

О. В. КУШНИР

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

**ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ КАК ПРОЕКТ:
«КОНТРАКТ ДЛЯ ПУЛЬЧИНЕЛЛЫ С ОРКЕСТРОМ,
ИЛИ ПОСТОРОННИМ ВХОД РАЗРЕШЕН»**

В начале XXI века на мировых оперных подмостках появляются созданные режиссерами оперы-пастиччо. «Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен» – очередной проект Михаила Кислярова в данном жанре. Особенности режиссерской организации «Контракта для Пульчинеллы...» как единого спектакля являются предметом изучения в публикуемой статье. Вторичное произведение скомпоновано режиссером из фрагментов музыки опер Дж. Б. Перголези «Учитель музыки», «Ливьетта и Тракколо», а также балета И. Стравинского «Пульчинелла». Судя по характеру использования заимствованных музыкальных текстов, в данном проекте целенаправленно претворены традиции жанра пастиччо. В либретто «Контракта для Пульчинеллы...», написанном на русском языке, сохранено содержание заимствованных первоисточников, что свидетельствует об оригинальной режиссерской трактовке, не свойственной упомянутым жанровым традициям.

Опера состоит из двух актов, содержащих пятьдесят четыре фрагмента. В ходе их компо-

новки нарушается заданная первоисточниками последовательность номеров с характерным местоположением завязок, кульминаций и развязок. Предлагаемый М. Кисляровым порядок номеров приводит в действие принцип нелинейного повествования. Практически одновременное изложение двух различных сюжетов демонстрирует наличие в «Контракте для Пульчинеллы...» особенностей параллельной драматургии. Техника сопряжений музыкальных фрагментов сходна с приемами, присущими монтажным композициям. Благодаря разнообразным аркам и умело выстроенному драматургическому развитию организация данного проекта как целого выглядит органичной, во многом корреспондируя с концепцией интертекстуальности, которая утвердилась в эстетике постмодернизма и охватывает разнообразные виды и жанры искусства.

Ключевые слова: опера-пастиччо, компиляция, М. Кисляров, нелинейное повествование, монтажная драматургия, оперный режиссерский проект.

Для цитирования: Кушнир О. В. Оперный спектакль как проект: «Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 53–62.

DOI: 10.52469/20764766_2021_03_53

O. KUSHNIR

M. Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute

**OPERA PERFORMANCE AS A PROJECT: “CONTRACT FOR PULCINELLA
WITH ORCHESTRA, OR ENTRY FOR UNAUTHORISED PERSONS IS ALLOWED”**

At the beginning of the 21st century, pasticcio operas created by theatre directors appear on the world opera stages. “The Contract for Pulcinella with Orchestra, or Entry for Unauthorized Persons is Allowed” is the ordinary project by Mikhail Kis-

lyarov in this genre. The features of the organization of the “Contract” into a single performance became the object of study in the article. The secondary work was put together by the director from fragments of music from Pergolesi’s operas “The Music Tea-

cher", "Livietta and Traccolo" and Stravinsky's ballet "Pulcinella". By the nature of the borrowed musical text, this project reflects the traditions of the pasticcio genre. The libretto of the "Contract", written in Russian, preserves the content of borrowed primary sources, what is not typical for pasticcio tradition and demonstrates an original director's interpretation of the genre.

The opera consists of two acts and fifty-four fragments. The composer violates an original order of numbers of the primary sources, with their characteristic dramaturgy development. New order, proposed by M. Kislyarov, activates the prin-

ciple of non-linear narration. Almost simultaneous presentation of two different plots in the "Contract" demonstrates the features of parallel narrative. The method of musical fragments connecting is similar to the montage technique. Due to the arches and skillfully constructed dramaturgy, the composition of the opera is organic. It corresponds with the concept of inter-textuality, fully established in post-modernism and covering various art forms.

Key words: opera pasticcio, compilation, M. Kislyarov, non-linear narration, montage dramaturgy, director's opera project.

For citation: Kushnir O. Opera performance as a project: "Contract for Pulcinella with Orchestra, or Entry for Unauthorized Persons is Allowed" // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 53–62.

DOI: 10.52469/20764766_2021_03_53

Оперный спектакль «Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен» – проект режиссера Михаила Кислярова, который выступил автором идеи и постановщиком упомянутого театрального действия, созданного в содружестве с дирижером Владимиром Агронским и художником Аллой Шелимовой. В основу проекта были положены фрагменты трех музыкальных произведений, принадлежащих разным эпохам: опер «Учитель музыки», «Ливьетта и Тракколо» Джованни Батиста Перголези, а также балета с пением «Пульчинелла» Игоря Стравинского. М. Кисляров скомпоновал указанные фрагменты в целостный спектакль, близкий по жанру к опере-буффа и исполняемый без антракта (продолжительность – один час сорок пять минут).

Названный театральный проект был приурочен к 300-летию со дня рождения Дж. Б. Перголези: премьера «Контракта...» состоялась в 2010 году в Камерном музыкальном театре им. Б. А. Покровского¹. Важно отметить, что этот театр оказался единственным в России, откликнувшимся на столь значимую дату².

¹ С 2018 года названная сценическая площадка функционирует в составе Большого театра под названием «Камерная сцена им. Б. А. Покровского».

² В настоящее время постановка «Контракта для Пульчинеллы с оркестром...» в репертуаре «Камерной сцены им. Б. А. Покровского» отсутствует.

«Контракт для Пульчинеллы с оркестром...» был назван оперой-пастиччо (в переводе с итальянского pasticcio – «паштет»). В театральных кругах этот спектакль именовали также капустником, что явно проистекало из его содержания. «Смеяться во время постановки строго разрешается», – такая ремарка фигурировала после названия данного представления (см. об этом: [1]).

Идея рассматриваемого пастиччо была связана с историческими прообразами: становление подобных арт-объектов относится к рубежу XVII–XVIII вв., когда в Италии стали появляться сходные вторичные оперные сочинения, производные от первоисточника. В основе подобных комбинированных опусов лежат различные сочинения одного или нескольких композиторов [2, с. 263]. Перерабатывали или цитировали свои произведения Г. Ф. Гендель (опера «Орест»), К. В. Глюк (опера «Аршак»); заимствовал оперную музыку знаменитых композиторов, создавая новые оперы, Л. Нидермейер (опера «Роберт Брус», основанная на музыке Дж. Россини; см. подробнее: [3, с. 34]).

Термин «пастиччо» активно применяется и в современной музыкальной практике: к примеру, пьесы одного композитора, оркестрованные и собранные в сюиту другим автором, также называются пастиччо (вспомним о «Моцартиане» П. Чайковского, «Паганиниане» и «Скарлаттиане» А. Казеллы, «Чимарозиане» Дж. Ф. Малипьеро³). Французская версия итальянского

³ Обзор музыкальных сочинений, опираю-

«пастиччо» – термин «пастиш» (*pastiche*), который предполагает более широкую трактовку: во-первых, это авторские произведения, имитирующие музыкальный стиль одной или нескольких эпох, а также индивидуальные стили композиторов (то, что в музыковедении нередко обозначают термином А. Шнитке «полистилистика»); во-вторых, – обращение к произведениям разных авторов в рамках одного богослужебного ритуала (к примеру, месса-пастиш; сходный термин можно применять и по отношению к регентскому подбору музыки, сопровождающей в Православной церкви чин Литургии или Всенощного бдения).

Смысл, вкладываемый в термины «пастиччо» и «пастиш», вполне применим к балету с пением «Пульчинелла» И. Стравинского. В состав «Контракта...» названный балет, вероятно, был включен потому, что основой для него явилась музыка Дж. Б. Перголези. Как известно, инициатором создания «Пульчинеллы» стал С. Дягилев. Соответствующий замысел исходил от ведущего хореографа антрепризы «Русский балет» Л. Мясина, заинтересовавшегося Пульчинеллой – традиционным персонажем итальянской комедии дель арте⁴. В качестве музыки для подобного балета, согласно мнению хореографа, должны были фигурировать сочинения первой половины XVIII века. Вместе антрепренер и хореограф отобрали около десятка фрагментов из сочинений Дж. Б. Перголези (вокальных и инструментальных). С предложением сочинить или составить балет, опираясь на указанные фрагменты, было решено обратиться к И. Стравинскому⁵. Композитор отмечал, что при знакомстве с данной музыкой у него возникло некое ощущение духовного родства [4, с. 191–192]. Исходя из этого, оригинальные тексты-«первоисточники» были основательно переработаны: И. Стравинский сохранил лишь музыкальные темы и элементы фактуры, наполнив их оригинальной ритмической пульсацией и гармониями в духе «неоклассики».

Исходя из традиции пастиччо, представлен в работе А. Шибинской [3, с. 34–35].

⁴ Танцовщик приобрел подлинную маску актера, исполнявшего эту роль в XVIII веке. Репетируя перед зеркалом, Л. Мясин отработал позы и жесты Пульчинеллы, а позднее захотел воплотить их на сцене.

⁵ С. Дягилев предложил И. Стравинскому фрагменты из опер Дж. Б. Перголези «Влюбленный монах» и «Фламиньо», кантату № 4, гавот с двумя вариациями и *Sinfonia* для виолончели и контрабаса, «несколько частей из трио-сонат для двух скрипок и цифрованного баса <...>, Аллегро из Сонаты № 7 для клавесина» (см. об этом: [4, с. 203]).

Оперу-пастиччо «Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен» отличает весьма оригинальная идея: целью режиссера было воссоздать творческую репетиционную атмосферу музыкального театра. Спектакль начинается сразу, как только зритель входит в здание театра, что называется, «с вешалки». Перед посетителем уже в фойе разворачиваются различные сцены, с которыми связана повседневная театральная жизнь оперной труппы: репетиционная работа исполнителей, гримирование, работа с декорациями и так далее.

Пружиной развития действия, которая побуждает зрителя следить за происходящим, является чередование событий двух сюжетных линий. Первая (основная) линия – перипетии, связанные с устройством новой певицы на работу в театр; вторая (побочная) – эпизоды, исполняемые персонажами Ливьеттой и Тракколо, своеобразная репетиция разнохарактерных фрагментов готовящегося к постановке спектакля, которые выносятся на «суд» режиссера. Драматургически выделены следующие пары персонажей: Лауретта / Ламберто (начинающая певица и Маэстро, затем влюбленная пара; для них «третьим лишним» оказывается директор театра Коладжанни); репетиционная атмосфера воссоздается влюбленной парой Ливьетта / Тракколо (девушка и вор, впоследствии – невеста и жених) и рабочей группой Маэстро / его Ассистентка; отдельную пару также образуют соперничающие друг с другом певицы Дорина и Лауретта.

Главные персонажи

Займствованные из оперы Дж. Б. Перголези «Учитель музыки»:

1. Маэстро Ламберто, гений – тенор.
2. Дорина, фаворитка Маэстро – сопрано.
3. Ассистентка Маэстро – только говорит.
4. Лауретта (певица, мечтающая стать примадонной) – сопрано.
5. Коладжанни, импресарио (злой гений, директор театра) – баритон.

Почерпнутые из оперы Дж. Б. Перголези «Ливьетта и Тракколо»:

6. Ливьетта, сестра крестьянина, которого грабил Тракколо, – сопрано.
7. Тракколо, вор – бас.
8. Клавесинистка – без вокальной партии.

Артисты хора: античная статуя-атлант, человек без головы и его палач, девушка-кентавр, а также персонажи, названные в программке к спектаклю «Ансамблем единомышленников» и ассоциирующиеся с эпохой XVI – начала XVII веков (человек с широким белым объемным воротником-раф, девушка в причудливо высоком розовом парике, карлик в

цилиндре, католический священник в черной одежде и черной шляпе с невероятно длинными полями); персонажи, как бы пришедшие из других спектаклей. Реальные монтировщики, осветители, гримеры, костюмеры, бутафоры.

«Информационная плотность» музыки пастиччо весьма высока. М. Кисляров копирует повторы в заимствуемых номерах и часть инструментальных вступлений. Количественный фактор цитируемого материала формирует монтажный ритм оперной композиции и оказывает влияние на драматургию спектакля [5, с. 13]. На частоту монтажного ритма воздействует продолжительность заимствованных фрагментов: чем они короче, тем выше динамика разделов композиции. Чередование фрагментов различных источников способствует образованию своего рода номерной структуры, которая, впрочем, лишена формальной законченности. Действие пастиччо разделяется на два акта номерного строения: в первом акте – №№ 1–33, во втором – №№ 34–54. Их перечень, последовательность и источники заимствованных фрагментов представлены в схеме, помещенной в конце статьи⁶. Единство оперы достигается благодаря повторяемым фрагментам, которые сосредоточиваются на словах, эмоциях, действиях персонажей и своеобразными красными нитями проходят через все пастиччо:

⁶ В схеме обозначены все заимствуемые номера оперы. Римскими цифрами отмечены только повторяемые фрагменты. Одна цифра соответствует одному заимствуемому номеру, при повторении которого первоначально указанная цифра сохраняется за ним. В зависимости от характера повторного появления присутствует или возобновляемое воспроизведение начатого ранее эпизода, которое создает эффект параллельного действия, или рефрен (тематическая арка) уже звучавшего материала. В «Контракте...» одиннадцать повторяемых фрагментов, тогда как двадцать пять заимствованных номеров не имеют повторения. Мы полагаем, что режиссер обращается к повторам фрагментов с целью придать вторичному произведению смысловую целостность и композиционное единство. В. Комиссинский называет сходные повторы в произведениях Р. Щедрина «навязчивой репризностью» (цит. по: [5, с. 15]). К примеру, в опере два рефрена (арки), пять раз звучит хор «Нега блаженства» (в схеме – цифра III, серая заливка и курсив), четыре раза – инструментальный фрагмент № 8 из балета «Пульчинелла» (цифра I, черная заливка и белый цвет шрифта). Номера и страницы, указанные в столбце 4, приведены согласно клавирам первоисточников: 1) Pergolesi G. V. Il maestro di musica: Commedia musicale in 2 atti. Roma, 1956. 72 p.; 2) Pergolesi G. V. Livietta e Traccolo: Intermezzi melodrammatici. Milano, 1920. 88 p.; 3) Stravinsky I. Pulcinella: D'après Giambattista Pergolesi. London, 1920. 86 p.

1) хор «Нега блаженства», заимствованный из оперы Дж. Б. Перголези «Учитель танцев» и прославляющий любовь, намекая тем самым на переживания Ламберто (Маэстро);

2) терзания Ламберто, порождаемые неуверительными пением и игрой актеров;

3) действия и переживания Ливьетты и Тракколо в связи с непрерывно разворачивающимся сюжетом одноименной оперы;

4) мечты Лауретты стать звездой театра;

5) воздыхания Коладжанни, директора театра, равнодушного к Лауретте;

6) любовные переживания Лауретты и Ламберто;

7) шествия театральной труппы – персонажей, названных в программке к спектаклю «Ансамблем единомышленников».

События оперы разворачиваются следующим образом.

Первый акт начинается сценой репетиции: сокрушенный маэстро Ламберто недоволен работой труппы и исполнением хора «Нега блаженства» (фрагмент из «Учителя музыки»). Дирижер готов научить «своих талантов» всем премудростям вокального исполнительства. Репетиционная работа продолжается с участием солистов – на сцене фрагмент из оперы «Ливьетта и Тракколо». Появляется Лауретта, новая певица, мечтающая о сцене, обожании публики и славе. Коладжанни, директор (импресарио) театра, впечатлен внешними данными Лауретты и предпринимает попытки устроить ее в театр. Ламберто, возмущенный поведением наглого плута Коладжанни, выступает против принятия новой певицы в труппу.

Действие возвращается к репетиционному процессу: перед публикой вновь плохо поет хор, который сменяют оттачивающие свое мастерство Ливьетта и Тракколо: они разыгрывают ссору (буффонные раскаяния вора звучат комично). Данному эпизоду контрастирует ряд сцен с Лауреттой (она уподобляет себя гибнущему в бурном море судну) и опечаленным Маэстро – он повествует о тоскующей в тиши одинокой овечке. Похоже, что персонажи влюблены друг в друга, но пытаются скрыть это. Директор театра вновь напоминает Лауретте о своих чувствах, хотя он выглядит явно лишним в сложившемся любовном треугольнике. Лауретта решает слухавить и воспользоваться поддержкой Коладжанни, чтобы устроиться на работу. Если Лауретта будет работать в театре, то Дорина (прежняя прима) его покинет. Тракколо на сцене: мужчина быстро сменяет актерские амплуа, представляя в ролях то Звездочета, то Астролога и предсказывая грядущую бурю, страшный гром.

Второй акт следует без перерыва. Хор снова репетирует первоначальный фрагмент; на протяжении оперы техника его исполнения значительно улучшается. Маэстро, в свою очередь, по-прежнему недо-

волен качеством исполнения – отсутствуют эмоциональная самоотдача, динамика развития. Появляется Коладжанни, он настаивает на принятии Лауретты в труппу, отмечая, что «сочный вид» певец ценится публикой больше, чем исполнительские умения. Ламберто противится напору директора. Солисты Ливьетта и Тракколо репетируют очередной фрагмент: главная героиня разыгрывает плохое самочувствие и на пороге смерти просит прощения у Тракколо, который появляется с атрибутами, характерными для шекспировского Гамлета. В ходе контрастного «интермеццо» Лауретта выражает свою печаль: даже будучи принятой в театр, она вряд ли почувствует себя по-настоящему счастливой, ведь Маэстро ее не любит. И вновь переключение действия: комедийная похоронная процессия прощается с Ливьеттой. По окончании эпизода «ожившая» Ливьетта и Тракколо продолжают успешно репетировать следующие фрагменты оперы. Лауретта и Ламберто признаются друг другу во взаимных чувствах. Дальнейшее пение хора на сцене – это финал оперы-пастиччо, который вызывает ассоциации с древнегреческой трагедией, поскольку в тексте комментируются действия Лауретты. Хор оправдывает юный талант и возможные интриги в связи с желанием стать знаменитой певицей, при этом упоминаются сценический бумажный снег и своеобразный театральный реквизит, в том числе картонный меч, что может «голову отсечь». Завершает действие «Ансамбль единомышленников» Ламберто – оригинальные персонажи разных эпох и спектаклей.

Пастиччо «Контракт для Пульчинеллы с оркестром...» начинается с небольшого оркестрового вступления. Последующие номера распределены по принципу контрастного чередования вокальных и инструментальных фрагментов. В спектакле эпизоды с Ливьеттой и Тракколо возникают и исчезают столь внезапно, что создается ощущение вторжения в действие, тогда как на сцене демонстрируется репетиционный показ готового материала перед Маэстро. Чередование разных сюжетов создает условия нелинейного повествования⁷, удерживая внимание зрителей, вдумчиво отслеживающих цепь событий комедийного пастиччо. Термин «нелинейное повествование» широко используется в настоящее время; он наделяется неким спектром ясно очерченных свойств, которые освещаются в статье киноведа Н. Мошкова [7, с. 70–71]. Автор выявляет несколько приемов, благодаря которым в кинематографе возникает нелиней-

⁷ Нелинейное повествование характерно для произведений кино, литературы, театра, где нарушен хронологический порядок изложения событий и, соответственно, драматургическая логика их развития (завязка, развитие, кульминация и т. д.) [6].

ное повествование; среди них определяющим для «Контракта...» оказывается «параллельное развитие, казалось бы, независимых линий» [7, с. 70]. Параллельное развитие, безусловно, вызывает в памяти специфику параллельной драматургии, которая в данном пастиччо представлена весьма оригинально, так как соприкосновение двух сюжетов здесь не происходит в одновременности. Однако резкие переключения с одного действия на другое создают эффект параллельного сосуществования двух фабул, а прерываемое повествование зритель может домыслить, представив некое продолжение. «Пульчинелла» И. Стравинского не становится третьим пластом параллельной драматургии. События балета отчасти переключаются с сюжетом оперы «Учитель музыки», и М. Кисляров органично вплетает их в повествовательный ряд либретто, поручая соответствующие номера персонажам оперы.

Выбранная режиссером последовательность номеров усиливает впечатление театральной кутерьмы, поскольку все заимствованные фрагменты контрастно накладываются друг на друга. Данный принцип сходен с киномонтажом, в котором особенности «склеивания» кадров не маскируются, а скорее подчеркиваются резким сопоставлением, создающим эффект видимой «отграниченности» этих кадров. В диссертации О. Синельниковой, посвященной инструментальным произведениям Р. Шедрина [5], приведены 14 признаков монтажной формы в музыке, характерные для инструментальных произведений указанного композитора. Назовем отмеченные исследователем характерные особенности, которые отражены в рассматриваемом проекте М. Кислярова и представлены в семи позициях (ровно половине!):

- «особое ощущение времени, возможность деформации его естественного хода, дробность, прерывистость, способность к сжатию и расширению границ;
- основа драматургии – “кадровая смена”, калейдоскопическое нанизывание разделов;
- произвольность масштабов эпизодов-кадров (неравномерность их протяженности: от одного такта до нескольких страниц нотного текста), формирующая монтажный ритм формы;
- <...> контраст чередуемых эпизодов-кадров: жанрово-тематический, темброво-динамический, фактурный, темповый;
- внезапность появления нового музыкального материала, намеренное подчеркивание “швов”, моментов “склейки кадров”,

отсутствие связок и переходов между ними;

- <...> эскизность репризных проведений тематизма;
- преобладание функций экспонирования новых тематических образований и почти полное отсутствие развития...» [5, с. 12–13].

Таким образом, принципы монтажного формообразования, исследуемые О. Синельниковой, широко представлены в оперном проекте М. Кислярова. Подчеркнем, что монтажный способ организации сочинения, монтажная драматургия свойственны многим произведениям XX–XXI вв. и отражают эстетические поиски современности. Вместе с тем пастиччо как жанру присуща монтажность структурной организации, возникшая задолго до появления кинематографа⁸.

В целом, как отмечалось ранее, в данной опере чередуются инструментальные и вокальные эпизоды (ариозного и речитативного типа, дуэты, хор). Отсутствие плавных модуляций между номерами не смущает слух, так как большинство соотносимых тональностей находятся между собой в первой степени родства или связаны посредством мажоро-минорного родства (например, одноименные тональности)⁹. Встречаются и внезапные энгармонические модуля-

⁸ Наряду с пастиччо, в истории музыки возникали и другие жанры-формы, в которых отражен принцип монтажной организации (см. об этом: [5, с. 14]). В музыкальном искусстве композиции, опирающиеся на контрастные сопоставления, подразумевают многообразие тем (персонажей) и, таким образом, строятся вопреки законам монотематизма, а также особенностям лирической драматургии. Исторические прообразы монтажа в художественном сочинении связаны с определенными жанрами и внушительным количеством произведений, относящихся к различным видам искусства. Назовем лишь некоторые примеры. В литературе: некоторые принципы сложения эпического произведения вообще, а также «Илиада» Гомера, «Божественная комедия» Данте, где разворачивается нелинейное повествование. В живописи: образцы иконографии (жития святых) или многообразные фрески в храмах, запечатлевающие различные сюжеты Ветхого и Нового Заветов; художественные полотна, воссоздающие калейдоскоп сюжетов, которые объединены конкретной программой, к примеру, картины И. Босха (триптихи «Сад земных наслаждений», «Страшный суд» и др.), полиптихи Яна ван Эйка, панорамные живописные полотна, посвященные величайшим военным сражениям, витражные композиции в католических соборах и др.

⁹ Тональный план зафиксирован в крайней справа графе схемы, которая приводится в конце настоящей статьи.

ции, решенные в духе барочной гармонии с упорядоченной частотой гармонических смен. К примеру, в речитативе Ливьетты при «извлечении» оригинального фрагмента две сопрягаемых части речитатива соединяются посредством энгармонической модуляции через секундаккорд малого мажорного септаккорда (где D_2 разрешается в новой тональности как VII_7^{-3}). Приведенный пример указывает на стремление автора пастиччо к достижению музыкального благозвучия¹⁰.

Сценическое решение «Контракта для Пульчинеллы с оркестром...» исходит из концептуального замысла авторского либретто. Персонажи быстро перемещаются по сцене, перед зрителями стремительно проносятся калейдоскопическая череда сюжетных отрывков, в соответствии с которыми происходят смены персонажей в различных костюмах, варьируется активность их действий, освещаемых в том или ином фрагменте. Так, в ряде эпизодов, заимствованных из оперы «Ливьетта и Тракколо», главные персонажи на протяжении оперы появляются то в костюмах крестьян XVII века, то в японских одеяниях, то в ковбойских нарядах, изображая погоню на лошадях, стрельбу и другие подобные сцены. При этом следует подчеркнуть, что смены сценических костюмов оправданы соответствующим текстом.

Среди персонажей оперы, как отмечалось выше, есть комментирующая действие спектакля Помощница режиссера: она распоряжается перемещениями монтировщиков, гримеров, выполняет роль суфлера (особенно в тех эпизодах, где слова не очень важны, например, вздыхая: «Ах!»), кричит «браво», перебивая удачное исполнение Ливьетты и Тракколо, вносит тело (бутафорскую куклу) якобы умершей Ливьетты и передает ее в руки Ламберто (Маэстро), а затем горящего Тракколо (последний отбрасывает бутафорское тело в сторону под сопровождение внезапных «ахов» или смеха публики). Траурное шествие мнимых похорон Ливьетты также включено в сюжет и представлено на сцене в юмористическом ключе. Активная, яркая актерская игра является «фирменным знаком» большинства оперных постановок КМТ им. Б. А. Покровского. В данном спектакле своеобразная роль отведена даже Клавесинистке: она появляется на сцене в облегающей фигуру платье и с чрезмерно высоким пучком волос на голове. Исполнительница настолько эффектно выходит перед каждым речитативом, что зрители поневоле оценивают несомненные достоинства

¹⁰ См. рукопись театрального клавира «Контракта...» (с. 46, т. 7).

ее фигуры. Аудитория, тесно соприкасающаяся с процессом работы артистов, расположена нетрадиционно – в конце зала, частично с левой стороны и немного на сцене, в то время как вход в зрительный зал используется также для выдвижения артистов труппы на сцену, подчеркивая тем самым условия, заданные в названии спектакля: «...Посторонним вход разрешен».

Опера-пастиччо в наше время – это в большинстве случаев режиссерский проект. К данному жанру существует интерес не только в России. Назовем лишь некоторые примеры: в 2006 г. на сцене КМТ им. Б. А. Покровского был поставлен спектакль «Век DСH», основой которого явились инструментальные и вокальные произведения Д. Шостаковича; в 2012 г. на сцене Театра музыкальной комедии в Екатеринбурге состоялась премьера «Пастиччо для влюбленных» (в основе – опера «Ливьетта и Тракколо» Дж. Б. Перголези и опера «Мавра», балет с пением «Пульчинелла», балет «Петрушка» И. Стравинского); в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк, 2011) появилось композиторское пастиччо «Зачарованный остров», где основой спектакля стали произведения Г. Ф. Генделя, А. Вивальди, Ж.-М. Леклера, и др.

Опера-пастиччо «Контракт...» является современным объектом культуры, созданным в русле актуальных тенденций искусства нашего времени, а именно: 1) нелинейного повествования; 2) параллельной драматургии; 3) монтажного сцепления заимствованных фрагментов; 4) использования элементов полистилистики, допускающей переосмысление начального материала, контрастного его содержанию.

В заключение отметим безусловный успех «Контракта для Пульчинеллы с оркестром...» у зрителей, прекрасные декорации, игру актеров, ансамбль исполнителей и явно удачную компиляцию музыки, выполненную М. Кисляровым. Данный арт-объект продолжает наметившуюся тенденцию к созданию театральных постановок на музыку, первоначально написанную как иное произведение, с собственной драматургией и музыкальной логикой. При этом, в отличие от пастиччо, здесь сохранен оригинальный текст источников – он только переведен на русский язык. В обозначенном ряду хочется отметить искания балетного жанра, относящиеся к началу

XX века и увенчавшиеся позднее режиссерскими проектами Джона Кранко (Крэнко), Бориса Эйфмана и многих других. Вероятно, толчком к возрождению пастиччо явились и тематические программы, появляющиеся на многочисленных концертных площадках страны: в подобных случаях музыка также заимствуется из различных источников и объединяется сюжетно-драматическим смыслом. А. Шибинская полагает, что сходным образом осуществляется и тематическая группировка «музыкального материала на пластинках, позже – на дисках» [3, с. 35].

У оперы-пастиччо есть предшественники, среди которых – разнотекстовый средневековый мотет, кводлибет и т. д. (см. об этом: [5, с. 13]). Заимствование тематического материала в средневековой музыке было эстетически оправданно установкой на анонимное творчество. Но становление жанра пастиччо в эпоху барокко и возрождающийся интерес к нему в искусстве XX–XXI вв. связаны с исканиями другого рода. Интересны размышления Ю. Холопова о соотносительности различных эпох с важнейшими характеристиками музыкальных форм: «Эпохам кризиса и упадка (к их числу Ю. Холопов относит XX век. – О. К.) типологически свойственны эклектика, пестрота и случайность» [8, с. 76]. Продолжая эти размышления, отметим, что техника заимствования материала во многом характерна для современного искусства – она корреспондирует с идеями постмодернизма. Вероятно, в «эпоху кризиса» возникает необходимость переосмысления музыкального наследия, включения его в новый временной контекст. Приведем высказывание О. Синельниковой: «Считая, что все слова уже сказаны, постмодернисты рассматривают текст цитат как комбинацию цитат, интертекст. При этом текст не отображает действительность, а творит много новых реальностей, часто независимых друг от друга» [9, с. 35]. Создание новых опер-пастиччо, весьма успешных, по-видимому, ожидает зрителя и в ближайшем будущем; их авторами в XXI веке могут выступать не только композиторы, но и режиссеры. Безусловно, задачи режиссера всегда отличны от тех, которые ставит перед собой композитор, однако данная проблема заслуживает специального рассмотрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Опера-пастиччо «Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен»: Опера-комедия о жизни вокального театра за кулисами. URL: <https://kudago.com/msk/event/opera-pastichcho-kontrakt-dlya-pulchinellys-orkes/> (дата обращения: 25.07.2021).
2. Головенченко А. Ф. Пастиччо // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 263.
3. Шибинская А. А. «Празднование нового мая» – эксперимент в традициях пастиччо // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 2. С. 34–39.
4. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. 464 с.
5. Синельникова О. В. Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина (на примере инструментальных произведений композитора): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2004. 34 с.
6. Приемы: Нелинейное повествование. URL: <http://www.cinemadslr.ru/2018/09/14/priemy-nelinejnoe-povestvovanie/#.YP9z2o4zbt8> (дата обращения: 25.07.2021).
7. Мошков Н. А. Феномен нелинейного повествования в экранных формах (кинематограф, компьютерная игра) // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: материалы V Всероссийской науч.-практ. конф. СПб.: СПбГУП, 2013. С. 70–71.
8. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
9. Синельникова О. В. Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина: монография. Кемерово: КемГУКИ, 2007. 290 с.

REFERENCES

1. Opera-pastichcho «Kontrakt dlya Pul'chinelly s orkestrom, ili Postoronnim vkhod razreshen»: Opera-komediya o zhizni vokal'nogo teatra za kulisami [Opera pasticcio "Contract for Pulcinella with Orchestra, or Entry for Unauthorized Persons is Allowed": Opera-comedy about the life of the vocal theater behind the scenes]. URL: <https://kudago.com/msk/event/opera-pastichcho-kontrakt-dlya-pulchinellys-orkes/> (date of application: 25.07.2021).
2. Golovenchenko A. Pastichcho [Pasticcio]. In: Slovar' literaturovedcheskikh terminov [Dictionary of Literary Terms]. Compiled by L. Timofeev, S. Turayev. Moscow: Prosveshchenie, 1974. P. 263.
3. Shibirskaya A. «Prazdnovanie novogo maia» – eksperiment v traditsiyakh pastichcho ["Celebration of the New May" – an experiment in the traditions of pasticcio]. In: Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2018. No. 2. Pp. 34–39.
4. Stravinskii I. Khronika moyey zhizni [Chronicle of My Life]. Moscow: Kompozitor, 2005. 464 p.
5. Sinel'nikova O. Montazh kak printsip muzykal'nogo myshleniya Rodiona Shchedrina (na primere instrumental'nykh proizvedeniy kompozitora) [Cutting as a Principle of Rodion Shchedrin's Musical Thinking (on the example of this composer's instrumental works)]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 2004. 34 p.
6. Priemy: Nelineinoe povestvovanie [Techniques: Non-linear Narration.] URL: <http://www.cinemadslr.ru/2018/09/14/priemy-nelinejnoe-povestvovanie/#.YP9z2o4zbt8> (date of application: 25.07.2021).
7. Moshkov N. Fenomen nelineynogo povestvovaniya v ekrannykh formakh (kinematograf, komp'yuternata igra) [The phenomenon of nonlinear storytelling in screen forms (cinematography, computer game)]. In: Problemy podgotovki rezhisserov mul'timedia [Problems of Training Multimedia Directors]: materials of the 5th research-practical conference. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Trade Unions, 2013. Pp. 70–71.
8. Kholopov Yu. Vvedenie v muzykal'nuyu formu [Introduction to the Musical Form]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2006. 432 p.
9. Sinel'nikova O. Printsip montazha v instrumental'noy muzyke Rodiona Shchedrina [The Principle of Cutting in Rodion Shchedrin's instrumental music]: monograph. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Arts, 2007. 290 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

№	Источник заимствования	Повтор №	Заимствованный фрагмент: ария/речитатив/ансамбль/хор/инструментальный эпизод	Тональности
1	Пульчинелла	I	№ 8 (С. 27) <i>Allegro assai</i> : инструментальный фрагмент	c-moll
2	Учитель музыки	II	№ 1 (С. 1): «Вот наказание!» (ария Ламберто)	B-dur
3	Учитель музыки	III	№ 11 (С. 39): «Нега блаженства» (хор)	C-dur
4	Учитель музыки		№ 8 (С. 28): «Мои таланты» (ария Ламберто)	G-dur
5	Учитель музыки	III	№ 11 (С. 39): «Нега блаженства» (хор)	C-dur
6	Пульчинелла	IV	№ 3 (С. 8) + № 4 (до т. 15 на С. 14): инструментальный фрагмент	C/A → E-dur
7	Ливьетта	V	№ 2 (С. 7, до т. 2 на С. 8): речитатив Ливьетты	d-moll
8	Ливьетта		№ 1 (С. 3): ария Ливьетты	B-dur
9	Ливьетта	V	№ 2 (С. 8): продолжение речитатива Ливьетты	a-moll
10	Ливьетта		№ 3 (С. 9–12): ария Тракколо	g-moll, C-dur
11	Ливьетта		№ 4 (С. 17а–18а, 21–24): речитатив Ливьетты и Тракколо	C-dur
12	Ливьетта		№ 5 (С. 26–30): ария Ливьетты	G-dur → C-dur
13	Учитель музыки		№ 3 (С. 6, без вступления): «Что за радость» (ария Лауретты)	A-dur
14	Пульчинелла	IV	№ 3 (С. 8, продолжительность 38 секунд): инструментальный фрагмент	C-dur → G-dur
15	Учитель музыки	VI	№ 4 (С. 11, без вступления): «Скажу вам» (ария Коладжанни)	D-dur
16	Учитель музыки	VII	№ 9 (С. 33): со слов «Пусть придет» (ария Ламберто)	B-dur
17	Учитель музыки	III	№ 11 (С. 39): «Нега блаженства» (хор)	C-dur
18	Пульчинелла		№ 4 (С. 12 – до т. 15 на С. 14): инструментальный фрагмент	A-dur
19	Ливьетта		№ 6 (С. 31) + № 7 (до С. 37, Fine): речитатив Тракколо	D-dur → F-dur
20	Пульчинелла	I	№ 8 (С. 27, пантомима): инструментальный фрагмент	c-moll
21	Учитель музыки	III	№ 11 (С. 40, со 2 вольты до конца): «Нега блаженства» (хор)	C-dur
22	Учитель музыки	VIII	№ 2 (С. 4): ария Лауретты	C-dur → G-dur
23	Пульчинелла	IX	№ 2 (С. 5, с т. 10, от начала пения): ария Ламберто	c-moll, C-dur
24	Учитель музыки	VIII	№ 2 (С. 4): ария Лауретты	C-dur
25	Пульчинелла	I	№ 8 (С. 36, с т. 8): инструментальный фрагмент	c-moll
25а	Пульчинелла		№ 9 (С. 37): ария Коладжанни	G-dur
26	Ливьетта		№ 8 (С. 39) + № 9: речитатив и дуэт Ливьетты и Тракколо	G-dur
27	Учитель музыки		№ 13 (С. 45, с т. 4): ария Лауретты	G-dur
28	Пульчинелла	IX	№ 2 (С. 5, фрагмент): ария Ламберто	c-moll
29	Учитель музыки	X	№ 5 (С. 14, без вступления, одно проведение): Коладжанни	G-dur
30	Пульчинелла		№ 14 (С. 64, с момента сопоставления с тональностью E-dur): инструментальный фрагмент	E-dur

Проблемы музыкального театра

31	Учитель музыки	III	№ 11 (С. 39) Хор «Нега блаженства» (1 проведение, тт. 8–18)	C-dur
32	Учитель музыки		№ 12 (С. 42): дуэт Лауретты и Дорины	G-dur
33	Ливьетта		№ 10 (С. 49, с т. 4): ария Тракколо	G-dur
34	Учитель музыки	II	№ 1 (С. 1): ария Ламберто	B-dur
35	Учитель музыки	VII	№ 9 (С. 33): ария Ламберто	B-dur
36	Учитель музыки	VI	№ 4 (С. 13): «Я вам скажу» (ария Коладжанни)	G-dur
37	Ливьетта	XI	№ 12 (С. 63): «Милый, прости меня» (ария Ливьетты)	g-moll
38	Пульчинелла		№ 14 (С. 66, заключительные 10 тактов) + № 12 (С. 58): инструментальный фрагмент	B-dur
39	Учитель музыки		№ 10: «Эхо» (ария Лауретты)	A-dur
40	Учитель музыки	X	№ 5 (С. 16): продолжение арии Коладжанни	G-dur
41	Ливьетта	XI	№ 12 (С. 65): «Ах» (ария Ливьетты / речитатив Тракколо)	B-dur
42	Ливьетта		№ 13 (С. 66): речитатив Тракколо и несколько ариозных построений	C/F/a/G/d
43	Пульчинелла	IX	№ 2 (С. 5, 5 тактов): инструментальный фрагмент	c-moll
44	Учитель музыки		№ 6Б (С. 67): «Я робкая девчушка» (ария Лауретты)	B-dur
45	Пульчинелла	IX	№ 2 (С. 6, тт. 3–7)	Es-dur
46	Учитель музыки		№ 7 (С. 22): терцет Коладжанни, Лауретты, Ламберто	B-dur
47	Ливьетта		№ 14 (С. 75): речитатив Ливьетты и Тракколо	D-dur
48	Ливьетта		№ 15 (С. 81): дуэт (финал) Ливьетты и Тракколо	A-dur
49	Учитель музыки		С. 51: дуэт Ламберто и Лауретты	B-dur
50	Учитель музыки		С. 57: терцет Коладжанни, Лауретты, Ламберто (финал)	G-dur
51	Пульчинелла	I	№ 8 (С. 27–36): инструментальный фрагмент	c-moll
52	Пульчинелла		№ 10 (С. 43–50): Хор «Сон и явь»	Es-dur
53	Пульчинелла		№ 17 (С. 76, с вступления баса): терцет Коладжанни, Лауретты, Ламберто	F-dur
54	Пульчинелла		№ 18 (С. 80): инструментальный фрагмент	C-dur

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 Music Theory Department

M. Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute

Russia, 109147, Moscow

kushnir-99@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-0966-9977