

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 782.1

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_127

В. В. ВЛАСОВА

Адыгейский республиканский колледж искусств им. У. Х. Тхабисимова

Е. Э. ЛОБЗАКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОПЕРА В. КОБЕКИНА «ХОЛСТОМЕР»: К ПРОБЛЕМЕ «КОМПОЗИТОРСКОГО» ЛИБРЕТТО

Статья посвящена одному из ярких произведений современного отечественного музыкального театра – опере «Холстомер» Владимира Кобекина, чье творчество востребовано театральной практикой и слушателями и не раз становилось предметом научной рефлексии со стороны отечественных музыковедов. В статье осуществляется поэтапный анализ одноименной повести Л. Толстого, ставшей литературной основой либретто сочинения; выявляются жанровые, структурные, содержательные и образные трансформации в сравнении с первоисточником. Подробно раскрывая механизм интерпретации сюжета в ракурсе «композиторского либретто», автор акцентирует внимание на тех модификациях, которые способствовали органичному претворению толстовской повести, в малой степени отвечающей закономерностям «большой» оперы, в полноценное оперное либретто с диалогами, многоперсонажностью, психологической разработкой характеров, разнообразными сценическими ситуациями. В статье показаны способы трансформации (временные, пространственные метаморфозы, изменения в системе персонажей, перенос внутреннего действия во внешнее, сопряжение основного текста первоисточника с инотекстовыми включениями, переакцентировка драматургических планов и др.), радикально меняющие жанровый профиль и структуру произведения Толстого и, в то же время, сохраняющие верность его внутренней сущности, образности, этике. Продемонстрировано, что стройно организованная драматургия либретто позволяет говорить о нем как о качественной основе для дальнейших композиторской, исполнительской и режиссерской интерпретаций. В результате аналитических наблюдений автор приходит к выводу о том, что, совершая целый ряд модификаций при адаптации первоисточника в либретто, Кобекин не обедняет сложную, многомерную идейно-философскую концепцию, заложенную писателем, а сохраняет «художественный портрет» первоисточника, гармонию и цельность литературного текста в его оперносценическом воплощении.

Ключевые слова: В. Кобекин, «Холстомер», Л. Толстой, современная опера, литературный первоисточник, оперное либретто.

Для цитирования: Власова В. В., Лобзакова Е. Э. Опера В. Кобекина «Холстомер»: к проблеме «композиторского» либретто // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 127-135.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_127

V. VLASOVA

U. Tkhabisimov Adygea Republic College of Arts

E. LOBZAKOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE OPERA "KHOLSTOMER" BY V. KOBEGIN: TOWARDS THE PROBLEM OF "COMPOSER'S" LIBRETTO

This article deals with one of the brightest creations of contemporary Russian musical theatre – the opera "Kholstomer" by Vladimir Kobekin, whose works are in demand by theatre practitioners and audiences and have repeatedly been the subject of scholar reflection by Russian musicologists. The aim of the article is to carry out the stage-by-stage analysis of L. Tolstoy's story with the same title, which became a literary basis for the libretto, to reveal genre, structural, substantial and imaginative transformations in comparison with the original source. Explaining in detail the mechanism of story's interpretation in the context of "composer's" libretto, the author focuses on modifications which contributed to the organic transformation of Tolstoy's story, which to a small degree meets the laws of "big" opera, into a full opera libretto with dialogue, multi-character, psychological development of characters, various scenic situations. The article demonstrates ways of revision (temporal and spatial metamorphoses, changes in the system of characters, inner action's transfer to outer action, conjunction of the original text with alien texts, dramaturgical plans' re-accentuation, etc.), which radically change the genre profile and structure of Tolstoy's work, while at the same time being faithful to its inner essence, imagery and ethics. The article shows that the harmoniously organized dramaturgy of the libretto allows us to speak about it as a qualitative basis for further composing, performing and directing interpretations. As a result of analytical observations the author concludes that making a number of modifications of the adaptation of the original in the libretto, Kobekin does not impoverish the complex, multi-dimensional ideological and philosophical concept laid down by the writer, and retains the "artistic portrait" of the original, the harmony and integrity of the literary text in its operatic and scenic embodiment.

Keywords: V. Kobekin, "Kholstomer", L. Tolstoy, modern opera, literary original, opera libretto.

For citation: *Vlasova V., Lobzakova E. The opera "Kholstomer" by V. Kobekin: Towards the problem of "composer's" libretto // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 127-135.*

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_127

Процесс развития оперного жанра в последней трети XX века неоднозначен. С одной стороны, он по-прежнему сохраняет свои родовые свойства, с другой, – становится пространством музыкально-драматургических экспериментов, почвой для взаимодействия разнообразных жанровых и стилевых тенденций, многообразно представленных в современной музыкальной культуре. Сложность сценической реализации этого синтетического жанра, требующей привлечения значительных творческих сил и финансовых затрат, нередко приводит к тому, что многие сочинения остаются практически неизвестными как широкой аудитории, так и профессиональному музыкальному сообществу. Тем не менее, среди современных авторов находятя те, которые посвящают львиную долю своей композиторской деятельности этому жанру, определяя его в качестве приоритета. К их числу относится уральский композитор Владимир Кобекин, оперное творчество которого уникально как по количеству созданных произведений, так

и по их востребованности¹. Яркая театральная природа его композиторского мышления имеет сильное художественно-эмоциональное воздействие, при этом Кобекин не пользуется экстраординарными приемами минувшего столетия, приводящими к созданию экспериментальных произведений для «посвященных», равно как и не «модулирует» в тональность массового искусства, сохраняя жанр в его возвышенно-классическом варианте, звучащем и обновленно, и ассоциативно традиционно. Художественный диалог с культурными формами прежних эпох ведется композитором не только на уровне жанровых, композиционных и музыкально-драматургических решений, но, прежде всего, на уровне сюжетики его опер, демонстрирующих «доминирование тематических мотивов, связанных с необходимостью осмыслить свое авторское "я" в отражающем зеркале времени и истории <...>» [1, с. 86]. Эта тенденция прослеживается и в игровых парафразах архетипических сюжетов мировой литературы – «Гамлете (датском)» и

«Маргарите» (по «Фаусту» И. В. Гете), и в актуализирующих сказочный жанр «Игре про Макс-Емельяна, Алену и Ивана», «Сказках Андерсена», «Счастливом принце» (по О. Уайльду), и в рецепции ветхозаветных сюжетов и образов («Моисей», «Молодой Давид»), и в многогранном преломлении отечественной литературной традиции («Монологи Якова Бронзы» и «Лебединая песня» по А. Чехову, «Н.Ф.Б.» по «Идиоту» Ф. Достоевского, триптих «Пророк» по «Маленьким трагедиям» А. Пушкина, «Пугачев» по С. Есенину, «Белая гвардия» по М. Булгакову).

Опера «Холстомер» (2003)², ярко демонстрирующая особенности феномена «композиторского» либретто, была создана Кобекиным на сюжет одноименной повести Льва Толстого, которая не раз привлекала внимание режиссеров-постановщиков драматического театра³. Однако в оперном жанре история жизни пегого мерина, удивительно резонирующая с историей человеческой жизни, была воплощена впервые. Интерпретируемый в новых условиях толстовский сюжет в полной мере позволил композитору сконцентрироваться на главном ценностном ориентире его творчества – внутреннем мире человека, который вбирает все традиционные мотивы оперных раздумий – жизни и смерти, личности и общества, судьбы, любви, долга, сострадания. Кроме того, Кобекину был интересен и сам подход писателя к освещению темы: «Для Толстого были важны метафора и отстраненный взгляд, он описывал историю с отчуждением. В опере передать отстраненный взгляд, скажем, в “Войне и мире” практически невозможно, потому что этот взгляд – авторский. А здесь показан взгляд персонажа, и это интересно», – отмечал композитор в одном из интервью [2]. Постигая в образе лошади глубинные основы бытия человека, и великий русский писатель XIX века, и, на очередном витке культурно-исторической спирали, современный композитор предлагают осмыслить сложную систему отношений между индивидуумом и действительностью в резонировании прошлого и настоящего.

Создавая повесть-«монодраму» (ее драматургический центр – судьба одного персонажа, пегого мерина Холстомера, о трагической жизни которого повествуют и автор, и сам заглавный герой), Толстой опирался на многоуровневую систему параллелизмов и антитез. Главное место занимает антитеза «животного – человеческого», которая как бы переворачивается, обращаясь в антитезу «звероногого человека» и «человеконо-го зверя», первый из которых руководствуется исключительно эгоистическими принципами, второй, напротив, проживает сложную, наполненную болью и страданием, но благородную,

жертвенную и «полезную» жизнь⁴. Монологическая структура первоисточника с широко развитой философско-психологической линией, в которой растворены элементы рассказа, действия, сюжета, на поверхностный взгляд не очень удобна для трансформации в оперное либретто. В нем практически отсутствуют диалоги, второстепенные персонажи развиты незначительно, нет ярко прописанной любовной линии (лишь условные намеки) и противостоящего главному герою антагониста. Такие закономерности толстовской повести, очевидно, противоречили «предслышанию» автором будущего композиционного-драматургического облика сочинения, специфика которого определяется пересечением традиционной модели русской оперы (многоактной и многоперсонажной, с развитой системой конфликтов, обилием массовых хоровых сцен и оркестровых эпизодов) с характерным для современного оперного театра жанром монооперы с его центрированием на личности одного персонажа и тяготением к отображению внешнего через внутреннее. Тем не менее, композитору, совершившему целый ряд модификаций, удалось адаптировать первоисточник для оперного спектакля, используя при этом как его внутренние ресурсы, так и «чужое слово» – инотекстовые включения, которые будучи инкрустированными в стержневой толстовский текст создают ощущение подлинности и почвенности событий сюжета. Кобекин, раздвинув рамки монологического описательного плана повести, создает полноценный музыкально-театральный роман⁵ с развитой средой обитания разнохарактерных персонажей, отражающей антологию русской жизни XIX века с ее нравами и бытом, буднями и праздниками, атмосферой русского пейзажа и городской столичной повседневности.

Таким образом, в отличие от устремлений «литературной оперы» XX столетия⁶, предполагающей максимально точное сохранение первоисточника, Кобекин создает новую структуру, заостряя и укрупняя или, напротив, редуцируя определенные драматургические линии и персонажей, перекомбинируя фрагменты повести, превращая монологические повествования от автора или от Холстомера в диалогические, ансамблевые, хоровые сцены, расширяя «литературное пространство» другими текстами. В результате повесть Толстого, состоящая из двенадцати глав и в образно-смысловом плане тяготеющая к трехчастности (главы I–IV – Холстомер «теперь» в изложении от автора, старый и истерзаный жизнью; главы V–VIII – рассказ самого Холстомера о своей молодости и судьбе; главы IX–XII – вновь Холстомер «теперь» в изложении от автора; встреча со старым хозяином и смерть),

преобразуется в двухактную сценическую композицию. Посвящая I действие в большей степени миру лошадей, II – миру людей, композитор придает концептуальной антитезе «животное – человеческое» формообразующий характер. Однако производимые Кобекиным структурные изменения – лишь видимая часть айсберга. Гораздо многомернее, сложнее и объемнее те модификации, которые возникают в либретто в результате новой содержательно-смысловой интерпретации первоисточника. Они главным образом касаются системы персонажей, категорий пространства и времени, речевой стилистики, акцентуации того или иного драматургического плана.

Трансформация системы персонажей. Если при переработке драматического, или, тем более, эпического произведения в либретто автору, как правило, не обойтись без сокращения числа персонажей, то в случае с «Холстомером» перед Кобекиным стояла иная задача – развернуть монологическое повествование о судьбе лошади, ведущееся либо от авторского лица, либо от лица главного героя, в полноценное сценическое действие, наполненное различными взаимодействиями героев, сценами-диалогами, ансамблевыми и массовыми сценами. Исходя из этого, немаловажным фактором, способствовавшим формированию зрелищной поэтики спектакля, явилось возрастание количества основных действующих лиц – с четырех, заявленных в повести, до семи. Воссоздаваемые сценические образы нередко характеризуются большей детализацией и спектром индивидуальных черт, наделяются иными драматургическими функциями. Так, например, в либретто существенно развит образ иностранки Матье, в повести лишенный имени и какой-либо персональной характеристики (у Толстого упоминается лишь некая любовница князя Серпуховского). Благодаря интенсификации этого образа, в системе персонажей формируется любовная линия Князь – Матье, противопоставляемая другой аналогичной линии – Холстомер – Молодая кобыла. Этот параллелизм двух любовных пар неслучаен: на уровне идеи оперы он становится олицетворением двух концепций любви: человеческой – потребительской, эгоистичной и животной – возвышенной. Соответственно и персонаж, именуемый в опере Молодой кобылой, также подвергается Кобекиным значительному развитию и укрупнению. В повести Толстого единственная любовь Холстомера, явившаяся причиной его оскотления, наделяется весьма приземленным прозвищем Вязопуриха при отсутствии каких-либо ярко выраженных индивидуальных черт. В либретто этому персонажу поручены весьма значимые

функции. Благодаря новому, более поэтичному имени и персонализированной (хотя и бессловесной) вокальной партии, Молодая кобыла становится олицетворением мечты, светлого идеала, недостижимого для Холстомера. Более рельефно очерчены в опере, по сравнению с первоисточником, и другие действующие лица. Князь Серпуховской (в либретто – Князь) обретает весьма многогранную портретную характеристику, благодаря которой усиливается его нравственный антагонизм главному герою. Конюх Тарас (у Толстого – эпизодический персонаж) олицетворяет жанрово-бытовую линию сюжета, одновременно уподобляясь своеобразному медиуму – символическому проводнику, направляющему главного героя от земного мира (именно Тарас находит новорожденного Холстомера) к потустороннему (от руки конюха заглавный герой погибает в финале). Складывающиеся на уровне либретто сюжетно-смысловые параллелизмы и повторность сценических комплексов позволяют автору на следующей стадии – стадии создания музыкальной партитуры – оформить непрерывное и динамичное сюжетно-фабульное развитие в достаточно стройную композицию с прочными архитектурными связями на всех структурных уровнях, демонстрируя справедливость тезиса, изложенного В. Холоповой – «сквозные формы в опере не бывают чисто сквозными, они содержат те или иные виды репризности и повторности» [5, с. 288]. Тем самым уже на уровне вербальной интерпретации первоисточника вырабатываются не только важные смысловые и драматургические акценты, но и формируется гармоничная композиционная целостность оперы.

Изменение хромотона – еще один метод, продуктивно используемый композитором в процессе трансформации повести Толстого. Реальное место действия в первоисточнике фактически ограничено единственной локацией: конным двором, где находится постаревший Холстомер, и соседним полем, где пасется его табун. Это пространство природной, естественной жизни запечатлевается в многочисленных описаниях пейзажа от лица автора. Композитор же, не имея возможности сохранить в тексте либретто словесные изображения русской природы, воплощает этот образ посредством стилизованных народно-обрядовых хоров, функция которых гораздо важнее просто фоновой – это область обобщенно-символического комментария, которая «озвучивается» автором языком, фонетически и лексически максимально приближенным к фольклору (Хор «Солнце встает из-за леса» и «Наша перепелушка» I действия, написанные на стилизованный авторский текст, «А мы мас-

леницу дождем» II действия – на подлинный текст). Более того, заявленный у Толстого топос открытого пространства в либретто оперы значительно расширен композитором за счет введения символического образа бескрайней русской степи, а также эпизода санного путешествия по зимней дороге (с одной стороны, отграничивающего, с другой, – связывающего два жизненных этапа в судьбе Холстомера: пребывание у старого и у нового владельцев). Этот многогранный в семантическом отношении мотив дороги, включающий текст оперы в широкое ассоциативное поле аналогичных образов в отечественной культуре, лексически воплощен Кобекиным через «Дорожную думу» П. Вяземского – один из ярчайших образцов претворения мотива в лирике XIX века.

Оценивая значимость пространственных метаморфоз в процессе создания «композиторского» либретто, заметим, что у Толстого все остальные локации, связанные с рождением Холстомера и его службой у разных хозяев (включая князя Серпуховского), предстают лишь некими объектами сознания, которые преимущественно запечатлеваются сквозь призму воспоминаний главного героя. У Кобекина же формируется еще одна важная локация – город, которая может интерпретироваться в качестве оппозиции природному космосу, место людской, социальной жизни. Локус городской, в отличие от метафорического природного, наделен вполне реальными и достоверными очертаниями. Они маркируются композитором с помощью инотекстовых включений в либретто: это Петербург как образ декаданса (песенка Князя I действия «Я Петербурга не люблю» на стихи П. Вяземского), Москва и даже более точная географическая координата – Кузнецкий Мост, вдоль которого Холстомер катал Князя с его любовницей Матъе (хор «Вдоль по Кузнецкому мосту» II действия на текст автора); Женева – символ сытой и красивой жизни в сознании любовницы Князя (Ариозо Матъе «Слезная комплианта» II действия на стихи П. Вяземского).

Гораздо более серьезным модификациям подвергается временной континуум, который в определенных точках расширяется композитором, насыщается событиями и ситуациями, отсутствующими в первоисточнике, а где-то, напротив, сжимается. Опустив пространственные картины описания жизни табуна, сосредоточенные в первых трех главах первоисточника, Кобекин начинает оперу сразу с драматического кульминационного момента, который обрисован уже в IV главе повести Толстого – конфликта Холстомера и молодой лошади Краснухи. Всю сцену композитор сжимает в хор «Ты ударил Краснуху! Бейте

его, он чужак беспородный»: его краткий текст представляет собой смысловой концентрат ситуации, которая может быть интерпретирована как конфликт поколений, конфликт молодости и старости. Напротив, расширение временного континуума характерно для тех сцен, которые посвящены трагическим моментам жизни Холстомера – эпизодам оскопления (юные годы) и безумной скачки (зрелый период), фактически превратившей мерина в калеку. На протяжении повести Холстомер, нарратор и герой одновременно, избегает печальных воспоминаний об этих событиях, и поэтому рассказ о них помещается в несколько предложений, у Кобекина же он разворачивается в несколько эпизодов. В результате всех этих изменений время пульсирует в либретто композитора иначе, чем у Толстого.

Еще один важный фактор – параллелизм и даже перемешивание событий прошлого и настоящего в либретто, в то время как в первоисточнике временной континуум выстроен более последовательно: настоящее – прошлое в воспоминаниях Холстомера – настоящее (Приложение, Схема 1).

Изображаемые композитором события разворачиваются в двух пространственно-временных измерениях, границы между которыми порой достаточно условны. Сознание Холстомера как бы пребывает на границе между сегодняшним и минувшим: он то погружается в давние события предшествующей жизни, то вновь возвращается к нынешней действительности. Предельно сближаются «реальное» и «виртуальное» в эпизоде «Сон Холстомера» (центр оперы, начало II действия), который формируется путем наложения пространственных и временных координат, становясь своеобразным дайджестом целого ряда событий – уже произошедших в I акте (рождение Холстомера, любовь и оскопление, покупка Холстомера – сон как воспоминание) или предстоящих (эпизод гонки, в результате которой Холстомер стал физически немощным, – сон как предзнаменование). На протяжении же всей оперы постоянное переключение из одного временного пласта в другой способствует разворачиванию *внутреннего сюжета* «Холстомера», раскрывающего цепь переживаемых героем состояний, в *сюжет внешний*. В результате целостная психологическая линия главного героя словно «разрывается» дополнительными драматургическими линиями – многоперсонажными, событийными, динамичными, а его сольные монологи-высказывания становятся своеобразными «окнами» во внутреннее пространство героя. Таким образом, в варианте кобекинского либретто внешний сюжет в драматургии уже не остается на вторых ролях, в

отличие от первоисточника, где он разворачивается только в сознании героя. Оба этих сюжета – внутренний и внешний – у Кобекина начинают соотноситься по принципу «ситуация (внешняя) – реакция (внутренняя)», формируя два полноценных драматургических плана сочинения с собственной линией развития и кульминациями (Приложение, Схема 2).

По сравнению с первоисточником в либретто оперы иначе *распределяются акценты в системе драматургических планов*. Несмотря на достаточно обширные купюры, перестановки эпизодов и другие изменения, композитор сохраняет основные линии: философско-экзистенциальную, социально-бытовую, лирическую, – которые способствуют экспликации идейно-философских взглядов Толстого. Однако соотношения между этими планами подвергаются коррекции, фактически выстраиваясь по-новому. Как уже отмечалось, значительной интенсификации подверглась лирическая линия, связанная с показом двух – человеческой и лошадиной – влюбленных пар, которые противопоставляются и на идейном уровне (любовь низменная и возвышенная), и на драматургическом (обе истории заканчиваются трагическим переломом в жизни Холстомера), и на структурно-композиционном (в I и II действиях каждой из них отведено по четыре эпизода). Философское начало, вслед за первоисточником, сконцентрировано в развернутых монологах-размышлениях главного героя, при этом используемые фрагменты повести переносятся Кобекиным в оперу практически без купюр. Значительно обогащена линия, связанная с социально-бытовым планом, чему немало способствуют привлекаемые композитором инотекстовые включения (фольклоризованные авторские и народно-песенные тексты, а также русская поэзия XIX столетия).

Наиболее радикально переосмысляются в либретто оперы ключевые соотношения драматургических планов, сопряженные с развертыванием «изнутри – вовне» различных событий, ситуаций, мотивов, которые у Толстого являлись проекцией души центрального персонажа на внешний мир. Именно Холстомер и последовательность его состояний составляют у Толстого сюжет своеобразной монодрамы – разновидности произведения, для которого характерно «изображение в сценическом пространстве одного сознания и презентация его представлений о себе и мире посредством монологического высказывания» [6, с. 172]. Все остальные герои и события у Толстого важны в той мере, в какой в них проецируется «Я» главного героя. Таким образом происходит центрирование сюжета на личности основного персонажа и его

душевном состоянии, которое определяет все окружающее его пространство. У Кобекина, обратившегося не к моноопере, драматургически адекватной первоисточнику, а к традиционному варианту «большой» оперы, значительная часть переживаний заглавного героя «разыгрывается» на сцене, что способствует меньшей активности лирического (переживаемого), эпического (нарративного) и одновременному возрастанию удельного веса драматической составляющей. Трансформируя привлекаемый сюжет, композитор осуществляет жанровую модуляцию от монодрамы, с характерным для нее превалированием лирико-повествовательного начала, к драме с развитой системой персонажей и драматургических линий, разнообразными сюжетными ситуациями, часть из которых укрупнена по сравнению с первоисточником, а часть является абсолютно новыми. В то же время по-прежнему в центре сюжета остается «эго-история» Холстомера, являющаяся структурирующей доминантой всего происходящего.

Как было отмечено, еще одним важным способом адаптации первоисточника к условиям оперного спектакля и тем содержательным и структурообразующим задачам, которые ставил перед собой композитор при создании целого, является *введение новых текстов*, которые, соединяясь со стержневым нарративом, создают ощущение подлинности и исторической достоверности сюжета, способствуют более полному раскрытию характеров героев, их жизненных принципов и поведенческих мотивов, а также формируют множественные ассоциативные связи и дополнительное приращение смыслов. В оперной композиции расширение «литературного пространства» закономерно сопровождается обновлением «пространства музыкального». Кобекин свободно использует обороты исконно национальной и общеевропейской музыкальной речи, современные интонации и ритмы, органично соединяя их с авторской лексикой и создавая интересную аллюзийно-полистилистическую ткань. Опираясь поэзией XIX века (А. Дельвига, Т. Шевченко, А. Плещеева, А. Фета, Н. Языкова), инкрустируя в ткань либретто собственные тексты, проявляя творческую выдумку, неподдельный вкус и глубокие познания в отечественной культуре, Кобекин создает красочную панораму русской жизни, включающую жанровые сцены, природные зарисовки и портреты главных героев, взятых крупным планом. Мировоззрение и кругозор, присущие персонажу-рассказчику Холстомеру в повести Толстого, обуславливают некую ограниченность отражения тех или иных явлений и персонажей. Вводимые композитором тексты

позволяют слушателю воспринимать происходящее с большей степенью объективности или же в ракурсе, необходимом автору для формирования новой концепции. При этом цитаты на протяжении I действия, которое в большей степени связано с показом «лошадиного социума», природного космоса, апеллируют к традиционному жанрово-лексическому архетипу: речь идет об упоминавшихся выше обрядовых хорах на авторские и фольклорные тексты, а также характеристике конюха Тараса в плясовой «Проторила я дорожку через яр» (стихи Т. Шевченко) и песне «У ворот, ворот» (слова народные). Во II действии подобные «тексты в тексте» отражают различные стороны бытия человеческого социума через концентрированное проявление черт камерно-вокальной лирики XIX века в жанрах куплетов («Слезная комплянта» Матье на слова П. Вяземского), романса (любовный дуэт Князя и Матье на стихи А. Дельвига), элегии (второй дуэт героев «Выйдем с тобой побродить в лунном сиянии» на слова А. Фета), сатирической песни (песня Князя на текст стихотворения «Счастливцев» А. Плещеева). Активное использование Кобекиным «чужого слова» способству-

ет не только полистилистической насыщенности либретто, созданию ярких характеристик и расстановке определенных драматургических акцентов, но и смысловому расслоению вербального ряда: природной («лошадиной») сфере соответствует простонародный, бытовой язык, тогда как социальной («человеческой») – «высокий» поэтический стиль, который, однако, становится средством обличения лживости, пошлости и жестокости мира людей.

Таким образом, сокращая и дополняя текст Толстого, смещая отдельные драматургические акценты, перестраивая пространственно-временной континуум повествования, включая тексты других авторов и собственные, композитор в целом не нарушает сюжетной канвы повести, а придает ей особую многомерность. Создавая либретто и ориентируясь на композиционное и интонационное «предслышание» будущего музыкального воплощения оперного спектакля, Владимир Кобекин реализует единство двух творческих потенциалов – драматурга и композитора – и создает все условия для формирования художественно целостного, эстетически значимого музыкально-театрального явления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из 22 опер, сочиненных В. Кобекиным, 19 поставлены на российских и зарубежных сценах.

² Опера была поставлена на сцене Камерного музыкального театра им. Б. Покровского в 2012 году, в 2014 – удостоена премии «Золотая маска» за лучшую композиторскую работу.

³ Широкую известность приобрела сценическая интерпретация повести, осуществленная в 1975 году на сцене ленинградского Большого драматического театра режиссерами Георгием Товстоноговым и Марком Розовским; главную роль в этой постановке блестяще исполнил Евгений Лебедев. Отметим также позднейшие спектакли в «Театре у Никитских ворот» (Москва), Самарском академическом театре драмы, Иркутском академическом драматическом театре.

⁴ В центре повествования – история жеребца, ныне состарившегося, потерявшего силы, но в молодости полного энергии и отличавшегося своеобразной красотой. Из-за пегого окраса, который свидетельствовал о неблагородном происхождении Холстомера, он всю жизнь оставался изгоем как для «своих» (мира лошадей), так и для «чужих» (мира людей). Человек, распорядившийся судьбой мерина, оказался причастным ко всем трагическим моментам в жизни последнего, но конь не озлобился и сохранил свою преданность хозяевам. Спустя много лет старый и больной Холстомер на конном заводе встретил давнишнего первого владельца, князя Серпуховского, поразившись его жалкому виду. Финал повести строится на параллелизме смертей Холстомера и Серпуховского, предельно заостряющих контраст отвратительно-низменного, животного в человеке и подлинно человеческого, одухотворенного в лошади – «ложного» бытия и бытия «истинного».

⁵ Так характеризует данное сочинение Н. Растворова, автор исследовательского очерка, посвященного анализу некоторых образно-смысловых и композиционно-драматургических аспектов двух опер В. Кобекина – «Холстомер» и «Белая гвардия» [3].

⁶ Теория литературной оперы, изложенная в работах К. Дальхауза, освещена Г. Заднепровской [4].

ПРИЛОЖЕНИЕ

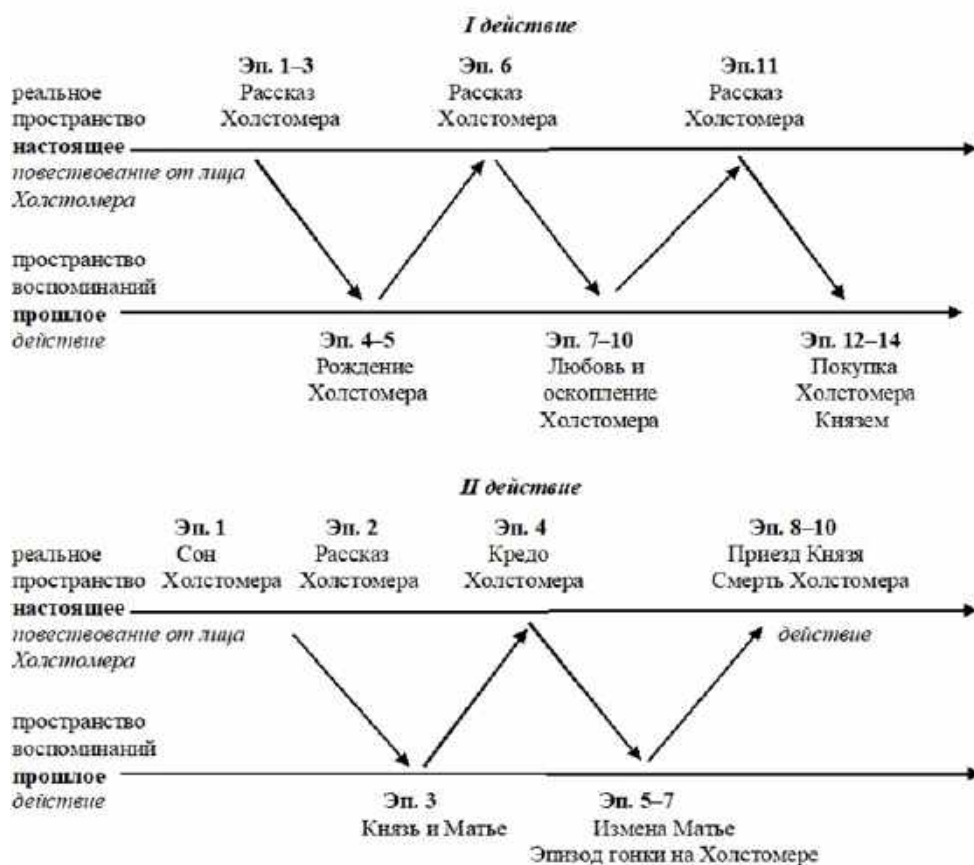
Временной континуум в «Холстомере» Л. Толстого

Схема 1.



Временной континуум в «Холстомере» В. Кобекина

Схема 2.



ЛИТЕРАТУРА

1. Лобзакова Е. Э. «Пугачев» В. А. Кобекина: вновь об анатомии русского бунта // Четверть века в музыкальной науке: К юбилею диссертационного совета Ростовской консерватории: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2020. С. 84–97.
2. Иванова В. А. Все люди немножечко лошади: Автор оперы «Холстомер» Владимир Кобекин – о том, что все живые существа похожи // Известия. 2012. № 171 (2 октября). URL: <https://iz.ru/news/536700> (дата обращения: 05.04.2022).
3. Растворова Н. В. Русские музыкально-театральные романы Владимира Кобекина // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 21–29.
4. Заднепровская Г. В. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 2. № 3. С. 186–189.
5. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2013. 490 с.
6. Агеева Н. А. Поэтика современной отечественной монодрамы // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. 2013. № 6. С. 168–176. URL: <https://lib.nspu.ru/views/library/77063/read.php> (дата обращения: 05.05.2022).

REFERENCES

1. Lobzakova E. «Pugachev» V. A. Kobekina: vnov' ob anatomii russkogo bunta [V. Kobekin's "Pugachev": Once again on the Anatomy of the Russian Rebellion]. In: Chetvert' veka v muzykal'noy nauke: K yubileyu dissertatsionnogo soveta Rostovskoy konservatorii [A quarter of a century in music scholarship: On the anniversary of the Rostov Conservatory's dissertation council]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2020. Pp. 84–97.
2. Ivanova V. Vse lyudi nemnozhechko loshadi: Avtor opery «Kholstomer» Vladimir Kobekin – o tom, chto vse zhivye sushchestva pokhozhi [All humans are a little bit horses: The author of "Kholstomer" Vladimir Kobekin on the fact that all living beings are alike]. In: Izvestiya [The "Izvestiya"]. 2012. No. 171 (October 2). URL: <https://iz.ru/news/536700> (date of application: 05.04.2022).
3. Rastvorova N. Russkie muzykal'no-teatral'nye romany Vladimira Kobekina [Russian musical-theatrical novels by Vladimir Kobekin]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2014. No. 3. Pp. 21–29.
4. Zadneprovskaya G. Literaturnaya opera v teorii Karla Dal'khauza [Literary opera in the theory by Karl Dahlhaus]. In: Uspekhi sovremennoy nauki i obrazovaniya [Progress in modern science and education]. 2017. Vol. 2. No. 3. Pp. 186–189.
5. Kholopova V. Formy muzykal'nykh proizvedeniy [The forms of musical works]: textbook. St. Petersburg: Lan', 2013. 490 p.
6. Ageeva N. Poetika sovremennoy otechestvennoy monodramy [The poetics of contemporary Russian monodrama]. In: Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Novosibirsk State Pedagogical University]. 2013. No. 6. Pp. 168–176. URL: <https://lib.nspu.ru/views/library/77063/read.php> (date of application: 05.05.2022).

Власова Виктория Владимировна

преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
Адыгейский республиканский колледж искусств им. У. Х. Тхабисимова
Россия, 385000, Майкоп
vlasova.viktoria2426@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2793-1182

Victoriya V. Vlasova

Teacher of Music Theory
U. Tkhabisimov Adygea Republic College of Arts
Russia, 385000, Maikop
vlasova.viktoria2426@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2793-1182

Лобзакова Елена Эдуардовна

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

lel-22@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0502-0954

Elena E. Lobzakova

Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Music History Department

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

lel-22@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0502-0954