

RU

Драматургия и стиль в опере «Верую» дальневосточного композитора Александра Новикова: к вопросу о претворении русского национального начала

Лескова Т. В.

Аннотация. В творчестве композиторов Дальнего Востока России многообразное отражение получили устные музыкальные традиции, среди которых весома роль восточнославянских истоков. Цель исследования – выявить специфику воплощения русского национального начала в музыкальной образности и стилистике оперы «Верую» А. В. Новикова (1987). В статье раскрыты идейно-образные и музыкально-стилевые черты произведения, восходящие к русской ментальности и фольклорно-жанровому началу. Научная новизна определяется введением в научный оборот образца отечественной оперы, который репрезентирует региональную (дальневосточную) тенденцию российского неофольклоризма. В результате исследования в образной драматургии произведения выявлено три музыкально-тематических плана, различных по содержанию и функциям. Показано, что психологический план действия включает динамические в своей основе портретные характеристики персонажей с их детальным отображением, типичным для камерной оперы. Два других плана – русской народно-жанровой выразительности и «голоса от автора» – репрезентируют коллективный (традиционный) и максимально обобщенный образы, отличающиеся фоновой-комментирующей ролью. Подчеркнуто, что национальное начало, в разной мере окрашивающее все эти планы, позволило индивидуализировать каждый из них, а также обогатить стиль отечественной камерной оперы чертами неофольклоризма.

EN

Dramaturgy and style in the opera “I Believe” by the Far Eastern composer Alexander Novikov: on the issue of implementing the Russian national principle

T. V. Leskova

Abstract. In the works of composers of the Russian Far East, oral musical traditions are widely reflected, among which the role of East Slavic origins is significant. The purpose of the study is to identify the specifics of the embodiment of the Russian national principle in the musical imagery and style of the opera “I Believe” by A. V. Novikov (1987). The article reveals the ideological, figurative, musical and stylistic features of the work, which go back to the Russian mentality and folklore and genre origins. Scientific novelty is determined by the introduction into scientific circulation of a sample of domestic opera, which represents the regional (Far Eastern) trend of Russian neo-folklorism. As a result of the study, three musical and thematic plans, different in content and functions, were identified in the figurative dramaturgy of the work. It is shown that the psychological plan of action includes fundamentally dynamic portrait characteristics of the characters with their detailed display, typical of chamber opera. The other two planes – Russian folk-genre expressiveness and the “voice from the author” – represent collective (traditional) and maximally generalized images, distinguished by their background-commentary role. It is emphasized that the national principle, which colors all these plans to varying degrees, made it possible to individualize each of them, as well as to enrich the style of domestic chamber opera with features of neo-folklorism.

Введение

Актуальность настоящего исследования определена научной проблематикой воплощения национального стиля в искусстве. Возникающие в русле фольклоризма – творчества, обращенного к фольклору, – музыкальные

произведения нуждаются в освещении стиля, возникающего в процессе переинтонирования фольклорных прообразов в контексте авторских средств, композиции и драматургии. Хоровые, концертно-духовные жанры, две оперы дальневосточного композитора Александра Вячеславовича Новикова (1952-2009) многогранно отразили русское национальное начало. Музыковедам принадлежат труды о претворении религиозной символики в вокально-симфоническом цикле «Три песнопения из Екклесиаста» (Сырвачева, 2012), о воплощении образа «маленького человека» в опере «Разговор человека с собакой» (Михайленко, 2012). Однако далеко не исчерпанным остается анализ русской национальной традиции как художественно-мировоззренческой и музыкально-стилевой основы мышления А. В. Новикова.

В соответствии с поставленной целью, в изучении оперы «Верую» необходимо сосредоточиться на решении следующих задач:

- проанализировать русские традиционные прообразы как идейно-образную и музыкально-стилевую основу оперы «Верую»;
- охарактеризовать в ней авторские методы работы с фольклором;
- выявить особенности драматургии и стиля, связанные с фольклорной трактовкой жанра камерной оперы.

Методология исследования, касающаяся анализа русского национального начала, включает элементы философско-эстетической и музыкальной герменевтики. В рассмотрении образно-драматургической и музыкально-стилевой системы оперы значимым оказался сравнительно-типологический метод. Он направлен на сопоставление типизированных/инвариантных явлений (идей национального характера, смехового модуса прозы В. М. Шукшина, жанровых форм русского музыкально-поэтического фольклора) и их претворения в опере.

Материалом для исследования послужили рукописи оперы «Верую» А. В. Новикова из нотного собрания Дальневосточной государственной научной библиотеки г. Хабаровска, интервью автора настоящей статьи с композиторами А. В. Новиковым и С. И. Кравцовым (Дальний Восток, Сибирь).

Теоретическая база исследования представлена идеями о специфике русского национального характера в разносторонности его антиномий (Бердяев, 1967), «страстности» проявлений мыслей и чувств человека (Гумилев, 2016). Значимы и научные положения российских ученых об особенностях русского характера (Лихачев, 1990), религиозности и связанного с ней «искания добра» (Перепелицына, 2014, с. 176). Важны обобщения о вкладе философов начала XX века в развитие данной проблематики (Думнова, 2013). В анализе драматургии оперы оказались значимы литературоведческие положения о карнавализованной прозе В. М. Шукшина (Шиновников, 2015). В целом эти научные концепции сформировали философско-эстетические основы для анализа музыкально-творческого решения в опере А. В. Новикова.

Поскольку в национальном, по словам Н. А. Бердяева, всегда есть традиционное (Смирнова, 1999, с. 70), теоретической основой статьи явились музыковедческие концепции переосмысления фольклора в композиторском творчестве, идеи об эволюции композиторского фольклоризма в русской (Иванова, 2004) и зарубежной (Головинский, 1981) музыке. Они дополнены теорией переинтонирования фольклора (Земцовский, 1978), типологией переосмысления композиторами фольклорного жанра (Жоссан, 1998) и его понимания как явления интертекста (Лескова, 2017).

Практическая значимость настоящей статьи заключается в возможном использовании ее материалов в учебных курсах истории современной отечественной музыки, музыки второй половины XX – начала XXI века, истории вокального искусства, современного вокального репертуара, народного музыкального творчества, музыкальной культуры Дальнего Востока России.

Обсуждение и результаты

Опера «Верую» (1985) явилась дипломной работой А. В. Новикова – ведущего дальневосточного композитора конца XX – начала XXI века, выпускника Новосибирской консерватории (класс композиции профессора Ю. П. Юкечева). Премьера состоялась в оперной студии консерватории в год написания (дирижер А. И. Жоленц), и с интервалом в десять лет в Хабаровске, в программе Фестиваля старинной и современной музыки «Дальневосточные ассамблеи» (дирижер В. З. Тиц) (Интервью..., 2001).

Создание оперы «Верую» и годом ранее кантаты «Андрей Полисадов» на слова А. Вознесенского обозначило авторскую позицию в выборе сюжетов и образов. Композитора не только в этих произведениях, но и далее привлекали этноментальный мировоззренческий потенциал первоисточников и стилистика русской устной традиции. Специальных задач в плане обращения к фольклору композитор не ставил (Интервью..., 2001). Представляется, что его подход в стилевом отношении близок фольклоризму Г. В. Свиридова. В опере «Верую», как и в вокально-хоровых и театральных произведениях А. В. Новикова, связанных с фольклором, широк спектр народно-жанровых источников, свободна их авторская трактовка, ведущая к многообразию творческих решений (Интервью..., 2012).

Замысел оперы «Верую» по одноименному рассказу В. М. Шукшина (1971) связан с судьбой современника – простого человека, интуитивно ищущего путей духовного преображения. В советской социально-философской и художественной прозе, драматургии тех лет предметом обстоятельного анализа и художественного воплощения стала категория «нравственной истины» (Компанеев, 1994, с. 7). Ее поиск ведется героями рассказа В. М. Шукшина в напряженном диалоге. Комизм отдельных ситуаций оттеняет серьезность дискутируемых вопросов о смысле веры и жизни. Идейно-философская нагрузка сюжета обусловила повышенное значение народного разговорно-бытового слова, краткого, но очень емкого, сочного в своих красках.

В опере данная идейная и стиливая специфика, поданная в лирической проекции, сохранена. В либретто, написанном самим композитором, ощущается внимание к слову, определяющее стиль музыкальной речи, ставшей ядром русского национального начала в музыкальном опусе.

Первая сцена экспонирует образы Максима, простого, никем не понятого деревенского парня, нраву которого свойственны доверчивость и открытость, и его жены Людды. Женский психологический портрет наполнен «душевностью, пониманием, способностью к сочувствию и жалости», что свойственно героям В. М. Шукшина (Ишмуратова, 2015, с. 1345). Обыденным разговорам персонажей противопоставлен горестный возглас Максима: «Душа болит!», выражающий неудовлетворенность привычным течением жизни и неразрешимость «вечного» вопроса о ее смысле. Совет жены выругаться, если на душе накопилось, рождает бесильное озлобление Максима на себя и других, являясь импульсом к внутреннему действию, к напряженным размышлениям – символу русской натуры, «инстинкту духовного самосохранения» (Котляревский, 1967, с. 223). Поиск истины ведет Максима к Попу, прибывшему в деревню на лечение.

Действие *второй сцены* происходит в доме односельчанина Илюхи, у которого остановился священник, его родственник. Духовный философско-мировоззренческий диалог Максима и Попа протекает в совместном обретении ответа на главный для них вопрос: существует ли Бог. Простонародный облик, здоровый практицизм испытывавшего много человека рождает доверие к Попу. Максим с удивлением открывает, что Поп обладает недюжинной силой и что, по случаю, не прочь приложиться к рюмочке. На ключевой же вопрос Поп отвечает: «Теперь я скажу, что Бог есть, и имя ему – жизнь. В этого Бога верую!»

В *третьей сцене* в эту веру обращен главный герой. В его натуре подчеркнута «потребность погружения в стихийный коллектив», которая «по слабости сознания, – отмечает Н. А. Бердяев, – переживается как потребность религиозной соборности» (1990, с. 137). Перерождение Максима – личности, «наделенной глубокой впечатлительностью», «раскрываемой не столько в поступках, сколько в осмыслении действительности, в определении своего места и назначения в мире» (Камерная опера, 2005, с. 216), – выражено через присоединение героя к спонтанно возникшему общему плясу.

Выстраивая сюжет, композитор исключает отстраняющие от психологического действия эпизоды рассказа В. М. Шукшина, например, сцену в милиции. Бережное отношение к тексту литературного оригинала, что типично для камерной оперы как жанра (Камерная опера, 2005, с. 212), проявляется в сохранении и подчеркивании основополагающих высказываний. Для этого отдельные повествовательные фрагменты переведены композитором в прямую речь героев. Редактура шукшинского текста отличается и тщательной прорисовкой психологических характеристик, и сохранением образно-смысловых доминант первоисточника. Среди них важны полярные идейные аксиомы: «Душа болит!» и «Верую!» (Лескова, 2017, с. 197).

Развитие данной смысловой линии отражает широту, размахистость, уникальную антиномичность мышления и духа русского человека, существование в них «эффекта “теневого противовеса”» (Лихачев, 1990). В образе Максима противоположности выражены в «диалектике <...> сущего и должного», в противопоставлении индивидуалистического «интравертного духовного бытия» и незамысловатого быта (Апрелева, Шульга, 2013, с. 150). Эта полярность специфична духовным напряжением, пассионарностью, о которых как об особых чертах русской натуры, способной к активному осмыслению и действию, говорил Л. Н. Гумилев (2016).

Путь духовных метаний приводит к прозрению, прочерчивает линию от безверия к вере. Вопрос о ее глубине не ставится ни писателем, ни композитором. Действительно, в образе главного героя, с характерным перевесом «чувственно-созерцательного начала над волевой и рациональной составляющей» (Думнова, 2013, с. 88), религиозная убежденность скорее подразумевается. Смена мировоззренческой позиции Максима происходит лишь частично, путем приращения, расширения прежних смыслов жизни. Результатом является обретение цельности личности, выход героя к оптимистическому настрою. Показ этих духовных метаморфоз создает аллюзии традиционного обряда или таинства воцерковления.

Контробраз – также колоритная в своей многоплановости фигура Попа – представлен как носитель житейской мудрости, подкрепленной знанием библейских истин. Сочетание крайностей ощутимо в большой амплитуде допущений, позволяемых себе персонажем. Таков он в трактовке вопросов веры, истовой в своей основе, но, что называется, без фанатизма, в мысленном стремлении к аскезе, но без необходимого отречения от удовольствий и благ. Сочетание контрастов позволяет В. М. Шукшину и А. В. Новикову приблизить этот образ к «комическому модусу художественности», переданному через «пародийную либо юмористическую <...>, саркастическую <...>, трагикомическую» формы смехового дискурса (Шиновников, 2015, с. 426, 432).

В опере Максим и Поп также выступают носителями «вопрошающего» и «объясняющего, дидактического» слова (Шиновников, 2015, с. 427). Взаимодействие их натур, их разнонастроенных темпераментов также воспринимается как антиномия, но более высокого уровня, в сравнении с индивидуальной духовной несбалансированностью обоих образов. Возможно, характеристика контрастной пары персонажей направлена на метафорический музыкально-театральный показ разлома некогда единой личности.

В рассказе-первоисточнике и опере – образце камерного жанра с его «пониженной ролью сюжетной событийности» (Камерная опера, 2005, с. 212) – диалог становится сутью действия, композиционным ядром. Мировоззренчески значимый, создающий выразительный психологический рельеф, он помещен в упрощенный, «профанирующий», «карнавализованный» контекст (Шиновников, 2015, с. 427). Им в опере служат элементы бытового фона, периферийные персонажи, но в большей степени – само контрастное сочетание центральных фигур с «чертами пародирующих друг друга карнавальных героев-двойников» (Шиновников, 2015, с. 427), показ человеческого «естества» которых не отличается идеализацией (Дмитриев, 2014, с. 156).

В опере наблюдаются определенные свойства и функции диалогического дискурса. Во-первых, диалог, усиленный музыкальной интонационностью, способствует выпуклости звучания текста, концентрации на детальном психологическом, как в кинематографе, портретировании персонажей.

Во-вторых, их философствование, как самостоятельный драматургический элемент, особенно во второй и третьей сценах, способствует пересмотру законов «оперности» (Камерная опера, 2005, с. 213). Большая смысловая нагрузка реплик в диалогах и монологах наделяет камерную бытовую лирико-психологическую оперу чертами лирико-философского эссе (Лескова, 2017, с. 42).

В-третьих, процессуальность в характеристике центральных фигур оперы, являясь признаком реалистического отражения образов, позволяет передать динамические «стереотипы поведения» и эффект расширения «пассионарного поля» (Гумилев, 2016, с. 60) героя-лицедея Попа на мир лирического героя Максима. Как следствие, в опере господствуют слитные музыкальные микроформы. Диалоги, небольшие ариозо и монологи, оркестровые эпизоды komponуются в тесной взаимосвязи с сюжетом. На роль отдельных законченных номеров, впрочем, не обозначенных в партитуре, претендуют лишь хоровая песня «Голымба» и романс «Клен ты мой опавший» в партии Попа из первой и третьей сцен, имеющие куплетное и трехчастное строение.

Развитие действия неотделимо от закономерностей интонационно-стилистического развития, представленного тремя драматургическими планами. Первый – дуэт центральных персонажей – дан в контексте двух других: народно-бытового фона и комментирующего «голоса от автора». Музыкальные средства всех трех планов индивидуализированы, что не исключает взаимодействия их интонационных сфер.

Стилевой облик первого, самого значимого, психологического плана драматургии исходит из той его специфики, что он, с одной стороны, интроспективен, выдержан в виде субъективных самонаблюдений персонажей, манифестации их духовных позиций. Последняя из образных граней станет источником ярких сценических эффектов, в целом не свойственных камерному жанру, но все же характеризующих развитие ближе к завершению действия

Основой вокальных партий главных (Максим, Поп) и второстепенных (Люда, Илюха) персонажей является разнообразие декламации, построенной на имитации бытовой речи (Пример 1, партия Люды «О, господи, пузырь-то какой», т. 3-4; Пример 2, партия Илюхи «А ты сам выбирай», т. 2-3). (Нотные примеры приведены по рукописи оперы (Новиков, 1987).)

Пример 1. Новиков А. В. Верую. Сцена 1 (партии Люды, Максима)

С надрывом
mf

О - пять о - пять нава-ли-лась О господи пузыря какой ту-
О гос-по-ди

Сочетание партий в диалогах различно, но в целом соответствует принципам интонационной дополненности (комплементарности) и контраста. Практически идентичны реплики Максима и Люды в первой сцене «Опять, опять навалилось» и «Душа болит» (Пример 1, ср. т. 1-2 и т. 5), а также Максима и Попа в третьей сцене (Пример 9). И наоборот, интонационный контраст отмечен во взаимодействии Илюхи и Попа (Пример 2) или Максима и Попа (Пример 4). Оба принципа связаны с этапами развития. О начале и завершении оперы можно говорить как о зонах относительного интонационного единства. Разнятся лишь их жанровая основа: речитативная в начале и плясовая в завершении. В срединных фазах партии тематически контрастны.

Характеристики двух центральных фигур оперы, значительно превосходя обрисованный жанровый контур, приближаются к образцам русской вокальной классики второй половины XIX века. Главенство слова влияет на компоновку мелодии по принципу «жанровой переменности» (Сохор, 1971, с. 299). В зависимости от сценической ситуации, происходит обогащение выразительности драматически напряженной речитации другими жанрово-стилевыми признаками, что близко стилю М. П. Мусоргского. Музыкальная характеристика Попа тяготеет к оперному масштабу, а характеристика Максима – к песенно-романсовому письму русского композитора-классика XIX века. Гибкость интонаций в их партиях усиливает смысловую значимость, интонационную рельефность слова.

Речитативность в партии Максима индивидуализирована поступенными либо широко распевными мотивами в жанре русской городской песни, нисходящими попевками с оттенком плача. Это жанрово-интонационное содержание обобщается в его заглавной реплике первой сцены «Душа болит!», обнажающей ранимость, тонкость душевной организации героя (Пример 1).

Партия Попа в эпизодах проповеди второй и третьей сцен отличается жанровой атрибутикой церковнопевческого искусства. Во-первых, это реплики, напоминающие скованную по диапазону, аскетичную в своих контурах псалмодию. Она же в виде специфического речитатива, с ярко выраженным стержневым тоном мелодии, появляется и в бытовых диалогах (Пример 2).

Пример 2. Новиков А. В. Верую. Сцена 1 (партии Илюхи и Попа)

Илюха

А ты уж сам вы-би-рай, ка - ких.

Поп

Мне сто-лько не надо, мне нуж-но три барсу-ка.

Во-вторых, музыкальная речь героя-проповедника изобилует фразами в стиле знаменного распева с их спокойным повествовательным тоном и утвердительными окончаниями при повторе звуков в мелодических каденциях (Пример 3, т. 2-3). Монодия способствует ясности донесения вербального текста. Одноголосная поддержка низких струнных инструментов представляет оркестровую аналогию партии баса-октавииста в хоре. Взаимодействие двух типов речи придает образу черты монументальности, внутренней цельности.

Пример 3. Новиков А. В. Верую. Сцена 2 (партия Попа)

Две ты - ши лет и - ме -

нем Хрис-та у - нич-то - жа - ет - ся зло

на зем - ле, и конца в этой борьбе не предвидится.

Реалистичность портретов подчеркнута множеством остроумных комических ситуаций. Сомневаясь в чистоте веры Попа, Максим вопрошает: «А что, если я тебе по лбу дам?» Демонстрируя свою огромную ручищу, Поп отвечает: «Хе-хе! Видишь, надежная! Произойдет естественный отбор!» (Пример 4). В такие ключевые моменты усиливается экспрессия музыкальной речи: обостряются ладотональность и ритмика, расширяется диапазон певческих регистров внутри партий и между ними. В упомянутом эпизоде палитра оркестровых средств выразительна жанровыми признаками плясовых песен, в частности ритмикой суммирования: две восьмые и четвертная длительности, фактурой и ритмикой вальса. Иножанровые элементы вносят оттенок сарказма в высказывание Попа.

Атмосфера живого общения неотделима от массы характеристических жанровых штрихов в декламации, которые нередко меняются помотивно. В этом сквозном процессе композитор симитировал различного типа вопросительные, восклицательные, повествовательные интонации, чередующиеся с песенно-романсовыми элементами. Максим длительное время остается серьезным, настойчивым в своих духовных исканиях. Во второй сцене, в момент его предположения, что одним из оснований веры является коммунизм, в мелодии звучит широкораспевная, торжественно-величественная гимническая фраза. В ответах Попа, для передачи его нетерпения, пьяного напора и удалы, применяется намеренное растягивание слогов, частое паузирование, предельное для исполнителей-басов регистровое понижение мелодии, что вносит в образ амбивалентность, комическую значительность.

Пример 4. Новиков А. В. Верую. Сцена 2 (партии Максима и Попа)

Максим

Я шас дам те-бе по лбу ра-зок, дам по лбу разок.

Поп

Хе, хе, хе-хе, хе-хе - хе -

Поп (показывая ручищу)

Хе! Видишь, на-деж-на-я! Про-и-зой-дет ес-тесть-вен-ный от-бор!

Переменам в строе мыслей Максима сопутствует комплексное интонационно-жанровое развитие его партии и партии Попа во второй и третьей сценах. Сначала чувствующие и мыслящие по-разному, они наделены контрастными мотивами: ариозными (напевно-речитативными) и псалмодическими, знаменными. Сближение их эмоциональных и ментальных позиций во второй сцене закреплено плавными фразами, ранее звучавшими в стиле знаменного распева. Теперь они трансформируются в «баховские» интонации (возвратное, вспомогательное движение звуков) и барочную музыкальную риторику: мотивы *circulatio*, *anabasis* (кружения, восхождения). Оттенки старинной музыки возникают и в оркестровом фоне: равномерная ритмика и акцент на второй доле такта несут аллюзии остинатных форм (например, вариаций на *basso ostinato*) и сарабанды (ср. Примеры 3 и 5).

Пример 5. Новиков А. В. Верую. Сцена 2 (партия Попа)

Поп *Canto*

f Те-перь я ска-жу, да,

те-перь я ска-жу, что бог есть и-мя е-му жизнь!

Тематизм наполнен аллюзиями религиозности. Однако простая жизненная подоплека веры, направляющая мысли главных героев к сфере профанного, также выражена в интонационном процессе. В продолжении второй сцены мотивы, родственные знаменному пению, приобретают, на основе общности ритма суммирования, черты русских плясовых песен (в Примере 5 отмечены скобками), особенно при ускорении темпа.

Идея приобщения героев к простым истинам проведена в финальной сцене. Весь прежде развивавшийся интонационный комплекс замещается ритмическими мотивами пляса. Это сравнимо с «жанровой модуляцией» (Жоссан, 1998, с. 16) или жанровой редукцией тематизма. Отнюдь не обедняя общий процесс, акцентируется смысл веры в жизнь, рождающийся в синтезе религиозной соборности и оттенков безотчетной, безудержной земной радости.

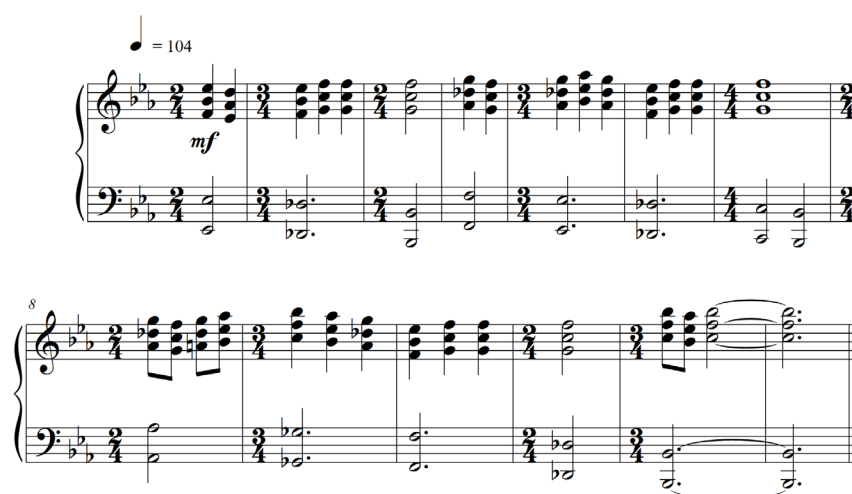
В коде третьей сцены крещендирующее звучание плясовых мотивов приобретает неистовый характер, отражая амбивалентную семантику карнавальности и «пародийного “символа веры”» с их подменной сакрального – профанным, самоосмеянием (Шиновников, 2015, с. 428). Этому близок бердяевский тезис о русском духовном нигилизме, «лжерелигии» или «какой-то обратной религии» в «русском искании правды жизни» (Бердяев, 1967, с. 81).

Второй драматургический план оперы представлен двумя фольклорно-жанровыми темами. В лирико-психологической фабуле оперы они как репрезентанты русского национального начала принимают на себя роль фона и другие композиционные значения, о чем сказано ниже.

Вступительная, массивная по фактуре, тема *tutti* оркестра многозначна в своем олицетворении русской музыкальной традиции, слияния ее народной и религиозно-духовной ветвей. Символизируя нерасторжимость профанного и сакрального в русской культуре, тема звучит в особо торжественной обрядово-архаичной манере. Миксолидийский оттенок (VII^b ступень мажора), размеренная ритмика «хождения», интонационно-мелодические секундовые заклинательные «раскачки» мотивов несут семантику коллективного обрядового действа.

Расширяет жанровое содержание родство темы со знаменным распевом. О нем напоминают волнообразный мелодический рисунок, попевочно-вариабельная микрокомпозиция, напевная речитация утвердительных восходящих мотивов, ладотональная и метроритмическая переменность. Звончатость треугольника, колоколов напоминают об одном из знаковых тембров русской национальной традиции. Вибрацию и объем звука усиливают диссонансы квартаккордов. Простая диатоническая основа мелодии, аккордово-гармоническая фактура сродни канту или псалму (Пример 6). Этот жанровый сплав связывает вступление со стержневой для оперы идеей русского правдоискательства. Заглавные мотивы темы служат импульсом дальнейшего интонационного развития, являясь центральными в эпизоде проповеди Попа из второй сцены (ср. Примеры 5 и 6).

Пример 6. Новиков А. В. Верую. Вступление



Этому же ряду русских этнокультурных кодов, еще более непосредственно адресующих к фольклору, принадлежит песня «Голымба», написанная композитором на народные слова (Голымба, 2026). Она звучит в исполнении хоровой группы, поющей в аутентичной манере. Примерами введения такой манеры в академический жанр могли стать опера Р. К. Щедрина «Мертвые души», кантата «Новгородские песни» Е. Н. Кравцова – композитора Сибири, с чьим творчеством А. В. Новиков был хорошо знаком.

Коллективный персонаж, лаконично намеченный в рассказе В. М. Шукшина, в опере представлен не только тембровой цитатой аутентики, но и колоритной народной лексикой. Кубанское казачье диалектное слово «голымба» (голытьба) в контексте либретто ассоциируется с жизненными трудностями, обездоленностью, ведь далее следует объяснение «ни кола и ни двора» (Пример 7). В уменьшительно-ласкательной форме «голымбушка» также заложена типичная для оперы рефлексия самоосмеяния.

В исполнительской версии оперы, знакомой автору статьи, звучание хора выразительно своей «диалектной «окраской»», свойственной для казачьей народно-песенной культуры (Михайлова, Никитенко, 2019, с. 122). Открытый, светлый звук, его легкое форсирование сочетаются с ритмической структурой строевых казачьих песен «под шаг» (звучавших во время конных походов). Их четкая метроритмика воспроизведена композитором в виде «раскачки», систематического несовпадения акцентов хора и оркестра. Проявляются и общерусские черты «фольклорного мышления» (Иванова, 2004, с. 35): модальные ладовые оттенки плагальности (сопряжения I и IV ступеней), натурального минора (переход VII ступени в тонику: *b* – *c*), варьирование попевок в рамках песенных строф, что противоположно сквозному развитию оперы.

Хор «Голымба» звучит в ключевых моментах действия: обрамляет первую и третью сцены, переходя в финальный пляс. Жанровую альтернативу песни и пляса можно уподобить антиномичным ипостасям коллективного народного образа как «традиционного носителя» эмоции страдания и выразителя «позитивной идеи оперы» (Камерная опера, 2005, с. 233).

Пример 7. Новиков А. В. Верую. Сцена 1 (Хор «Голымба»)

Издадека

фольклорная группа

Ой, го - лым - ба ты го - лым - буш - ка мо - я - я у го -

лым - бы ни ко - ла и ни дво - ра

Драматургическая роль хора с его песенной и плясовой темами амбивалентна. Объективный характер фольклорной лирики в песне «Голымба» отстраняет от глубинных личностных коллизий и напряженного философствования главных героев. Вместе с тем песня окрашивает психологическую фабулу в национальные тона, индивидуализируя оперные типажи, особенно лирический образ Максима. Масштабность хорового звучания придает большую рельефность индивидуальным образам: песня усиливает сумрачный настрой в душе Максима в начале первой и третьей сцен, плясовой апофеоз в ансамблево-хоровом финале – оптимизм Попа.

Третий план – это пласт симфонизированного лирико-драматического тематизма (Пример 8). Он в коде первой, начале второй сцен и в завершении третьей сопровождает основное действие методом наплыва и параллельного развития. Принимая на себя комментирующую роль «слова от автора», обобщая смыслы, этот пласт аккумулирует музыкальный материал всего произведения. На интонационном уровне симфоническое развитие родственно материалу проповеди Попа и вторящей ему партии Максима (во второй, третьей сценах), а также теме вступления (ср. Пример 8, т. 1, 3, 7-9; Пример 5, т. 1; Пример 6, т. 1-2; Пример 9 – срединная и заключительная мелодические каденции). Единая микромотивная основа, ладогармонически более сложная в симфоническом, чем вокально-хоровом варианте, свидетельствует о монотематизме и элементах симфонизации оперы.

Пример 8. Новиков А. В. Верую. Сцена 1 (кода)

p

6

12

В самом медленном разворачивании оркестровой ткани ощутимо медитативное начало, отстраняющее от сценического действия и одновременно отражающее фабулу. Выражена целая гамма психологических состояний: тягостных предчувствий, скрытой тревоги, а в коде третьей сцены (после пляса) – серьезное по своему тону осмысление радостного обретения истины.

Все три плана взаимодействуют на уровне образной драматургии и музыкального тематизма, о чем частично было сказано. Однако следует отметить и то, что фольклорно-жанровый и авторский планы (второй

и третий) объединяются относительной отстраненностью от основного действия, отличаясь традиционно-обрядовым семантическим подтекстом.

Несмотря на яркий контраст, взаимосвязаны лирико-психологический и фольклорно-жанровый (первый и второй) планы действия. Общими для них являются утвердительные мотивы оркестрового вступления (Пример 6, т. 2-3) и монолога-проповеди Попа (Пример 3, т. 2-3; Пример 5, т. 3-4), принимающие в значении символа веры в жизнь вид юбилейный (Пример 9).

Пример 9. Новиков А. В. Верую. Сцена 3 (партия Попа)

Повторяй за мной: "Ве - ру ю! Ве - ру - ю!", - ибо э - то обьек - тив - - - вно...

Эти же планы идентичны логикой смысловых и жанровых переходов: от сумрачной напряженности к всеобщему веселью, от речевой интонации (первый план), от казачьей песни (второй план) – к удалому плясу. В последнем случае переход происходит внутри второго плана. Ярким промежуточным эпизодом взаимодействия является лирическая кульминация второй сцены со «здравым» вопросом Максима к Попу: «Хорошо, тогда почему же у тебя у самого душа болит?» Показанное далее духовное единение персонажей символизировано дуэтным исполнением романса «Клен ты мой опавший» на стихи С. Есенина. Самобытная, не копирующая известный образец стилизация создана А. В. Новиковым в лучших традициях жанра. Широта мелодических волн, их интонационная гибкость, переменность песенных и речитативных мотивов, в частности мотивов плача, а также гитарообразная фактура сопровождения – все это углубляет лирическую проникновенность романсового эпизода.

В отдельные моменты действия объединяются лирико-психологический и авторский планы (первый и третий): образ главного героя, с его сферой внутреннего монолога, рефлексиирующего сознания, в оркестровом тематизме медитативного характера сливается с «образом автора». Обобщающая роль симфонических фрагментов к концу оперы возрастает. Тем самым вокально-диалогический пласт принимает на себя значение временного, преходящего, а симфонический – значение «вечного», духовно возвышенного, масштабного явления.

Время «открытия истины» отодвигается на код третьей сцены. Здесь гармонизация образно-стилистических контрастов (лирико-психологического, фольклорно-аутентичного и авторского планов действия), происходящая в контексте плясового народно-жанрового тематизма, имеет всеобъемлющий характер: выше говорилось, что переход к плясу сопровождается вокальные партии главных и второстепенных персонажей, тематизм хора. Однако интересны преобразования и в композиционном решении темы вступления. Она излагается в основном виде, затем «рассыпается» на отдельные фразы и восстанавливается, трансформируясь в плясовую вариант. Последующее появление хора и центральных фигур действия, также с мотивами залихватского пляса, соединяет три драматургических и тематических плана произведения, завершая сквозное интонационное развитие оперы.

Заключение

Таким образом, в центр музыкальной концепции оперы, ее драматургии и стиля, поставлены *этносемантические и интонационно-жанровые проявления русской национальной традиции*. Авторский выбор народных прообразов, к которым относится сплав жанровых элементов песни, плача, пляса, просторечно-бытовой декламации, а также вербальный словесный текст песни «Голымба», обусловлен сочетанием двух сюжетных линий: преодоления Максимом психологического личностного разлома и единения двух прежде полярных нравов, двух предельно удаленных ментальных миров Максима и Попа.

Специфика музыкального решения в отражении этих двух типов антиномий, психологической (внутренней) и межличностной, данной в динамике развития образных индивидуальностей, заключается в *последовательной направленности* интонационного процесса. Его источником является совокупность фольклорно-

жанровых элементов, способных аккумулировать лирическое начало, воплотить личностную драму Максима. Среди таких элементов – взаимодействие песенности и плача с декламационностью. В дальнейшем развитии и его итоге подключаются жанрово-стилевые модели знаменного пения, барочной музыкальной риторики и русского пляса. Подобное разнообразие напоминает о *полистилистике* как основе тематического развития.

Главенство плясового жанра в завершении оперы, в том числе в партии главного героя, отражает выход к новому, оптимистически-объективному восприятию мира. Упрощение фольклорно-стилевого содержания сравнимо со *снятием полистилистической множественности* музыкального тематизма.

Развитие в русле камерной оперы позволяет детализировать образы, на что направлены средства характерного речитатива, бытового и «приземленного» в своем генезисе, напевного и более возвышенного по семантике. Но специфика трактовки оперного жанра у А. В. Новикова состоит в том, что эволюция образов связана с развитием фольклорно-жанровой драматургии. Национальное начало, в разной мере окрашивающее три ее плана, привело к их стилевой индивидуализации. Опера «Верую» представила редкий в российском камерном жанре вариант его развития в русле неофольклоризма, дополнив оперную панораму второй половины XX века произведением, обогащенным фольклором.

Перспективы исследования состоят в дальнейшем анализе фольклоризма А. В. Новикова на Примерах других его произведений, в наблюдении эволюционных тенденций, видимых в разнообразии творческих решений композитора и проявлениях единства его авторского стиля. Продуктивно контекстное сравнение развития российской камерной оперы и авторской трактовки этого жанра, представленной в настоящей статье.

Материалы исследования | Research materials

1. Голымба. 2022. <https://lenivtsyn.livejournal.com/407190.html>
2. Интервью с А. В. Новиковым. 2001. 03 октября. Рукопись.
3. Интервью с С. И. Кравцовым. 2012. 20 сентября. Рукопись.
4. Камерная опера // История отечественной музыки второй половины XX века: учебник. СПб.: Композитор, 2005.
5. Новиков А. В. Верую. Опера: клави́р. Дальневосточная государственная научная библиотека. Рукопись. Хабаровск, 1987.

Источники | References

1. Апрелева В. А., Шульга Д. И. Антиномичность русской религиозности в традиции отечественной философии XX века // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Социально-гуманитарные науки. 2013. № 1.
2. Бердяев Н. А. Души русской революции // Из глубины: сборник статей. Париж: YMCA-PRESS, 1967.
3. Бердяев Н. А. Духовные основы русской революции // Бердяев Н. А. Собрание сочинений: в 5 т. / под общ. ред. Н. А. Струве. Париж: YMCA-PRESS, 1990. Т. 4.
4. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX-XX веков: очерки. М.: Музыка, 1981.
5. Гумилев Л. Н. PASSIONARIUM. Теория пассионарности и этногенеза: сборник. М.: АСТ, 2016.
6. Дмитриев А. И. Герои В. М. Шукшина как носители русского национального характера // Вестник Кемеровского государственного университета культуры. 2014. № 26.
7. Думнова Э. М. Специфика русского менталитета в социально-философских концепциях XX века // Омский научный вестник. 2013. № 3 (119).
8. Жоссан Н. Ю. Проблема претворения русских народных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60-80-х годов): автореф. дисс. ... к. иск. М., 1998.
9. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Л. – М.: Советский композитор, 1978.
10. Иванова Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века. Астрахань, 2004.
11. Ишмуратова С. Р. Своеобразие речевой характеристики в рассказах В. П. Астафьева и В. М. Шукшина // Вестник Башкирского университета. 2015. Т. 20. № 4.
12. Компанеев В. В. Русская социально-философская проза 1970-80-х годов // Нравственный и психологический аспекты изображения человека. Саратов, 1994.
13. Котляревский С. А. Оздоровление // Из глубины: сборник статей. Париж: YMCA-PRESS, 1967.
14. Лескова Т. В. Композиторский фольклоризм на Дальнем Востоке России: дисс. ... д. иск. Новосибирск, 2017.
15. Лихачев Д. С. О национальном характере русских // Вопросы философии. 1990. № 4.
16. Михайленко Л. А. Разговор человека с собакой. Новая встреча с монооперой Александра Новикова // Словесница искусств. 2012. № 1 (29).
17. Михайлова А. А., Никитенко О. Г. К вопросу адаптации традиционного наследия казаков Верхнего Дона к современным формам вокально-инструментального исполнительства // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 2. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.23>
18. Перепелицына Ю. Р. Понятие «национальный характер» в трудах русских философов первой половины XX в. // Гуманитарные и юридические исследования. 2014. № 1.

19. Смирнова Е. Н. Н. А. Бердяев о нации, национальном сознании и государстве (социально-философские аспекты) // Вестник Омского университета. 1999. № 3.
20. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971.
21. Сырвачева С. С. «Три песнопения из Екклесиаста». К 60-летию композитора Александра Новикова // Словесница искусств. 2012. № 1 (29).
22. Шиновников И. П. Типология форм смехового дискурса в рассказах В. М. Шукшина // Преподаватель XXI век. 2015. № 3-2.

Информация об авторах | Author information



Лескова Татьяна Владимировна¹, д. иск.

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург



Tatyana Vladimirovna Leskova¹, Dr

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

¹ leskova-1961@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 30.03.2026; опубликовано online (published online): 17.04.2026.

Ключевые слова (keywords): камерная опера; русское национальное начало; русский фольклор; дальневосточные композиторы; chamber opera; Russian national principle; Russian folklore; Far Eastern composers.