

*На правах рукописи*

**ХАНИНА Лилия Борисовна**

**Оперный театр Джан Карло Менотти**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва 2011

Диссертация выполнена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор  
**Сигида Светлана Юрьевна**  
профессор кафедры истории зарубежной музыки  
Московской государственной консерватории  
имени П. И. Чайковского

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор  
**Яковлева Антонина Сергеевна**  
профессор кафедры истории и теории  
исполнительского искусства Московской  
государственной консерватории  
имени П. И. Чайковского

кандидат искусствоведения, доцент  
**Шабшаевич Елена Марковна**  
доцент кафедры теории и истории музыки Московского  
государственного института музыки  
имени А. Г. Шнитке

Ведущая организация: **Государственный музыкально-педагогический  
институт имени М. М. Ипполитова-Иванова**

Защита состоится 29 сентября 2011 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан « » июня 2011 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор искусствоведения, профессор

**Ю. В. Москва**

## Общая характеристика работы

**Актуальность исследования.** Джан Карло Менотти (1911–2007) — выдающийся представитель американского музыкального театра XX века. С именем этого композитора связана одна из ярких и интересных глав его истории. Оперное творчество Менотти стало значительной вехой в развитии жанра в Америке, оно сыграло важнейшую роль в обновлении американского музыкального театра, утвердило авторитет национальной оперы и способствовало ее признанию не только в США, но и за их пределами. Менотти стал одним из наиболее знаменитых композиторов своего времени. При жизни он был удостоен множества премий и наград.

Композиторская работа Менотти сочеталась и тесно переплеталась с другими сферами деятельности. Высоко было оценено его литературное наследие, постановки собственных опер, опер других композиторов и драматических спектаклей прославили его режиссерское мастерство, привлекает внимание педагогическая деятельность. Важной стороной его творчества была общественная деятельность, он проявил себя как продюсер и импресарио. Созданный Менотти Фестиваль Двух Миров открыл миру немало молодых талантов в разных областях искусства.

В США и Европе музыка Менотти постоянно привлекала внимание исследователей. При жизни были опубликованы три монографии, многочисленные статьи, рецензии в периодической печати, очерки в словарно-энциклопедических изданиях. На страницах российской музыковедческой печати лишь отдельные аспекты творчества и единичные произведения получили краткое освещение. Специальной работы, посвященной композитору и такой важнейшей составной части его творчества, как опера, в России не создавалось. В то же время материалы отечественной периодики, содержащие анонсы и рецензии на исполнение произведений Менотти, свидетельствуют о растущем интересе к его творчеству в нашей стране. Ярким событием стали премьеры опер композитора во многих городах России, в программах концертов звучат сочинения для оркестра, хоровая музыка. Таким образом, созрели все предпосылки для теоретического осмысления наследия этого талантливого музыканта, необходимость его более глубокого изучения очевидна. Это и обусловило актуальность предлагаемого исследования.

**Научная новизна** определяется созданием первой в российском музыковедении монографической работы о Дж. Менотти и его оперном наследии. Настоящая диссертация восполняет этот пробел.

Работа делает доступным множество не переводившихся ранее на русский язык уникальных материалов. Это фрагменты из критических эссе и интервью Менотти в различных источниках, на основе которых раскрываются его эстетические взгляды, что позволяет существенно расширить представление о композиторе и его творчестве<sup>1</sup>.

**Главной целью исследования** является изучение оперного творчества Менотти, осмысление его оперной концепции и эстетики в рамках следующих **задач**:

- создание творческого портрета композитора.
- рассмотрение оперного творчества Менотти в контексте развития жанра в США XX столетия.
- анализ эстетических взглядов Менотти.
- разработка типологии оперного наследия.
- характеристика эволюции стиля композитора.
- детальное исследование наиболее значимых опер Менотти, выявление их жанровой специфики, конкретизация особенностей драматургии и стиля композитора.
- определение места оперного творчества Менотти в современном оперном театре США.

**Предметом и материалом исследования** является оперное наследие Менотти. Жанр, который проходит через всю жизнь композитора, наиболее полно представляет различные ракурсы его театральной эстетики, раскрывает миропонимание композитора, наиболее ярко отражает особенности стиля и его эволюцию.

Ценными материалами в работе явились его статьи, посвященные оперному жанру, а также высказывания и интервью по целому ряду «оперных» вопросов, представленные в американских изданиях.

---

<sup>1</sup> Все переводы выполнены автором диссертации.

Многоаспектность поставленных задач обусловила комплексный **метод исследования**. Оперное творчество рассматривается в тесной взаимосвязи с эстетическими взглядами композитора и в художественном контексте американской музыкальной культуры. В работе сочетаются историко-аналитический и музыкально-теоретический методы изучения.

**Практическая значимость** диссертации состоит в том, что ее материалы могут быть использованы в общих и специальных курсах истории зарубежной музыки на композиторском, историко-теоретическом и исполнительских факультетах, а также в справочно-библиографических изданиях. Работа будет полезна для будущих исследований, посвященных творчеству Дж. Менотти и американской музыке XX века, практиков оперного театра и тех, кто интересуется вопросами оперной драматургии, а также может открыть дорогу произведениям композитора на оперную сцену, радио, телевидение и расширит репертуар спектаклей для детей.

**Апробация работы.** Диссертация поэтапно и в целом обсуждалась на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и 14 декабря 2010 года была рекомендована к защите. Основные положения диссертации освещены в публикациях, список которых приводится в настоящем автореферате.

**Структура и содержание работы.** Диссертация содержит введение, пять глав, заключение и приложение. Список литературы включает 186 наименований (69 на русском и 117 на английском языке).

## **Основное содержание работы**

Во **введении** обоснована актуальность темы, определены цель диссертации и основной круг затрагиваемых в ней вопросов, дан обзор литературы (труды зарубежных и российских исследователей).

В **первой главе** — *Джан Карло Менотти: портрет* — освещены основные этапы жизни и творчества композитора и разнообразные грани его таланта. Выявлена прямая зависимость между некоторыми обстоятельствами жизни и его художественными устремлениями, приведены факты, которые имели решающее

воздействие на формирование мировоззрения и эстетику Менотти. Отмечено влияние матери, образованной женщины и одаренной пианистки, от которой он унаследовал любовь к музыке. Важную роль в формировании художественного вкуса сыграл его брат Пьер Антонио, который привил Джан Карло интерес к литературе и театру.

По окончании Миланской консерватории в 1928 году Менотти уехал в США для обучения в Кертис Институте в Филадельфии. Несмотря на то, что на своей родине Менотти прожил всего 17 лет, его связь с культурой и традициями Италии была сильна и сказалась на отдельных чертах стиля его произведений. Проявилась она и в сохранении языка, как в тексте отдельных сочинений, так и в их названиях.

В Кертис Институте Менотти занимается в классе композиции Р. Скалеро. Из всех учителей он сыграл самую важную роль в становлении художественного мышления композитора. В классе Скалеро он впервые встретился с С. Барбером. Итогом этого случайного знакомства стала более чем пятидесятилетняя дружба двух выдающихся художников XX века. Барбер открыл для Менотти музыку Брамса, в его исполнении он впервые услышал песни Шуберта, оказавшие в дальнейшем огромное воздействие на его стиль.

В ранний период (30-е годы) композитора привлекала преимущественно инструментальная музыка. Еще на студенческой скамье им создано несколько уже самостоятельных сочинений: вариации на темы Шумана для фортепиано (1930), вариации и фуга для струнного квартета (1932), шесть пьес для карильона (1932). В конце 30-х появляются две первые оперы Менотти: «Амелия едет на бал» (1937) и «Старая дева и вор» (1939). Эти первые уверенные шаги в искусстве привлекли к себе внимание общественности и принесли известность композитору.

С тремя операми 40-х годов — «Островной Бог» (1942), «Медиум» (1946) и «Телефон» (1947) — композитор вступил в период творческой зрелости. Несмотря на то, что судьба «Островного Бога» сложилась далеко не так удачно, как двух последующих, она сыграла судьбоносную роль в творчестве Менотти, способствуя открытию другой грани его таланта — *режиссерской деятельности*, которая принесла ему широкую известность. По замечанию композитора, он никогда не планировал серьезно заниматься режиссурой и пришел к этому лишь тогда, когда разочаровался в постановках своих произведений другими режиссерами. Менотти ставил не только все свои оперы, но и оперы других композиторов, а также

драматические спектакли. По достоинству был оценен и его опыт работы в качестве кинорежиссера над фильмом–оперой «Медиум».

В этот же период Менотти обратился к жанру балета и в содружестве с ведущими американскими танцовщиками и балетмейстерами того времени создал «Себастьян» (1944), «Путешествие в лабиринт» (1947) и «Под сенью девушек в цвету» (1947, не закончен).

Композиторская деятельность Менотти этого периода совмещается с *педагогикой*. С 1943 по 1955 год он преподает в Кертис Институте, своей alma mater, где воспитал целую плеяду композиторов, среди них Стенли Холлингсворт, Ли Хойби, Нед Рорем, Джордж Рокберг, Леонард Кастрл.

Период 50-х годов — это время наивысшей творческой активности и широкого признания искусства Менотти на родине и за ее пределами. Каждая из оперных партитур («Консул», 1950, «Амал и ночные гости», 1951, «Святая с Бликер стрит», 1954, «Мария Головина», 1958) стала значительной вехой в истории не только американской, но и мировой музыки. Параллельно он создал несколько инструментальных сочинений: симфоническая поэма «Апокалипсис» (1951), «Ричеркар и токката» (1951) для фортепиано, концерт для скрипки с оркестром (1952), а также произведение для музыкального театра «Единорог, Горгона и Мантикора» (1956).

*Общественная деятельность* (работа продюсера и импресарио) открывает новую сторону творчества Менотти. Главным его детищем явился Фестиваль Двух Миров, организованный в Сполето в Италии в 1958 году, ставший неотъемлемой частью культурной жизни страны.

В 60-е годы в творчестве композитора происходит расширение диапазона музыкальных жанров. Наряду с оперными произведениями («Последний дикарь», 1963, «Лабиринт», 1963, «Ложь Мартина», 1964, «Помогите, Глоболинки!», 1968), появились вокальный цикл «Canti della lontananza» (1961), кантата «Смерть епископа из Бриндизи» (1963), музыка к трагедии Ж. Ануя «Медея» (1966), «Тройной концерт» (1968) для солистов и оркестра.

Начиная с середины 70-х до конца 90-х годов, в его наследии опера начинает делить пальму первенства с произведениями кантатно-ораториального жанра. Менотти создал как *духовные* (Месса «O Pulchritudo», 1979, «Умираю, ибо не

умираю», 1982, Месса Марии, 1984, Месса для английской литургии, 1985, «Мое Рождество», 1987, «Смерть Орфея», 1990, «Пламя живущей любви», 1991, «Gloria», 1995, «Молитва Иакова», 1997), так и *светские* сочинения (кантаты «Чудеса», 1979, «Пейзажи и воспоминания», 1976, «Песнь надежды», 1980, «Жалобы, стоны, плачи, вздохи», 1981).

В 1974 году Менотти переезжает из США в Шотландию. До конца жизни он прожил в Истерском Замке, построенном еще в XIII веке.

Почти двадцать лет спустя после первого фестиваля в Италии Менотти основал его аналог в США (Чарльстон, штат Южная Каролина). Тем самым реализовался истинный смысл его названия: он действительно стал Фестивалем Двух Миров — Америки и Европы. Этот музыкальный проект Менотти обрел историческое значение. Фестиваль и поныне продолжает осуществлять премьерные постановки в каждом сезоне, стремится возратить из небытия обширный фонд музыкальных произведений, представляет музыкантов, актеров, танцоров, поэтов разных стран, как молодых талантливых исполнителей, так и выдающихся мастеров искусств.

В завершение очерка о творческом пути композитора дана характеристика *литературной деятельности* Менотти, которая еще с конца 30-х годов прочно утвердилась в его карьере и стала неотъемлемой частью творческой натуры. Он являлся автором либретто не только *всех* своих опер, но и нескольких опер других композиторов (опера Л. Фосса «Знакомства и прощания», 1960, и три оперы С. Барбера: «Ванесса», 1958, «Партия в бридж», 1959, «Антоний и Клеопатра», 2 ред. 1975). Наряду с либретто он писал пьесы для драматического театра, сценарии для фильмов и телевидения, скетчи. Важной стороной музыкально-критической деятельности Менотти явилась *публицистика*, его выступления в печати, в которых композитор сформулировал свои важнейшие идейно-этические и эстетические принципы.

Во **второй главе** — *Оперный театр Дж. Менотти: поиски, решения* — три раздела. В **первом разделе (Общая характеристика)** представлена классификация опер композитора.

Оперное творчество отличает многоликость замыслов и разнообразие сценических и исполнительских форм, в каждом произведении композитор находил индивидуальные, неповторимые решения — и в тематике, и в особенностях жанра, и



в музыкально-выразительных средствах. Широта творческих исканий в оперном театре отразилась и в авторских определениях, сопутствующих названиям опер. Наряду с вполне традиционными определениями исторически сложившихся жанровых типов оперы — *буффа* и *музыкальная драма* — Менотти использовал следующие необычные подзаголовки: *опера-гротеск*, *одноактные опера-загадка* и *опера da chiesa*, *драматическая кантата*.

Оперы систематизированы *по масштабу*. В камерном оперном творчестве Менотти отдельной ветвью выделены произведения, рассчитанные на разные возможности воплощения. Это сочинения, созданные с учетом *специфики аудитории* (семь детских опер и две оперы, предназначенные композитором для исполнения в церкви), а также произведения, *рассчитанные на специальные средства исполнения* (две телеоперы и радиоопера).

Определяя *жанровую сущность* опер, мы разделили их на драмы и комедии. Самостоятельной линией выделены оперы-сказки. Ряд опер трудно было отнести к какой-то одной из вышеупомянутых групп, в них много взаимопересекающихся линий, поэтому специфика каждой оговорена отдельно.

Наследие композитора чрезвычайно разнообразно по сюжету и тематике. В произведениях претворились реалии исторической, социальной, политической, бытовой жизни. Отмечен ряд характерных черт, объединяющих разнородный материал:

- Тематика опер была созвучна культуре эпохи и являлась откликом на события того времени.
- В большинстве опер объединяющим моментом выступила связь с традициями культуры США в области сюжетов, образов и идей.
- Драматургия часто находилась в связи с социальной проблематикой, с общественными конфликтами.
- Многие темы даны в философском ракурсе. Сам композитор называл этот философский подтекст «символической идеей», которая, по его мнению, являлась «сущностью драматического действия». Отсюда существенным для образного строя его опер стало включение образов-символов, аллегорического образного подтекста в реалистические по своему характеру сюжеты.

- Огромно воздействие личного жизненного опыта композитора на формирование замыслов опер.
- Важная черта творческой природы Менотти — это острое чувство юмора. Ни одно либретто, будь оно крайне серьезным, не обошлось без смешных моментов, в которых прозвучали ироничные интонации автора.

Во втором разделе показана **эволюция оперного творчества Дж. Менотти в контексте тенденций его времени**. Выделены три этапа оперного пути композитора, и каждый из них был обусловлен важнейшими событиями общественно-политической и художественной жизни, а также поворотами личной творческой биографии Менотти. Именно они определили на разных этапах тематику произведений, их стиль, жанровое решение.

Представлена картина «оперного дела» в США в начале XX века. Жизнь американского оперного театра развивалась в двух направлениях. С одной стороны, на сценах американских театров, как и на протяжении XVIII и XIX веков, продолжала господствовать *европейская опера*. Не имея возможности в своих исканиях опереться на национальные образцы, американские композиторы создавали произведения наподобие европейских примеров, но подражательный характер сочинений мешал признанию их значимости. С другой стороны, начало столетия — время постепенного освобождения американской музыки, и оперы в частности, от оков европейской зависимости, это *время поисков*. Все же композиторы мало работали в этом жанре. В США политика крупных оперных театров крайне затрудняла доступ на сцену произведений американских композиторов, желавших быть услышанными и понятыми. Осуществлялись лишь отдельные постановки. Но и без того шаткое финансовое положение, подорванное разразившимся в конце 20-х годов экономическим кризисом, сделало исполнение современных американских опер крайне редким явлением.

Начиная с периода Великой депрессии, значительную поддержку современной американской опере оказывали высшие музыкальные учебные заведения консерваторского типа и музыкальные факультеты университетов. На сценах студенческих театров состоялись премьеры опер Л. Грюнберга, Дж. Антейла, Р. Беннетта, Б. Рубинштейна. Так, в Кертис Институте в 1937 году была поставлена одноактная опера-буффа Менотти *«Амелия едет на бал»*. Она открыла **первый**

**оперный период (1937–1950)** — решающий в его творческой эволюции. Это время становления, когда наравне с освоением традиционных закономерностей оперного спектакля композитор занимается поиском своего круга образов, формирует индивидуальный почерк и свою концепцию жанра. Начало творчества ознаменовано написанием камерных опер, для начинающего композитора этот жанр был наиболее благоприятным для овладения профессиональным мастерством. В них определились и особенности стиля, которые в дальнейшем обогащались новыми средствами выразительности. Музыка первого периода в целом тональна, чрезвычайно проста в ладовом отношении. В фактуре опора на гомофонию. Часто имеет место самое простое изложение, «раскрашенное» добавлением контрапунктирующих голосов. Среди полифонических приемов применяются каноны и имитации. Общий строй музыки этого периода отличается афористичностью, концентрированностью в изложении мысли, оперированием предельно малым количеством выразительных средств.

В период обретения мастерства Менотти в качестве стилистической модели обратился к жанру оперы-буффа. Он возродил и развил в «Амелии» ее наиболее жизнестойкие особенности. Традиции буффа были восприняты им сквозь призму опер Моцарта, Россини. Опыт прошлого стал для Менотти фундаментом для собственных исканий. «Амелия едет на бал» содержит ряд важнейших предпосылок неоклассицистских исканий композитора, в дальнейшем реализованных в полной мере в операх «Телефон» и «Последний дикарь».

Второй опус Менотти — *«Старая дева и вор»* (1939) — важное явление не только в творческой биографии, но и в истории оперного театра США. *Первая американская радиоопера* стала примером художественного взаимодействия традиционного искусства и новых технологий. В связи со спецификой радио были рассмотрены особенности сюжета, структуры, драматургии и музыкального решения. Выявлены изменения в идейно-образной концепции «Старой девы» в сравнении с оперой «Амелия едет на бал», которые, по словам Менотти, были связаны с его желанием создать американскую оперу. Отмечены новые черты музыкального языка: при сохранении связи с итальянскими оперными традициями включены отдельные элементы новоанглийских хоровых гимнов; расширилась роль оркестра. В отличие от первой оперы, где отсутствовала лейтмотивная система, в «Старой деве»

музыкальное развитие уже опирается на несколько сквозных тем, между которыми существует интонационная общность.

В эволюции творчества следующая опера *«Островной Бог»* (1939) заняла определенное место, являясь первой пробой, или «начальным эскизом», следующих *масштабных опер*.

В творчестве Менотти середины 40-х годов *камерная опера* вновь прочно заняла лидирующую позицию в иерархии жанров. Интерес композитора именно к этой жанровой разновидности был во многом обусловлен теми переменами, которые произошли в оперном театре США. Трагедия *«Медиум»* (1946) и опера-буффа *«Телефон»* (1947) стали «первыми ласточками» нового периода — расцвета камерной оперы в Америке.

Оперы отличаются по своему образно-драматургическому замыслу, языковому решению от предшествующих опер. В них Менотти утвердил драматургические приемы, которые в дальнейшем стали канонами его мышления. В музыкальной драматургии ранних опер преобладала номерная структура, но, начиная с опер 40-х годов, — сквозное развитие, сочетающее декламацию, речитатив и приближающиеся по форме и жанру к арии и ариозо, опора на лейтмотивы, стремление к полному слиянию музыкального и драматического начал. По мнению композитора, именно эти особенности структуры способствовали гибкому драматургическому воплощению и позволяли более тонко передать все нюансы задуманной коллизии. Еще одним новым моментом стало расширение области музыкально-выразительных средств, обогащение диатоники, характерной для ранних опер, хроматикой и использование атональности. В *«Медиуме»* определился не только ряд характерных драматургических черт композитора, но и одна из важнейших линий его оперного творчества: воплощение напряженно-конфликтных ситуаций, острая драматичность, трагедийность образной концепции. В этом смысле *«Медиум»* стал этапным произведением и открыл длинную цепь насыщенных острыми конфликтами опер-трагедий второго и третьего периодов, отразив тем самым эволюцию идейно-образных концепций.

Центральный **второй период (50-е годы)** — расцвет оперного творчества — ознаменовался появлением таких самобытных работ, как *«Консул»* (1950), *«Амал и ночные гости»* (1951), *«Святая с Бликер стрит»* (1954), *«Мария Головина»* (1958).

Композитор стремился выйти за рамки камерной оперы и овладеть ресурсами жанра «большой» оперы. За исключением камерной «Амал и ночные гости», все вышеперечисленные произведения являются примерами масштабных опер.

Эти произведения наиболее полно представляют эстетику и стиль Менотти, но многие их черты исподволь накапливались в сочинениях предшествующего периода. В этом, на наш взгляд, отразилась особенность эволюции Менотти, для которого характерным явилось *развитие и углубление уже найденных приемов*.

В произведениях этого десятилетия заметно стремление к широте воплощения жизненных явлений, многоплановой трактовке сюжетной основы. В них в наибольшей степени раскрылось мастерство композитора–драматурга. Многообразно использованы различные типы контраста, полифонической драматургии. Возросла роль конфликтных сцен–поединков, более рельефно выявлены узловые моменты действия, кульминации. Композитор достиг мелодического богатства, колорита и разнообразия оркестровки. При сохранении тональной опоры значительно обогатилась гармония благодаря широкому использованию политональности и атональности. Усилилось значение полифонической техники. Типы полифонии у Менотти разнообразны, он применял как имитационную, так и контрастную полифонию. Местами именно полифоническое развитие создавало напряженные звучания, сочетания, логичные с точки зрения линейности, а не гармонии. Несмотря на сложность письма, композитор стремился быть понятным, чему способствовало ясное членение разделов формы, жанровые связи.

Интерес Менотти к средствам музыкальной выразительности, рожденным в XX столетии, связан с общей тенденцией тех лет. Композитор стал свидетелем важнейших процессов, произошедших в американской музыке. Творчество Менотти стояло в стороне от того, что в то время было провозглашено «столбовой дорогой» новых веяний авангардного искусства XX века. С появлением серийной и других современных композиторских техник и стилей, наблюдая за их калейдоскопической сменой, композитор остался верен себе и своему стилю. Но, не проявив особого интереса к крайностям модернизма, он все же не обошел их стороной. Произведения этого периода носят лишь отпечаток некоторых модернистских и авангардистских тенденций.

Эволюционные изменения показаны на примере двух опусов — «Консул» и «Мария Головина». Отмечена свойственная операм Менотти как этого, так и следующего периода широкая постановка социально-политической проблематики, имеющая корни в национальном искусстве и прошлого, и настоящего. Указаны аналоги, как в литературе, так и в сфере музыкального театра.

Среди опер этого десятилетия выделяется детская камерная опера «*Амал и ночные гости*». Произведение, написанное специально для телевидения, заняло особую нишу в эволюции оперного творчества Менотти и открыло новые пути в американском оперном театре. Более поздним примером телеоперы в творчестве композитора стала опера «*Лабиринт*» (1963), создание которой ознаменовало начало **третьего оперного периода (1960–1993)**.

В начале 60-х годов вновь возникли стилистические изменения в творчестве композитора. Сочинения этого периода характеризуются стремлением к простоте стиля. В период развития в США авангардистских тенденций, когда «Бэббит, Ксенакис, Штокхаузен, Кейдж и их коллеги вступили в безумное соревнование в сфере радикальной музыки, сравнимое с космическими гонками»<sup>2</sup>, подобный поворот в творческой эволюции Менотти явился своеобразной формой протеста. Противник эпатажных новшеств, в которых обрываются связи с традицией, композитор, размышляя о музыкальной ситуации второй половины XX века, говорил: «Революция в искусстве должна подчиняться исторической необходимости, а не чьему-либо произвольному решению... Я не верю в авангардизм, которого добиваются любой ценой»<sup>3</sup>.

В операх третьего периода выразились *две противоположные тенденции*. Первая тенденция — тяготение к еще большей лаконичности, что отчасти продолжило тенденцию первого периода творчества. Об этом свидетельствует и инструментальный состав, и манера письма, ставшая еще более камерной, что проиллюстрировано на примере телеоперы «*Лабиринт*» (1963), камерной «*Таму–Таму*» (1973), двух одноактных опер для исполнения в церкви «*Ложь Мартина*» (1964) и «*Яйцо*» (1976), и *детских опер*<sup>4</sup>. В кратких очерках о каждой из них

<sup>2</sup> Цит по: Музыка США: вопросы истории и теории/ ред. М. В. Переверзева. М., 2008. С. 127.

<sup>3</sup> Менотти Д. Я не верю в авангардизм// Музыкальная жизнь. № 4. М., 1964. С. 16.

<sup>4</sup>Еще одна опера этого периода — «*Свадьба*» — также камерная, была исполнена один раз на «Олимпиаде искусств» в Сеуле в 1988 году. Опера не опубликована.

выделены жанровые особенности. Отмечено место этих опер в творческой эволюции композитора. «Лабиринт» явился еще одним примером обращения Менотти к *новым техническим средствам*, последовательного и осознанного использования их в широком масштабе в воплощении концепции произведения. В стилистике «Таму–таму» впервые в творчестве композитора присутствует элемент современного сценического искусства — видеопроеция, в чем можно заметить одно из проявлений распространенного в современной художественной практике обращения к так называемым *мультимедийным* формам. В детской опере «Помогите, Глоболинки!» включен ряд эпизодов, в которых использована *электронная музыка*.

Вторая тенденция — создание масштабных опер, укрупнение композиционных слагаемых, обращение к драматургической многоплановости, большому исполнительскому составу, что явилось продолжением тенденции второго периода творчества. Она получила отражение в двух операх лирико-комедийного плана — «*Последний дикарь*» (1963) и «*Герой*» (1976) — и в трех драмах: «*Самый важный человек*» (1971), «*Сумасшедшая*» (1979) и «*Гойя*» (1986). Из произведений этого периода знаковой является опера «*Последний дикарь*», в которой ярко выразились наиболее характерные черты второй тенденции позднего периода. В ней вновь прослеживаются связи с традициями оперы-буффа. С одной стороны, «Последний дикарь» синтезировал опыт предыдущих произведений в этом жанре. С другой стороны, композитор стремился раскрыть иные возможности комедийного жанра, подчеркивая не используемые им в ранних операх приемы. По сравнению с ранними примерами, значительно сложнее и запутаннее стала интрига, изменилась природа юмора, усилилась социально-сатирическая направленность, расширился состав участников, введен хор, появились эффектные массовые сцены, увеличился состав оркестра, повысилась роль развернутых симфонических интерлюдий. Поскольку сценическая судьба всех остальных опер сложилась менее удачно, мы лишь упомянули *темы*, поднятые в них композитором, очевидно волновавшие его в этот период. Это позволило выявить многообразные связи его творчества с идеями эпохи.

В третьем разделе главы освещены **эстетические взгляды композитора** на основе его статей и высказываний в многочисленных интервью. Менотти затронул целый ряд «оперных» вопросов, связанных с исполнительской практикой,

социологическим аспектом, достижениями и проблемами современной оперы. Ныне они являются частью его наследия и помогают глубже постичь его искусство.

Свои размышления об опере Менотти изложил в трех небольших эссе: «Размышления об опере-буффа»<sup>5</sup>, «Момент контакта»<sup>6</sup>, «Заметки об опере как “основе театра”»<sup>7</sup>. *Первое эссе*, самое краткое из трех, посвящено жанру опера-буффа и идейной концепции, лежащей в основе его оперы «Последний дикарь». Представляют интерес размышления Менотти о трудностях создания комической оперы. Композитор вспоминает о выдающихся творцах оперы прошлого, среди них Моцарт, Россини, Доницетти, Верди, Стравинский, Прокофьев, Шостакович. В подобных экскурсах Менотти показал не только свою эрудицию, но и раскрыл собственную позицию, которая углубила понимание его замыслов. *В двух других* охвачен целый спектр проблем современного оперного театра. Менотти поднял вопросы сценического функционирования оперы, дал проницательные оценки современного состояния музыкального театра и представил свой взгляд на путь развития жанра в США. В острополюемической статье «*Момент контакта*» Менотти сконцентрировал внимание на вопросе контакта с широкой аудиторией. В статье «*Заметки об опере как “основе театра”*» рассмотрены общие проблемы современной оперы и некоторые аспекты создания современного музыкально-театрального произведения. В то же время затронуты и более конкретные вопросы, касающиеся важнейших составляющих оперного спектакля. В рассуждениях Менотти о музыке и драме в своих операх раскрыта его позиция по проблеме соотношения этих двух начал, отдельное место уделено вопросу либретто, требованиям к содержанию и стилю текста.

Существенным для Менотти являлся вопрос сценической трактовки оперы. Значительный интерес представили его воззрения по ряду вопросов, связанных с творчеством режиссера, взгляды на традицию и новаторство. Приведен подход самого Менотти к интерпретации произведений.

Живой интонацией, остроумием дышит манера повествования Менотти, отмеченная дневниковой спонтанностью. Высказывания композитора отличаются независимостью позиции, он выступил как острый полемист, не скрывающий своих

<sup>5</sup> *Menotti G. Reflections on opera buffa// National Music Council Bulletin. winter 1963-1964. P. 18.*

<sup>6</sup> *Menotti G. A point of contact// Opera news. Vol. 34, Jan. 3, 1970. P. 8-10.*

<sup>7</sup> *Menotti G. Notes on opera as “Basic theater”// New York Times Magazine. Jan. 2, 1955. P. 11.*



симпатий и антипатий. Некоторые высказывания все же не бесспорны, очевидна субъективность ряда оценок. Тем не менее, теоретические положения, сложившиеся в результате большой практической работы и настойчивых исканий, тесно согласованы с его творческими принципами, которые он апробировал на практике, претворяя их в жизнь последовательно в работе над каждым новым сочинением.

В третьей главе — *Камерная опера в творчестве Менотти* — на примере анализа опер «Медиум» и «Телефон» определены характерные черты камерного стиля композитора и особенности трактовки жанра.

Основная сюжетная линия **трагедии «Медиум»** связана с историей медиума Мадам Флоры, бессовестно обманывающей своих клиентов, которая в итоге сама становится жертвой своего же собственного мошенничества. Менотти говорил: «Это опера о трагедии женщины, попавшей в ловушку между двумя мирами — миром реальности, который она в силу разных причин не может постичь, и сверхъестественными силами, в которые она не может поверить»<sup>8</sup>. Опера «Медиум» решена в жанре лирико-психологической драмы, которая представляет собой сквозную композицию в двух действиях.

Жанр камерной оперы в наибольшей степени раскрыл талант Менотти во владении искусством соединения слова и музыки, позволил найти свои ракурсы и методы интонационной характеристики персонажей. Главные герои — это реальные люди из «плоти и крови» с их повседневными страстями. Поэтому основное внимание композитора было направлено на изображение их сложного духовного мира с максимальной непосредственностью и правдивостью. При этом Менотти стремился найти такой интонационный строй, который воспринимался бы слушателем в органическом единстве с внешними атрибутами повседневности. Приведены разнообразные типы вокальной интонации, предложенные композитором в партиях двух героев, Мадам Флоры и Моники, в заключение даны выводы.

Главенствующая роль в «Медиуме» принадлежит вокальным партиям, в которых раскрываются характеры персонажей оперы. Основными вокальными формами явились монолог и диалог с широким применением декламационности. Преобладание декламационности связано с тем, что в драматургии «Медиума» играют важную роль принципы драматического театра. Напомним, что приближение

<sup>8</sup> Gruen J. Menotti: A Biography. New York, 1978. P. 69.

оперы к драматическому театру и поиск музыкально-выразительных средств, которые не тормозили бы сценическое движение, были важными тенденциями жанра в XX веке.

Вокальные партии основаны на сочетании разнообразных приемов: *parlando*, небольшие ариозо, декламация, речитатив, *Sprechstimme*, ритмизованная речь, простая разговорная речь и даже конкретные звуки (смех, крик, стоны). В претворении человеческой речи во всех ее тончайших изгибах Менотти близок к М. Мусоргскому. О влиянии его творчества на свой стиль сам композитор неоднократно упоминал в интервью.

Декламационность Менотти претерпела определенную эволюцию. Он больше приблизил ее к слову, ритму речи для выражения более широкой системы психологических оттенков. Композитор разработал новые оригинальные формы музыкально организованной декламации, которые наравне с песенно-ариозными формами приобрели убедительность художественного воздействия.

В плане камерных тенденций оперы примечателен инструментальный состав, представляющий ансамбль из 14 музыкантов. Такие малые и индивидуализированные составы оркестра наиболее полно будут соответствовать поэтике его последующих опер в камерном жанре.

Приоритет вокальной партии определил характер оркестровой партитуры. Многие декламационные разделы оперы поддерживаются только выдержанным тоном солирующего инструмента (например, контрабаса, тремолирующих скрипки и альты). Вступление голоса часто сопровождается внезапным изменением регистра инструментов оркестра, что позволяет голосу выйти на первый план. Иногда Менотти дублирует голос инструментами оркестра. *Tutti* оркестра редки и быстро сменяются эпизодами с самым скромным сопровождением. В оркестровке композитор последовательно проводит принцип дробления групп и выделения солистов, принцип мельчайших дифференциаций — тенденция, которая в значительной степени будет разрабатываться им в произведениях следующих периодов.

Именно оркестр явился связующим и скрепляющим началом, с помощью которого разрозненные реплики героев стали звеньями непрерывного движения. Важный компонент в построении основных слагаемых оперных форм — остинатные

мотивы, которые начиная с «Медиума» стали устойчивой стилиевой чертой опер Менотти. Идея остинатных построений реализовалась и с помощью тембровых решений. В опере представлены все виды *ostinato*: интонационные, ритмические и *basso ostinato*.

Особенность сквозной структуры оперы вызвала необходимость связок и переходов при смене сценических планов внутри каждого действия. Одним из часто встречающихся приемов является использование педального тона при переходе от одной ситуации к другой внутри сцен, также его появление часто отмечает собой начало новой сцены. Этим же целям служат четыре оркестровые интерлюдии, которые в соответствии с общим камерным стилем оперы весьма сжаты.

В опере «Медиум» Менотти впервые выступил в качестве *режиссера*. При ее постановке он особое внимание уделил актерской игре исполнителей. Он добивался высокого уровня ансамблевой игры, то есть непрерывного общения партнеров, а также естественности их поведения на сцене. Создание реалистичности было достигнуто путем создания так называемой «четвертой стены». Эффект «четвертой стены» нацелен на преодоление факта того, что сцена — это площадка для актеров и для создания иллюзии правдивой жизненной атмосферы на сцене. Это означает, что для героев сцена — это комната, в которой происходит действие, и, находясь в ней, они не должны быть ограничены фактом присутствия зрителя и адресовать свои реплики прямо в зал, а вправе повернуться к публике спиной, если того требует замысел.

Театрально-режиссерское мышление проявилось и на страницах партитуры. Количество авторских указаний в этой опере свидетельствует о невероятной тщательности работы композитора над всеми деталями концепции. Менотти прописал в комментариях буквально каждое движение героев, не упуская ни малейшей детали. Важнейшими режиссерскими функциями он наделил паузы. Скрупулезно выписанные в партитуре ферматы над тактовыми чертами или паузами призваны заставить слушателя погрузиться в происходящее. Менотти порицал факт невнимания дирижеров к этим «моментам тишины»: «Люди боятся тишины и поэтому пренебрегают ею. Но им не следует этого делать»<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup>*Gruen J. Menotti: A Biography. New York, 1978. P. 70.*

Второй раздел главы посвящен опере «**Телефон, или Любовь втроем**», более известной как «Телефон», для двух солистов (сопрано и баритона) и инструментального ансамбля — одному из самых изящных произведений Менотти. Композитор определил ее жанр как опера-буффа. Отталкиваясь от характерных ее особенностей, проявившихся, прежде всего, в драматургии, он модернизировал их в духе своего времени.

Опера «Телефон» — одноактная композиция сквозного строения, включающая речитативные реплики, диалоги, ариозо и дуэты. Все действие можно представить как последовательность небольших занимательных эпизодов. Их контрастное чередование, являющееся одним из ярких признаков комедийной драматургии, соответствует стремительной смене событий и, как следствие, настроения героев.

В диссертации рассмотрен сложный, многосоставный жанрово-стилистический облик оперы. Менотти обратился в ней к традициям западно-европейской музыки, изящно обыграв в своей индивидуальной манере стилевые и образно-эмоциональные контрасты. Композитор соединил в музыкальном языке «Телефона» черты классицизма, романтизма, веризма и неоклассицизма. Происходящие на сцене события отражаются в стилизованных речитативах *secco*. Система их чередования с ариозными эпизодами близка итальянской опере XVIII века. Динамичная, насыщенная интонационно-тематическими контрастами увертюра (экспозиция сонатной формы) вызывает аналогии с инструментальной музыкой эпохи классицизма. На протяжении оперы многократно возникают аллюзии на музыку Гайдна, Моцарта, Шуберта, Штрауса, Прокофьева. Композитор, прежде всего, исходил из принципа воссоздания в своей музыке характернейших художественных признаков того или иного стиля. Однако, ориентируясь на комплекс музыкально-выразительных средств конкретной эпохи, он деформировал их, подчиняя своим творческим задачам, нередко преподносил с тонким ироническим подтекстом. Принцип стилевой многоплановости, на который опирался композитор при сочинении оперы, обусловил ряд сюжетно-драматургических эффектов. Так, в развитии сценического действия и музыкально-тематического материала есть неожиданные повороты, яркие контрасты, эмоционально-образные сопоставления, внезапные вторжения. Все это создало веселую атмосферу комедийного спектакля.

Важным средством выразительности в опере служит оркестр. В условиях фактурно-тембровой прозрачности повышается значение каждого инструмента. Оркестр в «Телефоне» влияет на развитие оперной драматургии, он тесно связан со сценическим действием, фиксируя важнейшие детали в эмоциональных переживаниях героев. Композитор выбрал для оркестра круг средств, имеющих одновременно выразительный и изобразительный смыслы. С помощью фактуры и тембровой окраски Менотти выделяет разные эпизоды музыкального действия, создавая эффект неожиданных переключений из одного состояния в другое и внезапных поворотов в развитии сюжета. Некоторые тембры играют важную драматургическую роль, характеризуя персонажей на протяжении оперы, в связи с чем можно говорить о лейттембровости. Например, главные лейтмотивы оперы — «аккорды признания» Бена и тема набора телефона — появляются только в партии фортепиано, а в звукоизображении звонка телефона участвуют духовые, но каждый раз в различных сочетаниях — то труба с гобоем, то флейта с кларнетом, то квартет духовых.

При всем разнообразии настроений и яркости эмоций опере свойственна простота выразительных средств. Увлекательный сюжет, непосредственность происходящих событий, образный строй, мелодическое богатство и ясность формы сделали оперу «Телефон» доступной для самой широкой аудитории. О ней уместно сказал Вирджил Томсон: «Опера веселая и смешная, озаренная простой человечностью, что является приятной ноткой в современном оперном произведении»<sup>10</sup>. Опера впитала в себя все лучшее, что свойственно классической комедии и вместе с тем открыла путь для дальнейшего развития оперного жанра в творчестве композиторов XX века.

В **четвертой главе** рассматривается *детская опера для телевидения «Амал и ночные гости»*. Своим появлением она открыла этап, который заставил говорить о рождении нового жанра в США — *телеоперы*, и своей популярностью доказала его жизнеспособность. Начиная с 1951 года, опера ежегодно транслировалась каналом NBC, став на протяжении нескольких десятилетий неотъемлемым атрибутом рождественских праздников.

<sup>10</sup> Thomson V. Farce and Melodrama// The Art of Judging Music. New York, 1948. P. 127.

Анализ оперы предварил исторический раздел, призванный обозначить явления, предшествовавшие рождению жанра телеоперы в Европе и США: 1) немой оперный фильм, действие которого служило иллюстрацией к граммофонным записям опер; 2) постановки опер, в которые были внесены элементы кинематографа; 3) фильм-опера, или киноопера (для киноэкранизаций выбиралась оперная классика, произведения, уже имеющие сценическую биографию в музыкальном театре); 4) телевизионные трансляции произведений оперной классики из театрального зала и их студийное телерепродуцирование; 5) экранизация, или телеадаптация, то есть создание оригинальной телевизионной постановки оперы по предназначенной для сцены партитуре.

Телеопера оказалась «привычнее и ближе американскому зрителю, воспитанному на реальности и стремительности действия кинематографа, — в ней меньше условности и замедленности развития, чем в “обычной”, “классической” опере»<sup>11</sup>. Привнесенные телевидением новые средства, нацеленные на восприятие оперного действия широкой аудиторией, оказались созвучными оперному театру. Взятые из арсенала кинематографа приемы, немислимые на обычной сцене, во многом позволили обогатить и расширить методы воплощения различных психологических ситуаций.

Опера «Амал и ночные гости» была заказана композитору телеканалом NBC. Замысел оперы сложился под впечатлением увиденной Менотти картины Иеронима Босха «Поклонение волхвов» во время посещения Метрополитен-музея. Этот эпизод на евангельскую тему и явился сюжетным прообразом оперы. Но Менотти не ограничился исторически достоверным описанием легендарных событий, а связал эту историю с жизнью отдельно взятых людей.

При анализе оперы особое внимание уделено ее жанровой специфике. Стремление композитора сделать оперу простой и доступной для восприятия *детской аудиторией* объясняет обращение к ряду музыкально-композиционных приемов.

1) Опера имеет ясную архитектонику. Внутреннее ее строение основано на смене восьми лаконичных сцен–кадров. Менотти четко распланировал «партитуру»

---

<sup>11</sup>Кенигсберг А. Современная американская опера. Менотти и Флорид// Музыка и современность. Сборник статей. Вып. 6. М., 1969. С. 320.

сценического действия, поставив задачу создания строго заданной эволюции состояний зрителя, «эмоциональных вех» (как говорил Б. А. Покровский) на протяжении спектакля. Это выразилось в чередовании эпизодов, нацеленных на размышление, сосредоточенное внимание, эмоциональный отклик, с разделами, привлекающими к себе внимание простотой и легкостью, развлекательностью, оттеняющими напряженность последующих сцен.

Учитывая особенность восприятия музыки детской аудиторией, Менотти вводит в музыкальный материал ряд ориентиров, напоминаний. Вместо лейтмотивной системы «Медиума» и «Телефона», в «Амале» использованы буквальное повторения. Не менее эффективным средством для восприятия является тенденция к симметричности при распределении материала, которая действует на уровне как сравнительно кратких построений, так и на уровне сцены. В закругленных номерах оперы преобладают простые формы — куплетная, трехчастная.

2) Ориентация на детскую аудиторию оказала влияние на музыкальный облик оперы. Вокальный стиль представлен в «Амале» в наиболее простом, более того, элементарном выражении. В отличие от «Медиума» с преобладающим в нем декламационным стилем, в «Амале» превалирует песенное интонирование. Даже гибкое течение речитативных эпизодов неизменно поворачивает в русло чисто мелодической фразы ариозного характера. Опора на песенность и жанр песни в целом проявилась и в построении замкнутых номеров оперы. Менотти намеренно отказался от больших арий. Короткие сольные эпизоды — в соответствии со спецификой жанра — стали основополагающими элементами телеоперы.

3) Детское восприятие не всегда связано со светом и радостью, ребенок с раннего детства видит в мире доброе и злое начала. Поэтому в опере образ чистоты и невинности Амала противопоставлен трагедии окружающей его жизни. Все же Менотти понимал, что ребенку — в силу внутренней потребности в торжестве справедливости — нелегко примириться с плохим концом, поэтому оперу венчает счастливый финал. Таков смысл введения «Сцены исцеления Амала».

Другой неотъемлемый компонент детского спектакля — определенная доля развлекательности, что особенно свойственно американской культуре. Этой цели служат эпизоды с глуховатым Каспаром. Несомненно, драматургический интерес опере придает зрелищная вокально-хореографическая «Сцена с пастухами».

Говоря о художественно-языковых средствах телевидения, мы подчеркнули, что, работая над оперой, Менотти сознательно не ставил себе задачи создания произведения, в котором бы они играли ведущую роль. В отличие от «Лабиринта», телеопера «Амал и ночные гости» может быть исполнена и в сценическом варианте, на что композитор в основном и рассчитывал при ее написании. Все же он отчасти ориентировался на специфику телеискусства, что проявилось в драматургическом решении оперы: наличие коротких картин–кадров, соединенных оркестровыми связками, дробность и быстрая смена действия, эффект «наплывов». Несомненно, эстетике телевидения были близки камерность оперы, интересная сюжетно-фабульная сторона и доступность музыки.

Перенесение оперы со сцены на экран и использование выразительных средств телевидения привело к существенным изменениям восприятия этого зрелища. Экранизация «Амала» не соответствует его традиционной сценической интерпретации. Менотти предусмотрел определенные режиссерские приемы, продумал характер оформления и изобразительное решение, прибавил кинематографическую логику, наполненную дополнительными смыслами. Освещен диапазон динамических приемов, который был применен в телевизионной версии оперы.

На сегодняшний момент существует много телеверсий оперы «Амал и ночные гости». В анализе мы ориентировались на две телевизионные реализации оперы: самую первую, снятую в студии в 1951 году (Р. Калмен в роли Матери, Ч. Ален в роли Амала), и более позднюю, снятую на натуре в 1978 году (Т. Стратас в роли Матери, Р. Сапольский в роли Амала). Выбор этих двух версий обусловлен тем, что процессом их съемки руководил сам Менотти.

Несомненно, комплекс различных методов съемки — богатство типов движения камер в разных темпах и ритмах, монтаж, комбинированные съемки, соотношение крупных и общих планов, разнообразие светотеневых решений — приблизил оперное действие к характеру реальной жизни. Не только знание Менотти приемов телевидения, но и понимание их смысловой энергетике, выразительности способствовало созданию целостной и оригинальной телевизионной реализации оперы, достижению эмоционально насыщенного изображения, увлекающего зрителя. Телеопера «Амал и ночные гости» стала феноменом современной художественной



культуры, свидетельством возможности полноценной жизни оперы на голубом экране. Представив публике нечто традиционное в облике новизны, Менотти открыл своим примером дорогу в будущее.

**В пятой главе — Драма «Святая с Бликер стрит» как образец «большой» оперы в творчестве композитора** — дан анализ самого значительного театрального опуса Менотти. Опера, написанная в середине композиторского пути, явилась кульминацией всей его творческой деятельности (за нее он получил три престижные награды Ассоциации театральных критиков Нью-Йорка, Ассоциации музыкальных критиков Нью-Йорка и Пулитцеровскую премию). Произведение стало выражением мировоззренческой позиции автора по целому спектру проблем — от социально-политических до религиозно-этических.

В процессе анализа сюжетной основы «Святой с Бликер стрит» обнаружен ряд особенностей: 1) разностороннее воплощение жизненных явлений, что обогащает эстетический и психологический контекст оперы; 2) многоплановость и разветвленность интриги; 3) нетипичность трактовки главных персонажей (Менотти не делит героев на однозначно положительных и отрицательных, их образы рассмотрены с разных точек зрения, во всей глубине свойственных им противоречий); 4) сочетание в сюжете религиозно-возвышенного и житейски-сниженного круга образов и мотивов.

Сложность нравственно-философской проблематики, яркость психологического рисунка главных героев, жанровых характеристик, размах народных сцен — все эти качества позволили определить жанр «Святой с Бликер стрит» как музыкальную философскую драму в синтезе с чертами народной драмы. Отмечены некоторые организующие факторы большой оперной композиции «Святой»:

- 1) Форма оперы в целом отмечена чертами концентричности.
- 2) В строении сцен отчетливо проявилось развертывание музыкально-драматического действия по принципу *crescendo*. Все сцены начинаются с жанрово-бытового раздела, а завершаются разделами конфликтного, психологического плана. Каждая сцена имеет кульминацию, иногда их несколько. Через волновое развитие музыкально-драматическое действие устремлено к наиболее сильной в

драматическом отношении кульминации, которая, как правило, приходится на конец сцены.

3) В рамках оперного целого важнейшим для драматургии явился принцип контраста, примененный широко и многообразно. Это, прежде всего, контраст крупного масштаба, а именно, — трех основных драматургических планов: драматического, лирического и жанрово-бытового. Затем — контраст интонационных сфер и характеров и, наконец, контраст внутри сцен. Приведены несколько путей его применения: резкая смена различных по образному строю разделов, переключение действия в новое смысловое измерение; прием вторжения бытовых эпизодов, внедрение чужеродного материала, разрывающего действие первого плана; метод контрапункта — принцип полифонической драматургии.

4) Музыкально-драматургическую целостность обеспечили интонационные арки и лейтмотивное развитие. «Зеркальное» соответствие первой и последней сцен привело к использованию музыкально-тематического повтора. В «Святой» действует гораздо более развитая, чем в предыдущих операх, лейтмотивная система. Лейтмотивы можно разделить на следующие три группы: лейтмотивы главных действующих лиц (Анины, Микеле, Дезидерии) и ряд лейтмотивных образований, родственных их темам; ситуационные лейтмотивы (тема народного склада парада Сан-Дженнаро, тема гимна в честь Сан-Дженнаро, тема тарантеллы, тема ветра и тема поезда), выступающие в роли рефрена и скрепляющие ткань внутри сцены; лейтмотивы-символы (тема веры, тема тревоги).

Основным фактором драмы в опере стал конфликт главных действующих лиц, обнажающий противоборство противоположных жизненных принципов. Поэтому в наиболее важных для понимания концепции эпизодах оперы герои показаны в развернутых философских диалогах-противостояниях (за исключением диалога Кармелы и Анины из II д.), обостряющих конфликтность характеров. При этом через героев ярко проявляется взгляд самого автора. Диалог служит своего рода процессом самопознания. Важно, что эти диалоги лишь проясняют позиции их участников, но не ведут к согласию — каждый остается при своем мнении.

Психологически точная характеристика действующих лиц представлена и в ариях, ариозо, песнях, монологах. Они дифференцированы в соответствии с характеристиками персонажей и сценическими ситуациями. Подчеркнуто, что,

несмотря на наличие в партиях героев отдельных экспрессивных оборотов, где находят выход крайне напряженные эмоциональные состояния, линия вокальных партий в целом тяготеет к широкой, чувственно-наполненной кантилене, протяженному мелодическому дыханию. Отмечена особенность сольных характеристик. Сольные эпизоды Анины, как правило, обобщают в эмоциональном плане определенный этап действия, в сольных высказываниях Микеле его устами выражаются мысли солидарного с ним Менотти.

Как и во всех «больших» операх центрального периода творчества Менотти значительно возросла роль ансамблей. Однако, в отличие от ансамблей «Консула» или «Марии Головиной», в «Святой» они менее протяженны. В одних сосредоточено развитие интриги и действенная сторона, другие отличаются статичностью.

Музыкальный язык «Святой с Бликер стрит» в большей степени, чем в любой другой опере, напоминает об итальянском происхождении Менотти, что легко объяснимо в связи с выбранным сюжетом. Более того, это единственная опера, в которой так отчетливо выявлено именно народно-национальное итальянское начало (подлинная народная тема из местности Фриули в основе колыбельной во 2 сц. I д., сторнелло и тарантелла во II д.).

«Святая с Бликер стрит» — единственная опера композитора, в которой хор играет такую большую роль. Функции хора в опере разнообразны: использование хора как фона, как самостоятельного героя драмы и как комментатора. Многофункциональность хоров обусловила и их жанровое разнообразие. Хоры можно разделить на ритуальные (латинские хоровые молитвы первой и финальной сцен оперы), обрядовые (хоровой гимн парада в честь Сан-Дженнаро, хор в картине свадьбы) и хоры, вливающиеся в действие сцены (среди них есть драматические и лирические). Особенность последних — в том, что текст произносится как прямая речь поющих, поэтому партии разрозненны. В первых же двух жанровых группах хор трактуется как единое коллективное целое. Текст этих хоров, как правило, на латыни или итальянском языке. Столь значительная роль хоровых сцен в опере и их разнообразие, несомненно, роднит «Святую с Бликер стрит» с операми Мусоргского.

Если сюжет «больших» опер, предшествующих «Святой с Бликер стрит», практически не требовал большого состава оркестра, то жанровая природа «Святой», напротив, делала необходимым применение мощной оркестровой звучности.

Композитор обратился к большому составу, в целом нетипичному даже для большинства его масштабных опер, в дополнение в конце 2-го действия композитор вводит сценический духовой оркестр. Мастерство Менотти обращения со звуковыми массами позволило ему развернуть в опере музыкальные полотна большой эффектности. Важное место в опере занимают оркестровые разделы, на которые возложена важная формообразующая и эмоционально-смысловая функции. Композитор использует и звукоизобразительные моменты, причем эффекты иногда отличаются явной натуралистичностью, в чем наблюдается близость к Р. Штраусу.

«Святая с Бликер стрит» отличается значительностью и цельностью концепции, и как любое талантливое произведение искусства заставляет зрителя сопереживать и задумываться. В этом, на наш взгляд, скрывается главное свойство, не только способствующее популярности этой оперы, но и обеспечивающее выживание жанра.

**Заключение.** Анализ оперного наследия позволил составить представление о художественном мире композитора и выявить характерные черты его творчества. Обобщен ряд приемов композиции и музыкальной драматургии, объединяющих произведения композитора. Показана значимость оперного творчества Менотти в музыкальном театре США.

Как известно, XX век оказался весьма богатым на «оперные открытия», панорама жанра была чрезвычайно широкой и многообразной. Поэтому особенно острой для композиторов стояла проблема поиска своего пути. Менотти представил театр США — страну, которая только недавно вступила на путь постижения оперного искусства. Поэтому в обращении к жанру, имевшему долгую и интереснейшую европейскую историю, совершенно естественно и закономерно равнение композитора на традиции, выработанные мировой оперной практикой, и последовательное развитие им той кладези художественных приемов, которая была накоплена оперой за время ее существования. Привнеся элементы культурного опыта современной Америки, при этом не разрушая жанровой специфики оперы, он создал свой вариант ее прочтения. В стремлении расширить выразительные возможности оперы композитор обращался к смежным искусствам, мультимедийным формам. В его творчестве оперный театр сделал шаг вперед, открыл для себя дальнейшие

возможности обновления — и жанрового, и тематического, и образного, и стилистического.

Влияние Менотти на современный американский оперный театр носит прямой, выраженный в наглядных формах характер. Благодаря его творчеству во второй половине XX столетия жанр камерной оперы вышел на ведущие позиции. Без творческого опыта Менотти невозможно было бы столь интенсивное и плодотворное развитие детской оперы. Композитор открыл новые выразительные резервы жанра, продемонстрировав его способность ассимилировать многообразные художественные явления. Он сыграл важную роль первопроходца, предложив Америке новые модели: радиооперу, телеоперу, оперу для исполнения в церкви. Интересные находки и подлинно художественные открытия оперного театра Менотти дали новую жизнь этому жанру, доказав его «актуальность».

Менотти оказал влияние на творчество американских композиторов последующих поколений. Преемников, взявших на вооружение письмо композитора и развивавших его традиции, было не так много: Т. Пасатьери, Л. Хойби, Д. Ардженто. Главная заслуга Менотти в том, что он своим примером укрепил в композиторском сознании мысль о том, что жанр оперы является самым достойным приложением творческих сил. И в этом смысле число его последователей, включая тех композиторов, у которых этот жанр не являлся основным, огромно.

Композитор понимал социальный заказ своей эпохи, ощущал запросы слушателя, именно поэтому его музыка широко популярна и любима публикой. Пример его творчества, которым он стремился преодолеть известный разрыв между элитарным, по своей сути, рассчитанным на «посвященных», искусством и запросами массовой аудитории, найти путь к рядовому слушателю, говорить с ним понятным ему языком, при этом не склоняясь к популизму и не снижая критериев творчества, — актуален и знаменателен.

В **приложении** представлен полный список опер Менотти в хронологическом порядке (с указанием даты их создания, посвящения, мест первого исполнения, состава действующих лиц) и дано краткое содержание каждой оперы.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

1. *Ханина Л.* Дж. К. Менотти. «Медиум». «Телефон»// Музыкальная культура США XX века/ отв. ред. М. В. Переверзева. М., 2007. С. 405–411 (0,3 п. л.).
2. *Ханина Л.* Джан Карло Менотти: портрет//Музыковедение. № 5. М., 2008. С. 68–73 (0,7 п. л.).
3. *Ханина Л.* Опера «Телефон, или Любовь втроем» Дж. К. Менотти// Музыка США: вопросы истории и теории/ ред. М. В. Переверзева. М., 2008. С. 95–110 (0,7 п. л.).
4. *Ханина Л.* Американский итальянец// Музыкальная жизнь. № 12. М., 2009. С. 17–19 (0,8 п. л.).
5. *Ханина Л.* Оперный театр Джан Карло Менотти. Исследование. М.: «Композитор», 2011. 244 с. (15 п. л.).