

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE



УДК 782

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14007>

О. В. КУШНИР

*Государственный музыкально-педагогический институт
им. М. М. Ипполитова-Иванова*

ОПЕРА Ш. ЧАЛАЕВА «КРОВАВАЯ СВАДЬБА»: К ПРОБЛЕМЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ДРАМЫ В МУЗЫКЕ

Статья посвящена опере «Кровавая свадьба» Ширвани Чалаева (род. 1936). Сочинение рассматривается в аспекте претворения жанровых особенностей оперы-драмы. Освещаются история создания произведения, написанного в 2004 году, некоторые особенности воплощения одноименного первоисточника Ф. Гарсиа Лорки, излагается краткое содержание. Либретто и музыка оперы являются многокомпонентными; композитор обращается к автоцитированию поэмы-монолога «Амарго» для баритона, гобоя и фортепиано (1987), также написанной на стихи Ф. Гарсиа Лорки, и заимствует фрагмент поэтического текста О. Батырая из собственного вокального цикла «Я ношу в груди огонь» (1980). Музыкальный текст «Амарго» и события «Кровавой свадьбы» взаимодействуют в условиях параллельной драматургии; цитируемая поэма-монолог рассредоточивается в опере, переплетаясь с основными событиями и выполняя в «Кровавой свадьбе» функцию обобщения, созвучную идеям эпического театра Б. Брехта. В результате проведенного исследования автор статьи приходит к выводу о том, что опера «Кровавая свадьба» Ш. Чалаева создана по за-

конам оперы-драмы с характерными для нее факторами: гибелью персонажей, стремительно разворачивающимся действием, разветвленной системой конфликтов. Благодаря параллельной драматургии поэтический текст Гарсиа Лорки приобретает в опере особую символическую насыщенность, связанную с фатальным скрещением судеб главных персонажей. Композитор расставляет важные для себя смысловые акценты, противопоставляя смерть ради недолгого счастья быть любимыми (Невеста – Леонардо) отпущению ценой собственной жизни как восстановлению поруганной чести и выполнению долга перед родом, взывающим к справедливости (Жених). Мастерское музыкальное воплощение любовных чувств и переживаний, многогранное использование принципа лейттематизма, яркое воссоздание испанского колорита позволяют отнести это произведение к числу выдающихся образцов современной отечественной оперы.

Ключевые слова: Ширвани Чалаев, Ф. Гарсиа Лорка, опера «Кровавая свадьба», опера-драма, параллельная драматургия, интертекст, конфликт.

Для цитирования: Кушнир О. В. Опера Ш. Чалаева «Кровавая свадьба»: к проблеме воплощения драмы в музыке // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 56–64.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14007>

O. KUSHNIR

M. Ippolitov-Ivanov State Music and Pedagogical Institute

**SH. CHALAEV'S OPERA "BLOODY WEDDING":
ON THE PROBLEM OF DRAMA REALIZATION IN MUSIC**

The article looks at the opera "Bloody wedding" by Shirvani Chalaev (1936) from the point of view realization of opera-drama genre features. It examines the history of the creation of the work written in 2004, some peculiarities of the embodiment of the original work of the same name by F. Garcia Lorca, and provides a brief summary. Libretto and music are multicomponent, the composer resorts to auto-citation of the poem-monologue "Amargo" for baritone, oboe and piano (1987), written on poems by the Spanish poet, and borrows a poetic fragment of the text by O. Batyraya from his own vocal cycle for a low voice "I bear in my breast the fire" (1980). The musical text from "Amargo" and the action of the opera interact in parallel dramaturgy, the fully quoted poem-monologue is distributed throughout the opera and intertwined with the main events in such a way that it performs a generalization function in "The Bloody Wedding", consonant with the ideas of B. Brecht's epic theater. The author comes to the

conclusion that the opera "The Bloody Wedding" by Sh. Chalaev is written according to the laws of opera-drama, with its characteristic features: death of characters, rapidly unfolding action, an extensive system of conflict. Due to the parallel dramaturgy the poetic text of the Spanish poet becomes extremely symbolic in the opera, it is full of mortal fate of the main characters. The composer stresses aspects of great importance: death for the sake of short-lived happiness of being loved (The Bride and Leonardo), vengeance at the cost of one's life as the restoration of one's honor and duty, crying out for justice (The Groom). The masterful musical embodiment of love feelings, the complex of leit-themes, and the re-creation of Spanish color make this work one of the most beautiful examples of the contemporary Russian opera.

Key word: Shirvani Chalaev, F. Garcia Lorca, opera «Bloody Wedding», opera-drama, a parallel dramaturgy, intertext, conflict.

For citation: Kushnir O. Sh. Chalaev's opera "Bloody Wedding": on the problem of drama realization in music // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 56–64.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14007>



«Кровавая свадьба» Ширвани Чалаева (2004) – замечательный образец современной оперы-драмы, созданной на сюжет одноименной трагедии Ф. Гарсиа Лорки. Тематика и образная палитра оперы наполнены одновременно и ярким любовным чувством, и жадной кровавой мести; здесь присутствуют и праздник, и смерть. Роковая предопределенность гибели красной нитью проходит через все сочинение, странствующие Смерть и Луна подталкивают главных персонажей к предначертанной катастрофе. Подобное драматическое содержание, взаимодействующее с экспрессивной и необычайно выразительной музыкой Чалаева, вызывает неизменный эмоциональный отклик у слушателя–зрителя. Эта опера, седьмая по счету в творческом порт-

феле автора, представляет собой произведение зрелого композитора, отличающееся большим мастерством, проникнутое любовью к оперному жанру и поэзии Гарсиа Лорки¹.

Заглавная страница клавира оперы «Кровавая свадьба» содержит посвящение, адресован-

¹ Перечислим все оперы, созданные композитором: «Горцы» (1970, либретто Ш. Чалаева и Г. Фере), «Маутли» (1976, либретто В. Викторова и Н. Сац по произведениям Р. Киплинга), «Король Лир» (1982, либретто В. Чайковского по одноименной трагедии У. Шекспира), «Читая дневники поэта» (1984, либретто Ш. Чалаева по произведениям Э. Капиева), «Наследство» (1985, либретто Р. Сац), «Хаджи-Мурат» (1991, либретто В. Дубровского по одноименной повести Л. Н. Толстого), «Кровавая свадьба»; последнее на сегодня сочинение в указанном жанре – «Казачья» (2008, либретто Р. Сац, В. Рябова и Ш. Чалаева по одноименной повести Л. Н. Толстого).

ное инициатору ее создания: «Борису Александровичу Покровскому с глубоким почтением и любовью». Сам Б. А. Покровский рассказывал о творческом сотрудничестве с композитором: «Ширвани Чалаев давно знаком нашему коллективу... Материал, который <...> он представил на этот раз, нам особенно дорог» [1].

Творчество Ф. Гарсиа Лорки – яркая страница мирового литературного наследия, освещенная в публикациях многих авторов. История создания «Кровавой свадьбы», особенности строения пьесы, символика, сценическая судьба сочинения и его трактовки, предлагаемые различными режиссерами театра и кино, обстоятельно изучены и не требуют дополнительных комментариев в рамках данной статьи². События «Кровавой свадьбы» нашли отражение и в музыкальном творчестве: в одноименных операх венгерского композитора Шандора Соколаи и немецкого Вольфганга Фортнера, а также в балете «Цыганская любовь», принадлежащем испанцу Руису де Луне.

Ш. Чалаев неоднократно обращался к высоко ценимому им творчеству испанского писателя³. Бережное отношение к тексту Гарсиа Лорки проследживается и в либретто⁴ оперы «Кровавая свадьба», созданном композитором и его женой Н. Григоренко-Чалаевой. Опера содержит два действия, подразделяемых на пять картин и три вставные сцены с участием Амарго (они заимствованы из одноименной поэмы-монолог).

Большинство персонажей в опере, как и в пьесе Гарсиа Лорки, наделены именами нарицательными: Мать, Жених, Невеста, Отец, Жена Леонардо, Теща Леонардо и др. Имена собственные есть только у Леонардо и привнесенного в оперу Амарго. Размышляя над указанной особенностью пьес Гарсиа Лорки, биограф и исследователь творчества поэта Альбер Бенсуссан отмечает: «Имя есть только у одного персонажа, из-за него все началось и из-за него все закончилось»⁵. Необходимо отметить, что социальное по-

² Вышеперечисленные темы рассматриваются в работах А. Бенсуссана, М. В. Якушевич, И. С. Изотовой, В. Н. Еремина и др.

³ На стихи Ф. Гарсиа Лорки композитором созданы два вокальных цикла – «Лунные песни» для контральто и виолончели (1986, переводы М. Самаева, А. Гелескула, В. Парнаха) и поэма-монолог «Амарго» для баритона, гобоя и фортепиано (1987).

⁴ В либретто оперы был включен практически весь текст «Кровавой свадьбы» Гарсиа Лорки. Композитор исключил лишь некоторые бытовые фрагменты из сцены свадьбы и размышления Леонардо о корыстном интересе Невесты, заинтересованной в выгодном браке с Женихом.

⁵ Мы согласны с выводами А. Бенсуссана,

ложение и внутренний облик основных персонажей, на наш взгляд, не обретают нового качества (Невеста не становится Женой, а Жених – Мужем и т. д.). Возможно, этот фактор также способствует выбору нарицательных имен для большинства персонажей. Судьба не дает шанса главным героям изменить жизнь, тогда как Смерть восстанавливает нарушенную справедливость: Жених погибает, становясь орудием кровной мести семье Феликсов за преждевременно погибший собственный род.

В первом действии – три картины: первая разворачивается в доме Матери и Жениха, вторая – в доме Леонардо, третья картина – сватовство Невесты, свадьба, побег Леонардо и Невесты. Второе действие состоит из двух картин: в первой – поиски беглецов, осуществляемые Женихом и Смертью с помощью Луны и Юноши, а также последующая гибель мужчин⁶; вторая картина – возвращение Невесты в дом Жениха и объяснение с Матерью.

Персонаж Амарго не фигурирует в пьесе Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба». Вероятно, композитором он привносится в оперу как символ безвременно ушедшей молодой жизни, отстоявшей свое право на свободу волеизъявления; наряду с этим, Амарго погибает от удара ножом возле Гранады, подобно главным героям оперы⁷. Как отмечалось выше, сцены с участием Амарго, присутствующие в опере, заимствованы с незначительными изменениями из одноименной поэмы-монолог, полностью включенной в «Кровавую свадьбу»⁸. В поэме Чалаева музыкальный текст исполняется одним певцом; на протяжении оперы соответствующие фразы распределены между различными персонажами (Амарго, ссылающегося на убедительные доказательства (см. об этом: [2]).

⁶ Смерть просит Луну помочь в поисках беглецов. Луна ярко освещает место, где они укрылись в лесу. Жених настигает Леонардо, и они убивают друг друга.

⁷ В судьбе самого Гарсиа Лорки также есть символические параллели с сюжетами «Амарго» и «Кровавой свадьбы». В частности, поэту суждено было погибнуть в Гранаде, подобно его персонажам – Леонардо, Жениху и Амарго.

⁸ В цикле «Амарго» упоминаемые три сцены подразделяются на 12 номеров. Выявленные нами незначительные изменения, наличествующие в опере, касаются: а) транспозиции музыкального материала, что обусловлено его рассредоточением в партиях различных оперных персонажей с характерной для каждого из них tessitura; б) небольшого ритмического варьирования отдельных фраз при сохранении метрических долей и мелодической линии; в) сокращений текста при его повторениях (сообразно специфике оперного жанра).

Всадник, Девочка, Смерть, Мать Жениха, девушка, мужчины). Упомянутые сцены с Амарго рассредоточены преимущественно в 1 действии оперы и вплетены в ее драматургию⁹. Музыка же, заимствованная из поэмы, активно взаимодействует с интонационным содержанием «Кровавой свадьбы», является ее важной частью, поскольку интонационные комплексы, заимствуемые из «Амарго», подвергаются развитию и по окончании цитируемого материала.

Соединение в опере двух музыкальных произведений (собственно оперы и вышеупомянутой поэмы-монолога) Ш. Чалаева, а также стихотворения О. Батырая, положенного в основу песни «Черный коршун», осуществляется по принципу параллельной драматургии. Термин «параллельная драматургия» мы трактуем, опираясь на работу В. Н. Холоповой, как «несвязанность драматургических сфер, алогизм действия» [3, с. 455]. Параллельная драматургия усиливает в опере эффект роковой неизбежности и фатализмом: одновременно с чаяниями и надеждами героев из уст некоего зловещего персонажа (Голоса или Смерти) звучат слова, предвещающие гибель от любви¹⁰.

Музыкальное содержание произведения соответствует жанру оперы-драмы с характерными для него составляющими: а) фабула завершается гибелью персонажей; б) действие оперы происходит в настоящее время и в хронологическом порядке; в) отсутствуют фоновые сцены; г) конфликтное поле образуют музыкальные темы, закрепленные за главными героями. В фундаментальном исследовании О. В. Комарницкой, посвященном русской опере, отмечается, что жанровая разновидность оперы-драмы включает в себя разворачивающийся на сцене конфликт, который вплетен в стремительно происходящее действие, устремленное к развязке данного конфликта [4, с. 16–17]. Эти ключевые составляющие присутствуют в «Кровавой свадь-

бе» Чалаева. Главный конфликт формируется из-за несоответствия рациональных решений и любовных переживаний (Невеста, Леонардо); он перерастает в конфликт межличностный, общественный, влечет за собой родовую месть, заканчивающуюся трагической гибелью (Жених, Леонардо). Кроме того, существуют и внутренние конфликты, основанные на переживаниях, – они возникают у Невесты, Матери Жениха и Жены Леонардо.

События «Кровавой свадьбы», разворачивающиеся в настоящем времени, изложены в хронологическом порядке. В опере господствует сквозное развитие, здесь в основном изображаются поступки, преобладают речитативные вокальные построения – как сольные, так и ансамблевые. Происходящее в опере представлено концентрированно, накал страстей высок, движение к развязке драмы неуклонно. Моменты, связанные с ожиданием свадьбы и личным отношением к ней Невесты и Жениха, сняты¹¹. Темпоритм действия немного снижается в 1 картине 2 действия, выступающей в качестве лирического центра оперы и одновременно кровавой развязки событий. Влюбленные Невеста и Леонардо признаются в страстном взаимном чувстве (ц. 179–188, 236–258)¹². Следует заметить, что композитор подчеркивает драматургическую значимость символических персонажей – Смерти (ц. 211–215) и Луны (ц. 135–141), сочинив для них проникновенные и структурно развернутые сольные построения.

Специфика воплощения конфликта между Женихом и Леонардо в сочинении Ш. Чалаева обусловлена тем, что непосредственное столкновение этих персонажей, демонстрируемое зрителю (слушателю), отсутствует. В опере, как, соб-

⁹ Расположение сцен поэмы в опере таково: первая сцена – вступление (до А), и 1 картина (ц. 5–19, 43); вторая сцена (ц. 57 – т. 10 ц. 65); третья сцена – конец 3 картины 1 действия (ц. 162 – т. 7 ц. 180). Включение № 6 «Амарго» во 2 действие оперы обусловлено индивидуальным авторским прочтением данного фрагмента как лирического дуэта Невесты и Леонардо (ц. 185 – т. 4 ц. 188).

¹⁰ Материал оперы и поэмы расположен таким образом, что все события предначертаны судьбой, персонажи Смерть (или другая ее ипостась – Нищенка) и Луна, жаждущие крови, становятся носителями злого рока: они с видимой охотой присоединяются к Жениху, разыскивавшему сбежавших Леонардо и Невесты.

¹¹ Композитор подчеркивает отсутствие любовных чувств у Невесты к Жениху; его неловкое признание в испытываемой робости по отношению к будущей жене вызывает у нее весьма сдержанную реакцию («Когда ты станешь моим мужем, это пройдет»). Музыкальное воплощение данного эпизода (ц. 125) представляет собой речитацию на одном звуке с заключительным опеванием, которое вызывает в памяти риторическую фигуру круга из темы роковой обреченности (о последней будет подробнее сказано ниже).

¹² Изменение темпа разворачиваемого действия во 2 акте, наличие ариозо в партиях Смерти и Луны позволяют отсрочить момент кровавой развязки – разрешения родового конфликта. Аналогичной функцией наделены дуэт Леонардо и Невесты в 1 картине указанного акта (это единственный лирический ансамбль, насыщенный ярким мелодическим материалом, запоминающимися интонациями), а в дальнейшем – их поочередные ариозо перед смертью.

ственно, и у Гарсиа Лорки, ни в момент свадьбы, ни до или после торжества Жених даже не знает, что у него есть соперник. При этом зарождающийся конфликт между молодыми людьми проходит этапы своего становления, сформулированные в известной триаде «событие – ситуация – реакция» [5, с. 19]. Событием становится побег со свадьбы; ситуацией – крайне уязвленное состояние Жениха (личные переживания которого мотивируются родовым конфликтом и необходимостью отплатить за оскорбление, нанесенное его семье); реакцией является развязка конфликта (двойное убийство, происходящее за сценой) и, одновременно, разрыв «любовного треугольника» (Невеста – Жених – Леонардо).

В опере формируется ряд конфликтов, связанных с личными переживаниями. Внутренний конфликт Невесты предопределен несовместимостью ее устремлений: она хочет выйти замуж за Жениха, который для нее «струйка воды... успокоения, целебной силы» (ц. 286¹³), но продолжает любить Леонардо, брак с которым невозможен. Разрешение внутреннего конфликта героини происходит в момент побега Невесты и Леонардо со свадьбы. Внутренний конфликт развивается и у Матери Жениха, которая живет воспоминаниями об убийствах, совершенных людьми из семьи Феликсов. Мать предчувствует смерть младшего сына от ножа и сомневается в том, что предстоящий брак с Невестой будет счастливым и долгим (1 картина 1 действия, цц. 34–35). Этот конфликт разрешается в последней картине оперы: Невеста приходит просить у Матери прощения, объясняя свои чувства к Жениху и Леонардо. В ряду конфликтов есть неярко выделенные композитором связи, такие как Леонардо – Теща, Леонардо – маленький ребенок. В приведенной ниже схеме отражены все линии конфликтных отношений (см. схему):



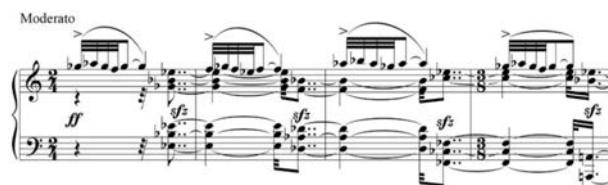
¹³ Этот конфликт открывается зрителю далеко не сразу: лишь в момент, когда Невеста ссорится со служанкой, становятся очевидными ее любовные переживания (3 картина 1 действия, ц. 127).

Второй «любовный треугольник» (Леонардо – Жена – Невеста) разрешается иначе. В открывающей 2 картину 1 действия Колыбельной, обращенной к ребенку, появляется предзнаменование гибели Леонардо. Завязку конфликта между Женой и Леонардо образуют вопросы Жены: куда Леонардо ездил на коне, почему его коня видели недалеко от дома Невесты. Первой кульминацией данного конфликта становится восклицание Жены «Будь ты проклят», адресованное упрямому Леонардо (ц. 145). Вторая кульминация – побег со свадьбы, развязка – приказ Тещи, адресованный Жене: «Иди к себе домой <...> дверь, запомни, уж в нем не будет открываться» (цц. 271–272)¹⁴.

Музыкальное воплощение сюжета Гарсиа Лорки в «Кровавой свадьбе» Чалаева ярко и оригинально воссоздает испанский колорит, жгучие эмоции и сильные переживания. Во Вступлении к опере экспонируются три важных музыкально-тематических образа, в которых сосредоточена фатальная предопределенность трагических событий: 1) тема роковой обреченности, 2) тема Смерти, 3) Песня-предсказание.

Тема роковой обреченности содержит риторическую фигуру круга ($ges^2-as^2-ges^2-f^2-ges^2$), звучащую в пронзительном верхнем регистре с отчаянно врезающимися и «застывающими» аккордами рока. Эта тема, связанная с персонажем Амарго, является автоцитатой из одноименной поэмы Чалаева. Ее музыкальный облик характеризуется остинатностью кругообразно повторяющихся оборотов без перспективы их движения, что символизирует предначертанную гибель названного героя.

Пример 1



В конце 3 картины 1 действия (ц. 178) в знак прощания с убитым Амарго тема роковой обреченности прозвучит у ансамбля трех мужских голосов, упоминающих имя этого персонажа.

Второй темой становится музыкальная экспозиция образа Смерти, аллегорически изображенной в виде Нищенки. Данная тема контрастирует звуковой атмосфере вступления и в целом оперы. Мелодическая линия – плавная,

¹⁴ Подобно персонажам из трагедии Лорки «Дом Бернарды Альбы», руководствуясь испанскими традициями, Жена должна обречь себя и своих детей на жизнь взаперти.

скользяще-витиеватая, пульсация – трехдольная; здесь возникают образные параллели с всепроникающей, неотвизной жеманностью, завораживающей красотой и искусственностью¹⁵.

Пример 2



Третьей темой Вступления становится Песня-предсказание¹⁶, которую неоднократно исполнял сам Ш. Чалаев во время соответствующих оперных спектаклей. Песня звучит в опере четырежды, будучи рассредоточенной по всему произведению: первый куплет – во Вступлении – исполняется без сопровождения¹⁷, второй – одновременно с диалогом Матери и Соседки (1 картина 1 действия, ц. 50)¹⁸. Третий куплет зву-

¹⁵ Смерть поет: «Паук забывая... тишины сети тайной полны. Белой рукой покой успокой» (это обращение к Девочке, которая символически ассоциируется с Невестой, основано на музыкальном материале из поэмы «Амарго»). Описываемый оперный фрагмент (ц. 62–63) выполнен с применением параллельной драматургии.

¹⁶ Драматургическая роль мелодии и слов «Черного коршуна» очень важна для оперы; кроме того, для композитора эта песня была наделена особым многослойным смыслом. На протяжении спектакля автор в первом и последнем куплетах несколько фраз поет на лакском языке (каждый куплет состоит из четырех фраз; в первом и четвертом куплетах чередуются оригинальный лакский текст и русский перевод). Важно отметить, что текст, используемый в этой песне, впервые был использован в первом номере вокального цикла Чалаева «Я ношу в груди огонь» (1974), написанного на стихи даргинского поэта О. Батырая (перевод с даргинского Э. и Н. Капиевых). При этом соответствующая мелодия наделяется функцией реминисцентного обрамления цикла (№№ 1, 15, 16; следует оговорить, что в №№ 15 и 16 используются другие поэтические тексты). В «Кровавой свадьбе» представлено новое музыкальное прочтение «Черного коршуна», однако драматургическая функция обрамления сохранена и в опере.

¹⁷ Э. Б. Абдулаева отмечает сходство данной песни с испанским жанром саэто – оплакиванием Христа [6, с. 136].

¹⁸ Первый и второй куплет песни по тексту

чит параллельно с дуэтом-диалогом Жены и Леонардо (2 картина 1 действия, ц. 80)¹⁹; четвертый куплет – последний вокальный номер в опере (2 картина 2 действия, ц. 296). Каждый из куплетов наделен важной драматургической ролью: первый является предзнаменованием грядущей гибели персонажей от любви, второй и третий куплеты участвуют в музыкальной завязке драмы и представляют собой заочное формирование «любвных треугольников» оперы; последний куплет подводит печальный итог, образуя арку между началом и концом произведения, подчеркивая неизбежность смерти.

Леденящий душу текст песни принадлежит даргинскому поэту О. Батыраю, к творчеству которого композитор обращался ранее. Музыкальное прочтение стиха в «Кровавой свадьбе» интонационно близко к народным песням: мелодия начинается с вершины-источника, возникающие скачки заполняются плавным движением, в котором используются вспомогательные звуки в прихотливом триольном ритме²⁰ (Пример 3).

Пример 3



Один из ярких музыкальных символов оперы – интонационное воплощение поэтических строк «Просит он, чтоб я отдал / выпить очи подо лбом». Произрастая из третьей темы Вступления, эта музыкальная фраза становится емким символом, трактуемым в контексте оперы как лейттема мести Жениха. Экспрессивная, полная страсти, она наиболее развернуто представлена в ариозо Жениха, ищущего беглецов (ц. 225). Интересно, что лейттема мести является последней инструментальной фразой оперы²¹.

символически отражают состояние Жениха, «слепого от любви».

¹⁹ Третий и четвертый куплеты, на наш взгляд, адресованы к Леонардо, «лишенному сердца из-за увлеченности» Невестой. Музыкальный материал третьего, кульминационного, куплета песни отличается от остальных (сходное решение присутствует в № 1 упомянутого вокального цикла).

²⁰ Именно эти характерные признаки отмечает Э. Б. Абдулаева как знаковые для народных песен, в частности, Дагестана, выявляя их в № 3 из цикла «Я ношу в груди огонь» Чалаева [7, с. 30].

²¹ Лейттема мести проходит в опере семь раз.

Таким образом, долг, обязанность перед родом, восстановление справедливости и месть семье Феликсов оказываются важнее гибели Леонардо и Жениха; именно родовые отношения являются первостепенно важными в концепционном содержании произведения.

Предсказанием побега влюбленных становится Колыбельная песня ребенку (ц. 66). Она интонационно родственна лейттеме Леонардо (ц. 54), впервые прозвучавшей еще до появления героя на сцене. В музыкальном решении темы Колыбельной обращает на себя внимание ритмическая организация: пунктирный ритм на первой доле воссоздает испанский колорит, изобразительный эффект скачки и, одновременно, некую танцевальность. В мелодии же преобладают никнувшие ламентозные интонации. Все это в совокупности формирует атмосферу тревоги и гнетущих предчувствий (Пример 4).

Пример 4

Некоторые интонации темы Колыбельной войдут в 3 картину 1 действия, будучи фоновыми на свадьбе, неизбежно напоминая о Леонардо и своим появлением как бы предвещая побег.

События, изображенные в «Кровавой свадьбе», – вечные темы искусства: любовь и страсть, предательство и смерть. Символика, характерная для сочинения Гарсиа Лорки, пронизывает либретто и музыкальное полотно оперы-драмы²², однако в рамках данной статьи невозможно охватить все грани оперного творения Чалаева. Интертекстуальные содержательные

линии в «Кровавой свадьбе», переплетенные в совместном существовании, контрастируют благодаря жанровой дифференциации музыкального материала (к примеру, песенного и речитативного). Сцены, рисующие путешествие Всадника и Амарго, решены в декламационном плане, как и большинство сцен оперы, но здесь возникает стилиевой контраст: поэма написана Чалаевым в 1987 году, а опера – спустя семнадцать лет. Повествовательные интонации Поэмы отличаются от экспрессии 1 действия оперы – тяжелых предчувствий Матери (1 картина), любовных переживаний Леонардо (2 картина) и Невесты (3 картина). Три пласта: песня-предсказание на стихи О. Батырая (где сохраняется только словесный ряд, как отмечалось выше), собственно музыкальный текст оперы и музыка поэмы – создают многослойное интертекстуальное поле произведения. Яркие интонации, музыкально отображающие местный колорит трагедии Гарсиа Лорки, имеют у Чалаева дагестанские (лакские) корни, но в контексте оперы возникают и ассоциации с испанским фольклором.

«Кровавая свадьба», на наш взгляд, принадлежит к числу наиболее крупных достижений отечественного оперного искусства постсоветской эпохи. Несмотря на то, что она уже получила талантливое интерпретаторское воплощение в Камерном музыкальном театре Б. А. Покровского (2006–2012 гг.), сценическая жизнь этой оперы может продолжаться и в других театрах мира. Позволим себе высказать собственное мнение о спектакле: опера производит неизгладимое впечатление, остается в памяти, проникает в сердце²³. Согласимся с содержательно емкой оценкой, высказанной певцом и музыковедом С. Б. Яковенко: «Музыка Чалаева одновременно оригинальна, самобытна и традиционна; язык его достаточно современен» [9, с. 177].

²² На страницах клавира оперы многократно подчеркнуты следующие символы: нож, кровь, плач, гора, крест, красота. Благодаря подобным «акцентам» существенно интенсифицируются «...процессы метафоризации оперной речи и музыкального текста оперного произведения, формируется установка на определенное эмоциональное отношение к оперному тексту в широком смысле этого слова» и т. д. [8, с. 32].

²³ Судя по многочисленным восторженным отзывам, размещенным в Интернет-пространстве, данная постановка «Кровавой свадьбы» (режиссер О. Иванова) была сходным образом воспринята многими критиками и рядовыми зрителями.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдулхабилов М.* Борис Покровский о Ширвани Чалаеве (из архива М. Абдулхабилова) // Дагестан. 2007. № 5 (сентябрь–октябрь). URL: <https://mari-sheihova.livejournal.com/384871.html> (дата обращения: 15.08.2020).
2. *Бенсуссан А.* Гарсиа Лорка. Андалузская трилогия: «Кровавая свадьба». URL: <https://biography.wikireading.ru/257556> (дата обращения: 15.08.2020).
3. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
4. *Комарницкая О.* Русская опера XIX – начала XXI веков: Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф. ... д-ра иск. Ростов н/Д, 2012. 46 с.
5. *Селицкий А., Демина И.* Основы музыкальной драматургии: учеб. пособие. Изд. 2-е, доп. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. 72 с.
6. *Абдуллаева Э.* Композиторы Дагестана: очерки-портреты. Чалаев Ширвани Рамазанович // Композиторы Дагестана на рубеже XX–XXI веков: стилиевые характеристики, творческие портреты. Махачкала: АЛЕФ, 2019. С. 130–140.
7. *Абдуллаева Э.* Вопросы стиля в музыке композиторов Дагестана (на примере вокальных циклов М. Кажлаева и Ш. Чалаева) // Композиторы Дагестана на рубеже XX–XXI веков: стилиевые характеристики, творческие портреты: сб. ст. Махачкала: АЛЕФ, 2019. С. 28–34.
8. *Лаво Р.* Опера как креолизованный музыкальный текст // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 2. С. 30–34.
9. *Яковенко С.* О друзьях – композиторах и дирижерах: Из кладовой моей памяти. М.: Композитор, 2017. 304 с.

REFERENCES

1. *Abdulkhairov M.* Boris Pokrovskiy o Shirvani Chalaeva (iz arkhiva M. Abdulkhairova). [Boris Pokrovsky about Shirvani Chalaev (from M. Abdulkhairov's archive)]. Dagestan [Daghestan]. 2007. No. 5 (September–October). URL: <https://mari-sheihova.livejournal.com/384871.html> (date of application: 15.08.2020).
2. *Bensussan A.* Garsia Lorca. Andaluzskaya trilogiya: «Krovavaya svad'ba» [Federico Garcia Lorca. Andalusian Trilogy: "Bloody Wedding"]. URL: <https://biography.wikireading.ru/257556> (date of application: 15.08.2020).
3. *Kholopova V.* Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of Musical Works]: textbook. The 2nd rev. ed. St. Petersburg: Lan', 2001. 496 p.
4. *Komarnitskaia O.* Russkaya opera XIX – nachala XXI vekov: Problemy zhanra, dramaturgii, kompozitsii [Russian Opera of the XIXth – early XXIst Centuries: Problems of Genre, Dramaturgy and Composition]: thesis of dissertation for the degree of Doctor of Arts. Rostov-on-Don, 2012. 46 p.
5. *Selitskiy A.* Osnovy muzykal'noi dramaturgii [Fundamentals of Musical Dramaturgy]: textbook. The 2nd rev. ed. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2008. 72 p.
6. *Abdullaeva E.* Kompozitory Dagestana: ocherki-portrety. Chalaev Shirvani Ramazanovich [Composers of Dagestan: essays-portraits. Shirvani Chalaev]. Kompozitory Dagestana na rubezhe XX–XXI vekov: stilevye kharakteristiki, tvorcheskie portrety [Composers of Dagestan at the Turn of the 20th–21st Centuries: Stylistic Characteristics, Creative Portraits]. Makhachkala: ALEF, 2019. Pp. 130–140.
7. *Abdullaeva E.* Voprosy stilya v muzyke kompozitorov Dagestana (na primere vokal'nykh tsiklov M. Kazhlaeva i Sh. Chalaeva) [Problems of Style in the Music by Dagestan Composers (on the example of vocal cycles by M. Kazhlaev and Sh. Chalaev)]. Kompozitory Dagestana na rubezhe XX–XXI vekov: stilevye kharakteristiki, tvorcheskie portrety [Composers of Dagestan at the Turn of the 20th–21st Centuries: Stylistic Characteristics, Creative Portraits]. Makhachkala: ALEF, 2019. Pp. 28–34.
8. *Lavo R.* Opera kak kreolizovannyi muzykal'nyi tekst [Opera as a Creolized Musical Text]. Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 2. Pp. 30–34.
9. *Yakovenko S.* O druz'yakh – kompozitorakh i dirizherakh: Iz kladovoy moei pamyati [On Friends – Composers and Conductors: From the Storeroom of My Memory]. Moscow: Kompozitor, 2017. 304 p.

Кушнир Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки
Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова
Россия, 109147, Москва
kushnir-99@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-0966-9977

Olga V. Kushnir

Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Department of Music Theory
M. Ippolitov-Ivanov State Music and Pedagogical Institute
Russia, 109147, Moscow
kushnir-99@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-0966-9977

