

Е. Г. ОКУНЕВА

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

«РАССКАЗ СЛУЖАНКИ» ПОЛА РУДЕРСА: ОПЕРА-АНТИУТОПИЯ В КОНТЕКСТЕ ПЛЮРАЛИСТИЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

В центре внимания автора публикуемой статьи – опера современного датского композитора Пола Рудерса «Рассказ служанки» (1998). Литературной основой для соответствующего либретто послужил одноименный роман-антиутопия канадской писательницы Маргарет Этвуд. В статье представлена краткая характеристика творчества П. Рудерса как одного из ведущих представителей композиторской школы Дании последней четверти XX – начала XXI столетия, очерчен его вклад в развитие национального музыкального театра. При этом исследовательский интерес сконцентрирован на особенностях композиционной структуры и драматургии указанной оперы. Специфика художественного хронотопа романа, развертывающегося в различных временных плоскостях, а также монологического нарратива, характеризующегося двойственностью сознания героини, расколотого на прошлое и настоящее, обусловили частичную симметрию архитектурного устройства сочинения. Партия заглавной героини Фредовой разделена композитором между двумя певицами, на сценической площадке нередко в одновременности совмещаются различные события (как текущих дней, так и воспоминаний, связанных с предшествующей жизнью Фредовой).

Особое внимание в статье уделено интертекстуальному пространству сочинения. Отталкиваясь от литературного первоисточника, Рудерс вводит в оперу множество цитат и аллюзий. Некоторые из них располагаются в диссонирующем контексте, остальные – деформируются, благодаря чему заимствованный материал обретает новое смысловое прочтение. В музыкальном языке оперы синтезируются различные стилевые пласты – духовные гимны, джаз, экспрессионистский оперный стиль А. Берга.

Далее автор статьи осмысливает «Рассказ служанки» в контексте важнейших тенденций развития оперного театра на рубеже XX–XXI веков, оценивая оперу Рудерса как своеобразное продолжение творческих идей, декларируемых Б. А. Циммерманом в его концепции плюралистического музыкального театра.

Ключевые слова: опера XX века, плюралистический музыкальный театр, П. Рудерс, П. Бентли, «Рассказ служанки», антиутопия, интертекстуальность.

Для цитирования: Окунева Е. Г. «Рассказ служанки» Пола Рудерса: опера-антиутопия в контексте плюралистического музыкального театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 98–110.

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_98

E. OKUNEVA

A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory

“THE HANDMAID’S TALE” BY POUL RUDERS: OPERA DYSTOPIA IN THE CONTEXT OF PLURALISTIC MUSICAL THEATRE

The article focuses on the opera “The Handmaid’s Tale” (1998) by the Danish composer Poul Ruders, based on the eponymous dystopian novel by Canadian writer Margaret Atwood. The research interest is focused on the peculiarities of the opera’s compositional structure and dramaturgy. The novel’s unique artistic chronotope, which unfolds across the different time planes, as well as the monological narrative, characterized by the duality of the heroine’s consciousness – split between the past and the present – led to a partial symmetry in the architectural structure of the composition. The part of Offred is divided by the

composer between two singers, and various events, both current and those related to her life before Gilead, are often portrayed simultaneously on stage.

The article also pays special attention to the intertextual aspects of the composition. Drawing from the literary source, Ruders incorporates numerous quotations and allusions into the opera. Some of these are placed in dissonant contexts, while others are distorted, giving the borrowed material new semantic interpretations. The opera's musical language synthesizes various stylistic layers, including sacred hymns, jazz, and the expressionist style of Berg.

In conclusion, the author interprets "The Handmaid's Tale" in the context of trends in the development of opera theater at the turn of the 20th and 21st centuries, considering Ruders' work as an heir to the pluralistic musical theater ideas of Bernd Alois Zimmermann.

Keywords: 20th century opera, pluralistic musical theatre, P. Ruders, P. Bentli, "The Handmaid's Tale", dystopia, intertextuality.

For citation: Okuneva E. "The Handmaid's Tale" by Poul Ruders: Opera dystopia in the context of pluralistic musical theatre. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 4. Pp. 98–110.

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_98

Введение

Рубеж XX–XXI веков – один из весьма значимых периодов в истории развития оперы. Под воздействием разнообразных тенденций, происходящих в искусстве на протяжении данного периода (в частности, совершенствования цифровых технологий, гибридизации массовой и элитарной, театральной и медийной сфер), происходит существенное обновление указанного жанра. В музыкальном театре заметно стремление к своеобразной деканонизации, созданию новых синтетических проектов, моделей и форм сценического воплощения. Представление об этих процессах на материале отечественной оперы дано в комплексном исследовании Г. В. Заднепровской [1]. Зарубежный опыт осмыслен в обстоятельной монографии «Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров», подготовленной коллективом авторов Ростовской консерватории [2]. Образцами, освещаемыми в книге, послужили сочинения преимущественно американских композиторов – Ф. Гласса, С. Райха, Дж. Адамса, М. Рауза и др. Перспективный характер указанных трудов побуждает к расширению географии изучаемых музыкально-театральных опусов. Исходя из этого, вполне уместным будет обратиться к современному оперному творчеству музыкантов Северной Европы, которое является малоисследованной областью российского музыкознания.

В Скандинавии сегодня, как представляется, наиболее мощно о себе заявляет датская композиторская школа. Самыми заметными фигурами здесь являются Пер Нёргор (Per Nørgård, р. 1932), Ханс Абрахамсен (Hans Abrahamsen, р. 1952), Бент Сёренсен (Bent Sørensen, р. 1958), Пол Рудерс (Poul Ruders, р. 1949). Их музыка удостоилась широкого международного признания, о чем свидетельствуют громкие мировые

премьеры сочинений, а также ряд престижных наград, присужденных этим композиторам¹. Каждый из них внес определенный вклад в развитие музыкального театра. Нёргором сочинено шесть опер – «Лабиринт» (1963), «Гильгамеш» (1972), «Сиддхартха» (1979, 1983), «Божественный цирк» (1982), «Бесконечная песнь» (1988), «Ночь человечества» (1996). Рудерсу принадлежат пять произведений указанного жанра – «Тихо» (1986), «Рассказ служанки» (1998), «Процесс Кафки» (2003), «Сельма Ежкова» (2007), «Тринадцатый ребенок» (2016). По одной опере к настоящему времени завершено Сёренсеном («Под небом», 2003)² и Абрахамсеном («Снежная королева», 2018). Большинство упомянутых сочинений было создано по заказу Датской Королевской оперы, где и состоялись их премьеры. Ряд опер датских мастеров приобрел международную известность. Пожалуй, наиболее успешным в этом отношении следует признать опыт Пола Рудерса³. После неудачи с первой оперой, «Тихо», которую он сам оценивал как во многом ученическую, его второе обращение к данному музыкально-театральному жанру оказалось впечатляюще результативным. Опера «Рассказ служанки», после премьеры в Копенгагене (2000), с неизменным успехом ставится в различных странах и в настоящее время может быть названа самым известным сочинением композитора. В статье изложены аналитические наблюдения по поводу ее композиционных и драматургических особенностей, интертекстуального пространства, характеризуются связи с основными тенденциями развития оперного театра на рубеже XX–XXI веков.

Антиутопия Маргарет Этвуд

Опера «Рассказ служанки» основывается на одноименной книге канадской писательницы Маргарет Этвуд [3]. Роман вышел в свет в 1985 году

и принес автору всемирную известность. Книга была высоко оценена критиками, удостоена канадской литературной Премии генерал-губернатора и британской премии Артура Кларка за лучшее научно-фантастическое произведение.

«Рассказ служанки» представляет собой феминистскую антиутопию, в которой повествуется о судьбе женщины, живущей в условиях жесточайшей патриархальной теократии и религиозного фундаментализма. Действие происходит в вымышленном тоталитарном государстве Галаад, образованном на бывшей территории США, после экологической катастрофы, в результате которой большинство населения оказывается бесплодным. В условиях вновь созданного строя мужская власть возведена в абсолют, система опирается на авторитет библейского текста, буквалистски трактуемого и оправдывающего зверства политического режима. Все общество разделено на касты: Служанки, Марфы, Тетки, Жены, Хранители, Очи, Командоры, Ангелы. Жизнь социальных слоев строго регламентирована, вплоть до цвета одежды⁴.

Наиболее бесправными в этой иерархии оказываются Служанки. Им не разрешается читать и писать, они могут ходить по улице только парами, с опущенной головой, приветствуя друг друга стандартными каноническими фразами. Они обязаны участвовать в извращенных ритуалах, сопровождающих семейную жизнь. Роль Служанок сводится к репродуктивной функции. По сути, они являются детородными машинами, «контейнерами» для вынашивания детей, обеспечивая бесплодные семьи правящего класса потомством. Их идеологическая подготовка осуществляется в «Красном Центре» под надзором Теток. Бесправность и обезличенность Служанок подчеркивается при помощи квазиноминации: они лишены собственных имен, к ним обращаются по имени Командоров (Фредова, Гленова, Уорренова), подчеркивая их вещьность, принадлежность хозяйну⁵.

В центре повествования – судьба молодой рыжеволосой женщины, именуемой Фредова⁶ и попавшей в качестве Служанки в дом влиятельного галаадского функционера. Образ ее жизни строго регламентирован: ежемесячная унизи-тельная церемония зачатия, осуществляемого на глазах жены Командора, прогулки с другой служанкой, Гленовой, за покупками и к Стене, где ежедневно появляются новые тела повешенных, объявленных угрозой общественному режиму, посещение доктора. Для Фредовой это назначение – третье. Если оно закончится неудачей (Фредова не сможет зачать ребенка), ее признают Неженщиной и отправят в Колонию по переработке радиоактивных отходов, что означает

неминуемую смерть. По иронии судьбы, Командор оказывается бесплодным, и его жена, Серена Джой⁷, предлагает Фредовой сойтись с шофером Ником. В дальнейшем Служанку и Ника связывают искренние чувства. Последний, оказавшийся участником подпольной оппозиционной организации «Мой день», пытается спасти возлюбленную, однако сопутствует ли успех ее побегу – не сообщается.

Рудерс ознакомился с книгой в 1992 году и уже тогда счел сюжет подходящим для оперы. «В этой книге есть все, – отмечал композитор, – запретная любовь, надежда, отчаяние, насилие, нежность, публичные казни, грандиозные шествия. Это монументальная драма, которая так и просится на музыку. Более того, это в высшей степени визуальный роман. Много цветов: красный, синий, зеленый; стражи одеты в серое. Это подходит для сцены» (цит. по: [4, р. 377]). Отметим, что апокалиптические образы катастрофы, разрушения, тьмы всегда интересовали датского автора. Особенно ярко они запечатлелись в симфонических и ансамблевых сочинениях 1980-х годов, таких как *Corpus Cum Figuris* (1985), *Saaledes saae Johannes* (1984), *Nightshade* (1987), а также в трилогии концертов: *Dramaphonia* (1987), *Monodrama* (1988), *Polydrama* (1988). Представляется неудивительным, что сюжет М. Этвуд, рисующий мрачное будущее, привлек внимание Рудерса.

Заказ на сочинение оперы поступил от Королевского театра Копенгагена. Адаптировать роман, создав либретто для будущего произведения, вызвался британский актер, певец и писатель Пол Бентли, с которым Рудерс впоследствии сотрудничал в процессе работы над оперой «Процесс Кафки». Работа композитора над партитурой заняла полтора года; к 1998 году сочинение было завершено.

Мировая премьера «Рассказа служанки» состоялась 6 марта 2000 года в Королевской опере на датском языке⁸ (режиссеры – Филлида Ллойд и Питер Макинтош, дирижер – Майкл Шенвандт⁹). В 2003 году сочинение было поставлено в Английской национальной опере и в Опере Миннесоты, в 2004-м – в Канаде (на английском языке). В последние годы интерес к опере Рудерса вновь усилился и достиг небывалых масштабов. В 2018 году опера была показана в Австралии, в рамках *Yarra Valley Opera Festival*, в 2022-м возобновились исполнения в Датской Королевской опере, осенью 2024-го состоялись премьеры в оперных театрах Фрайбурга и Сан-Франциско.

Особенности композиции и драматургии оперы

Нарративную специфику романа М. Этвуд определяет монологическая форма, в которую включены элементы ретроспекции и «потока

сознания». Описание жизни в Галааде нередко прерывается флэшбэками – воспоминаниями героини о своей прежней жизни как до глобальной катастрофы, так и в период создания нового тоталитарного государства, – а также внутренним самоанализом. Монолог Фредовой, таким образом, одновременно является исповедью и рассказом, адресованным будущим поколениям как «свидетельство» пережитого опыта.

Особенности нарративной стратегии привели к усложнению хронотопа романа. Рассказ Фредовой, по существу, разворачивается в двух временных плоскостях – настоящего и прошлого, которые мгновенно переключаются в «потоке сознания» героини. Несмотря на явную коллажность, модусы повествования, тем не менее, оказываются более или менее упорядоченными в романном пространстве. Так, все главы книги сгруппированы в 15 разделов. Половина из них снабжена подзаголовками «Ночь», чередуемыми с «дневными» частями. Анализируя сюжетно-композиционную структуру книги, Е. П. Жаркова отмечает, что «дневные» разделы «...преимущественно описательны, в них фиксируется существование героини в условиях регламентации всех сторон жизни, включая быт и вещное окружение. Повествование движется линейно, размеренно, что отражает навязанный героине ход времени в условиях подавления тоталитаризмом» [5, с. 14], тогда как «ночные» разделы эмоционально более насыщены, выстроены фрагментарно и обрывочно, в них сконцентрированы сны и воспоминания, раскрывающие внутренний мир Фредовой.

Заключительная глава романа, именуемая «Комментарием историка», выполняет функцию метатекстового примечания, вводя в повествовательное пространство книги фигуру еще одного, внешнего рассказчика – профессора Пихото. Этот специалист, занимающийся изучением истории Галаадской республики, пытается интерпретировать поступившие в его распоряжение документы. Смена фокализации обуславливает многовариантность трактовки финала: отсутствие сведений о дальнейшей судьбе Фредовой и лиц, имеющих отношение к ее истории, позволяет читателю самому домыслить концовку произведения. Вместе с тем, в хронотопе романа фигурирует еще один временной слой – будущее (2195 год), когда политический строй Галаада, как явствует из реплик Пихото, уже свергнут.

П. Бентли мастерски и без существенных потерь для смыслового содержания сократил роман, изложив всю историю в двух действиях с прологом, прелюдией и эпилогом. При этом либреттист и композитор столкнулись с целым

рядом трудностей. Так, в нарративной структуре романа прошлое реконструируется читателем из воспоминаний Фредовой. Фрагменты эти хронологически не упорядочены, однако на их основе постепенно формируется более-менее целостная картина догалаадской жизни героини. Сложность заключается в том, что перемещение между разными временами происходит в сознании Фредовой. Бентли и Рудерс решили эту проблему, введя в оперу двух певиц: Фредову в настоящем (в условиях существования тоталитарного режима) и ее «двойника» – Фредову в прошлом. Данный прием позволил более рельефно показать разделение повествования на два временных пласта, одновременно представив двойственность сознания героини.

Концентрация материала помогла Бентли выявить переклички, возникающие между различными персонажами, ситуациями и не сразу обнаруживаемые из-за хаотического чередования воспоминаний (к примеру, неприличная связь с женатым мужчиной в прошлом оборачивается для Фредовой «узаконенным» насилием в настоящем; или: феминистские протесты матери против порнографии приводят в будущем к патриархальному укладу и женскому бесправию). Эти внутренние пересечения позволяли М. Этвуд наглядно показать, как наше прошлое определяет настоящее и будущее. Не случайно П. Бентли захватила мысль о симметрии повествовательной структуры. Он писал Рудерсу: «Идея симметрии структуры между первым и вторым актами пришла ко мне неожиданно, и мне это нравится, отчасти потому, что я люблю наводить в хаосе порядок <...>, а отчасти потому, что я живо помню, как Вы говорили, что музыка – это математика, которую можно услышать» (цит. по: [6]).

Изначально либреттист разделил каждый акт на 15 сцен, которые соответствовали друг другу, исходя из места действия или происходящих событий (см. Схему 1¹⁰ в Приложении).

Симметрия дополнялась Прологом и Эпилогом, запечатлевающими некий международный симпозиум, который проходит в 2195 году и посвящается истории Галаада. В ходе симпозиума профессор Пихото из Кембриджского университета демонстрирует сенсационную находку – вновь обнаруженный «дневник служанки», записанный на аудиокассетах (Пролог), – после чего комментирует услышанную историю (Эпилог).

Однако в окончательном варианте последовательная симметрия композиционной структуры была нарушена. Согласно утверждению П. Э. Расмуссена, композитор сохранил основную канву, однако «не позволил связывать себе

руки» [4, р. 376]. В оперу была включена Прелюдия, объединяющая пять сцен. В нечетных ображался «Красный Центр» во главе с Теткой Лидией, проповедующей идеологию Галаада, в четных экспонировались противоположные по своей сути образы подруг Фредовой – мятежная и непокорная Мойра противопоставлялась слабохарактерной Джанин, пребывающей на грани безумия. Первое действие было сокращено до 14 сцен (за счет объединения 10-й и 11-й по нумерации Бентли), второе же, напротив, разросло до 19, в первую очередь, благодаря детализации событий в борделе «Иезавель». Отметим, что параллели, обозначенные либреттистом, возникали прежде всего на сюжетно-смысловом уровне, музыкальные соответствия между симметричными сценами практически отсутствовали.

Фрагментарность, присущая повествовательному стилю романа, определила и специфику оперной драматургии. Многие сцены «Дневника служанки» достаточно кратки и быстро сменяют друг друга. Флэшбэки более-менее равномерно рассредоточены по всему первому действию, тогда как во втором они концентрируются в начале и по мере развертывания событий исчезают вовсе, что обеспечивает нарастание динамики действия.

Опера строится по преимуществу на чередованиях диалогов и монологов. Последние зачастую приближаются к полноценным ариозо и ариям. Таковы монологи Фредовой, открывающие и завершающие оперу – «I'm sorry» («Мне жаль») и «Whether this is my end» («Я не знаю, конец ли это»), – которые основываются на идентичном музыкальном материале, ария «Ev'ry moon I watch for blood» («С каждой луной я в страхе жду крови») из 8 сцены I действия. Наиболее оригинально решена ария Фредовой из 9 сцены II действия «How could you so betray her?» («Как ты могла предать ее?»). По сути, она представляет собой дуэт – лирическую кульминацию, запечатлевающую всю глубину чувств героини. Фредова вспоминает о своей дочери и впервые обращается к Богу с искренней мольбой и верой. Однако если в романе М. Этвуд данная сцена раскрывает гуманистический идеал христианства, противопоставляемый буквалистской («ветхозаветной») трактовке Библии в Галааде, то у Рудерса все оказывается сложнее. Певицы имитируют реплики друг друга, вступают в диалог; иногда слова в пределах конкретной фразы дробятся на слоги и распределяются между голосами. Но чаще Фредовы поют в унисон. Последний в некоторых случаях расщепляется до терпко звучащей секунды, подчеркивая своим диссонирующим звучанием ошутимую дистармоничность сознания героини и ее бытия по отношению ко всей окружающей обстановке,

раздробленность личности Фредовой, ее мира, непоправимо расколовшегося на две части – прошлое и настоящее.

Помимо Фредовой, развернутыми сольными высказываниями наделяется еще один персонаж оперы – Тетка по имени Лидия. Будучи рупором галаадской идеологии, она олицетворяет собой типичного представителя антагонистических сил. Лидию характеризуют два развернутых монолога – «Modesty is invisibility» («Скромность – это незаметность») из 3 сцены Прелюдии и «O God» («О Боже») из 12 сцены I действия. В первом случае ее монолог адресован служанкам, которым Лидия внушает правила достойного поведения (быть незаметной, не выставлять себя напоказ, как это делали женщины в прежние времена), подчеркивая, что существуют два толкования свободы – свобода «для» и свобода «от». Во втором случае она обращается к Богу во время родов Джанин, моля его о рождении здорового ребенка, «достойного Галаада»¹¹. Несмотря на различную риторику – воинственно-лицемерный характер первого высказывания и условно-религиозный второго¹², – оба монолога отличаются предельно взвинченным интонированием, пребывающим на грани истеричного крика (у сопрано доминирует предельно высокая тесситура, используются многочисленные скачки на широкие интервалы, мелодические построения нередко завершаются восходящим глиссандо), и в этом отношении противостоят довольно сдержанным высказываниям Фредовой.

В опере широко используются ансамблевые и хоровые сцены. При этом драматургическое развертывание событий в каждом акте наделено крещендирующим вектором, реализуемым благодаря полифоническим сопряжениям разнообразного материала. Симультанность, временные контрапункты определяют стратегию не только сюжетного развития, но и музыкальной драматургии. Ход событий в обоих действиях приводит к нарастанию количества одновременно звучащих различных слоев как музыки, так и текста, что особенно заметно в двух симметрично расположенных кульминациях – сценах рождения ребенка Джанин и убийства оппозиционеров галаадского режима. Например, в 12 сцене I действия (роды Джанин) контрапунктически объединяются как минимум 6 пластов: хор Хранителей, скандирующих на звуке *des* строки из Книги Иисуса Навина (Иис. Н. 1, 2–5); возглавляемый Лидией хор Жен и Теток, вербальный ряд которого основывается на фрагменте из Книги Бытие (Быт. 3, 16); хор Служанок, повторяющих слова «Breathe, hold, expel» («Вдохни, удержи, выдыхай»); речевой диалог Мойры, Люка,

Фредовой и ее матери (флэшбэк); тема песни *Amazing Grace*, звучащая у скрипок в высоком регистре в увеличении; пульсирующие аккорды флейт и гобоев. Тематический контрапункт дополняется политональным, с достаточно далеким и резким сопряжением тональных слоев: хоры Хранителей и Жен образуют тритоновое соотношение (des-moll – g-moll), *Amazing Grace* излагается в D-dur, с этой темой соотносится хор Служанок, в котором представлены лишь два звука – d и h. Терпкое тональное сочетание возникает при совместном звучании флейт и гобоев (у первых чередуются аккорды Des-dur и Es-dur, у вторых – D-dur и E-dur).

В целом опера Рудерса ориентируется на модель большой классико-романтической оперы. Однако фрагментарность сцен, временные контаминации, «раздвоенность» фигуры протагониста являются признаками кинематографического подхода к оперной форме. С точки зрения жанровой специфики в данном произведении синтезированы, помимо прочего, основные принципы вагнеровской музыкальной драмы (оперный текст насыщен большим количеством лейтмотивов, лейтаккордов, повторяющихся тем¹³), черты экспрессионизма А. Берга и итальянского веризма. Кроме того, в «Рассказе служанки» нашли своеобразное претворение элементы документалистики или, точнее, псевдодokumentалистики. В связи с этим композитор широко использует новейшие технологии. Так, Пролог запечатлевает некий международный научный симпозиум, посвященный изучению истории Галаада. На заседании профессор Пихото демонстрирует важнейший артефакт – исторические аудиозаписи с рассказом служанки. Согласно замыслу Рудерса, еще до исполнения оперы, пока зрители собираются в зале, на экране проектора, выдвинутого на авансцену, должны появляться рекламные лозунги: «Съезд международной исторической ассоциации», «Двенадцатый симпозиум, посвященный Республике Галаад (ранее – Соединенные Штаты Америки)», «Тема лекции: Недавно обнаруженный дневник Галаада “Рассказ служанки”» и т. п. Сам Пролог открывается видеотрансляцией лаконичного документального ролика, в котором чередуются кадры со знаковыми памятниками и архитектурными сооружениями США (статуя Свободы, Белый Дом, мемориал Линкольна и т. д.), экологическими бедствиями (землетрясения, свалки токсичных отходов, катастрофы на атомных электростанциях), военными эпизодами (вооруженные контрольно-пропускные пункты, движущиеся танки, летящие вертолеты, стрельба). На эти кадры накладываются тревожные заголовки: «Землетрясение в Сан-Андреасе

разрушило атомные электростанции», «Президент и Конгресс погибли», «США охватил голод», «Эпидемия СПИДа», «Рождаемость упала до рекордно низкого уровня» и др.

Рудерсом был использован расширенный состав оркестра, с участием органа, довольно редких инструментов (например, уотерфона), цифрового фортепиано, громкоговорителей, сэмплера Akai, посредством которого воспроизводились разнообразные звуки (например, выстрелы и проч.).

Интертекстуальное пространство оперы

Роман М. Этвуд, с одной стороны, продолжил традиции классических антиутопий первой половины XX века, а с другой, – отразил новые тенденции в развитии жанра. Так, подавление личности впервые было представлено канадской писательницей сквозь призму женского сознания, определив феминистскую направленность книги. Кроме того, в отличие от антиутопий О. Хаксли, Дж. Оруэлла, Р. Брэбери, Е. Замятина и других авторов, тоталитаризм вымышленного государства Галаад основывался на культе религиозного текста. В основу концепции книги М. Этвуд был положен так называемый «библейский прецедент» – история Валлы, которая была служанкой Рахили, жены Иакова. Рахиль не могла родить ребенка и направила к мужу с этой целью собственную служанку¹⁴. Священное Писание (прежде всего, Ветхий Завет, регламентирующий все стороны жизни общества) предстало в романе фундаментом внутренней политики Галаада, инструментом оправдания классового расслоения и социального насилия.

Интертекстуальное пространство книги пронизано цитатами, аллюзиями, реминисценциями библейских текстов. Например, в общественной иерархии использована символическая номинация: классы Служанок, Марф, Иезавелей отсылают читателя к соответствующим библейским персонажам. То же относится и к именованию самого государства, заимствованному из Ветхого Завета. В названиях магазинов – «Молоко и мед», «Всякая плоть», «Свитки Духа» – присутствуют аналогичные ассоциации. Само повествование содержит множество цитат, точных и видоизмененных («Блаженны кроткие, ибо они утешатся», «Простите их, ибо не ведают, что творят» и др.), Служанки обмениваются фразами из Библии при приветствии и прощании («благословен плод», «да разверзнет Господь», «хвала», «пред очами Его»). При этом толкуемые фрагменты из Священного Писания в устах политической элиты Галаада приобретают извращенный смысл. Цитаты приводятся без учета контекста, интерпретируются буквально или откровенно фальсифицируются.

Этими особенностями, несомненно, предопределяются и музыкальные стратегии Рудерса. Важнейшим интонационно-тематическим пластом оперы становятся религиозные гимны, стилизуемые либо цитируемые, что вполне ожидаемо, поскольку ритуалы образуют неотъемлемую часть жизни всех слоев галаадского общества. Так, прелюдия «В Красном Центре» открывается перечислением семи заповедей, которые должны соблюдать Служанки¹⁵. Рудерс стилизует старинную церковную музыку, обращаясь к модальности и приему респонсорного пения (хор Служанок в унисон¹⁶ повторяет реплики Тетки Лидии, выдержанные в духе псалмодии). Этим же тематическим материалом открывается 16 сцена II действия, на протяжении которой события происходят в Центре Избавления. Служанки на сей раз поют Псалом 101, в тексте которого содержится предостережение нечестивым и описываются преимущества, ожидающие праведников. В упомянутых сценах как вербальная основа, так и музыкальная стилистика коррелируют со смысловым контекстом происходящего. В большинстве случаев, однако, Рудерс использует контрастные противопоставления либо прием единовременного контраста. Например, 10 сцена I акта, именуемая в схеме П. Бентли «приличным собранием мужчин и женщин, предшествующим сексу», выдержана в духе религиозной церемонии. Серена Джой комментирует галаадские новости, сообщаемые по телевизору, а домочадцы (Рита, Ник, Фредова) в унисон повторяют ее речитацию. По меткому замечанию П. Э. Расмуссена, «анахронизм чередования старинного церковного пения с современными телевизионными объявлениями призван содействовать разоблачению абсурдности фундаментализма, исповедуемого режимом Галаада» [4, р. 396].

Композитор, как уже отмечалось, использует цитаты религиозных гимнов, причем контекст их появления подчас находится в вопиющем противоречии с подлинным содержанием первоисточников. Таково, в частности, христианское песнопение *Amazing Grace* («Изумительная благодать»), впервые цитируемое в 3 сцене I действия. Названная сцена представляет собой контрапункт различных времен и пространств, в смысловом аспекте пересекающихся между собой. С одной стороны сценического пространства находится Фредова, которая смотрит на себя прежнюю и вспоминает встречи с Люком в отеле под телевизионное пение Серены Джой; с другой стороны – Серена Джой, бывшая когда-то певицей, ныне Жена Командора, одиноко сидит в своей гостиной и наблюдает по телевизору собственное выступление – трансляцию программы

«Евангельский час для маленьких душ». Обе ситуации в музыкальном плане связаны с гимном, который исполняет Серена.

Песнопение *Amazing Grace* было сочинено в XVIII веке священнослужителем англиканской церкви Джоном Ньютоном. В тексте говорится о Божией милости, прощении и искуплении, которые будут дарованы человеку, несмотря на совершенные им грехи; Божественная благодать приведет заблудившуюся во тьме душу к свету, освободит человека от духовной слепоты и отчаяния. Песня приобрела необычайную популярность в США на протяжении периода Великого религиозного пробуждения (первая треть XIX века) и сохранила широкую известность до настоящего времени, считаясь неофициальным гимном Америки.

Контекст включения гимна в описываемую сцену ироничен вдвойне. Во-первых, песня о благодати звучит из уст жены Командора, которая в определенном отношении выступает олицетворением фундаменталистской галаадской идеологии, подавляющей женскую свободу¹⁷. Во-вторых, кощунственными и неблагоприятными с моральной точки зрения представляются и действия Фредовой, которая под звуки христианского гимна занимается любовью с женатым мужчиной. Смысловое противоречие, приводящее к чувству когнитивного диссонанса, подчеркнуто Рудерсом на музыкальном уровне посредством тонально-тематического и гармонического контрапункта – источника откровенной какофонии: лаконичные реплики Фредовой и Люка звучат в As-dur при поддержке незамысловатой гармонии (чередование S и D) на фоне доминантового органного пункта, тогда как *Amazing Grace* излагается в D-dur, здесь доминирует тоническая гармония, преобладание крупных длительностей и почти непрерывное разворачивание (при отсутствии пауз) противопоставлены кратким и отрывистым фразам в партиях любовников.

Следующее появление *Amazing Grace* – в конце 9 сцены. Здесь фрагмент начальной мелодии поручен солирующей скрипке (E-dur), цитата как бы предвосхищает предстоящий церемониал в гостиной. В 10 сцене тот же гимн сопровождает половой акт Командора и Фредовой, за которым наблюдает Серена Джой. *Amazing Grace* звучит теперь в F-dur с поддержкой медных духовых инструментов, символизирующей величие и могущество галаадского режима. Композитор вновь прибегает к диссонантному контрапункту: скрипки в высоком регистре дублируют мелодию гимна в тональности на малую секунду выше (Ges-dur), а у деревянных духовых (флейты, гобои и кларнеты) и ударных (вибрафон и колокола) в непрерывно изменяю-

щемся триольном ритме звучат отрезки нисходящей хроматической гаммы.

Впоследствии аналогичная цитата появляется в сцене родов Джанин (сцена 12, ц. 174 и далее), а также в сценах II действия, связанных с борделем «Иезавель» (сцена 11, на словах Командора «Природу не обманешь. Мужчинам нужно разнообразие», и сцена 13), во всех случаях корреспондируя по смыслу с половым актом. Рудерс называет тему *Amazing Grace* «болезненной и лицемерной» [4, р. 7], именует ее лейтмотивом секса – не только «легитимного», насаждаемого во имя фундаменталистского христианского режима, но и запрещенного (порочного, греховного).

Пожалуй, наиболее поразительным и ошеломляющим по эффекту воздействия представляется включение цитаты протестантского хора «Wer hat dich so geschlagen» из «Страстей по Матфею» И. С. Баха в эпизод казни мужчины, которого Служанки забивают до смерти в «Центре Избавления» (сцена 16 из II действия). Хорал исполняется мужским хором *bocca chiusa* в сопровождении органа. Одновременно у струнной группы названная тема звучит с опозданием на одну восьмую, причем каждая нота оказывается удлинненной на четверть по сравнению с ее исходной величиной. Мажорная ладовая основа образовавшегося канона, несмотря на указанное расхождение двух пластов (хора и струнных), приводящее к полигармоническим сочетаниям, образует видимый контраст к происходящим на сцене зверствам. Напомним, что баховский хорал представляет собой гармоническую обработку лютеранского гимна во славу Страстей Христовых на слова Пауля Герхардта. Пространственный текст Герхардта содержит размышления о том, что значат страдания Христа для верующих. Баховский хорал основывается на третьей строфе, в которой поставлен вопрос об ответственности за муки Христа: «Кто же избивал Тебя, мой Спаситель, / и на муки столь злобно обрек? / Ведь Ты не грешник, как мы и дети наши; / не ведаешь Ты никакого зла». В опере на фоне хора между Фредовой и Гленовой возникает короткий взвинченный диалог, из которого зритель узнает, что обвиняемый в изнасиловании мужчина на самом деле был не преступником, а членом подпольной организации «Мой день». Гленова ударила его из «благих» побуждений, чтобы он потерял сознание и не чувствовал боли.

Таким образом, посредством цитаты Рудерс создает смысловые переключки различных текстов, выявляя неоднозначность ситуаций, мотивов, поступков и их последствий, заставляя размышлять над тем, что у любого явления, как у медали, есть две стороны. По мнению К. Фэйрбразер, подобное использование цитат спо-

собствует переосмыслению «...наших оценок, адресуемых культурным практикам, которые представлены этими цитатами» [7, р. 137], с чем трудно не согласиться.

Действительно, ряд цитат рождает в слушателе мучительное чувство беспокойства не только вследствие рассогласования видимого и слышимого, но и потому, что в опере ощущается выраженная конфронтация между атонально-диссонантным и тонально-консонантным звуковыми мирами. Музыка большинства сцен написана в экспрессионистском стиле А. Берга. Из-за преобладания диссонантных эпизодов слушатель, по справедливому замечанию К. Фэйрбразер, поневоле наслаждается островками благозвучия. Однако в большинстве своем последние соотношены с различными «аспектами галаадской теологии» [7, р. 139], поэтому психологическая устремленность к миру консонансов уподобляется скрытой поддержке официального режима, отчего и возникает некий дискомфорт.

Иной пласт музыкального материала оперы формируется из цитированных и стилизованных фрагментов популярной эстрадной и джазовой музыки, в частности, связанных с культурой варьете, кабаре, ресторанов, мюзиклов. Такого рода музыка звучит прежде всего в борделе «Иезавель», тайно посещаемом галаадской элитой. Интертекстуальные отсылки, к которым прибегает Рудерс, вновь создают ироничное пространство. Например, сцена 11 открывается аллюзией и, несколько позже, цитатой припева знаменитой песни *Tea for Two* из мюзикла В. Юменса *No, no, Nanette*. Популярность этой мелодии была столь велика, что песня вошла в число джазовых стандартов. Напомним, что ее текст повествует о счастливом семейном будущем в представлении влюбленной пары. Припев начинается словами, настраивающими на интимный лад: «Picture me upon your knee / Just tea for two and two for tea, / Just me for you, / And you for me alone. / Nobody near us / To see us or hear us...»¹⁸. Цитата предопределяет смысловую многозначность данной сцены. Частный «клуб», который посещают Командор и Фредова, расположен в пятизвездочном отеле, где Фредова некогда тайно встречалась с женатым Люком. Следовательно, песня, слова которой невольно всплывают в памяти слушателей благодаря популярности мотива, связывается с прошлым героев. Ирония, однако, заключается в том, что сейчас эта музыка звучит в борделе, куда приходят Командоры в поисках «романтики». Они стремятся возродить чувства и ощущения, утраченные вследствие того, что секс превратился для них в гражданский долг, выполняемый на глазах жены. Обе ситуации сближаются посредством мотива

«запретного» полового акта (не случайно в данной сцене появляется и тема *Amazing Grace*), тогда как сам бордель превращается для Фредовой в кривое зеркало ее воспоминаний. И Рудерс запечатлевает это различными средствами, в том числе – музыкальными. В аллюзии сохраняется неизменной гармоническая поддержка, ритмическая формула, но композитор заменяет некоторые интервалы и, по сути, *инвертирует* мотив (ср. Примеры 1 и 2). Очень скоро цитата становится более узнаваемой с мелодической точки зрения (см. заключительные такты в Примере 2), хотя и слегка изменяется вследствие перегармонизации. В дальнейшем, на протяжении сцены, песня подвергается все большему искажению, распадаясь на отдельные фрагменты. Ее «глумливый» облик подчеркивают «завывания» флексатона и глассандо струнных¹⁹. Далее тема, сочетаемая с мотивом *Amazing Grace*, передается ксилофону и флейте-пикколо. Благодаря всем этим преобразованиям идея смысловой «перевернутости» ситуации обретает имманентно-музыкальное выражение.

В сцене 13 фоном разговора Фредовой и Мойры в туалете становится так называемая «коктейльная музыка», также известная как лаунж-музыка. Это особый вид легкой музыки, звучавшей в холлах гостиниц и ресторанах. Пик популярности лаунж пришелся на 1950–1960-е годы, эру голливудской классики. «Коктейльная» музыка в упомянутой сцене поручена партии фортепиано. Она написана в джазовой стилистике, напоминающей атмосферу старых голливудских лент (например, «Касабланка»). Ее умиротворяющий и расслабляющий характер резко контрастирует с циничными словами Мойры («Что ты здесь делаешь? Тебя рассмешил половой орган твоего Командора?») и экспрессионистским тоном ее высказываний.

Таким образом, интертекстуальное пространство оперы определяют как минимум три различных стилиевых пласта: духовные гимны, джазовая музыка, экспрессионизм, – приобретающие различную семантическую кодификацию. Композиторская стратегия, инспирируемая литературным первоисточником, характеризуется переосмыслением культурных ассоциаций, которые порождаются обширным цитатным материалом. Она вызывает чувство психического дискомфорта в слушателе, столкнувшемся с противоречием видимого и слышимого. Референции к широко известной музыке, подвергшейся смысловому искажению, становятся напоминанием об ушедших эпохах, о духовной чистоте и «невинности», безвозвратно утерянной человечеством.

Заключение

Подытоживая сказанное, попытаемся обозначить место оперы Рудерса в контексте важнейших тенденций, определяющих развитие оперного жанра на рубеже XX–XXI веков.

«Рассказ служанки», как упоминалось выше, безусловно соприкасается с традициями классико-романтической большой оперы. Для Рудерса музыкальный театр есть средоточие социально-критической деятельности, поэтому крайне существенно, чтобы за реалистичной историей скрывалась прежде всего история человеческих переживаний и эмоций, – ведь музыка способна передать их как ни один другой вид искусства. Сам композитор признавался, что он «бесстыдно использует все оперные достижения со времен “веризма”» (цит. по: [4, р. 377]), соединяя их с новейшими технологиями. Ссылаясь на Р. Вагнера, Р. Штрауса, А. Берга в качестве основных источников своего вдохновения, Рудерс (а вслед за ним и музыкальные критики), однако, не упоминает Б. А. Циммермана. Между тем «Рассказ служанки» представляется подлинным наследником плюралистического музыкального театра – концепции, выдвинутой Циммерманом еще в 1960-х годах. Напомним, что указанный феномен, по словам немецкого композитора, базируется на «координации многообразных видов искусства», в нем совмещаются «архитектура, скульптура, живопись, музыкальный театр, драматический театр, балет, кино, звукоусилительная техника, телевидение, звукозаписывающая и звукорежиссерская техника, электронная музыка, конкретная музыка, цирк, мюзикл и все формы театра движения и жеста» [8, с. 88–89].

Между «Рассказом служанки» Рудерса и «Солдатами» Циммермана в действительности обнаруживается немало параллелей: это и совмещение разновременных событий²⁰, и коллажные наложения разнородного в стилистическом отношении музыкального материала²¹, и включение цитат (также достаточно «разношерстных» – старинная музыка, классика, джаз), разнообразие вокально-исполнительской техники (пение на сцене и за сценой, речь, крики, шепот), использование звукоусилительной и звукозаписывающей аппаратуры, привлечение кинохроники и т. д. Сходной выглядит и работа с оркестром, который, за исключением нескольких сцен, всегда присутствует как бы на втором плане. Показательно, что в своих комментариях к опере Рудерс неохотно пользуется термином «лейтмотив», предпочитая называть повторяемые темы «направляющими сигналами» (*guiding signals*). Это связано с тем, что они, по сути, не подвергаются симфонической разработке, а служат лишь своего рода знаками – «напоминаниями» для

слушателя. Последнее более характерно для киномузыки, и сочинения Рудерса и Циммермана, безусловно, роднит то, что они являются потенциальными кинооперами.

Плюралистический театр, ориентируемый на поиски новых видов синтеза музыки и визуально-сценических искусств, как известно, генерировал импульсы к возникновению феномена, который обозначается в отечественном музыкознании при помощи различных терминов – «альтернативная опера», «постдраматический театр», «новый музыкальный театр». Для последнего характерна установка на «индивидуальный жанровый проект» [9, с. 26], однако Рудерс к

этому не стремится. Он предпочитает сохранять связь с классическими моделями спектакля и логикой линейного повествования, следуя по пути обогащения оперы техническими достижениями, но продолжая ставить драму во главу угла. Его позиция в равной степени далека и от концептуалистских установок, заменяющих нарратив литературного сюжета нарративом «темы» спектакля [Там же, с. 32], и от упрощенного эклектизма, склонного «заигрывать» с публикой. Успешные мировые постановки «Рассказа служанки» подтверждают жизнеспособность и перспективность направления, выбранного композитором.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Упомянем лишь некоторые: в 2016 году П. Нёргор удостоился премии Эрнста фон Сименса, Х. Абрахамсен – премии Гравемайера. Последняя также была вручена в 2018 году Б. Сёренсену. В 2019 году по итогам опроса «The Guardian» лучшей классической композицией XXI века был признан вокальный цикл Х. Абрахамсена *Let me tell you*.

² Помимо этого, Б. Сёренсену принадлежит музыкально-театральная пьеса *Sounds like you* («Звуки, подобные тебе», 2008).

³ Пол Рудерс получил музыкальное образование как органист, обучаясь исполнительскому искусству у Финна Видере (Finn Videre) в Оденсе. По композиции он занимался частным образом с Ибом Нёрхольмом, оркестровку изучал у Карла Оге Расмуссена. В начале своей композиторской карьеры испытал разнообразные влияния, прежде всего – со стороны таких авторов, как И. Стравинский, Кш. Пендерецкий, П. М. Дэвис. Рудерс обращался к разным жанрам и стилям. Он является автором пяти опер, шести симфоний, около десятка концертов (для скрипки, фортепиано, кларнета, ударных, арфы, клавирина и др.), множества камерно-инструментальных, вокальных и хоровых сочинений.

⁴ Служанки носят красные плащи и белые чепцы с крылышками, максимально закрывающие их тело и лицо. Жены одеваются в платья синих оттенков. Марфы носят зеленую одежду, а Тетки – серую и коричневую. Командоры, Ангелы и Хранители всегда ходят в черном.

⁵ Отметим, что в английском языке принадлежность может выражаться с помощью притяжательного падежа либо предлога «of». Во втором случае речь обычно идет о неодушевленных предметах. М. Этвуд использует именно этот вариант: Offred, Ofglen и т. п.

⁶ Имя героини (Offred) также созвучно английскому слову «offered» («предложенная», «пожертвованная») и словосочетанию «of red» («красного цвета», как намек на цвет одежды Служанок).

⁷ В русском переводе романа – Яснорада.

⁸ Либретто П. Бентли, написанное по-английски, было переведено самим Рудерсом на датский язык.

⁹ Запись датской постановки осуществила компания «Дасаро». Впоследствии этот компакт-диск номинировался на «Грэмми», в 2002 году – был удостоен Каннской классической премии за лучшее произведение ныне живущего композитора.

¹⁰ Схема приводится по партитуре (с. 399), размещенной в открытом доступе на сайте Wise Music Classical (<https://www.wisemusicclassical.com/work/21493/The-Handmaids-Tale--Poul-Ruders/>). Перевод на русский язык выполнен автором статьи.

¹¹ Символично, что появившаяся на свет девочка, которую называют Анджелой (букв. ангел), оказывается нечадом (у ребенка деформированы внутренние органы, поэтому его подвергают своего рода эвтаназии).

¹² В тексте используются цитаты из Книги Бытие: «O God, in the beginning You created the heaven and the earth, and it was good. You created Man in Your own image, male and female, You created them, and said, be fruitful and multiply. And behold, it was very good» («О Боже, в начале Ты сотворил небо и землю, и это было хорошо. Ты сотворил человека по образу Своему и подобию, мужчину и женщину, Ты сотворил их и сказал: плодитесь и размножайтесь. И это было очень хорошо»). Здесь и далее перевод либретто на русский язык принадлежит автору статьи.

¹³ Их подробный обзор представлен в соответствующем разделе книги П. Э. Расмуссена [4, р. 377–402].

¹⁴ Цитата из Книги Бытие (30, 1–3) стала эпиграфом к книге. Эти строки неоднократно произносят герои романа.

¹⁵ «Не укради, не прелюбодействуй, не разводишь, не делай аборт, не совершай гендерного предательства, не смей читать и писать, не совершай государственной измены против Республики Галаад».

¹⁶ Хор в опере зачастую поет в унисон (прежде всего в религиозных сценах), что символизирует единство помыслов верующих.

¹⁷ Иронию усиливает тот факт, что в XIX–XX веках *Amazing Grace* приобрела социально-политическую окраску в связи с борьбой афроамериканцев за свои гражданские права.

¹⁸ «Представь меня на своих коленях. / Просто чай для двоих и двое для чая. / Лишь я для тебя, / И ты для меня одной. / Никого вокруг, / Кто мог бы нас увидеть и услышать...».

¹⁹ Несколько раз Фредова в отчаянии зажимает уши руками. Согласно ремарке в партитуре, в этот момент все звуки должны исчезнуть, словно в телевизоре отключили звук.

²⁰ Подобно тому как в «Солдатах» время воспринимается прозрачным и проницаемым, так и в «Рассказе служанки» зритель одновременно переживает события уже произошедшие (не только флэшбэки, но и саму историю, которая, согласно Прологу, воспроизводится с аудиокассет) и те, что могут нас ожидать в будущем.

²¹ Рудерса мог побудить к этому и первоисточник – роман М. Этвуд, в чьей повествовательной технике не только хаотически смешиваются разные времена, но и соединяются разные стили речи, устаревшие слова и нецензурная лексика. Подробнее см.: [10].

•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

Схема 1. Симметрия между 1 и 2 действиями, обозначенная П. Бентли

АКТ ПЕРВЫЙ	АКТ ВТОРОЙ
1) СТЕНА – СМЕРТЬ ЧЕРЕЗ ПОВЕШЕНИЕ Фредова смотрит на мертвое тело	1) НА СЛЕДУЮЩЕЕ УТРО – “СМЕРТЬ ЧЕРЕЗ ПОВЕШЕНИЕ” Фредова выглядит мертвой
2) ДОМ ДНЕМ – ОН Фредова и Серена Джой разговаривают в ее гостиной	2) ДОМ НОЧЬЮ – ОН Фредова и Командор разговаривают в его кабинете
3) ФРЕДОВА В СПАЛЬНЕ – ОДНА Фредова одна, вспоминает, как Люк занимался с ней любовью	3) ДЖОЙ В СВОЕЙ КОМНАТЕ – С НЕЙ И С НИМ Фредова с Сереной Джой и Командором, который “занимается любовью” с ней
4) ПОСЕЩЕНИЕ МАГАЗИНА – «МОЛОКО И МЕД» Марфа, Ник, Гленова Покупка продуктов питания Беременная Джанин, образцовая служанка	4) ПОСЕЩЕНИЕ МАГАЗИНА – «СВИТКИ ДУХА» Марфа, Ник, Гленова Покупка молитв Фредова и Гленова, мятежные служанки
5) СТЕНА – БЕЗОПАСНОСТЬ Гленова произносит фразу «Мой день» Фредова не понимает Неведение безопасно	5) СТЕНА – ОПАСНОСТЬ Гленова разъясняет значение фразы «Мой день» Очи хватают мужчину Знание опасно
6) ДОМ ДНЕМ Командор в комнате Фредовой Она напряжена – <i>Nolite te bastardes carborundorum</i>	6) ДОМ НОЧЬЮ Фредова в комнате Командора Она расслаблена – <i>Nolite te bastardes carborundorum</i>
7) СТЕНА – ПОЗВОЛИТЕЛЬНЫЙ РАЗГОВОР С Гленовой	7) СТЕНА – НЕПОЗВОЛИТЕЛЬНЫЙ РАЗГОВОР С Гленовой
8) ПРЕДЛОЖЕНИЕ ДОКТОРА Доктор сделает ее беременной; выгода – никаких колоний	8) ПРЕДЛОЖЕНИЕ ЖЕНЫ Ник сделает ее беременной; выгода – увидеть фотографию дочери Фредовой
9) ФРЕДОВА ОДНА Она думает	9) ФРЕДОВА ОДНА Она молится
10) ГОСТИНАЯ ДЖОЙ – ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ МОЛИТВА Приличное собрание мужчин и женщин, предшествующее сексу	10) В «ИЕЗАВЕЛИ» – ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ЛЮБОВНАЯ ИГРА Неприличное сборище мужчин и женщин, предшествующее сексу
11) ЛЕГАЛЬНЫЙ СЕКС Официальное оплодотворение – Фредова, Командор и Жена	11) ПРОТИВОЗАКОННЫЙ СЕКС Неофициальное оплодотворение – Фредова и Командор (а также Люк)
12) ДОМ НОЧЬЮ – ОПАСНОСТЬ Фредова незаконно пытается украсть у Джой подарок на память Ник подходит к ней – они целуются один раз Опасность – они не хотят рисковать	12) ДОМ НОЧЬЮ – ОПАСНОСТЬ Джой незаконно показывает Фредовой фотографию ее дочери Ник приходит к ней – они многократно занимаются любовью Опасность – они рискуют

13) ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ Женщины празднуют жизнь – они помогают Джанин родить ребенка	13) ДЕНЬ СМЕРТИ Женщины празднуют смерть – они помогают убивать преступников
14) НЕОЖИДАННОЕ Фредова незаконно встречается с Командором, кото- рый хочет нарушить правила, – Джой ничего не знает	14) НЕОЖИДАННОЕ Фредова знакомится с новой Гленовой, которая хочет соблюдать правила, – Джой знает все
15) ВЫСВОБОЖДЕНИЕ Напряжение Фредовой высвобождается через смех	15) ВЫСВОБОЖДЕНИЕ Напряжение Фредовой высвобождается через побег

Пример 1. В. Юменс. «Чай вдвоем». Припев

Пример 2. П. Рудерс. «Рассказ служанки». II действие. Сцена 11, тт. 3167–3173 (партия струнных и фортепиано в редукции)

ЛИТЕРАТУРА

1. Заднепровская Г. В. Отечественный музыкальный театр на рубеже XX–XXI вв.: в поисках обновления оперного жанра: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). М., 2023. 675 с.
2. Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров: коллект. моногр. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. 468 с.
3. Этвуд М. Рассказ служанки: роман. М.: Эксмо, 2020. 384 с.
4. Rasmussen P. E. Acoustical Canvases: The Music of Poul Ruders. Copenhagen: Dansk Musik Tidsskrifts, 2007. 440 p.
5. Жаркова Е. П. Антиутопии М. Этвуд «Рассказ служанки» и «Трилогия Безумного Адама» в контексте традиции и новейших тенденций в развитии жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук (10.01.03). Воронеж, 2017. 24 с.
6. Paoli M.-L. Adaptation, dérives et dérèglements. Le devenir-opéra de "The Handmaid's Tale" selon Paul Bentley // Captures. 2023. Vol. 8. No. 1. URL: <https://doi.org/10.7202/1102705ar> (дата обращения: 15.10.2024).
7. Fairbrother K. "I'm sorry my story is in fragments": Offred's Operatic Counter-Memory // English Studies in Canada. 2007. Vol. 33. Issue 3. Pp. 125–144. URL: <https://doi.org/10.1353/esc.0.0072> (дата обращения: 15.10.2024).
8. Циммерман Б. А. Будущее оперы (Размышления о необходимости нового подхода к опере как театру будущего) // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. М.: Музыка, 1995. Вып. 1. С. 85–93.
9. Тарнопольский В. В. Феномен нового музыкального театра // Журнал Общества теории музыки. 2015. № 4. С. 24–33.

10. Пивень (Никитина) И. В., Калешева А. М. Перевод интертекстуальных включений в романе Маргерет Этвуд «Рассказ служанки» // Вестник ВГУ: Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2022. № 3. С. 52–61. URL: <https://doi.org/10.17308/lic/1680-5755/2022/3/52-61> (дата обращения: 15.10.2024).

REFERENCES

1. *Zadneprovskaya G.* Otechestvennyy muzykal'nyy teatr na rubezhe XX–XXI vv.: v poiskakh obnoveniya opernogo zhanra [Russian musical theatre at the turn of the 20th–21st centuries: in search of an opera genre renewal]: Dr. Sci. Thesis (Art). Moscow, 2023. 675 p.
2. *Muzykal'nyy teatr na rubezhe XX–XXI vekov: problema obnoveniya zhanrov* [Musical theatre at the turn of the 20th–21st centuries: the problem of updating genres]: collective monograph. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2019. 468 p.
3. *Etvud M.* Rasskaz sluzhanki [The Handmaid's Tale]: Novel. Moscow: Eksmo, 2020. 384 p.
4. *Rasmussen P. E.* Acoustical Canvases: The Music of Poul Ruders. Copenhagen: Dansk Musik Tidsskrifts, 2007. 440 p.
5. *Zharkova E. Antiutopii M.* Etvud «Rasskaz sluzhanki» i «Trilogiya Bezzumnogo Addama» v kontekste traditsii i noveyshikh tendentsiy v razvitiy zhanra [M. Atwood's dystopias "The Handmaid's Tale" and "The Trilogy of the Unreasonable Addam" in context of tradition and the latest tendencies in the development of the genre]: Abstract of Ph. D. Thesis (Philological Sciences). Voronezh, 2017. 24 p.
6. *Paoli M.-L.* Adaptation, dérives et dérèglements: Le devenir-opéra de "The Handmaid's Tale" selon Paul Bentley. In: *Captures*. 2023. Vol. 8. No. 1. URL: <https://doi.org/10.7202/1102705ar> (date of application: 15.10.2024).
7. *Fairbrother K.* "I'm sorry my story is in fragments": Offred's Operatic Counter-Memory. In: *English Studies in Canada*. 2007. Vol. 33. Issue 3. Pp. 125–144. URL: <https://doi.org/10.1353/esc.0.0072> (date of application: 15.10.2024).
8. *Tsimmerman B. A.* Budushchee opery (Razmyshleniya o neobkhodimosti novogo podkhoda k opere kak teatru budushchego) [The Future of Opera (Reflections on the Need for a New Approach to Opera as a Theatre of the Future)]. In: *XX vek: Zarubezhnaya muzyka: Ocherki. Dokumenty* [The 20th Century: Foreign Music: Essays. Documents]. Moscow: Muzyka, 1995. Issue 1. Pp. 85–93.
9. *Tarnopolsky V.* Fenomen novogo muzykal'nogo teatra [The Phenomenon of New Musical Theatre]. In: *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Music Theory]. 2015. No. 4. Pp. 24–33.
10. *Piven' (Nikitina) I., Kalesheva A.* Perevod intertekstual'nykh vklyucheniy v romane Margaret Etvud «Rasskaz sluzhanki» [Translating Intertextuality in "The Handmaid's Tale" by Margaret Atwood]. In: *Vestnik VGU: Seriya «Lingvistika i mezkul'turnaya kommunikatsiya»* [Bulletin of Voronezh State University: Series "Linguistics and Intercultural Communication"]. 2022. No. 3. Pp. 52–61. URL: <https://doi.org/10.17308/lic/1680-5755/2022/3/52-61> (date of application: 15.10.2024).

Окунева Екатерина Гурьевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
Россия, 185031, Петрозаводск
okunevaeg@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-5253-8863

Ekaterina G. Okuneva

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music Theory and Composition
A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory
Russia, 185031, Petrozavodsk
okunevaeg@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-5253-8863