низкой высоте – от g малой октавы).

Мрачная семантика деревянных духовых тембров ощущается не только в мотиве рока. Она присутствует в некоторых дуэтных сценах героев, где формируется драматургический конфликт оперы. К примеру, когда Эраст говорит Лизе о своем отъезде в полк, флейта-пикколо исполняет гротескный военный марш (свистящие фанфары в верхнем регистре имитируют зов трубы). В контексте предстоящей разлуки персонажей он звучит как бездушная насмешка над чувствами Лизы – девушки, воплощающей в себе «идеал любви, на встречу с которым одинаково надеются как женщины, так и мужчины» (Волкова, 2008, с. 7).

За редкие драматические прорывы в операх отвечают струнные. В «Пеллеасе и Мелизанде» это напряженное тремоло скрипок (IV картина IV акта), сопровождающее ранение Пеллеаса. В «Бедной Лизе» – пассакалия и предсмертный плач Лизы. Скорбную экспрессию в пассакалии создают взмывающие ввысь тираты и стонущие ламентозные интонации скрипок в сочетании с роковыми аккордами низких струнных. В плаче Лизы героине вторит алеаторический монолог солирующей скрипки с экзальтированными интонациями секунды и тритона, выписанными Десятниковым в качестве заданного мотива. Эти драматические, кульминационные эпизоды играют исключительную роль в композиции оперы: в них преодолевается эмоциональная сдержанность и некоторая монотонность музыкального действия.

Отдельно стоит сказать о трагических оркестровых эпизодах, рисующих мрачный колорит в исследуемых опусах. Они реагируют на события сюжета или предвосхищают их. В «Пеллеасе и Мелизанде» это вступление к опере с суровыми речитативами струнных и целотонными мотивами «дерева» (тьму, которой окутаны герои, Дебюсси экспонирует еще до начала истории); завершение II картины II акта (авторское размышление о судьбе Мелизанды, потерявшей кольцо); финал IV акта с фанфарами меди и вступление к V акту с его хрупкой кантиленой (оба эпизода образно «предсказывают» гибель героини).

Инструментальные эпизоды в «Бедной Лизе» не менее рельефны. О теме рока во вступлении к опере уже подробно говорилось выше. Два других оркестровых эпизода «Бедной Лизы» – пассакалия и финал – служат важными драматургическими кульминациями оперы. Пассакалия с ее скорбной семантикой – реакция на ложную клятву Эраста Лизе в вечной любви (второе объяснение персонажей в V сцене). После диалога героев она возникает как один из рельефных авторских комментариев, предвещающих трагедию девушки. Первый комментарий принадлежит Карамзину (чтец произносит слова автора-повествователя из повести: «Мрак вечера питал желания – ни одной звездочки не сияло на небе – никакой луч не мог осветить заблуждения...» (Десятников, 2008, с. 43)). Следом в качестве композиторского комментария звучит пассакалия. Ее тема, помимо тират, интонаций *lamento* и хроматических аккордов, отмечена маршевой поступью, динамикой *ff* и ремаркой *grave marcato e sonore*.

В конце оперы – после смерти Лизы – звучит оstinatная постлюдия. Она выступает в качестве финальной, тихой кульминации и вырастает из фигураций только что отзвучавшего ариозо героини (Лиза, очевидно, предстает в нем в виде призрака). Исходно нейтральные фигурации рояля здесь омрачены перечнем звуков *e – es* и создают эмоциональное напряжение, которое не получает разрешения: финальный диссонанс повисает в воздухе и постлюдия обрывается на «полуслове». Так композитор закрепляет господствующую в опере безысходную образную атмосферу, а оркестровые эпизоды в целом служат важным средством для ее формирования.

Мрачную ауру Десятников и Дебюсси усиливают диссонирующей гармонией с опорой на септаккорды и нетерцовые аккорды. В «Пеллеасе и Мелизанде» ключевую роль играет фонизм гармонии. Он создает хмурый лесной пейзаж во вступлении, где увеличенный терцквартаккорд *as – c – d – fis* чередуется с созвучием *as – h – c – e*; сумрак грота (III картина II акта), отмеченный краской малого уменьшенного терцквартаккорда *as – c – d – f*; подземелье замка, где возникают созвучия с обилием секунд.

В «Бедной Лизе» иллюстративность гармонии выражена не столь ярко. Десятников не задается целью создать яркий гармонический колорит в опере: этого не предполагает аскетичный облик партитуры с его минимализмом в отношении масштаба, сюжетных деталей, исполнительского состава, эмоциональной палитры опуса (большинство из перечисленного обусловлено природой жанра камерной оперы). При этом опора на диссонансы захватывает многие темы сочинения. Мотив рока при первом появлении во вступлении обострен созвучием *b – f – g – as*, оно рождается в поочередно присоединяющихся педалях струнных. В пассакалии для усиления трагической экспрессии композитор использует кластеры. Лейттема Лизы построена на звуках малого септаккорда от *a*, ее пасторальный облик омрачает мерцание тонов *e* и *es* (Пример 4). Все это демонстрирует, что гармония в опере играет значимую драматургическую роль и наравне с оркестровкой формирует сумрачно-безысходный колорит действия.

Пример 4. Л. А. Десятников. «Бедная Лиза», лейттема Лизы



Гнетущую атмосферу действия в операх Дебюсси и Десятникова создает ощущение обреченности героев. В «Пеллеасе и Мелизанде» неизбежная трагедия персонажей – часть эстетики символистского театра, где пассивные, эмоционально слабые люди не в силах сопротивляться судьбе (Пеллеас не борется за возлюбленную со сводным братом, Мелизанда умирает от ранки, после которой «даже птичка выжить смогла б» (Дебюсси, 1976, с. 273–274)). Как таковой темы рока в опере нет, но ее функцию на себя берет зловещий лейтмотив Голо, отмеченный целотонным ладом и холодными тембрами духовых инструментов. Покорность персонажей судьбе выражается также в ирреальных *piano* и приемах, смягчающих звучание оркестра – использовании сурдин у меди, *pizzicato* и *divisi* струнных.

В «Бедной Лизе» инфантильные герои ситуативно не находятся во власти рока. Но рок, представленный заглавным мотивом из Шестой симфонии Чайковского, ярко обозначен в музыке. Цитата из этой симфонии открывает оперу и, как уже говорилось, появляется в ее ключевых эпизодах – после дуэта согласия Лизы и Эраста, перед разлукой героев и после смерти Лизы.

Психологическая слабость персонажей подчеркнута хрупкостью верхнего регистра. В «Пеллеасе...» ею отмечен трепещущий мотив-символ Мелизанды в I картине III акта, вступление и предсмертные фразы героини в V акте; в «Бедной Лизе» – обе лейттемы крестьянки, ее страдания перед последним объяснением с Эрастом, заключенные в словах автора.

Четвертый общий стилиевой признак сочинений Дебюсси и Десятникова – **тесная взаимосвязь музыки и слова**. «Пеллеас и Мелизанда» и «Бедная Лиза» относятся к типу литературной оперы со всеми вытекающими из этого последствиями для музыкальной драматургии и вокальной мелодики партитур (напомним, что в данном типе оперы «текст литературного произведения, лежащего в основе либретто, сохраняется полностью (или практически полностью) неизменным» (Заднепровская, 2023, с. 76)).

«Пеллеаса...» Дебюсси создал на чуть сокращенный прозаический текст драмы Метерлинка, став первопроходцем на поприще литературной оперы во Франции. «Бедная Лиза» написана Десятниковым на текст одноименной повести Карамзина. Для своей юношеской оперы композитор создал собственное либретто. Литературный первоисточник в нем использован с небольшими купюрами (о них шла речь выше), важными для нетеатральной драматургии сочинения. Десятников сокращает число персонажей (в либретто отсутствует мать героини, ее реплики распределены между Лизой и Эрастом). При этом в опере, как и в повести, присутствует рассказчик. Ему отдана часть слов автора – чтец произносит их в разговорных монологах. Другая часть авторского текста вокально озвучена певцами.

Выбор литературной основы и изменения, внесенные Десятниковым в карамзинский текст, созвучны традициям камерной оперы: для нее, по словам М. А. Басока, типичны «небольшая протяженность, рассчитанная на неполный театральный вечер, малый состав исполнителей; пониженная роль сюжетной событийности; ...в качестве источника либретто избираются произведения “малых” литературных жанров, развитие действия “выпрямлено”, сосредоточено на драме нескольких героев, отсутствуют побочные линии драматического развития, значительно сокращено число сюжетных ходов» (1983, с. 83-84).

Взаимосвязь музыки и слова в операх Дебюсси и Десятникова прослеживается в структурных особенностях вокальных партий и в отражении эмоционального багажа текста. Оба композитора, как уже говорилось, обращаются к музыкальной декламации. Ее облик точно характеризует Л. М. Кокорева, исследуя мелодику «Пеллеаса...»: это «тихая, не экзальтированная, а очень сдержанная омузыкаленная речь, главная цель которой бережно донести до слушателя само слово, его смысл» (2010, с. 37).

Гибкая вокальная мелодика в «Пеллеасе...» и «Бедной Лизе» чутко реагирует на смену чувств и настроений героев. Смысловые полутона текста Метерлинка Дебюсси выражает, в основном, поступенным движением и речитацией на одном звуке; в соотношении слогов и музыкальных звуков преобладает силлабика. Десятников в большинстве сцен поступает аналогично и почти всегда это созвучно тексту повести Карамзина. Иногда для большего слияния музыки и слова композитор прибегает к звукоизобразительности: в марше, где Эраст говорит Лизе об отъезде в полк, имитируется военная речь.

При этом в опере есть эпизод, где музыка и слово образно не тождественны друг другу. Это вокальное solo Эраста, где герой сообщает Лизе о своей женитьбе и о том, что им нужно расстаться. В этом драматургически значимом эпизоде литературный источник ощущается более экспрессивным, чем его музыкальное воплощение с преобладанием той же сдержанной речитации на одном тоне, и возникает эмоциональный контрапункт (тот, который И. В. Степанова (1999) относит «к самым распространенным видам семантических несоответствий»).

Альянс музыки и слова в операх подчеркнут их структурной взаимосвязью. И в «Пеллеасе...», и в «Бедной Лизе» сквозное музыкальное развитие диктует прозаический текст, пропеваемый героями. Разновеликие предложения определяют длину музыкальных фраз, границы мотивов и субмотивов, обеспечивая неквадратность формы. В опере Дебюсси это особенно ярко иллюстрирует последнее ариозо Пеллеаса, структурно организованное по схеме 4 – 1 – 3 – 2 – 1 – 2 – 0,5 – 0,5 – 0,5 тт.; в опере Десятникова – ожидание Лизы перед объяснением с Эрастом. Согласно цезурам в тексте, музыкальные фразы в начале IV сцены распределяются по схеме 6 – 3 – 2 – 2 – 3 – 4 тт. Это также позволяет судить о пристальном внимании композиторов к слову – о детальном отображении текста в вокальных партиях и его формообразующей роли в исследуемых операх.

Отметим, что в «Бедной Лизе» смысловая детализация текста и его формообразующая роль обусловлены еще и спецификой жанра – в камерных операх первоисточниками часто выступали литературные или литературно-эпистолярные опусы. Декламационные вокальные партии рельефно отражали каждый событийный и эмоциональный поворот текста, а словесный первоисточник нередко диктовал структуру произведения. К примеру, камерная опера Г. С. Фрида «Дневник Анны Франк» (1968) по аналогии с литературным источником – рукописными заметками еврейской девочки времен Второй мировой войны – сложена из двадцати одного эпизода.

И Дебюсси, и Десятников в рассматриваемых операх тяготеют к символистской трактовке слова. Предчувствия, события, изменчивые состояния героев оживают в многомерных мотивах-символах. В «Пеллеасе и Мелизанде» это мотивы любви, тайны, кольца, мотив Мелизанды, звучащие в оркестре. Взаимодействуя с текстом, они претерпевают тембровые, регистровые, образные и звуковые преобразования. В частности, Д. Н. Павлов пишет, что мотив тайны в опере «не имеет стабильного звукового воплощения» (2012, с. 114), так же, как и мотив-символ Мелизанды.

Мотивом-символом в «Бедной Лизе» выступает секундовая интонация вздоха. Она олицетворяет душевный трепет героини, ее страдания и саму стилистику повести Карамзина. В разных вариантах секунда господствует во второй лейттеме Лизы и в пассажах; также она завершает оперу, олицетворяя романтическую эмблему безответного вопроса.

Заключение

В завершение статьи сформулируем следующие выводы. «Бедная Лиза» в творчестве Десятникова занимает особое место. Уже в первой опере очевидно стремление автора к диалогу с музыкальным наследием прошлого. Позже оно проявится в сюите «Отзвуки театра», в балетах «Утраченные иллюзии», «Опера» и во многих других сочинениях композитора.

При работе над «Бедной Лизой» важнейшим образцом для Десятникова стала опера Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». Ее воздействие ощущается в приглушенной театральности сочинения, обусловленной отсутствием процессуальности действия, конкретики в изложении литературного сюжета, контраста как важного формообразующего компонента оперы; в эмоциональной монохромности партитуры, обеспеченной сдержанной музыкальной декламацией, мелодическим и ритмическим *ostinato*; в сумрачной атмосфере действия, которую создают тема рока, холодные тембры духовых инструментов, диссонирующая гармония и трагические оркестровые эпизоды; в тесном альянсе музыки и слова (структуру сцен в «Бедной Лизе» определяет прозаический текст, стилистика повести и чувства героини переданы через звуковой мотив-символ вздоха). Эти стилевые признаки определили облик либретто, музыкальную драматургию и оркестровку оперы, ее регистровые и гармонические особенности, стилистику вокальных партий.

Несмотря на очевидное влияние «Пеллеаса...» Дебюсси, которое признавал сам Десятников, некоторые стилевые свойства и особенности музыкального языка «Бедной Лизы» обусловлены и спецификой жанра камерной оперы. Это и «нетеатральность» партитуры (в камерных образцах акцент традиционно смещен с внешней действительности на внутреннее состояние героев), и повышенное внимание композиторов к слову, и, как следствие этого, декламационность вокальных партий.

Важно так же, что Десятников в своей первой опере не копирует находки Дебюсси. Он пропускает их сквозь призму собственного стиля – облекает в камерную структуру, встраивает в диалог с романтической традицией. Все это позволяет считать «Бедную Лизу» зрелым сочинением, заслуживающим внимания музыкантов и ученых.

Перспективы исследования в рамках заявленной проблематики могут заключаться в привлечении других театральных сочинений Десятникова, апеллирующих к музыкальным достижениям прошлого. Это позволит более полно изучить специфику диалога композитора с наследием минувших эпох.

Материалы исследования | Research materials

1. Дебюсси К. Опера «Пеллеас и Мелизанда»: клавир. М.: Музыка, 1976.
2. Десятников Л. А. Опера «Бедная Лиза»: клавир. СПб: Композитор · Санкт-Петербург, 2008.
3. Десятников Л. А. Сидишь и снимаешь стружку. Совершенно кустарный труд [Интервью А. Ю. Мунипова] // Афиша Воздух. 2015. 13 октября. <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/music/leonid-desyatnikov-sidish-i-snimaesh-struzhku-sovershenno-kustarnyy-trud/>
4. Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2 т. М. – Л: Художественная литература, 1964. Т. 1.
5. Мунипов А. Ю. Фермата. Разговоры с композиторами. М.: Новое изд-во, 2019. <https://www.litres.ru/book/aleksey-munipov/fermata-43111744/>

Источники | References

1. Басок М. А. Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра: дисс. ... к. иск. М., 1983.
2. Богатырева Е. А., Аксиненко Д. В. Леонид Десятников. Камерная опера «Бедная Лиза» (История создания. Либретто и литературный первоисточник) // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2021. № 11.
3. Волкова П. С. Синтетический художественный текст: опыт анализа (на примере оперы Л. Десятникова «Бедная Лиза») // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 2 (27).
4. Заднепровская Г. В. Отечественный музыкальный театр рубежа XX-XXI вв.: в поисках обновления оперного жанра: дисс. ... д. иск. М., 2023. Т. 1.
5. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 2010.
6. Курышева Т. А. Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984.
7. Павлов Д. Н. Композиционная техника К. Дебюсси в лирической драме «Пеллеас и Мелизанда»: новая трактовка жанра оперы // Приволжский научный вестник. 2012. № 12 (16).
8. Синельникова О. В., Трунов Д. О. Силевые ориентиры камерно-вокального творчества Леонида Десятникова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 54.
9. Соколова Е. Ю. «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси и А. Шенберга: к проблеме интерпретации драмы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 4 (25).
10. Степанова И. В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей: автореф. дисс. ... д. иск. М., 1999.

Информация об авторах | Author information**RU****Демченко Александр Иванович**¹, д. иск., проф.**Попова Анастасия Юрьевна**², к. иск.¹ Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова² Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского**EN****Aleksandr Ivanovich Demchenko**¹, Dr**Anastasiia Yurievna Popova**², PhD¹ Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov² Saratov National Research State University named after N. G. Chernyshevsky¹ alexdem43@mail.ru, ² grafinyamarica@ya.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 20.10.2025; опубликовано online (published online): 30.10.2025.

Ключевые слова (keywords): Л. А. Десятников; К. Дебюсси; опера «Бедная Лиза»; опера «Пеллеас и Мелизанда»; L. A. Desyatnikov; C. Debussy; opera “Poor Lisa”, opera “Pelleas and Melisande”.