

РОК-ОПЕРА А. КРУГЛОВА И Е. ХАНПИРЫ «ПОСЛЕДНЕЕ ИСПЫТАНИЕ»: МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

О.В. Новикова¹, А.Е. Иванова¹

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

Аннотация. Статья посвящена анализу музыкально-драматургической организации рок-оперы композитора Антона Круглова и либреттиста Елены Ханпиры «Последнее испытание» (2009), представляющей собой значительное явление в современной российской культуре. Намечаются параллели между «Последним испытанием» и иными произведениями искусства, в частности, с рок-оперой Э.Л. Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда», классико-романтическим оперным наследием, произведениями классической литературы и кинематографа. Впервые рассматриваются музыкально-выразительные средства воплощения образов главных героев и концепции сочинения в целом. Выявляются системы музыкально-стилистических характеристик, противопоставляющих действующих лиц: за каждым из них закреплены интонационно-стилистический пласт и тип интонирования, а также инструментальные тембры. Концепция оперы реализуется на уровне системы лейтмотивов и интонационных связей между номерами и действиями. Важное драматургическое значение имеют в опере и принципы формообразования, значима роль интонационных арок, репризности, трехчастности, рондообразности. Делается вывод о данной рок-опере как о сложном музыкально-сценическом произведении, хоть и относящемся по своим стилевым характеристикам к «музыке третьего пласта», но в то же время опирающемся на завоевания академического классического и современного оперного искусства.

Ключевые слова: А. Круглов, Е. Ханпира, Последнее испытание, рок-опера, мюзикл, музыкальная драматургия

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Новикова О.В., Иванова А.Е. Рок-опера А. Круглова и Е. Ханпиры «Последнее испытание»: музыкально-драматургическая организация // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 2. С. 38–51. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-38-51.

ROCK OPERA BY A. KRUGLOV AND E. KHANPIRA “THE LAST TEST”: MUSICAL AND DRAMATURGICAL ORGANIZATION

O.V. Novikova¹, A.E. Ivanova¹

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

Abstract. The article is devoted to the analysis of the musical and dramatic organization of the rock opera by composer Anton Kruglov and librettist Elena Khanpira “The Last Test” (2009), which is a significant phenomenon in contemporary Russian culture. Parallels are established between “The Last Test” and other works of art – in particular, with the rock opera by E.L. Webber “Jesus Christ Superstar”, classical-romantic opera legacy, works of classical literature and cinema. For the first time, musical and expressive means of embodying the images of the main characters and the concept of the composition as a whole are considered. Systems of musical and stylistic

characteristics are revealed that contrast the characters: each of them has an intonation and stylistic layer and type of intonation, as well as instrumental timbres. The concept of the opera is realized at the level of the system of leitmotifs and intonation connections between numbers and actions. The principles of form-building, the significant role of intonation arches, reprise, three-part, rondo-likeness are also of great dramatic significance in the opera. It is concluded about this rock opera as a complex musical and stage work, although it belongs in its stylistic characteristics to the “music of the third layer”, but at the same time based on the achievements of academic classical and contemporary opera art.

Keywords: A. Kruglov, E. Khanpira, The Last Test, rock opera, musical, musical drama

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

For citation: Novikova, O.V., Ivanova, A.E. (2025), “Rock opera by A. Kruglov and E. Khanpira «The Last Test»: musical and dramaturgical organization”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 38–51. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-38-51.

Среди многочисленных отечественных рок-опер последнего времени выделяется «Последнее испытание» композитора Антона Круглова и либреттиста Елены Ханпиры. Репертуарность и популярность спектакля, огромное количество откликов и интервью в социальных сетях и в СМИ¹ позволяют признать его значимым явлением современной музыкальной культуры России.

Жанровое определение этого сочинения неоднозначно. В ряде авторских версий оно названо рок-оперой, во многих посвященных ему публикациях² (Котляревская Н., 2022) – мюзиклом или фэнтези-мюзиклом³. По мнению авторов настоящей статьи, эпико-мифологический сюжет и глубина концепции этого сочинения; масштабность музыкально-драматургического замысла; высокий уровень символизации героев, событий и пр.; полистилистика, проявляющаяся в сочетании роковой основы с иными стилями – от фолька до классики; использование форм и жанров, приемов развития классической оперы; сложность вокальных партий и мастерство солистов; разделение функций певцов и танцоров и ряд других признаков позволяет отнести «Последнее испытание» именно к жанру рок-оперы⁴.

Необычна история создания сочинения. Е. Ханпира и А. Круглов встретились на ролевой игре по мотивам «DragonLance», в которой Е. Ханпира отыгрывала Крисанию, а А. Круглов –

Рейстлина, с этого времени началось их совместное творчество. Работа над «Последним испытанием» затянулась на 10 лет, его полная аудиOVERсия появилась в 2009 г., в 2014 г. состоялась сценическая премьера⁵. Сегодня «Последнее испытание» существует в формате рок-альбома, отдельных номеров из сценических постановок, в видеOVERсии, гастрольной версии и фильма, а также в концертных вариантах⁶. Разные видеOVERсии взаимодополняют и даже разъясняют друг друга.

Несмотря на достаточно недавнее появление рок-оперы, сегодня уже имеются посвященные ей научные статьи Д. Будановой (2018), В.П. Ковалевской (2023), Н.В. Котляревской и К.А. Войтенко (2022), А.С. Трушиной (2023). В них обсуждается история создания произведения, концепция, особенности либретто, сценографии и костюмного решения спектакля, тогда как его музыкальная составляющая, в частности, музыкально-драматургическое воплощение авторского замысла, средства характеристики героев, композиционное строение, приемы развития и пр., до сих пор не исследована. Эту лауну призвана заполнить данная статья, отражающая результаты музыковедческого анализа видеOVERсии 2016 г. режиссера Полины Меньших, по-видимому, хронологически первой полной, художественно-убедительной и законченной в музыкально-сценическом отношении⁷.

По словам Е. Ханпиры, авторы «назвали мюзикл “Последнее испытание”, потому что у каждого персонажа есть свой психологический и даже нравственный изъян, и каждый из них должен пройти через свою точку невозврата, через определенное испытание. И либо сломаться, не выдержав его, либо вырасти, перейти на новый уровень»⁸ (Степанов М., 2016). Эта установка повлияла на отбор действующих лиц и изменение либретто по сравнению с первоисточником – серией книг «Сага о копье» Л. и Т. Хикмен, М. Уэйс⁹. Главные герои оперы – Чародей, темный маг Рейстлин Маджере (тенор или высокий баритон) и светлая жрица Паладайна Крисания (сопрано). Их противоположности – Карамон Маджере, брат-близнец Чародея (баритон), и богиня тьмы Такхизис (меццо-сопрано). Такая парность персонажей характерна для многих отечественных и зарубежных опер¹⁰.

Второстепенные, но весьма значимые в становлении сюжетной линии – Король-Жрец (бас); появляющиеся в эпизодических ролях жена Карамона Тика (сопрано) и ученик Чародея Даламар (тенор или высокий баритон), Верховный маг Пар-Салиан. Имеются также хоровые номера: хор магов Конклава и хор деревенских жителей в I действии, хор теней Мертвой рощи. В анализируемой постановке 2016 г. есть также Соблазнительница – демоница-суккуба, созданная Тьмой (сопрано), и группа детей разного возраста в «Кошмарах», летописец Астинус. «Немые роли» у Стражников в тюрьме, Противника-иноверца на гладиаторской арене, танцовщиков, миманса.

Создатели рок-оперы и исполнители ролей наполнили ее отсылками к классической литературе, философским и психологическим теориям, явлениям мировой культуры¹¹. Так, например, образ Рейстлина близок к Раскольникову и Печорину¹², как и к современному чело-

веку с его внутренней психологической раздвоенностью. Поскольку окружающие не принимают его, он стремится обрести величие и уподобиться Богу-творцу, построив свой собственный Мир. На протяжении рок-оперы он раскрывается многогранно, постоянно осуществляя Выбор дальнейшего пути и своей Судьбы в движении к Великой цели. Эта эволюция отражена не только в сюжете и сценографии, но и в музыке.

Еще более сильной трансформации подвергается образ Крисании: светлая жрица, чистая, как дитя, не знающая горя и предательства, верит в силу Любви, способную преобразить человека. Она проходит цепь испытаний, в результате которых ее взгляд на мир, как делящийся на черное и белое, меняется. Появляется стереоскопичность видения, осознание двуединства лежащих в основе мира Света и Тьмы, возможностей перетекания одного начала в другое. В конце Крисания вынуждена делать свой выбор сообразно Вере и Любви, что приводит ее к гибели. По мере развития сюжета первоначально опытный и зрелый маг Рейстлин и наивная жрица Крисания как бы меняются местами: Рейстлин до последнего не верит, что он совершил фатальную ошибку, приведя к гибели Мир, а Крисания, напротив, понимает, что исправить ничего нельзя.

Король-Жрец, правитель Истара, в начале видится гарантом и проводником истинной веры, которая при ближайшем рассмотрении оборачивается фанатизмом и жестокостью. По замыслу создателей оперы, этот образ отсылает к творчеству Ф.М. Достоевского¹³ с его ницшеанской идеей сверхчеловека, готового на любую жестокость ради высшей цели (Кренжолек О., 2009). Он также ассоциируется с героем оперы «Набукко» Дж. Верди: в ней царь Навуходоносор воплощает «небесный план по наказанию вероот-

ступников – захват Иерусалима, пленение евреев и разрушение Храма Соломона. Однако наказанный Богом за чрезмерную гордыню, в кульминации оперы он предстает подлинным страдающим героем» (Михайлова О., 2023, с. 1362).

Такхизис в опере первоначально предстает как носитель Зла. Однако постепенно выясняется, что Тьма, которую она олицетворяет, не является доброй или злой: вместе со Светом это лишь одно из начал, которые «как два крыла, несут в пространстве этот Мир». Е. Ханпира наделила Такхизис чертами Великой Матери, воплощающей женственность во всех ее проявлениях, дарующей и отнимающей жизнь¹⁴, что особенно ярко видно в номерах из IV действия «Танго со Смертью» и «Изида под покрывалом». Она сочувствует Крисании и предупреждает ее о последствиях выбора; объясняет Рейстлину, почему его устремления привели к краху. Именно из ее уст мы слышим главный философский вывод из всего произошедшего, она – одна из высших сил мира – является проводником основной идеи рок-оперы.

Карамон, брат-близнец Рейстлина – полная его противоположность. Если Рейстлин олицетворяет возвышенное и магическое, то Карамон с его слабостями всецело принадлежит к миру земному. В своей любви к брату, вере в семейные ценности он подобен наивной Крисании. И Крисания, и Карамон на протяжении оперы обнаруживают цельность характеров и верность идеалам любви / братства, происходит постепенная эволюция образов. Что касается других героев (Рейстлин, Такхизис, Король-Жрец) – их развитие связано с выявлением их «двуликости».

Интересна роль летописца Астинуса, который появляется в спектакле лишь как «голос за кадром», рассказчик «без лица» – одетый в мантию с глубоким капюшоном,

проходящий по сцене со свитком и пером в руках. Он лишен вокальной партии, и его речевая форма высказывания показывает «надсобытийность», отстраненность от сюжета комментатора, находящегося вне бытия. Он выступает и как скрытая пружина, автор происходящего действия, сводя в излагаемом повествовании героев друг с другом. Единственная, кто с ним единожды вступает в непосредственный диалог, – это Крисания в самом начале оперы, когда она еще не начала свою трансформацию. Кроме того, последнюю реплику Астинуса – «О гордости, предательстве и братстве закончена история моя» – в постановке 2016 г. произносит Рейстлин, на которого набросили мантию и дали в руки свиток с пером – происходит его превращение в такого же, как Астинус, автора. Возникает ассоциация с Писателем как создателем Мира.

Сюжетная линия, подчеркнутая сценическим оформлением рок-оперы, отсылает нас к образам средневековой алхимии и ассоциируется с великим алхимическим деянием *opus magnum*, которое в узком (физическом) смысле связывается с получением философского камня, в широком (психическом) означает трансформацию человеческой природы, которая «трансмутрует самого человека, его темную, тленную природу, в вечное, светоносное, уже никогда не теряющее сознания своего Я существо» (Махов Д., 2023, с. 161). Черный цвет декораций и костюмов помимо отсылки к черной магии может ассоциироваться с первой фазой создания философского камня *Nigredo* («Творение в черном», фаза умирания – не случайно в I действии имеется номер «Роща мертвых»), белый цвет – с фазой *Albedo* («Творение в белом»). На третьей фазе *Rubedo* («Творение в красном») на фоне красных всполохов происходит «алхимическая свадьба» Рейстлина и Крисании в сцене открытия Врат («Испытание

огнем») – своеобразный «обряд перехода» (по А. ван Геннепу), повлекший за собой необратимые последствия: Свет и Тьма, силы главных героев сплелись воедино и приобрели некое новое качество, позволившее открыть Врата и спуститься в Бездну.

В опере нашел отражение христианский мотив искупительной жертвы, приносимой Крисанией: она все отдает ради своей любви, лишь бы Рейстлин жил («Что я могу ради любви моей»). Героев оперы можно также рассматривать с позиций теории архетипов – это, однако, тема отдельного исследования.

Чрезвычайно выразительно либретто оперы, пронизанное словами-символами, выполняющими функцию словесных лейтмотивов: некоторые из них закреплены за персонажами, другие же фокусируют сценическую ситуацию, воплощая на вербальном уровне главную идею оперы. К первым, в частности, относится образ клена, который встает в одном ряду с братством – это сфера Карамона. Важнейшим символом является огонь, который выступает в разных ипостасях – огонь веры, огонь любви, очищающий огонь, переплавляющий и трансформирующий огонь¹⁵ (Ковалевская В., 2023). Показателен текст финального номера – диалога Рейстлина и Такхизис, переходящего в дуэт согласия («Властелин Ничего»). Мир в нем сравнивается с музыкальной гармонией, Творец – с музыкальным инструментом, фальшь способна привести к искажению и гибели Мира: «Еще не поздно настроить скрипку, / Взять верную ноту, исправить ошибку! / Не поздно зажечь Солнце, новое Небо и новые Звезды. ... / Еще не поздно решить проблему, / Взять мажорный аккорд, красивую тему. / Не поздно жить без фальши, / Создать новый мир, лучше, чем раньше!».

В структуру рок-оперы включены четыре действия, названные «Тьма и Свет»

(I), «Все во имя веры» (II), «Легенда о вратах» (III) и «Последнее испытание» (IV). Действие I – экспозиция образов, показ расстановки сил – самое объемное (около 41,5 мин). Во II части (25 мин) события происходят в Светлом городе Истаре. Действие III (34 мин) завершается ковкой Ключа и открытием Врат в Замане. В действии IV (40 мин) герои спускаются в Бездну и проходят свое последнее испытание в царстве Такхизис. Таким образом, крайние части примерно равны по длительности.

Действия можно поделить на картины, руководствуясь драматургическим строением произведения, тематическими и сюжетными арками, репризностью формы отдельных сцен, а также локализацией событий. Картины часто следуют друг за другом по принципу контраста, как бы перенося зрителей в разные локусы – подобно тому, как это происходит в кинематографе.

Так, в начале 1-й картины *I действия «Тьма и Свет»* летописец Астинус знакомит нас с главными героями истории, «прославляя» своими речевыми репликами музыкальные номера: выходную «Арию Чародея» постигшего вершины колдовского мастерства Рейстлина Маджере; «Сон Чародея», повествующий о непрекращающемся противостоянии мага и богини тьмы Такхизис – это первый этап завязки сюжета. Далее в сцене «Ссора братьев» дана музыкальная характеристика Карамона – брата-близнеца Чародея, бывшего воина. «Ссору братьев» обрамляет арка из двух кратких диалогов, второй из которых предвещает их скорое расставание и отречение Рейстлина от Карамона (Р.: «Оставь, я напишу тебе. Прощай!»).

Центр 2-й картины, контрастной 1-й, – второй этап завязки сюжета, сквозная сцена «Встреча у летописца» Рейстлина со жрицей Крисанией. Эту сцену обрамля-

ют два «портрета» Крисании: «Молитва» и «Игра с огнем». Крисания просит у Паладайна поддержки в грядущем испытании, обещая огнем своей души привести к вере «этого зверя»¹⁶.

3-я картина I действия – новый контраст: события происходят в таверне, хозяйка которой – жена Карамона Тика («Сцена в кабаке»). Здесь продолжает развиваться образ Карамона как бывшего воина, который всей душой предан Рейстлину и смертельно обижен, что брат его отверг («Возвращенное письмо»). Здесь же впервые упоминается Роща мертвых, в которой находится крепость магов.

В 4-й картине – вновь магический мир. В следующем за инструментальной интерлюдией номере «Я дам тебе имя» Рейстлин нарекает Крисанию Спасительницей, обозначая ее роль рядом с собой. Завершается картина Сценой в Конклаве (светлые и темные маги объединяются против Рейстлина и с подсказки его ученика Даламара принимают решение телепортировать к нему Крисанию) и «Арией Даламара».

II действие – «Все во имя веры» – можно поделить на две картины. Первую после краткого инструментального вступления, рисующего площадь Истара, открывает «Ария Короля-Жреца», в которой дается его характеристика как столпа истинной веры. Светлый Истар, город-храм, приводит жрицу в восторг, и она просит Рейстлина уверовать в Свет («Восторг»). Однако Рейстлин открывает ей глаза на неприглядную правду: Король-Жрец – безумевший фанатик, готовый самыми жестокими методами очистить город от иноверцев («Прокурор»). Следующий после этого хор «Все во имя веры», перемежающийся жесткими лозунгами Короля-Жреца, убеждает Крисанию в правоте Рейстлина. Картина завершается «Спором Крисании с Королем-Жрецом», в результате которого жрица оказывается в темнице.

2-я картина II действия происходит в двух локусах. Карамона, который ищет брата-темного мага, хватается стража. Здесь развивается образ простодушного воина, верящего в лучшее и в брата («О братстве»). Рейстлин, примерив на себя роль советника Короля-Жреца, спускается в подвалы храма, чтоб убедить Карамона стать Воином света, сразиться за Короля-Жреца и освободить Крисанию («Гладиатор»). Инструментальная сцена боя на храмовой площади завершается победой Карамона, и Король-Жрец начинает «Мессу», в кульминации которой Истар гибнет в очищающем пламени Паладайна. Завершается действие «Плачем об Истаре» Крисании, который знаменует очередной этап трансформации героини – испытание ее Веры (К.: «Но за кем идти, если пастыря нет?..», Р.: «...Иди за мной»).

III действие – «Легенда о вратах» – самое важное с точки зрения развития как любовной, так и мистической линии, приводящей Рейстлина к цели. Действие происходит в городе-крепости Замане: в 1-й картине (под стенами Замана и в Замане) раскрываются внешние события, связанные с примирением братьев и захватом города, во 2-й (приближение к вратам и их открытие) развиваются взаимоотношения Рейстлина и Крисании, разрастается внутренний конфликт в душе Рейстлина. Можно сказать, что в этих двух картинах противопоставлено общественное и личное.

1-я картина начинается с «Примирения братьев». Ее лирический центр – монолог Рейстлина, в котором он, пытаясь заручиться согласием и сочувствием жрицы, рассказывает ей о своем детстве. Его обрамляют два жанровых «милитаристских» номера – «Армия Чародея», в котором Рейстлин убеждает Карамона возглавить битву за Заман, и «Победа» в исполнении Карамона, после захвата крепости вновь обретшего уверенность в себе и брате.

2-я картина III действия обрамляется дуэтами Крисании и Рейстлина. Это наиболее масштабная лирическая и смысловая кульминация рок-оперы. Здесь Светлая жрица и Темный маг, Свет и Тьма объединяются, чтоб стать ключом от Врат в Бездну. Первый дуэт («Соблазнение») прерывает Такхизис, насмехающаяся над Рейстлином и пытающаяся отговорить его от «великой цели» («О любви»). Рейстлин же полон решимости побороть свою любовь к Крисании и любовь к брату, поскольку ему «все ж дороже власть». Вслед за душевной его охватывает и физическая боль, которую может успокоить лишь Карамон. Тот поет «Колыбельную» перед своим окончательным уходом, так как понимает, что маг, добиваясь своего, ни перед чем не остановится. Между тем Крисания в смятении. Она готова окончательно поверить Рейстлину и помочь ему открыть Врата («Присяга»). Завершает картину «Испытание огнем», где герои объединяются, чтоб пройти очередное испытание, итог которого – Ключ от Бездны¹⁷.

IV действие называется, как и вся опера, «Последнее испытание». В нем также можно выделить две картины, 1-я из которых открывается «Встречей с Такхизис», и это первое непосредственное столкновение с ней Рейстлина. В картине она показана неоднозначно, как многоликое божественное начало – самое злое и самое доброе, что есть на свете¹⁸ («Изида под покрывалом»). Такхизис сталкивает Рейстлина с его самыми страшными кошмарами (сцена «Кошмары», кульминация которой – «Танго со Смертью») и побеждает.

2-ю картину открывает трехчастная сцена: за арией Крисании «Жертва», спасающей Рейстлина ценой своей слепоты, следует «Отречение (Легенда Чародея)», в котором Рейстлин оставляет Крисанию, обрекая ее на смерть вместо себя,

затем – вновь ария умирающей Крисании «Бессмысленно, как всякая жестокость». Завершается картина итогом-выводом – дуэтом Такхизис и Рейстлина «Властелин Ничего»: маг достигает своей цели, и только тут понимает, что она была ложной: на вершине власти он остается в одиночестве. Своеобразным Послелогом рок-оперы после фразы «О гордости, предательстве и братстве закончена история моя» переодетого в Летописца Рейстлина звучит «Легенда о Чародее» Такхизис, дающая очередную, уже третью интерпретацию рассказанной истории.

В музыкально-драматургической организации рок-оперы находят отражение закономерности классической оперной драматургии, используются традиционные оперные жанры, формы, приемы развития.

Так, за каждым из героев закреплён характерный *интонационно-стилистический пласт* и *тип интонирования*, а также выбор инструментальных тембров. С Рейстлином связано звучание рок-музыки, солирующей скрипки как символа творческого, созидющего начала, рок-импровизации электронной гитары, появляющиеся при упоминании мира магии и Тьмы («Ария Чарадея», «Ссора братьев», «Встреча у летописца», «Прокурор», хор «Все во имя веры»).

Крисанию характеризует ариозный стиль высказывания, однако с III действия она «заражается» рок-звучанием Рейстлина («Присяга»). Хрустальное фортепиано в экспозиции образа жрицы во 2-й картине I действия, ассоциирующееся с ее чистотой, незыблемой верой и милосердием (конкретизируется словами «Позволь твою облегчить боль» и «Ты должен в храме завершить лечение» в сцене «Встреча у летописца»), начиная с 3-й картины исчезает и возвращается только в ее последнем номере «Бессмысленно как всякая жестокость»¹⁹.

Интересно, что в оркестровом сопровождении «Встречи у летописца» звучит гитарная мелодия «в испанском стиле», отчетливо напоминающая музыкальную тему поединка Елены и Алехандро в конюшне из кинофильма «Маска Зорро» М. Кэмпбелла (1998).

Интонационная сфера Карамона – современная бытовая городская песня, балладность – подчеркивает его связь с миром земного, образ «своего парня». Эту характеристику поддерживает тембр классической гитары («Ссора братьев», 1-я картина I действия; «Возвращенное письмо», 3-я картина I действия; «О братстве», 2-я картина II действия; «Колыбельная», 2-я картина III действия), знаком амплуа воина выступает тембр трубы (перед «Гладиатором», в «Примирении братьев», «Победе», «Колыбельной»)²⁰. Интересно, что в рассказе Карамона о брате (II действие, «Братство») звучат рок-мотивы Рейстлина, а в рассказе Рейстлина «Детство» из III действия – песенно-бытовые интонации Карамона.

Такхизис характеризуется джазовым стилем и джазовым вокалом, ученик Чародея Даламар – блюзом, лютневым звучанием акустической гитары (в ряде постановок он предстает в образе эльфа-менестреля).

Танцевальное начало связано, по видимому, с показом негативной сферы («Изида под подкрывалом», «Танго со Смертью» Такхизис, «Армия Рейстлина», инструментально-танцевальный номер «Роща мертвых»). В этом можно увидеть не только связи с рок-оперой Э.Л. Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда», но и с операми Дж. Россини и Дж. Верди (Михайлова О., 2023, с. 1361). Отметим и еще одну параллель с «Суперзвездой», которая видится в противопоставлении стилевых характеристик героев: в сочинении Э.Л. Уэббера академический музыкальный стиль передает божественное,

рок – образы земной жизни, джаз – низменное, порочное (Завада И., 2023, с. 119).

Хоральное звучание органа и широкие октавные ходы, движение по звукам тонического трезвучия (V-III-I-V₁-I) сопровождают Крисанию, когда она молится Паладайну или говорит о вере (в целом, октавные ходы можно трактовать как музыкально выраженную идею Бога, абсолютного столпа веры – поскольку они охватывают самую устойчивую I ступень лада и ее октавное повторение). Движение к тонике III-II-I сопровождает повторение слов Короля-Жреца «С нами Бог» («Ария Короля-Жреца» из 1-й картины III действия). Однако начиная с III действия эти интонации исчезают из партии Крисании: веру в Паладайну вытесняет вера в Рейстлина («Присяга»).

С Королем-Жрецом также связаны октавные хоральные и органные звучания, его сопровождает хор (месса в начале и окончании II действия).

Колокольность и юбилеи ассоциируются с прославлением веры, они звучат в начале II действия, рисующего Светлый Истар и Короля-Жреца, а также в «Восторге», но там же уже есть диссонирующие созвучия, подспудно нарушающие гармонию. Юбилеи имеются в номерах Крисании: вступлении к «Молитве» и «Игре с огнем» из 2-й картины I действия, в «Восторге» из II действия.

В партии Рейстлина впервые появляется четырехзвучная тема креста (на текст «Холодно, холодно, Карамон, где ты?»), она же звучит и в номере «Властелин Ничего». В этом также видны параллели с рок-оперой «Иисус Христос – Суперзвезда»: в ней мотив креста возникает в заключительном номере Иуды перед его повешением, а обращение Иисуса к Богу с вопросами, почему ему уготована такая доля, наоборот, в кульминации сопровождают юбилеи. Исступленное пение Иисуса в этой арии находит параллель

с таким же напряженным интонированием в верхнем регистре Крисании в «Присяге»²¹ из III действия.

Жанровость, воплощенная в звучании ирландской фольк-музыки и ирландских танцев, ярко выражена в «Сцене в кабаке» из 3-й картины I действия, куда Крисания приходит к Карамону, пытаясь найти Мага. Фольклорное начало здесь, по-видимому, буквально передает простонародную атмосферу сцены. Отметим, что «Сцена в кабаке», как и поп-музыка номеров Карамона, в полной мере относится к интонационной стихии мюзикла.

В рок-опере имеется *система лейтмотивов и интонационных связей* между номерами. Произведение открывают сразу два мотива, первый из которых связан с образом Рейстлина (назовем его лейтмотивом темного мага). Первоначально появившись у скрипки в Прологе, а затем во вступлении к «Арии Чародея» вместе со вторым лейтмотивом, он далее конкретизируется словами «Тот, кто видел однажды Тьму, / Никогда не поверит в Свет: / Всё, что свято, сошло на нет... / И глаза не солгут ему». Далее лейтмотив мага прозвучит в начале 1-й картины III действия в сопровождении слов Астинуса, затем в номере «Примирение братьев»: история как бы возвращается к началу, когда герои оказываются под стенами Замана, где скрываются врата в Бездну. Этот же лейтмотив сопровождает слова Рейстлина, обращенные к Такхизис, в 1-й картине IV действия («Я пришел сюда не искать подачки»), он же предваряет номер «Изида под покрывалом».

Второй значимый мотив в опере – лейтмотив Такхизис, «зов бездны». Первоначально он появляется в инструментальном сопровождении слов Астинуса о Рейстлине в звучании синтезатора, имитирующего тембр вибратона: «Но у него была своя тайна. Тайна, которая входила в его сон каждую ночь, высасывала силы,

лишала покоя. Прекрасная дева, которой он когда-то присягнул и которую предал – его Темная Госпожа». Далее в выходной арии Такхизис в «Сне Чародея» в 1-й картины I действия «зов бездны» конкретизирован ее словами «Иди ко мне, будь рядом со мной». Вновь в инструментальном сопровождении этот мотив прозвучит в начале 2-й картины III действия, когда Карамон у стражников на храмовой площади Истара спрашивает, как найти брата (возможно, здесь его появление показывает предопределенность дальнейших событий). Наконец, этот мотив обрамляет и пронизывает собой все IV действие: он открывает «Сцену встречи с Такхизис», появляется в «Танго со Смертью». В финальном номере «Властелин Ничего» он слышен в оркестре вместе с интонациями темы креста, завершает всю рок-оперу в «Легенде Чародея», тем самым замыкая ее тематической аркой.

Сквозные интонации связаны с характеристикой Карамона и его верности брату. Например, мелодия со словами «Давай вернемся, брат, в Утеху» из его выходной арии из 1-й картины I действия («Ссора братьев») повторяется в «Колыбельной» из 2-й картины III действия, также создавая своеобразную арку и ознаменовывая уход Карамона от Рейстлина (в IV действии этого персонажа уже не будет). Мотив «нет брата» из сцены «Возвращенное письмо» (3-я картина I действия) появится в номере «О братстве» во 2-й картине II действия: несмотря на заверения стражников в том, что брат не оставит его в беде, Карамон, по-видимому, все же не до конца в этом уверен.

Следующий сквозной мотив назовем лейтмотивом огня, или лейтмотивом страсти. Он появляется в инструментальной интермедии в сцене «Роща мертвых» в 4-й картине I действия, где происходит один из этапов трансформации Крисании: в оркестре звучит мелодия, на которую

впоследствии будут спеты слова «Войди в эту сферу огня» из «Испытания огнем»²². Этот номер сопровождает хор за сценой, поющий на латинском (мертвом!) языке «est sumaruon qritas» – «любовь может всё». Показательно, что эта фраза отдана представителям темных сил: напомним, что именно Такхизис говорит, что «нет важнее любви», и открывает Рейстлину причину его поражения – он не прошел испытание Любовью и Состраданием. Далее лейтмотив огня конкретизируется словами «Шагни / В эту сферу огня, / Светом стань для меня, / Мы взлетим, словно два крыла!» (завершение 2-й картины III действия). Наконец, последний раз он появится в «Жертве»: на него спеты слова Крисании «Доверь мне сердце твое» (2-я картина IV действия).

Арку составляют также интонационные связи второй арии Крисании («Игра с огнем»), где любовь трактуется как божественное чувство, и «Присяги» из III действия («Мне любовь твоя – награда! За нее и в ад сойду!»). Им противостоит мотив, конкретизированный словами Рейстлина «любовь – это западня» в номере «О любви» (2-я картина III действия), звучащий в инструментальной интермедии перед «Изидой под покрывалом» из IV действия.

Сквозным в опере является лейтмотив времени – тиканье часов в тишине²³ или на фоне инструментального сопровождения, имитация часов с помощью ударной установки. Это символ истории, прошлого, неумолимого течения событий. Первоначальные его появления связаны с Астинусом. Этот мотив «прослаивает» две первые картины, становясь их своеобразным рефреном, открывает 1-ю и 2-ю картины III действия, предваряет финальный номер «Властелин Ничего».

Судя по номерам клавира, в рок-опере имеется также тональная драматургия. Так, основа «Арии Чародея» Рейстлина – H-dur с минорными доминантой

и субдоминантой²⁴. Этот же лад на полтона выше используется в «О любви» Рейстлина и Такхизис в III действии. Далее основной тональностью Рейстлина становится c-moll гармонический. Светлые надежды и амбициозные в отношении Рейстлина планы Крисании в «Игре с огнем» подчеркиваются восходящей последовательностью диэзных тональностей cis-moll натуральный – E-dur – Fis-dur. В «Присяге» диэзная сфера меняется на симметричную нисходящую последовательность бемольных тональностей: c-moll – As-dur – Es-dur – c-moll. В «Жертве» – кульминационном предпоследнем номере героини в IV действии – гимнический Des-dur и des-moll.

Важное драматургическое значение имеют в опере и принципы формообразования, что отчетливо проявляется не только в уже отмеченной интонационной драматургии и интонационных связях между номерами оперы, но и на более частных уровнях строения номеров и сцен. Так, за Рейстлином закреплена форма ААВ ААВ (дважды повторенный куплет с припевом) – она встречается в «Арии Чародея» и «Соре братьев» из 1-й картины I действия, номере «Гладиатор» из 2-й картины II действия, в «Армии Чародея» и «Соблазнении» из III действия (здесь Крисания «заимствует» его форму).

Рондообразна структура первых двух картин I действия: роль рефрена здесь, как уже упоминалось, выполняет появление Астинуса. Хоры выступают в качестве своеобразного рефрена рондообразной композиции «Сцены в кабаке».

Важное значение имеет трехчастность. Две арии Крисании «Молитва» и «Игра с огнем», рисуя образ жрицы, обрамляют важную в драматургическом отношении «Встречу у летописца», завершая экспозицию образов главных героев. Центром Сцены в конклаве магов (4-я картина I действия) выступает

реплика Крисании «Такхизис в мир пустить я не позволю». Милитаризированные «Армия Рейстлина» и «Победа» обрамляют лирический центр «О детстве» в 1-й картине III действия. Коллективные сцены «Встреча с Такхизис» и «Кошмары» окаймляют «Изиду под покрывалом» в 1-й картине IV действия, где обнаруживается суть Такхизис. Ария Короля-Жреца открывает, его же Месса завершает II действие. Лирические номера «Соблазнение» и «Испытание огнем» обрамляют 2-ю картину III действия. Арки образуют практически точный повтор «Отречения» из 2-й картины IV действия в «Легенде Чародея» в послелоге оперы. Симметричные структуры, тематические и композицион-

ные арки на расстоянии способствуют целостности и интонационной логичности композиции.

В целом, концепция оперы, связанная с вечными ценностями, – любовью, преданностью, состраданием, самоощущением Человека в Мире, его ролью Творца, осуществлением Выбора, который может иметь необратимые последствия, актуальна для современного человека. Она на высоком художественном уровне воплощена в динамичном и выразительном либретто, в интонационном и музыкально-драматургическом развитии крупного музыкально-сценического произведения, основанного на принципах классической музыкальной драмы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Последнее испытание (мюзикл) // Википедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Последнее_испытание_\(мюзикл\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Последнее_испытание_(мюзикл)) (дата обращения: 25.06.2024).

² Круглов А., Ханпира Е. Последнее испытание: Рок-мюзикл. Реж. П. Меньших; Театр-студия «Леги Артис»; запись 15.10.2016 // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qdcqNA9qb_w&list=PLROq8ptO2Vxn8w_xVBGjgd_k84yMB5Fx9 (дата обращения: 25.06.2024).

³ В статье Википедии это сочинение определено как «российский фэнтези-мюзикл по мотивам серии книг “Сага о копые”, сочетающий в себе элементы жанра фэнтези и рок-оперы» (Последнее испытание (мюзикл)...). Отметим, что ведущий исследователь жанра Е.Ю. Андрущенко считает рок-оперу продолжением развития жанра мюзикла (2019).

⁴ А.М. Цукер отмечает, что сами авторы рок-опер в большинстве случаев избегают так обозначать свои сочинения: «Гэлт МакДермот определил жанр своей рок-оперы “Волосы” как мюзикл, также обозначены многие театральные работы Уэббера, Журбин назвал “Орфея” и “Разбитое зеркало” зонг-операми, Рыбников определил “Звезду и смерть Хоакина Мурьеты” как кинооперу, а “Юнону” и “Авось” – опера-мистерия, Гринблат же, жанрово характеризуя “Фламандскую легенду”, вообще ограничился однозначным понятием “опера”. Подобная осторожность, по-видимому, связана с тем, что стилистика данного жанра ни в одном из указанных произведений не исчерпывается роком и при всей важности последнего включает в себя

многие другие слагаемые. Они образуют сложный и всякий раз индивидуальный жанрово-стилевой комплекс» (2020, с. 107).

⁵ Последнее испытание (мюзикл)...

⁶ В Интернете, в частности, доступны полные видеоверсии оперы П. Меньших с участием танцевальной студии «Леги артис» (2016), гастрольная постановка режиссера Руслана Герасименко, которая в 2017 г. была записана как фильм-спектакль (режиссер Сергей Смолин), стационарная постановка 2018 г. в театре «Русская песня» (Москва) под режиссурой Р. Герасименко, отдельные номера в исполнении разных актеров.

⁷ Круглов А., Ханпира Е. Последнее испытание: Рок-мюзикл. Реж. П. Меньших; Театр-студия «Леги Артис»; запись 15.10.2016 // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qdcqNA9qb_w&list=PLROq8ptO2Vxn8w_xVBGjgd_k84yMB5Fx9 (дата обращения: 25.06.2024).

⁸ «Именно поэтому в мюзикле есть два финала: один тот... где герои не прошли свои испытания и получают последствия своих поступков; и альтернативный, где они берут ответственность за содеянное, и им дается возможность изменить ситуацию» (Степанов М., 2016).

⁹ Последнее испытание (мюзикл)...

¹⁰ Это, например, парные женские и мужские персонажи в операх «Снегурочка», «Царская невеста», «Садко» и др. Н.А. Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта и мн. др.

¹¹ Последнее испытание (мюзикл)...

¹² «...»Тварь я дрожащая или право имею?» – спрашивает Раскольников. Рейстлин уже не спрашивает, он не сомневается в том, что имеет право на власть, право умного, право могущественного. Он не учитывает в своем уравнении душевные качества (в этом его близость к Печорину), и в результате получает все и ничего» (А. Круглов) (Последнее испытание (мюзикл)...).

¹³ «Это персонаж типа Великого инквизитора, его любовь сводится к стремлению уберечь людей от тягостной для них свободы, а себя и Крисанию он относит к вождям, которые должны пройти последнее искушение Заратустры» (Е. Ханпира) (Последнее испытание (мюзикл)...).

¹⁴ Последнее испытание (мюзикл)...

¹⁵ Подобная «музыкальность» либретто отмечалась, например, в кинофильме «Безымянная звезда» с музыкой Э. Денисова (Науменко Т., 2021).

¹⁶ Фактически, во «Встрече у летописца» мы наблюдаем первое искушение Крисании: она вынуждена согласиться с тем, что Тьма и Свет – это две стихии, лежащие в основе мироздания.

¹⁷ Р.: «Шагни / В эту сферу огня, / Светом стань для меня, / Мы взлетим, словно два крыла!». К:

«В огонь / Я пойду за тобой, / Ибо в сердце любовь, / Что как пламя его светла!».

¹⁸ «Я – смерть и рождение, / Я – взлет и паденье. / Я – мир и боренье, / Покой и движение. ... / Я – купол небесный, / Я – недра земные, / Молитвы святые / И смрадная Бездна...».

¹⁹ Фортепиано есть и в «Восторге» (1-я картина II действия), но оно на втором плане, «затушеванное» другими инструментами оркестра.

²⁰ Труба звучит и в моменты душевного подъема – например, в «О любви» на словах Такхизис «Рейстлин, это чувство тебя сильнее» – подобным образом трактует этот тембр Э. Денисов в «Безымянной звезде» (Науменко Т., 2021).

²¹ В одном из интервью создатели «Последнего испытания» упоминают о своем интересе к «Суперзвезде» (Степанов М., 2016).

²² Мысль о пройденном испытании подтверждается и словами Рейстлина, встретившего Крисанию в Истаре: «Тебе по силам было испытание».

²³ В кинематографе прием создания тишины – один из самых выразительных и концептуально-значимых (Михеева Ю., 2023).

²⁴ В клавири данный номер записан в C-dur.

ЛИТЕРАТУРА

Андрущенко Е.Ю. Рок-опера и рок-мюзикл у истоков неакадемических оперных проектов рубежа XX–XXI столетий // Проблемы современного композиторского творчества: Сб. тр. науч.-практ. конф. Ростов н/Д, 2019. С. 87–100.

Буданова Д. «Последнее испытание»: от фанатской постановки до известного мюзикла. 2018. 03 мая // Мир фантастики. URL: <https://www.mirf.ru/fun/music/poslednee-ispytanie-ot-fanatskoj-postanovki-do-izvestnogo-myuzykla> (дата обращения: 13.02.2024).

Завада И.Ю., Шак Т.Ф. Метроритм как фактор драматургии в рок-опере Э. Лойда-Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 117–125.

Ковалевская В.П. Языковые проявления экзистенциальности в жанре фэнтези (на примере мюзикла «Последнее испытание») // Гуманитарные технологии в современном мире: Сб. ст. XI Междунар. науч.-практ. конф. Калининград, 2023. С. 277–280.

Котляревская Н.В., Войтенко К.А. Взаимосвязь содержания мюзикла «Последнее испытание» с костюмными формами его героев // Таврическая студия. 2022. № 30. С. 80–87.

Кренжолек О.С. Теория человекобога у Ф.М. Достоевского и Ф. Ницше // Вестник ВятГУ. 2009. № 3. С. 94–99.

Махов Д.А. Визуализация Великого алхимического деяния в романе Г. Майринка «Ангел запад-

REFERENCES

Andrushchenko, E.Yu. (2019), "Rock opera and rock musical at the origins of non-academic opera projects at the turn of the 20th–21st centuries", *Problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva* [Problems of contemporary composer creativity], Rostov on Don, pp. 87–100. (in Russ.)

Budanova, D. (2018), "«The Last Test»: From fan production to acclaimed musical", *Mir fantastiki* [Fantasy world], 3 May, Available at: <https://www.mirf.ru/fun/music/poslednee-ispytanie-ot-fanatskoj-postanovki-do-izvestnogo-myuzykla> (Accessed 13 February 2024). (in Russ.)

Kotlyarevskaya, N.V., Voitenko, K.A. (2022), "The relationship of the content of the musical «The Last Test» with the costume forms of its heroes", *Tavricheskaya studiya* [Tauride studio], no. 30, pp. 80–87. (in Russ.)

Kovalevskaya, V.P. (2023), "Linguistic manifestations of existentialism in the fantasy genre (on the example of the musical «The Last Test»)", *Gumanitarnye tekhnologii v sovremennom mire* [Humanitarian technologies in the modern world], Kaliningrad, pp. 277–280. (in Russ.)

Krenzholek, O.S. (2009), "The theory of the man-god in F.M. Dostoevsky and F. Nietzsche", *Vestnik VyatGU* [Bulletin of Vyatka State University], no. 3, pp. 94–99. (in Russ.)

Makhov, D.A. (2023), "Visualization of the Great Alchemical Act in the novel by G. Meyrink «Angel of the Western Window»", *Vizual'noe vo vsem* [Visual in everything], Moscow, pp. 160–182. (in Russ.)

ного окна» // Визуальное во всём: Сб. ст. М., 2023. С. 160–182.

Михайлова О.С., Нехвядович Л.И. Креативная рецепция библейской музыкальной драмы XIX века в рок-опере Э.Л. Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда» // Журнал Сибирского федерального университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2023. Т. 16, № 8. С. 1355–1364.

Михеева Ю.В., Русина Е.А. Теоретические и практические аспекты формирования «тихих мест» в фонограмме кинофильма // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15, № 3. С. 72–86.

Науменко Т.И., Молозя А.А. «Безымянная звезда»: Музыка Эдисона Денисова в дискурсах необыкновенной истории // Наука телевидения. 2021. Т. 17, № 2. С. 121–147.

Степанов М. «Последнее испытание»: Без любви невозможно никакое созидание (интервью с Р. Герасименко и Е. Ханпирой), 21.06.2016 г. // Musecube: Территория творческой свободы. URL: <https://musecube.org/cubeinterview/poslednee-ispytanie-bez-lyubvi-nevoz/> (дата обращения: 16.01.2024).

Трушина А.С. К вопросу о переводе с русского языка на английский понятия «испытание» в мюзикле «Последнее испытание» // Россия в мире: Проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. М.; Пенза, 2023. С. 185–190.

Цукер А.М. Рок-опера как жанр // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре: Сб. материалов III Всерос. науч.-практ. конф. Краснодар, 2020. С. 100–113.

Mikhailova, O.S., Nekhvyadovich, L.I. (2023), “Creative reception to 19th-century biblical musical drama in E.L. Webber’s rock opera «Jesus Christ Superstar»”, *Zhurnal Sibirskogo federal’nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Journal of Siberian Federal University. Ser.: Humanities], vol. 16, no. 8, pp. 1355–1364. (in Russ.)

Mikheeva, Yu.V., Rusinova, E.A. (2023), “Theoretical and practical aspects of the formation of «quiet places» in the soundtrack of a film”, *Vestnik VGIK* [VGIK Bulletin], vol. 15, no. 3, pp. 72–86. (in Russ.)

Naumenko, T.I., Molozya, A.A. (2021), “«Nameless Star»: Edison Denisov’s Music in the Discourses of an Extraordinary History”, *Nauka televideniya* [The science of television], vol. 17, no. 2, pp. 121–147. (in Russ.)

Stepanov, M. (2016), “«The Last Test»: No creation is possible without love (interview with R. Gerasimenko and E. Khanpira)”, *Musecube: Territoriya tvorcheskoi svobody* [Musecube: Territory of creative freedom.], 21 June, Available at: <https://musecube.org/cubeinterview/poslednee-ispytanie-bez-lyubvi-nevoz/> (Accessed 16 January 2024). (in Russ.)

Trushina, A.S. (2023), “On the question of translating the concept of «test» from Russian into English in the musical «The Last Test»”, *Rossiya v mire: problemy i perspektivy razvitiya mezhdunarodnogo sotrudnichestva v gumanitarnoi i sotsial’noi sfere* [Russia in the world: problems and prospects for the development of international cooperation in the humanitarian and social sphere], Moscow, Penza, pp. 185–190. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (2020), “Rock opera as a genre”, *Massovaya muzyka i dzhazovoe ispolnitel'stvo v sovremennoj kul'ture* [Mass music and jazz performance in modern culture], Krasnodar, pp. 100–113.

Zavada, I.Yu., Shak, T.F. (2023), “Metrorhythm as a factor of drama in the rock opera E. Loyd Webber «Jesus Christ Superstar»”, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian Musical Almanac], no. 1, pp. 117–125. (in Russ.)

Сведения об авторах

Новикова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Иванова Анастасия Евгеньевна, студентка IV курса теоретико-композиторского факультета Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: 4anastasiyaivanova@mail.ru

Authors Information

Olga V. Novikova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of the Musical Education and Enlightenment Chair at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Anastasiya E. Ivanova, 4nd year student of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: 4anastasiyaivanova@mail.ru

Поступила в редакцию 01.04.2025

После доработки 05.05.2025

Принята к публикации 11.05.2025

Received 01.04.2025

Revised 05.05.2025

Accepted for publication 11.05.2025