



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ART HISTORY

УДК 782

ОПЕРА «ЛЕВША» РОДИОНА ЩЕДРИНА: ЗАГАДКА РУССКОГО ГЕНИЯ И ВЫСОКАЯ «ТЕМПЕРАТУРА» СЮЖЕТА

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sinel1@yandex.ru

Статья посвящена интерпретации сюжета повести Николая Лескова «Левша» в одноименной опере Родиона Щедрина. Автор данной работы рассматривает историю создания, идейный замысел оперы Р. Щедрина и текст либретто, написанный самим композитором. В статье анализируются трудности перевода прозы Лескова из литературного в музыкальное пространство, подходы Щедрина к воплощению повести «Левша», которые базируются на православии, русском фольклоре и стремлении передать во всех тонкостях русский национальный характер. В работе уделяется особое внимание необычному синтетическому жанровому решению оперы, своеобразию ее композиции и драматургии, принципам музыкальной характеристики персонажей и оригинальному музыкальному языку. В опоре на исследования литературоведов, автор изучает сложное сочетание жанровых истоков произведения Н. Лескова, оказавших влияние на трактовку оперного жанра Р. Щедриным и стилистику музыкального языка. В статье акцентируется яркость, индивидуальность музыкального мышления Щедрина и его высокое мастерство как театрального композитора. Автор подчеркивает сочетание традиций русской оперной классики и новаторства в использовании Щедриным таких драматургических приемов новейшей музыки, как параллельный монтаж, кинематографический наплыв, исследует его виртуозное владение оркестровым и хоровым письмом. В тексте статьи также рассматриваются особенности постановочного решения оперы «Левша» в Марининском театре.

Ключевые слова: Родион Щедрин, Николай Лесков, опера, «Левша», либретто, жанр, драматургия, музыкальный язык.

THE OPERA “THE LEFT-HANDER” BY RODION SHCHEDRIN: THE RIDDLE OF THE RUSSIAN GENIUS AND HIGH TEMPERATURE OF THE PLOT

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Art History, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sinel1@yandex.ru

The article is about the interpretation of the plot of Nikolai Leskov’s novel “The Left-hander” in the one-name opera by Rodion Shchedrin. The author of this work examines the history of creation, the idea of the Opera by R. Shchedrin and the text of the libretto written by the composer himself. The article analyzes the difficulties of translating Leskov’s prose from literary to musical space, Shchedrin’s approaches to the embodiment of the novel “The Left-hander,” which are based on Orthodoxy, Russian folklore and the desire to convey in all subtleties of the Russian national character. The paper pays special attention to the unusual synthetic genre

solution of the Opera, originality of composition and dramaturgy, principles of musical characteristics and original musical language. Based on the study of literature, the author examines the complex mix of genre with the origins of the works of N. Leskov that had an impact on the interpretation of the genre of the Opera by R. Shchedrin and a stylistic musical language. The article focuses on the brightness, individuality of Shchedrin's musical thinking and his high skill as a theatrical composer. The author emphasizes the combination of traditions of Russian Opera classics and innovation in Shchedrin's use of such dramatic techniques of modern music as parallel editing, cinematic influx, explores his virtuoso mastery of orchestral and choral writing. The article also discusses the features of staging the Opera "The Left-hander" at the Mariinsky Theatre.

Keywords: Rodion Shchedrin, Nikolai Leskov, opera, "The Left-hander," libretto, genre, drama, musical language.

Трудно, пожалуй, найти более русского из действующих современных композиторов, чем Родион Щедрин. На протяжении многих лет он сохраняет опору на глубинные традиции национальной культуры и преданность русской теме. В этом Щедрин абсолютно созвучен классику русской литературы – Николаю Лескову. Образы Лескова – одного из самых любимых писателей Щедрина – стимулировали рождение четырех музыкальных произведений: русской литургии «Запечатленный ангел» (1988), «Притчи» («Parabola concertante») для виолончели соло, струнного оркестра и литавр (2001) и двух опер «Очарованный странник» (2002) и «Левша» (2013)¹.

Проза Н. Лескова особенно трудно поддается переводу, как с русского языка на любой другой, так и из литературного в музыкальное пространство. Поэтому к ней редко обращаются композиторы. В чем же сложность? Во-первых, это необычная жанровая природа произведений писателя, соединяющая сказ, легенду, притчу и хронику. Во-вторых, самобытный литературный язык его героев с множеством старых, давно не употребительных слов и выражений. В-третьих, необычные герои писателя – русские праведники, характерность которых, на первый взгляд, не встраивается в условность оперного действия. Художественный мир Лескова наполнен чудачками, оригиналами, персонажами странными в обывательском представлении, незаурядными людьми, творящими добро бескорыстно, живущими по «закону божьему» и по правде человеческой. Всё это трудно передать в опере.

Однако Р. Щедрин именно в творчестве Лескова вот уже не в первый раз находит источник

вдохновения, ведь герои писателя, с загадочной русской душой, очень близки и понятны композитору. Щедрин считает, что «температура для сюжета оперы должна быть не 36,6, а 38,5 градусов. У Лескова еще выше...» [5]. Органичное вживание композитора в творчество писателя основано на прекрасном знании произведений. Кроме того, есть прочный фундамент, на котором базируются подходы Щедрина к прозе Лескова: русское православие (род Лескова и род Щедрина имеют корни в духовенстве), русский фольклор и стремление передать во всех тонкостях русский национальный характер.

Идея воплотить в музыкальном театре сказ Лескова о тульском косом Левше и о стальной блохе давно вынашивалась композитором: еще в пору блистания его знаменитой супруги Майи Плисецкой на сцене Щедрин хотел написать балет на этот сюжет. «У меня даже уже был подписан контракт, – рассказывал композитор. – Потом, как всегда бывает, пришел новый руководитель, который сказал: "При чем здесь русский композитор, при чем здесь какой-то Лэсков? Зачем нам это нужно?"» [8, с. 243]². Но в 2013 году данный замысел получил реализацию в опере. Она оказалась символичной по отношению к гениальной Плисецкой, которая была левшой.

«Левша» был заказан Щедрину Валерием Гергиевым специально к открытию Новой сцены Мариинского театра. Премьера состоялась 26 июня 2013 года. Опера была представлена на фестивале «Белые ночи» в концертном исполнении, а через месяц маэстро Гергиев продемонстрировал публике её сценическую версию. Оперу свою Щедрин посвятил и преподнес в ка-

¹ См. анализ названных произведений в публикациях автора данной статьи [7; 9].

² Об этом Родион Константинович говорил в 2005 году в беседе с автором настоящей статьи.

честве подарка Гергиеву к 60-летию, а «элегантным бантиком на упаковке» стали монограммы имени и фамилии знаменитого дирижера (в виде нот-букв), несколько раз мелькавшие в партитуре: (v)A-(L)E-R(y), G E R G(i) E(v) [6]. «Любой дирижер нашего времени может только мечтать о таком подарке. Все это путешествие в лесковскую идею – одно из самых сильных переживаний в моей жизни. Думаю, что для Родиона – тоже. Это далеко не итоговая, но вершинная творческая акция», – сказал Гергиев [3].

Каковы же способы и приемы воплощения прозы писателя в оперном жанре, выработанные Щедриным?

Необычное жанровое решение, стимулированное произведениями Лескова, рождает весьма сложный жанровый синтез в опере. Повесть «Левша» – это пример русского сказа, традиции которого были заложены ещё Гоголем, а затем искусно разработаны Лесковым. Суть жанра и манеры сказа состоит в том, что повествование ведется не от лица нейтрального, объективного автора, а от лица рассказчика, обычно участника происходящих событий. Поэтому язык художественного произведения имитирует живую речь устного рассказа. Настоящее богатство сказа «Левша» – это особый язык повести, который пересыпан оборотами и словами, цитированными, либо возникшими в фантазии писателя и стилизованными в духе народной речи: «нимфозория» (очень маленькая), «мелкоскоп» (микроскоп), «тугамент» (документ), «ажидация» (ожидание), «керамида» (пирамида), «перестача» (перерыв), «одначе» (однако) и др. «Вот этот народный, вульгарный и вычурный язык, которым написаны многие страницы моих работ, сочинен не мною, а подслушан у мужика, у полунинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош <...>, – писал Лесков. – Ведь я собирал его много лет по словечкам, по половицам и отдельным выражениям, схваченным на лету, в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и в монастырях» [2].

Лесковский «Левша» – классический пример непереводаемого русского текста. Когда Карл Гриве в 1888 году задумал переводить Лескова для ревельского немецкого журнала, то писал Лескову: «Здесь литературные немцы говорят, что если Вы переведете “Левшу”, то Вы, стало быть, “первый фокусник”». И еще: «С “Левшой и блохой” трудно Вам будет справиться. Тут знания немец-

кого просторечия недостаточно. Что Вы сделаете с созвучиями и игрой слов?..» [1, с. 260]. На самом деле, как можно перевести подобные выражения: «верояции делать», «досадная укушетка», «ноги рассыпали», «полную пуплекцию получил»? К слову сказать, именно из-за своеобразного художественного языка «Левши», после выхода рассказа Лескова в 1881 году, критика называла его «простым стенографированием», «пересказом» и была единодушной в своей уверенности, что Лесков всего лишь обработал бытовавшую в народе легенду. Но и сам писатель не торопился разуверить читателя, введя в название первого издания подзаголовок «цеховая легенда», а в предисловии, утверждая, что записал эту легенду в Сестрорецке со слов «старого оружейника, тульского выходца».

Литературоведы и историки просеяли горы материала в поисках корней этой легенды, что тоже может быть интересно в ходе установления жанровых истоков повести Лескова, а теперь и оперы Щедрина. Суммируя выводы ученых, Анинский останавливается на трех источниках. В качестве первого он называет русские народные пословицы и поговорки, вернее, две из них: «Немец хитер: обезьяну выдумал»³, «Туляки блоху подковали и на цепь посадили». Другой источник материала о косом Левше – «исторические анекдоты, до которых Лесков был большой охотник» [1, с. 237]. Третьим источником повести Анинский называет журнальные материалы в жанре фельетона о всякого рода диковинных умельцах.

Синтетическая жанровая основа оперы задана самой прозой Лескова. По словам композитора, в ней есть гротеск и буффонада, ярмарочный балаганский миф и эпическое сказание, библейская притча о праведнике и роман-путешествие. Этот жанровый микст в опере не остается неизменным. Композитор направляет драматургию оперы к жанровой модуляции в финале, выходу к высокой трагедии и жанру барочных пассионов. Композиторское и режиссерское решение тихого финала весьма символично: фигура Левши поднимается группой людей и держится над сценой в позе распятия (см. рис. 1); в этот момент звуковое пространство прорезает возглас трубы, после чего звучит микроцитата из заключительного хора баховских «Страстей по Матфею». За-

³ Под словом «немец» на Руси часто имели в виду любого иностранца.



Рисунок 1. Сцена из оперы Р. Щедрина «Левша» в постановке Мариинского театра

вершает композицию православное песнопение «Святой Боже», ставшее не столько отпеванием Левши, сколько катарсисом и философским итогом этой вневременной притчи о русской жизни. Таким образом, Щедрин поднимает жанр оперы до высоты баховских пассионов.

Как и к предыдущим своим операм, Щедрин сам написал либретто «Левши», стараясь сохранить колоритный художественный язык повести. Однако в либретто есть и вставные фольклорные тексты, подслушанные Щедриным в детстве в Тульской области: «Аленький цветочек...», «Тула, моя тула...», «Речка Тулица», «Балалаечка-минорочка». Эти народные песни настолько достоверны и стилистически точны, что кажутся цитатами, подобно тому, как лесковский художественный язык изобилует подлинно народными оборотами. Щедрин, создавая либретто для своей оперы, акцентирует исключительность Левши: когда атаман Платов на приеме в Букингемском дворце взламывает редкостное ружье – гордость «аглицкой» коллекции, он обнаруживает на нем подпись не просто русского мастера «Ивана Москвина во граде Туле» (как у Лескова), но конкретно «косого Левши».

В жанровом решении оперы, идущем от текста, можно обнаружить некоторое влияние сценария «Игры в четырех действиях» под названием «Блоха» Е. Замятина, как свободной интерпретации лесковского «Левши», поставленной во МХАТе режиссером А. Диким в 1925 году с гениальными декорациями Б. Кустодиева и музыкой

Ю. Шапорина – учителя Щедрина по композиции. От этого спектакля берет начало традиция ярких, условных, праздничных, карнавальных воплощений «Левши» в драматическом театре, тяготеющих к скоморошьему действу. «Эта вибрация текста между фантастическим гротеском и реалистичнейшей точностью составляет суть художественного ритма. Когда “валдахины”, “мерблюзьи мантоны” и “смолевые непромокабли” уже ввергли вас в атмосферу карнавальной фантазмагии, и автор только что с удовольствием шарахнул вас по голове “Аболоном полведерским”, и вы видите, что по кунсткамере меж “бюстров” и монстров шествуют не люди, а заводные куклы: Александр и Платов, – первый вдруг поворачивается ко второму и, дернув того за рукав, произносит весьма натурально: “Пожалуйста, не порть мне политики”», – пишет Анинский [1, с. 264].

Лубочная стилистика отчасти выявляется и в замысле композитора, и в мариинской постановке «Левши». Русские народные сцены – яркие, «игрушечные» – поражают шумным ярмарочным многоцветьем. Напротив, английский образ мысли и жизни выглядит у Щедрина более механизированным, что отражено даже в сценическом движении и игре актеров. Выступая автором либретто, Щедрин несколько изменил детали лесковского сказа. Так, если в оригинале Левша блоху подковал, да еще и имя свое поставил, то Щедрин пошел дальше: он блоху оживил. В опере «аглицкая» блоха произносит буквы латинского алфавита и танцует придворные танцы, но после

18. Англицкая блоха "подвергнутая русским пересмотрам"
18. The English Flea Subjected to Russian Modification

Moderato sostenuto
 (ca. 66-69)

A.	Бз.	Вз.	Гз.	Дз.	Ез.	Жз.	Зз.	И.	Ка.	Эз.	Эм.	Эн.
A.	Be.	Ve.	Ge.	De.	E.	Ze.	Ze.	I.	Ka.	El.	Em.	En.

того, как механическое насекомое было подвергнуто «русским пересмотрам» и побывало в руках тульских мастеров, оно учит русскую азбуку, начинает говорить по-русски и танцевать «Барыню» (см. Пример 1). А в финале Блоха убаюкивает умирающего Левшу русской народной колыбельной. В постановке Мариинского театра художник по костюмам И. Чередникова переодевает хрупкую Блоху в русском стиле во втором ее выходе на сцену: вместо английской шляпки и серебряных сапожек на ней – белый пуховый платок, валеночки и рукавички на всех лапках.

Соответственно географическому маршруту путешествия героев в повести Лескова и в либретто Щедрина выстраивается картинная, номерная партитура оперы с постоянной сменой декораций: Тула, Петербург, Зимний дворец, «Твердиземное» море, Букингемский дворец. Драматургическое и композиционное решение оперы Щедрина по Лескову основано на очень плотной концентрации жизненных явлений. Текст либретто компактный,

фиксирующий события без излишней описательности. Композиция оперы двухактная (32 номера) с отчетливым ощущением пропорций и точки золотого сечения в начале Второй части, когда заводят «обрусевшую блоху» (№ 20). Ни у Лескова, ни у Щедрина мы не найдем каких-то проходных, переходных малособытийных мест. Максимальная насыщенность единицы музыкального времени характеризует стиль композитора в целом и очень напоминает кинематографический монтаж, где всегда есть возможность вырезать какой-либо кадр и склеить его с другим. Нестандартность решений придает многим сценам оперы «Левша» принцип параллельного монтажа, он увеличивает динамику и событийную плотность действия. За небольшой временной промежуток одного номера разворачивается сюжет, которым могла бы жить полная опера.

Драматическое действие оперы «Левша» ориентировано на множество оппозиций: русские и англичане, народ и власть, население и небо-

жители, противопоставление иррациональной формы русского мироощущения рациональной британской. Поэтому приемы параллельной драматургии и параллельного монтажа Щедрин использует сознательно, как и когда-то в «Мертвых душах», где одновременно развиваются линии двух опер: лирико-эпической «народной оперы» в песнях и гротескной оперы России помещицей. В опере «Левша» можно услышать три таких параллельных суперслоя: назовем их «Россия царская», «Россия народная» и «бытие “аглицкое”». Параллельный монтаж реализован в постановочных эффектах отдельных сцен в виде двухъярусных декораций – на каждом из этажей происходит свое действие.

Пользуется Щедрин в «Левше» и кинематографическим наплывом, даже намеренно прописывая данный прием в партитуре: № 4 «Речка Тулица (наплыв)». Этот драматургически акцентный номер, экспонирующий образ косого Левши, а в его лице и собирательный образ русского народа, по своей внутренней структуре также решен при помощи монтажа и наплыва. Здесь не только сами сцены напластовываются друг на друга, но и народные песни внутри номера наслаиваются одна на другую, внезапно обрываются и монтируются с новым материалом: на печальный дуэт двух разговорных женщин «Реченька Тулица» наплывает протяжная песня Левши «Аленький цветочек...», которая прерывается песней «Тула моя, Тула...», сопровождаемой тоскливой мелодией дудука.

Интересно организована композиция двух актов оперы, где суть драматургического контраста различна. Основа драматургии Первой части «Левши» – конфликтное противостояние полярных интонационных миров: Россия царская – внешне-помпезные, официозные статичные картины (Зимний дворец, императоры Александр I и Николай I, муштра атамана Платова); Россия лесковская, народная – лирические, массовые сцены и тонко воплощенные пейзажные номера (Левша, народ). Интонационно-тембровое решение этих миров полярно: барабанной дробью, сигнальным мотивам трубы и грузной поступи тематизма тяжелой меди противопоставлено виртуозное, полифоническое, кружевное плетение хора, отдаленные обертоны колокольного звона, звуки жалейки и тульской гармошки, никнувший плач женских голосов, отголоски пароходных гудков.

Визуальный портрет императорской России в декорациях художника А. Орлова – гигантские, во всю высоту сцены ноги государя в сверкающих сапогах на фоне бескрайних белых снегов, как символ вертикали власти.

Столь же полярны собирательные образы России и Англии – это два макрополифонические пласта драматургии второй части оперы. Они написаны разными музыкальными красками и сценическими приемами. Англия с ее экстравагантными женщинами, жеманной Принцессой Шарлоттой и передовой техникой (в «заграничных» сценах спектакля на заднем плане проплывает вполне современная военная машина), Петербург с царями и атаманом Платовым и светлая, занесенная снегом Тула с покосившимися домиками и талантливыми мастерами из народа. Показ двух разных культур, двух разных миров (русской с одной стороны и иностранной – с другой) по принципу контрастного сопоставления или конфликтного противопоставления – это глубокая традиция русской оперы, завещанная «Жизнью за царя». Сколько великих опер создано на основе этого блестящего драматургического открытия М. Глинки! В полном соответствии с традицией, у Щедрина русский народ получает вокальную характеристику, а народ «аглицкий» – инструментальную.

Звуковое оформление иностранного гротескного визуального мира связано с тембровым колоритом челесты, арфы, флейты – символов уходящего галантного века. На данную сцену монтажно накладывается протяжная, берущая за душу песня двух сопрано о реченьке Тулице (№ 4). В чопорной Англии двигаются по регламенту, выражаются вычурно, украшая свою музыкальную речь витиеватыми юбилеями и пространными колоратурами; в российской глубинке – частушки-нескладушки наперебой, широта протяжного распева и православная молитва «Святой Боже...». В постановке Мариинского театра сценограф А. Орлов разводит российское и английское места действия, поднимая уровень сцены: снега уходят вверх, и через потолок будто прорастает башня Биг-Бэна, появляются красные телефонные будки. Столкновение параллельных миров оперы заранее обречено на трагическую развязку, жертвой которой становится главный герой – тульский мастер Левша.

Постановочное решение Мариинского театра изобиловало сценическими эффектами. Среди них многоэтажное многослойное сценическое пространство, демонстрация заграничных технических новинок, неожиданные въезды на авансцену красной «досадной укушетки» с донским казаком Платовым, сине-бело-голубая гамма костюмов И. Чередниковой в народных картинах. А чего только стоило трехкратное появление блохи из огромного «мелкоскопа» (микроскопа), который опускается на сцену! Но даже при наличии смысловых монтажных перебивок и сценических эффектов, общий темпоритм действия не меняется. Характер неспешного лесковского сказа сохраняется в музыке на протяжении всего действия, и нет у Щедрина никакого преклонения ко всему заграничному.

С точки зрения драматургии оперы интересно рассмотреть преподнесение Щедриным монограммы Гергиева. Семантика этой темы в драматургическом контексте оказывается многофункциональной. Внешне монограмма является изящной рамкой, визуализированным же-

стом руки дирижера, обрамляющим первый и второй акты оперы. Она излагается полностью (G E R G(i) E(v) (v)A (l)E R(y)) у скрипок и труб перед открытием занавеса (ц. 2) и не полностью (только фамилия) у скрипок перед его закрытием (5 т. до ц. 154) в Первой части. В начале Второй части при открытии занавеса тема «GERG(i)E(v)» окрашивается металлическим тембром челесты, предвзяря появление «обрусевшей блохи» в Буйкингемском дворце (ц. 155). В Эпизоде полная монограмма Гергиева (G E R G(i) E(v) (v)A (l)E R(y)) звучит глухо, еле слышными флажолетами в мрачном тембре контрабасов на фоне последних слов колыбельной Блохи перед молитвой хора «Святой Боже...» (ц. 275) (см. Пример 2). Такая смена тембровой «одежды» и интонационного облика в монограмме говорит о ее преобразовании в процессе драматургии оперы. Кроме того, монограмма Гергиева становится интонационным источником многих тем оперы. К примеру, тема арии Блохи содержит такой же никнущий мелодический рельеф и звуки *g-e-d(pe)* и *a-e(pe)* в качестве опорных (см. Пример 1).

Пример 2

The image shows a musical score for Example 2, starting at measure 275. The score is written for five parts: Perc II, Alto, Bass, Violin I, and Cello. The tempo is marked 'Lento (♩ ca. 42-44)' and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings like 'ppp' and 'pp', and performance instructions such as 'allarg.' and 'Amp.'. The vocal parts (Alto and Bass) have lyrics in Russian. The instrumental parts (Violin I and Cello) have notes and rests. The Perc II part has a drum pattern. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 284.

В одном из интервью Щедрин говорил: «Если бы у меня была вторая жизнь, я бы еще не раз обратился к нескольким его (Лескова) произведениям, потому что это кладезь характеров. Даже сам Левша – это ведь концентрат всех черт русского человека – от “а” до “я”» [5]. Все грани этого образа у Щедрина раскрываются коротко, немногословно, но исчерпывающе, как это свойственно композитору. Сцены с участием главного героя – это наиболее яркие и колоритные страницы оперы. В экспозиции (№ 4 «Реченька Тулица»)

Левша получает лирическую характеристику и выступает как типичный представитель народа, «к своей родине приверженный», с загадочной русской душой и тоской по России в песнях («Аленький цветочек...», «Тула, моя тула...») (см. Пример 3). Три интонационные песенные модели, включая песню «Реченька Тулица», исполняемую «разговорными женщинами», имеют сквозное, лейтмотивное значение: это три грани образа Левши и русского народа.

Пример 3

The image shows a musical score for the song 'Rucheyka Tulitsa'. It includes staves for voice (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment. The tempo is marked '(a tempo, ma poch. più mosso)'. The score features various time signatures (3/8, 4/4, 3/8, 4/4) and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The lyrics are in Russian, starting with 'Аленький цветочек...'. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Дальнейшая характеристика Левши разворачивается в массовой народной сцене № 11 «Околица Тулы и частушки Левши», где звучат лишь намеченные в № 4 темы. Левша «в холостом званье» балагурит, а песня «Тула, моя Тула...», которая подавалась как протяжная лирическая, трансформируется здесь, сопровождаемая скороговоркой хора, в частушки «под язык» – достаточно было поменять темп и добавить новый текст в партии хора и Левши: «Тула, Тула, гула, тетку Глашку ветром сдуло» (виртуозный канон хора), «Тула, моя Тула, почто вас девки будто сдобна пря(а)ник вздуло?» (Левша). К этим двум смонтированным параллельным планам присоединяется третий – дуэт женщин с песней-плачем «Речка Тулица» – ведь «под язык» в русском фольклоре исполнялись не только частушки-страдания, но и плачи-причитания. Полная народно-песенная ха-

рактеристика образа Левши завершается в № 19 «Финал первой части», где звучит песня «Аленький цветочек...», которая сулит разлуку с родимой стороной.

Писатель и композитор поднимают тему непризнанности гения в России и безразличия к человеку одаренному. Исключительность Левши – талантливого русского мастера-самоучки – оказалась ненужной. Ведь сколько крупных ученых, писателей, композиторов, художников уехали из России и нашли признание на Западе. Щедрин, акцентируя национальное начало в «Левше», опирается на пласты русской церковной и народной музыки, которые находятся здесь в высшем синтезе.

Существенную часть выразительности оперы составляет очень богатый тембральными красками симфонический оркестр, который был до-

полнен двумя домрами, дудуком, жалейкой, двумя деревянными флейтами, клавесином, баяном (или тульской гармошкой), редким народным инструментом хакбрет (разновидность цимбал), множеством ударных инструментов. В результате каждый образ оперы темброво персонифицирован, а его характер индивидуален и неповторим. Оркестровое письмо высочайшего класса демонстрируют шесть так называемых оркестровых реплик (видимо, краткость и фрагментарность этих оркестровых эпизодов не позволила Щедрина назвать их как-то иначе). Они отражают развитие сюжета в тембровом освещении, придают опере нарядность, а многим темам запоминаемость, благодаря необычным тембровым сочетаниям.

Особенно изящно решена сцена ковки как в музыкальном, так и в сценическом отношении. Музыкальный образ игрушечной токкаты создается тембрами народных и ударных инструментов, легкими виртуозными репликами хора и смешным текстом. Впечатляет состав оркестра в

сцене: две маримбы, вибрафон, бонго, античные тарелочки, хакбрет, чембало, фортепиано, баян, домры. Этому хрупкому звучанию вторит красивая сине-голубая сценическая реализация.

Главный герой Левша – это реальность народного дарования, растрчиваемого впустую и на пустое. «Лескова спрашивали: так он у вас хорош или плох? Так вы над ним смеетесь или восхищаетесь? Так это правда или вымысел? Так англичане дураки или умные? Так вы – за народ или против народа? Вы его восславить хотели или обидеть кровно? Он не находил, что ответить» [1, с. 266]. Да и что тут скажешь, эти вопросы и сейчас остаются открытыми и жизненными. Щедрин считает, что Лесков наиболее «созвучен всему сегодняшнему, завтрашнему, послепослезавтрашнему на российской земле...». «Слова Лескова – нации в назидание. У него как сказано: шкура-то овечья, а душа-то человеческая. Надо к человеку относиться с пониманием. Потому Лесков вне времени» [4].

Литература

1. Аннинский Л. Лесковское ожерелье. – М.: Книга, 1986. – 304 с.
2. Бухштаб Б. Сказы о народных праведниках («Очарованный странник», «Левша», «Тупейный художник» Н. С. Лескова) [Электронный ресурс] // Вершины: Книга о выдающихся произведениях русской литературы / сост. В. И. Кулешов. – М.: Дет. лит., 1983. – URL: <http://www.gramma.ru/BIB/?id=3.78>.
3. Золотая маска. Российская национальная премия и фестиваль. Родион Щедрин «Левша» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=1031>.
4. «И запела блоха: “Ха-ха!...”». В Мариинском театре новая опера Родиона Щедрина – «Левша» [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. – URL: <http://www.kp.kg/daily/26113.1/3008154/>.
5. «Музыка всегда ждет нового гения». Родион Щедрин – о «Левше», судьбе молодых композиторов, критиках и Мариинке [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.shchedrin.de/index.php?id=28&L=2>.
6. Синельникова О. Духовная доминанта русской души в опере Родиона Щедрина «Левша» // Applied Linguistics. – Oxford: Oxford University Press, 2016. – Is. 6 (2), (December), vol. 37. – P. 1321–1328.
7. Синельникова О. «Запечатленный ангел» Н. Лескова и Р. Щедрина: в поисках духовной истины // Музыкальная академия. – 2007. – № 1. – С. 102–110.
8. Синельникова О. Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина: моногр. – Кемерово, 2007. – 291 с.
9. Синельникова О. О русском праведнике и человеческой душе: Н. Лесков и Р. Щедрин в опере «Очарованный странник» // Музыка и время. – 2007. – № 12. – С. 12–20.

References

1. Anninskiy L. *Leskovskoe ozherel'e [Leskov Necklace]*. Moscow, Kniga Publ., 1986. 304 p. (In Russ.).
2. Bukhshtab B. *Skazy o narodnykh pravednikakh* (“Ocharovannyi strannik”, “Levsha”, “Tupeynyy khudozhnik” N.S. Leskova) [Tales of the righteous people]. *Vershiny: Kniga o vydayushchikhsya proizvedeniyakh russkoy literatury [Vertices: A book about outstanding works of Russian literature]*. Comp. V.I. Kuleshov. Moscow, Det. lit. Publ., 1983. (In Russ.). Available at: <http://www.gramma.ru/BIB/?id=3.78>.
3. *Zolotaya maska. Rossiyskaya natsional'naya premiya i festival'. Rodion Shchedrin "Levsha" [Golden mask. Russian national award and festival. Rodion Shchedrin is Left-Handed]*. (In Russ.). Available at: <http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=1031>.

4. "I zapela blokha: «Kha-kha!...»". V Mariiinskom teatre novaya opera Rodiona Shchedrina – "Levsha" ["And the flea sang, «Haha!...»". At the Mariinsky theatre Rodion Shchedrin's new Opera "Lefty"]. *Komsomol'skaya Pravda [Komsomolskaya Pravda]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kp.kg/daily/26113.1/3008154>.
5. "Muzyka vseгда zhdet novogo geniya". Rodion Shchedrin – o "Levshe", sud'be molodykh kompozitorov, kritikakh i Mariinke ["Music is always waiting for a new genius". Rodion Shchedrin – "Lefty", the fate of young composers, critics and Mariinsky]. (In Russ.). Available at: <http://www.shchedrin.de/index.php?id=28&L=2>.
6. Sinelnikova O. Dukhovnaya dominanta russkoy dushi v opere Rodiona Shchedrina "Levsha" [Spiritual dominant of the Russian soul in Rodion Shchedrin's Opera "Lefty"]. *Applied Linguistics*. Oxford, Oxford University Press, 2016, iss. 6 (2), (December), vol. 37, pp. 1321-1328. (In Russ.).
7. Sinelnikova O. "Zapechatlennyy angel" N. Leskova i R. Shchedrina: v poiskakh dukhovnoy istiny ["The Sealed angel" by N. Leskov and R. Shchedrin: in search of spiritual truth]. *Muzykal'naya akademiya [Academy of Music]*, 2007, no. 1, pp. 102-110. (In Russ.).
8. Sinelnikova O. *Montazh kak printsip muzykal'nogo myshleniya Rodiona Shchedrina: monografiya [Installation as a principle of Rodion Shchedrin's musical thinking]*. Kemerovo, 2007. 291 p. (In Russ.).
9. Sinelnikova O. O russkom pravednike i chelovecheskoy duche: N. Leskov i R. Shchedrin v opere "Ocharovanny strannik" [About the Russian righteous man and the human soul: N. Leskov and R. Shchedrin in the Opera "The Enchanted wanderer"]. *Muzyka i vremya [Music and Time]*, 2007, no. 12, pp. 2-20. (In Russ.).

УДК 781.91

ПИАНОЛА И ЕЁ РОЛЬ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

Бородин Борис Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, член Союза композиторов России (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: bbborodin@mail.ru.

Актуальность предлагаемой статьи определяется тем, что механическое фортепиано занимало заметное место в музыкальной культуре первой трети XX столетия. В последние десятилетия XX века этот инструмент всё чаще включается в поле зрения зарубежных исследователей в связи с изучением фонографического наследия выдающихся пианистов прошлого и ранних этапов развития звукозаписи. В отечественном искусствознании указанная сфера незаслуженно обойдена вниманием. Цель данного исследования – на основе изучения зарубежных источников восполнить образовавшийся информационный разрыв.

По принципу действия механическое фортепиано неправомерно относить к звукозаписывающим технологиям, так как здесь происходит фиксация автоматического действия, а не акустического явления. Но в то же время этот инструмент является звуковоспроизводящим аппаратом, в определённой степени сохраняющим намерения музыкантов, участвующих в процессе фиксации и репродуцирования исполнения музыкального произведения.

Пианола – одна из разновидностей механического фортепиано, управление которым осуществляется оператором – пианилистом. Этот аппарат служил средством распространения музыкальных произведений широкого жанрового диапазона (от модных танцев до симфоний и опер), музыкальным инструментом, звучащим в концертных залах, устройством, предоставляющим новые возможности для реализации композиторских замыслов. В статье на многочисленных примерах рассматриваются конструктивные особенности пианола и её функции. Специальный раздел посвящён роли пианола в музыкальной культуре современности: композиторскому творчеству Конлона Нанкарроу (1912–1997) и исполнительскому искусству пианилиста Рекса Лоусона.