

## Т. Смирнова. Арабеска № 2 из цикла «Персидские мотивы» [6]

Andante capriccioso. Tempo I ♩=66

Flute  
Harp  
Cello

Fl.  
Hp.  
Ve.

УДК 781.9

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-176-182

## ПОЭТИКА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В ОПЕРЕ ДЖОНА АДАМСА «ЦВЕТУЩЕЕ ДЕРЕВО»

**Некрасова Инна Михайловна**, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории музыки, Астраханская государственная консерватория (г. Астрахань, РФ). E-mail: inna\_nekrasova@mail.ru

В творчестве Джона Адамса – одного из самых крупных современных американских композиторов – сочинения для музыкального театра занимают далеко не последнее место. Собственно, премьера в 1987 году его первой оперы «Никсон в Китае» принесла Адамсу мировую известность, а последовавшие за этим сочинением две другие части «политической трилогии» – «Смерть Клинхоффера» (1991) и «Доктор Атом» (2005) закрепили за ним славу создателя «политической оперы», «документальной оперы» или даже «CNN-оперы». Однако появившийся вскоре после этого новый театральный опус Адамса «Цветущее дерево» (2006) обозначил интерес композитора к совершенно иной жанровой модели.

Своеобразный оммаж Моцарту, к юбилею которого эта опера была заказана, «Цветущее дерево» является в некотором роде ответом на моцартовскую «Волшебную флейту». В качестве основы либретто Адамс использовал южноиндийскую сказку в литературной обработке А. К. Рамануджана. В сюжетной основе этого повествования преломлены характерные для волшебной сказки мотивы чуда, пути, испытаний, преобразования, что обусловило специфические свойства драматургического и композиционного развития оперы, оркестровки и вокального письма. Адамсу удалось не только актуализировать древний сюжет, соединив архетипические сюжетные формулы с приемами композиторской техники постмодернистской эпохи, но и отразить в жанре волшебной сказки некоторые проблемы современного общества.

**Ключевые слова:** современная опера, поэтика, Джон Адамс, «Цветущее дерево», волшебная сказка.

### THE POETICS OF A FAIRY TALE IN JOHN ADAMS'S OPERA *A FLOWERING TREE*

*Nekrasova Inna Mikhaylovna*, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Theory and History of Music, Astrakhan State Conservatory (Astrakhan, Russian Federation). E-mail: inna\_nekrasova@mail.ru

In the work of John Adams, one of the largest contemporary American composers, compositions for musical theater occupy far from the last place. Actually, the premiere in 1987 of his first opera *Nixon in China* brought Adams worldwide fame, and the two other parts of the *political trilogy* that followed this work -- *The Death of Klinghoffer* (1991) and *Doctor Atomic* (2005) -- consolidated his fame as the creator of *political opera*, *documentary opera* or even *CNN-opera*. However, Adams' new theatrical opus *A Flowering Tree* (2006), which appeared shortly after, indicated the composer's interest in a completely different genre model.

A kind of homage to Mozart, for whose anniversary this opera was commissioned, *A Flowering Tree* is in some way a response to Mozart's *The Magic Flute*. As the basis of the libretto, Adams used a South Indian fairy tale in the literary development of A.K. Ramanujan. In the plot basis of this narrative, the motifs of a miracle, path, trials, and transformation characteristic of a fairy tale are refracted, which determined the specific properties of the dramatic and compositional development of opera, orchestration, and vocal writing. Adams managed not only to actualize the ancient plot by combining archetypal plot formulas with the techniques of compositional technique of the postmodern era, but also to reflect in the genre of a fairy tale some of the problems of modern society.

**Keywords:** modern opera, poetics, John Adams, *A Flowering Tree*, a fairy tale.

Джон Кулидж Адамс – один из самых успешных современных американских композиторов, известность которого во многом обеспечена, по меткому замечанию Л. Акопяна, «редким для современного художника умением» сочетать «наивную» простоту языка с интеллектуальной наполненностью и глубиной содержания [1].

Сочинения для музыкального театра занимают далеко не последнее место в творчестве композитора. На сегодняшний день он является автором девяти опер, последняя из которых – «Антоний и Клеопатра» была поставлена в 2022 году (Сан-Франциско). Собственно, премьера в 1987 году его первой оперы «Никсон в Китае» принесла Адамсу мировую известность, а последовавшие

за этим сочинением две другие части «политической трилогии» – «Смерть Клингхоффера» (1991) и «Доктор Атом» (2005) закрепили за ним славу создателя «политической оперы», «документальной оперы» или даже «CNN-оперы» [2].

Однако в 2006 году, после обращения к реальным событиям американской истории, появился новый театральный опус Адамса «Цветущее дерево», опера, которая обозначила интерес композитора к совершенно иному содержанию и иной жанровой модели.

Опера «Цветущее дерево» была написана по заказу Венского музыкального фестиваля к 250-летию юбилею Моцарта и явилась в некотором роде «ответом» на моцартовскую «Вол-

шебную флейту». Как следует из указаний в партитуре [6], модель и проблематика моцартовской оперы явились вдохновляющим импульсом для Адамса в работе над «Цветущим деревом».

В качестве основы сюжета Адамс и его либреттист Питер Селларс использовали южноиндийскую сказку в обработке лингвиста, переводчика и собирателя индийского фольклора Аттипате Кришнасами Рамануджана [8]. История о девушке, обладающей необыкновенным даром – превращаться в цветущее дерево, бытовала в разных вариантах у народностей Южной Индии и была, вероятно, известна композитору не только в литературном, но и хореографическом варианте, ибо сюжетная канва ее получила отражение в традиционном индийском театре танца.

Последовательно развивающийся сюжет «Цветущего дерева» включает характерные для волшебной сказки формулы и образные мотивы, выявленные исследователем морфологии этого жанра В. Я. Проппом [4]: чудесный дар, выведение тайны, вредительство, испытания, потеря, долгий путь, встреча, узнавание, финальное преобразование.

Сказочный сюжет обусловил специфические свойства драматургического и композиционного развития оперы, повлиял на оркестровку и стиль вокального письма. В опере два действия, включающие девять сцен. В начале и в конце каждого действия повторяется обряд превращения главной героини в цветущее дерево и обратно. Таким образом, в опере четыре трансформации, каждая из которых выполняет свою драматургическую функцию и, соответственно, обладает индивидуальными особенностями музыкального воплощения.

В первом случае Кумудха прибегает к помощи волшебства, чтобы спасти свою семью от голода и нищеты. Получив помощь бога Шивы, героиня, кажется, сама в немалой степени удивлена произошедшими с ней метаморфозами. Ее молитва и последующая медитация в этой сцене отличаются целомудренной чистотой, трепетной просветленностью. Следует отметить, что партия Кумудхи, как, впрочем, и две мужские вокальные партии, довольно сложна для исполнения, требует высокого градуса эмоциональной выразительности, безупречного владения тесситурными переходами, точности интонирования скачков на широкие мелодические интервалы (например,

септиму, дециму и квартдециму) в огромном диапазоне и, наряду с этим, тонкого изысканного звука в колоратурах (см. Приложение, пример 1).

Второе превращение (финал 1-го действия) происходит в брачных покоях. Влюбленные соединяются на ложе, утопающем в душистых цветах, которые Принц сорвал с Цветущего дерева. Естественно, эта любовная сцена, являющаяся финальной кульминацией первого акта, пронизана чувственностью, томлением, любовным трепетом. Красота звучания в любовном дуэте тонко поддержана выразительным оркестровым звучанием – здесь проявился опыт и мастерство Адамса-симфониста.

Следующая метаморфоза начинается и заканчивается трагически: Кумудха вынуждена под давлением открыть свои способности сестре мужа и ее компании. Жестокие, они грубо срывают цветы и листья, ломают ветви и не завершают обряд превращения, оставляя Кумудху в состоянии уродливого существа без рук, без ног. Наконец, последнее превращение, завершающее оперу, включено в крупную сцену встречи-узнавания. Экстатическое звучание финала символизирует не только возвращение Кумудхе ее прежнего человеческого облика, но и внутреннюю трансформацию Принца, который полюбил ее, наконец, по-настоящему, не за ее чудесные свойства, а за внутреннюю красоту и преданность.

Сцены превращения связаны каждый раз с замедлением музыкального времени, погружением в медитативный характер звучания. Здесь стоит еще раз отметить значимую роль оркестра, в состав которого, наряду с традиционными, композитор включил множество дополнительных «волшебных» инструментов: арфу, челесту, колокольчики, треугольник, кастаньеты, китайские цимбалы, японские гонги, шейкеры, посох дождя и проч. При таком расширенном составе композитор избегает, за редким исключением, массивности и фактурной плотности звучания, мастерски используя возможности оркестра и достигая камерной изысканности и колористической выразительности.

Контраст темпоральных характеристик, чередование энергично развивающихся сцен с медитативными остановками составляет отличительную черту драматургии оперы. Адамс весьма необычно распределяет функции действующих лиц: при достаточно развитой структуре сюжета

и множестве второстепенных персонажей композитор минимизирует число сольных вокальных партий – их всего три: главные герои – Кумудха и Принц – соответственно, сопрано и тенор, и Рассказчик, перед взором которого оживает его повествование, – бас-баритон. Реплики и действия остальных персонажей – сестра и мать Кумудхи, король, злая золовка (сестра Принца) и ее друзья, бродячие музыканты, служанки и проч. – отданы хору, балету и солистам-танцовщикам. Работая над оперой, Адамс рассчитывал на определенных исполнителей, что добавило спектаклю дополнительные нюансы. Так, на премьере были приглашены индонезийские классические танцовщицы, ставшие как бы пластической «тенью» персонажей. Создавая партию хора, Адамс также рассчитывал на хорошо ему известный коллектив из Венесуэлы – Schola Cantorum de Caracas, с которым он много лет работал, поэтому хор в опере поет на испанском языке. Сочетание двух языков – английского и испанского – создает в опере интересный художественный эффект, разграничивая два драматургических плана: личную драму двух влюбленных и вмешательство внешнего мира, сочувствующего или любопытствующего, равнодушного или агрессивного.

Таким образом, в опере возникает интересный культурный сплав: индийская сказка, американский композитор, венесуэльский хор и яванские танцовщицы. При этом Адамс избегает стилизации фольклорных образцов, ограничиваясь отдаленными аллюзиями на темпераментные ритмы латиноамериканской музыки или звенящие тембры гамелана (см. Приложение, пример 2).

А. К. Рамануджан назвал «Цветущее дерево» женской сказкой. Действительно, сюжет детским никак не назовешь, и не только потому, что в этой истории есть сцены жестокости и насилия, но и, главным образом, благодаря тонкой любовной подоплеке, определяющей смысл и характер многих ситуаций. Неслучайно в либретто оперы были вплетены строки полной эротического томления классической индийской любовной поэзии. Сюжет «Цветущего дерева» со всеми атрибутами волшебной сказки о чудесах, добывании невесты, победы добра действительно является довольно драматичным повествованием о нелегкой женской судьбе. В контексте данной оперы «цветущее дерево» выступает как метафора девушки, достиг-

шей периода зрелости, вступления в новый этап своей жизни. Как известно, в некоторых культурах словом «цветение» обозначают определенный процесс женской физиологии. Адамс неслучайно дает безымянной героине индийской сказки имя Кумудха, одно из значений которого на санскрите – цветок, наслаждение цветением земли. В образе Кумудхи нашли отражение древние представления о родовой связи женщины и природы, о чуде рождения новой жизни, магии женственности.

При этом судьба главной героини полна суровых испытаний. Мать избивает ее, обвинив в греховном поведении. Переступив границу взросления, едва вступив в пору цветения, Кумудха сразу же становится объектом желания Принца-собственника, который женится на ней, будучи привлечен ее волшебным обликом. Несколько ночей после свадьбы Принц сохраняет молчание и холодность к Кумудхе, пока она не соглашается, преодолев смущение, предстать перед ним в своей волшебной ипостаси. Зловеще выглядит и сцена с золовкой и ее свитой, которые калечат и равнодушно бросают Кумудху. Ее, как вещь, как диковинное существо, возят по городам и селениям бродячие музыканты, показывая на ярмарках. Всем желая блага, жертвуя собой, Кумудха долго не может обрести собственного счастья. Неслучайно западные исследователи, вслед за Рамануджаном, склонны рассматривать эту историю в контексте экофеминизма, видя в ней отражение проблем женской уязвимости, беззащитности.

Вероятно, у каждого, кто открывает партитуру «Цветущего дерева», возникает вопрос: «Что же роднит эту оперу с “Волшебной флейтой”, в чем проявляется связь с Моцартом, на которую указал сам композитор?».

Конечно, «внутреннее родство» состоит отнюдь не в том, что, обращаясь к сказочному сюжету, Адамс, как и Моцарт, заключает его в структуру двухактного спектакля; что многие страницы «Цветущего дерева» простотой и непритязательностью музыкального развития приближаются к мюзиклу, а звенящие тембры в оркестре напоминают о колокольчиках Папагено. Связи гораздо прочнее, искать их следует в идейно-содержательной плоскости.

Анализируя оперы Моцарта в контексте его эпохи, Е. И. Чигарева провела параллели между «Волшебной флейтой» и просветительским ро-

маном воспитания [5]. Тамино пускается в путь, чтобы постичь истину, «очиститься огнем, водой, воздухом и землей», «преодолеть страх смерти» и «воспарить с земли на небо» (латники, 7-я картина). И хотя содержание «Цветущего дерева» никак не связано с социально-утопическими идеями самосовершенствования ради общественного блага, все же в основе этой оперы также лежит не ограниченная рамками той или иной эпохи великая идея – идея «воспитания человека в человеке» [7].

Подобно Тамино, Принц из «Цветущего дерева» проходит ряд испытаний нищетой, молчанием и почти смертью, чтобы из инфантильного юноши превратился в Человека – с большой буквы, получить в конце долгожданную награду – встречу с возлюбленной и, по сути, обрести самого себя – истинного и цельного.

Еще одна параллель с «Волшебной флейтой». П. В. Луцкер и И. П. Сусидко, размышляя в своей монографии о последней моцартовской опере, замечают, что название точно отражает главную тему «Волшебной флейты» – «смысл музыки в человеческой жизни» [3]. Как известно, власть магических звуков флейты помогла героям «радостно шествовать сквозь мрачную ночь смерти», как поет Памина. Не менее важным оказывается смысл музыки в «Цветущем дереве». Главная героиня, утратив физическую привле-

кательность, став «уродом», «вещью», обретает необыкновенной красоты голос – единственное, что поддерживает ее в этом мире. Именно голос Кумудхи, ее пение привлекает Королеву, которая надеется с помощью музыки возродить своего брата к жизни и приказывает принести странное существо во дворец. Таким образом, музыка помогает влюбленным узнать друг друга и воссоединиться. Этот «музыкальный» мотив отсутствовал в сказке Рамануджана, но был добавлен в оперу Адамсом, вероятно, не случайно.

Наконец, еще одно наблюдение. Сказка о Кумудхе оканчивается в оригинальной версии жестоким наказанием злодейки золовки: отец-король приказывает бросить ее в глубокую яму и засыпать известью – зло в сказке обязательно должно быть наказано. Адамс же меняет первоисточник, избегает этого финального возмездия и оканчивает оперу радостно-просветленным, экстатическим финалом. Действие оперы замирает в кульминационной точке идеального «остановленного мгновения», которое воплощает глубинный смысл человеческого существования. И в этой утверждающейся в «Цветущем дереве» наивно-сказочной вере в мудрость всепрощения, силу добра и красоты, в этой идиллической просветленности видится отблеск «вечного света», имя которого известно каждому.

#### Литература

1. Акопян Л. О. Музыка последнего столетия: теория и история [Электронный ресурс]. – URL: <https://hakobian-mlc.sias.ru/personalities/adams/> (дата обращения: 08.03.2024).
2. Ван Д. Оперная трилогия Джона Адамса «Никсон в Китае» – «Смерть Клингхоффера» – «Доктор Атом» в контексте музыкального театра эпохи постминимализма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Электронный ресурс]. – Новосибирск, 2022. – URL: <https://www.dissercat.com/content/opernaya-trilogiya-dzhona-adamsa-nikson-v-kitae-smert-klingshoffera-doktor-atom-v-kontekste/read> (дата обращения: 05.03.2024).
3. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. – М.: Классика – XXI, 2008. – 624 с.
4. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
5. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 280 с.
6. Adams J. A Flowering Tree. Notes [Электронный ресурс]. – URL: <https://primanota.net/adams-dzhon-kulidzh/opera-a-flowering-tree-sheets.htm> (дата обращения: 02.03.2024).
7. Grobeger E. Freimaurerei und Theater 1770–1800: Freimaurerdramen an den k. k. privilegierten Theatern in Wien. – Wien, Köln, Graz, 1981. – 140 s.
8. Ramanujan A.K. A Flowering Tree and Other Oral Tales from India. [Электронный ресурс]. – URL: [http://bookmoving.com/book/a-flowering-tree-oral-tales-india\\_26013.html](http://bookmoving.com/book/a-flowering-tree-oral-tales-india_26013.html) (дата обращения: 08.03.2024).

#### References

1. Akopyan L.O. *Muzyka poslednego stoletiya: teoriya i istoriya [Music of the last century: theory and history]*. (In Russ.). Available at: <https://hakobian-mlc.sias.ru/personalities/adams/> (accessed 08.03.2024).
2. Van D. *Opornaya trilogiya Dzhona Adamsa "Nikson v Kitae" – "Smert' Klingkhoffera" – "Doktor Atom" v kontekste muzykal'nogo teatra epokhi postminimalizma: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [John*

Adams's opera trilogy "Nixon in China" – "The Death of Klinghoffer" – "Doctor Atom" in the context of musical theater of the post-minimalist era. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]. Novosibirsk, 2022. (In Russ.). Available at: <https://www.disscat.com/content/opernaya-trilogiya-dzhona-adamsa-nikson-v-kitae-smert-klingkhoffera-doktor-atom-v-kontekste/read> (accessed 05.03.2024).

3. Lutsker P.V., Susidko I.P. *Motsart i ego vremya [Mozart and his time]*. Moscow, Klassika – XXI Publ., 2008. 624 p. (In Russ.).
4. Propp V.Y. *Morfologiya volshebnoy skazki [Morphology of a fairy tale]*. Moscow, Labirint Publ., 2001. 192 p. (In Russ.).
5. Chigareva E.I. *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni [Mozart's operas in the context of the culture of his time]*. Moscow, Editorial URSS Publ., 2000. 280 p. (In Russ.).
6. Adams J. *A Flowering Tree. Notes*. (In Engl.). Available at: <https://primanota.net/adams-dzhon-kulidzh/opera-a-flowering-tree-sheets.htm> (accessed 02.03.2024).
7. Großegger E. *Freimaurerei und Theater 1770-1800: Freimaurerdramen an den k. k. privilegierten Theatern in Wien*. Wien, Köln, Graz, 1981. 140 p. (In Germ.).
8. Ramanujan A.K. *A Flowering Tree and Other Oral Tales from India*. (In Engl.). Available at: [http://bookmoving.com/book/a-flowering-tree-oral-tales-india\\_26013.html](http://bookmoving.com/book/a-flowering-tree-oral-tales-india_26013.html) (accessed 08.03.2024).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

The image shows a page of a musical score for the opera "A Flowering Tree" by John Adams. At the top, the vocal line for Kumudha is shown with the lyrics: "If on-ly I could be - come a flow'r-ing". Below this is the orchestral score, which includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Contrabass (Cbs). The score is marked with various dynamics such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). There are also performance instructions like "Relax tempo slightly" and "arco" (arco). A rehearsal mark "T" is placed above the Violin I part. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

Hn. 1 in F  
 Tpt. 1 in C  
 Perc. 2 (B.D.)  
 S  
 A  
 Chorus  
 T  
 B

bri - sa so - plan - te es to - da ma - nos.  
 bri - sa so - plan - te es to - da ma - nos.  
 tă - ka  
 dō dō dō dō

УДК 782.9

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-182-189

## ИНФЕРНАЛЬНОЕ ТАНГО: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ЖАНРА В «ИСТОРИИ СОЛДАТА» И. Ф. СТРАВИНСКОГО

*Сушлякова Ася Александровна*, аспирант, кафедра истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: [sumb7673@gmail.com](mailto:sumb7673@gmail.com)

Ранний опыт претворения танго в академическом композиторском творчестве, его пронизательного переосмысления и дестабилизации признаков канона жанра был испробован И. Ф. Стравинским в 1918 году в сочинении с нестандартным жанровым определением – «читаемое, играемое и танцуемое сказочное представление». Инверсивный подход с намеренным разрушением и утробованием маркированных знаков танго в «узловой» сцене сказочной истории стал порождением злого гротеска. Представленный автором как внешне механично-игрушечный танец сказочных персонажей, танго демонстрирует образец не только стилевой, но и концептуальной «мутации» жанра. Искажение в «Истории солдата» семантических кодов танца любовной страсти наделило жанр неожиданными антиценностными чертами. Показывая несовместимость представляемого и подразумеваемого, танго становится воплощением (что в дальнейшем показательно для XX века) образа фатально-рокового, infernalного *danse macabre*. Обличительный подход, вопреки выработанной установке на восприятие сложившихся представлений о жанре, дает возможность пережить своего рода «культурный шок» из-за острого чувства неузнавания его устойчивых признаков. Данный опыт деформации привычных представлений