

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования  
«Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

Институт гуманитарных наук и искусств

Кафедра зарубежной литературы

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой  Л. А. Назарова

«31» мая 2017 г.

## ОТ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА К ОПЕРНОМУ ЛИБРЕТТО: ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦИИ


МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Руководитель, д.ф.н, проф.

Рецензент, к.ф.н, доц.

Нормоконтролер, к.ф.н., доц.

Студент гр. ГИМ-250801

В. С. Рабинович 

Е. Р. Лаптева 

Д. В. Спиридонов 

А. А. Самкова 

Екатеринбург  
2017

## Содержание

Содержание .....	2
Введение .....	3
Глава 1. Проблема жанровой идентичности либретто .....	9
1.1. Поэтика оперного либретто .....	17
1.2. Либретто как драматический текст .....	19
1.3. Об интермедальности либретто .....	27
Глава 2. Трансформация прозаического текста в оперное либретто: «Кармен» Ж. Бизе .....	33
Глава 3. Трансформация поэтического текста в оперное либретто: «Корсар» Дж. Верди .....	53
Глава 4. Трансформация драматического текста в оперное либретто: «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена .....	72
Заключение .....	89
Список использованной литературы .....	92

## Введение

История возникновения жанра оперы исследована достаточно подробно, в последние годы ставится вопрос об изучении оперного жанра как жанра синтетического, на примере которого мы можем наблюдать взаимодействие различных искусств: поэзии, драмы, музыки, живописи, а также и балета. Но наиболее отчетливо в жанре оперы соединяются музыкальное искусство и литература. Становление оперного жанра во многом зависело от развития литературы и при изучении оперных и литературных произведений можно увидеть большое количество одинаковых названий и общих имен. На стыке литературоведения и музыковедения соответственно возникла либреттология [Ганзбург, эл. ресурс], наука, изучающая либретто – литературный текст-основу сочинений, связанных с произнесением текста, положенного на музыку.

Поскольку либреттистика находится на «стыке» литературы и музыки, ее изучение осуществляется одновременно и в филологическом, и в музыковедческом дискурсах при некоторой неопределенности «границы» между ними в каждом отдельном случае. Соответственно, филологи считают либреттологию областью музыковедения, а музыковеды полагают, что либреттология принадлежит к области литературоведения [Ганзбург, эл.ресурс].

В нашей исследовательской работе под термином «либретто» будет подразумеваться оперное либретто как словесный текст, во взаимодействии с музыкой образующий единое художественное целое.

В данной работе мы обращаемся к оперному либретто как к сложному синтетическому «квазижанровому» единству, которое отчасти вписывается в рамки литературы, а отчасти выходит за ее пределы; а также мы обращаемся к проблеме трансформации текстов разных литературных родов в оперные либретто на примере драмы, поэмы, новеллы.

В отношении жанровой принадлежности либретто существует несколько точек зрения: по мнению П. Конрада оперное либретто наиболее

приближено к роману (либретто при взаимодействии с музыкой раскрывает и внутренние и внешние переживания героя, а драма ограничена только внешним действием) [Conrad 1977, 135], К. Дальхауз, анализируя сходство в строении диалогов – дуэтов и монологов – арий, считает, что либретто ближе к драматическому произведению [Dahlhaus 1988, 4]. Также словесную основу оперы исследователи характеризуют как особый сублитературный феномен или «пограничный» текст, обладающий особой «интертекстуальной сущностью» [Гулая 2006, 6].

**Объектом** исследования является корреляция литературных текстов и оперных либретто, **предметом** – изучение стратегий трансформации литературных текстов разных родов (на конкретных примерах) в оперное либретто.

**Цель** работы заключается в изучении трансформации литературных текстов разных родов, а также анализе феномена оперного либретто как «квазижанрового» единства.

Для достижения цели мы должны решить ряд **задач**:

1. Проанализировать имеющиеся концепции жанровой идентичности либретто как гибридного жанра и представить собственную трактовку жанровой принадлежности либретто.

2. Рассмотреть феномен оперного либретто в контексте теории интермедийности.

3. Проанализировать проблему корреляции между оперным либретто и исходным по отношению к нему литературным текстом.

4. Рассмотреть на непосредственно литературном материале особенности трансформации драматического «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира, поэтического «Корсар» Дж. Байрона, прозаического «Кармен» П. Мериме.

5. Сопоставить различные стратегии, используемые либреттистами при «переводе» литературных текстов в оперное либретто.

В качестве **материала** исследования были выбраны тексты литературных произведений различных родов: «Кармен» П. Мериме, «Корсар» Дж. Байрона, «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира и «производные» от них тексты оперных либретто Ж. Бизе, Дж. Верди и Б. Бриттена. Данные произведения были выбраны в качестве материала, поскольку в российской науке исследований такого рода в отношении данных текстов еще не проводилось. Выбор литературных текстов и соответствующих им оперных либретто, в данном случае, подчинен нашему стремлению раскрыть различные способы «перевода» текстов из одного вида искусства в другой, а также трансформацию различных прецедентных литературных текстов (новелла, поэма, драма) в «стихотворно-музыкальную драму».

**Актуальность** исследования определяется повышением научного интереса к многоаспектному изучению такого феномена культуры, как интермедиальность, частным случаем которой является «перевод» литературного текста в оперное либретто.

**Научная новизна** исследования определяется «наложением» существующих теорий либретто на ранее рассматривавшиеся в отечественном литературоведении в этом контексте «литературно-либреттные» «пары» («Кармен» П. Мериме – «Кармен» Ж. Бизе; «Корсар» Дж. Г. Байрона – «Корсар» Дж. Верди; «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира – «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена).

**Теоретико-методологическую основу** составляют труды отечественных и зарубежных ученых: В. Е. Хализева, Ю. Димитрина, Р. Барта, М. Холливела, В. Вольфа. Из научных исследований, посвященных трансформации литературного текста в оперное либретто, мы принимаем некоторые положения, которые помогут выделить способы «интермедиального перевода».

Работа состоит из четырех глав. В первой главе «Проблема жанровой идентичности либретто» мы проанализируем научную литературу, касающуюся тематики оперного либретто. Феномен либретто или

музыкально-драматического текста недостаточно изучен, поэтому на основе анализа научных работ мы сравним различные подходы к определению оперного либретто, рассмотрим предлагаемые авторами дефиниции и с опорой на них представим более полное определение понятия «оперное либретто», в отличие от следующего, являющегося наиболее общеупотребительным: «либретто – это словесный текст музыкально-драматического произведения» [Келдыш 1976, 266].

В рамках поэтики музыкального спектакля феномен оперного либретто должен рассматриваться не только как музыкальная драма, но и как самостоятельное произведение, поэтому мы изучим особенности поэтики оперного либретто на лексическом, композиционном, сюжетном уровнях; выделим наиболее существенные черты, характеризующие либретто как отдельный жанр и представим собственную трактовку его жанровой принадлежности.

Опера находится на пересечении трех видов искусств: театра, литературы и музыки, а либретто является неотъемлемой частью этого музыкально-драматического представления, поэтому, учитывая своеобразную «промежуточность» либретто, мы обратимся данному феномену в контексте теории интермедиальности, ставшей в последние десятилетия объектом напряженной научной рефлексии. Под интермедиальностью мы понимаем специфическую форму диалога культур, осуществляемую посредством взаимодействия художественных референций. Здесь мы рассмотрим модели взаимодействия между литературой и музыкой, опираясь на классификацию, предложенную А. А. Хаминовой и Н. Н. Зильберман:

1. Референция или тематизация;
2. Трансформация: моделирование материальной фактуры, проекция формообразующих типов, инкорпорация [Хаминова 2014, 43].

В практических главах мы будем сравнивать прецедентные литературные тексты и их «переводы» в оперное либретто, причем методика исследования обусловлена «степенью удаленности» текста либретто от

оригинального текста; драматические тексты нам представляются наиболее удобными для «либреттной» трансформации и требующими значительно меньшего вмешательства в оригинальный литературный текст при «переводе», нежели произведения прозаические и поэтические.

Анализ будет проведен с опорой на классификацию М. А. Самородова, которую он предлагает в отношении трансформации прозаического текста в оперное либретто, но она также может быть применена в отношении и драматического, и поэтического текстов:

«I. На текстовом уровне:

1. трансформация прозаического текста в драму, написанную прозой;
2. трансформация прозаического первоисточника в стихотворную драму;

II. На сюжетном уровне:

1. развертывание/сжатие системы персонажей;
2. расширение/сужение хронотопа;
3. акцент на одном из планов исходного текста;
4. аллегоризация смыслов исходного произведения;
5. концентрация (монодраматизация) действия в поступках одного персонажа» [Самородов 2015, 113-115].

Трансформации литературного первоисточника могут быть обусловлены различными факторами, в том числе и внехудожественными, например, требованиями цензуры или прагматическими соображениями, например, сокращение числа мужских персонажей и увеличение числа женских, обусловленное гендерным составом большинства театральных трупп. Наконец, особенности трансформации отдельного литературного текста в оперное либретто могут быть обусловлены творческим замыслом самого либреттиста и/или композитора, поскольку этот замысел может предполагать видоизменение тех или иных смыслов прецедентного текста, в отдельных случаях – «редукцию» или даже «опущение» некоторых существующих смыслов и наоборот – наращение «новых».

Во второй главе мы проанализируем интермедиальные стратегии, использованные либреттистом и композитором при написании оперы «Кармен» по новелле П. Мериме. С учетом того, что либретто к опере Ж. Бизе является не только интермедиальным «переводом», но и переходом от прозаического текста в стихотворный драматический, в отличие от либретто, созданных на основе соответственно пьесы и поэмы. Поэтому здесь можно увидеть наиболее широкий спектр стратегий, используемых при трансформации одного вида текста в другой: как на текстовом, так и на сюжетном уровнях.

Третья глава будет посвящена разбору трансформации поэмы Дж. Байрона «Корсар» и оперное либретто Дж. Верди.

В четвертой главе мы рассмотрим комедию У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» и либретто одноименной оперы Б. Бриттена. Акцент в этой главе будет сделан на трансформации текста на сюжетном уровне, в особенности на смысловых наращениях.

В заключении мы сделаем обобщения относительно способов «перевода», используемых при трансформации различных видов текстов в либретто.



## Глава 1. Проблема жанровой идентичности либретто

Все виды искусств предполагают элемент условности: драма, поэзия, балет, музыка, живопись выражают заложенные в них смыслы при помощи особого языка, характерного и индивидуального для каждого вида и, следовательно, предполагают «расшифровку» и интерпретацию этой условности.

Оперный жанр является еще более условным, поскольку, являясь синтетическим жанром, представляет собой тесное переплетение трех видов искусств: театра, литературы и музыки. Иными словами, опера – это драма, которая воплощается музыкальными средствами. Соответственно, опера как литературный текст воплощается в форме либретто (за пределами «литературной» составляющей оперы, т.е. либретто, оказываются «постановочная» (как и у любой драмы) и «музыкальная» составляющие).

Либретто (с итал. *libretto* – «книжечка») – это «словесный текст музыкально-драматического произведения – оперы, оперетты, в прошлом также кантаты и оратории» [Келдыш 1976, 266]. Значительно реже термин «либретто» применяется для определения текста произведений других жанров. На сегодняшний день, как отмечают исследователи, термин «либретто» имевший изначально значение «книжечка с текстом оперы», имеет тенденцию к расширению, т.е. к распространению на иные синтетические («литературно-музыкально-сценические») жанры. В нашей исследовательской работе под термином «либретто» будет подразумеваться именно оперное либретто как литературный текст, образующий единое художественное целое во взаимодействии с музыкой.

Г. Ганзбург в статье «Для чего нужна либреттология?» пишет, что изучением либретто должна заниматься либреттология – наука о словесном компоненте музыкальных произведений, изучающая взаимодействие музыки и литературы и появившаяся как самостоятельный научный объект исследования лишь в 1976 году, хотя либретто как явление появилось

несколькими столетиями ранее. По его мнению, в задачи либреттологии должно входить описание текстов либретто, их структуры и функций.

Теория либретто на настоящий момент, как отмечают исследователи, не систематизирована и разработана сравнительно слабо [Киселева 2016, 36], поскольку устойчивый интерес к либреттологии на западе возник лишь в середине XX в., когда немецкий ученый У. Вайсштайн одним из первых обратился к либретто как к литературному тексту.

В России к либреттологии исследователи обращались еще с середины XX века – И. И. Соллертинский посвятил вопросам взаимодействия литературы и музыки статью «Драматургия оперного либретто», позднее к этой теме обращался М. С. Друскин, опубликовав книгу «Вопросы музыкальной драматургии оперы», в начале XXI века наиболее яркими работами в этой области стали статьи Г. Ганзбурга, Ю. Димитрина, его же книга «Либретто: история, творчество, технология». На западе проблемам связи литературного и музыкального текстов уделяется большее внимание – издаются книги R. Marvin, D Thomas «Operatic Migrations: Transforming Works and Crossing Boundaries», L. Rosmarin «When Literature Becomes Opera: Study of a Transformational Process», Wolf W. «The Musicalisation of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality», A. Groos, R. Parker «Reading Opera». Тем не менее статус либреттологии как науки остается неопределенным, а труд либреттиста – недооцененным именно с точки зрения научного освоения. Творчеством композитора занимается музыковедение, творчеством поэта или писателя – литературоведение, а творчество автора, который специализируется на написании текста для музыкального спектакля, т.е. творца синтетического литературно-музыкального сочинения остается неосвещенным. Между тем, например, П. Метастазіо, Р. Кальцабиджи, А. Бойто, Э. Скриб, А. Мельяк, Л. Галеви, М. Чайковский, В. Вельский – это выдающиеся либреттисты, оказавшие значительное воздействие на развитие жанра оперы, имена которых сохранились в истории.

Из-за недостаточной изученности феномена музыкально-драматического текста, представляется актуальной проблема определения жанровой специфики либретто. В рамках поэтики музыкального спектакля опера должна рассматриваться не только как музыкально-драматическое произведение, но и как произведение, литературная составляющая которого достойна отдельного изучения.

В силу жанровой «гибридности» либретто не может быть адекватно интерпретировано в категориях только литературоведения, только музыковедения или только театроведения – в рамках каждой из этих областей знания оно рассматривается только с одной точки зрения (еще раз отметим, что либреттология скорее тяготеющая к музыковедению, но все же обращающаяся к литературной стороне либретто – пока только зарождающаяся область знания, не обретшая еще достаточно четкой идентичности). По мнению Г. Ганзбурга, «неразработанность многих аспектов либреттологии негативно сказывается не только на качестве исследования синтетических жанров, но и на художественной практике» [Ганзбург, эл. ресурс]. В прежние столетия созданием либретто занимались как второстепенные поэты и драматурги, так и одаренные писатели, многие из которых стали классиками мировой литературы, например, П. Бомарше, Э. Т. А. Гофман, Вольтер, И. А. Крылов, А. Н. Островский, В. Я. Брюсов, С. Цвейг, М. А. Булгаков... Однако «современных поэтов и драматургов работа либреттиста, как правило, не привлекает и не пользуется ни популярностью, ни уважением» [Ганзбург, эл. ресурс]. Сегодня оперные либретто сочиняют по необходимости и, чаще всего, в качестве либреттистов выступают сами композиторы, не являющиеся профессиональными литераторами. В связи с этим традиции профессиональной либреттистики, в частности, в современной России практически утрачены. В некоторых европейских странах (Великобритания, Германия и др.) при консерваториях проводятся годовые курсы по либреттистике, однако в качестве самостоятельной профессии либреттистика нигде не рассматривается.

Г. Ганзбург в своей статье «Для чего нужна либреттология?» цитирует и музыковедов и литераторов: «в редакционном предисловии к I тому Избранных трудов о музыке В. В. Яковлева, в котором опубликовано его большое исследование о Модесте Чайковском, составители пишут, словно бы извиняясь: Очерк “Модест Ильич Чайковский – автор оперных текстов” включен в настоящий том, так как освещает историю создания “Пиковой дамы” и “Иоланты” и вносит ценные штрихи в биографию П. И. Чайковского» [Ганзбург, эл. ресурс]. И далее – «Тем самым составители книги дают понять, что, по их мнению, творческая биография либреттиста сама по себе не заслуживает внимания. Сплошь и рядом критические суждения о конкретных либретто сводятся к необоснованным отрицательным оценкам их качества. Стало дурной традицией умалять заслуги либреттистов, их роль в создании музыкальных шедевров: по мнению многих авторов музыковедческих работ, неудачи обычно постигают композитора по вине либреттиста, а удач он добивается вопреки либреттисту (“несмотря на недостатки либретто”). Но еще И. В. Гёте в свое время сказал о повсеместно критикуемом либретто Э. Шиканедера к “Волшебной флейте” В. Моцарта: “Чтобы понять ценность этого оперного либретто, нужно быть более образованным, чем для того, чтобы ее отрицать”» [Ганзбург, эл. ресурс].

С другой стороны, И. И. Соллертинский в статье «Драматургия оперного либретто» пишет об обратном, т.е. по Соллертинскому, либреттист, жертвуя собственной известностью и популярностью, полностью подчиняясь требованиям композитора, одновременно с этим раскрывает и усиливает его творческий потенциал. «Оперный либреттист никогда не должен давать композитору сюжетную конструкцию, в которой все было бы закончено и воплощено до мельчайшей реплики, до последней рифмы; мне кажется порочной практика тех либреттистов, которые думают издать свое либретто как отдельное литературное произведение» [Соллертинский 1963, 92].

И далее – «этапы создания либретто, мне думается, таковы: если идея, общий замысел, скажем, приходит в голову одному лишь либреттисту, то

совершенно обязательно, чтобы композитор поверил, что это его собственный замысел. Далее начинается процесс совместного создания поэтической, драматургической концепции, которая уже затем воплощается в рабочий сценарий. При этом сам либреттист все время находится под контролем композитора, консультирует с ним все, вплоть до фонетики каждой реплики; а параллельно с этим начинается работа композитора» [Соллертинский 1963, 92].

О театральности оперного жанра и присутствии в нем драматического начала писали много, в частности театральный дирижер Б. Покровский, советский и российский: «Опера есть театр, поскольку в основе этого искусства лежит драматургия», а «музыка – главное средство драматургии» [Покровский 1979, 18-19]. Этот аспект либреттистики уже неотделим от «литературного» начала, поскольку театральное представление есть по существу ничто иное, как сценическое воплощение литературного текста. Как известно, основой либретто зачастую служит литературное или драматическое произведение, например, «Сорочинская ярмарка» Гоголя, «Божественная комедия» Данте, «Руслан и Людмила» Пушкина, «Любовь к трем апельсинам» Гоцци, «Кармен» Мериме, «Снегурочка» Островского, Песнь о нибелунгах и др. Либреттные тексты, написанные на их основе сильно изменены, поскольку оперный жанр обладает своей спецификой.

Как уже было отмечено, тексты либретто создавались по мотивам различных литературных произведений, в связи с этим считалось, что либретто не обладает самостоятельной художественной ценностью, а является лишь медиатором между литературной первоосновой и оперой, выполняет сугубо прикладную функцию. Действительно, есть оперы, в которых литературное начало преобладает над музыкальным («Эвридика» Пери, «Электра» Штрауса, в которых значимая роль отводится разговорным диалогам), и есть оперы, где музыка преобладает над литературным текстом, (например, в вагнеровских операх, операх Н. А. Римского-Корсакова, производный от литературного первоисточника сюжет явно вспомогателен по

отношению к самоценной музыке), зачастую, оказывается возможной и гармоническая сбалансированность художественного текста, музыки и драматического действия. В последние годы произошло переосмысление функции либретто: если ранее оно рассматривалось, скорее, как «промежуточное звено», зависимое от обоих видов искусства, то теперь оно чаще рассматривается как особый текст, обладающий особенной «интертекстуальной сущностью» [Гулая 2006, 6]. Исследователи считают, что «происходило не простое переложение литературы на музыку, а художественная трансформация заимствованной фабулы, в результате чего происходило создание оригинального либреттного текста» [Лаптева 2002, 6]. Даже при максимальной приближенности оперного текста к литературной первооснове, либретто отличается от оригинала. Литературная драма становится образцом, принадлежащим к другому виду искусства. «“Перевод” на иной образный язык, очень важен, но его философия важна еще больше. “Перевод” в либретто художественного произведения проблема не только “техническая”, но художественная. Любой либреттный текст – это новая интерпретация, новое прочтение литературного произведения» [Лаптева 2002, 6].

Композиторы и либреттисты опираются на знание зрителем прецедентного литературного текста, опуская сюжетные повороты и второстепенные сюжетные линии, как это было сделано в «Пиковой даме» и «Кармен». Иногда своеобразная актуализация этого знания осуществляется посредством оперной экспозиции. Под экспозицией в данном случае понимается раздел в начале оперного произведения, в котором рассказывается о том, что произошло до начала основного действия. В античном театре эту функцию выполнял парод – песня, исполняемая хором при вступлении на оркестру. «В опере, – отмечает И. И. Соллертинский, – предпочтителен лирико-эпический или чисто лирический рассказ; рассказ же, только излагающий факты, без эмоциональной окраски, чрезвычайно трудно воплотим» [Соллертинский 1963, 98].

Не менее важной проблемой при написании либретто становится и развертывание действия. Сюжет в либретто должен разворачиваться линейно, а интрига быть простой и наглядной при как можно меньшем количестве действующих лиц. То есть все персонажи должны обладать собственной яркой музыкальной характеристикой. Продолжительность и структура оперного представления тоже имеет большое значение – поэтому большинство опер состоит из четырех актов. При таком построении удастся избежать затянутости действия, достичь большей сюжетной динамичности оперы.

Поскольку оперный текст за некоторыми исключениями создается на основе существующих литературных произведений, перед исследователями встает проблема либретто как самостоятельного произведения. В своем исследовании Т. Н. Гулая пишет: «Либретто не является самостоятельным литературным жанром и изначально создается с учетом музыкальной специфики оперы. В нашем понимании оперное либретто – это интертекстуальная модель литературно-драматического первоисточника» [Гулая 2006, 34]. Родственной точки зрения придерживается и Е. Р. Лаптева: «Либретто – это не дублирование сюжета литературного оригинала, а создание новой структуры, комбинации элементов, использование определенных средств выразительности для создания характеров персонажей, раскрытия в драматургической форме внутреннего смысла действия. В либреттном слове заключается сценарный замысел в целом. Слово, как некий литературный прообраз, дает композитору необходимое вдохновение для создания синтетического целого» [Лаптева 2002, 6]. Тем не менее, анализ оперного либретто как особого вида словесного текста до сих пор практически оставался за рамками специальных исследований. Поэтому нужно определить, где проходит грань между либретто и партитурой – словесным текстом и его нотной фиксацией, сценическим замыслом и его музыкально-драматургическим воплощением. Оперный текст в широком смысле слова – это и ситуация, и характер, и интонация, и сюжет, и тембровое решение, и общая драматургия, и ремарки, собранные в единое нераздельное целое.

При таком понятийном подходе вопрос о первичности или вторичности либреттного текста достаточно сложен.

В литературоведении последних десятилетий в качестве условных рабочих дефиниций применительно к разным формам интертекстуальных взаимодействий стали применяться понятия «первичного» и «вторичного» текста. Если взять за основу определение вторичного текста В. Е. Чернявской, то под вторичным текстом мы понимаем «текст, зависимый в онтологическом, коммуникативно-прагматическом и композиционном отношении от другого текстового целого, самостоятельно существующего вне рамок воспроизводящего его производного произведения» [Чернявская 2000, 21]. Согласно этому определению, либреттный текст вторичен, поскольку создается на основе первичного текста, в качестве которого выступает литературное произведение. Термин «вторичный текст» не несет здесь оценочной окраски, поскольку в данном случае идет речь о том, что произведение, в данном случае, опера, не может быть воспринята и оценена в полной мере без обращения к первичному тексту. Как уже было отмечено, на знание текста-основы и рассчитывают композиторы и либреттисты при создании либреттных текстов. Отличие вторичных либреттных текстов от других типов вторичных текстов (конспект, пародия, перифраз, стилизация) в том, что здесь практически невозможно подражание авторской стилистической манере или воспроизведение особенностей авторского стиля, в силу «посреднической» роли либретто между исходным литературным текстом и его музыкально-драматическим воплощением, которое не способно передать достаточно тонкие нюансы литературного стиля.

Тем не менее, оперный текст может быть рассмотрен и как первичный. Т. Н. Гулая пишет, что «текст оперной партитуры вторичен по отношению к прототексту и первичен для завершающего этапа интерпретации – постановки на сцене» [Гулая 2006, 158]. То есть, оперное либретто может рассматриваться с двух разных точек зрения: в качестве сценического текста, не имеющего аналогов, оно станет уникальным, одновременно являясь репликой уже



существующего прототекста. Но это касается текстов, написанных на одном языке.

В этой связи возникает новый вопрос: отношения первичности и вторичности могут возникать как в рамках одного языка, как уже было заявлено, так и при переводе либретто с одного языка на другой. Во втором случае текст оригинала либретто будет являться первичным текстом, а текст перевода – вторичным. Эта тема рассматривается в статье И. А. Широких «Соотношение текста оригинала и перевода в аспекте первичности/вторичности текстов». В этой статье текст перевода рассматривается как вторичный текст по отношению к оригиналу, содержание которого воспроизводится средствами другого языка. В основе этого утверждения лежит положение о том, что в процессе перевода семантическое содержание оригинала в полной мере воссоздать невозможно. Таким образом, переводной текст либретто будет являться вторичным по отношению к либретто на языке оригинала, если мы будем рассматривать последнее как первичный текст, и одновременно третичным уже по отношению к литературному тексту-основе.

### **1.1. Поэтика оперного либретто**

Первоисточником для всякого либреттного текста, как правило, выступает литературный текст. Разумеется, наличие собственно литературного первоисточника не является обязательным условием для создания оперы: возможна опера и на «внелитературные» первоисточники (но в любом случае – при «посредничестве» либретто). Оперы были написаны и на мифологические сюжеты («Орфей и Эвридика» Глюка, «Медея» Шарпантье), и на исторические («Иван Сусанин» Глинки, «Борис Годунов» Мусоргского), и отражали события, происходившие в современном композитору обществе («Семен Котко», «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева, «Виринея» Слонимского). Но, тем не менее, оперное искусство, развиваясь параллельно литературе, постоянно подпитывалось от нее новыми

сюжетами, мотивами, смыслами и опосредованно – художественными приемами.

Либретто – это не просто новая интерпретация сюжета оригинального литературного произведения, а новая структура, в которой используются отличные от литературных средства выразительности, помогающие при создании характеров персонажей, раскрытии в драматургической форме внутренних смыслов действия. Оригинальный текст при этом трансформируется. Драматический монолог становится оперной арией. Зачастую ария представляет собой просто как музыкальное произведение, обладающее эмоциональной силой, но не имеющее прямого отношения к основному действию, не раскрывающее характер героя (хотя в истории оперы существовали такие примеры). Впрочем, И. И. Соллертинский отмечает, что «драматургически немотивированная ария или романс – это такая же дурная оперная условность, как и вставная самодовлеющая ария» [Соллертинский 1963, 100]. Оперные ансамбли имеют преимущество перед драматическими диалогами, поскольку в ансамбле композитор не только изображает разные характеры, но раскрывает их с новой стороны в столкновении, противоборстве или слиянии.

Либретто выступает одним из наиболее значимых элементов оперного жанра, дающим ему смысловое наполнение. В либретто заключается сценарный замысел в целом. И. И. Соллертинский отмечает также, что «композитор ответственен за общую драматическую концепцию оперы» [Соллертинский 1963, 107], либреттист – это вдохновитель и помощник композитора. Он должен заставить композитора поверить в исключительность замысла, помочь раскрыть его музыкальную индивидуальность. По мнению Е. Р. Лаптевой, литературное «слово, созданное либреттистом как некий литературный прообраз, дает композитору необходимое вдохновение для создания синтетического целого» [Лаптева 2002, 7].

Содержание и структура либреттного текста, разумеется, в разной степени отличается от литературной первоосновы. Либретто не дополняет его,

но акцентирует одни смыслы и мотивы и «затушевывает» или даже игнорирует другие в уже известном тексте. Известны и примеры появления в оперном либретто сюжетных линий, мотивов, смыслов и даже героев, которые отсутствуют в исходном литературном тексте, либо персонализируются в качестве самостоятельных героев безымянные эпизодические персонажи оригинального литературного текста, как это происходит в «Вертере» Массне, где персонализируются друзья Вертера, в «Золотом петушке» Римского-Корсакова персонализируются и выступают в качестве самостоятельных персонажей деперсонализированные в пушкинской сказке сыновья царя Додона. Литературный первоисточник интерпретируется по-новому и приобретает новый облик.

Рассматривая литературный язык оперных либретто, можно заметить две тенденции: с одной стороны, оперная лексика наполняется клишированными поэтическими словосочетаниями; противоположной крайностью, более характерной для оперной традиции XX века, является физиологический натурализм с использованием криков, воплей, словесно-музыкальных фрагментов, лишенных эстетического смысла – в операх первой половины XX века использовались рекламные объявления, протоколы заседаний и др.

## **1.2. Либретто как драматический текст**

Одной из нерешенных до конца и, очевидно, «не решаемых» проблем остается проблема идентичности оперы в ее соотношении с драмой. Поскольку сочетание в опере «драматических» атрибутов с «внедраматическими», характерными только для оперы (с учетом того, что их соотношение в разных операх различно), различные исследователи придерживаются на этот счет разных мнений.

Так, автор статьи «Драма – опера – роман» Л. Кириллина считает, что «оперу и драму внешне роднит диалогический характер словесного текста, из-за чего иногда возникает искушение приравнять оперу к драме» [Кириллина 1997, 11], что, по ее мнению, неверно или не всегда верно – уже в силу наличия

дополнительных, в сравнении с драмой, смыслов, присутствующих в опере по причине ее «музыкальности» (с другой стороны, эта же «музыкальность» в силу специфики «музыкального времени», о котором будет сказано далее, делает неизбежной определенную «смысловую редукцию» в сравнении с традиционной драмой). По Кириллиной, «музыкальное время течет и наполняется совсем иначе, чем драматическое или реальное. С одной стороны, музыкальное время медленнее (любую фразу всегда быстрее проговорить, чем пропеть); с другой стороны, оно концентрированнее и психологически многослойнее, поэтому словесное высказывание никогда не равно здесь самому себе; в музыке скрыты смыслы и подтексты, о которых певец или неискушенный зритель может и не догадываться. Принцип разговорной драмы – динамичный диалог с борьбой характеров – стал появляться в опере лишь в XIX веке, но непременно оставляя место для чистого пения и бессловесных симфонических эпизодов» [Кириллина 1997, 11].

С другой стороны, К. Дальхауз в книге «Драматургия итальянской оперы», признавая внешние расхождения по ряду параметров между оперой и драмой, тем не менее, напротив обосновывает идентичность оперы как драмы и в этой связи обращает внимание на парадоксальность соотношения диалога и монолога в опере и драме. Дальхауз пишет, что внешне опера и драма противоположны друг другу: согласно принятым подходам, новоевропейская драма XVIII-XIX веков строится на диалоге, опера – на арии, то есть на монологе. Однако внутреннее строение как диалогов, так и монологов гораздо сложнее» [Dahlhaus 1988, 21]. Нередко «формальные» диалоги в классических драмах (у произносящего «формально» есть слушатель или слушатели, которые периодически могут отпускать собственные ответные реплики) по существу являются монологами, подчиненными лишь выражению позиции героя (когда слушатель или слушатели с их ответными репликами по существу «формальны»). «Диалоги с наперсниками, столь типичные для классической драмы, по сути являются монологами. И наоборот, собственно монологам присуща диалогическая направленность» продолжает его мысль Л. Кириллина

[Кириллина 1997, 12]. В опере акцент делается на арии, а в драме на диалоге; монологи-арии являются эмоционально-поэтическим откликом на события в опере, поскольку для оперы, важно чувственно переживаемое «настоящее», а не предыстория момента – отсюда самоценность законченной арии и органичность «номерной» парадигмы жанра, воплощающей идею «остановленного мгновения».

Однако характерный для Дальхауза подход к опере просто как к разновидности драмы игнорирует некоторые специфические черты оперы, которые едва ли можно рассматривать как характерные для драмы вообще.

Л. Кириллина утверждает, что «из-за того, что к опере (особенно рационально мыслящими критиками XVIII-XIX веков) применялись нормы драмы, возникли недоразумения в оценках более ранних периодов истории оперы и отдельных произведений. Между тем, в то время как новоевропейская драма все дальше уходила от своих античных корней, опера никогда о них не забывала и от них не отрекалась: едва ли не всякая оперная реформа декларировала возвращение к истокам, когда Музыка была Словом, а Слово – Музыкой. Из драматического театра постепенно, но вполне последовательно изгонялось все сакральное, ритуальное, иррациональное, мистериальное; и как раз в опере это все заботливо культивировалось отчасти бессознательно, когда авторы и не ставили тех целей – просто здесь действовали уже законы самого жанра» [Кириллина 1997, 7].

Далее, стих оперного либретто не тождествен стиху в разговорной драме и в лирической поэзии: как правило, текст оперного либретто должен быть лаконичным, поскольку поющее слово звучит в несколько раз дольше, чем произнесенное. Задача либреттиста, соответственно, – сделать фразу как можно более ёмкой, обладающей глубоким смыслом, но не обязательно состоящей из сложных синтаксических конструкций, даже если они есть в оригинальном литературном тексте. Часть смысловой и эмоционально-экспрессивной нагрузки возьмет на себя музыка и театральное действие. Диалоги и монологические реплики из оригинального литературного текста в

опере должны превратиться в арии, ансамбли и хоры. Здесь тоже есть свои оговорки – должно быть ограниченное количество действующих лиц, и четкое следование сюжетной линии с отсечением побочных эпизодов. В драматическом театре существовала фигура резонера, персонажа, который излагает мысли автора, но в оперном спектакле введение партии резонера зачастую невозможно.

Иногда при создании либретто по сравнению с литературным первоисточником меняются характеры, место действия, время или отдельные мотивы или смыслы, поскольку не все реалии, мотивы или смыслы возможно воссоздать в рамках оперного представления.

Возвращаясь к вопросу о времени в опере, стоит отметить работу Е. Н. Шапинской, которая позволяет рассматривать оперу (и, соответственно, оперное либретто) в «драматическом» контексте. Так, Шапинская выделила три типа времени в опере, которые тесно связаны и с ее историей как культурной формой, и с репрезентационными стратегиями:

«1. Время действия, которое в опере часто условно. Перенос действия в далекие эпохи или экзотические страны дает возможность изображать страсти и эмоции в условном контексте, создающем специфическую оперную эстетику, как, к примеру, в «Аиде», или выражать архетипические модели через мифологические сюжеты, что происходит, например, в операх Вагнера. Может иметь место и соотнесение с реальными историческими событиями («Иван Сусанин», «Борис Годунов»), которые часто становятся фоном для любовных драм и иных коллизий, выходящих за пределы «истории» и относящиеся к пространству частной жизни (хотя и в «историческом» контексте).

2. Время композитора. К какому бы времени ни был отнесен сюжет оперы, к эпохе, современной композитору, к условному или историческому прошлому, его репрезентация всегда будет обусловлена стилистическими особенностями эпохи композитора. Во многом этот процесс сродни репрезентации исторической тематики в литературе, которая часто служит

предлогом для рефлексии по поводу современности. Когда композитор переносит сюжет в определенное время, музыкальная стилистика которого идет вразрез со стилем эпохи композитора, возникает необходимость изменить время действия для более органического восприятия. Примером такого рода является «Пиковая дама» Чайковского, где первоначально, согласно либретто М. Чайковского, действие перенесено в XVIII век, но герои, вдохновленные самым «странным» прозаическим произведением Пушкина и несущие на себе отпечаток всей русской культуры XIX века, совершенно неубедительны в пасторальной стилистике века Екатерины, поэтому наиболее успешные постановки «Пиковой дамы» перемещают время действия в пушкинскую эпоху, хотя в либретто от литературного первоисточника осталась неизменной лишь сцена в спальне графини.

3. Время зрителя/слушателя, которое выдвигает свои требования к оперному действию» [Шапинская 2014, 175-176].

По ее мнению, от вида оперного времени зависят интерпретации оперных произведений, при этом возможно перенесение постановок из одного «оперного времени» в другое в зависимости от замысла режиссера или ожиданий публики.

Проблема соотношения музыки и слова в опере интересовала не только музыковедов, но и создателей и интерпретаторов музыки. Музыка утверждала себя в опере постепенно, в постоянной и длительной борьбе со словом. В течение многих лет композиторы и либреттисты задавались вопросом: “*Primo le parole, dopo la musica?*” («Вначале музыка или слово?») Антонио Сальери впервые попытался выразить эту дискуссию в одноактной опере «*Prima la musica, poi la parole*» («Вначале музыка, потом слова»), поставленной в 1786 г. на Фестивале в Шённбрунне. Спустя полтора столетия либретто оперы, написанное Дж. Касти, попало в руки Стефану Цвейгу, а через него – к Рихарду Штраусу, поставил цель написать не оперу в традиционном понимании, а «драматический трактат, театральную фугу». Штраус в соавторстве со своим другом, дирижером Клементом Крауссом, взяли за

основу текст Касты, написали новое либретто и так была создана «опера опере».

Если литературоведы, анализируя феномен оперы вообще, и оперного либретто в частности, отдавали приоритет «слову», то для музыковедов, как правило, опера является прежде всего музыкальным произведением, а словесное либретто – лишь вспомогательным элементом. Хотя, например, американские музыковеды А. Грус и Р. Паркер рассматривают либретто как сублитературный феномен. И изначально, при появлении оперного жанра (ок. 1600 г.) когда группа композиторов, сейчас известная как Флорентийская камерата соединила драматические сочинения и музыкальные формы, в частности, интермеццо, пастораль, слово все еще было ведущим выразительным инструментом (например, «Дафна» Корси и Я. Пери, «Орфей» Монтеверди).

Современные музыковеды, в частности Шапинская, не утверждают, что слово не имеет значения и полностью исчезает. Просто в опере оно теряет свои самостоятельные свойства, свою самодостаточность, растворяясь в музыке и образуя с ней новый единый оперный текст, который, вслед за известным либреттистом и драматургом Ю. Димитриным можно назвать «МузыкаНаЛибретто» (этот термин использует Е. Н. Шапинская, чей подход во многих аспектах коррелирует с подходом Ю. Димитрина). На начальном этапе процесса написания оперы ее литературно-драматическая составляющая в рамках данного подхода имеет важное, если не определяющее значение – она идейно вдохновляет композитора, генерирует рождение тех или иных музыкальных образов, музыкально-драматургической концепции произведения. Когда же музыка оперы написана, либретто как некий самостоятельный литературный субстрат растворяется в ней, происходит сублимация либретто в МузыкаНаЛибретто. Причем, чем гениальнее музыка, вобравшая в себя все литературные смыслы, тем менее значимыми, как правило, в результате оказываются собственно литературно-стилистические достоинства либретто. Его сущностная, сюжетно-смысловая основа



поглощается музыкой, на поверхности остается лишь внешняя фонетическая оболочка слов, необходимая для вокализации, да и сама эта оболочка становится составной частью звуковой материи, из чего вытекает следующий тезис Е.Н. Шапинской о том, что оперу следует исполнять на языке оригинала, в противном случае звуковая материя будет искажена.

Взгляда на оперу как на вид искусства, где музыка доминирует над всеми составляющими придерживается и Е. Цодоков, высказавшийся в отношении соотношенности оперы и театрального действия: «Театральная ипостась оперы (правильнее – сценическое действие, ибо это процесс) – всего лишь одна из ее составляющих, причем подчиненная» [Шапинская 2016, ч. 2].

Т. А. Седова при рассмотрении либреттных качеств «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина также обращается к вопросу родственности драматического текста и оперного либретто. Она пишет, что опера и драматическая пьеса имеют много общих черт: кроме сходной по строению литературной составляющей в них задействуются и другие виды искусства (живопись, театр, музыка). И опера, и драма «предназначены для постановки на сцене, а значит, требуют определённого сценического оформления в виде декораций, костюмов, освещения; обе задействуют внесловесные (паралингвистические) средства, такие как жесты и мимику. И опера, и драматическая пьеса в своём синтетическом целом имеют компонентами сценическую драматургию, музыку и слово, пропетое или произнесённое. Удельный же вес этих компонентов внутри жанров различается, что, собственно, и формирует специфические черты каждого из них» [Седова 2012, 141]. Далее Т. А. Седова отмечает, что и для оперного, и для драматического повествования общим является «устремлённости в развитии событийной стороны произведения, то есть действия как такового, не дающего рассыпаться единому целому. <...> Произнесённое слово приобретает динамичность во многом благодаря смысловой ясности и ритмической чёткости, акцентности (“реплика-удар”). Поэтому поэты-драматурги чаще всего выбирают нерифмованный пятистопный ямб, лишённый витиеватости»

[Седова 2012, 141]. В качестве обязательного сценического требования Седова также называет наличие конфликта и подчеркивает прямую зависимость зрительского интереса от сложности и яркости драматического конфликта. При этом «созревание конфликта может быть стремительным, а может планомерно продвигаться единой линией через всё произведение. Но и в том, и в другом случае он неминуемо приведёт к развязке, что часто совпадает с кульминацией» [Седова 2012, 141].

Тем не менее, Е. Цодоков также говорит о том, что «разница между драмой и оперой столь принципиальна, что одно это делает их классификацию, как подвидов театрального искусства неприемлемой. В опере по-иному организовано пространство, господствует симультанность (например, в ансамблях или хоровых сценах, где поют одновременно разные персонажи), по-иному течет время (например, в ариях, где действие останавливается, или в лейтмотивной системе, позволяющей обратить время вспять). В опере темпоритм, интонации и пр. подчинены логике не словесного, а музыкального текста, в котором все это уже заложено в партитуре. Кроме того, музыка накладывает свой отпечаток и на выражение душевного состояния героев, и на общую эмоциональную наполненность ситуаций. В противном случае музыке в целом и опере пришлось бы отказаться в их собственной специфической выразительности. Здесь совершенно иные законы мизансценирования (более фронтально-плоскостные), завязанные не на артистизм драматического актера, а на певческую «физику», вытекающую из необходимости наилучшим образом донести вокальный звук до зрителя» [Шапинская 2016, ч. 2].

Этой же точки зрения придерживается Л. Кириллина, которая утверждает, что нельзя сравнивать оперное либретто и разговорную драму по одним критериям, поскольку у драмы и либретто «изначально разная специфика, разные цели и задачи и разные эстетические основы» [Кириллина 1997, 7]. По ее мнению, лексика в оперном либретто неизбежно лаконичнее, проще для восприятия и эмоционально прямолинейнее, а «словесные клише

выступают как аналоги устойчивых эпитетов в гомеровском эпосе» [Кириллина 1997, 7].

Хотя оперное либретто и организовано более сложно в сравнении с драматическим текстом, последний имеет большее поле для различных интерпретаций, в отличие от оперного спектакля. Это происходит, прежде всего, потому, что исполнитель в оперном спектакле ограничен не только авторским и режиссерским замыслом, но и замыслом композитора, поскольку при помощи музыкальных средств дается подробная оркестровая характеристика как собственно персонажей (система лейтмотивов), так и их действий; кроме того, и в вокальной партии композитор прописывает все нюансы исполнения от темпа до манеры исполнения, по сути регламентирует эмоциональную канву. В итоге певец практически не имеет возможности для импровизации во время действия. В драматическом же спектакле автор «предоставляет» только текст, а режиссер и актер при полном сохранении текста, но с варьированием интонаций, пауз, скорости произнесения текста могут даже превратить злодея в героя, а комедию в фарс, как это происходит в современных интерпретациях классических произведений. Таким образом, можно сделать вывод, что театральная ипостась оперы только внешне напоминает драмтеатр.

### **1.3. Об интермедальности либретто**

В контексте основных задач данной работы представляется насущной проблема трансформации «исходного» художественного текста в оперное либретто – с учетом своеобразной «промежуточности» либретто, его «маргинального» положения, на стыке литературы (поскольку в либретто есть словесный текст) – и музыкального искусства. В этой связи заслуживает особого внимания феномен интермедальности, ставший в последние десятилетия объектом напряженной научной рефлексии, о чем свидетельствуют публикации российских и европейских ученых, таких как Ф. Чеппл, В. Вольф, И. Раевски, Э. Вуд и др., посвященных этому феномену.

Собственно термин «интермедиальность», образованный на пересечении двух понятийных областей: «интертекстуальность» и «медиальность», включает интермедиальность в контекст двух актуальнейших научных направлений. Иными словами, интермедиальность представляет собой явление межсемиотической интертекстуальности, когда текст одного вида искусства, включаясь в художественное пространство другого, практически теряет свою самостоятельность, начиная жить по законам новой среды. Если использовать метафору отдельного вида искусства как своеобразного языка, как это делает А. А. Хамина в статье «Теория интермедиальности: проблемы и перспективы», ссылаясь на Ю. М. Лотмана, то «в этом случае мы наблюдаем не просто диалог искусств, а их перевод. Перевод в данном случае понимается не буквально, а как метафора, обозначающая процесс интерпретации, в пределах которой заключено множество отличных друг от друга текстов» [Хамина 2012, 374].

Здесь следует заметить, что понятия «интертекстуальность» и «интермедиальность» имеют ряд различий. Интертекстуальность является частным вариантом термина интермедиальность и относится исключительно к «гомомедиальным» отношениям между словесными текстами или текстовыми системами. Термин «интермедиальность» имеет несколько значений: в узком смысле интермедиальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). Также под интермедиальностью понимается специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций.

Статья немецкого критика В. Вольфа «Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality» – одна из работ, посвященных изучению музыки и литературы в рамках интермедиальности.

В. Вольф, опираясь на типологию Шера, предлагает следующую классификацию интермедиальных связей:

I. Интермедиальность в широком понимании.

1. Трансмедиальность (нарративность музыки и литературы, вариации в музыке);

2. Интермедиальная транспозиция (например, перенос новеллы в оперу).

II. Интермедиальность в узком понимании.

1. Интермедиальная референция (используется одна семиотическая система):

а) имплицитная референция (интермедиальная имитация): музыкализация произведения, программная музыка;

б) эксплицитная референция (интермедиальная тематизация): дискуссии о музыке в литературе, отображение музыки в литературе;

2. Плюральная медиальность (сигнификаты принадлежат более чем одной семиотической системе):

а) интермедиальное слияние (исполнение оперы, опера),

б) интермедиальная комбинация (текстовая основа оперы).<sup>1</sup> [Wolf 2002, 28].

В своей теории Вольф предлагает метод нахождения структурных сходств между несопоставимыми элементами одного и того же текста.

В «либреттном» контексте к теории интермедиальности обращается в своей диссертации и М. А. Самородов, который описывает различные интермедиальные стратегии, к которым в своей работе обращаются либреттисты. Их выбор, в первую очередь, зависит от родовой принадлежности исходного литературного произведения (эпос/лирика/драма). В своей работе Самородов акцентирует свое внимание на либреттных текстах, имеющих «эпическое» происхождение, т.е. выросших из прозаических

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод с английского мой, если не указан иной переводчик – А. С.

литературных текстов и рассматривает собственно интермедиаальный «перевод» и «переход» из эпоса в драму.

Исследователь отмечает, что при воплощении литературного источника в оперное либретто сюжетно-тематический план может трансформироваться при помощи нескольких интермедиаальных стратегий: развертывание или сжатие системы персонажей, расширение или сужение хронотопа, акцент на одном из планов, аллегоризация, концентрация (т.е. монодраматизация) действия.

В частности, Самородов выявляет следующие типы трансформаций литературного первоисточника при «переходе» из прозаического текста в либретто:

«На текстовом уровне:

1. *Трансформация прозаического текста в драму, написанную прозой* (В.И. Ребиков «Дворянское гнездо»).

При использовании данной стратегии сохраняется основная часть текста первоисточника, в первую очередь диалоги героев; в таком случае опера, как правило, лишена дробления на отдельные номера. Особо следует выделить метод *компиляции*: если в прозаическом произведении недостаточное количество диалогов, либреттист составляет их из несобственно-прямой речи и текста повествователя.

2. *Трансформация прозаического первоисточника в стихотворную драму* (М. И. Ипполитов-Иванов, «Ася»; А. Д. Кастальский, «Клара Милич»). Поэтическое переложение прозы необходимо для того, чтобы выделить в либретто отдельные номера: арии, ансамбли и т.д. Следовательно, возможны несколько вариантов данной трансформации:

- а) переложение прозаического текста стихами автора либретто;
- б) дополнение прозаического текста стихотворными произведениями автора первоисточника («Охотничья песня» в «Кларе Милич»);
- в) дополнение текста либретто стихотворными произведениями других авторов («Лорелея» в «Асе», «Баллада о Кларе Мобрай» в «Кларе Милич»);

d) использование в тексте либретто вокально-музыкальных цитат с текстом постороннего автора («Gaudeamus» в «Асе»).

На уровне сюжета, который практически никогда не остается без изменений (даже при самом строгом следовании замыслу автора исходного произведения):

1) *развертывание* или *сжатие* системы персонажей; как отдельный случай выделяется использование либреттистом героев других произведений того же автора (чеховские персонажи в либретто Д.А. Сухарева)» [Самородов 2015, 53];

Отдельно Самородов выделяет *развертывание* бытового плана: «в случае если либреттисту не хватает упомянутых в первоисточнике реалий (они могут быть только слегка намечены писателем), он может наполнить свой текст эпизодами и персонажами, не противоречащими авторскому замыслу, но ни разу не упоминаемыми в оригинальном тексте. За счет развертывания увеличивается количество музыкальных номеров, оформляется сюжет и формируется общий колорит оперы.

2) *расширение* или *сужение* хронотопа: используется как в прикладной (регулирование длительности оперы), так и в художественной (концентрация внимания зрителей) целях;

3) *акцент* на одном из планов исходного текста: социальном, философском, бытовом, экзистенциальном;

4) *аллегоризация* смыслов исходного произведения – т.е. воплощение в оперном сюжете абстрактных смыслов, содержащихся в исходном произведении;

5) *концентрация (монодраматизация)* всего действия в поступках одного персонажа» [Самородов 2015, 114-115].

Если при воплощении литературного источника в оперное либретто прозаический текст не может в полной мере удовлетворить требованиям интерпретатора, тот будет вынужден прибегнуть к одному из методов *цитации*: стихотворному пересказу первоисточника, компиляции фраз внутри

произведения, компиляции пассажей из произведений либо только автора первоисточника, либо также и других авторов.

Вектор движения внутри литературно-музыкальных связей может менять направление, что подчас приводит к *реверсивной стратегии*: музыкальное сочинение интерпретируется литератором, а полученное в результате произведение вновь трактуется композитором.



## Глава 2. Трансформация прозаического текста в оперное либретто:

### «Кармен» Ж. Бизе

Прозаический текст, в отличие от поэтического и драматического по самой своей природе сложно поддается трансформации в оперное либретто с последующим сценическим воплощением, что порождено с одной стороны, его «повествовательностью», а с другой – отсутствием ритмической структуры («прозаическими» с точки зрения отсутствия ритмической структуры в опере нередко бывают отдельные реплики героев, и за редким исключением – развернутые монологи). Тем не менее история оперного искусства знает примеры трансформации в оперные либретто прозаических текстов. Одним из классических примеров такой трансформации является «либреттизация» новеллы П. Мериме «Кармен».

«Кармен» относится к так называемым «экзотическим» новеллам, т.е. действие которых разворачивается в чуждых для француза XIX века странах: для этих новелл характерно подчеркнуто подробное изображение колорита этих стран, нравов их народов как в современности, так и в минувшие исторические эпохи, а также интерес к «изгоям» общества.

В тексте новеллы Мериме создает такой сюжет, при котором две личности из взаимно чуждых миров не должны были встретиться ни при каких обстоятельствах. Обольстительная цыганка Кармен увлекается бригадиром Доном Хосе только потому что, в отличие от всех остальных мужчин, вертящихся вокруг нее в день встречи с ним возле табачной фабрики, он оказался равнодушным к обаянию цыганки. После ареста Кармен он поддается ее уловкам и позволяет сбежать. Это было первым в ряду неосмотрительных поступков, которые с неизбежностью привели его к заданному сюжетом финалу. Л. Розмарин так пишет о судьбе главного героя: «По мере развития сюжета Дон Хосе превращается из порядочного солдата в убийцу вне закона. Ясно сознавая, что его страсть к Кармен привела его к падению, к тому же неспособный бежать от рокового влечения к цыганке, он убивает ее в тщетной

попытке избавиться от одержимости, а затем сдается полиции» [Rosmarin 1999, 29].

Уже по характеру своего основного сюжета новелла Мериме содержит в себе определенный потенциал для последующей «либреттизации» – больший, чем в большинстве других прозаических текстов. При «прозаической» форме описания основное действие новеллы (драматическая любовь с трагическим финалом) по своей сущности «драматично». Жанр новеллы позволял автору «затенять» и «проявлять» героев, вовлекать их во множество ситуаций, раскрывающих глубину и сложность человеческих отношений.

Немаловажным фактором, способствующим трансформации литературного текста в либретто, является наличие контраста, например, введение ярких персонажей, противопоставленных друг другу (несходных по характеру, социальному положению, национальности и др.). О контрастном принципе построения новелл Мериме, в частности новеллы «Кармен» пишет Ю. Виппер: «С одной стороны, перед нами рассказчик, любознательный ученый и путешественник, представитель утонченной, но несколько расслабленной европейской цивилизации. Этот образ привлекает симпатии читателей. В нем есть, бесспорно, автобиографические детали. Он напоминает самого Мериме гуманистическими и демократическими чертами своего мировоззрения. Но фигура его освещена и светом иронии. Ироническая усмешка скользит по устам автора, когда он воспроизводит ученые изыскания рассказчика, показывает их умозрительность и отвлеченность, или когда он рисует склонность своего героя к спокойному наблюдению за бурной жизненной драмой, кипящей вокруг него. Назначение этих характерных штрихов – как можно ярче оттенить глубокую самобытность, страстность, стихийную мощь, присущую Кармен и дону Хосе» [Виппер 1990, 280].

Потенциал для «либреттизации» новеллы «Кармен» определяется также ее четкой композиционной «простроенностью» с очевидным присутствием завязки, кульминации и развязки основного действия, что делает его по существу драматическим. В то же время основное действие новеллы

инкорпорировано в чуждое какому-либо драматизму повествование «от автора», включающее в себя культурно-историческую справку о жизни испанских цыган, а также описание обстоятельств, в которых прозвучал рассказ Хосе. Это «экспозиционное» описание дает возможность оценить героя с разных сторон, проследить его развитие и понять мотивы его поступков. Так, новелла «Кармен» имеет четкую трехчастную форму: Мериме сначала описывает знакомство безымянного путешественника и разбойника Хосе Наварро, а затем рассказывает, что послужило причиной нынешнего положения Хосе, и, когда читатель ждет развязки – в третьей части новеллы, автор обрывает свое повествование кратким обзором жизни цыган. Таким образом, потенциалом для либреттизации обладает не вся новелла Мериме «Кармен», а лишь только инкорпорированный в нее рассказ Хосе. Поэтому все существующие редакции либретто «Кармен» не включают в себя «экспозиционное» описание от лица повествователя, а рассказ Хосе в существующих редакциях либретто, во-первых, «драматизирован» (т.е. упоминаемые Хосе герои обрели собственные «голоса»), а во-вторых – наделен ритмической структурой:

В новелле:

«В тот день я мастерил из латунной проволоки цепочку для своей иглы, иначе говоря, для затравника. Слышу, товарищи говорят: “Колокол зазвонил, скоро девчонки вернутся на работу”. Надо вам сказать, сеньор, что на этой фабрике работают по меньшей мере четыреста–пятьсот женщин. Они свертывают сигары в большой зале, куда мужчины допускаются лишь с разрешения вейнтикуатро, ибо работницы снимают с себя все лишнее, особенно молодые, когда бывает жарко. На пути работниц, возвращающихся после обеда, постоянно толпятся городские парни и всячески обхаживают их» [Мериме 2001, 242].

В либретто:

«Молодые люди:

Колокола звук – отдых для красоток –

Время для игры, нежной ласки час.

Лишь они поймут, как утешить нас.

Время для любви... нежной ласки час...

(Появляются работницы)

Вот идут. Как дерзок букет пёстрых нарядов.

И влекут сквозь дым сигарет жаркие взгляды» [Димитрин, эл. ресурс].

И в то же время принадлежность новеллы Мериме к прозаическому жанру создала ряд препятствий на пути перевода исходного литературного текста в оперное либретто. Так на протяжении повествования действие новеллы порой протекало спокойно, а порой обретало исключительную напряженность. Опера же по своей жанровой природе практически исключает, по крайней мере, чрезвычайно осложняет, возможность неспешного повествования. Либреттистам оперы «Кармен» необходимо было очертить поворотные пункты сюжета и выделить отражающиеся в них основные смыслы. Отсюда стремительное развитие действия оперы «Кармен».

В свою очередь, в опере Бизе сочетаются различные тенденции развития оперного искусства 19 века: номерная структура и сквозное развитие, разговорные диалоги и речитативы. При этом опера «Кармен» ни по форме (это четырехактная опера, тогда как типичная опера-буфф имела двухактное строение), ни по содержанию (наличие трагического финала) не вписывалась в жанр комической оперы, к которому ее отнес сам Бизе. Опера крайне драматична, что отражается не только в действии, но и в музыке: тема судьбы или тема Кармен, появляющаяся уже в увертюре после лёгких праздничных куплетов тореадора, как бы предсказывает судьбу цыганки. Опера заканчивается трагической гибелью обоих главных героев. Соответственно, образ Кармен можно считать образцом трагического характера; ее гибель происходит из-за характера, из-за ее неспособности лгать, идти на компромисс.

Опера Бизе издавалась в двух редакциях: в авторской редакции и редакции Гиро. В первой, авторской редакции, были разговорные диалоги,

которые сосредоточены в первых двух действиях – это диалоги Цуниги с Хосе, Хосе и Микаэлы, Хосе и Кармен, и др., что роднит ее и с литературной драмой, и с античной трагедией. Эта редакция оперы «Кармен» имеет родство не только с античной драмой, но и с комической оперой буфф, которая по строению мало чем отличалась от современной оперы, но обладала рядом особенностей, например, номерной структурой и речевыми вставками. Номерная структура также роднит оперу с *drama per musica* – применение такой структуры связано с особенностями развития действия: когда за хором следует диалог, а далее ария или ансамбль, невозможно использовать музыкальную драму со сквозным развитием, хотя такая структура успешно применяется в оперетте.

После того, как Э. Гиро написал новую редакцию оперы, в которой заменил разговорные номера музыкальными речитативами, опера «Кармен» приобрела современный облик. В ней появилось сквозное развитие действия, которое не позволяет исполнять некоторые номера по отдельности, поскольку требует большего количества исполнителей, но которое придает цельность и внутреннее движение действию.

Совместный замысел композитора и либреттистов А. Мельяка и Л. Галеви требовал изменения структуры новеллы П. Мериме, ее перестройки и отказа от некоторых эпизодов, при этом опера вобрала в себя различные черты драмы – в частности, драматическую форму и структуру (наличие диалогов и деление на акты, которые в опере делятся еще и на номера), а также наличие ремарок. Примечательно, что из текста либретто исключены повествователи (в новелле Мериме их двое: французский путешественник и Хосе Наварро) – в опере «Кармен» как, почти во всех операх, позиция нарратора отдана оркестру (см. работы М. Холливелла [Halliwell 1999, 136]).

Как известно, действие новеллы Мериме разворачивается как рассказ в рассказе. Француз (возможно, сам автор), путешествуя в 1830 году по Испании, изучает историю древнего Рима и рассказывает о встрече с разыскиваемым преступником, который есть никто иной как дон Хосе. Рассказ

дона Хосе о перипетиях своей судьбы и, соответственно, о Кармен, таким образом, инкорпорирован в рассказ путешественника-повествователя о необычных встречах (сначала в ущелье, расположенном на Каченской равнине, а затем дважды в Кордове с перерывом в несколько месяцев), так что герой внешней диегезы превращается в автора собственного внутреннего повествования. П. Мериме использует технику «двух повествователей», чтобы эта история могла произвести наиболее полное впечатление на читателя. Жанр оперы, однако, ограничивает возможность введения повествователей: нарратор, пропевающий длинный монологический текст, не органичен для оперы (хотя есть исключения: например, опера «Садко» Н.А. Римского-Корсакова с Бояном в роли повествователя). В опере «Кармен» Бизе передает роль рассказчиков оркестру, искусно ведя слушателя сквозь сеть невообразимых эмоций, которые определяют отношения протагонистов.

Оперу «Кармен» можно условно разделить на две части – до сцены гадания и после. Первая часть решена автором как драматический спектакль, несмотря на наличие сложного и яркого музыкального материала; после сцены гадания начинается собственно опера, поскольку в ней отсутствуют разговорные диалоги.

Несмотря на реорганизацию в рамках оперного либретто структуры прецедентной новеллы, либреттисты Мельяк и Галеви также достигли искусного синтеза эпизодов и событий, происходивших в абсолютно разных частях новеллы. Это особенно заметно во втором и третьем актах оперы, где оригинальная хронология Мериме существенно изменена. Здесь мы видим контаминацию сцен, которые в новелле разделены.

Рассмотрим последовательность сцен и соотношение персонажей в опере «Кармен», начиная с первого акта.

Начало действия в опере совпадает с третьей главой новеллы Мериме, в которой дон Хосе делится с путешественником историей своей жизни. Уже в этом рассказе опущено повествование о детских и юношеских годах Хосе Лиссарабенгоа; оперное повествование начинается с эпизода возле табачной

фабрики в Севилье, т. е. с момента знакомства бригадира дона Хосе и работницы табачной фабрики Карменситы. В новелле Хосе в этот момент занимают лишь собственные мысли и явно выделено только появление Кармен, в то время как сослуживцы Хосе и работницы упоминаются лишь вскользь. В опере нельзя было обойтись без создания целостной картины происходящего, поэтому площадь перед табачной фабрикой наводнена людьми (это драгуны, марширующие мальчишки, работницы, вышедшие отдохнуть – и всем им отведено сценическое время). В этой сцене, сменяя друг друга, звучат хор солдат, хор мальчишек, и, наконец, хор работниц, а в промежутках между хорами звучат диалоги соответственно Микаэлы и Моралеса, Цуниги и Хосе.

Кроме того, в опере появляются новые персонажи, отсутствующие в новелле Мериме: это сержант Моралес, лейтенант Цунига и Микаэла – невеста дона Хосе, пришедшая его проведать и являющаяся полной противоположностью Кармен. «...я по-прежнему думал о родном крае, и мне казалось, что девушка не может быть красива без синей юбки и без кос, ниспадающих на плечи» [Мериме 2001, 242] – так описывается идеал женщины для Хосе. Кармен же представляется ему кем-то «демоническим», существом из другого мира: «На ней была красная очень короткая юбка, из-под которой виднелись белые шелковые чулки в дырах, а на ногах хорошенькие сафьяновые туфельки с огненными лентами вокруг щиколотки. Она откинула мантилью, чтобы видны были ее плечи и большой букет белой акации, заткнутый за вырез сорочки. Во рту у нее тоже был цветок акации, и шла она, поводя бедрами, точно молодая кордовская кобылица. У меня на родине люди осеняли бы себя крестным знаменем при виде женщины в таком наряде» [Мериме 2001, 243]. В оперном диалоге Хосе и Микаэлы значительная часть посвящена рассуждениям о колдовской силе Кармен, о матери и родном доме, который «...навек остался святым...» [Димитрин, эл. ресурс], который убережет и спасет от злого колдовства ведьмы.

Знакомство главных героев в литературном и либреттном текстах несколько отличается: в новелле между главными героями происходит короткий диалог, в ходе которого Кармен высмеивает занятие Хосе, который в тот момент мастерил цепочку. В либретто же знаменитая хабанера Кармен перебивается возгласами толпы, окружающей главную героиню, после чего Карменсита бросает Хосе цветок, при этом герои между собой не обмениваются ни единой репликой. Тем не менее, словесное описание зарождения чувства к Кармен, когда девушка бросает Хосе цветок акации, в новелле и оперном либретто практически совпадает: «Monsieur, cela me fit l'effet d'une balle qui m'arrivait...» [Merimee 1991, 122] – «Сеньор, мне показалось, будто меня поразила пуля» [Мериме 2001, 243] (в новелле), «Cette fleur la m'a fait l'effet, d'une balle qui m'arrivait!» [Bizet 1958, 58]– «Как будто пуля попала в сердце мое...» [Димитрин, эл. ресурс] (в либретто), – возможно, этим подчеркивается «неестественность» их отношений, ставших болезнью для Хосе, но, возможно, цветок, послуживший своеобразной пулей, означающей начало отношений, превращается уже в реальную пулю, положившую конец и этим болезненным отношениям, и жизни Кармен.

Вторая встреча Хосе с Кармен и в новелле, и в опере происходит после драки работниц на фабрике. В прецедентной новелле Мериме действие проходит сначала на фабрике, а потом на Змеиной улице, где Кармен и сбегает от конвоя. В прецедентном прозаическом тексте, однако, Хосе лишь кратко описывает произошедшее, и, хотя слова в его речи сами по себе эмоционально насыщены, повествование, скорее, напоминает рапорт, чем рассказ об ужасном происшествии: «Оказывается, изуродованная девица похвасталась, будто у нее столько карманных денег, что она может купить осла на трианском рынке. “Неужто? – возразила Кармен, которая была остра на язык. – Так, значит, тебе мало твоей метлы?” Противница, задетая за живое, так как была, видно, не без греха, ответила, что она не знает толка в метлах, не имея чести быть цыганкой и крестницей сатаны, но что сеньорита Кармен скоро познакомится с этим самым ослом, когда сеньор коррехидор повезет ее



кататься на нем с двумя лакеями позади, чтобы отгонять от нее мух» [Мериме 2001, 244].

В опере же за счет возможности либреттиста добавлять или изымать персонажей из повествования, а также по причине «инородности» для оперы образа повествователя, рассказ Хосе «передан» самим работницам фабрики. Они перекрикивают друг друга, их мнения по поводу происшедшего разнятся: часть работниц защищает Кармен, другая часть обвиняет. Этот прием позволяет создать напряжение при исполнении, придать естественность и живость рассказу и одновременно создать эффект полифонизма.

«– Синьор! Синьор! Синьор! Синьор!

– Нет, вы не верьте им, синьор! Они всё лгут!

– Поверьте нам! Они всё лгут!

– Послушайте вы нас!

– Нет, выслушайте нас!

– Вот правдивый рассказ:

(Отчаянно жестикулируя)

– Та, слыша, как она, сказала той про осла...

– Нет, это про осла сказала первая та!

– “Я куплю осла!” – “Кто из нас метла?!”

– “Кто из нас метла?!” – “Я куплю осла!”

– Да! Нет! Да! Нет! Да! Нет! Да! Нет!» [Димитрин, эл. ресурс].

Допрос Кармен происходит на фабрике. Но если в новелле «отделение» главных героев от толпы работниц и солдат происходит за счет того, что они говорят на незнакомом другим баскском диалекте, то в опере Цунига и солдаты оставляют Хосе и Кармен наедине друг с другом, позволяя цыганке очаровать и запутать Хосе и предоставив им время для продумывания плана побега.

Кроме того, в прецедентном и производном от него либреттном текстах поведение Кармен значительно различается. В новелле Мериме Кармен, только что вырезавшая кресты на лице противницы, в одно мгновение

обретает облик воплощенной кротости («Она взглянула на меня так, словно узнала, и смиренно проговорила: “Ну что ж, идем. Где моя мантилья?” Она покрыла ею голову, оставив на виду лишь один огромный глаз, и пошла за моими людьми, кроткая, как овечка» [Мериме 2001, 244]), но в ее мыслях – только побег. Кармен всячески пытается смутить и обольстить дон Хосе, притворяясь то скромной девушкой, то страстной цыганкой, и, наконец, находит уязвимое место у своего конвоира: дон Хосе слишком любит свою родину и скучает по ней, и поэтому всего лишь нескольких исковерканных слов на баскском наречии оказывается достаточно, чтобы бригадир согласился помочь цыганке бежать.

В либретто для Кармен также характерны частые смены настроений, причины их те же, что и в новелле. Но если в новелле Кармен сразу успокаивается, то в опере она на протяжении всей сцены ведет себя буйно. Также в тексте либретто в качестве реплики Кармен использована цитата из драмы А. С. Пушкина «Цыганы».

В поэме:

«Режь меня, жги меня:

Я тверда; не боюсь

Ни ножа, ни огня» [Пушкин 1960, 169].

В либретто:

«Тра-ля-ля-ля... Режь меня, жги меня, не скажу ничего.

Тра-ля-ля-ля... Ни ножа, ни огня – не боюсь ничего я» [Димитрин, эл. ресурс].

Но как только Хосе и Кармен остаются наедине – она вместо проклятий начинает петь яркую сегидилью, в которой намекает, что есть офицер, который любит ее, и этот офицер – сержант Хосе. Ее слова мистическим образом покоряют Хосе, и он согласен пойти на преступление, лишь бы снова увидеться с Карменситой и услышать ее признание. Так они договариваются о встрече в кабачке у Лильяса Пастьи, после чего их окружают работницы, Кармен толкает Хосе и на глазах офицеров скрывается в общей суете.

Действие второго акта оперы происходит в таверне Лильяса Пастьи. В прецедентной новелле дон Хосе действительно встречается там Кармен после своего освобождения из тюрьмы, но все остальные сцены, из которых состоит оперный акт, в новелле Мериме отделены от эпизода «послетюремной» встречи Хосе и Кармен. В опере же они сжаты с единое театральное пространство и время. С целью достижения такого эффекта в либретто выпущен довольно значительный эпизод из новеллы, в котором после побега Кармен Хосе отправляется на месяц в тюрьму, где чувство героя к Кармен хоть и усиливается, но не доминирует над чувством долга и воинской чести, поэтому Хосе не пытается воспользоваться шансом бежать из заточения. В либретто же пребывание Хосе в тюрьме описывается лишь краткими репликами в диалоге между лейтенантом Цунигой и Кармен. Далее в оперном либретто и соответственно в опере следуют еще две встречи Хосе с Карменситой: у дома полковника, а затем в кабачке старого цыгана Лильяса Пастьи.

Существенно различается в новелле Мериме и оперном либретто также и сцена в таверне. Так, в оперном либретто, в отличие от прецедентного прозаического текста, в эту сцену инкорпорировано появление тореадора Эскамильо в окружении поклонников, когда, едва увидев Кармен, оперный тореадор был ею мгновенно очарован (в новелле этот персонаж вообще отсутствует – там в рассказе Хосе упоминается влюбленный в Кармен матадор Лукас, однако посещение им таверны не упомянуто).

Яркой характеристикой персонажа в опере становится его первая «выходная» ария – в ней отражается либо отличительная черта характера данного героя, либо общий «музыкальный портрет». Для характеристики Эскамильо Мельяк и Галеви выбрали куплеты – это особый музыкальный жанр, часто используемый композиторами в оперетте (в опере наиболее известны три примера: куплеты Мефистофеля из «Фауста», Трике из «Евгения Онегина» и тореадора из «Кармен»), который характеризуется незатейливой запоминающейся мелодией и шутливым содержанием. Эскамильо

представлен как антипод сдержанного Хосе – любимец толпы, обаятельный и мужественный тореадор. В куплетах, которые в данном случае выполняют функцию выходной арии, Эскамильо сравнивает себя с солдатом, проводит параллели между военной службой и выступлением на арене, а также хвалится своей смелостью и отвагой.

«Тореадор солдату друг и брат.

В битвах солдаты жизни теряют.

Дразнит смерть тореадор, и он – тот же солдат.

Час корриды – такое же сражение,

Где нас на смерть зовет труба.

Коррида – битва, не представленья!

А рёв толпы – словно боя грозный раскат!

Всё грохочет, оваций залпы!

И словно гром – разящий смех.

В этой битве трус давно пропал бы.

Тот кумир, кто смелее всех» [Димитрин, эл. ресурс].

Дифирамбы в его честь и собственное хвастовство Эскамильо создают комический эффект и проявляют сущность его характера. В данном случае достигается специфический эффект «функционального соединения» куплетов самого Эскамильо как его «самохарактеристики» и «припевов», исполняемых его поклонниками после каждого куплета их кумира, как своеобразной его внешней характеристики, поддерживающей тот же тон, что и его «самохарактеристика». Фактически, таким образом образ Эскамильо обретает синкретическое единство: его собственный взгляд на себя и его «внешняя» репрезентация по существу совпадают, а сам Эскамильо при всем своем внешнем величии практически сливается с толпой поклонников и зависим от нее.

Вероятно, он введен либреттистами в оперное повествование в этот момент (после освобождения Хосе из тюрьмы), с одной стороны, поскольку в операх очень часто используется прием контраста и Эскамильо появляется для

«баланса» и создания ощущения «симметрии» (Кармен – Микаэла, Хосе – Эскамильо), а с другой стороны, чтобы дать слушателю «подсказку» о дальнейшей борьбе между Эскамильо и Хосе за любовь Кармен. Примечательно то, что внимание тореадора нимало не трогает Кармен – она холодна с ним, как и со всеми остальными восторженными поклонниками. В этот момент Кармен представляется верной девушкой – здесь зеркально повторяется ситуация встречи «неприступного» Хосе и заинтересовавшейся именно его неприступностью Кармен. Не случайным представляется и «реноминация» в оперном либретто матадора Лукаса из новеллы Мериме (также претендовавшего на чувства Кармен) в Эскамильо: по всей видимости, это было сделано для достижения большей мелодичности и удобства вокального исполнения – имя Эскамильо в восторженных выкриках толпы звучит более благозвучно, нежели бы звучало имя Лукаса:

«Браво! Браво! Эскамильо в ударе! Эскамильо в ударе!

Алой кровью быка обагрилась арена!

Смелей, тореадор! Браво! Браво! Эспада! Эспада!» [Димитрин, эл. ресурс].

Далее в опере Бизе в таверне появляются контрабандисты Ремендадо и Данкайро, а также подруги Кармен Фраскита и Мерседес (девушки также являются новыми персонажами, введенными либреттистами в оперу): в ходе разговора девушки торгуются о гонораре за помощь контрабандистам. Кармен отказывается участвовать, т.к. ждет Хосе, который должен к ней прийти и не уверена в том, что он согласится вместе с ними участвовать в деле. Хосе все-таки приходит (сразу же по освобождении из тюрьмы), Кармен танцует, чтобы отпраздновать его возвращение (в прецедентном тексте – то есть в новелле Мериме – Хосе отправился из тюрьмы в жилище старой цыганки Доротеи, а не в таверну). Далее в опере следует сцена ссоры главных героев из-за необходимости Хосе возвращаться в казармы, в которой сначала Кармен намекает на свои чувства и «шантажирует» этим Хосе, а затем вынуждает Хосе признаться ей в любви. В новелле присутствует несколько ссор по той же

причине. Настроение Кармен очень переменчиво и в этих перебранках она то советует Хосе забыть о встрече с ней, то говорит о своей любви к нему.

Мимолетным замечанием, сделанным в новелле Мериме доном Хосе в ходе беседы с повествователем – «Я смотрел на улицу сквозь тюремную решетку, и среди всех проходящих мимо женщин я не видел ни одной, которая бы сравниться с этой чертовкой. И помимо воли я подносил к лицу цветок акации, тот самый, что она бросила мне в лицо: ведь даже засохший, он хранил свой сладостный аромат... Если на свете существуют колдуньи, то колдуньей была и эта девчонка!» [Мериме 2001, 247]– в оперном либретто трансформируется в песню дон Хосе о цветке, ставшую драматической декларацией любви к Кармен:

«Ты пришла ко мне злой бедою.  
Но желаю лишь одного я,  
Чтоб ты опять была со мной,  
И чтоб цветок, подарок твой,  
Тобой дышал, тобой, только тобой.  
Ты мой восторг, моё мученье.  
Ты навеки моя судьба.  
Нас те безумные мгновенья, моя Кармен,  
Соединили навсегда.  
Тебя люблю я!» [Димитрин, эл. ресурс].

Радость встречи и в новелле, и в либретто омрачает появление лейтенанта (который в либретто обретает имя Цунига), но место этого эпизода в новелле и опере разнится. В новелле лейтенант приходит в дом Доротеи, где в пылу ссоры Хосе его убивает, и этот поступок становится решающим в его судьбе. В рамках сюжета новеллы это его третье преступление: сначала Хосе отпускает Кармен, затем пропускает контрабандистов (этот эпизод отсутствует в опере) и, наконец, убивает своего начальника. В опере же лейтенант Цунига появляется в таверне Лильяса Пастьи в поисках Кармен, что возбуждает яростный гнев Хосе. Их драка была остановлена цыганами,

Цунига разоружен, а Кармен повторяет призыв присоединиться к свободной жизни контрабандистов, в которой «Один за всех – и все за одного» [Димитрин, эл. ресурс]. Этим заканчивается второе действие оперы.

В новелле Кармен без труда удается уговорить Хосе присоединиться к банде контрабандистов под руководством Данкайре, который, в отличие от «оперного» контрабандиста, появляется в повествовании только в этот момент. Пока контрабандисты ожидают в горах прибытия корабля с товарами, Хосе узнает о существовании мужа Кармен, Гарсии Кривого – в опере этот персонаж не был упомянут вообще. Также только теперь в новелле упоминается молодой контрабандист по кличке Ремендадо, который сразу же был ранен в стычке с драгунами, и убит Гарсией Кривым (в опере же Ремендадо активно действует вместе с другими контрабандистами на протяжении второго и третьего действий).

Третье действие оперы также происходит в дикой гористой местности, недалеко от родного дома Хосе. И если в новелле в этот момент, несмотря на присутствие Гарсии Кривого, взаимоотношения главных героев безоблачны, то в либретто Кармен упрекает Хосе в нелюбви к вольной жизни и непригодности к ремеслу контрабандистов. В их перебранке впервые звучит угроза Хосе.

Далее и в новелле, и в оперном либретто присутствует пророческое гадание. В новелле дважды упоминается о гадании Кармен на свою судьбу: в первый раз она говорит, что гадала на кофейной гуще и видела, что они с Хосе «кончат вместе» [Димитрин, эл. ресурс]. Второй раз Кармен гадает почти перед самой своей смертью, и, хотя Хосе предоставил ей шанс сбежать, она им не воспользовалась.

В опере же гадание сконцентрировано в одной сцене, однако оперная сцена существенно развернута в сравнении с новеллистическими эпизодами – «оперное» гадание отчетливо предсказывает будущее не только Кармен с Хосе, но и всем остальным участникам, что обеспечивает достижение эффекта подчеркнутого контраста.

И если Фраските и Мерседес карты предсказывают богатство и любовь:

«Фраскита: Мой валет, бубновый валет

Мне сердце своё предлагает.

Мерседес: Король мой богат, хоть и сед.

Он на мне жениться мечтает» [Димитрин, эл. ресурс],

то Кармен раз за разом видит в картах смерть: и свою, и дона Хосе:

«Взгляну, что судьба скажет мне. (Открывает карту.)

Они... Пики... Мне смерть!

(Перемешав колоду, открывает ещё несколько карт.)

Снова смерть!

Прежде – я... Он вслед за мной.

Обоих нас ждёт смерть» [Димитрин, эл. ресурс].

После сцены гадания в либретто, когда контрабандисты выдвигаются в путь, оставив Хосе сторожить оставшиеся товары, вновь появляется Микаэла, девушка, влюбленная в Хосе. Она, несмотря на свой страх, нашла возлюбленного в надежде вернуть его к мирной жизни и «излечить» от колдовских чар своей любовью. Хосе в кого-то стреляет, Микаэла прячется, и появляется Эскамильо, который заблудился в горах по пути в цирк; впрочем, одновременно он надеется встретить здесь Кармен.

Из многих убийств, с разной степенью подробности описанных в новелле Мериме, в оперном либретто Мельяка и Галеви «прописано» только одно – убийство Кармен. Прочие же кровавые эпизоды из прецедентной новеллы в оперном либретто и соответственно в опере в редуцированном и до неузнаваемости трансформированном виде оказались инкорпорированными в одну сцену – поединка Хосе с Эскамильо. (Именно этого эпизода в новелле Мериме вообще нет, однако из новеллы в эту оперную сцену перешли сломанный нож из эпизода убийства Гарсии Кривого, рана Хосе из эпизода стычки с контрабандистов с солдатами и спасительное (в новелле для Хосе, в либретто – для Эскамильо) вступление Кармен в поединок из эпизода стычки Хосе с английским офицером).



Хотя и в опере, и в новелле в итоге пути Хосе и Кармен расходятся, в новелле разлад между Хосе и Кармен более размыт: оправившись после ранения в стычке с солдатами, Хосе остается рядом с Кармен и даже продолжает участвовать в операциях контрабандистов, однако его тоска по прежней «законопослушной» жизни и желание к ней вернуться вызывают все большее раздражение Кармен. Ситуация соперничества в новелле разрешается так: матадор Лукас, по всей вероятности, если не погибает, то очень серьезно ранен: бык нападает на красующегося матадора, тот падает ничком вместе с лошастью, а бык валится на них. Казалось бы, Хосе отмщен, у него нет больше соперников, его ничего не держит в Кордове, но Кармен больше не любит его. Она готова пойти за Хосе в могилу, но жить с ним не станет. И тогда после длительных переживаний Хосе в порыве ярости убивает Кармен ножом Гарсии Кривого и хоронит ее в лесу – это его четвертое убийство. Таким образом, развязка в новелле осуществляется как следствие длительно развивающейся ситуации.

В опере разрыв Хосе и Кармен «сжат» во времени: после схватки между Хосе с Эскамильо Кармен уходит с Эскамильо и контрабандистами, а Хосе вынужденно остается с Микаэлой, т.к. она сообщает, что мать Хосе умирает и хочет увидеть сына (в новелле персонажа Микаэлы нет), а затем при первой же встрече с Кармен Хосе убивает ее. В либретто действие происходит на площади в Севилье; в праздничной атмосфере, в день боя быков, и когда воодушевленная толпа приветствует тореро, бандерильеров, пикадоров и других участников корриды. Сюда же приходят цыганки с Кармен и Хосе. Толпа скрывается в цирке, оставляя их наедине. Далее объяснение героев происходит на фоне возгласов ликующей толпы. Это сделано для создания эффекта контраста и еще большего накала страстей, причем напряжение параллельно нарастает и между героями, и на скрытой от глаз слушателей арене цирка. Два «параллельных» действия достигают своей кульминации и переходят в развязку также параллельно: торeadор наносит быку последний удар, а Хосе почти одновременно с этим убивает Кармен.

Разумеется, «несовпадения» между прецедентным прозаическим текстом и оперным либретто на его основе неизбежно определяются их исходными жанровыми характеристиками. Прозаический текст обладает рядом преимуществ перед оперным либретто в плане возможности передачи более широкого диапазона смыслов: повествование не ограничено местом и временем, количество героев также может быть ограничено только замыслом автора. В либретто же это невозможно по нескольким причинам: для либретто обязательны простота изложения, богатый и, главное, сконцентрированный в очень ограниченном сценическом времени событийный ряд, из-за больших материальных затрат ограничивается количество действующих лиц и количество мест действия (по чисто техническим причинам). Более того, опере, как и любой драме зачастую присуще классицистическое единство времени, места и действия, хотя с течением времени это классицистическое требование утратило свою непреложность.

Соответственно и в либретто «Кармен» в сравнении с прецедентной новеллой значительно сокращено количество событий и действующих лиц, но в то же время введены новые герои, и более частое их появление мотивировано тем, что они призваны заменить отсутствующих в опере персонажей новеллы (например, оперный Эскамильо замещает Гарсию Кривого из новеллы). Порой же новые персонажи введены в оперу для создания в принципе характерного для оперы и необязательного для прозаического повествования эффекта контраста (введение в оперу Микаэлы для создания эффекта контраста с Кармен).

Также оперные ограничения касаются места действия: в новелле П. Мериме контрабандисты постоянно передвигаются (Севилья, Триано, Херес, Гаусин, Эстепона, Ронда, Вехер, Гибралтар, Кордова – вот неполный список городов Испании, в которых происходят события новеллы). В либретто же – всего четыре места действия: площадь в Севилье перед табачной фабрикой, таверна Лильяса Пастьи, стоянка в горах, площадь перед цирком в Севилье. Либреттисты стремились в данном случае к «сужению хронотопа» – в

прецедентной новелле события происходят на протяжении нескольких месяцев в разных уголках Испании, в опере же основные события сосредоточены в Севилье и основное действие происходит практически за один день (за исключением момента знакомства Хосе и Кармен и последующего заключения Хосе в тюрьме). Таким образом подчеркивается стремление либреттистов к синтезу трех единств: места, времени, действия (в XIX веке этот классицистический принцип уже не соблюдается строго, но, тем не менее, черты его в операх сохраняются даже в XX веке).

Содержание оперы Ж. Бизе, в отличие от новеллы П. Мериме, сконцентрировано на экстремальных эмоциональных и психологических состояниях и ситуациях. Можно выделить несколько наиболее явных атрибутов оперной трансформации новеллы Мериме «Кармен» в одноименную оперу Бизе.

I. На текстовом уровне происходит трансформация прецедентного прозаического текста в стихотворную «драму»; при этом

1. Статичные повествовательные элементы (пейзажные зарисовки, сцены разговора повествователя и путешественника, эпизод с описанием нравов цыган) подвергаются в опере сокращению.

2. Пространные монологи героев в прецедентной новелле при «переводе» в либретто становятся превосходной основой для создания арий; тем не менее, авторы либретто также прибегают к цитации (заимствование песни из поэмы А. С. Пушкина «Цыганы»), а также дополняют повествование новыми текстами (куплеты Тореадора, арии Кармен).

3. В опере акцентируется «полярность» двух взаимоконтрастных культур и, соответственно, главных персонажей – Кармен и Хосе, чьи действия управляются одной или двумя доминирующими эмоциями. У Хосе, например, – это любовь и ревность, а у Кармен – любовь и свободолюбие.

II. На сюжетном уровне:

1. В опере внимание концентрируется на одной Кармен – главном персонаже всего оперного повествования. В опере именно она является

абсолютным центром всех событий. В прецедентной же новелле Кармен хотя и является «двигателем» событий, произошедших с Хосе, однако, будучи инкорпорированной в рассказ Хосе, она «вторична» по отношению к нему.

2. В либретто «Камен» происходят изменения в системе персонажей. С одной стороны – «развертывание»: в оперном либретто появляются отсутствующие в прецедентной новелле Микаэла, тореадор Эскамильо, цыганки Фраскита и Мерседес; персонализируется лейтенант Цунига, остававшийся в прецедентной новелле безымянным. С другой стороны – происходит сжатие: из оперного либретто «исчезает» муж Кармен, Гарсия Кривой.

3. Разнообразие «человеческих типов» и в новелле, и в опере (солдаты, контрабандисты, работницы фабрики, горожане и др.), обеспечивает необходимый фон, на котором становятся более выпуклыми контрасты «черного и белого», представленные главными героями оперы.

4. Также в либретто происходит «сужение» хронотопа: либреттисты сокращают как временной период, в который происходят события (события новеллы происходят на протяжении практически полугода, в либретто же события сокращены до месяца), так и количество локаций (больше десяти в прецедентной новелле, четыре в оперном либретто).

### **Глава 3. Трансформация поэтического текста в оперное либретто:**

#### **«Корсар» Дж. Верди**

Так или иначе, поэзия во все времена была тесно связана с музыкальным искусством, и «синтетические» словесно-музыкальные жанры, словесная составляющая которых представляла собой поэтический текст, активно бытовали в европейском искусстве задолго до появления оперы (оратории, мессы, баллады и др.). Вообще поэтический текст имеет большее сходство с драматическим, нежели прозаический, и, кроме того, легче поддается музыкальному «обрамлению» благодаря тому факту, что в данном типе текстов словесная составляющая подчинена ритму, а строки зарифмованы между собой. При этом в оперном искусстве словесный текст и музыка постоянно находятся в состоянии противоборства и в разные эпохи главенство в опере как в музыкальном спектакле принадлежало то словесному тексту, то его музыкальному обрамлению. Так, в музыкальных драмах начала XVII века (Я. Пери, Дж. Каччини, К. Монтеверди) словесный компонент занимал главенствующее положение: композиторы характеризовали свои произведения как род драматической поэзии, в которой пение заменяет речь.

В операх, созданных на материале поэтических текстов, легче достигается своеобразная гармония между словом и музыкой, когда «пропевание» ритмически организованного текста не мешает восприятию его смысла. Более того, при создании оперного либретто на основе поэтического текста обеспечивается большая «сохранность» исходного литературного текста: в самом деле, если исходный прозаический текст при преобразовании в оперное либретто должен быть «ритмизован», а также должен обрести метрику и, как правило, рифму, освободиться от описательной составляющей, что невозможно без существенной смысловой редукции, то поэтический текст уже изначально более пригоден для «оперной» трансформации и может быть должным образом преобразован с меньшими смысловыми потерями.

О главенствующей роли словесного текста можно говорить и в отношении опер Джузеппе Верди. Известно, что Верди принимал живое

участие в редактировании текстов оперных либретто, хотя и не являлся составителем либреттных текстов, отдавая эту часть работы известным либреттистам своего времени: М. Пьяве, а затем А. Бойто.

По мнению Верди, качество оперы определялось, прежде всего, уровнем литературной первоосновы. Соответственно Верди иллюстрировал свое положение о главенстве в опере «слова» целой галереей примеров наиболее выдающихся опер, литературной первоосновой которых были великие тексты (см. Л. А. Соловцова [Соловцова 1981, 285], И. К. Полуяхтова [Полуяхтова 2013, 334-338]). Так, у Моцарта такой литературной основой были «Дон Жуан» А. де Самора и «Женитьба Фигаро» П. Бомарше, лучшей оперой Россини стал «Севильский цирюльник» также по Бомарше. В своем творчестве Верди обращался к широко известным текстам европейской литературы. Им написаны четыре оперы на сюжеты Ф. Шиллера: «Разбойники», «Жанна Д'Арк», «Луиза Миллер» (на основе шиллеровской драмы «Коварство и любовь») и всемирно известная опера «Дон Карлос»; две оперы по драмам В. Гюго: «Эрнани» и «Риголетто» (по драме «Король забавляется»); три оперы по произведениям У. Шекспира – «Макбет», «Отелло» и комическая оперу «Фальстаф».

В качестве примера «оперной» трансформации Верди поэтического текста можно рассматривать поэму Дж. – Г. Байрона «Корсар», написанную в 1814 году и оказавшей большое влияние на дальнейшее развитие романтизма, в том числе и музыкального.

Верди обратился к одному из наиболее характерных образцов романтического искусства. В поэме появляются характерные для романтизма сюжетные мотивы, персонажи, которые впоследствии будут являться каноническими как для романтической поэзии, и драмы, и оперы.

Хотя «Корсар» по своему жанру является поэмой, сам Байрон назвал «Корсара» повестью. Как в предисловии отмечает поэт, для произведения он выбрал «не самый трудный, но, быть может, самый свойственный нашему языку стихотворный размер – наше прекрасное старое, ныне находящееся в

пренебрежении, героическое двустишие» [Байрон 1982, 304], т.е. пятистопный ямб.

В поэме Байрона есть все, что необходимо для создания блестящей оперы: интересный и новый сюжет, напряженность действия, восточный колорит, романтические герои, конфликт долга и чувства, трагический финал. И Пьяве – постоянному либреттисту Верди, удалось написать хорошее либретто, во многом благодаря тому, что он по возможности не отступал от содержания текста Байрона.

В опере Верди романтические мотивы нашли воплощение в образах трех главных героев, перешедших в оперу из байроновской поэмы (у одного из них, впрочем, изменено имя – по всей видимости, в целях музыкального благозвучия).

Главный герой оперы – Коррадо (в поэме Байрона – Конрад) – корсар, замкнутый, отвергнутый обществом дерзкий бунтарь. Коррадо отважный и сильный, благородный защитник слабых, преданный своей возлюбленной. Этот герой занимает доминирующее положение на протяжении всех трех актов. Он принимает непосредственное участие во всех важных событиях, которые вызваны его поступками. (Он отправляется в поход против турок, внезапно появляется во дворце турецкого паши, освобождает пленниц и наложниц, сам попадает в плен, спасается бегством, в итоге – бросается в морские волны, не пережив смерти возлюбленной.) Медора в опере – это образ «ангела в доме», воплощение «вечной женственности»; она изображается нежной, покорной судьбе и обреченной ждать возвращения своего мужа. Персонаж Медоры становится воплощением спокойствия, умиротворения и покоя.

Противоположностью Медоры является другая героиня – Гюльнара – рабыня турецкого паши Сеида, влюбленная в Коррадо, но отвергнутая им. Гюльнара в опере Верди – воинственная страстная натура, способная на отчаянные поступки ради своей любви. В опере Верди она благородна и бескорыстна.

Кроме того, характерный для лирической оперы любовный треугольник дополнен еще одним персонажем – пашой Сеидом, влюбленным в Гюльнару – жестоким и хитрым предводителем, цельным персонажем с определенными жизненными устоями.

Также немаловажное значение как в поэме, так и в опере имеет стихия, на фоне которой происходят события (но если в поэме стихия описана словесно, то в опере морскую бурю изображает оркестр).

«Корсар» – одна из самых цельных опер итальянского композитора с максимально концентрированной структурой – в ней три компактных действия, совпадающих с тремя песнями из поэмы Байрона. Побочных драматургических линий в опере нет. Борьба корсаров с турками имеет эпизодическое и декоративное значение. Все действие сосредоточено вокруг главных героев.

В ходе сопоставительного анализа рассмотрим байроновскую поэму и оперу Верди с точки зрения сюжетной организации. Первая песня байроновской поэмы «Корсар» начинается с протяженного вступления-песни, в которой пираты воспевают свой образ жизни, объясняя, чем он предпочтительней мирной жизни и даже смерти на суше.

Далее поэт описывает быт Пиратского острова и обычное времяпрепровождение пиратов между битвами. Затем он переходит к вожаку пиратов – суровому, немногословному, аскетичному, одинокому среди прочих пиратов Конраду, которого пираты считают чужаком, но при этом безоговорочно ему подчиняются:

«Враг чувственного, он суров и прост,

Ему идёт на пользу этот пост. <...>

Он скор в решеньях и надменен так,

Что и не спросишь, что решил Вожак, –

Ведь на другое и надежды нет,

Чем краткий и презрительный ответ» [Байрон 1982, 307].



Завязка действия происходит в тот момент, когда прибывает корабль и один из пиратов передает письмо от греческого шпиона Конраду, также здесь становятся известны имена еще двух пиратов Жуана и Гонзальво. В поэме не сообщается о содержании письма: добыча ждет пиратов или же над ними висит угроза. Читатель узнает только о решении Конрада – он приказывает готовиться к отплытию и битве.

Действие вновь прерывается рассуждением-описанием предводителя корсаров, в котором рассказывается о его внешности и чертах характера. И особо отмечается, что герой не абсолютно черств, способен на чувство. Единственной девушкой, которую он любит и о которой заботится, является Медора.

В опере же действие должно развиваться намного динамичнее, в связи с чем либреттист М. Пьяве значительно сократил повествовательные пассажи.

Первое действие оперы также начинается с партии корсаров, восхваляющих свою жизнь. Примечательно, что песня корсаров из байроновской поэмы, составляющая единую строфу из 42 строк при всей своей исходной «валентности» по отношению к оперной трансформации (по существу песня может быть перенесена из исходного литературного текста в оперу вообще без изменений), тем не менее, в опере «сжата» до четырнадцати строк и представлена в виде своеобразного диалога: Коррадо слушает песню пиратов и комментирует ее, но некоторые реплики его лишены логики. к тому же практически без текстуальных совпадений с песней из байроновской поэмы, только с краткой передачей другими словами ее основного содержания (если в поэме песня содержала множество вопросов о судьбе и предназначении пирата, то в опере та же песня приобретает восторженный настрой).

В отличие от поэмы, оперный Коррадо сразу, без «представления» извне появляется на сцене, к нему тут же приходит Джованни с докладом от греческого шпиона и Коррадо объявляет о наступлении корсаров на турок (в поэме не говорится, против кого выступают пираты).

Если сравнить песню Медоры из оперы и ее же песнь из поэмы, то содержательно они совпадают: в них обеих отразились волнение о судьбе корсара и надежда на ответное чувство с его стороны.

В поэме:

«Не проходи близ склепа моего  
Без мысли обо мне, ушедшей в бездну,  
Страданья я страшусь лишь одного –  
Что из твоей я памяти исчезну» [Байрон 1982, 319].

В либретто:

«Если бы моя душа улетела к Богу,  
Если бы Коррадо смог оплакать мой прах,  
Всё, что я прошу у своего возлюбленного –  
Это любящая слеза» [Верди, эл. ресурс].

Далее сюжет в байроновской поэме развивается следующим образом: перед отплытием Конрад приходит попрощаться с Медорой. Их диалог наполнен нежностью, но в словах Медоры одновременно присутствует упрек – встреча слишком коротка, ее возлюбленный предпочитает мирной жизни море и битвы.

В свою очередь, дуэт Медоры и Коррадо из оперы Верди считается одним из самых вдохновенных любовных дуэтов, написанных композитором. Верди раскрывает внутреннюю борьбу, происходящую в душах героев: Коррадо уверен в своем недолгом отсутствии и возвращении со славой; сердце Медоры полно переживаний и тревог – она пророчит себе гибель. При этом в рамках оперного дуэта реплики героев – в сравнении с байроновской поэмой – более сжаты, что, тем не менее усиливает эмоциональную емкость каждого слова. Если в прецедентном поэтическом тексте диалог Конрада и Медоры состоит из небольших самоценных монологов, порой со сложным синтаксисом, то в соответствующем дуэте из оперы Верди эти монологи «сжимаются» до эмоционально насыщенных, порой истеричных реплик. Сравним:

У Байрона: «...“Пусть кончатся такие дни... Когда  
Избавимся от жизни мы такой  
С ее богатством, и когда покой  
Нас в мирный дом введет своей рукой?  
Ты знаешь, не страшусь я ничего –  
Отсутствия боюсь лишь твоего,  
Томлюсь, тоскую, плачу о тебе.  
Любви бегущем, рвущемся к борьбе  
Как странно, Конрад: нежен ты со мной –  
А на людей, на мир идешь войной?...” –  
“Да, я таков – но жалит, мстит змея  
Задетая подошвой бытия.  
Надежда – лишь в любви, что даришь ты, –  
Ведь я лишен Всевышней доброты.  
Но я судом обычным не судим:  
Любовь к тебе – одно с враждой к другим  
Разъять слиянье – и тогда, любя  
Весь род людей, я разлюблю тебя.  
Но не страшись – нам прошлое сулит,  
Что я и впредь с тобой пребуду слит...  
Теперь, Медора, мужественной будь:  
Я должен вновь уйти в недолгий путь”» [Байрон 1982, 320].

В либретто оперы Верди:

«Коррадо: Правда, Медора, твоя песнь печальна.

Медора: Может ли она быть счастливой, когда Коррадо далеко.

Зачем убегаешь ты от моей любви?

Коррадо: Если у меня заберут твою любовь,

На этой земле у меня больше ничего не останется.

И даже на небе я едва смею надеяться...

Медора: О милый Коррадо, молчи...

Коррадо: Всё прошлое – это залог будущего...

Нет, Медора, наша любовь не умрёт!..

И мне нужно твоё мужество...

Медора: О Боже!

Коррадо: Я должен исполнить долг... это безопасно.

Медора: Ты не оставишь меня!

Любовь удержит тебя» [Верди, эл. ресурс].

Сама любовь корсара и Медоры соответственно в байроновской поэме и в оперном либретто описана по-разному. В байроновском тексте чувство любви Конрада к Медоре напрямую вытекает из его от ненависти к остальным людям:

«Но я судом обычным не судим:

Любовь к тебе – одно с враждой к другим

Разъять слиянье – и тогда, любя

Весь род людей, я разлюблю тебя» [Байрон 1982, 320].

В опере же нет этой строгой оппозиции «любовь к девушке – ненависть к человечеству». Любовь вожака корсаров самоценна:

«Если у меня заберут твою любовь,

На этой земле у меня больше ничего не останется» [Верди, эл. ресурс].

Сцена прощания и в поэме, и в либретто прерывается пушечным выстрелом, напоминающим о предстоящем сражении. Герой должен пожертвовать чувством, чтобы выполнить свой долг.

Следом за сценой расставания в поэме следует внутренний монолог Конрада, рассказанный повествователем: герой терзается мыслями о мирной жизни, но ровно до тех пор, пока не ступает на берег; при виде же корабля «себя он прежним ощутил опять» [Байрон 1982, 323]. Далее в поэме появляются еще двое пиратов – Педро и Ансельмо, добавляются штрихи к портрету юного и энергичного Гонзальво вместе с которым Конрад составляет план нападения. Зато само плавание в поэме описано предельно сжато. С момента отплытия Конрада события в поэме начинают развиваться

стремительно: корсары отплывают с закатом, и буквально сразу упоминается время прибытия к стану турецкого паши – около полуночи. Подробности плавания предстают в поэме как подчеркнуто незначимые (в опере Верди, впрочем, плавание вообще будет опущено). Байрон здесь ограничивается лишь сухой констатацией фактов.

«Медоры замок перед ним возник –  
И вновь он пережил прощанья миг.  
Их парус увидала ли она?  
О, как сейчас любовь его сильна!..  
Но до восхода много важных дел –  
И Конрад вновь собою овладел;  
В каюте командирской, за столом,  
Они с Гонзальво бодрствуют вдвоем.  
Пред ним лежат, свечой освещены,  
Помощники в делах морской войны –  
Чертеж и карты; спор над грудой карт –  
Что ночь тому, кем овладел азарт?  
А бриз гудит в округлых парусах,  
И бриг летит, как сокол в небесах,  
За мысом мыс минуя на пути,  
Чтоб затемно в желанный порт прийти.  
Трубы подзорный зорек глаз – и вот  
Залив открыл паши галерный флот» [Байрон 1982, 324].

В опере Верди момент отплытия и последующее плавание вообще опущены: они лишь подразумеваются. Об отплытии Коррадо можно лишь догадываться из его диалога с Медорой:

«Коррадо: Тайный голос говорит мне, что я вскоре вернусь.

Час настал! Прощай!

Медора: О, не уходи!

Коррадо: Прощай! (Уходит)» [Верди, эл. ресурс].

С одной стороны, это может быть связано со скупостью описания плавания с в самой прецедентной байроновской поэме; с другой же, очевидно, в рамках замысла Верди, изображение плавания не несло в себе эстетической функции (на первое место в опере выходят взаимоотношения героев, а не отношения человека и стихии, в то время как в прецедентном поэтическом тексте, море обладает определенной символической значимостью).

Вторая песнь поэмы Байрона открывается описанием пира в стане Сеида. Турки в поэме описываются с некоторой антипатией: на занятой ими территории они ведут себя как хозяева, они слишком расслаблены и не ждут опасности, но при этом возбуждены ожиданием предстоящей битвы.

«Порт многолюден, шумен и хвастлив,

Хоть враг далеко, но сомненья нет:

Им лишь отплыть осталось, и рассвет

Узрит пиратов пленных – а пока

Пусть спит дозорный...» [Байрон 1982, 325].

И далее «Подтверждено Сеида хвастовство

Обильем войск под знаменем его» [Байрон 1982, 326].

При этом, как отмечается в поэме как турки, так и корсары абсолютно уверены в своей победе: турки полагаются на численное преимущество – в их распоряжении целый флот, а корсары – на эффект неожиданности – именно для этого они прибыли в порт Корони под покровом ночи.

Спокойствие, царящее в покоях Сеида, в байроновской поэме прерывается сообщением раба о дервише, который бежал от корсаров. В своей беседе бывший пленник не рассказал паше ничего ценного, при этом успев нелестно отозваться о военном потенциале пиратов, сказать об их слабости и неорганизованности. Подозрительным для паши показался лишь отказ от беглого пленника пищи – во многих народах разделить хлеб или соль с гостем означало получить расположение хозяина; в свою очередь это налагало определенные обязательства и на гостя – приняв угощение, он таким образом

показывал отсутствие недобрых намерений. В этот же момент Сеид узнает о вторжении корсаров в порт.

Если до этого момента повествование в байроновской поэме развивается размеренно, то после известия о вторжении и пожаре действие становится более динамичным и сумбурным:

«Страж на колени падает, крича  
О милости... Вотще! Из-под меча  
Струится кровь; корсары рвутся в зал,  
Куда их рог начальника призвал» [Байрон 1982, 329].

Торжество пиратов прерывается женским криком. Время в поэме как бы останавливается.

В опере «турецкий» акт начинается не с описания пира, а с появления на сцене одалисок и любимой наложницы паши Гюльнары. Девушку не радуют почести, оказываемые ей при дворе: она так же зависима, как и ее прислужницы. Гюльнара мечтает вернуть себе свободу и готова пойти на любой риск, к Сеиду же она равнодушна. Пир же, подробно описанный в поэме, в опере Верди больше присутствует в подтексте: по воле паши Гюльнара должна явиться на пир в честь грядущего похода против пиратов; сам этот пир в опере будет изображен в позже, ближе к середине акта – при этом изображен более сжато, нежели он описан у Байрона.

Сеид в опере появляется позднее, после чего происходит эпизод с дервишем, почти повторяющий соответствующий эпизод в байроновской поэме. Но события в опере развиваются намного динамичнее: паша пытается выведать у дервиша местонахождение и численность корсаров, но в этот момент раздаются ужасные крики – в порту загорелся турецкий флот. Воспользовавшись замешательством, мнимый дервиш сбрасывает свои лохмотья, под которыми заблестели доспехи. Турки были поражены – перед ними вождь пиратов Коррадо. Корсары уже ворвались во дворец и подожгли его. Сеид и его приближенные вынуждены отступить. Динамичность развития событий в опере с одной стороны объясняется «ограниченностью»

сценического времени, желанием удержать внимание зрителя, и при этом стремлением как можно точнее следовать событиям прецедентного текста, а с другой быстрее перейти к более важным, с точки зрения либреттиста и композитора, событиям, связанным с Коррадо (встреча с Гюльнаррой). Межличностные отношения являются основной темой оперы, в то время как темы борьбы человека и стихии, пиратов и войн остаются на втором плане.

В поэме Байрона минутная слабость Конрада, вызванная состраданьем к девушкам, находящимся в гареме, охваченном огнем, и последующим спасением наложниц, становится для пиратов роковой ошибкой. Сбежавший паша успевает оценить ситуацию и собрать силы для ответного удара. Ужас Сеида сменяется стыдом, а затем испуганием. Ему не важны девушки, он настроен лишь мстить.

«Разбойников увлек

И вспять швырнул сражения поток.

Вернулся Конрад к прерванной борьбе

Не для трофеев – жизнь сберечь себе» [Байрон 1982, 330].

Конрад понимает, что план его не удался. В битве погибли все его товарищи, но приказ их предводителя был первостепенным.

«Мы убивать и гибнуть рождены –

Но нежный пол всегда щадить должны!» [Байрон 1982, 330].

В оперном либретто битва между пиратами и турками практически лишена подробностей: либреттист лишь добавляет ремарку о том, что «пираты появляются в задней части сцены и бьют турок» [Верди, эл. ресурс]. При этом поведение персонажей значительно отклоняется от описанного в поэме Байрона. Так, Сеид в поэме показан человеком крутого нрава, предпочитающим бегство и жизнь, нежели битву и смерть. При этом его настроение, как уже было описано, меняется очень быстро. В свою очередь, в либретто, турецкий паша теряет контроль над ситуацией лишь на мгновение и сразу же готов дать отпор неприятелю.

«Сеид: Но что это за свет?



Неужели так быстро возвращается день? <...>

Турки: Нас предали!

Наши корабли преданы огню.

Сеид: Принесите мне моё оружие!

Турки: Встретим же опасность!» [Верди, эл. ресурс].

Также Сеид в либретто показан более милостивым – опущены эпизоды смерти пиратов, описанные в поэме (у Байрона в живых остается лишь Конрад, успев насладиться предсмертными стонами турок) – в опере же часть пиратов вместе с Коррадо захвачена в плен, а часть успевает скрыться.

Также эпизод спасения одалисок из благородного поступка, в поэме сопровождающегося внутренним монологом Конрада, превращается в некий фарс. Сравним эпизоды из поэмы и из либретто.

В байроновской поэме:

«В глазах вождя восторга блеск возник;

Но вдруг он замер: дальний женский крик

Достиг ушей – как погребальный звон,

Ударил в сердце каменное он. “О, крик в гареме, в пламени, в огне!

О наших женах он напомнил мне,

Страдающих так часто без вины...”» [Байрон 1982, 329-330].

И далее описание первой встречи с Гюльнаррой:

«Словцом-другим едва успел Корсар

Приободрить дрожащую Гюльнар» [Байрон 1982, 330].

В опере Верди:

«Гюльнара и одалиски (из гарема):

Помогите? Кто спасёт нас?

Коррадо: Бежим же спасти слабый пол.

Смерть этому человеку!

Пусть будет убит только он один.

Смелее, я вас поведу!

(Бросается вместе с товарищами ко входу в гарем и быстро возвращается, неся на руках Гюльнару, за ним следуют пираты, волоча за собой одалисок).

Гюльнара: О, сжался, сжался!

Коррадо: Не бойся, тебя не тронут и выкупят» [Верди, эл. ресурс].

Можно отметить, что в опере описание разговора Коррадо с Гюльнаррой обретает конкретную форму. Но, в то же время, в этой реплике Коррадо говорится о дальнейшей судьбе девушки, хотя у Байрона такого намека не было.

Сокращение действия поэмы (бегство турок), а также перемены в характеристике героев несомненно обусловлены требованиями оперной сцены, некоторыми из которых являются единство места (у работников сцены во время оперного представления нет времени, чтобы менять декорации), а также динамичность развития основной сюжетной линии.

Далее в поэме подробно описывается последующая судьба Конрада, упоминается новый персонаж – врач – необходимый для «законного» подтверждения дальнейших страданий главного героя. Повествователь в поэме затрагивает тему не только физических мучений, но и моральных страданий. Он говорит о различных вариантах развития событий, например, рассуждает, что в случае, если бы Конрад одержал победу над пашой, то поступил бы таким же образом – казнил противника. Всеми мыслями мог «управлять» Конрад, кроме одной: как Медора – перенесет весть о гибели возлюбленного.

В опере же размышлениям либреттист не оставил места, но облек их в форму диалога между Сеидом и Коррадо, которых постоянно перебивают реплики Гюльнара (уже полюбившей своего спасителя), Джованни (восхищающего и одновременно осуждающего Коррадо), одалисок (умоляющих помиловать пирата). В оперном действии этим дуэтом между торжествующим Сеидом и захваченным, но не сломленным Коррадо заканчивается второе действие.

В поэме же действие развивается более плавно. Во время обличительной речи Сеида Гюльнара лишь пытается угадать в чертах Конрада своего спасителя. Лишь с наступлением ночи Гюльнара решает пробраться в башню к пленнику. Изначально ей движет любопытство, а не любовное чувство, но как только Конрад просыпается, и девушка лучше узнает его характер, она влюбляется и решает спасти пирата, отплатив ему за свою жизнь. Но, как отмечает в своей статье С. Рутерфорд, «читатель поэмы остается в неведении относительно намерений Гюльнары после угроз Сеида. При этом оперный слушатель сразу понимает, что она (Гюльнара) что-то замышляет. Это вносит в последующие диалоги Гюльнары и Коррадо элемент расчета» [Rutherford 2010, 50].

«Она глядит: “Он спит спокойным сном,  
А чьи-то очи слезы льют о нем!  
И я смотрю влюбленно, как раба,  
Так стал он дорог... Это ворожба!”» [Байрон 1982, 335]  
«Раба ж – хоть и любима, – но она  
Лишь украшеньем быть осуждена!  
Вопрос душе: “Ты любишь?”, а ответ  
Скрываемый от всех и жгущий: “Нет!”» [Байрон 1982, 337]  
Затем:  
«Ищу я во влюбленности предлог  
Лишь для того, чтоб твой сломить замок.  
Ты спас мне жизнь недрогнувшей рукой –  
А я спасу и возвращу покой  
Твоей любви – мне не видать такой...» [Байрон 1982, 335].

Третья песнь байроновской поэмы начинается с протяженного описания заката возле Афин. В нем автор поэмы воспеваает красоты южной природы, в повествовании он использует большое количество топонимов: остров Саламин, мыс Эгин, горы Киферон и Гимет, река Кефис. Такое подробное описание наступления ночи используется автором поэмы для

погружения читателя в атмосферу спокойствия, но далее Байрон делает оговорку, что повествование ведется не об Афинах, а о пиратском острове. При этом тон и темп повествования меняется: становится более взволнованным, краски – более темными – при помощи такого контраста Байрон передает настроение Медоры, которая волнуется о Конраде. Наконец прибывает бот с уцелевшими пиратами, которые сообщают, что их предводитель жив, но попал в плен. Медора едва не погибает в море, услышав эту весть, но пираты успевают ее спасти.

В оперном либретто, напротив, вступительная часть превращается в ремарку, а действие начинается с обращения Медоры к пиратам, которое очень близко к реплике Медоры из поэмы:

В поэме:

«Молчите вы? Ну что ж, молчите! Мне

Известно все и ясно все вполне;

Но лишь одно – ах, словно рот зашит! –

Нет сил спросить: где Конрад мой лежит?» [Байрон 1982, 341]

В либретто:

«Вы молчите...

Я не смею спрашивать вас.

И всё же я спрошу... мой муж...

Молчите! Увы! Я знаю всё.

Моего Коррадо, моего Коррадо больше нет» [Верди, эл. ресурс].

Далее в либреттном тексте Медора как бы в сторону говорит о том, что она, уверенная в гибели мужа, скоро будет вместе с ним, а яд уже в ее груди. И в этот же момент пираты замечают корабль, на котором плывет Коррадо вместе с Гюльнаррой. В книге «Вугон's European Impact» П. Кокрэн, описывая этот момент, говорит о том, что яд, напрасно выпитый девушкой, и самоубийство главного героя – являются намеком на схожее развитие событий в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» [Cochran 2015, 374].

Действие поэмы разворачивается не так стремительно. Здесь присутствует еще один эпизод в стане турецкого паши. В этом эпизоде Сеид решает судьбу пленника. Он видит два варианта: либо казнить пленника, либо потребовать выкуп, отпустить, а затем вновь поймать и казнить.

Гюльнара в это время пытается образумить Сеида и вызволить Конрада, чем навлекает на себя подозрение и гнев паши. Но его угрозы не действуют на влюбленную рабыню. Далее читатель узнает, что Конрад томится в темнице уже в течении четырех дней и почти принял свою судьбу – быть казненным, но, тем не менее, его дух не сломлен:

«Как быть спокойным? К смерти мощный дух  
Непримирим, покуда не потух.

Он был измучен, но сражался все ж,

И этот бой с другими был несхож» [Байрон 1982, 346].

Немаловажное значение также здесь играет и описание природы. За стенами темницы бушует буря, обозначая приближение к частной кульминации.

В творчестве романтических поэтов значительное место занимает пейзаж – море, горы, небо, бурная стихия, с которой героя связывают сложные отношения. Природа может быть отражением страстной натуры романтического героя, а может и быть противопоставленной ему, оказываться враждебной силой, с которой он вынужден бороться.

В данном случае буря является с одной стороны помощником – Гюльнара подкупает стражу, и непогода позволяет выбраться беглецам незамеченными. С другой стороны – буря предвестник несчастья, ожидающего главного героя.

Ради корсара Гюльнара даже убивает Сеида. Это убийство не описывается в тексте поэмы, но из слов Гюльнары становится ясно, что совершила девушка:

«Он встать хотел – не встанет больше он.

Ты дорогой ценой освобожден. Молчи!

Не медли – ждет корабль. Идем!» [Байрон 1982, 349].

Гюльнара убила Сеида не только ради спасения Коррадо из-за любви и из благодарности за свою жизнь, но также и потому, что Сеид усомнился в неверности девушки, что означало, что Гюльнара находилась под угрозой смерти.

Конец оперы демонстрирует расхождение между поэмой и либретто.

Конрад из байроновской поэмы торопит свое возвращение к родному берегу. Его предчувствие ужасного события растет с каждой минутой, особенно в тот момент, когда пират видит темное окно в башне Медоры.

В башне он находит бездыханное тело, в отличие от оперы, где Медора в момент прибытия Коррадо еще жива. Таким образом, мрачное повествование байроновской поэмы в опере заменяется изначальным радостным воссоединением влюбленных, которое вскоре сменяется печалью, поскольку Конрад узнает, что Медора приняла яд.

В финале оперы разворачивается полилог, основное место в котором занимают Коррадо, умирающая Медора, Гюльнара. Медора прощается с возлюбленным, Гюльнара просит у него же прощения, а Коррадо взывает к небесам о спасении Медоры. Не выдержав смерти Медоры, оперный Коррадо бросается в море.

Введение в оперу финального трио для Верди стало возможностью показать главных персонажей вместе. Здесь очевиден контраст между Гюльнаррой, девушкой-«воином» и Медорой, «домашним ангелом». По мнению Рутерфорд, изображение мук совести Гюльнары в этом эпизоде – это «реабилитирование ее женственности» [Rutherford 2010, 58]

В заключение отметим, что при «переводе» поэмы Дж. Г. Байрона в оперное либретто

I. На текстовом уровне происходит трансформация поэтического текста в стихотворную «драму».

1. При «перевод» литературного текста в оперное либретто Ф. Пьяве совместно с Дж. Верди использовали метод компиляции – из текста повествователя были составлены диалоги героев, а также некоторые арии.

2. По большей части, либреттисты следовали развитию сюжета байроновской поэмы, при этом редуцировав эпизоды, описывающие внутренние переживания героев (которые, впрочем, иногда становились основой для арий), а также «опустив» пейзажные зарисовки и пространное прозаическое посвящение, адресованное Томасу Муру.

3. В основном они сохранили имена героев, изменив, однако, имя главного героя (Конрад из поэмы в опере становится Коррадо) в целях лучшей «пропеваемости».

## II. На сюжетном уровне:

1. Авторы либретто сохранили главных персонажей поэмы, при этом более отчетливо «проявив» некоторых второстепенных героев, наделив их собственными репликами (пират Джованни), а также добавили новых (слуга паши Селим, евнух). Помимо этого, сократили некоторых персонажей, лишь мельком упомянутых в байроновской поэме (пираты Гонзальво, Педро и Ансельмо).

2. Дж. Верди и Ф. Пьяве сохранили «восточный» колорит, изображая пир в стане Сеида и гарем, но в большей степени восточные мотивы проявились в музыкальном сопровождении.

3. В целях большей динамичности развития действия авторы либретто изменили порядок событий во втором акте оперы, представляющем нападение корсаров на стан турецкого паши.

4. Либреттисты также изменили и финал, сделав его еще более трагическим за счет полилога, акцентирующего предсмертные переживания Медоры и отчаяние Коррадо.

## **Глава 4. Трансформация драматического текста в оперное либретто:**

### **«Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена**

Из числа литературных произведений наиболее «валентны» по отношению опере произведения драматические: теоретически некоторые из них могут даже трансформироваться в оперу практически без изменений (наиболее известным примером такой трансформации являются оперы, написанные по «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина), только с чисто музыкальными и сценическими «наращиваниями». Тем не менее, в художественной практике трансформация драмы в оперу также нередко порождает ряд проблем.

На первый взгляд, драма и оперное либретто обладают практически идентичной композицией: в них присутствует деление на акты (иногда картины), в классических операх и драмах непременно наличие трехчастной структуры: завязки конфликта, кульминации и развязки конфликта. Развитие действия как в опере, так и в драме происходит за счет непрерывной смены событий, при практически полном отсутствии описательного повествования и почти полном отсутствии пауз. Текст и оперного либретто, и драмы представляет собой чередование ритмизованных, зачастую заключенных в поэтическую форму монологов, диалогов и полилогов; различие здесь состоит в том, что для либретто характерны и хоровые реплики, а не только индивидуальные высказывания героев. Кроме того, как в опере, так и в драме персонажи характеризуют себя самостоятельно, комментируя собственные действия. Иногда в качестве комментатора вводится герой-резонер, появление которого больше распространено в драме, нежели в опере.

В силу наличия у драмы столь высокого «потенциала трансформации» по отношению к опере, различия между и созданной на ее основе оперой, как правило, но «видовые», а индивидуально-авторские: при технической возможности практически полного совпадения текста драмы с оперным либретто либреттист, тем не менее, может вносить новые смыслы или смещать смысловые акценты (когда «неявное» в прецедентной драме в опере



актуализируется и, наоборот, какие-то смыслы из прецедентной драмы «редуцируются»), что может требовать, в свою очередь, изменений в организации сюжета, в составе действующих лиц и др. Это обусловлено тем, что у композиторов и, соответственно, либреттистов могут быть иные художественные задачи, иной взгляд на оригинальный текст (зачастую это объясняется принадлежностью прецедентной драмы и созданной на ее основе оперы к разным культурным эпохам и/или национально-культурным традициям).

Так или иначе, неоспоримыми являются как родственность драматического текста и оперного либретто (по крайней мере, при преобразовании в оперное либретто, драматический текст требует меньших изменений, нежели прозаический или поэтический текст), так и наличие в то же время у драматического текста особенностей, осложняющих преобразование драматической основы в оперное либретто.

Интересным примером трансформации драматического текста в оперное либретто представляется либретто оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь», написанное на основе одноименной комедии У. Шекспира.

Сюжеты и образы произведений Шекспира оказали значительное влияние на мировую музыкальную традицию. Считается, что Шекспир не только упоминал в своих произведениях музыкальные сочинения (например, в комедии «Виндзорские проказницы» есть ссылка на известную балладу XVI века «Зеленые рукава»), но именно при жизни знаменитого драматурга и, очевидно, по его инициативе в английских драматических спектаклях стало традиционным присутствие песен и инструментальных номеров [Захарова, эл. ресурс].

Музыкальные переложения пьес Шекспира стали популярны еще в середине XVII века («Макбет», «Буря или зачарованный остров» на музыку М. Локка, «Королева фей» на музыку Г. Перселла, написанная на основе «Сна в летнюю ночь»). На протяжении последующих веков комедия «Сон в летнюю ночь» неоднократно становилась основой для написания новых опер. Так,

кроме Перселла, к этой пьесе обращались Р. Леверидж («Комическая маска о Пираме и Физбе»), Д. К. Смит («Феи»), Б. Бриттен («Сон в летнюю ночь») и др. Наличие такого количества переложений говорит не только об известности текста, но и о высоком потенциале трансформации данного драматического текста в оперное либретто. Закономерно, что при наличии нескольких оперных трансформаций пьесы «Сон в летнюю ночь» каждая из этих трансформаций должна была отличаться от других – не только по музыкальному оформлению, но и по характеру трансформации исходного текста пьесы, с актуализацией и даже «расширением» одних смыслов и мотивов исходной пьесы, с «редукцией» и даже «опущением» других. Закономерно также, что Б. Бриттен, принадлежавший к течению модернизма в музыке, не мог не подвергнуть определенной «модернистской» трансформации канонический текст конца XVI века в соответствии со своими эстетическими ценностями.

Опера «Сон в летнюю ночь» Бриттена написана в стиле камерного музицирования середины XVI – начала XVII веков, инструментального и мадригального; при этом композитор опирался и на классическое оперы Моцарта. Как отмечают исследователи (в частности, О. А. Захарова), это «произведение отличается национальной определенностью, пронизано английской песенностью и танцевальностью, в опере композитор возрождает прерванную традицию старинной музыки гениального Пёрселла» [Захарова, эл. ресурс].

Работая над прецедентным драматическим текстом, Бриттен совместно с П. Пирсом сократили 5-актную комедию Шекспира, сделав ее трехактной. При этом, стремясь адекватно передать атмосферу шекспировского времени и дух шекспировского творчества. Бриттен в то же время использовал возможности оперы XX века (опера была написана в 1960 г.), в частности стилизацию и пародию, соединение реального и фантастического.

Все средства музыкальной выразительности направлены на актуализацию взаимоотношений влюбленных пар: Гермии и Лизандра, Елены

и Деметрия. Действие оперы происходит в лесу, в опере представлены три типа образов: лесные духи (эльфы, феи, царь Оберон, царица Титания, шут Пак); пары влюбленных; афинские ремесленники и мастера, типажи которых Шекспир взял из английской жизни.

Рассмотрим соотношение персонажей в драме и либретто, а затем проследим особенности трансформации в опере драматического текста. Зачастую при «переводе» изменениям подвергается не только собственно прецедентный литературный текст, но и система персонажей. При этом чаще всего либреттисты сокращают количество второстепенных персонажей, даже играющих в драме значимую роль, особенно в плане передачи смыслов, но не влияющих на развитие основной сюжетной линии. Подтверждения этому можно найти, сравнив тексты прецедентных драм и тексты либретто опер «Царь Эдип» И. Стравинского (редуцирована линия коринфского царя Полиба), «Катя Кабанова» В. Червинки («опущены» Кулигин с его размышлениями о нравах города, странница Феклуша, Шапкин) и других.

Далее, в драматических текстах, особенно классических, обычно весьма выражен перевес мужских персонажей, в то время как в операх такой перевес не столь ощутим. Частично преобладание мужских ролей связано с андроцентристской культурной традицией, в соответствии с которой активными действующими лицами в драматических постановках являлись, как правило, мужчины. Сохранение такой пропорции в оперных постановках было маловоспроизводимо, т.к. требовалось примерно равное соотношение мужских и женских ролей (в настоящее время в оперных труппах гендерные пропорции примерно равны).

Возникает своеобразное противоречие: в драматических текстах женские персонажи, за исключением главной героини или же возлюбленной главного героя, могут быть легко «опущены». Их легче «сократить» с точки зрения передачи смысла, но в силу технических требований в опере чаще сокращают мужских персонажей, даже довольно значимых в драматическом тексте.

Согласно сделанной нами выборке из 24 опер разных эпох и разных авторов, если в исходных драматических текстах на 219 индивидуализированных мужских персонажей приходится 64 индивидуализированных женских персонажа (соотношение почти 3,5:1), то для оперных либретто характерно тяготение в сторону большей равномерности: здесь уже на 141 мужскую партию – 65 женских (также индивидуализированных), т.е. соотношение здесь – чуть больше 2:1. Также существуют оперы с равным количеством мужских и женских партий («Норма» Беллини, «Электра» Штрауса), и даже одна опера, в которой больше женских ролей, – это «Медея» Керубини.

Этот аспект трансформации драматического текста в оперное либретто нашел отражение в учебном пособии современного либреттиста Ю. Димитрина, где указывается причина подобных трансформаций гендерного состава персонажей: недостаточное количество женских персонажей может привести к отказу театра от постановки. Так, подобная причина – отсутствие яркой женской партии – в свое время привела к отказу от постановки в Мариинском театре первой редакции «Бориса Годунова» Мусоргского; композитор тогда переработал оперу, введя во второй редакции «польский акт» с Марией Мнишек; в «Скупом рыцаре» Рахманинова вообще отсутствуют женские персонажи, в связи с чем опера ставится на сцене очень редко).

Но в либретто Бриттена почти все многочисленные персонажи прецедентной драмы сохранены, даже несмотря на значительный перевес мужских персонажей (в опере, как и в прецедентной пьесе, всего четыре женских персонажа (за исключением эльфов), в то время как мужских персонажей – 11. Партии четырех эльфов по замыслу композитора должны исполнять мальчики-дисканты, вне зависимости от пола эльфа, роль которого они играют. Из оперного либретто исключены лишь два шекспировских персонажа: Эгей, отец Гермии, и Филострат, распорядитель увеселений при дворе Тезея. Опускание этих персонажей связано с удалением из оперы

эпизодов, происходящих при дворе Тезея (в начале первого и в начале четвертого действий).

Для самого Бриттена выбор шекспировского «Сна в летнюю ночь» для либретто был практически спонтанным. В 1959 году композитор решил написать новую оперу для открытия Альденбургского фестиваля 1960 года. Как позже писал сам Бриттен: «As this was a comparatively sudden decision there was no time to get a libretto written, so we took one that was ready to hand» [Britten 2003, 186] («Поскольку это было сравнительно неожиданным решением, у нас не было времени написать либретто, поэтому мы взяли тот, который был под рукой»). Кроме того, он всегда восхищался оригинальной шекспировской пьесой и был восхищен различными уровнями взаимодействия в ней разных групп персонажей.

Хотя Б. Бриттен занялся трансформацией довольно сложной пьесы Шекспира в оперное либретто менее, чем за год, совместно с П. Пирсом композитор написал качественное либретто. Бриттен объяснил этот факт, равно как и сюжетную и содержательную «редукцию» шекспировской комедии, следующим образом: «Пьеса обладала очень сильной словесной музыкой. Первой задачей было придание ей “податливой” формы, что повлекло за собой упрощение и сокращение чрезвычайно сложной истории. <...> Я ничуть не чувствую себя виноватым в том, что разрезал пьесу пополам. Настоящий Шекспир выживет» [Britten 2003, 187].

В опере Бриттен и Пирс, основываясь на драме Шекспира, создают три мира, которые выделены при помощи различных групп инструментов: мир фей, мир людей, и мир простаков/rustics – так Бриттен называет шекспировских «rude mechanicals» («грубых ремесленников») [Shakespeare 1994, 53]; здесь примечательно, что сам Б. Бриттен, распределяя персонажей по группам, «людей»/«влюбленных» и «простаков»/«грубых ремесленников» относит к разным группам.

«Соответственно трем группам действующих лиц, в опере три разножанровых пласта: сказочно-фантастический, лирико-драматический и

комический» – пишет в этой связи Л. Г. Ковнацкая в своей книге «Бенджамин Бриттен» [Ковнацкая 1974, 177]. Эти группы выделены композитором при помощи различных групп инструментов: так, мир лесных духов изображается при помощи арфы, клавишных, а также ударных инструментов; влюбленные пары характеризуются в музыке группами струнных и духовых; появление ремесленников и мастеровых сопровождается низкими духовыми (фаготы) и медными (трубы, валторны) инструментами. Кроме того, персонажи эльфов «дополнительно» отличаются от «людей» и «простаков» в том числе и по тембру голоса: как уже было отмечено роли эльфов-слуг Титании исполняют дети с высокими прозрачными голосами, партия Оберона написана для контратенора, а Титании – для колоратурного сопрано, эти голоса отличаются звонким металлическим тембром, что еще более подчеркивает «инаковость» этих персонажей по сравнению с героями из «цивилизованного мира».

Уже упомянутая выше Л. Г. Ковнацкая отмечает в этой связи, что, несмотря на то, что в либретто шекспировская пьеса была разделена на разножанровые пласты, один из них (сказочно-фантастический) и в словесном (т. е. шекспировском), и в «либреттном» (т. е. бриттеновском) воплощении является связующим. Эпизоды, связанные со сказочным миром, окружают самоценные замкнутые разделы, изображающие «влюбленных» (эльфы, например, наблюдают за людьми со стороны, влияя на происходящее только в тот момент, когда герои спят), и тем самым подчеркивается преобладание фантастического над реальным. Ковнацкая далее пишет, что «лирико-драматический пласт оперы, мир людских переживаний и страстей наиболее замкнут, эзотеричен в своем развитии. <...> Эпизоды и сцены с участием любовных пар непосредственно окружены лесными, фантастическими, обрамлены ими и через интерлюдийные оркестровые фрагменты сообщаются со сценами мастеровых» [Ковнацкая 1974, 187].

При этом комический и фантастический пласты как в прецедентной шекспировской пьесе, так и в либретто активно взаимодействуют. Так, Титания на время переходит из «фантастического» мира в «реальный»,

Шпилька же, обретая ослиную голову, наоборот, частично становится сказочным героем. По мнению исследователей, мир эльфов (см. работы Л. Ковнацкой, Г. Козинцева) – это мир детства. С детской непосредственностью эльфы вступают в диалог со Шпилькой, запутывают влюбленных, наблюдают за репетицией пьесы. Эта непосредственность во многом роднит эльфов с «грубыми ремесленниками», которые со всей свойственной им серьезностью во время представления объявляют, что в реальной жизни они не являются героями пьесы. Но если непосредственность эльфов выглядит естественно, то непосредственность «простаков», граничащая с невежеством, носит заведомо комический характер.

В дополнение к юмору оригинальной пьесы Шекспира (реализованному посредством введения в текст просторечных выражений, акцентирования наивного взгляда «простаков» на постановку и др.), Бриттен также добавил собственный юмор в заключительной сцене, когда крестьяне представляют свою пьесу на суд зрителей. Его оперная версия пьесы о Пираме и Фисбе – это блестящий спектакль в стиле итальянской оперы бельканто, «оканчивающийся по традиции елизаветинских драм» [Ковнацкая 1974, 189] безумной жигой.

По сюжету, образной организации и основным смыслам прецедентная шекспировская пьеса и созданное на ее основе оперное либретто во многом совпадают. Так, и в опере, и в оригинальной пьесе место разрешения конфликта (фантастический лес) по сути является местом, куда люди направляются для решения своих внутренних проблем, которые они не могут решить в обществе. С одной стороны, шекспировский «дикий мир» может быть интерпретирован – и отчасти интерпретируется в опере Бриттена – как психологический кошмар (в опере Бриттена, как и в прецедентной комедии Шекспира, также подчеркивается «инаковость» леса; музыкальными средствами создается ощущение некой угрозы, чего-то зловещего). Но именно в этом «диком мире» и в шекспировской драме, и в опере Бриттена разрешаются основные драматические конфликты, когда нагромождение

любовных «треугольников» распадается на гармоничные любовные пары (Гермия – Лизандр, Елена – Деетрий, Оберон – Титания). После разрешения всех конфликтов заключительная сцена оперы происходит в другом месте, подчеркивая возвращение героев в «цивилизованный мир» – гармоничный и нестрашный.

В то же время отдельные трансформации в опере Бриттена исходного шекспировского текста могут быть объяснены не только «техническими», но и «концептуальными» факторами, заданными художественной позицией Бриттена как композитора эпохи модернизма. Как отмечает Роджер Гехт, «хотя в музыке и используется додекафонная техника (характерный прием композиторов-авангардистов), она не имеет ничего общего с атональной музыкой Шенберга и его Второй венской школы» [Hecht, electronic source]. Комбинирование тональных аккордов с атональными используется Бриттеном как дополнительное средство для создания атмосферы ужаса и нереальности происходящего в опере.

Начало оперного действия совпадает со вторым актом шекспировской комедии – в лесу – при этом в либретто добавлено всего шесть слов, которых нет в прецедентной пьесе. Чтобы разъяснить, почему Гермия и Лизандр бегут из Афин (это один из основных сюжетных пунктов первого акта «Сна в летнюю ночь»), Бриттен и Пирс добавили строку в партии Лизандра «compelling thee to marry with Demetrius» («заставляющий тебя выйти замуж за Деетрия») [Britten 2003, 187], в которой объясняется бедственное положение Гермии и отчасти актуализируется семантика насилия, принуждения («compelling» – «заставляющий»), вынудившего Гермию и Лизандра искать спасения в «диком» мире.

Большинство изменений текста оригинальной драмы в бриттеновской опере касаются сокращения побочных линий повествования, а также подробного раскрытия мотивов тех или иных поступков героев. Композитор «вырезал» подобные реплики по нескольким причинам: во-первых, поющий текст занимает значительно большее время, нежели проговариваемый [Britten



2003, 186]; во-вторых, оперное либретто сосредоточено вокруг конфликта любовных пар, и, чтобы линия повествования была ярче выражена, композитор «редуцировал» или совсем «опустил» некоторые реплики, не связанные непосредственно с переплетением любовных линий.

В тексте либретто также присутствуют внешне совсем незначительные изменения, такие как замена местоимений, например, при появлении эльфов. В прецедентной шекспировской комедии эльфы появляются на сцене по одному, соответственно, говоря про себя в единственном числе. В оперном либретто же эльфы появляются вместе, и при полном сохранении реплик, меняется лишь местоимение (с «я» на «мы»).

В драме:

«Over park, over pale,  
Thorough flood, thorough fire,  
I do wander everywhere,  
Swifter than the moon's sphere»  
[Shakespeare 1994, 32].

«По горам, по долам,  
Через воды и огни,  
Я скольжу везде, мой друг,  
Обгоняя лунный круг»  
[Шекспир 1954, 19].

В либретто:

«Over park, over pale,  
Thorough flood, thorough fire,  
We do wander everywhere,  
Swifter than the moon's sphere»  
[Бриттен 1986, 6].

«По лесам, по долам,  
Над водой, над огнем,  
Мы скользим во тьме ночной,  
Поспевая за луной»  
[Бриттен 1986, 6].

Разумеется, такого рода малозаметные «смещения» можно воспринимать и как случайность, однако в контексте тяготения Бриттена к разделению персонажей на группы одновременное появление в опере группы эльфов (с их «мы» при «самопредставлении»), скорее, является проявлением этой бриттеновской склонности.

Также различается в драме и либретто порядок появления персонажей на сцене. В драме первое действие начинается во дворце Тезея, где «по очереди», индивидуализированно представлены Тезей, Ипполита, Филострат,

Эгей, Гермия, Лизандр – представители «цивилизованного мира», мира людей; второе же действие как бы переносит в «дикий мир», в котором властвуют Оберон с Титанией и свита из эльфов и в который проникают люди, нарушая мироустройство. В оперном же либретто персонажи сразу появляются «группами»: так как действие происходит в лесу, сначала появляются его обитатели и хозяева – эльфы и Оберон с Титанией, за ними появляются пары влюбленных – Гермия и Лизандр (диалог, который объясняет их присутствие в лесу, перенесен из первого действия драмы), Деметрий и Елена, и завершается представление персонажей появлением «грубых ремесленников», репетирующих пьесу (также перенесено из 1 действия шекспировской комедии).

В целях придания действию большей динамичности авторы либретто, кроме редукции текстов длинных монологов из шекспировской комедии, в отдельных случаях превращали монологический отрывок в диалог, «добавляя» в оперное повествование «собеседника». Рассмотрим такую «трансформацию» на примере монолога из 1 явления II действия шекспировской пьесы: в прецедентной комедии монолог Титании «These are the forgeries of jealousy...» [Shakespeare 1994, 35] / «Все эти басни выдумала ревность...» [Шекспир 1954, 21], состоящий из 37 строк, сокращен до 13; и «поделен» между ссорящимися Обероном и Титанией. В русском переводе либретто Дж. Далгата диалог-дуэт супругов выглядит следующим образом:

«Оберон: Вот от того разлад неслыханный

В природе наступил.

Титания: Свое ярмо не тянет в поле бык;

Оберон: Загоны пусты, под водой луга,

Титания: И мор жестокий поразил стада.

Вместе: Смешалось время:

Оберон: Весна,

Титания: И лето,

Оберон: Златая осень,

Титания:                Зима седая

Вместе: Платьем поменялись. встревожен мир:

Он не знает, что завтра будет с ним.

Начало ж этих всех несчастий –

Наша ссора, наши нелады с тобой.

Мы зол виновники, мы корень их, да, мы» [Бриттен 1986, 15-19].

Как видно из примера, в этом дуэте кратко описываются последствия ссоры между королем и королевой эльфов, что привело к нарушению великой цепи бытия. В оригинальной драме в этом монологе Титания сначала обвиняет во всех несчастьях Оберона, и только в конце своей речи приходит к выводу, что виноваты они оба. В оперном же либретто изначальная разобщенность героев постепенно сглаживается: сначала герои произносят отдельно по одной строчке, затем как бы случайно одновременно произносят «Смешалось время...»; с этого момента они заканчивают друг за другом строки (в нотном тексте это видно еще более отчетливо – реплики практически «накладываются» друг на друга) и в результате приходят к выводу об их общей вине в происходящем с миром (хотя это знание не помешает Оберону отступить от задуманного – кражи пажа Титании). Благодаря «согласному» окончанию этого дуэта в оперном либретто Бриттена и Пирса появляется намек на благополучное разрешение конфликта.

Таким образом, в бриттеновском либретто акцентируется ссора эльфов в качестве «толчка» к последующему развитию событий.

В шекспировской драме разлад между влюбленной парой (Гермия и Лизандр) с Эгеем, Деметрием и Тезеем, представляющими «цивилизованный мир», происходит во дворце за день до бегства влюбленных в «дикий мир», поэтому не может являться следствием разлада между Обероном и Титанией. Шекспир не проводит четкой «границы» между мирами, перенося конфликты и героев из одного мира в другой.

В оперном либретто все последствия нарушения великой цепи бытия, во-первых, отражаются в «диком мире» – в царстве эльфов; во-вторых, все

участники будущих событий оказываются втянутыми в экспозиционную ситуацию еще до ссоры властителей этого леса, а после нее переживают различные трансформации (как физические, так и ментальные), а те герои, которые находились за пределами «чуждого мира» и не попали под действие чар (Тезей и Ипполита), не ощутили никаких перемен. Решение либреттистов изменить порядок появления персонажей может быть обусловлено как желанием упростить сюжетную линию, так и замыслом более акцентированного разделения героев на тех, которые вступают в противоречие с собой или окружающим миром, и на тех, которые находятся в гармонии. Так, в качестве «гармоничных» героев можно назвать пару Тезея и Ипполиты, которая в опере появляются только в самом конце оперы, когда все конфликты благополучно разрешились. «Гармоничными» также являются король эльфов Оберон и его шут Пак, появляющиеся в экспозиции и находящиеся как бы «вне» событий, происходящих с другими героями, поскольку именно их колдовство привело к «метаморфозам» «дисгармоничных» персонажей (пары влюбленных, Титания и Шпудлька).

Кроме того, для придания большей логичности развитию оперного действия, авторы либретто передают некоторые реплики одних героев другим. Например, в перепалке между Еленой и Гермией и в шекспировской драме, и в бриттеновском либретто Елена называет Гермию ведьмой. В драме, однако, Елену поддерживает Лизандр (запутанный чарами эльфов), но в оперном либретто его реплика (в английском первоисточнике – дословно воспроизведенная) отдана Гермии, т.к. она окончательно выводит из себя Елену, а Лизандр, противопоставленный Деметрию, продолжает перепалку уже с ним.

В первоисточнике:

«Lysander: Get you gone, you dwarf;  
You minimus, of hindering  
knot-grass made;  
You bead, you acorn»

В русском переводе:

«Лизандр: Прочь! Убирайся!  
Прочь, порченная карлица,  
козявка,  
Клоп, желудь!»

[Shakespeare 1994, 63].

В английском либретто:

«Helena: Get you gone, you dwarf.

You minimus, of hind'ring  
knotgrass made.

You bead, you acorn»

[Бриттен 1986, 185].

[Шекспир 1954, 55].

В переводе либретто:

«Елена: Отойди, ты гном!

Ты карлица, ты мерзкий  
лилипут,

Ты тля, мокрица!»

[Бриттен 1986, 185].

Таким образом, вместо «пар влюбленных» (Гермия и Лизандр, Елена и Деметрий), попавших под колдовство Пака, в бриттеновской опере появляются «пары противников» (Лизандр – Деметрий, Гермия – Елена), линии которых то расходятся, то снова пересекаются. Это может также рассматриваться как яркий пример бриттеновского деления персонажей на группы.

Кроме того, в опере Б. Бриттена передача реплик одних шекспировских персонажей другим – вынужденная мера. Так, в эпизоде репетиции пьесы «Пирам и Фисба» к свадьбе Тезея и Ипполиты, часть реплик героев редуцирована, а часть «опущена»; при этом на сцене присутствуют все участники этой постановки и для придания большей динамики повествованию должны произносить примерно равное количество реплик. Поэтому в драме и опере один и тот же текст порой произносят разные герои.

В англоязычных вариантах и драмы и либретто текст несколько различается: в либретто изменяются местоимения (т.к. в прецедентной драме пролог читает один персонаж, а в оперном либретто – все герои постановки «Пирам и Фисба»), некоторые реплики героев шекспировской комедии поделены между оперными персонажами.

В прецедентной драме:

«Theseus: This fellow doth not stand upon points.

Lysander: He hath rid his prologue like a rough colt; he knows not the stop. A good moral, my lord: it is not enough to speak, but to speak true.

Hippolita: Indeed he hath played on his prologue like a child on a recorder; a sound, but not in government.

Theseus: His speech, was like a tangled chain; nothing impaired, but all disordered. Who is next?» [Shakespeare 1994, 81].

В либретто:

«Theseus: *These* fellows do not stand upon points.

Lysander: *They* have rid his prologue like a rough colt; *they* know not the stop.

*Hermia*: It is not enough to speak but to speak true.

*Demetrius*: Indeed *they* hath played on *their* prologue like a child on a recorder.

*Hippolita*: Their speech was like a tangled chain; nothing impaired, but all disordered.

Theseus: Who is next?» [Бриттен 1986, 266].

Склонность Бриттена к «группообразованию» частично можно объяснить сценическими законами, а частично – художественной манерой самого композитора. Для искусства XX века вообще характерно тяготение к «массовости», обращение к «человеку толпы». Если рассматривать группы персонажей с этой точки зрения, то тогда эльфы могут представлять собой «теневое правительство», некую высшую силу, управляющую обычными людьми из «цивилизованного мира», а «простаки» и «пары влюбленных» – «массовое сознание», «людей толпы». Особенно ярким подтверждением этой мысли становится «самодеятельная» постановка «грубых ремесленников» как своеобразный пример «масскульта».

При трансформации шекспировской пьесы в оперное либретто

I. На текстовом уровне не произошло значительных изменений, поскольку

1. При «переводе» прецедентного драматического текста в оперное либретто в большинстве случаев изменений не требуется. В данном случае либреттисты сохранили текст оригинальной комедии (и стихотворный, и прозаический), хотя и в редуцированном виде.

## II. На уровне сюжета

1. Произошло сжатие системы персонажей. Бриттен и Пирс сократили всего лишь двух второстепенных в прецедентной драме персонажей (Эгей и Филострат), а также часть диалогов основных героев с целью добавить действию динамичности, сохраняя при этом логику повествования.

2. Либреттисты также использовали сужение хронотопа: при сокращении текста были сокращены эпизоды из экспозиции и финала во дворце Тезея, т.е. либреттисты стремились соблюсти классицистический принцип «трех единств»: времени (действие происходит на протяжении одной ночи), места (основное действие происходит в волшебном лесу, за исключением развязки – постановка «Пирама и Фисбы» во дворце Тезея), действия (сюжет подчинен центральному мотиву пьесы – «безумию» любви), но не следовали ему в точности.

3. При трансформации прецедентной шекспировской драмы либреттисты прибегли к одному из методов цитации, а именно компиляции фраз внутри произведения – в драме и оперном либретто разные герои произносят одни и те же реплики.

4. Авторы либретто «упростили» повествование, объединив персонажей в три группы, принадлежащие к разным мирам, культурам и сделали акцент на центральном мотиве пьесы, поместив его в центр оперного повествования.

5. Либреттисты усилили комедийное начало: пьеса о «Пираме и Фисбе», еще в шекспировской комедии имевшая характер пародии, в бриттеновской опере становится пародией на оперу бельканто; поместили гротескную любовную пару (Титания и Шпультка) в самый центр повествования – в середину второго акта.

6. Бриттен и Пирс привнесли в оперное повествование смыслы, характерные для XX века («группообразование» как одна из репрезентаций «массовой культуры»), «нарушили» оперные законы (вместо мощного хора, открывающего оперу, оперное действие открывается хором дискантов; роль

помощника героя в традиционной опере исполняет баритон, у Бриттена это разговорная роль).



## Заключение

Оперное либретто можно определить как словесный текст, положенный в основу оперного сочинения и по своей композиции (завязка – кульминация – развязка), структуре (деление на акты и сцены) и сфере применения (сценическая постановка) наиболее приближенный к драме. Поэтика либретто представляет собой особую совокупность выразительных средств, приемов и способов создания образности, которая рассчитана на создание новой интерпретации литературного первоисточника.

С точки зрения жанровой принадлежности либретто может быть представлено как «квазижанровое» единство, поскольку либретто в большинстве случаев – это «вторичный» текст, написанный на основе уже существующего литературного первоисточника, имеющего прикладную функцию и приобретающего эстетическую значимость лишь во взаимодействии с музыкальным оформлением.

Либреттный текст, несомненно, в разной степени отличается от литературного первоисточника. В оперном либретто даже при почти полном следовании прецедентному литературному тексту могут быть акцентированы одни смыслы и мотивы и «редуцированы» иные; может произойти как «персонализация», так и «деперсонализация» второстепенных героев; может быть изменена система персонажей; может быть изменен и сюжет – через изменение порядка действий, исключения одних эпизодов и введения других, в отдельных случаях даже через изменение финала.

При рассмотрении «оперной» трансформации текстов, принадлежащих к разным литературным родам, мы выявили следующие закономерности:

### I. На текстовом уровне:

1. Вне зависимости от степени «удаленности» первоисточника от оперного либретто и сложности «перевода» литературного текста в оперное либретто, все виды текста при «оперной трансформации» подвергаются сокращениям (соответственно, прозаический текст претерпевает при этом значительно большие изменения, нежели драматический).

2. При «переводе» литературного текста в оперное либретто чаще всего подвергаются сокращению статические повествовательные элементы (внутренние монологи, авторские комментарии, пейзажные зарисовки).

3. При трансформации прозаический прецедентный текст зачастую «переводится» в поэтический текст стихами автора либретто.

Также возможно применение метода компиляции – составление диалогов и арий из несобственно-прямой речи или внутренних монологов героев.

4. В тексте оперного либретто могут использоваться цитаты из иных источников (как литературных, так и музыкальных).

5. В оперном либретто в целях лучшей «пропеваемости» могут быть изменены имена персонажей оригинального литературного текста.

## II. На сюжетном уровне:

1. При «оперной» трансформации текста-первоисточника, как правило, происходят изменения в системе персонажей.

Чаще всего либреттисты применяют «сжатие» системы персонажей; при этом преимущественно сокращается количество мужских второстепенных героев, что связано с примерно равномерным гендерным составом в оперных труппах при явном преобладании «мужских» персонажей в классических литературных текстах. Но может применяться и «развертывание» системы персонажей, когда либреттисты добавляют в оперное действие новых героев, не существовавших в прецедентном литературном тексте, или «проявляют» второстепенных героев, наделяя их собственными репликами.

2. В оперном либретто нередко изображается разнообразие «человеческих типов» (в классификации Самородова это «развертывание»). Этот прием используется для наполнения оперного повествования эпизодами, не идущими в разрез с авторским замыслом, но позволяющими создать общий колорит оперы и проявить характеры главных героев.

3. Не менее редким является и «сужение хронотопа». В большинстве случаев при «оперной» трансформации текста-первоисточника ощутимо

стремление либреттистов к соблюдению классицистического принципа «трех единств», в целях придания действию большей динамичности и устремленности к развязке.

4. Для «оперных» трансформаций характерно сокращение побочных линий повествования и концентрация на развитии действия в рамках центральной сюжетной линии, главных действующих лицах и основных смыслах.

5. Применяется смена порядка развития событий по сравнению с прецедентным текстом. Этот прием нужен для придания либреттному тексту большей динамичности действия и сохранения логики повествования.

Отдельно можно выделить изменение финала оперы в сравнении с литературным первоисточником. Такой прием используется реже и применяется из-за требований цензуры или желания композитора и либреттистов сделать финал более эмоциональным.

6. В оперном либретто также используется акцентирование повествования на крайних человеческих эмоциональных состояниях, взаимноконтрастных персонажах и культурах.

## Список использованной литературы

### I. Источники

1. Байрон Д. Г. Избранное / Д. Г. Байрон. – Москва: Правда, 1982. – 430 с.
2. Бриттен Б. Сон в летнюю ночь: опера в трех действиях: переложение для пения с фортепиано: Ор. 64 / Б. Бриттен; пер. с англ. Дж. Далгата. – Москва: Музыка, 1986. – 311 с.
3. Мериме П. Кармен: Новеллы, роман / П. Мериме; примеч. М. Москвиной; худож. А. Яковлев. – Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 640 с.
4. Пушкин А. С. Цыганы / А. С. Пушкин // Собрание сочинений в 10 т. – Москва: ГИХЛ, 1959–1962. – Т. 3. – 1960. – 543 с.
5. Шекспир У. Сон в летнюю ночь / У. Шекспир; пер. с англ. М. Л. Лозинского. – Москва: Искусство, 1954. – 92 с.
6. Bizet G. Carmen. Opera in Four Acts / G. Bizet. – New York: G. Schirmer Inc, 1958. – 391 p.
7. Mérimée P. Carmen / P. Mérimée // Nouvelles completes. – Vol. 2. – Paris: Hachette, 1991. – 500 p.
8. Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream / W. Shakespeare. – London: Penguin Books, 1994. – 112 p.
9. Бизе Ж. Кармен [Электронный ресурс] / Ж. Бизе; ред. и пер. Ю. Г. Димитрина. – Режим доступа: <http://www.ceo.spb.ru/libretto/reality/opera/karmen.shtml> (дата обращения: 05.03.2016)
10. Верди Дж. Корсар [Электронный ресурс] / Дж. Верди. – Режим доступа: <http://libretto-oper.ru/verdi/corsair> (дата обращения: 17.02.2016)

### II. Научно-исследовательская литература

11. Асафьев Б. В. Об опере: Избранные статьи / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1985. – 344 с.
12. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Г. Л. Косикова. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 413-423.

13. Вагнер Р. Избранные работы / Р. Вагнер; сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступ. ст. А.Ф. Лосева; пер. с нем. – Москва: Искусство, 1978. – 695 с.
14. Виппер Ю. Б. Проспер Мериме – романист и новеллист / Ю. Б. Виппер // Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – Москва: Художественная литература, 1990. – С. 262-284.
15. Гозенпуд А. А. Оперный словарь / А. А. Гозенпуд. – 2-е изд., перераб. и доп. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – 632 с.
16. Гобби Т. Мир итальянской оперы / Т. Гобби; пер. Г. Генниса, Н. Гринцера, И. Паринной. – Москва: Радуга, 1989. – 156 с.
17. Гулая Т. Н. Оперное либретто как феномен интертекстуальности: на материале оперы Г. Г. Вдовина «Пасынок судьбы»: дис. ... канд. культурологии / Т. Н. Гулая; Мордовский гос. ун-т. им. Н. П. Огарева – Саранск, 2006. – 190 с.
18. Димитрин Ю. Г. Либретто: история, творчество, технология: учебное пособие в жанре эссе / Ю. Г. Димитрин. – Санкт-Петербург: Композитор, 2012. – 172 с.
19. Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы / М. С. Друскин. – Ленинград: Музгиз, 1952. – 344 с.
20. Кайда Л. Г. Интермедиальное пространство композиции: монография / Л. Г. Кайда. – Москва: Флинта, 2013. – 184 с.
21. Келдыш Ю. В. Музыкальная энциклопедия в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 3. – Москва: Советский композитор, 1976. – 1102 с.
22. Кириллина Л. В. Драма – опера – роман [Электронный ресурс] / Л. В. Кириллина // Музыкальная академия. – № 3 (1997). – С. 3-15.
23. Киселева Е. Е. Драматург-либреттист Пьетро Метастазлио и оперный театр XVIII века: дис. ... канд. искусствоведения / Е. Е. Киселева; РГИСИ. – Санкт-Петербург, 2016. – 321 с.
24. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен / Л. Г. Ковнацкая. – Москва: Советский композитор, 1974. – 391 с.

25. Козинцев Г. М. Наш современник Вильям Шекспир / Г. М. Козинцев. – Ленинград; Москва: Искусство, 1962. – 319 с.
26. Курьшева Т. А. Театральность и музыка / Т. А. Курьшева. – Москва: Советский композитор, 1984. – 200 с.
27. Лаптева Е. Р. Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А. С. Пушкина в русской опере рубежа XIX-XX веков: дис. ... канд. филол. наук / Е. Р. Лаптева; Урал. гос. ун-т. им. А. М. Горького. – Екатеринбург, 2002. – 196 с.
28. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. 1600-1850 / М. Л. Мугинштейн. – Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005. – 640 с.
29. Пятяка П. В. К рассмотрению типа текста «оперное либретто» в немецкоязычном дискурсе «оперное искусство» (язык) / П. В. Пятяка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2009. – №3. – С. 251-257.
30. Пермякова Е. Е. Композиционно-драматургические особенности хоровых сцен оперы Бизе «Кармен» / Е. Е. Пермякова // VII Серебряковские чтения. Материалы международной научно-практической конференции. – 2010. – С. 26-34.
31. Пивоварова И. Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: дис. ... канд. искусствоведения / И. Л. Пивоварова; Магнитогорская гос. консерватория. – Магнитогорск, 2002. – 265 с.
32. Полуяхтова И. К. Категория трагического в древнегреческой эстетике и музыкальной драматургии Джузеппе Верди / И. К. Полуяхтова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 6 (1). – С. 429-434.
33. Полуяхтова И. К. Музыка и слово (К 200-летию Джузеппе Верди) / И. К. Полуяхтова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 2 (1). – С. 334-338.

34. Покровский Б. А. Размышления об опере / Б. А. Покровский. – Москва: Советский композитор, 1979. – 279 с.
35. Приходовская Е. А. Некоторые принципы построения оперного либретто / Е. А. Приходовская // IV Всероссийская научная конференция «Искусство глазами молодых». – 2008. – С. 128-132.
36. Приходовская Е. А. Оперная драматургия: учебное пособие / Е. А. Приходовская. – Томск: ТГУ, 2014. – 72 с.
37. Рахманькова Е. А. Жанр оперного либретто в творчестве А. Н. Островского: дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Рахманькова; Иван. гос. ун-т. – Иваново, 2009. – 202 с.
38. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург: Композитор, 2004. – 395 с.
39. Самородов М. А. Интермедияльная поэтика прозы И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами: дис. ... канд. филол. наук / М. А. Самородов; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2015. – 135 с.
40. Седова Т. А. Либреттные качества «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина / Т. А. Седова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 9 (23). – С. 140-142.
41. Сокольская А. А. Оперный текст как феномен интерпретации: дисс. ... канд. искусствоведения / А. А. Сокольская; Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. – Казань, 2004. – 163 с.
42. Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды / И. И. Соллертинский. – Ленинград: Музгиз, 1956. – 361 с.
43. Соллертинский И. И. Драматургия оперного либретто / И. И. Соллертинский // Критические статьи / Ред. и вступ. ст. М. Друскина; сост. и коммент. И. Белецкого. – Ленинград: Музгиз, 1963. – С. 91-107.

44. Соловцова Л. А. Верди / Л. А. Соловцова. – 3-е изд., перераб. и доп. – Москва: Музыка, 1981. – 416 с.
45. Тмарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов / Н. Д. Тмарченко. – Москва: РГГУ, 1999. – 286 с.
46. Тюлин Ю. Н. Вопросы оперной драматургии: сб. ст.: учеб. пособие / Сост. и общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – Москва: Музыка, 1975. – 316 с.
47. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – Москва: Московский гос. ун-т., 1986. – 261с.
48. Хализев В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – Москва: Искусство, 1978. – 240 с.
49. Хаминава А. А. Теория интермедиальности: проблемы и перспективы / А. А. Хаминава // Мова і культура / гл. ред. Д. С. Бураго. – Вип. 15 (2012). – т. 7. – С. 373-379.
50. Хаминава А. А. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки / А. А. Хаминава, Н. Н. Зильберман // Вестник ТГУ. – 2014. – № 389. – С. 38-45.
51. Чернявская В. Е. Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации (на материале немецкого языка): дисс. ... доктора филол. наук / В. Е. Чернявская. – Санкт-Петербург, 2000. – 448 с.
52. Шапинская Е. Н. Избранные работы по философии культуры: Философия культуры в новом ключе / Е. Н. Шапинская. – Москва: Согласие; Артем, 2014. – 454 с.
53. Широких И. А. Соотношение текста оригинала и перевода в аспекте первичности/вторичности текстов / И. А. Широких // Вестник АлтГПА: гуманитарные науки. – 2014. – № 21. – С. 101-103.
54. Ярхо В.Н. Античная драма: Технология мастерства: Учеб. пособие / В.Н. Ярхо. – Москва: Высшая школа, 1990. – 144 с.



55. Chapple F. On Intermediality / F. Chapple // Culture, Language, Representation. – Vol. VI (2008). – P. 7-14.
56. Cochran P. Byron's European Impact / P. Cochran. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015. – xv + 528 p.
57. Collier M. B. Carmen: Femme Fatale or Modern Myth? Merimee's and Bizet's Image of Rebellion [Electronic resource] / M. B. Collier // Philological Papers. – Vol. 41 (1995). – P. 30-37.
58. Conrad P. Romantic Opera and Literary Form / P. Conrad. – Oakland: UC Press, 1977. – 181 p.
59. Dahlhaus C. Drammaturgia dell'opera italiana / C. Dahlhaus; ed. A. Roccatagliati. – Torino: EDT/MUSICA, 1988. – 473 p.
60. Edwards G. Carmen's Transfiguration from Merimee to Bizet: Beyond the Image of the Femme Fatale / G. Edwards, R. Edwards // Nottingham French Studies / ed. K. Shingler. – 1993. – № 32 (2). – P. 48-54.
61. Groos A. Reading Opera / A. Groos, R. Parker. – New Jersey: Princeton University Press, 1988. – 351 p.
62. Hadlock H. «The firmness of a female hand» in The Corsair and Il corsaro / H. Hadlock // Cambridge Opera Journal. – Vol. 14 (2002). – Issue 1 & 2. – P. 47-57.
63. Halliwell M. Opera and the Novel. The Case of Henry James / M. Halliwell; ed. Walter Bernhart. – New York: Rodopi, 2005. – 501 p.
64. Halliwell M. Narrative Elements in Opera / M. Halliwell // Word and Music Studies: Defining the Field / ed. W. Bernhart, S. P. Scher, W. Wolf. – Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1999. – P. 135-153.
65. Henning S. The Fairies of a Midsummer Night's Dream / S. Henning // Shakespeare Quarterly. – Vol. 20 (1969). – № 4. – P. 484-486.
66. Istel E. Carmen: Novel and Libretto – A Dramaturgic Analysis / E. Istel, J. W. Istel // The Musical Quarterly. – Vol. 7 (1921). – № 4. – P. 493-510.
67. Kennedy J. A Midsummer Night's Dream / J. Kennedy, R. Kennedy. – London; New Brunswick, NJ: The Athlone Press, 1999. – 488 p.

68. Kies P. The Teaching of Opera Librettos / P. Kies // *The English Journal*. – Vol. 9 (1920). – № 2. – P. 71-79.
69. Kimbell D. Verdi in the Age of Italian Romanticism / D. Kimbell. – New York: Cambridge University Press, 1981. – 709 p.
70. Lichtenstein S. Music's Obedient Daughter: The Opera Libretto from Source to Score / S. Lichtenstein. – Amsterdam; New York, NY: Rodopi, 2014. – 507 p.
71. Marvin R. Operatic Migrations: Transforming Works and Crossing Boundaries / R. Marvin, D. Thomas. – Burlington, VT: Ashgate, 2006. – 296 p.
72. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality / I. Rajewsky // *Intermedialités*. – № 6 (2005). – P. 43-64.
73. Rochlitz H. Sea-changes: Melville – Forster – Britten. The Story of Billy Budd and its Operatic Adaptation / H. Rochlitz. – Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2012. – 594 p.
74. Rosmarin L. When Literature Becomes Opera: Study of a Transformational Process / L. Rosmarin. – Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1999. – 160 p.
75. Rutherford S. From Byron's «The Corsair» to Verdi's «Il corsaro»: Poetry Made Music / S. Rutherford // *Nineteenth-Century Music Review*. – Vol. 7 (2010). – Issue 2. – P. 35-61.
76. Snider D. J. Midsummer Night's Dream / D. J. Snider // *The Journal of Speculative Philosophy*. – Vol. 8 (1874). – № 2. – P. 165-186.
77. Weisstein U. Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein / U. Weisstein; ed. W. Bernhart. – Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 2006. – 392 p.
78. Wolf W. Framing Borders in Literature and Other Media / ed. W. Wolf, W. Bernhart. – Amsterdam; New York, NY: Rodopi, 2006. – 497 p.
79. Wolf W. The Musicalisation of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / W. Wolf. – Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1999. – 272 p.
80. Wolf W. Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality / W. Wolf // *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage* / ed. S. M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart. – Graz: University of Graz, 2002. – P. 13-34.

81. Wood A. The poetics of libretti: reading the opera works of Gwen Harwood and Larry Sitsky: MA research / A. Wood; University of Adelaide. – Adelaide, 2007. – 162 p.
82. Zeiss L. The Dramaturgy of Opera / L. Zeiss // The Cambridge Companion to Opera Studies / ed. N. Till. – Cambridge: Cambridge University Press, 2012. – P. 179-201.
83. Ганзбург Г. И. Для чего нужна либреттология? [Электронный ресурс] / Г. И. Ганзбург. – Режим доступа: [http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon\\_lan/ogl.shtml](http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/ogl.shtml) (дата обращения: 17.01.2016)
84. Димитрин Ю. Г. Опера на операционном столе [Электронный ресурс] / Ю. Г. Димитрин. – Режим доступа: <http://www.operanews.ru/13092209.html> (дата обращения: 16.04.2016)
85. Захарова О. А. Шекспир и музыка [Электронный ресурс] / О. А. Захарова. – Режим доступа: <http://www.worldshake.ru/ru/Encyclopaedia/3954.html?mode=print&> (дата обращения: 18.04.2017)
86. Захарова О. А. Шекспир в европейской музыке [Электронный ресурс] / О. А. Захарова, Н. В. Захаров. – Режим доступа: <http://www.worldshake.ru/ru/Encyclopaedia/4021.html> (дата обращения: 18.04.2017)
87. Митрофанова Д. А. Место оперного либретто в контексте современной науки [Электронный ресурс] / Д. А. Митрофанова. – Режим доступа: [https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwi599uU7P3TAhXDVSwKHWr9ANcQFggvMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ceo.spb.ru%2Flibretto%2Fkon\\_lan%2Fmitrofanova\\_libretto.doc&usg=AFQjCNHoOtb1jteJuAtsR\\_qUCXx646Vb0g&cad=rjt](https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwi599uU7P3TAhXDVSwKHWr9ANcQFggvMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ceo.spb.ru%2Flibretto%2Fkon_lan%2Fmitrofanova_libretto.doc&usg=AFQjCNHoOtb1jteJuAtsR_qUCXx646Vb0g&cad=rjt) (дата обращения: 15.01.2016)
88. Платонов А. Опера Верди «Корсар» [Электронный ресурс] / А. Платонов. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/corsaro.html> (дата обращения: 17.02.2016)
89. Шапинская Е. Н. Парадокс об опере – 1. Культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба [Электронный ресурс] / Е. Н. Шапинская, Е. С. Цодоков // Культура культуры. – 2015. – №4. – Режим доступа: <http://cult->

cult.ru/paradox-of-opera-1-cultural-meanings-aesthetic-values-and-historic-destiny/ (дата обращения 18.10.2016)

90. Шапинская Е. Н. Парадокс об опере – 2. Трансформации культурной формы: опера в ее историческом развитии [Электронный ресурс] / Е. Н. Шапинская, Е. С. Цодоков // Культура культуры. – 2016. – №1. – Режим доступа: <http://cult-cult.ru/opera-paradox-2-transformations-of-cultural-forms-historical-development-of-oper/> (дата обращения: 19.10.2016)
91. Шапинская Е. Н. Парадокс об опере – 3. Опера в эпоху «посткультуры»: трансформация культурной формы или смерть жанра? [Электронный ресурс] / Е. Н. Шапинская, Е. С. Цодоков // Культура культуры. – 2016. – №2. – Режим доступа: <http://cult-cult.ru/opera-paradox-3-opera-in-the-post-culture-period-transformation-of-the-cultural/> (дата обращения: 19.10.2016)
92. Hecht R. Benjamin Britten and A Midsummer Night's Dream [Electronic resource]: – Mode of access: <https://static1.squarespace.com/static/508751eee4b02f71416cb391/t/5123bb89e4b0b5151b79b85b/1361296265051/Britten+notes.pdf> (дата обращения: 20.04.2017)
93. Thomason P. A Midsummer Night's Dream – Benjamin Britten [Electronic resource] / Thomason P. – Mode of access: <http://paulthomasonwriter.com/a-midsummer-nights-dream-benjamin-britten> (дата обращения: 20.04.2017)
94. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature [Electronic resource] / W. Wolf // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. – Vol. 13 (2011). – Issue 3. – Mode of access: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2> (дата обращения: 28.08.2016)