

На правах рукописи

Карпун Надежда Аркадьевна

**Опера Д. Лигети „Le Grand Macabre“
в контексте эсхатологической темы
в европейском музыкальном театре 1960–1970-х годов**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2024

Работа выполнена на кафедре теории музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Научный руководитель: **Горячих Владимир Владимирович** — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Официальные оппоненты: **Заднепровская Галина Викторовна** — доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкального искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова»

Медведева Юлия Петровна — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки»

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»

Защита состоится «23» декабря 2024 года в 15.15 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.020.01 при ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова» по адресу: 190068, г. Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2. лит. А, ауд. 537.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте: <https://www.conservatory.ru/science/tses/obyavlenie-o-predstavlenii-dissertacii-karpun-nadezhdy-arkadevny-opera-dligeti-le>

Автореферат разослан «_____» _____ г.

Ученый секретарь Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.020.01 при Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения



Редькова Евгения Сергеевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Конец человеческого бытия — одна из ключевых онтологических проблем, осмысление которой корнями уходит в глубокое прошлое. Эсхатология (греч. «учение о конечности бытия») лежала в основе мифологического сознания человека в эпоху язычества, стала важной частью зороастрийской и скандинавской мифологий, а позднее — иудаизма, христианства, ислама.

В XX веке, наряду с христианской эсхатологией, традиционно занимавшей важнейшее место в искусстве, внимание художников, литераторов и музыкантов привлекли также эсхатология экзистенциализма и ряд иных эсхатологических теорий¹. Синтез двух эсхатологий — большой (учение о конце всемирной истории) и малой (описание посмертного бытия отдельного человека), — а также различных философских и религиозных идей в рамках каждого отдельного произведения искусства получал неизменно оригинальное воплощение, что позволило исследователям говорить об индивидуальных эсхатологических концепциях.

Характерная для XX века тенденция к усилению апокалиптических настроений проявлялась и в социокультурном пространстве. Мировые катаклизмы, Карибский кризис, война во Вьетнаме и другие вооруженные конфликты, угроза ядерной катастрофы сделали ожидание конца света в 1960–1970-е годы как никогда осязаемым, конкретным.

В обозначенный период эсхатологический сюжет нашел свое воплощение и на музыкальной сцене. Среди многочисленных опер на апокалиптический сюжет «Le Grand Macabre» («Великий Мертвиарх») Д. Лигети занимает особое место, являясь своего рода обобщением ключевых эсхатологических тем и образов, воплощенных в музыкально-театральных

¹ Некоторые из них перечислены в статье Ж. Деррида «Об апокалиптическом тоне, принятом ныне в философии». См.: *Derrida, J. D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Paris : Galilée, 1983. P. 59.

сочинениях тех лет. В этой связи представляется актуальным рассмотрение оперы Лигети в контексте эволюции эсхатологического сюжета в 1960–1970-х годах в произведениях для европейского музыкального театра.

Степень разработанности темы исследования. Воплощение эсхатологических образов в музыкально-театральных произведениях до сих пор не являлось предметом отдельного исследования в музыковедении. Зачастую, однако, эсхатология рассматривалась как часть религиозных или философских концепций композиторов и их произведений, как, например, в монографиях О. Т. Леонтьевой о К. Орфе (1984), И. И. Никольской о К. Пендерецком (2012), в диссертации Ю. А. Курановой «Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского („Весна священная“, „Персефона“, „Потоп“»)» (2017). Другие ракурсы научных изысканий — изучение апокалиптических мотивов в рамках воплощения темы смерти в музыке (например, в диссертации К. Гёдеке «Тема смерти в музыке после 1945 года», 2004), анализ социокультурного влияния «апокалиптических» сочинений (монография К. Фондунга «Апокалипсис в Германии», 2000).

Необходимость представления и анализа широкой панорамы эсхатологических концепций 1960–1970-х годов потребовала обращения к философским и публицистическим работам Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Хайдеггера, Х. Рихтера, Т. Адорно, А. Роб-Грийе, У. Эко, а также к культурологическим и искусствоведческим трудам Ф. Н. Петрова, И. В. Желтиковой и Д. В. Гусева, Е. Г. Якимовой, Г. А. Шикиной, А. В. Татаринова, М. И. Найдорфа, Г. В. Заднепровской. При анализе произведений М. Келемена, М. Кагеля, К. Орфа и других, наряду с перечисленными источниками, были использованы аналитические работы С. Эрдинг, Т. В. Цареградской, Т. Рёша, С. Дрееса, И. В. Копосовой, П. Ингрэма, Н. А. Хрущевой, а также статьи М. Келемена.

Среди источников, посвященных стилю Лигети и, в частности, его опере, упомянем, прежде всего, интервью композитора с Г. Заббе, П. Варнаи,

К. Сэмюэлом, статью «Le grand macabre», написанную Лигети по материалам выступления в рамках международного фестиваля современного искусства «Steirischer Herbst» (1981), а также комментарии композитора к изданию диска «Le Grand Macabre» фирмой Sony в 1999 году.

В англоязычной музыковедческой литературе за последние двадцать лет было написано по меньшей мере четыре масштабных монографических исследования, посвященных Лигети, — книги М. Н. Лобановой², К. Флороса (в 2014 году вышло дополненное издание его монографии 1996 года), Р. Тула, А. М. Бауэр. «Le Grand Macabre» как объект исследования обозначен в статьях В. Маркса, М. Сёрби, Й. У. Эверетт, Й. П. Хикеля, Х. Циммерман, В. Ратхерта, Л. Риллинг, П. Дж. Эдвардса, Ю. Мюллера и Ж.-Д. Ментцеля, а также в книгах А. Дж. Севелл, П. Дж. Эдвардса.

В отечественном музыкознании анализу творчества Лигети посвящены монография И. В. Остромогильского «Творчество Дьердя Лигети сквозь призму фактурных новаций композитора» и его же диссертация «Тембровые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960–80-х годов» (2011), диссертации Р. А. Разгуляева («Фортепианное творчество Дьердя Лигети: проблемы стиля и интерпретации», 2006), Е. С. Андреевой («Темпоральное мышление Б. Бартока и Д. Лигети в свете диалога Востока и Запада», 2013). Внимание авторов перечисленных работ сосредоточено на анализе конкретных особенностей стиля композитора. Важный русскоязычный источник — сборник 1993 года «Дьердь Лигети. Личность и творчество». Помещенные в нем статьи Ю. В. Крейниной и С. И. Савенко стали новым словом в изучении стиля Лигети — в частности, концепция Савенко о «динамической» и «статической» музыке.

² Отечественный музыковед М. Н. Лобанова написала на русском языке несколько работ, освещающих довольно обширный спектр проблем творчества Лигети — статьи «Дьердь Лигети — эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов» (1987), «Логика и композиция „новой музыкальной драмы“: „Приключения“ Дьердя Лигети» (1990). Однако наиболее полно идеи автора воплотились в поздней, англоязычной монографии «György Ligeti: style, ideas, poetic» (2002; 2-е издание — 2024).

Понятийный аппарат. Многообразие жанровых, стилевых, концептуальных особенностей каждого произведения, послужившего материалом для данного исследования, позволяет отнести их к *новому музыкальному театру*. В то же время, в рамках данной работы жанровое определение «опера» все же будет использовано — в тех случаях, когда сочинение подпадает под определение оперы, которое предложила Е. А. Ручьевская. По мысли музыковеда, «специфика оперы как жанра состоит в том, что в опере... сценическое действие и слово включаются в музыкальную драматургию»³. Иными словами, под оперой в данном исследовании будут подразумеваться те музыкально-театральные сочинения, в которых на первом плане — музыкальная драматургия, то есть «воплощенные в музыке внешний и внутренний планы действия: сюжет, ход событий и процесс переживаний, авторский комментарий и т. д.»⁴. При этом необходимо подчеркнуть, что граница между оперными и «не-оперными» сочинениями во второй половине XX века проницаема, порой едва заметна, условна. Комбинация «музыкальных» и «вне-музыкальных» приемов зависит исключительно от художественного замысла, что предполагает бесконечное число вариантов. Однако гегемония оперы как *идеи*, концепта, которому следуют, с которым играют или даже полемизируют, в большинстве подобных сочинений очевидна.

Объектом исследования стала опера «Le Grand Macabre» Д. Лигети — сочинение, в котором находят претворение и переосмысливаются различные образы и символы конца времени. **Предмет исследования** — музыкальное воплощение в опере «Le Grand Macabre» Лигети эсхатологических сюжетов и образов, характерных для музыкального театра 1960–1970-х годов.

В качестве **материала** исследования представлены:

³ Формы вокальной музыки: учеб. по анализу: для высш. и сред. музык. учеб. заведений / ред. Н. Ю. Афонина, В. В. Горячих, Н. И. Кузьмина; СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2022. С. 357.

⁴ Там же, с. 429.

— музыкально-театральные сочинения европейских композиторов на эсхатологический сюжет, написанные в 1960–1970-х годах: «Тавернер» П. М. Дейвиса, «Государственный театр» и «Растворение мира» М. Кагеля, «Апокалиптика» М. Келемена, «Le Grand Macabre» Д. Лигети, «Дьяволы из Лудена» и «Потерянный рай» К. Пендерецкого, «Ваш Фауст» А. Пуссёра, «Мистерия на конец времени» К. Орфа, «Комедия» Р. Хаубенштока-Рамати;

— произведения 1960–1970-х годов Д. Лигети, К. Орфа, К. Пендерецкого, связанные с эсхатологическими образами;

— сочинения XIX – первой половины XX вв. на эсхатологическую тему: Реквием А. Брүно, Симфония № 5 «Апокалипсис» К. Вайгля, «Квартет на конец времени» О. Мессиана, *Messa di Requiem* И. Пиццетти, Реквием К. Сен-Санса, «Для тех, кого мы любим» П. Хиндемита;

— музыкально-театральные сочинения начала XX века, относящиеся к антиоперному направлению: «Расцвет и падение города Махагони» К. Вайля, антиопера «Последний решительный» В. В. Вишневого, В. Я. Шебалина, В. Э. Мейерхольда и С. Е. Вахтангова, программа сценической композиции «Желтый звук» В. В. Кандинского, текст оперы «Победа над солнцем» А. Е. Крученых, М. В. Матюшина и К. С. Малевича;

— антисимфонии: «*Symphonia Germanica*» Э. Шультхофа, описания «Антисимфонии — музыкальной круговой гильотины в трех частях» Е. Голышева, «Монотонной симфонии» И. Кляйна, «Триадического балета» О. Шлеммера, «Симфония насекомых» К. Ахо, «Симфония» Л. Берио, «Лунный источник или Приглашение к... или Симфония № 1» Х. О. Доннера, «Симфония современных миров» К. Рюдмана, симфония № 1 А. Г. Шнитке;

— тексты Ветхого и Нового завета;

— литературные тексты: Книги Сивилл, пьесы М. де Гельдерода, пьеса «Король Убю» А. Жарри, поэма «Потерянный рай» Дж. Мильтона, роман «Тошнота» Ж.-П. Сартра, «Разговор-симфониетта» Ж. Тардьё, пьесы К. Эверарта, сборник «Четыре замечательных клухта».

Цель и задачи исследования. Цель данной работы — представить и систематизировать основные эсхатологические концепции, воплощенные в европейском музыкальном театре 1960–1970-х годов, и особенности их претворения в опере Лигети «Le Grand Macabre».

В связи с поставленной целью были сформулированы следующие задачи:

- определить ключевые идеи и топосы христианской эсхатологии, привести примеры произведений искусства (в том числе музыкального) разных эпох на апокалиптический сюжет;
- выявить основные особенности воплощения образов христианской эсхатологии в сочинениях Орфа, Пендерецкого, Дейвиса, Келемена и других композиторов;
- систематизировать выявленные образные сферы с точки зрения их музыкальных особенностей;
- изучить ключевые категории экзистенциальной эсхатологии, опираясь на труды Хайдеггера, Сартра, Камю;
- рассмотреть феномен антиискусства в его связи с эсхатологическими идеями экзистенциализма, концепцией «смерти искусства»;
- проанализировать особенности антисимфоний, антиопер и анти-антиопер;
- проследить возможные связи сочинений Лигети 1950–1970-х годов и оперы «Le Grand Macabre» на уровне концепций и музыкальной драматургии;
- проанализировать драматургию пьесы Гельдерода «Проделка Великого Мертвиарха»;
- охарактеризовать концепцию оперы Лигети, ее основные темы и образы, раскрыть жанровый облик сочинения;
- проанализировать характеристики героев оперы «Le Grand Macabre» в контексте музыкальной драматургии целого;

— обозначить роль оркестра, хора, а также аллюзий на живопись в воплощении апокалиптических образов в опере;

— сформулировать основные черты «Le Grand Macabre», определяющие сочинение Лигети как ключевое в контексте эволюции эсхатологической темы и идеи антиискусства в европейском музыкальном театре 1960–1970-х годов.

Положения, выносимые на защиту:

1. Эсхатологическая картина мира в музыкально-театральных сочинениях 1960–1970-х годов представляет собой сложный комплекс взаимодействующих друг с другом религиозных и философских концепций;

2. Важную роль в формировании представлений композиторов о конце времени сыграли христианский и экзистенциальный эсхатологические мифы, идея конца (смерти) искусства;

3. При сходстве некоторых эсхатологических идей и особенностей их воплощения, каждое рассмотренное в работе произведение музыкального театра представляет собой уникальную трактовку эсхатологического мифа;

4. Феномен антиоперы, получивший широкое распространение в 1960–1970-х годах, неразрывно связан с эсхатологией и одновременно с концепцией «конца (смерти) жанра»;

5. Образы Страшного суда, концепция «бесстрастного экспрессионизма», тема преодоления страха смерти — наиболее значимые в творчестве Д. Лигети 1960–1970-х годов и находят свое воплощение во многих произведениях этого периода, — в первую очередь, в вокально-инструментальных опусах;

6. Опера Д. Лигети «Le Grand Macabre» представляет собой синтез ключевых эсхатологических концепций своего времени, а также идей постмодернизма, театра абсурда, эстетики гротескного реализма, в музыкальном плане — традиционных и авангардных приемов, различных стилей, форм, жанровых разновидностей оперы. В этом смысле сочинение

является одним из ключевых в европейском музыкальном театре второй половины XX века.

Научная новизна. В работе впервые представлен целостный анализ музыкальной драматургии оперы Д. Лигети «Le Grand Macabre» в сравнении с первоисточником, сочинениями музыкального искусства прошлого и настоящего, с рядом других сочинений композитора, а также в контексте аллюзий на живопись. Впервые исследована взаимосвязь малой и большой эсхатологий в рамках художественного целого этого и других произведений 1960–1970-х годов, представлена классификация основных апокалиптических образов, воплощенных в музыкально-театральных сочинениях рассматриваемого периода. Изучены концепции антисимфонии и антиоперы как части сложного комплекса философских мировоззрений, тесно связанных с эсхатологией, выявлено своеобразие данных концепций в ряду иных направлений антиискусства. Предложен новый ракурс исследования творчества Лигети, в контексте эволюции его эсхатологических воззрений, и — шире — в контексте эволюции апокалиптического мифа в 1960–1970-е годы.

Кроме того, анализ музыкальной драматургии отдельных опусов позволил выявить общие черты и своеобразие подхода каждого автора в воплощении идеи конца времени. В исследовании рассмотрены редко упоминаемые в отечественном музыкознании сочинения — мультимедийная балетная опера М. Келемена «Апокалиптика», опера «Тавернер» П. М. Дейвиса.

Методология и методы исследования. Методология работы основана на комплексном подходе и включает в себя исторический, культурологический, аналитический и компаративный методы, а также метод семиотического анализа. Их выбор обусловлен объектом и предметом исследования, поставленными в работе задачами. Социокультурный контекст эпохи 1960–1970-х годов был описан с помощью исторического и культурологического методов. Аналитический и компаративный методы

применялись при анализе отдельных произведений и их сравнении друг с другом. Использование семиотического анализа, то есть выявления присущей сочинениям знаковой системы, позволило выделить наиболее часто встречающиеся эсхатологические образы, определить их семантику и особенности их музыкального воплощения.

Важнейшую роль в работе сыграла методология оперного анализа Е. А. Ручьевской. Предложенный ученым целостный анализ музыкальной драматургии оперы, включающий в себя исследование как отдельных оперных элементов, так и жанра, композиции, художественного целого, стал основополагающим в диссертации.

Теоретическая значимость работы состоит в создании целостного представления о воплощении эсхатологического мифа в опере Лигети «Le Grand Macabre», включающего в себя не только христианские идеи, но и философские концепции XX века. Систематизация музыкально-театральных образов Апокалипсиса, разбор их специфических черт создает предпосылки для дальнейшего поиска, изучения и осмысления таковых в произведениях после 1980 года. Рассмотрение направлений антисимфонии, антиоперы и анти-антиоперы в русле экзистенциальной эсхатологии и других философских идей прошлого столетия открывает новый ракурс анализа подобных сочинений, позволяет наметить возможные точки соприкосновения с отечественной музыкально-театральной и симфонической музыкой. Кроме того, теоретическую значимость составляет раскрытие семантической общности сочинений Д. Лигети, что предполагает более широкое специальное исследование в будущем.

Практическая значимость. Материалы диссертации могут быть использованы в курсе музыкально-исторических и теоретических дисциплин в высших учебных заведениях при анализе музыкального театра второй половины XX века, в том числе, в дисциплинах «История зарубежной музыки» («Современная зарубежная музыка»), «Анализ музыкальных произведений», «Музыкальный театр XX века», «Музыкальная драматургия

оперы». Представленный в работе анализ музыкальной драматургии крупнейших музыкально-театральных сочинений второй половины XX века, в первую очередь, «Le Grand Macabre» Лигети, также, на наш взгляд, может помочь режиссерам, дирижерам, исполнителям воплотить авторский замысел, разобраться в сложном тексте партитур.

Степень достоверности и апробация результатов. Степень достоверности исследования определяется опорой на значительное количество отечественных и зарубежных музыковедческих работ, а также использованием соответствующих цели и задачам диссертации методов. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Основные положения работы были представлены в докладах на международных и всероссийских научных конференциях, среди которых Международная научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения доктора искусствоведения, профессора Е. А. Ручьевской (2022), VI Международная научная конференция «Опера в музыкальном театре: история и современность» (2024). По теме диссертации были опубликованы восемь статей, в том числе три статьи в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ⁵.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы (245 позиций на русском и иностранных языках), списка научных публикаций по теме диссертации и списка иллюстративного материала, трех приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность и новизна темы диссертации, определяются цель и задачи, методология, теоретическая и

⁵ Общий объем публикаций в изданиях ВАК — 2,45 п. л. (см. Публикации по теме диссертации).

практическая значимость работы, а также степень достоверности исследования.

Две первые главы посвящены анализу двух ключевых направлений эсхатологии в европейском музыкальном театре 1960–1970-х годов — христианской и экзистенциальной, их взаимовлиянию и основным концепциям и образам.

В первой главе **«Образы христианской эсхатологии и их воплощение в искусстве»** освещаются основные образы Апокалипсиса Иоанна Богослова, общая проблематика воплощения христианского эсхатологического мифа в искусстве, подробно рассматриваются эсхатологические концепции музыкально-театральных сочинений Пендерецкого, Келемена, Орфа, Дейвиса, а также дается классификация выявленных образов с точки зрения их семантической и музыкальной общности.

§ 1. Общие вопросы христианской эсхатологии и эстетики. Эсхатологический миф в искусстве

Вера в Страшный суд, ожидание Апокалипсиса — неотъемлемая часть христианского канона. На страницах Нового Завета не раз упоминаются образы и символы конца света⁶, а последняя книга, Откровение Иоанна Богослова, полностью посвящена этой теме. Она отличается от евангелических пророчеств крайне подробным повествованием о наказании грешников. Христа-пастыря сменяет Христос-Пантократор.

Драматургия Откровения Иоанна Богослова сложна для постижения. Семиотическое пространство Апокалипсиса включает в себя цветовые и числовые метафоры, мотивы ожидания, смерти и бессмертия, воскресения. Ключевыми образами и символами конца времени, нашедшими свое

⁶ К эсхатологическим текстам в Новом завете относятся: описание беседы Иисуса с учениками на Елеонской горе (Мк. 13; Мф. 24, 25; Лк. 17:22–37, 21:5–36), притча о зернах и плевелах (Мф. 13:24–32, 36–43). Меньше всего эсхатологический сюжет представлен в Евангелии по Иоанну, где присутствуют лишь отдельные упоминания о последнем суде (Ин. 6:40, 11:25–26, 12:31).

воплощение в искусстве, исследователи считают темы спасения, воскрешения мертвых, последней битвы, Страшного суда, разрушение старого мироздания и обретение нового мира.

Образы и символы конца времени на протяжении столетий привлекали европейских художников, писателей, музыкантов. В XX веке, наряду с цитированием темы секвенции *Dies irae* и обращением к большой и малой эсхатологии в рамках жанра реквиема, возник интерес к *целостному воплощению и осмыслению* апокалиптического сюжета. Среди таких произведений — симфоническая картина «Из Апокалипсиса» А. К. Лядова (1912), опера «Антихрист» Р. Ланггора (1921–1923, перераб. в 1926–1929), оратория «Книга с семью печатями» Ф. Шмидта (1935–1937), «Квартет на конец времени» О. Мессиана (1941), симфония № 5 «Апокалипсис» К. Вайгля (1945), электронная оратория «L'Apocalypse de Jean» П. Анри (1968).

§ 2. В ожидании нового Апокалипсиса: сочинения о грядущем конце света К. Орфа, М. Келемена, К. Пендерецкого

В европейском музыкальном театре 1960–1970-х годов символы Страшного суда, идеи малой и большой эсхатологий получили разноплановое воплощение. Темы *малой* христианской эсхатологии прослеживаются, например, в операх П. М. Дейвиса «Тавернер», К. Пендерецкого «Дьяволы из Лудена». Ключевой особенностью сочинений, посвященных *большой* эсхатологии, стало сочетание христианского апокалиптического сюжета с образами эсхатологий других религий и философских учений.

«*Мистерия на конец времени*»⁷ К. Орфа воплощает концепцию ожидаемого Апокалипсиса, основанную на текстах Оригена, Книг Сивилл, И. В. Гёте, древнегреческого гимна богу Онейру, которые символически «уравниваются», воспринимаются в контексте общего ритуального характера

⁷ Перевод О. Т. Леонтьевой. Оригинальное название произведения — «De temporum fine comoedia» («Комедия на конец времени»).

произведения, единого сакрального пространства, соединяясь с аллюзиями на эллинистическое музыкальное искусство и произведения композитора на древнегреческие сюжеты (оперы «Антигона», «Царь Эдип», «Прометей»).

Мотив *ожидания* конца света прослеживается на протяжении всего сочинения. В первой части древние прорицательницы сивиллы жаждут божественной кары. Отшельники (Анахореты), появляющиеся во второй части «Мистерии...», уповают на пришествие Господа, его наставничество. Наконец, в тихом финале заключительной третьей части, кульминации всего произведения, становится очевидной главная идея: ожидание единения с Богом, надежда на утешение.

Образ конца времен в опере Пендерецкого «*Потерянный рай*» основан на сцене видений Адама из первоисточника сочинения — одноименной поэмы Дж. Мильтона. Четыре видения показывают грехи человечества: первое преступление, массовые убийства и массовые же страдания и смерть. Исключены повествования о конкретных людях или государствах, присутствующие в поэме⁸, отчего сцена видений воспринимается как показ главных язв человечества на протяжении всей истории, без линейного нарратива. Сквозное развитие сцены объединено лейтмотивами (главный среди них — цитата *Dies irae*). Несмотря на неотвратимость наказания, финал оперы вполне оптимистичен. Устами Архангела Михаила праведным дается надежда на обретение новой земли и нового неба, на бесконечную доброту Бога, чье величие прославляет последний хор.

Мультимедийная балетная опера «Апокалиптика» М. Келемена своим названием напрямую отсылает к эсхатологической теме, воплощенной в Ветхом завете и многочисленных иудейских (а не христианских) апокрифах⁹.

⁸ История Каина и Авеля, с нашей точки зрения, приводится в опере как символ «невозврата», первого совершенного людским родом убийства.

⁹ Апокалиптика — «направление в позднебиблейской и послебиблейской религиозной мысли иудаизма, выражавшее себя в форме рассуждений и пророчеств („откровений“) о конечных судьбах мира». См.: Кононенко, Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. Режим доступа: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/index.htm> (дата обращения: 09.01.2023).

Изображение проблем современного мира сквозь призму эсхатологических символов отражает основную идею сочинения — гибель человека в человеке. Среди ярких средств ее воплощения — намеренное искажение вокальных тембров (использование возможностей магнитофонной записи), замена вокализации на скандирование, разговорную речь, отдельные звуки, вздохи, крики.

Последняя из двенадцати сцен оперы носит название «Апокалипсис». Намеки на конец времен, несколько раз звучавшие в разных частях «Апокалиптики»¹⁰, здесь трансформируются в масштабную картину последнего времени, объединяющую все эсхатологические мотивы. Апокалипсис у Келемена оказывается словно переписан заново, с оглядкой на современные угрозы и проблемы. Надежда на обретение нового неба и новой земли, хотя и возникает в финале, призрачна: появление танцовщицы в образе белого голубя, важного символа новой жизни, идет вразрез с музыкальным рядом, в котором все так же сохраняется мрачная, гнетущая атмосфера.

§ 3. Воплощение апокалиптических образов в музыкальном театре 1960–1970-х годов и их классификация

Анализ сочинений европейского музыкального театра 1960–1970-х годов позволил выделить определенные закономерности, касающиеся воплощения в музыке христианского эсхатологического мифа. К наиболее значимым в музыкальном театре апокалиптическим мотивам и символам можно отнести следующие:

— *Tuba mirum* — символ объективной, бесстрастной божественной воли, связанный с тембрами медных духовых, органа, колоколов, с сигнальной и фанфарной мелодикой.

¹⁰ В сценах №№ 2, 6 и 11 о конце времен говорилось напрямую. В № 11 подготовка последней сцены особенно заметна, так как сцены №№ 11 и 12 идут без перерыва.

— *Падение Вавилона* — сюжет, воплощенный в тропах грехопадения (разгул демонических сил — вихри, шабаш, гротескные изображения плотской любви), людской разобщенности (полиязычие, разноголосица).

— картины *Страшного Суда*, главная особенность которых — оглушительное массивное звучание. Нередко здесь используются различные приемы искажения тембров (например, включение записей, часто намеренно искаженных), всевозможные кластеры, в вокальных партиях — утрированно экспрессионистская мелодика, нечленораздельные крики, всхлипы, стоны.

— *Lux Aeterna* — образ бесконечного и непостижимого человеческим разумом сущего, из которого все сотворено и к которому стремится все на земле. Основные музыкальные средства — тянущиеся ноты в полярных регистрах, появляющиеся как бы из ниоткуда и исчезающие там же. Зачастую на этот фон постепенно наслаиваются более определенные мотивы или фразы, олицетворяющие собственно зарождение жизни.

— *Путь к Богу*. Троп, получивший в Откровении конкретное символическое воплощение (книга с семью печатями), в музыкальном театре скорее связан с логикой драматургического развития каждого отдельного сочинения.

— *Новое небо и новая земля*. Музыкальное воплощение данной образной сферы — проведение хоральной мелодии (цитаты либо стилизации) в верхнем регистре. Важной особенностью является недосказанность, призрачность видения Небесного Иерусалима, надежда на утешение, а не само успокоение.

Христианская эсхатология, ее ключевые темы и образы стали важнейшей частью музыкального театра 1960–1970-х годов. Появление и распространение новых, альтернативных взглядов на конец мира не отменили исключительного влияния христианского канона на мироощущение композиторов, но дополнили и усложнили эсхатологический миф.

Вторая глава, **«Экзистенциальная эсхатология в искусстве: истоки, содержание, воплощение»**, посвящена примерам и последствиям слияния традиционных христианских идей и новых, связанных с появившимися в то время философскими течениями.

§ 1. Театр и ничто. Философские концепции экзистенциализма в философии, литературе, театре и живописи

Опыт антиискусства авангарда первой волны, влияние нигилизма и экзистенциализма, общее угнетенное состояние социума после Второй мировой войны послужили причиной и основой поиска новых форм — «иноного» (по Т. Адорно), затрагивающего актуальные проблемы современного общества и выходящего за границы собственно искусства.

В 1960-е годы вышли в свет манифесты литераторов К. М. Михеля и Г. М. Энценсбергера о смерти литературы, художника Дж. Мачунаса о «мертвом искусстве». Сформировались группа «Флюксус», члены которой предприняли попытки поиска форм антиискусства, Новый роман (антироман) А. Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Бютора, антитеатр Э. Ионеско, С. Беккета. Появились и «антимузыкальные» сочинения — антисимфония и антиопера.

Целью для антиискусства 1960-х годов становится поиск некоего синтеза старого и нового, в духе экзистенциального диалектического подхода. В результате этого синтеза необязательно возникает лучшая версия искусства, но — иная. То, что в 1920-е годы воспринималось как поиски искусства будущего, *после Освенцима* стало единственной возможной формой выражения. Иными словами, утопическое воодушевление сменилось экзистенциальной предопределенностью. Немаловажным для перечисленных авторов стали и основные категории экзистенциальной эсхатологии — ожидание (бытие к смерти), смерть и ничто.

Помимо понятий экзистенциализма для сочинений второй половины XX века характерна меньшая роль смеховой культуры, тропов маскарада и клоунады. Деконструкция здесь не высмеивает традиционное искусство, а

воспринимается как данность, как новая реальность. В некоторых случаях этот отказ от сравнений становится одним из важнейших факторов понимания нового искусства.

§ 2. Музыкальное антиискусство как преломление философских концепций 1960–1970-х годов

Антисимфонии Х. О. Доннера, Л. Берио, К. Рюдмана, А. Шнитке 1960–1970-х годов наследуют дадаистским опытам Е. Голышева и Э. Шульхофа, экспериментам И. Кляйна, Ж. Тардьё. Отказ от жанровых признаков симфонии (структуры, исполнительского состава, особенностей и характера тематизма), вместе с тем, не становится для композиторов поводом порывать с его музыкальной природой. Вслед за Кляйном «симфония» трактуется в том числе как *созвучие* (в широком смысле) — например, как сочетание цитат и аллюзий на различные жанры и исторические стили. Общим для антисимфоний становится «взгляд сверху» на развитие симфонического жанра и в целом музыкального искусства.

Картина мира, предлагаемая в антисимфониях, охватывает широкую панораму эпох, исторического и культурного контекстов. Характерным становятся почти повсеместное цитирование, расширение сферы тематизма, включение в качестве темы внемузыкальных элементов (настройки оркестра, элементов инструментального театра), коллажная техника. Все это можно трактовать как усталость от предыдущего опыта, от перегруженности смыслами, потерянность человека в пространстве. В сочинениях напрямую затрагиваются острые социальные темы — войны, жестокости, насилия. С другой стороны, симультанное воспроизведение фрагментов различных эпох и стилей — это попытка посмотреть на произведения прошлого со стороны, с позиции вневременного, охватить всю историю возникновения искусства. В этом смысле антисимфония не столько отрицает все предыдущее искусство, сколько обобщает его.

Истоки *антиоперы* берут начало в традиции опер-пародий¹¹, а также в принципиально иной форме, в искусстве первой половины XX века («Победа над солнцем» А. Е. Крученых, М. В. Матюшина и К. С. Малевича, «Желтый звук» В. В. Кандинского, «Расцвет и падение города Махагони» К. Вайля). Новый этап развития антиоперы в 1960-е годы связан с сочинениями М. Кагеля, Р. Хаубенштока-Рамати, А. Пуссёра.

Антиоперные тенденции, прежде всего, выражаются в поиске новых форм музыкально-театрального искусства, в отказе от глубинных драматургических принципов развития. Среди специфических идей и приемов можно выделить отрицание господства вокального начала, отсутствие относительной автономии музыкальной драматургии. В концептуальном плане большинству антиоперных сочинений присуще ощущение осознание бессмысленности бытия, обнажение условности традиционного искусства.

Наиболее наглядно перечисленные особенности воплощены в *«Государственном театре» М. Кагеля*. Помимо отсутствия целостного сюжета, либретто, вербального текста, здесь отменяется и традиционная иерархия исполнителей, и их функции (солисты поют в ансамбле, хор — соло), и господство вокального начала, и, главное, в большинстве частей — само музыкальное целое, скрепляющее художественное произведение. Вместе с тем очевидна роль визуального ряда как объединяющего компонента, а также *условных микросюжетов*, проявляющихся в визуальных, сценических, семантических, вербальных (записи в партитуре) элементах.

В конце 1970-х — 1980-е годы в сочинениях приверженцев антиоперной эстетики наблюдается тенденция возвращения к диалогу с традицией, к обновлению оперного жанра. Несмотря на сложность

¹¹ На протяжении всей истории развития оперного жанра время от времени возникали сочинения, критикующие его, — например, «Опера Нищего» Дж. Гея и И. Пепуша, «Мир наизнанку» А. Сальери, «Опера серия» Ф. Гассмана и многие другие.

определения (что есть отрицание отрицания, как не возвращение к первоначальному тезису?), *анти-антиоперность* как идея имела важное значение. Опера «Le Grand Macabre» Лигети стала своеобразным манифестом этого нового этапа развития музыкального театра.

Третья и четвертая главы диссертации сосредоточены на опере Лигети «Le Grand Macabre». В третьей главе, **«„Le Grand Macabre“ в контексте творчества Лигети»**, исследуется взаимосвязь единственного музыкально-театрального опуса композитора и его вокально-хоровых и инструментальных сочинений.

§ 1. История создания оперы и ее роль в творчестве Лигети

Единственная опера Дьёрдя Лигети «Le Grand Macabre» — сочинение уникальное. За фантасмагорическим сюжетом, высмеиванием общепринятых ценностей, вызывающе аморальным финалом скрываются глубокая философская концепция, размышления о жизни и смерти, диалог с музыкальными традициями прошлого.

Идея создания оперы относится к зрелому периоду творчества Лигети — второй половине 1960-х годов. Первоначально композитор думал о «необычной опере», которая «использовала бы все технические возможности великого оперного театра»¹². Среди нереализованных замыслов — оперы «Kylwīgia» о некоей воображаемой стране и «Царь Эдип» на известный древнегреческий сюжет. В 1973 году Лигети прочел пьесу бельгийского драматурга М. де Гельдерода «Проделка Великого Мертвиарха» и решил написать оперу по ее мотивам. Либретто принадлежит М. Мешке и самому композитору. Существуют две редакции «Le Grand Macabre» — 1978 и 1997 годов.

Изменения, внесенные Лигети во вторую редакцию, обозначили поворот в сторону господства музыкальной драматургии. Если первая

¹² György Ligeti: Illusions and Allusions. Interview by Herman Sabbe, 23 October, 1978 / Translated into English by J. Rosen // Josh Ronsen : [сайт]. – URL: <http://ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl3.html> (дата обращения: 20.08.2024).

редакция, с большим количеством разговорных диалогов и ролей без пения, была ближе к антиопере, то во второй очевидно стремление к непрерывному музыкальному развитию, то есть — к *оперности*. Вместе с тем, сжатие композиции, краткость эпизодов и монтажность формы очевидно были восприняты от авангардных антиоперных сочинений. В этом смысле, сравнение первой и второй редакций «Le Grand Macabre» дает представление об эволюции взгляда Лигети на жанр оперы.

§ 2. Страшный суд — *idée fixe* творчества Лигети 1960–1970-х годов

Тема Страшного суда привлекала Лигети на протяжении всего творческого пути. Композитор выделяет в ней три важнейшие сферы — «страх смерти, образы ужасных событий и путь освобождения от них»¹³. Перечисленные категории находят свое воплощение, помимо оперы «Le Grand Macabre», прежде всего в вокально-инструментальных сочинениях 1960–1970-х годов — «Приключениях», «Новых приключениях», Реквиеме и «Lux aeterna».

Тема *страха смерти* связана со стилем *concitato*, отсылающим к вокально-хоровым сочинениям К. Монтеверди, а также с по-экспрессионистски обостренными барочными риторическими фигурами (например, раздел «Conversation» в «Приключениях», *Dies irae* в Реквиеме). «Образы ужасных событий» Страшного суда в музыке Лигети имеют сразу два музыкальных воплощения: это образ «сумасшедших часов» (раздел «Демонические часы» из «Новых приключений») и небытие, смерть как конец всего, изображаемые средствами микрополифонии (Реквием, *Introitus*).

Для воплощения темы *преодоления страха смерти*, Лигети избирает свое, оригинальное решение, которое определяет как «бесстрастный экспрессионизм»¹⁴. Данный метод работает в динамике развертывания

¹³ György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself / György Ligeti, Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel. London: Eulenburg, 1983. P. 46.

¹⁴ Перевод термина Лигети «the coolest expressionism», предложенный автором диссертации.

музыкального материала: значимость эмоционального накала теряется из-за его постоянного, неослабевающего характера, а использование одного выразительного эффекта на протяжении длительного времени перестает быть фактором напряжения. К еще одному средству отчуждения относится двойственность восприятия материала одновременно и в серьезном, и в гротесковом ключе, что ярко проявляется в опере «Le Grand Macabre».

Глава «**Поэтика оперы**» посвящена анализу первоисточника оперы, либретто и партитуры «Le Grand Macabre».

§ 1. Первоисточник оперы и традиции смеховой культуры

Опера написана по пьесе М. де Гельдерода, «Прodelка Великого Мертвиарха». Оригинальный стиль бельгийского драматурга соединяет в себе резко сатирическую манеру изложения и авангардистское ощущение пространства и времени. Авторский подзаголовок «фарс для риториков» во многом определяет содержательную сторону сочинения.

Вместе с тем, «Прodelка Великого Мертвиарха» не является реконструкцией средневекового жанра. Голос Гельдерода в пьесе слышен необычайно ясно. Даже обозначение «фарс для риториков» предполагает не воссоздание, а диалог с традицией.

Заложенные в жанре фарса аллегоричность, иносказательность, карнавальная собирательность образов поднимаются в пьесе Гельдерода на новый уровень: метафорические знаки играют важную роль в композиции и драматургии. Это позволяет Гельдероду осветить в рамках пьесы различные этические и эстетические проблемы, объединив их в одно художественное целое. Основная тема «Прodelки...» — воспевание жизни, победа над страхом смерти, а также высмеивание церковных канонов, обесценивание священных текстов, тема потерянного рая и нравственности. Перечисленные темы воспринимаются как бы поверх фабульного «костяка», дополняя его содержание.

§ 2. Концепция оперы «Le Grand Macabre». Жанр

Согласно титульному листу партитуры, опера Лигети представляет собой «вольную интерпретацию» пьесы Гельдерода. Была переделана композиция, изменены имена персонажей, введены новые герои, а символы, семантически связанные с культурой Фландрии, заменены другими, понятными представителям разных национальностей.

Лигети углубляет неоднозначность, возможность двойственной трактовки каждого события, которая есть в пьесе Гельдерода. Следуя за писателем, композитор усиливает контраст между устрашающим и комическим и, одновременно, соединяет их в рамках характеристики отдельных персонажей, а также — шире — на протяжении драматургического развития всей истории.

Концепция «Le Grand Macabre» — итог размышлений Лигети в 1960–1970-е годы, альтернатива экзистенциальной тревоге сочинений того времени других композиторов и своих же, предшествующих опере, диалог с традицией — музыкальной, живописной, культурной. Две основные темы оперы — анти-антиоперная и эсхатологическая — взаимодействуют между собой, дополняя и углубляя смысл звучащего целого.

В «Le Grand Macabre» работают законы нескольких «моделей» драматургии. Две из них связаны с развитием сюжета и предполагают одновременно подобие первых трех сцен и кульминацию в четвертой и, вместе с тем, парность крайних и центральных сцен. Драматургия анти-антиоперной темы, напротив, не ограничена нарративом. Ее ключевые эпизоды связаны с номерами «Бурре», «Галиматья», «Коллаж», а также с полифоническими формами в «Зеркальном каноне» и «Пассакалии».

§ 3. Характеристики персонажей

Две образные константы оперы, комизм и зловещая таинственность, переплетены в образе *Некроцаря* настолько, что, в конце концов, становятся в нем единым целым, во всей своей абсурдистской двойственности. «Смерть или шарлатан»? — сам Лигети ставит этот вопрос дважды в тексте оперы и нигде не отвечает прямо.

Зловещее начало в облике главного героя воплощается с помощью декламации на одной ноте, широких скачков, общего нисходящего рисунка мелодии (все реплики оканчиваются в низком регистре, даже те, которые начинались экспрессивно, в первой октаве), сползающих хроматических ходов. В то же время, «демоническая» характеристика Некроцаря во многих сценах доведена практически до абсурда. Так, вся его первая «ария» — это не просто декламация, но декламация на *одном* звуке c^1 , а сопровождающий слова Мертвиарха стук метронома не совпадает ни с мерным, «шагающим» аккомпанементом оркестра, ни с вокальной мелодией, что можно трактовать как свойственный для стиля Лигети прием «сумасшедших часов»¹⁵ — то есть прием одновременно и устрашающий, и гротесковый.

Постоянный спутник Мертвиарха, *Пит* — своеобразный антипод своего хозяина. В вокальной партии и в оркестре переданы нетвердая походка, сбивчивая манера речи (вплоть до икоты, выписанной в партитуре), свойственные нетрезвым людям резкие перепады настроения. «Пророческая» функция персонажа очевидна с самого первого его монолога: Пит предрекает скорый Страшный Суд в Брейгелландии и счастливый конец. Отдельные мотивы высказывания («Наполни радостью своих детей» и «О, давно потерянный рай») служат материалом для музыкального развития партии Пита на протяжении всех сцен оперы.

Второй «сумасшедший» пророк в опере — *Генопо*. Характерный для героя интонационный комплекс — резкие, неожиданные скачки на очень широкие интервалы, глиссандо, которое охватывает огромный диапазон, долгие остановки на высоких нотах.

Мескалина и два министра — «*тираны*», чья грубость, вульгарность переданы Лигети через маршевость и тембр военных барабанов.

¹⁵ Другие примеры использования подобного приема в сочинениях Лигети — II часть Концерта для виолончели с оркестром, раздел «Les Horloges Démoniaques» «Новых приключений».

Широкие скачки в массивном, туттийном оркестровом изложении — лейтхарактеристика *Мескалины* — сближают ее образ с характеристиками «сумасшедших» пророков, однако, вместе с вокальной партией, выдержанной долгими длительностями, создают характер хоть и крайне эмоциональный, но не истеричный. Важной деталью облика героини становится его инфернальность — это очевидно, например, в гротескно-зловещем танце Мескалины и Астрадаморса, с кульминацией-канканом, напоминающей «шабаш ведьм».

Черный Министр и *Белый Министр* — персонажи, во многом родственные Мескалине и, в то же время, являющиеся как бы ее кривым зеркалом. Характеристика данных персонажей выдержана по большей части в традициях оперы *buffa*: ведущая роль речитатива-скачки, «омузыкаленный» смех, большая роль миманса.

Взаимоотношения «тиранов» и «жертв» в опере является вариацией тропа победы добра над злом, воплощенном в абсурдистском пространстве фарса. Более индивидуализированной характеристикой обладает *Принц Го-Го*. В то время как *Астрадаморс*, словно хамелеон, «подстраивается» под высказывания окружающих его персонажей, реплики Принца характеристичны: изнеженные, мягкие фразы, порученные контртенору (или сопрано), сопровождают струнные инструменты.

Венера, Амандо и Аманда — символы Любви в опере, правда, своеобразно преломленные. Они нарочито «отстранены» от основного действия: богиня представлена лишь как плод воображения Мескалины, а пара влюбленных появляется лишь в крайних сценах, до и после апокалиптических событий.

Образы-аллегии — это метафора прекраснейшего из чувств, но лишь в контексте абсурдистской и пародийной реальности. Парадоксальность их характеристики состоит в том, что, при всей их гротескности, вокальные и инструментальные партии героев чрезвычайно выразительны и проникновенны (например, экстатический, виртуозный вокализ Венеры,

«мерцание» арфы и челесты, экспрессивные подголоски у деревянных духовых в дуэте Амандо и Аманды из первой сцены). Таким образом, дуэт влюбленных и Венера остаются главным воплощением сферы возвышенного в опере.

§ 4. Тема Апокалипсиса в опере

В передаче основных образов Страшного суда в «Le Grand Macabre» важнейшую роль играют оркестр и хор. С их помощью воплощаются основные образы Страшного суда (*Dies irae*), «Небесного тромбона» (*Tuba mirum*), потусторонних inferнальных сил, Ничто, «ужасных событий», «испорченного» Времени, страха смерти. Картина Апокалипсиса предстает в четырех масштабных номерах третьей сцены — «Коллаже», «Галиматье», сцене Полночи, Интермеццо.

Эсхатологическая тема в опере не ограничивается одним лишь музыкальным воплощением. Вслед за Гельдеродом Лигети вводит в оперу аллюзии на картины П. Брейгеля, И. Босха, А. Остаде и Д. Тенирса. Среди других отсылок на живопись — сравнение персонажей Амандо и Аманды с полотнами С. Боттичелли, световые эффекты «типа гравюры», строящиеся на контрасте света и тьмы. Прямо обозначенные в партитуре, они являются важным инструментом «бесстрастного экспрессионизма»: диалог со сложившейся традицией, с первоисточником добавляет происходящему подтекст, что, помимо всего прочего, и углубляет содержание, и дает возможность наблюдать «со стороны».

§ 5. Анти-антиоперная эстетика в «Le Grand Macabre»: в диалоге с оперным жанром

«Le Grand Macabre» наполнен множеством параллелей и аллюзий на традиционные оперные формы, а также цитат (чаще всего намеренно искаженных) из опер и инструментальных произведений Ж.-Ф. Рамо, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа, Ж. Оффенбаха, С. Джоплина. Помимо перечисленного, Лигети обращается к полифоническим техникам и формам, среди которых — стреттная техника, каноническая техника,

изоритмия, вариации на *basso ostinato*, палиндром. Постмодернистская «мешанина» цитат и аллюзий остраниется благодаря включению в партитуру различных приемов нового музыкального театра, в том числе и элементов инструментального театра.

Финальная Пассакалия, с одной стороны, подводит итог драматургическому развитию всей оперы. Персонажи в заключительном ансамбле, следуя классицистской традиции финальной морали, лишены яркой индивидуальности, а на первом плане — декларируемая главная идея оперы, победа жизни над смертью. С другой стороны, финал оперы загадочен. Неясно, действительно ли случился хэппи-энд, или же нельзя исключать возможность реально случившегося конца света и показа *смерти* персонажей в конце? На наш взгляд, этот вопрос, по замыслу автора, остается без ответа.

В **Заключении** подводятся итоги работы, формулируются основные выводы:

1. Сложный комплекс эсхатологических концепций, представленных в музыкально-театральных сочинениях 1960–1970-х годов, включил в себя идеи христианства, иудаизма, экзистенциального нигилизма, техно-эсхатологические мотивы, идеи «смерти искусства», а также иные концепции, не связанные с темой конца времени.

2. Всеохватность эсхатологического мифа обусловила создание в рамках одного произведения особого сакрального (ритуального) пространства, в котором происходит синтез перечисленных религиозных и философских концепций, текстов (в том числе на разных языках).

3. В рамках нового музыкального театра сосуществуют полярные друг другу музыкально-стилевые приемы и средства. Традиционные средства (колокольность, хоральность, трубные гласы, цитирование *Dies irae*) соседствуют с авангардистским воплощением категории безобразного — страшными, словно агонизирующими звучаниями, стонами и вскриками, сонорными кластерами.

4. Оперы «на конец времени» объединяют универсальные топосы, получившие разнообразное музыкальное воплощение: идея антиномичности сотворения и уничтожения мира, мотивы грешного мира, суда, глобальных катастроф, надежды на утешение и избавление от страданий, а также экзистенциальные темы абсурдности бытия и Ничто.

5. Опера Лигети «Le Grand Macabre» — сочинение, парадоксальным образом сочетающее в себе темы жизни и смерти, аллюзии на смеховую культуру Средневековья, живописные, музыкальные отсылки, критические комментарии по поводу современного искусства. Уникальность художественного целого оперы представляет ценность в контексте не только этого периода и европейского музыкального театра, но и всего музыкально-театрального искусства XX века, эволюции оперного искусства в целом. Сложнейшая организация музыкальной драматургии в «Le Grand Macabre», синтез и взаимовлияние многих жанровых и эстетических моделей создает масштабное парадоксальное смысловое пространство оперы.

Вместе с тем, проблематика эсхатологического мифа в музыкальном искусстве не ограничивается лишь сферами, нашедшими свое отражение в рамках данной работы. Так, требуют отдельного исследования: воплощение эсхатологической темы в других музыкальных жанрах в 1960–1970-х годах и — шире — в XX веке в целом, связь эсхатологического мировоззрения с биографией и личностью самих композиторов, социальным, политическим, культурным контекстами эпохи, отечественные сочинения «на конец времени», их сопоставление с опусами зарубежных авторов. Ряд вопросов, оставленных за рамками исследования, связан с поэтикой оперы Лигети — например, соотношение текста либретто с литературой помимо фарса Гельдерода, с кинематографом.

Эсхатологическая тема в музыкальном искусстве актуальна и сегодня. Идея истории как вечной спирали присутствует, например, в гепталогии «Свет» К. Штокхаузена (1977–2003). Незаметность перехода от бытия к

небытию — основная идея оперы «Что дальше?» Э. Картера (1999). Жизнь как цикл бесконечных перерождений — эсхатологическая концепция оперы П. Шиманьского «Qudsja Zher» (2005).

В отечественном музыкальном искусстве идея «конца времени» связана, прежде всего, с творчеством В. И. Мартынова («Апокалипсис» для смешанного хора, Реквием, «Стена-сообщение» для фортепиано, опера «Vita puova», а также книга «Конец времени композиторов»). Образы Апокалипсиса господствуют и в Симфонии № 3 («Будет ласковый дождь») Е. И. Подгайца, симфонии «Воскрешение мертвых» А. Л. Рыбникова. Образ Небытия становится важнейшим в опере С. М. Слонимского «Мастер и Маргарита». Конец времени исследуется в «Квартете на уход времени» И. Э. Друха, в «Дыхании истощенного времени» для оркестра В. Г. Тарнопольского.

Универсализм эсхатологического мифа, его близость каждому человеку, наличие устойчивых музыкальных символов, воплощающих основные апокалиптические образы, обуславливают приспособляемость данного мифа к любым изменениям. Эволюция эсхатологических концепций отражает изменение представлений музыкального искусства о жизни и смерти, о границах самого искусства, условиях его существования и конца. В этом смысле можно быть уверенными, что эсхатологический миф продолжит свое развитие и далее, оставаясь актуальным до конца времени.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации, включенные в перечень ВАК РФ:

1. *Карпун Н. А.* Опера, антиопера и анти-антиопера. К вопросу об эволюции музыкального театра в 1960–1970-е годы / Карпун Надежда Аркадьевна // Музыкальная академия. – 2021. – № 3. – С. 130–141. – [0,7 п. л.].

2. *Карпун Н. А.* Прошлое и настоящее в мультимедийной балетной опере «Апокалиптика» М. Келемена / Надежда Аркадьевна Карпун // Opera Musicologica. – 2023. – Т. 15, № 3. – С. 42–57. – [0,9 п. л.].

3. *Карпун Н. А.* Эсхатологические образы в драматургии «Мистерии на конец времени» К. Орфа: специфика воплощения / Н. А. Карпун // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2023. – № 4. – С. 101–117. – [0,85 п. л.].

Иные публикации:

1. *Карпун Н. А.* Живопись и гравюра в опере Д. Лигети «Великий Мертвиарх» / Надежда Карпун // Musicus. – 2018. – № 2 (54). – С. 39–45. – [0,75 п. л.].

2. *Карпун Н. А.* Антиопера как объект музыковедческого анализа (на примере Staatstheater М. Кагеля) / Надежда Карпун // Musicus. – 2018. – № 4 (56). – С. 53–55. [0,25 п. л.].

3. *Карпун Н. А.* Страшный суд — idée fixe вокально-хорового творчества Д. Лигети 1960-х годов (поэтика, эволюция, воплощение) / Карпун Надежда Аркадьевна // Седьмой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры : сборник работ лауреатов. – М. : Институт Наследия, 2020. – С. 1087–1117. – [1,9 п. л.].

4. *Карпун Н. А.* В диалоге с оперным жанром (анализ художественного пространства оперы Д. Лигети Le Grand Macabre / Н. А. Карпун // Музыка и сцена : сборник статей по материалам международной конференции «Бахрушинские чтения – 2021. Музыка и сцена» (Москва, 8–9 апреля 2021). – М. : Театральный музей им. А. А. Бахрушина, 2022. – С. 54–60. – [0,4 п. л.].

5. *Карпун Н. А.* Новые черты оперы второй половины XX – начала XXI века / Н. А. Карпун // Формы вокальной музыки : учеб. по анализу : для высш. и сред. музык. учеб. заведений / ред. Н. Ю. Афонина, В. В. Горячих, Н. И. Кузьмина ; СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб. : «Композитор • Санкт-Петербург», 2022. – С. 471–479. – [0,5 п. л.].