

УДК 78  
ББК 85.31

**Никольская Ирина Ильинична**

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва

ORCID ID: 0000-0001-8042-2884

nikolsk-irina@yandex.ru

**Ключевые слова:** Зыгмунт Краузе, Жорж Лавелли, литературная опера, текст, музыка, вокальная партия, интонационно-мотивная структура.

**Никольская Ирина Ильинична**

# Оперы Зыгмунта Краузе: новое прочтение жанра

Статья посвящена стилистическим особенностям музыкально-сценических произведений Зыгмунта Краузе, которые утвердились в творчестве композитора в ходе совместных постановок с Жоржем Лавелли. Новаторские черты опер Краузе рассматриваются в контексте общих тенденций развития жанра в XX — начале XXI века. К последним отнесем отказ авторов от развернутых сцен, арий, дуэтов и ансамблей, трансформацию стилистики вокального интонирования. Оперный жанр Краузе определяется в тексте как «литературная опера». Композитор использует в качестве словесной основы оперных произведений оригинальные тексты театральных пьес в их аутентичном виде. Главным конструктивным компонентом в музыкально-сценическом произведении становится слово. Композитор создает свой индивидуальный метод вокально-речевого интонирования текста, которому подчиняются все параметры музыкальной композиции, и делает драматический диалог главной движущей пружиной музыкального действия. Кроме того, новации оперной формы Краузе отражают жанровые наклонения литературных первоисточников — варьируются в диапазоне от мистериального театра («Даниил») и классической трагедии («Полиевкт») до абсурдистской moment-form («Ивона, принцесса Бургунда») и гипертеатра («Олимпия из Гданьска»).

**Nikolskaya Irina I.**

Doctor of Music Art, Leading Researcher, Central Europe Art Department,

State Institute for Art Studies, Moscow

ORCID ID: 0000-0001-8042-2884

nikolsk-irina@yandex.ru

**Keywords:** Zygmunt Krauze, Jorge Lavelli, literary opera, text, music, vocal part, motivic structure.

**Nikolskaya Irina I.****Operas by Zygmunt Krauze: A New Interpretation of Genre**

The article is devoted to the style of musical scenic works by Zygmunt Krauze, which was established in composer's joint theatrical productions with Georges Lavelli. The innovative features of Krauze's operas are considered in the context of general trends in the development of genre in the 20th and early 21st centuries. The latter include the refusal of the authors from lengthy scenes, arias, duets and ensembles, the transformation of vocal style. The genre of Krauze's scenic works is defined in the text as "literary opera". Composer uses the original texts of theatrical plays in their authentic forms as the verbal basis for operas. The word becomes the main constructive component of a musical scenic work. The composer creates his own individual method of musical declamation, to which all the parameters of the musical composition obeys, and makes the dramatic dialogue the main driving force of the musical action. In addition, the innovations of Krauze's operatic form reflect the genre varieties of the literary sources — they range from the mystery theater (*Daniel*) and classical tragedy (*Polyeuct*) to the absurd moment-form (*Ivona, Princess of Burgundy*) and hyper-theater (*Olympia from Gdansk*).

Зыгмунт Краузе написал шесть опер, последнюю из которых закончил в августе 2015 года. Первая сочинена в 1981 году; остальные все — в XXI веке. Когда композитор начал писать оперы, он уже был известным мастером в области фортепианной, инструментальной и оркестровой музыки, публиковавшим свои произведения в престижном венском издательстве *Universal Edition*. Именно издательство помогло Краузе получить заказ на сочинение первой оперы в Оперном театре Мангейма (National Theater Mannheim).

Во время постановки оперы в городе Лилль в рамках фестиваля *La Rose des Vents*<sup>(1)</sup> в 1985 году, где она пользовалась большим успехом, Краузе близко подружился с ее режиссером-постановщиком — выдающимся французским артистом аргентинского происхождения Жоржем (Хорхе) Лавелли (Jorge Lavelli). Режиссер перенес постановку оперы в руководимый им французский Национальный театр де ла Коллин (Théâtre National de la Colline) в Париже, и вскоре началось многолетнее сотрудничество Лавелли и Краузе, для спектаклей которого композитор писал музыку. В театре Лавелли Краузе развил свое чувство театральности, что со временем помогло ему разработать собственную концепцию оперного жанра.

Его многодневное и многочасовое участие в репетициях Национального театра де ла Коллин стало для будущего оперного автора главной школой театрального мастерства. В это же время композитор активно посещал оперные театры в разных странах, но его не удовлетворяла в спектаклях главенствующая роль музыки и второстепенная роль текста. «...В итальянской опере XVIII и XIX века, где доминировала музыка, как бы совершенно независимая от слова, а в выходных ариях текст словно был не слишком обязательным, по сравнению с этим мои оперы являются скорее музыкальным театром. В них раскрывается театральная ситуация, усиленная музыкой»<sup>(2)</sup>.

В результате Краузе оказался в весьма проблемной ситуации, типичной для оперного жанра второй половины XX века, с происходящим тогда пересмотром функций вокальных партий, почти повсеместным отказом от оперных развернутых сцен, арий, дуэтов

и ансамблей, за редким исключением<sup>(3)</sup>. Вокальную мелодию заменяет «поющая речь». Так возникает речитативная опера сквозного развития, которую О. Мессиа́н, представляя «Святого Франциска Ассизского», назвал «музыкальным спектаклем». В музыковедческой литературе встречаются такие определения, как «драматический», «мелодический» речитатив, ритмодекламация, «импульсивное речевое интонирование», «поющая речь», «разговорное пение», «омузыкаленная речь» и т.д. [см.: 6]. В такой опере нет места протяженным во времени сольным эпизодам, в которых персонаж «самодовлеюще» раскрывает свои чувства. Встречаются лишь краткие лаконичные микроарии.

В схожем подходе к жанру Краузе продвинулся еще дальше. Исходя из принципов драматического театра и сделав слово главным конструктивным компонентом оперы, он заострил внимание на обновлении интонационного аспекта вокальных партий и сделал драматический диалог главной движущей пружиной музыкального действия. Отказавшись от комментариев, ограничив роль музыкального звукового пласта, который не «договаривает», не находится «над словом», композитор поставил слово на лидирующую позицию. Он пытался создать свой индивидуальный мир вокального интонирования, которому подчинены все параметры музыкальной композиции. «Слово, его значение, возможности его трактовки, — в понимании Краузе, — основа для всех музыкальных идей — ритма, динамики, темпа. <...> Музыка полностью зависима от слова в любом измерении»<sup>(4)</sup>. Свой жанр оперы композитор назвал «театрально-драматическим». Этапы сочинения оперы таковы: сначала создается эскиз мелодических линий всех вокальных партий. Затем они налагаются на ритм. Далее в эскиз вводятся динамические характеристики. Следующий этап — поиски гармонии и работа над инструментровкой; создание клавира. И лишь после этого композитор приступает к написанию партитуры. Иными словами, интонационно-мотивная структура вокала, трактующая слово, определяет решительно все.

(1) Фр. «Роза ветров».

(2) Podwójne wyzwolenie. Wywiad z kompozytorem // Программный буклет оперы «Олимпия из Гданьска». Ноябрь 2015. С. 9.

(3) Например, в ансамблевой опере Кшиштофа Пендерецкого «Черная маска» или в более ранних операх — «Война и мир» Сергея Прокофьева, «Катерина Измайлова» Дмитрия Шостаковича и др.

(4) Программный буклет к опере *Polieukt* / Варшавский оперный камерный театр. С. 6 (на польск.). Премьера состоялась 20 октября 2010 года.

Лавелли работает в европейских театрах с 1960 года, причем не только в драматических, но и в оперных<sup>(5)</sup>. Что же касается драматических постановок, отметим лишь те, для которых музыку писал Зыгмунт Краузе, привлекая для ее исполнения несколько раз свой ансамбль «Варштат Музычны» — «Музыкальная Мастерская» (Warsztat Muzyczny / Music Shop). Это: *Le Public* Федерико Гарсиа Лорки в сезоне 1988 года; *Réveille-toi*; *Philadelphie* французского драматурга Франсуа Биллетдо (François Billetdoux; в сезоне 1988–1989); «Оперетка» польского драматурга Витольда Гомбровича (в сезоне 1989–1990); «Макбет» французского писателя румынского происхождения Эжена Ионеско, одной из главных фигур театра абсурда (в сезоне 1992–1993); «Полиевкт» Пьера Корнеля, родоначальника французской трагедии (1987); *Arloc* бельгийского драматурга Крибуса Сержа (Kribus Serge; 1996). Все спектакли прошли в Национальном театре де ла Коллин<sup>(6)</sup>, кроме «Полиевкта», поставленного в Комеди Франсез. В последнем, кстати, годом раньше Лавелли режиссировал «Сон в летнюю ночь» Шекспира с музыкой другого своего друга — Астора Пьяццоллы.

Придавая музыкальному оформлению большое значение, режиссер специально работал с Краузе над текстом пьес. Сначала они вдвоем два или три раза читали литературный источник, на что уходило до трех дней. Подразумевалось участие композитора во всех репетициях спектакля. Затем композитор делал свои музыкальные предложения, обсуждаемые весьма пристрастно<sup>(7)</sup>.

- (5) Среди оперных постановок: «Идоменей» Моцарта в сезонах 1975–1978 годов в Théâtre des Champs-Élysées; «Фауст» Гуно в Парижской Опере; «Испанский час»; «Дитя и волшебство» Равеля и «Травиата» Верди — на фестивале Aix-en-Provence; «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси в Парижской Опере с Лорином Маазелем; «Мадам Баттерфляй» Пуччини в «Ла Скала» и др.
- (6) Théâtre National de la Colline — один из немногих театров во Франции, который финансируется государством при условии, что в театре преобладает современная драматургия. Новое здание театра открылось пьесой *Le Public* Лорки с музыкой Краузе. На нем присутствовали президент Франсуа Миттеран и министр культуры Жак Ланг. В культурной жизни Парижа постановка Лорки стала большим событием.
- (7) О том, что Лавелли был в высшей степени удовлетворен сотрудничеством, свидетельствует выпущенный во Франции диск «Краузе: музыка для Лавелли (Krauze: Musiques pour Lavelli (Thésis, THE 82055))», на котором записана существенная часть театральной музыки композитора. Диск этот получил высшую оценку (10 пунктов) ежемесячника *Diapason* и благодаря этому продавался во всех специализированных французских магазинах.

Краузе обратил внимание на популярный у Лавелли «метод разрушения» (*metoda burzenia*). Когда всему театральному коллективу казалось какое-либо режиссерское решение единственно возможным, Лавелли говорил «Стоп!» — и все рушил. «Я — говорил Краузе, — и сам был нередко возмущен этими вторжениями режиссера. Возникали неприятные ситуации. Это я наблюдал в Лилле, при работе Лавелли над моей оперой „Звезда“, — но позднее полностью согласился с таким подходом. Вот пример работы над „Макбетом“ Ионеско — пьесе, опирающейся на шекспировский сюжет. Я среди прочего написал музыку к сцене танца трех ведьм. И эта музыка с энтузиазмом была воспринята всей труппой театра. В процессе работы Лавелли отказался от музыки танца, оставив лишь эффекты шипения, возгласов и т.п. <...> Режиссер в своем методе идет как бы от противного. Чем гуще драматическая атмосфера, трагичнее кульминация — вместо предельного заострения выразительных средств, что бы следовало логике драматического действия, наоборот — следует прояснение, разрядка вместо нагнетания. И этот противоположный развитию драматургии ход еще больше воздействует на зрителя своей безысходной трагедийностью. Этот прием я многократно использую в своих операх»<sup>(8)</sup>.

Лавелли о композиторе: «Краузе-композитор имеет в своей природе необъяснимое чувство театральности. <...> Я познакомился с ним во время постановки его оперы „Звезда“ (*Le Star*), что осуществил дважды: на Международном фестивале в Лилле и затем в Париже в Национальном театре де ла Коллин... И вскоре для нас обоих идея театральной музыки... стала частью нашего общего словаря» [8, с. 96].

Стоит заметить, что музыкальные идеи, возникавшие в театральной музыке, композитор затем использовал в своем инструментальном и оркестровом творчестве. Перестал сторониться мелодических построений, протяженных звуковых линий, принципа повтора, которого всегда избегал прежде. Это все можно встретить в сочинениях 1990-х годов, например в Фортепианном квинтете (1993), *Terra incognita* для 10 струнных инструментов и фортепиано (1994).

(8) Из личной беседы с композитором в августе 2014 года.

В операх Краузе обильно применяется метод «разрушения», то есть следование противоположному ожидаемому. Так, в «Ивоне, принцессе Бургунда» все приготовления к убийству главной героини сопровождаются неожиданными прояснениями звуковой ткани; от противного — введением консонантности, упрощением ритмической организации — интерпретирован предсмертный монолог Полиевкта в одноименной опере; разрежением диссонансовой аккордики характеризуется партия царя Валтасара в сцене его безумства (опера «Валтасар») и т.д.

Во всех операх, кроме первой «Звезды», главной формой высказывания является диалог. Композитор любит сталкивать героев в диалогах-разногласиях, где каждый имеет собственное интонационное поле. Встречаются и диалоги согласия, объединяющие персонажей в единой интонационной фабуле. Нередок и смешанный тип диалогов, где один из действующих лиц на какой-то момент сближается с мотивикой собеседника, либо, напротив, отходит от нее. Способов построения диалогов у Краузе множество. Вся гибкая система взаимодействия персонажей продиктована психологической парадигмой.

В связи с вышесказанным — одно наблюдение. В беседах о своем оперном искусстве Краузе всячески избегал аналогий и параллелей своего оперного творчества с образцами этого жанра у других композиторов. Но однажды он упомянул имя Леоша Яначека (1854–1928). И не случайно. Действительно, точки соприкосновения с чешским классиком есть. В операх Яначека общение героев происходит через интонации разговорного языка. Милан Кундера видит в этом его мелодическую оригинальность, «влияние, которое оказывает сиюминутное психологическое состояние говорящего на интонацию речи» [4, с. 136–137]. Как и Краузе, за основу первых своих опер Яначек взял театральные пьесы.

Есть у польского композитора точки соприкосновения с французами, что и сам Краузе, ряд лет проживший во Франции, отмечал в своем искусстве, не конкретизируя опять-таки каких-то образцов. Думается эстетизм и эстетство, свойственное польскому мастеру, усилились при соприкосновении с искусством французов. Если говорить о самом общем подходе к жанру оперы, точки соприкосновения в трактовке вокальных партий угадываются при сравнении с «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси. В частности, у великого француза линия голоса моделируется словом; предпочтение, как и у

Краузе, отдается узким (малым) интервалам (секундам и терциям); активно используется речитация на одном тоне; вокальная партия непрерывно обновляется и т.п. Но в целом вокальная линия у польского композитора более напевна. Важно и то, что оба композитора стремятся охарактеризовать прежде всего сценическую ситуацию, гибко повинувшись малейшим изменениям настроения и внезапным поворотам в развитии театрального действия.

Приведем пространное высказывание, где Дебюсси отвечает на нападки критиков по поводу отсутствия в «Пеллеасе» привычной для оперы певучести в духе Верди или Вагнера: «Я пробовал подчиниться закону красоты, о котором, казалось, абсолютно забыли, когда дело касалось театральной музыки. Персонажи моей оперы стараются петь так, как естественно поют люди, а не в условной манере устаревшей традиции. Вот откуда идут претензии в монотонной декламации и в отсутствии мелодии. Во-первых, это не так. Во-вторых, персонажи не могут все время выражаться с помощью протяженного пения. Кроме того, мелодия в театральной музыке не должна быть такой, как мелодия вообще» [3, с. 38].

Думается, Краузе придерживается (кроме жанровых эпизодов) таких же естественных интонаций. Дебюсси в вокальных партиях не дает никаких характеристик героев — вокальные партии Голо, Пеллеаса или Мелизанды построены по одному типу; а лейтмотивы содержит оркестровая партия. У Краузе также нет информации о персонажах в вокальных партиях. У него лейтмотивов нет вообще (кроме «Звезды»), а интонационная информация сосредоточена в ситуационных характеристиках, то есть дается обрисовка сценической ситуации, а не персонажа. У Краузе, подобно Дебюсси, декламация строго силлабическая: слог — звук. Эта традиция во французском искусстве прослеживается от Равеля до Мессиана и Булеза [3, с. 36]. Причем Краузе постоянно осуществляет переакцентировку в тексте, используя свой, идущий от Бартока, синкопированный лейтритм, когда первая акцентная нота предельно краткая, а слабая — предельно долгая. Хотя, как известно, первый слог в польском языке всегда слабый, а ударение приходится на предпоследний слог. И делает это композитор в целях усиления экспрессии. Отметим, что во французской традиции также происходит фонетическое смещение ударных и безударных слогов. Укажем на музыкальную трагедию Артюра Онеггера «Антигона», где

нарушена привычная просодия французского языка: композитор помещает слабые слоги на сильную долю такта [2, с. 61].

От французского символистского театра, представляется, воспринята и роль паузы как важнейшего экспрессивного элемента. Вспомним «театр молчания» Мориса Метерлинка, унаследованного в полной мере и Дебюсси. Что касается Краузе, то отношение к паузе у него совпало с французским. Пауза не только важнейшее средство передачи настроений в вокальной партии (неуверенность, замешательство, раздумье и другие аспекты взволнованной человеческой речи), но и в других жанрах — оркестровом, камерном, хоровом — столь же важна функция паузы, продиктованная и типом экспрессии, и формообразующими принципами. Впрочем, заметим, что роль паузы была огромна в инструментальном творчестве автора «Валтасара» — задолго до того как композитор увлекся оперным жанром.

Но вряд ли Краузе осознанно следовал какой-либо традиции. Сказались общие музыкальные впечатления, принадлежность к современной эпохе и собственная композиторская интуиция. Поэтому некоторые черты общего сходства можно обнаружить и с немецким оперным театром — а именно с Шёнбергом и Бергом — в плане трактовки вокальной линии, а также отношения к смыслу слова и его экспрессии. Альбан Берг в «Воццеке» и «Лулу» разрабатывает малейшие нюансы вокальной выразительности, отмечая изменения сменами ритма и темпа; то же самое наблюдается в «Ожидании» Арнольда Шёнберга. Автор монографии о музыкальном театре Берга М. Тараканов отмечает, что тематические построения в «Ожидании» далее не повторяются, но при этом каждый новый мотив восходит все к той же интонационной основе [5, с. 43]. Нечто подобное наблюдаем и у Краузе, особенно наглядно в опере «Валтасар». Внимание к тончайшим изгибам речевой выразительности проявлялось у Рихарда Штрауса в «Саломее» и «Электре», у Франца Шрекера в «Дальнем звоне». И у этих композиторов, особенно у Штрауса и Шрекера, имела место переплетенность речитативного и ариозного синтаксиса, когда, например, как пишет Наталья Дегтярёва о «Дальнем звоне» Шрекера, «речитатив переходит в ариозную мелодику, декламация

рождает мгновенный кантиленный отклик»<sup>(9)</sup>. Речь идет опять-таки об общей тенденции, рожденной оперной эстетикой XX столетия.

У Краузе найден свой индивидуальный подход ко всем этим проявлениям. Можно указать на то, сколь экономно и в зависимости от смысла слова включает композитор в вокальные партии большие интервалы, нередко при сохранении общего хода мелодической линии. Эти широкие интервалы, как правило, подчеркивают критичность ситуации в разворачивании драматургии; иногда же они словно падают вниз, усиливая эффект эмоционального бессилия. Интонационная фабула в операх Краузе настолько изоцирена и подвижна, подчинена сценическому действию, что ее невозможно жестко уподобить каким-либо образцам музыкально-театрального искусства. Синтез речитативного и ариозного начал достигает такого совершенства, что порой (например, в «Полиевкте») он составляет некое неделимое целое.

Стремление добиться максимально точной интонации у вокалистов привело к оперированию уменьшенными и увеличенными интервалами — любыми, в том числе увеличенной секстой, уменьшенной септимой или октавой и т.д. и т.п. При сменности интонационных полей композитор часто дублирует линию вокальных партий каким-либо инструментом или инструментами, обязательно добиваясь с помощью тембрового микста определенной краски звучания. Нередки также приблизительное совпадение голоса и инструмента, которые могут сочетаться свободно в технике *ad libitum*, или когда партии инструмента и голоса похожи, но не идентичны. В последнем случае возникают дуэты, которых в партитурах Краузе множество.

Тип оперы, который наследует Краузе, можно причислить к «литературной опере». Главная роль здесь у литературной основы, сопоставимой или равной музыке по своей выразительной и смысловой роли [7, р. 238–248], [1]. Первыми ее образцами могут служить «Саломея» Рихарда Штрауса, положившего на музыку пьесу Оскара Уайльда, и одноактные оперы Шёнберга «Ожидание», «Счастливая рука» (*Die Erwartung, Die glückliche Hand*), в которых, в отличие от традиционного специально сочиненного либретто, напрямую ис-

(9) Дегтярёва Н. Франц Шрекер: «Я импрессионист, экспрессионист, интернационалист, футурист» // Экспрессионизм в Австро-Венгерской империи. Сборник статей. Находится в процессе издания. Рукопись. С. 12.

пользуется текст уже имеющегося драматического произведения (как правило, с сокращениями). Все оперы Краузе написаны на текст оригинальных драм и трагедий. Либреттист (а композитор во многих случаях был соавтором либретто) лишь делал необходимые сокращения; в первую очередь убиралась комментарии, большая часть монологов; допускались перестановки отдельных фрагментов текста, но никогда не менялся текст оригинала (кроме оперы «Полиевкт», в которой александрийский стих Корнелия переведен на современную прозу при сохранении всех слов и выражений оригинала). Наиболее близка «Ожиданию» Шёнберга первая опера «Звезда» (1981; в первой немецко-язычной версии — *Die Kleider*), написанная на сокращенный текст одноименной драмы Хельмута Кайзара (либретто компоновалось совместно с композитором).

Как и у Шёнберга, центр тяжести драмы перемещается во внутреннее психологическое состояние героини. И там, и здесь текст структурирует сложение формы. А в остальном все различно: эпизоды оперной дивы — главного персонажа «Звезды» — переносит нас то в дом престарелых, то в костел, то на сцену, то на съемки фильма... Музыка, основанная на малых интервалах в форме свободного монолога, не стесненного тактовыми чертами, в зависимости от содержания текста, может быть лирико-созерцательной, взвинченно-протестующей, мечтательной, насыщенно-драматической; переходит от говора к пению и обратно.

Оперы, скомпонованные в основном в XXI веке, как говорилось, основаны на диалогах. В них — характеристика персонажей, но прежде всего общей сценической ситуации. Музыка полностью подчинена драматургии, зависима от нее. Конфронтация действующих лиц происходит так, как это бывает в драматическом театре. Все жанровые эпизоды (колыбельные в «Западне», танго в «Ивоне, принцессе Бургунда» и др.) также вписаны в логику сценического действия. Взаимодействие текста и музыки — главная задача композитора. Наибольшее удовлетворение в этом смысле принесла Краузе опера «Полиевкт», где достигнута определенная однородность в слиянии текста с музыкой, сказавшаяся на идеальной кристалличности формы целого. Роль монологов в операх Краузе невелика. Можно указать на предсмертный монолог Полиевкта, ставший кульминационным пунктом оперы, на небольшие монологи Франца Кафки в «Западне», на

арию Королевы в «Ивоне, принцессе Бургунда», на краткие монологи царя Валтасара и сольные выступления пророка Даниила, перемежаемые хором (опера «Валтасар»). Между тем эти немногочисленные сольные высказывания нередко несут новую информацию о персонаже, как, например, лаконичные монологи Франца в «Западне», углубляющие понимание психологического «устройства» героя, во многом проливающие свет на его порой необъяснимые поступки. В дальнейшем композитор предвидит установить некое равновесие между драматическими диалогами и лирическими высказываниями своих персонажей, и отсюда — возрастание роли ариозо (что и произошло в последней опере «Олимпия из Гданьска»). Ариозные элементы, как говорилось, обильно присутствуют в прозоподобном синтаксисе опер Краузе. Они, как правило, будто выплывают из речитатива, на два или несколько тактов окрашивая музыкальную речь. Среди них много таких, которые пленяют слушателя своей красотой, но, следуя принципам своего театрально-драматического действия и устремляясь за ходом драматургического действия, композитор никогда их не повторяет.

Сосредоточиваясь на поисках интонационной основы каждой оперы, стараясь давать все новые интерпретации слов, выражений и т.д., далеких от общепринятых, автор «Полиевкта» музыкальные средства как бы отодвигает на второй план. В звуковом оформлении опер почти нет приемов, которых бы не было в его инструментальных и оркестровых сочинениях предшествующих лет. Разумеется, каждая опера имеет свои оркестровые находки — тембровые миксты, свежие инструментальные сочетания, где участвуют саксофоны, расстроенное пианино, аккордеоны и др. Для стиля типичны гетерофония и полифония (особенно канонические структуры). Характерны внедрения в линейные структуры, часто выполненные методом ограниченной алеаторики, четких аккордовых «разделителей», трактуемых как сиюминутно изменяемые звуковые краски, создающие цепочки «плывущих» тональностей. При этом, как говорилось, логика тонального мышления у композитора отсутствует. И вообще вертикаль демонстрирует большую структурную свободу в чередовании составляющих ее элементов, явно продиктованных внутренним слухом, композиторской интуицией: в гармонизации присутствуют унисоны, интервалы, трезвучия (всегда от пятой ступени), любые многозвучия, вплоть

до остро звучащих, почти кластерных. Часто встречаются созвучия мажоро-минорного, битонального вида, типичны обильные альтерации любых ступеней, включая первую. И конечно применение тех или иных музыкальных приемов диктуется сценической ситуацией.

При сходстве стилистического облика опер, все они разные, хотя и выдержаны в жанре театрално-драматическом. Здесь прямая зависимость от типа либретто. Монодрама «Звезда» (1980) — монолог актрисы (вместе с другими голосами — ее *alter ego*), лейтмотив которой объединяет форму. «Валтасар» (2001) — по пьесе Станислава Выспяньского (Stanisław Wyspiański, 1869–1907). «Даниил» имеет черты мистериального театра. «Ивона, принцесса Бургунда» (2004) Витольда Гомбровича (Witold Gombrowicz, 1904–1969) — с элементами театра абсурда и сюрреализма — представляет собой оперу быстро сменяемых театралных ситуаций наподобие *moment-form*. «Полиевкт» (2010) по Пьеру Корнелю наследует традиции классической французской трагедии, которые и определяют принципы ее формообразования. «Западня», или «Мышеловка» (2011), написанная на текст современной драмы Тадеуша Ружевица (Tadeusz Różewicz, 1921–2012), выдерживается в духе «поэтического реализма» польского поэта и драматурга: сюжет пьесы органично переходит из одной реальности в другую, насыщен приметам экспрессионизма. В 2015 году завершена шестая опера Краузе «Олимпия из Гданьска», в которой также присутствуют две (иногда и три) реальности; сложная переплетенность сюжетных линий способствует восприятию формы как некоего гипертеатра.

Успех и востребованность опер Зыгмунта Краузе на отечественных и зарубежных сценах (постановки в Тулузе, Париже, Лилле, Гамбурге, Мангейме, Будапеште, Копенгагене) может свидетельствовать о том, что композитор нашел свой индивидуальный путь в искусстве оперы.

Все оперы Краузе многосложны. Во всех ставятся общегуманистические, принципиальные для человека проблемы. Речь в них о свободе личности, о свободе вероисповедания (толерантности) и о трагических последствиях тиранической деспотии. Оперы Краузе о Человеке и как бы над Человеком, ибо находятся вопросы, в них затронутые, в самых общих философско-этических сферах.

## Список литературы:

- 1 Власова Н.О. Музыкальный театр экспрессионизма: к истории одноактной оперы // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 12. С. 5–36. URL: [http://hra.sias.ru/upload/iblock/510/2015\\_12\\_vlasova.pdf](http://hra.sias.ru/upload/iblock/510/2015_12_vlasova.pdf) (дата обращения 29.09.2020).
- 2 Горович Б. Оперный театр. Ленинград: Музыка, 1984. 224 с.
- 3 Кокорева Л. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 2010. 495 с.
- 4 Кундера М. Нарушение завещания / пер. с франц. М. Таймановой. СПб.: Азбука-классика, 2004. 284 с.
- 5 Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Советский композитор, 1976. 567 с.
- 6 Ярустовский Б. Опера // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2, кн. 3. М.: Музыка, 1980. С. 192–238.
- 7 Dahlhaus C. Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München, Salzburg: E. Katzbichler, 1983. 271 p.
- 8 Tarnawska-Kaczorowska K. Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą. Wydawn. Naukowe PWN, 2001. 326 p.

## References:

- 1 Vlasova N.O. Muzykal'nyj teatr ekspressionizma: k istorii odnoaktnoj opery [The Musical Theatre of Expressionism: on the History of One-Act Opera]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya*, 2015, no. 12, pp. 5–36. Available at: [http://hra.sias.ru/upload/iblock/510/2015\\_12\\_vlasova.pdf](http://hra.sias.ru/upload/iblock/510/2015_12_vlasova.pdf) (accessed 29.09.2020). (In Russ.)
- 2 Gorovich B. *Opernyj teatr* [Opera House]. Leningrad, Muzyka Publ., 1984. 224 p. (In Russ.)
- 3 Kokoreva L. *Klod Debyussi* [Claude Debussy]. Moscow, Muzyka Publ., 2010. 495 p. (In Russ.)
- 4 Kundera M. *Narushenie zaveschaniya* [Breach of a will]. Transl. by M. Tajmanova. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 284 p. (In Russ.)
- 5 Tarakanov M. *Muzykal'nyj teatr Al'bana Berga* [Musical Theater of Alban Berg]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1976. 567 p. (In Russ.)
- 6 Yarustovskij B. Opera [Opera]. *Muzyka XX veka* [Music of the XX century]. Essays. Part 2, book 3. Moscow, Muzyka Publ., 1980, pp. 192–238. (In Russ.)
- 7 Dahlhaus C. *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München, Salzburg, E. Katzbichler, 1983. 271 p.
- 8 Tarnawska-Kaczorowska K. *Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą*. Wydawn. Naukowe PWN, 2001. 326 p.