

ОТЗЫВ

официального оппонента, кандидата искусствоведения, доцента
Медведевой Юлии Петровны

на диссертацию **КАРПУН НАДЕЖДЫ АРКАДЬЕВНЫ**
«Опера Д. Лигети “Le Grand Macabre”
в контексте эсхатологической темы
в европейском музыкальном театре 1960–1970-х годов»,
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по научной специальности 5.10.3 – Виды искусства
(Музыкальное искусство) (искусствоведение)

Прошло около полутора веков с тех пор, как Фридрихом Ницше, Рихардом Вагнером, а затем и Освальдом Шпенглером была провозглашена эпоха смертей, сумерек и закатов. Не случайно эсхатологические идеи оказали столь значительное влияние на искусство XX века и проявились в произведениях многих корифеев новой и новейшей музыки. Почетное место среди них принадлежит Дьёрдю Лигети. Его опера «Le Grand Macabre» обобщает размышления композитора о гибели мира и человека и становится одним из манифестов новейшего музыкального театра.

Многочисленные постановки “Le Grand Macabre” на мировых сценах и непрекращающиеся попытки научного и художественного осмысления оперы свидетельствуют о том, что тема диссертации Н.А. Карпун исключительно **актуальна.**

Не вызывает сомнений и высокий уровень **научной новизны** исследования. Несмотря на наличие сегодня многочисленных работ о творчестве Лигети в целом и о его единственной опере в частности, многие проблемы, связанные с изучением «Le Grand Macabre», до сих пор в полной мере не решены. В частности, многоаспектное целостное изучение оперы в контексте эсхатологических идей XX века исследователями до сих пор не предпринималось, и диссертация Н.А. Карпун в значительной степени заполняет эту лакуну. Научная новизна работы обусловлена также и обращением автора к многочисленным малоизученным сочинениям 60-70-х

годов XX века. В качестве контекста к опере Лигети в тексте фигурируют, в частности, симфонии Х.О. Доннера, К. Рюдмана, И. Кляйна, музыкально-театральные произведения П.М. Дейвиса, М. Келемена, А. Пуссёра, Р. Хаубенштока-Рамати и др. Многие из них не имеют сложившихся научных интерпретаций не только в отечественном, но и в мировом музыкознании. На страницах диссертационного исследования Н.А. Карпун они получают ёмкие и достаточно развернутые характеристики.

В целом представленная к защите диссертация выходит далеко за обозначенные рамки рассмотрения одного, пусть и очень непростого, произведения в контексте своего времени. Важнейшее достоинство работы состоит в том, что центральный объект – опера Лигети «Le Grand Macabre» – исследуется автором в широчайшем, тщательно и детально проработанном культурологическом, общехудожественном и музыкальном контексте, что обеспечивает **достоверность** сделанных выводов.

Диссертантка обращается к библейским текстам, многочисленным работам философов, культурологов, искусствоведов, к литературным произведениям от Дж. Мильтона до А. Роб-Грийе, к образцам драматического театра от средневекового нидерландского клухта до пьес Э. Ионеско, к живописным работам от И. Босха и С. Боттичелли до Дж. Энсора.

Из безбрежного моря богословских и философских рассуждений о конечности личной и всеобщей человеческой жизни и из многочисленных научных и религиозных концепций диссертантка подробно останавливается на двух: христианской эсхатологии (Глава 1) и экзистенциалистских представлениях о пределе и границах бытия (Глава 2). Выбор автора представляется в целом оправданным, поскольку христианские установки и открытия экзистенциалистской философии оказались двумя основными идейными полюсами, между которыми развернулся художественный мир оперы «Le Grand Macabre» Лигети. Возникает **вопрос**, касающийся других привлекаемых произведений. Религиозная эсхатология существует не только в христианской версии – в том числе, и в музыке. В частности, гибель мира в

«Кольце нибелунга» Вагнера является отражением дохристианских мифологических представлений, а в опере «Вторник» из гепталогии «Свет» Штокхаузена сплетаются христианские и буддистские мотивы. Всегда ли идеи большой религиозной эсхатологии в музыке 1960-70-х годов связаны именно с христианским мировоззрением?

Обобщающие разделы диссертации привлекают широтой охвата материала и демонстрируют внушительную общегуманитарную эрудицию автора. В Главе 1 дается подробное рассмотрение идей Страшного суда в канонических Евангелиях и Откровении Иоанна Богослова, анализируются центральные образы и символика Апокалипсиса. В Главе 2 в качестве источников и выразителей новой эсхатологии XX века вполне обоснованно выступают философские труды Ф. Ницше, М. Хайдеггера, А. Камю, Ж. П. Сартра, Т. Адорно. Автор работы показывает влияние их идей на искусство, все чаще трансформирующиеся в послевоенные десятилетия в антиискусство (художники группы «Флюксус», представители французского «нового романа» и др.).

Каждая из двух представленных в диссертации эсхатологических систем рассматривается также в своих преломлениях в музыкальном искусстве – как на уровне отдельных символов, так и на уровне замыслов крупных произведений. В ходе рассуждений автор обращается к богатому музыкальному контексту, включающему, помимо уже названного, вокальные и инструментальные произведения К. Сен-Санса, А. Брюно, И. Пиццетти, О. Мессиана, П. Хиндемита, Л. Берио, А. Шнитке, музыкально-театральные опусы К. Вайля, К. Орфа, М. Кагеля, К. Пендерецкого и др., а также сочинения Д. Лигети, написанные в 1950-70-е годы.

Применительно к анализируемому материалу дается определение «оперы как *идеи*, концепта, которому следуют, с которым играют или полемизируют» (с. 12). Продуктивны и методологически оправданы в рамках избранной темы жанровые определения анализируемых опусов: «новый музыкальный театр» (с. 98), «антиопера» (с. 95), «анти-антиопера» (с. 107).

Наибольшей убедительностью отличаются аналитические разделы диссертации. В §§ 2 и 3 Главы 1 дается подробный и точный анализ «Мистерии на конец времени» Орфа, оперы «Потерянный рай» Пендерецкого и мультимедийной балетной оперы «Апокалиптика» Келемена. Автор проявляет здесь настоящую научную наблюдательность и способность к метким суждениям и обобщениям. На основании анализа делаются выводы о ведущих эсхатологических образах в музыкальном театре 1960-70-х годов и о приемах их музыкального воплощения.

Яркие музыкально-аналитические очерки возникают и в § 2 Главы 2: здесь рассматриваются музыкальные проявления идеи «антижанров» и выдвигаются важные идеи о доминировании «внетекстовых» функций музыкального материала, о неклассических типах интонационного развития и др. В качестве образца «антиоперы» рассматривается «Государственный театр» М. Кагеля. На с. 100-107 выделяются характерные для «антиоперы» идеи и приемы. Отдельный ёмкий в содержательном отношении очерк посвящен и концепции «анти-антиоперы» и ее преломлению в творчестве Лигети и его современников.

В Главах 3 и 4 в центре внимания находится творчество Лигети, в богато представленный контекст которого вписывается опера «Le Grand Macabre». В Главе 3 автор обращается к сочинениям 1950-60-х годов и демонстрирует постепенное вызревание характерных для Лигети приемов. Обращение к крупным вокальным произведениям-спутникам оперы («Приключениям», «Новым приключениям», Реквиему и *Lux Aeterna*) дает возможность выявить сквозные для Лигети образные сферы, обладающие устойчивым набором музыкальных средств воплощения. Качественно выполненный анализ подкреплен схемами разделов музыкальной формы на с. 130, 137 и 147. В этой главе также содержится немало тонких наблюдений и убедительных выводов – в частности, о семантике приема эха (с. 121), о двойственности в восприятии композитором трагического (с. 123), об общности заключительного раздела Реквиема и финального дуэта Амандо и Аманды (с. 150).

В Главе 4 всестороннему, глубокому и вдумчивому анализу подвергается опера «Le Grand Macabre». В пяти параграфах этой главы автор последовательно движется от рассмотрения первоисточника (пьесы М. Гельдерода) – к его воплощению в концепции оперы, в жанровом решении и музыкальном языке. Каждый пункт анализа насыщен соотнесениями основного материала с многочисленными примерами из сферы театра, литературы, живописи, музыки. Широта привлекаемого контекста не только впечатляет сама по себе, но и дает возможность прийти к **обоснованным и достоверным выводам**. Особо хочется отметить продуктивную идею о наличии в содержании оперы «музыкально-критической» составляющей и о самостоятельной логике ее драматургического развития. Интересна и обстоятельно аргументирована и идея о динамическом сопряжении инфернального и гротескового начал в образе Некроцаря. Как и в предыдущей главе, выводы автора представлены здесь в том числе и в виде таблиц (на с. 173, 194, 197).

Особой концепционной значимостью обладает Заключение, в котором подводятся итоги, а также пунктирно прочерчиваются направления для дальнейших исследований. Самостоятельную ценность имеют и Приложения, где приведены графические партитуры М. Кагеля и М. Келемена, дается сравнительная таблица имен персонажей в драме М. Гельдерода и опере Д. Лигети, а также представлены картины П. Брейгеля, А. Остаде, С. Боттичелли и И. Босха. Список литературы включает в себя 245 наименований, из которых треть (81 пункт) составляют источники на иностранных языках.

Замечания немногочисленны и касаются мелких опечаток и некоторых частных моментов. На с. 180 в качестве основных единиц структуры сюжета названы экспозиция, завязка, кульминация, финал. По всей видимости, имеется в виду традиционно выделяемая в теории драмы пятиступенная схема, где после завязки следует развитие действия, а вместо финала фигурирует развязка. Имена «Армандо и Миранда» (композиторский вариант

наименования пары влюбленных) внезапно возникают без пояснений на с. 256, а комментарий к ним дается лишь на с. 270.

К заданному выше **вопросу** хотелось бы добавить еще два.

Среди предшественников оперы Лигети в работе справедливо названо много произведений. В их числе – не только непосредственно отсылающие к Откровению Иоанна Богослова, но также и те, что так или иначе связаны с образами смерти: «Антигона» Орфа, «Мастер и Маргарита» Слонимского, многочисленные Реквиемы. Перечень потенциально тяготеет к почти беспредельному расширению, т.к. тема смерти – одна из главных тем искусства. При этом на страницах диссертации отсутствуют упоминания оперы Вагнера «Гибель богов», ярко воплощающей эсхатологическую тему. Возникает вопрос: что послужило критерием отбора музыкального материала?

На с. 180-181 речь идет о двух драматургических моделях, раскрывающих нарратив оперы Лигети. В какой мере они являются именно моделями, а не структурами или композиционными принципами? Термин «модель» подразумевает воспроизводимость образца, однако в тексте работы никаких аналогов к выделенным структурам не названо.

Высказанные замечания и вопросы не снижают высокой оценки диссертации Н.А. Карпун. Это самостоятельное завершённое исследование, обладающее внутренним единством. Автор вносит весомый личный вклад в разработку избранной проблематики. Представленное к защите диссертационное исследование обладает несомненной новизной и актуальностью, демонстрирует убедительность и достоверность научных выводов и положений, выносимых на защиту. Теоретическая и практическая значимость результатов работы не вызывает сомнений. Содержание диссертации в достаточной степени отражено в 8 публикациях в рецензируемых изданиях, 3 из которых – в журналах из перечня ВАК РФ. Автореферат в полной мере соответствует представленному к защите тексту работы.

Сказанное позволяет сделать вывод, что диссертация «Опера Д. Лигети “Le Grand Macabre” в контексте эсхатологической темы в европейском музыкальном театре 1960–1970-х годов» соответствует критериям пп. 9–14 Положения о присуждении ученых степеней (утв. Постановлением Правительства № 842 от 24.09.2013 г. в действующей редакции), а ее автор – Надежда Аркадьевна Карпун – заслуживает присуждения искомой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.3 – Виды искусства (Музыкальное искусство) (искусствоведение).

13.11.2024



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

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки»
603950, ГСП-30 г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40
Ректорат: (831) - 419-40-15 (факс)
e-mail: nngk@mail.ru

Официальный сайт Нижегородской консерватории: nnovcons.ru