

ЧЕРТЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ОПЕРЫ В СОЧИНЕНИИ Г.Н. ИВАНОВА «РЕВИЗОР»

Е.С. Гуляева¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. Объектом исследования в данной работе становится опера «Ревизор» сибирского композитора Г.Н. Иванова. Цель статьи – выявление черт литературной оперы в этом произведении. В числе важных задач – анализ соотношения музыкальной и текстовой сторон спектакля. Тема приобретает особую актуальность, поскольку данное сочинение еще не изучалось исследователями. Произведение отличается новизной музыкального языка в контексте творчества композитора (речитативная опера), а также обращением к жизненному по сей день сюжету. В статье на основании литературных трудов выделяются критерии литературной оперы, главный из которых – точное и многоаспектное следование за литературным текстом. В опере «Ревизор» проявляются черты искомого жанра на уровне языковой, семантической и эстетической структуры. С точки зрения вербальной составляющей констатируем полное соответствие заявленному принципу: композитор не отступает от гоголевского текста в плане стиля, лексики героев, а также включения небольших повторов, обусловленных спецификой музыкальных форм. С семантической точки зрения композитор следует за писателем: он не осовременивает сюжет и мотивацию поступков действующих лиц. Это позволяет сохранить смысловое наполнение спектакля. С эстетической точки зрения композитор, вслед за Н.В. Гоголем, сопоставляет две пары эстетических категорий – трагическое / комическое, прекрасное / безобразное в тех же соотношениях, что и сам писатель.

Ключевые слова: Георгий Николаевич Иванов, литературная опера, опера «Ревизор», сибирская опера, музыкальная культура Новосибирска, сибирские композиторы.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гуляева, Е.С. Черты литературной оперы в сочинении Г.Н. Иванова «Ревизор» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 41–54. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-41-54.

FEATURES OF THE LITERARY OPERA IN THE WORK OF G.N. IVANOV “THE INSPECTOR”

E.S. Gulyaeva¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. The object of research in this work is the opera “Inspector” by the Siberian composer G.N. Ivanov. The purpose of the article is to identify the features of literary opera in this work. An important task is to analyze the relationship between the musical and textual aspects of the performance. The topic becomes particularly relevant, since this work has not yet been studied by researchers. The work is distinguished by the novelty of the musical language in the context of the composer’s work (recitative opera), as well as by its appeal to the story of life to this day. Based on literary works, the article highlights the criteria of literary opera, the main one of which is accurate and multidimensional following of the literary text. The opera “Inspector” reveals the features of the desired genre at the level of language, semantic and aesthetic structure. From the point of view of the verbal component, we state full compliance:

the composer does not deviate from Gogol's text, except for the reduction of minor details, as well as the inclusion of small repetitions due to the specifics of musical forms. From a semantic point of view, the composer follows writer: he does not update the plot and the actions of the actors. This allows you to preserve the theatrical component of the performance. From an aesthetic point of view, the composer follows N.V. Gogol, comparing in his work two pairs of aesthetic categories – tragic / comic, beautiful / ugly in the same proportions as the writer himself.

Keywords: Georgy Nikolaevich Ivanov, literary opera, opera “Inspector”, Siberian opera, musical culture of Novosibirsk, Siberian composers.

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interest.

For citation: Gulyaeva, E.S. (2021), “Features of the literary opera in the work of G.N. Ivanov «The Inspector»”, *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 41–54. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-41-54.

Литературная опера» – не новый термин в музыковедении, ему более ста лет. Считается, что в 1914 г. этот термин ввел Эдгар Истель в труде «Либретто» (*Das Libretto*, 1914). По Истелю, такая опера отличается от традиционной «либреттной» тем, что «в ее основу ложится не специально адаптированный, но оригинальный текст драматического произведения» (цит. по: (Тарнопольский В., 2019, с. 56–57)). Позже данное явление было разработано в теории литературной оперы Карла Дальхауза (*Vom Musikdrama zur Literaturoper*. In: *Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. 1983) (цит. по: (Заднепровская Г., 2019, с. 65–66)). Специфические особенности литературной оперы формулируют также Петер Петерсон и Ханс-Герт Винтер: при заимствовании целостного¹ литературного текста его «языковая, семантическая и эстетическая структура <...> полностью сохраняется в музыкально-драматическом тексте (оперной партитуре) и сохраняется как заметный ее слой» (цит. по: (Тарнопольский В., 2019, с. 57)).

Напомним и о принципиальных отличиях: в 1926 г. Герман Аберт противопоставляет литературную оперу, драматургию которой дик-

тует сам текст, музыкальной, где главенствует музыка². Последнюю также называют либреттной оперой – текст в ней, как правило, не рассматривается как автономное произведение искусства; а если в основе его лежит какой-либо литературный источник (в большинстве случаев), то он обычно подвергается существенным структурным изменениям в интересах целого (цит. по: (Тарнопольский В., 2019, с. 57)). Аналогичное мнение высказывает Г.В. Заднепровская, противопоставляя литературную оперу либреттной: «...различия между драматургией первоисточника и литературной оперы, безусловно, есть, однако, они представляются незначительными в сравнении с контрастом либретто опер и текстом драм, по которым они были написаны...» (2017, с. 186). Таким образом, допускается сокращение деталей текста, которые не вносят нового смысла по сравнению с уже имеющейся информацией.

Если обратиться к либреттологии, то, как пишет И.Л. Пивоварова, важнейшим термином является «слово» в его двух аспектах – план выражения и план содержания. «Первый связан с областью переменных значений, второй – с областью по-

стоянных, что при интерпретации корреспондирует с вариативностью и константностью текста. Важное условие интерпретации – узнаваемость прообраза, то есть наличие в исходном и искомом текстах некоторых констант, неизменных элементов» (2002, с. 8). Исходя из этой точки зрения литературный текст оперы может быть изменен, главное – сохранение сути прообраза, системной целостности содержания.

Среди первых литературных опер можно назвать «Каменного гостя» (1866–1869) А.С. Даргомыжского, «Женитьбу» (1868) М.П. Мусоргского. В XX в. с «литературной оперой» связаны имена Р. Штрауса («Саломея», 1905; «Электра» 1908), А. Берга («Воцтек», 1922), Ф. Пуленка (моноопера «Голос человеческий», 1959), К. Дебюсси («Пеллеас и Мелизанда», 1903). Начало 1940-х гг. отмечено созданием оперы Д.Д. Шостаковича «Игроки» (неоконченная). В ней целиком омузыкаливается текст комедии Н.В. Гоголя, присутствует «...сквозная вокализованная декламация (сопоставимая, по К. Дальхаузу, с “бесконечной мелодией” Вагнера) и подчиненность слову на самых различных уровнях – интонационном, драматургическом, стилевом» (цит. по: (Левая Т., 2019, с. 398)).

Очевидно, что композиторы различных поколений неоднократно обращались к данному типу оперы. В стороне не остался и сибирский автор Г.Н. Иванов (1927–2010) – создатель ряда театральных сочинений, в том числе двух опер, пяти оперетт, двух ораторий, балетов. Особое место заняла его вторая опера «Ревизор», в основе которой лежит знаменитый шедевр Н.В. Го-

голя. Произведение Г.Н. Иванова было написано в 1983 г., поставлено в Новосибирском государственном академическом театре оперы и балета 29 декабря 1983 г.

Несмотря на успех сочинения и позитивную оценку критиками³, опера до сих пор не попадала в круг внимания музыковедов-исследователей. Соответственно, цель статьи: выявить черты литературной оперы в «Ревизоре» Г.Н. Иванова. Цель определяет следующие задачи:

1) проанализировать сохранение основных параметров текста комедии Н.В. Гоголя в музыкально-драматическом произведении Г.Н. Иванова;

2) рассмотреть отражение семантической и эстетической логики первоисточника в опере.

Литературный первоисточник оперы «Ревизор» – одноименная комедия Н.В. Гоголя, – в специальном анализе не нуждается. За длительный период, прошедший с ее создания, бессмертное творение русского писателя неоднократно анализировалось литературоведами, весьма полно и глубоко осмыслившими источник (Белинский В., 1948; Бураковский С., 1900; Овсяннико-Куликовский Д., 1909). Так, С.З. Бураковский цитирует Аполлона Григорьева: «Все глубже и глубже опускался скальпель анатомика, и, наконец, в “Ревизоре” один только смех выступил честным и карающим лицом, а между тем, тому, кто понимает великое общественное значение комедии, очевидны сквозь этот смех слезы...» (1900, с. 34–35). В.Г. Белинский приводит цитату из письма Н.В. Гоголя о представлении «Ревизора», в котором описана модель поведения главного героя

и секрет его успеха: «Лгать – значит, говорить ложь тоном столь близким к истине, так естественно, так наивно, как можно говорить одну истину и здесь-то заключается все комическое лжи...» (1948, с. 769). Д.Н. Овсяннико-Куликовский отмечает: «Нравственные основания смеха в “Ревизоре”, конечно, были поняты лучшими умами эпохи; но что “Ревизор” был написан при особливом давлении “мук совести”, это знал только один человек – сам Гоголь <...> Факт состоял в пробуждении особой, болезненной отзывчивости нравственного чувства, реагирующего с чуткостью барометра на давление нравственной атмосферы общества...» (1909, с. 82). Этот же автор определяет главную заслугу Гоголя в «Ревизоре»: «яркая типичность образов, резкая определенность характеров, выдержанных во всех мелочах, мастерское развитие действия, неподдельный комизм, вытекающий не только из создавшегося положения, но из самой сути выведенных лиц» (Овсяннико-Куликовский Д., 1909, с. 82).

Опера «Ревизор» явно тяготеет к типу литературной. В работе И.Л. Пивоваровой отмечено: «Особое место в развитии отечественной оперы принадлежит Пушкину и Гоголю, творческие искания которых инициировали многие реформаторские решения в оперном жанре. В частности, их проза породила на русской почве “литературную оперу” (термин К. Дальхауза), написанную на неизменный текст музыкального произведения» (2002, с. 10). «Фабула его повестей (Гоголя. – Е.Г.), как и Пушкина, проста, что очень важно для оперного сюжета. Большинство сочинений лаконич-

ны, и это давало возможность реализовать текст в либретто почти без сокращений (курсив мой. – Е.Г.)» (Пивоварова И., 2002, с. 10).

Работу Г.Н. Иванова с первоисточником можно назвать очень деликатной, скрупулезной: композитор не отошел от идеи и бережно сохранил замысел этого шедевра русской классики, его семантические и концептуальные особенности. Неудивительно, что идея «пробуждения нравственного чувства», и мысль об «осмеянии» вечных пороков, стала созвучна композитору конца XX в. и получила воплощение в художественном произведении. Г.Н. Иванов, как современный художник, не мог не ощущать дуализма, противоречивости, фальшивости последних десятилетий советской эпохи, ассоциировавшейся с термином «застой». Но подобно Гоголю, представившему в комедии только видимый слой всей трагедии общества, Иванов в опере не дал анализа истоков противоречий. Композитор увидел безысходность ситуации, «замкнутость круга», но не сконцентрировался на социально-политической подоплеке рассматриваемого явления, сосредотачивая внимание только на *самом действии и реакции персонажей*.

Спектакль остается комедией, однако за счет музыкального решения приобретает новые краски. Усиливается комедийность, гротесковость, шаржевость, а нелепые поступки героев вызывают смех, сопоставимый с культурой осмеяния, карнавальным смехом эпохи Возрождения. Очевидно, что в опере не находится места позитивному началу, нет конструктивных идей по исправлению ситуации, за которые

можно было бы зацепиться, нет позитивных типажей, нет в принципе доброго, живительного источника. Следовательно, не формулируется и моралите (соответственно, если у Гоголя решение последней сцены – немая, без ответа, то и у Иванова – немая, герои молчат, оркестр играет последнее угрожающе-звучащее тремоло). Сохранены этические и эстетические понятия и представления гоголевской комедии: не добавлено ничего, имеющего отношение к категории прекрасного, все предстает безобразным, а трагическое и комическое идут параллельно друг с другом. Все персонажи вызывают смех, но с другой стороны, это – «смех сквозь слезы»⁴.

Иванову оказывается интересна *пестрая галерея портретов*, изумительных типажей, которые он мастерски воплотил в опере музыкальными средствами. Комичны образы Городничего, ничтожного чиновника Хлестакова, явно лишенной морали, провинциальной «матушки» Анны Андреевны, нарочито жеманной Марьи Антоновны, предельно глухих Бобчинского и Добчинского, сплетника Земляники, трусоватого Ляпкина и др. Иванов не объясняет причины формирования таких типажей, следуя точно за Гоголем. Если вновь провести параллель с традицией смеховой культуры, можно сказать, что это своего рода «карнавальное осмеяние» низменных пороков каждого, которое (хочется надеяться) ведет к очищению, но так и не приводит к нему, по сути, не меняя ситуации с гоголевских времен.

Последняя сцена у Иванова – явный пример синтеза трагедии и комедии: чиновники осознают, что их обвели вокруг пальца (для них это –

трагедия), и сами участники сцены смеются друг над другом и над собой (катарсический смех), что и помогает им выжить. Финальная сцена вообще является центром синтеза трагического и комического, здесь благодаря музыкальному решению вскрываются все подтексты – высвечивается глупость, тщеславие, жадность, аморальность, подлость. Другими словами, Иванов аккумулирует в человеке все отрицательные качества, будто надевает на каждого участника сцены маску с определенным негативным качеством и усиливает тем самым состояние оцепенения. Таким образом, гоголевская концепция становится базовой в сочинении Иванова.

Работая с сюжетными линиями, Г.Н. Иванов нисколько не искажает их: не отступает от логики драматурга, не привносит авторских новшеств. Основная канва сохраняется, действующие лица не меняют своего облика. Каждый герой остается максимально «гоголевским». Книжный «Хлестаков увлечен и странностью своего положения, и окружающей его средой, и собственной легкомысленной юркостью; он и знает, что врет, и верит своему вранью: это нечто в роде упоения, наития, сочинительского восторга; это не простая ложь, не простое хвастовство. Его самого “подхватило”» (Овсянко-Куликовский Д., 1909, с. 85).

У Иванова Хлестаков – тот же откровенный обманщик, авантюрист, глупец, ловелас, заядлый игрок, случайно попавший в выгодную для него ситуацию. Это мелкий петербургский чиновник (коллежский регистратор), набравший необходимый словарный запас и перенявший манеру поведения более высоких по

статусу людей. Этим он и вводит в заблуждение жителей небольшого уездного городка. Хлестаков пользуется возможностью обокрасть, обмануть, но ведь ума не хватает почувствовать опасность. Рисуясь, главный герой забывает обо всем. «Спасает» хозяина Осип, как и у Гоголя.

Доминирующая у Г.Н. Иванова речитативность позволяет подчеркнуть текстовую составляющую спектакля. При этом даже сцены, связанные по логике с лирическим началом, таковыми не становятся. Музыкальные характеристики героев лишены кантиленной составляющей, которая в опере чаще всего показатель эмоционального, искреннего, чувственного момента.

В сцене объяснения с дамами Хлестаков говорит в той же манере речитативного изложения. Даже в диалоге с Марьей Антоновной, который, хоть и отдаленно, но связана с любовным объяснением, собственных интонаций у Хлестакова не возникает: он лишен самостоятельной музыкальной партии. Иванов «вложил» в уста героя известный романс: «Не уходи, побудь со мною» (цитата Н.В. Зубова). Отсутствие искренней лирической ноты здесь вполне объяснимо: герой насквозь фальшив, и все произносимое им является псевдообъяснением, не выражением личного чувства, а обращением банального «волокиты».

Гоголевский Городничий, безусловно, тоже ключевой персонаж: «...в городничем находим тип плута, соединивший в себе отдельные черты, разбросанные в разных произведениях Гоголя предшествующей поры или одновременных, как, без сомнения, они же повторились по-

том, разумеется, в сильно измененном виде, и в Чичикове» (Пыпин А., 1873). И у Иванова Городничий – такой же собирательный образ: это, по сути, казнокрад и взяточник, за которым водится немало «грешков» в управлении городом. Он услужлив к Хлестакову-Ревизору настолько же, насколько бывают услужливы люди его города (купцы, мелкие чиновники, обыватели) по отношению к нему.

Городничий Иванова вызывает ровно столько же симпатии, сколько гоголевский. В его музыкальной характеристике главное – переменчивость средств музыкального языка. В разговоре с Хлестаковым его вокальные реплики опираются на ритмоформулу восьмая две шестнадцатых, а мелодика узкообъемна, мелодические ячейки повторяются. Здесь Городничий предстает в роли услужливого человека, его вполне можно сравнить с гоголевским Маниловым из «Мертвых душ»⁵. В партии Городничего вообще использован прием повтора мелодических ячеек. Свобода вокальной мелодики характерна только для последней сцены чтения письма Хлестакова Тряпичкину. Здесь все эмоции Городничего оказываются на поверхности: негодование, отчаяние, скепсис. Вокальная партия насыщена ходами на увеличенные и уменьшенные интервалы, изобилует паузами, более свободна в ритмическом плане – триоли четвертями, синкопы и др.

В гоголевской пьесе «кроме сознания своих “грешков”, которое подействовало особенно роковым образом на городничего, для развития пьесы послужили и пустота, и страсть к сплетням в лице Добчинского

и Бобчинского, несчастная слабость Аммоса Федоровича к хитроумным догадкам и совершенная забитость и бесцветность таких робких людей, как Лука Лукич» (Пыпин А., 1873). «Следующее действующее лицо, попечитель богоугодных заведений, Артемий Филиппович Земляника, представляет тип записного плута, наушника, человека каверзы. Из других произведений единственный пример и притом весьма отдаленного сходства в общих подъяческих приемах можно видеть разве в Замухрышкине в “Игроках”. Но любопытно, что во время создания “Ревизора” автор был занят типом ябедника, для чего искал даже соответствующего знакомства, и хотя это происходило уже незадолго до окончания “Ревизора” и нужно было автору, вероятно, для “Мертвых душ”, но, несомненно, должно было отразиться и на дальнейшей обработке характера Артемия Филипповича...» (Пыпин А., 1873).

В опере сибирского композитора сохранены все причинно-следственные связи, а также характеристики персонажей, но музыкальное решение делает их более эмоциональными, интересными для слушателя-зрителя. Добчинский просит признать законность рождения внебрачного сына. В его вокальной партии – нисходящие сдержанные фразы в объеме уменьшенной кварты, транспонированной только один раз: явно дается намек на «благородность» и искренность просьбы.

Надворный советник Земляника представляет особенный интерес в данном ракурсе. Его оркестровая лейттема – это тетрахорд лидийского модуса, организованный в размеренном ритме чередования

половинных и четвертей. Вся лейттема звучит в контроктаве предельно грузно и примитивно. Вокальная партия Земляники основана либо на материале его лейтмотива⁶, характеризуя его истинный облик как примитивного и грубого человека, либо опирается на речевой словарь с учащением и замедлением ритма, подчеркивая вторую сторону характера надворного советника – страсть к сплетням и привычку обвинять всех и вся с целью выставления себя в лучшем свете в соответствующих эпизодах.

Немаловажным для понимания эстетики сочинения стало интервью «Необычайное происшествие или Ревизор», которое Иванов дал газете «Вечерний Новосибирск»: «Постановочная группа может только радоваться тому, что каждый персонаж оперы ярко индивидуален. Состав исполнителей очень молодой, но молодость не умаляет мастерство актеров. Страшным и коварным задуман Городничий (Владимир Полуэктов), Анна Андреевна в исполнении Елены Дробот должна быть “периферийно пикантна”, она буквально дерется за Хлестакова, видя в нем свою перспективу. Наивна и глуповата Марья Антоновна (Г. Лисовская и А. Бубнова). Земляника (М. Дейнеко и А. Галкин) – это современный Дон Базилио, бьющий себя в грудь, демонстрируя заботу о честном отношении к труду» (Венцимерова Т., 1983).

Казалось бы, можно было трансформировать и украсить женские образы, придав им более благородный облик. Но Г.Н. Иванов не приходит к уже устоявшейся традиции смягчения комедийной линии, показа персонажей в качестве лири-

ческих, не стремится убирать их откровенно отрицательные качества ради создания более чувственного и музыкально привлекательного оперного персонажа (вспомним такие приемы в работе Ж. Бизе с новеллой П. Мериме при создании оперы «Кармен», М.И. Глинки с поэмой «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина, П.И. Чайковского с романом в стихах «Евгений Онегин», а также «Пиковой дамой» Пушкина). В опере Иванова супруга Городничего Анна Андреевна, несмотря на возраст и статус первой дамы города – кокетка, сплетница, ветреная особа, и, самое недопустимое, – она предельно корыстная женщина, желающая заполучить Хлестакова в любом статусе – потенциального зятя для дочери или собственного обожателя. Ей настолько сильно нужны слава, власть, материальные средства, покровительство лица высокого статуса и положения, что сия особа не жалеет собственную дочь.

Не придал Иванов привлекательности и еще юной и в силу возраста заслуживающей снисхождения Марье Антоновне – дочери Городничего: эта юная девушка, недалеко ушедшая от своей матушки по манере поведения и развитию интеллекта, но все поступки, которые она копирует вслед за Анной Андреевной, в ее интерпретации получаются еще более нелепыми. Ее кокетство – неловкое и неуклюжее, у нее нет настырности и нахальства Анны Андреевны по отношению к Хлестакову, и самое главное – у нее нет ни подлинного чувства, ни развитого интеллекта. Не блещут интеллектом и ее родители, однако, и Городничий, и Анна Андреевна, в силу возраста и жизненного опыта

имеют практический склад ума. Их же дочь не демонстрирует начитанности, знания языков, музыкальной одаренности, хороших манер, чем могли похвастаться «девицы на выданье» ее возраста и социального статуса. Музыкальная характеристика одним, далеко не индивидуальным, материалом и маменьки, и дочери («Стонет сизый голубочек») – показатель их единства.

Среди других музыкальных «выступлений» – сцена в доме Городничего, когда Хлестаков рассказывает о своих успехах в Санкт-Петербурге (3-я картина II действия). Вокальные реплики Анны Андреевны подчеркнуты и даже излишне мелодизированы: ее вокальная партия состоит из восходящих и нисходящих гексахордальных фрагментов, в которых распевается каждый (!) слог. Этим композитор показывает кокетливый нрав матушки и ее стремление привлечь к себе внимание Хлестакова, заинтересовать его. В 4-й картине того же действия Анна Андреевна и Марья Антоновна обсуждают Хлестакова. Реплики Марьи Антоновны предельно растянуты по времени, написаны крупными длительностями: они раскрывают ее медлительность и несообразительность. Реплики Анны Андреевны к Городничему, а затем к Осипу содержат скачки на широкие интервалы (октава, нона), повторяющиеся ритмические рисунки мелкими длительностями, демонстрирующие энергию. Это понятно: она пытается воплотить в реальность собственные планы, личную корысть.

Симптоматичен и следующий эпизод: явление II, действие третье. Если у Гоголя Анна Андреевна читает записку от мужа целиком, удив-

ляясь только «гастрономическим изыском» посередине текста, то Иванов решил сцену иначе: в партитуре стоит ремарка «читает записку по складам». Так, Анна Андреевна произносит каждый из слогов длинной в целый такт, а дочь при этом каждый раз пытается выхватить бумагу из рук матери. Таким приемом (запинки в речи при чтении) композитор усиливает комический эффект и показывает уровень образования персонажей, которые, как это было принято ранее, с трудом читают по-русски.

Вопрос сокращения текстов первоисточника композитором, разумеется, не мог остаться в стороне⁷. Комедия Н.В. Гоголя насыщена пространными монологами и диалогами, которые, в рамках литературного жанра дают более подробную характеристику героя. Однако в жанре музыкально-театрального произведения, в котором необходима цельная музыкальная драматургия, они были бы лишними. Кроме того, возрастала бы продолжительность спектакля, и временные рамки потребовали неизбежной работы с текстом. Г.Н. Иванов сокращает тексты ряда сцен и явлений, а средства музыкальной выразительности компенсируют информационную насыщенность вербальной строки.

Например, в первой сцене письмо Городничему с известием о приезде ревизора купировано: вырезаны реплики про больных. Явление II (с почтмейстером) исключено в связи с тем, что оно не вносит ничего принципиально нового. Функцию информаторов принимают на себя Бобчинский и Добчинский (явление III). Иванов также убирает множество повторяющихся фраз и ненуж-

ных для оперы уточнений – о походе к Коробкину, Растаковскому, Ивану Кузьмичу, о получении новости от ключницы Авдотьи, которая зачем-то была послана к Почечуеву. Однако ощущение стреттности действия, при котором один персонаж перебивает другого, остается. Из VI явления «выхватываются» только фразы «через два часа мы все узнаем, потерпите».

Начало второго действия комедии совпадает с началом 2-й картины оперы Г.Н. Иванова. Монолог Осипа исключен и заменен на песню «У попа была собака». Образ Осипа в интерпретации артистов в результате предстал различным, и ни тот, ни другой не противоречил гоголевскому: «...Два исполнителя Осипа очень разные. У В. Прудника Осип толст и ленив, а у А. Фоканова тщедушен и забит. Но оба сметливы и хорошо понимают, что происходит...» (Раева А., 1983). Разговор с Хлестаковым (явление II) сохраняется, из него только исключаются детали, например, цитирование фразы хозяина гостиницы о том, что Хлестаков плут и мошенник, реплика негодования Хлестакова по этому поводу: «А ты уж и рад, скотина, сейчас пересказывать мне все это». Явление II вообще в опере сокращено. Композитор оставляет только некоторые фрагменты – повторение слова «Несут!», фразу «А семга, а рыба, а котлеты?», которую развивает по принципу крещендо, фразу «Они же деньги платят». Описание едва пригодного кушанья композитор снимает. Иначе, например, решено VIII явление: сохраняется значение действия, которое усиливается музыкальными средствами. Подобное решение продиктовала

музыкальная форма, связанная со сжатием разделов.

Иванов добавляет ремарки «шаг вперед», «шаг назад», которые показывают смятение двух персонажей при участии одного лишь оркестра. При первой встрече Хлестакова и Городничего он вкладывает реплики «Да я! Да я!» в уста Хлестакова, а в уста Городничего – одни лишь междометия «О! О! О! О!». Этим композитор усиливает эффект растерянности и страха обоих персонажей. В сцене знакомства Хлестакова с семейством Городничего, перечисляя названия якобы им сочиненных произведений («Женитьба Фигаро», «Роберт-Дьявол», «Норма»), лже-ревизор насвистывает мелодию из «Нормы». У Гоголя этого нет. Очевидно, что упоминание известного сочинения натолкнуло композитора на мысль ввести музыкальный материал. Выскажем предположение: скорее всего, используется самая известная тема «Casta Diva», ведь цитаты должны быть узнаваемы слушателем.

Третье действие комедии совпадает с 3-й картиной оперы Иванова. И здесь тенденция сокращения продолжает оставаться актуальной. Например, в сцене приезда Хлестакова колоритный фрагмент перечисления блюд, которые он якобы пробует на петербургских приемах, Иванов исключает. Вот «дикивинное для присутствующих слово» и, похоже, новое для главного героя – «Лабардан» повторяется им неоднократно, усиливая ощущение абсурдности, ненатуральности происходящего, окружающую его атмосферу лжи и бахвальства (очевидно, что и сам персонаж не имеет понятия, о чем идет речь⁸).

Еще одно добавление текста композитором встречается в 5-й карти-

не, где происходит встреча каждого чиновника с Хлестаковым наедине и вручение взятки. Каждый раз у Гоголя Хлестаков произносит фразу: «Он хороший человек», но передача взятки последними героями идет в ускоренном темпе, и фраза исчезает. Г.Н. Иванов же добавляет ее всякий раз, вероятно, чтобы сделать сцену логической, завершенной истройной по музыкальной форме (в опере эта фраза не меняется раз от раза, только звучит выше тесситурно).

Важно отметить и прием, когда из текста Гоголя вычленяется одна реплика и на ней строится fuga либо фугато: таким образом, возникают отсутствовавшие у писателя повторы. Такие фразы обычно значимы в содержательном плане, кратки и удобны для построения искомой полифонической формы. Например, «Нам нужно что-то предпринять» из 5-й картины оперы. Иногда композитор допускает и некоторые вариации в вербальном тексте. Так, слово «моветон» («Наверное, французское слово»), повторяют Городничий и его чиновники. Такого эпизода у Гоголя нет.

Кроме того, добавлен комментарий Осипа на фразу Хлестакова об отдаче занятых денег (стоит лишь добраться до саратовской деревеньки, где у него имение): «Черта с два заплатишь ты». Новыми становятся реплики, брошенные в зал тем же персонажем: «Тебя уморишь!», «Чтоб ты подавился!», «Пусть воняет» (чай. – Е.Г.), «Сам ты топор!». Вербальные дополнения обусловлены особенностями построения оперы Иванова: она не имеет номерного строения, реплики перетекают одна в другую. В данном случае понадоби-

лось сделать сцену более динамичной, разрядить «здравыми» репликами Осипа монолог Хлестакова, насыщенный фальшивой информацией. Безусловно, таким образом обострился контраст между вокальными характеристиками двух героев. Реплики Хлестакова более объемны, напевны, насыщены скачками и более сложным ритмическим рисунком. Реплики Осипа наоборот краткие, броские, их диапазон не превышает терцию / кварту, а ритм повторяющийся, состоит из мелких длительностей (восьмые, шестнадцатые).

Важное место занимают цитаты, (не только текстовые, но и музыкальные), введенные композитором. Часть уже упоминалась. Речь идет о следующих фрагментах: включен текст «У попа была собака» (начало 2-й картины) из так называемых докучных сказок, российская песня «Стонет сизый голубочек» Ф.М. Дубянского, романс «Не уходи, побудь со мною» Н.В. Зубова. Подобные вставки достаточно объемны, они используются для дополнительных музыкальных характеристик персонажей, не противоречат общему ходу действия, а напротив, лишь помогают глубже проникнуть в суть происходящего или оттенить его смысл. Хотелось бы подчеркнуть, что Иванов не использует современных цитат, а выбирает те, которые могли «иметь хождение» в гоголевские времена. В клавише можно наблюдать сохранение ремарок Гоголя и указаний к действию актеров: «в сторону», «хватается за голову», «вздыхает», «говорит скоро», «Осип лежит на барской постели», «Насвистывает сначала из “Роберта”, а потом “Не шей ты мне матушка”». При этом в музыкальной партитуре

на свистывания приобретают особое значение: за музыкальной строкой угадывается и вербальная строка.

Обращение Иванова к литературной опере было обусловлено самим гоголевским текстом, наполненным многими известными для современного восприятия цитатами, неповторимой лексикой героев⁹. Текст комедии изначально обладает целостной художественной ценностью, которая проявляется в каждой детали. Его невозможно было бы трансформировать, не потеряв сути идеи и комедийного ощущения. Любое либретто стало бы интерпретацией литературного первоисточника, «творческим переосмыслением текста литературно-художественного произведения» (Пивоварова И., 2002, с. 8). В то же время композитор внес свою лепту в прочтение комедии Гоголя. Оперой «Ревизор» Иванов в очередной раз отдал дань личности Гоголя, и воплотил «вечную проблему» взяточничества на оперной сцене. История, произошедшая сто пятьдесят лет назад, оказалась актуальна в момент постановки.

В драматическом театре есть вербальная составляющая и актерская игра. Музыкальные номера зачастую звучат в момент смены мизансцен, в прикладном значении. В музыкальном же театре добавляется важнейшее средство углубления характера – музыкальная речь на протяжении всего спектакля. Благодаря ей слушатель воспринимает не только прямую речь героев, но и мысли вслух, реплики «в сторону», ощущения. Музыка Г.Н. Иванова подчеркнула яркие, выпуклые характеры гоголевских героев, позволила представить себе их в трехмерном пространстве.

Отметим еще некоторые черты творчества композитора, определившие обращение к литературной опере: отношение к первоисточникам как неизменяемой содержательной основе вообще характерно для Иванова. Тот же подход он демонстрировал в документальной оперетте «Два цвета времени» по драме В. Михайновского, опереттах «У моря Обского», «Рябина красная» по пьесам И. Ромашко. Интересной особенно-

стью стала и склонность к открытым финалам, которые символизируют незавершенность и неразрешимость проблем, а также реалистичность описанных историй: такими концовками Иванов задает своим слушателям массу вопросов, предоставляя им тему для раздумья. Таковы финалы перечисленных оперетт и, думается, открытой немой сценой его во многом привлекла и великолепная комедия Н.В. Гоголя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Под целостностью подразумевается совокупность необходимых и достаточных представлений о предмете, которая позволяет воспринять его идентичность.

² Истоки этого противостояния лежат еще в XVIII в. Вспомним знаменитое противостояние К.В. Глюка и Н. Пиччинни, в котором первый ратовал за главенство музыки над поэтическим текстом, второй – наоборот.

³ Приведем фрагмент музыкально-критической статьи И. Корн «Долго ли петь Хлестакову»: «Ярким средством персонализации стало уже само введение чужого материала, воспринимаемого, по контрасту с другим, как откровенный “показ” образа». Приводятся некоторые характеристики героев: «ассоциирующиеся с речевой “типажностью” (грозные литавры Земляники – доносчика и сплетника), ритмоударный, жестовый в своей основе материал (“рявкнувший” оркестровый мотив в самом начале оперы, “запустивший” стремительное действие “Ревизора”), “образы движения” – пластически конкретные (маршевые, вальсовые, галопные темы) или пластически обобщенные (неизменные интонационно-ритмические формулы, остигатные рисунки, воплощающие различные эмоциональные состояния в их моторном проявлении)» (Корн И., 1988, с. 199). Автор дает позитивный отзыв о опере в целом: «В оперной версии “Ревизора” много интересного и показательного. Его удачи, как и просчеты, подтвердили, что опера живет, развивается, ищет» (Корн И., 1988, с. 205).

⁴ Противоположный случай в комедии П. Бомарше «Женитьба Фигаро». Все персонажи вызывают натуральный, искренний смех. Мы читаем сквозь строки иронию по

отношению к Бартоло и Базилио. Писатель затрагивает социальную сторону жизни – участь молодой девушки, которую решает не она сама, а другие, более влиятельные люди. У Гоголя мы встречаемся именно с понятием «смех сквозь слезы», потому что смеемся мы над карикатурой на общественную жизнь того времени. Перед нами чиновничий аппарат мелкого города, без прикрас. У писателя можно прочесть между строк гротеск, карикатуру на всех персонажей, но они остаются правдоподобными и от этого более страшными. Стоит отметить, что Гоголь не обходит стороной социальные проблемы, однако выводы предлагает делать читателю.

⁵ Вспомним сцену Чичикова и Манилова из оперы «Мертвые души» С.М. Слонимского. В музыкальном отношении реплики Манилова во многом схожи с ответами Гордничего. «Я? Нет... Я не то... Я не могу постичь... Извините...» – слова прерываются паузами. «Но не будет ли эта негодия несоответствующею видам России?» – в основе повторяющаяся фигура триоли с постепенными восхождениями и нисхождениями в мелодии, происходит будто бы постепенное, осторожное «завоевание» диапазона.

⁶ Напоминает аналогичное решение в арии Базилио «Клевета!» из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник».

⁷ Процитируем филолога и литературоведа Ивону Пучальскую «...чтобы литературное произведение легло в основу оперы, его нужно переписать, разложить на различные элементы, которые затем отбирают, модифицируют и складывают в единое целое. Поэтому в исследовании либретто, вдохновенного литературным произведением, основной деятельностью чаще всего становится

определение его отношения к оригиналу – литературному вдохновению» (цит. по: (Зглинецкая П., 2019, с. 98)).

⁸ Лабардан – это соленая особым способом треска. Название «лабардан» чисто рос-

сийское. В Европе такое блюдо называли «кабельяу».

⁹ Это может быть сопоставлено с комедией в стихах А.С. Грибоедова «Горе от ума».

ЛИТЕРАТУРА

Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 3 т. / под общ. ред. Ф.М. Головенченко. М.: Гослитиздат, 1948. Т. 3: Статьи и рецензии: 1843–1848. 928 с.

Бураковский С.З. «Ревизор» Н.В. Гоголя. 6-е изд. СПб.: Тип. и лит. В.А. Тиханова, 1900. 36 с.

Венцимерова Т. Необычайное происшествие или Ревизор // Вечерний Новосибирск. 1983. 10 дек.

Заднепровская Г.В. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 2, № 3. С. 186–189.

Заднепровская Г. Литературная опера: Текст и подтекст // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. 2019 г.: В 3 т. Т. 2. М., 2019. С. 65–76.

Зглинецкая П. Польская литературная опера XXI века. Введение в исследование // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. 2019 г.: В 3 т. Т. 2. М., 2019. С. 95–102.

Корн И.М. Долго ли петь Хлестакову? (Опера «Ревизор» Г.Н. Иванова) // Музыка России. М., 1988. Вып. 7. С. 194–206.

Левая Т.Н. «Игроки» Шостаковича как опыт литературной оперы // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. 2019 г.: В 3 т. Т. 2. М., 2019. С. 395–404.

Овсяннико-Куликовский Д.Н. Гоголь в его произведениях. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1909. 124 с.

Пивоварова И.Л. Либретто отечественной оперы: Аспекты интерпретации литературного первоисточника: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2002. 24 с.

Пыпин А.Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов: Ист. очерки А.Н. Пыпина. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1873. 514 с.

Раева А. От Ревизора до мюзикла // Вечерний Новосибирск. 1983. 10 дек.

Тарнопольский В. Что после Дальхауза? // Опера в музыкальном театре: история

REFERENCES

Belinskii, V.G. (1948), *Sobranie sochinenii: V 3 t. T. 3: Stat'i i retsenzii: 1843–1848* [Collected works: In 3 vols. Vol. 3: Articles and reviews: 1843–1848], in F.M. Golovenchenko (ed.), Goslitizdat, Moscow, 928 p. (in Russ.)

Burakovskii, S.Z. (1900), “*Revizor*” N.V. Gogolya [“The Inspector General” by N.V. Gogol], 6 ed., Tip. i lit. V.A. Tikhanov, Saint Petersburg, 36 p. (in Russ.)

Korn, I.M. (1988), “How long will Khlestakov sing? (Opera «The Inspector General» by G.N. Ivanov)”, *Muzyka Rossii* [Music of Russia], issue 7, Moscow, pp. 194–206. (in Russ.)

Levaya, T.N. (2019), “Shostakovich’s «Players» as a literary opera experience”, *Opera v muzykal’nom teatre: istoriya i sovremennost’* [Opera in the musical theater: history and modernity], in 3 vol., vol. 2. Moscow, pp. 395–404. (in Russ.)

Ovsyaniko-Kulikovskii, D.N. (1909), *Gogol’ v ego proizvedeniyakh* [Gogol in his works], Tip. t-va I.D. Sytina, Moscow, 124 p. (in Russ.)

Pivovarova, I.L. (2002), *Libretto otechestvennoi opery: Aspekty interpretatsii literaturnogo pervoistochnika* [Libretto of the Russian opera: aspects of interpretation of the literary source], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Magnitogorsk, 24 p. (in Russ.)

Pypin, A.N. (1873), *Kharakteristiki literaturnykh mnenii ot dvadtsatykh do pyatidesyatykh godov: Ist. ocherki* A.N. Pypina [Characteristics of literary opinions from the Twenties to the Fifties: Historical essays by A.N. Pypin], Tip. M.M. Stasyulevicha, Saint Petersburg, 514 p. (in Russ.)

Raeva, A. (1983), “From the Inspector General to the musical”, *Vechernii Novosibirsk* [Evening Novosibirsk], 10 December. (in Russ.)

Tarnopol’skii, V. (2019), “What’s after Dahlhaus?”, *Opera v muzykal’nom teatre: istoriya i sovremennost’* [Opera in the musical theater: history and modernity], in 3 vol., vol. 2. Moscow, pp. 55–64. (in Russ.)

Ventsimerova, T. (1983), “An extraordinary occurrence or Inspector General”, *Vechernii Novosibirsk* [Evening Novosibirsk], 10 December. (in Russ.)

и современность: Материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. 2019 г.: В 3 т. Т. 2. М., 2019. С. 55–64.

Zadneprovskaya, G.V. (2017), “Literary opera in the theory of Karl Dahlhaus”, *Uspekhi sovremennoi nauki i obrazovaniya* [Achievements of modern science and education], vol. 2, no. 3, pp. 186–189. (in Russ.)

Zadneprovskaya, G.V. (2019), “Literary opera: Text and subtext”, *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'* [Opera in the musical theater: history and modernity], in 3 vol., vol. 2. Moscow, pp. 65–76. (in Russ.)

Zglinetskaya, P. (2019), “Polish literary opera of the XXI century. Introduction to the study”, *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'* [Opera in the musical theater: history and modernity], in 3 vol., vol. 2. Moscow, pp. 95–102. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гуляева Екатерина Сергеевна, аспирантка I курса Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: tertsia1995@mail.ru

Author information

Ekaterina S. Gulyaeva, first-year postgraduate student of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: tertsia1995@mail.ru

Поступила в редакцию 27.12.2020
После доработки 15.02.2021
Принята к публикации 16.02.2021

Received 27.12.2020
Revised 15.02.2021
Accepted for publication 16.02.2021