

Юлия Андреевна Кошелева

yulia_kosheleva36384@mail.ru

Аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ГБУК г. Москвы «Москонцерт», редактор концертных программ

Yuliya A. Kosheleva

yulia_kosheleva36384@mail.ru

Postgraduate student of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, SBCI of Moscow "Mosconcert", concert program editor

Опера «Влюбленный дьявол» как opus magnum А. К. Вустина

Аннотация

В статье представлен анализ единственной оперы А. К. Вустина «Влюбленный дьявол», подробно освещаются особенности использования серийной техники, специфика композиции, драматургия, способы воспроизведения вокального текста и оркестровка.

Изучение партитуры, работа над которой продолжалась в течение 14 лет, позволяет проследить процесс формирования авторского стиля. Также в статье подробно рассматривается генезис универсального ряда, который являет собой материал как для видоизменения звуковысотности, так и для ритмического развития на протяжении всей творческой жизни композитора. Опера определяется нами как *opus magnum* и в эстетическом аспекте: антиномия «земного» и «небесного», размышления о морали, духовности оставались важными для А. К. Вустина вплоть до последних сочинений.

Ключевые слова

А. К. Вустин, опера «Влюбленный дьявол», серийная техника, детерминанты стиля

The Opera "The Devil in Love" as A. K. Vustin's Opus Magnum

Abstract

This article presents an analysis of A. K. Vustin's only opera, "The Devil in Love", detailing the use of serial technique, the specifics of composition, dramaturgy, methods of reproducing vocal text, and orchestration.

A study of the score, which took 14 years to complete, allows us to trace the development of the composer's style. The article also examines in detail the genesis of the universal series, which provides the basis for both pitch modification and rhythmic development throughout the composer's creative life. We define the opera as an opus magnum in its aesthetic aspect as well: the antinomy of the "earthly" and "heavenly", along with reflections on morality and spirituality, remained important to A. K. Vustin until his final works.

Keywords

A. K. Vustin, opera "The Devil in Love", serial technique, determinants of style

«Влюбленный дьявол», единственная опера в наследии А. К. Вустина (1943–2020), и ее жанровое, драматургическое и композиционно-техническое воплощение не раз становилось объектом внимания музыковедов [2], [5], [7], [8]. Однако тот факт, что именно в этом произведении впервые в полной мере очерчиваются детерминанты стиля композитора — то, что сообщает опере статус своего рода *opus magnum*, — все еще остается за рамками большинства исследований. Сочинение оперы было осложнено многочисленными переключениями на другие менее масштабные опусы. Создание «Дьявола» заняло 14 лет — с 1975 по 1989 год¹ [12, 47]. После завершения двух картин возникла пауза, которая пришлась, по воспоминаниям композитора, примерно на 1979 год. Затянувшийся период работы над оперой совпал с трансформациями в музыкальном языке Вустина. Если использовать в качестве ключевой метафоры терминологию Б. В. Асафьева, то можно сказать, что *процесс* созидания оперы и *кристаллизация* в ней стиля позволяют рассматривать это произведение как модель для формирования авторского метода композиции. В равной степени она являет собой и образец перманентного «движения», и результат, запечатленный в облике партитуры, что позволяет рассмотреть процесс формирования авторского метода композиции. Как отметил А. К. Вустин в интервью с А. А. Амраховой, каждый этап работы вносил коррективы в первоначальный замысел: «Более того, по ходу действия не только развивался сюжет и прибавлялись новые оперные ситуации и новые герои, прибавлялись новые инструменты» [1, 316]. Известно, что постановка оперы потребовала изменений в партитуре, однако в настоящей статье мы будем рассматривать авторский текст 1989 года².

В основу оперы положен сюжет одноименной повести Ж. Казота, предложенный композитору В. Х. Хачатуровым (1939–2003) и затем им же переработанный для либретто. Между литературным первоисточником и текстом либретто обнаруживаются существенные различия. Текст Казота излагается от первого лица и наполнен философскими подтекстами. Повесть представляет собой фантасмагорию, в центре которой — метаморфозы главного героя, связанные с погружением в религиозно-эзотерическое течение, известное как каббала. Хачатуров снижает пафос повествования, превращая сюжет в последование комических сцен, напоминающих скорее итальянскую комедию масок. Каббалистика остается второстепенной темой повествования, а на первое место выводится один из главных философских вопросов эпохи Просвещения — времени, когда творил Казот: «Должен ли мыслью устремляться туда, куда не положено, должен ли он был срывать плод с древа познания и с этим самым утратить блаженство» [12, 149]. Эта же мысль акцентируется композитором цитированием в эпиграфе фразы из повести: «...поле битвы — душа...». Если в литературном первоисточнике все происходящее оказывается лишь дурным сном главного героя, то в финале оперы не наступает никакой определенности: действие обрывается, кульминацией становится сцена помутнения сознания Дона Альвара, и нравоучительный посыл остается за рамками композиторского высказывания.

Фабула оперы строится на антагонизме «земного» и «дьявольского» начал, причем сфера «дьявольского» порой оказывается более действенной и активной с точки зрения развития сюжета. Главный герой — Дон Альвар — заинтересован в изучении науки общения с духами, знанием которой обладают его приятели Соберано и Бернадильо. Они же приводят его в пещеру, где Альвару предстоит провести ритуал, призывающий Дьявола, но предостерегают, что Дьявол хитер и неопытному Альвару не следует надеяться на удачу.

¹ Работа над партитурой была закончена в 1988 году, после чего композитор вновь вносил коррективы в первые две картины, написанные ранее. Завершению процесса могла поспособствовать возникшая у П. Г. Поспелова и Д. Ф. Чернякова идея поставить оперу на Красной площади [1, 328].

² Подробное описание введенных в текст партитуры изменений приводится в интервью А. А. Амраховой с А. К. Вустиным [1, 323–324].

Когда в пещере появляется голова Верблюда (Дьявол), Альвар начинает «играть» с ним, заставляя перевоплощаться в разных персонажей — Спаниеля, Пажа, прекрасную девушку Бьондетту, и прислуживать гостям. Следующая фаза развития сюжета связана с соблазнением персонажей: Дьявол в облики влюбленной девушки играет с чувствами вины и долга Альвара, подстрекая его на последующие импульсивные действия. На карнавале в Венеции Дьяволу угрожает и наносит ранение бывшая возлюбленная Альвара. Бьондетта приезжает к Альвару в Эстремадуру³ на деревенскую свадьбу и, манипулируя чувством вины и долга, провоцирует дуэль Альвара с Дон Хуаном — его названным братом. Каждый из этапов развития сюжета связан с нарастающим одурманиванием главного героя, приводящим к кульминационной точке — свадебному обряду в Эстремадуре, где влюбленный в Дьявола Альвар уже находится на грани сна и яви, а прекрасная Бьондетта приоткрывает ему свое истинное лицо.

Опера обрамлена выходами не участвующего в действии Директора театра, который олицетворяет авторский голос, комментирующий суть произведения: «Любезные сеньоры, вот поучительная история, преподанная в виде аллегории, где принципы состязаются со страстями. Здесь поле битвы — душа, движущей силой действия служит любопытство...». В финальном выходе Директора театра текст сокращен и произносится только первая часть фразы. Слом четвертой стены — часто используемый авторами прием, обнаруживающийся как в литературе, области интересов А. К. Вустина (слова Городничего из комедии «Ревизор» Н. В. Гоголя), так и в оперной классике (реплика Укротителя из оперы «Лулу» А. Берга или Тонио из оперы «Паяцы» Р. Леонкавалло). Однако если у Берга декларация Укротителя («Входите в зверинец!») имеет скорее метафорический подтекст, то слова Тонио («La commedia e finita!»⁴) и реплика Директора театра во «Влюбленном дьяволе» могут быть трактованы в качестве специфических приемов переосмысления драматургического перформатива в нарратив. Вустин, выводя слушателя из пространства оперного действия как минимум дважды (в первом выходе Директора театра и в Антракте перед третьим актом), заканчивает сочинение обратным погружением в процесс: часть оркестрантов выходит в зал, к ним присоединяются танцующие герои. Слушатель буквально становится наблюдателем за происходящим в действительности балаганом, что позволяет композитору подчеркнуть тонкую грань, отделяющую выдумку от реальности.

Как и в большинстве своих опусов, Вустин сознательно вводит в оперу элементы различных жанровых моделей: трансформация главного героя (Альвара), помутнение его сознания напоминают о психологической драме в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского; типаж персонажей соответствуют известным жанровым амплуа — это глуповатый слуга Карло, два комических действующих лица Соберано и Бернадильо, «земная» Олимпия как антагонист Бьондетты. В партитуре есть и аллегорические образы — например, Донна Менсия, мать главного героя, обращающие к традициям итальянской оперы *seria*. Очевидное влияние оказала и «Лулу» А. Берга, являющаяся одним из первых образцов крупномасштабного сочинения на основе серийной организации.

К *opere buffa* отсылает наличие комических персонажей (Соберано и Бернадильо, а также слуга Карло, вызывающий ассоциации с Лепорелло из «Дон-Жуана» В. А. Моцарта), сцен с переодеванием, нелепых ситуаций и типично комедийных гротесковых преувеличений. Черты *оперы seria* менее очевидны и связаны с функцией аллегорического персонажа⁵ и

³ Автономия на юго-западе Испании.

⁴ В пер. с итал.: «Комедия окончена!».

⁵ Ниже будет подробнее сказано об этом персонаже, по теории К. Г. Юнга, соотносимом с архетипом Матери.

использованием речитативов-сecco (№ 18, «Просцениум») и «арии мести» (в данном случае ревности) Олимпии. Вустин также апеллирует к традиции древнегреческой трагедии — в частности, через комментирование действия хором (№ 39, «Злодейство»; № 44, «Деревенская свадьба») и введение номеров, условно озаглавленных «Просцениумами» (№ 18, 41).⁶

Традиции *лирической оперы* XIX века, особенно «Фауста» Ш. Гуно и «Демона» А. Г. Рубинштейна (фрагмент последней процитирован Вустиним в третьем акте «Дьявола»), высвечиваются, в первую очередь, в сюжетных перипетиях лирико-психологического плана. Некоторые черты «лирических сцен», в частности, параллели с «Евгением Онегиным» П. И. Чайковского, можно обнаружить как на жанровом уровне, так и в отдельных номерах (сцена письма и quasi-дуэли с Доном Хуаном). О связи с «Борисом Годуновым» М. П. Мусоргского⁷ уже было сказано выше.

«Лулу» А. Берга, с которой композитор познакомился в годы работы на радио⁸, стала для него своего рода ориентиром. Кроме уже упомянутых экспериментов с построением крупного произведения на основе серийной техники и системы взаимодействия серийных рядов (включая работу с их фрагментами как с мелодическими паттернами), связь обнаруживается в структуре универсального ряда, разработанного в процессе создания оперы (подробнее об этом ниже). Параллели с творением Берга можно проследить и в ряде композиционных решений: интродукция заменена вступительным монологом не участвующего в последующем действии персонажа, который доносит до слушателя авторское «резюме»; добавлена вставка-антракт, вносящая элемент кинематографичности; введены элементы традиционных оперных жанров («ария мести»); на уровне общей конструкции в диспозиции серийных рядов очерчивается симметрия, во «Влюбленном дьяволе» подчеркнутая использованием во второй половине сочинения ракоходной модификации ряда.

Конструкция оперы симметрична: три акта в девяти картинах обрамлены «Предупреждением» (условным прологом) и «Аллегорией» (эпилогом). Несмотря на номерную структуру композиции, развитие музыкального материала — сквозное. Зачастую последние звуки одного серийного ряда трактуются одновременно и как первые звуки последующего (принцип «мостов»). Интонационная последовательность, образующая единственный во всей опере лейтмотив (он также является средством достижения непрерывности развития), вырастает из первых четырех звуков основной формы ряда, а обращенный вариант лейтмотива — из первых четырех звуков инверсионного ряда от *dis*. Ритмический параметр в обоих случаях заимствован из первых тактов «Предупреждения».

Появление любого варианта лейтмотива выполняет функцию предостережения об опасности. За ритмической структурой закрепляются слова дьявола «*Che vuoi?*» («Что ты хочешь?») и «Вельзевул» (№ 13), а в «инструментальных окнах»⁹ формула звучит у колокола и большого барабана. Работа с лейтритмом отвечает принципам ведущей техники композиции — как и в случае со звуковысотной серией, Вустин использует различные его версии: оригинальную, в уменьшении и увеличении.

⁶ Отметим, что подобные приемы встречались и в более поздних сочинениях.

⁷ Интерес к творчеству М. П. Мусоргского также можно обнаружить в «Героической колыбельной» (1991).

⁸ Композитор работал в редакции Литературно-драматического радиовещания до 1974 года. Там же Вустин познакомился с записями сочинений А. Шёнберга, П. Булеза, А. Веберна и других авторов, повлиявших на становление техники его композиции [12, 305].

⁹ Термин А. Вустина, обозначающий драматургически важные фрагменты, которые озвучены только оркестром.



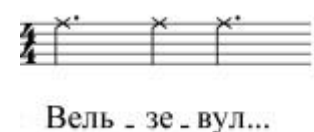
Пример 1. А. К. Вустин. Опера «Влюбленный дьявол». Ритмический параметр. Такты 1–2.



Пример 2. А. К. Вустин. Опера «Влюбленный дьявол». Интонационный параметр. Такты 10–11.



Пример 3. А. К. Вустин. Опера «Влюбленный дьявол». Лейтрим и слова. Такт 198.



Пример 4. А. К. Вустин. Опера «Влюбленный дьявол». «Вельзевул». Такт 193.

Драматургия оперы носит черты эпического жанра: в процессе развития сюжетной линии появляется все большее количество персонажей, что становится стимулом для возникновения новых сцен и, как следствие, большого количества местных кульминаций. Композитор определяет этот процесс как создание «микросочинений в рамках одного большого сочинения» и экстраполирует данный принцип на все последующие опусы, метафорически именуя целостную картину своего творчества «оперой», а отдельные произведения — ее «номерами» [12, 164]. Драматургия развития лейтмотива выстраивается в соответствии с фазами подчинения главного героя дьявольскому началу. Таким образом, сюжет приобретает черты аллегорического действия (на что указывают и эпиграф к опере, и слова Директора театра в начале спектакля), завязанного на борьбе Дьявола (он же Бьондетта, Паж, Спаниель, Верблюд) за душу молодого человека.

Наиболее значимыми в опере оказываются сольные номера, дуэты и «инструментальные окна». *Сольные номера* представляют собой пример жанрового модусообразования в рамках серийной техники, характерного для музыки второй половины XX века. Композитор вводит в них жанры вальса и баркаролы, которые, в свою очередь, играют роль когнитивной *метафоры*: вальс ассоциативно связан с чувственной сферой («Утренняя песнь Бьондетты»), баркарола — с преувеличенной театральностью («Дон Хуан или Прерванная серенада»). В первом случае вальсовые ритмы позволяют раскрывать подтексты в те моменты, когда речь главных героев не связана с любовной темой, во втором — усиливают игровой характер действия.

Проследить этапы изменения душевного состояния героя слушатель может по нескольким «искушениям»: в процессе *диалогов* с Дьяволом внутренняя уверенность Альвара ломается, что отражается посредством изменения мелодики вокальной партии. Первый диалог, начинающийся со слов демона «*Che vuoi?*», представляет собой две независимые партии; следующий — «Искушение» — связывает вокальные интонации Бьондетты (еще выступающей в роли Пажа) и Альвара. Если изначально Дьявол пытается подстраиваться под тон диалога, подхватывая последние интонации партии Альвара, то по мере его соблазнения ситуация меняется, и уже Альвар начинает дублировать партию спутницы (Примеры 1, 2).

Схожий прием композитор использует для воплощения конфликтных ситуаций или состояний сомнения. Так, в № 21 («Объяснение») Альвар «отражает» последнюю интонацию Бьондетты — этот момент в партитуре сопровождается композиторской ремаркой «все более раздражается». В № 30 («Искушение (2)») обращенная интонация появляется на одних и тех же словах — «К услугам Вашим!». Сначала мы слышим ее в партии Альвара, затем — Бьондетты.

Наиболее важным с драматургической точки зрения становится № 42 — дуэт главных героев, где впервые сталкиваются аллегорические персонажи — Дьявол и Мать, — взаимодействующие с главным героем (запутавшейся душой). Причем для усиления эффекта на словах Бьондетты «Царицей мира» композитор вводит цитату из «Демона» А. Г. Рубинштейна.

Одиннадцать «*инструментальных окон*» используются композитором для временных перемещений между эпизодами, а также для иллюстрации происходящего на сцене, воплощения действенно-ритуального начала¹⁰. Временное перемещение оказывается необходимым в «Занавесах» (№ 2, 10 и 19) и в момент излечения Бьондетты (№ 40), а действенно-ритуальное начало пронизывает 8-ю картину («Болеро»).

Вставной антракт между вторым и третьим действиями, добавленный, по всей видимости, после создания оперы, представляет собой точно выписанную партитуру «Музыки для десяти» (1991) на текст Ж.-Ф. Лагарпа. Сюжетом для антракта послужила судьба Ж. Казота — автора повести «Влюбленный дьявол», казненного в 1792 году за попытку спасти от гибели короля Людовика XVI. Этот номер выполняет ту же функцию, что и обрамляющая оперу речь Директора театра. Вустин трактует антракт как средство закадрового повествования, своего рода нарратив, способствующий иллюзорному выходу за рамки происходящего на сцене.

Серийная организация определяет речитативный склад мелодики, в связи с чем традиционные формы практически отсутствуют. В данном случае формы трактуются как «временное развертывание потенциала, заложенного в ядре путем бесконечного вариационно-вариантного «деления-размножения исходной микроформы» [10, 579]. Исключение составляют ариозо Бьондетты, обособление которых позволяет композитору акцентировать их значимость в сюжетном отношении.

Еще одна черта, характерная для творчества А. К. Вустина и воплощенная во «Влюбленном дьяволе», — подчеркнутая «театральность» музыкального языка. В опере она реализуется посредством использования различных приемов исполнения вокальных партий, детально прописанных композитором, и персонификации оркестровых тембров.

¹⁰ В подобных сценах композитор реализует элементы «действенной музыки» (термин А. Вустина, введенный им для обозначения совокупности произведений определенного содержания). Отличительной чертой такого рода сочинений стал эффект погружения слушателя в музыку через воспроизведение некоторых особенностей ритуальной музыки — в частности, возросшей роли ритма, повторяемости структур и интенсификации динамики. Подробнее об этом см. в статье автора [6].

В пояснении к партитуре указано одиннадцать способов воспроизведения текста вокальных партий: шепот (интонация воображаемая), пение с придыханием, произнесение с придыханием (интонация неопределенная), обычная речь, строго ритмизированная речь (интонация неопределенная), условно-интонированная речь, пение, между пением и речью, глиссандо-стон с закрытым ртом, глиссандо-стон с закрытым ртом от ноты неопределенной высоты, тремолирующее («блеющее») глиссандо с окончанием на шепоте. Диапазон этих способов позволил композитору расширить сферу изобразительности и более точно передать эмоциональные контрасты.

Все способы воспроизведения можно распределить на несколько групп: усиливающие аффект, выражающие конкретные эмоции персонажей и ситуационные интонации. К первым относятся приемы, находящиеся между пением и речью, речь и ритмизированная речь; ко второму — пение, пение с придыханием и все виды вокального глиссандо; к третьему — шепот.

Пограничный способ *между пением и речью* позволяет сделать происходящее на сцене более выразительным. В сцене «соглашения» (№ 9) пение пьяного Соберано сменяется перед падением на пол на иной способ воспроизведения. Когда Альвар впервые разговаривает с Дьяволом (№ 14 «Метаморфозы»), пограничный способ позволяет сообщить необходимый музыкальному действию контекст, в оригинальном тексте Казота вынесенный за рамки нарратива (то есть в реплики «рассказчика»). В опере главный герой отвечает задавшему вопрос Демону: «Чего ты хочешь сам, являясь в таком виде?», — тогда как в литературном тексте рассказчиком добавляется: «Не берусь описать свое состояние; не знаю, откуда у меня достало мужества и сил *не упасть* без чувств при виде этого страшного зрелища...». Становится очевидным, что оба приведенных примера — и падение Соберано, и ответ напуганного Альвара — связаны отсутствием внутреннего равновесия героев.

Отметим, что в опере данный способ воспроизведения текста доминирует над прочими. Нередко он смыкается с *ритмизированной речью*. Композитор оформляет ее по-разному, меняя ритмические рисунки и направленность голосовой интонации. Например, в сцене покушения Альвар с тревогой произносит: «О Боже, что это? Боже... Бьондетта... вся в крови... не дышит...». В № 43 («Известие») этот же способ воплощает сбивающееся от волнения и спешки дыхание главного героя — подобный эффект достигается использованием пауз в строго подчиненной четырехдольному метру речи и, как следствие, способствует смещению ударных слогов с сильных долей такта на слабые (Пример 5).

Паж (Бьондетта)

Альвар

...о гос - по - дин мой...

...мой паж по - слуш - ный...

Пример 5. А. К Вустин. Опера «Влюбленный дьявол». Такты 238–241.

В диалогических сценах со слугой Карло аналогичный способ воспроизведения, напротив, выражает решительность; тот же прием в трехдольном метре звучит иначе благодаря попаданию ударных слогов на сильные доли такта. Детализация эмоциональных оттенков речи осуществляется композитором посредством обычного пения, пения с придыханием и глиссандирования. Пение с придыханием можно было бы отнести к приему, занимающему промежуточную позицию между акцентирующими изобразительный или эмоциональный аспект типами воспроизведения текста. Композитор использует его в

моменты волнения главного героя, например, в диалогах со знатоком каббалистики Соберано или перед произнесением слова «Вельзевул».

Чередование разных типов воспроизведения вокального текста позволяет композитору создавать дополнительный (невербальный) пласт повествования. Так, ощущение уверенности Альвара, возникающее в той же сцене, достигается переходом от пения с придыханием к обычному пению. И, напротив, Дьявол, демонстрируя притворную уступку своих позиций, переходит к типу «между пением и речью».

Эмоциональные выкрики обозначаются композитором без фиксации высоты звука, их графическое оформление варьируется в зависимости от необходимого эмоционального эффекта. Состоянию удивления соответствует восходящая линия, задумчивости, напротив, — резкое понижение интонации (Пример 6).

т. 443-446
Бьондетта
пра - вит вет - ре - ный по - лёт, си - ло - ю ка - ко - го жа - ра

т. 447-448
Альвар
О! Лю.без.ный паж...

Пример 6. А. К. Вустин. Опера «Влюбленный дьявол». Такты 108–109.

Разные виды глиссандирования «подсвечивают» восторг (№ 14, реплика Спаниеля), возмущение (№ 42, «Роковая больная»), а также ироничные возгласы (№ 32, «Маски»). Третий вид — ситуационные интонации — представлен только шепотом, который символизирует таинство, секретность произносимого. Так высказывается Соберано, собираясь поведать тайну каббалистики; в № 27 шепотом договаривает свою мысль Альвар, смущенный первым появлением Бьондетты.

Композитором выбран нестандартный состав оркестра с расширенной перкуSSIONной группой, представленной семью типами инструментов. Помимо традиционных, композитор вводит в оркестр неакадемические инструменты. Ударные Вустин делит на четыре группы, каждая из которых включает от восьми до тринадцати звучащих предметов: коробочки и тон-блоки, металлические идиофоны, мембранофоны и инструменты из разных групп, в том числе шумовые.

К последней группе, включающей «экзотические», нетрадиционные инструменты, в частности, относятся молоток (Martello), гуиро (Guiri), стиральная доска (Washboard), чокало (Chokalo), набор черепаших панцирей (Tartaruge), пандейра (Pandeira), «львиный рык» (Ruggito del Leone), лаstra (Donnermaschine), эолифон (Windmaschine). В кульминационном номере (№ 51, «Последний приступ») композитор предлагает использовать «Percussione popolare» — самодельные музыкальные инструменты: погремушки, различные клавиесы, ослиную челюсть, а также музыкальные инструменты из детских магазинов. Окончательный выбор используемых инструментов предоставлен исполнителю, композитор допускает вариативность в пределах схожего звучания. Полный состав группы шумовых инструментов композитор задействует редко — главным образом в балаганных и массовых сценах. Отметим, что состав оркестра обнаруживает еще одну переключку с музыкой предшественников: композитор был вдохновлен «Историей солдата» И. Ф. Стравинского [1, 317]. От состава Стравинского сохранилась струнная группа, состоящая из скрипки и контрабаса (в партитуре Вустина представленная ансамблем, а не солистами), и столь же значимой осталась роль ударной. Первоначально задуманный автором в качестве отсылки к

«Истории солдата», состав оказался весьма типичен и для последующих опусов Вустина. Композитор вводит десять духовых инструментов (в том числе три вида саксофона, уже опробованные в работе над «Словом» в 1975 году), но сокращает состав струнных до 10–12 скрипок и 3–4 контрабасов, включая солистов. Кроме того, в составе оркестра появляются челеста, чембало, фортепиано, электронный орган и синтезатор. Использование ряда инструментов (например, электрооргана или большинства ударных) связано также с сотрудничеством с Домом композиторов и М. И. Пекарским. Электроорган позволил композитору уравновесить звучание оркестра, в котором отсутствовали альты и виолончели, в других опусах играющие у Вустина роль «педали». А в постановке 2019 года часть состава вновь была изменена.

Выбор инструментов, вероятно, мог быть связан с необходимостью «высветить» или оттенить вокальные партии. Скрипкам, диапазон которых соответствует диапазону голоса главной героини, поручены «дополняющие» основную мелодию линии — преимущественно контрапунктирующие и лишь в редких случаях дублирующие ее. Аналогичным образом использована тембровая краска контрабасов, связанных с тембром Альвара.

Этой же логике подчиняются принципы микрофонной подзвучки, указанные в комментариях для звукорежиссера. Значительное усиление требуется для солирующих певцов, скрипки, контрабаса, челесты и клавесина. Менее значительное — для деревянных духовых и фортепиано. Остальные инструменты должны играть без усиления звука.

Как и в других ключевых опусах композитора, в опере группы инструментов персонифицируются или выполняют строго регламентированные функции. Звучание струнных используется для передачи оттенков эмоционального состояния (подобно тому, как в «Письме Зайцева» или «К Софии»), тогда как «объективная» тембрика группы клавишных — челесты, клавесина, органа, рояля и синтезатора — наилучшим образом подходит для реализации технической задачи разработки серии (например, как в пьесе «Возвращение домой»). Ударные инструменты, как и в макроцикле «действенной музыки», используются композитором для создания атмосферы ритуала¹¹.

Во «Влюбленном дьяволе» определились образы, связанные с тембрами колокола и большого барабана. Линия развития партий данных инструментов коррелирует со сферой зла. Например, в № 17 («Занавес») Альвар впервые сталкивается с силами Дьявола. В момент звучания «инструментального окна» действие переносится в дом главного героя, куда за ним следует и Паж Бьондетто. В № 39 («Злодейство») Бьондетту ранит Олимпия, а Альвар еще больше запутывается в узах дьявольских уловок. Аналогичный пример — № 42 («Роковая больная»), когда Бьондетта приходит в себя после комы и Альвар впервые признается ей в любви. Все упомянутые сцены сопровождаются звучанием колокола.

В № 45 («Гость») у Альвара по воле дьявольских сил ломается карета — из-за этого он не может попасть к матери и попросить благословения на брак с Бьондеттой. Данный эпизод сопровождается лейтритмом в партиях большого барабана и «львиного рыка».

Tutti в оркестре используется редко — либо в массовых сценах (например, свадьба в финале или венецианский карнавал), либо в моменты драматического накала внутри «инструментальных окон». Так, все четыре группы ударных инструментов композитор использует в заключительном номере второго акта, в момент эмоционального подъема Альвара, признающего в любви; аналогичный состав встречаем в кульминационной зоне оперы — № 47 («Танец с Луисией»).

¹¹ В данном случае под ритуалом понимается форма суггестивного воздействия на слушателя с помощью системы особых выразительных средств.

В «инструментальных окнах» задействованы преимущественно ударные инструменты. Они позволяют композитору иллюстрировать происходящее на сцене (например, «озвучить» удары бильярдных шаров в № 3 и № 5) и одновременно апеллируют к сквозной для всего его творчества идее *действенной музыки*.

Наибольшего соответствия эстетике «действенной музыки» композитор достигает в кульминационном номере (№ 50, «Гаданье»), основой которого становится свадебный обряд. Вустин обращается к жанру болеро, однако на этот раз трактует его как символ неконтролируемого действия. Монотонное повторение одного и того же ритма фактурно обрастает возгласами разных действующих лиц и включением новых тембров, усиливая ритуальный, обрядовый эффект происходящего.

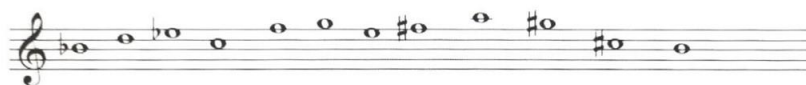
Звуковая ткань оперы структурирована с помощью серийной техники. Здесь, как и в последующих опусах, композитор использует авторскую технику композиции, основанную на особом рода работе с универсальным серийным рядом. Он же оказывается интонационным ядром композиции: последовательность звуков в этом ряду экстраполируется на последующие его модификации. Второй ряд будет построен от второго звука *универсального* ряда, третий — от третьего и так далее. Все двенадцать полученных таким образом рядов формируют, по определению самого композитора, *серийный ряд второго порядка*. Дальнейшее развитие будет связано с построением нового квадрата «12 на 12», изначальным рядом которого будет модификация от второго звука *универсального* ряда [11, 229].

Опера стала первым масштабным произведением, в котором используются принципы авторской техники. Выше упоминалось, что первые восемнадцать номеров были созданы композитором до 1979 года, после чего наступил кризис, связанный со сложностью подчинения музыкального полотна серийной технике: «Затем я отвлекся на другое, потому что я чувствовал, что что-то не идет, что в опере слишком много речитатива <...>, но чем дальше, тем хуже: я убеждался, что тут не отделаешься так просто, что опера требует очень большого разнообразия средств, что должна быть кантилена обязательно, что должна быть свадьба, гадание и так далее, и так далее» [12, 151]. Вследствие этого произведение можно рассматривать и с позиции эволюции композиторской техники: от относительно строгого подхода к реализации 12-тоновости — к более свободному обращению с ней¹².

Универсальный серийный ряд Вустина обнаруживает некоторые сходства с *Urreihe* «Лулу» Берга (Примеры 7, 8). Это совпадение неслучайно, по воспоминаниям композитора, его метод работы в серийной технике был вдохновлен свободным обращением Берга с додекафонией в опере. Первые звуки рядов совпадают, и в их генезисе также обнаруживается сходство.

В структуре обоих рядов прослеживаются ладовые закономерности. По наблюдению М. Е. Тараканова, *Urreihe* «Лулу» образуют «две шестерки, строящиеся по тонам двух одинаковых мажорных гексахордов, отстоящих друг от друга на тритон» [9, 437]. В основе ряда Вустина лежит шестизвуковой лад ограниченной транспозиции типа 2 2 1 1, зеркальное отражение которого, отстоящее на тот же тритон, составляет его вторую половину (Пример 9). Композитор закладывает в свой ряд и тональные отношения между звуками, отмечая, что его развитие представляет собой модуляцию из *b* в *des*, что подтверждается тонально трактуемыми интервалами, окружающими первый и последний звуки ряда.

¹² Подразумеваю, например, повторение звуков, построение аккордов терцовой структуры с *quasi*-разрешениями, а также взаимопроникновение принципов серийного и тонального метода.



Пример 7. А. Берг. Опера «Лулу». Urreihe.



Пример 8. А. К. Вустин. Универсальный ряд.



Пример 9. А. К. Вустин. Генезис универсального ряда.

Концепция работы с серией связана с зеркальным обращением серийного квадрата, приходящимся на начало четвертой картины (№ 26, т. 20, «Утренняя песнь Бьондетты»). По задумке композитора, когда квадрат двенадцатого порядка доходит до последнего ряда (R от *b*), серийное развитие должно повернуться «вспять», чтобы прийти обратно к «тоникальному» ряду R от *b*. Для этого Вустин начинает новый квадрат с инверсионной формы ряда от звука *cis*. Однако дальнейшее развитие серии не соответствует вустинскому «канону». Приведем схему оригинального квадрата (Пример 10).

1	<i>b</i> ¹	<i>d</i> ²	<i>e</i> ³	<i>dis/es</i> ⁴	<i>fis/ges</i> ³	<i>c</i> ¹	<i>a</i> ⁴	<i>h</i> ²	<i>f</i> ²	<i>g</i> ⁴	<i>as/gis</i> ¹	<i>des/cis</i> ³
2	<i>d</i> ⁴	<i>g</i> ²	<i>as/gis</i> ³	<i>b</i> ¹	<i>e</i> ¹	<i>fis/ges</i> ³	<i>dis/es</i> ²	<i>a</i> ⁴	<i>c</i> ³	<i>h</i> ⁴	<i>des/cis</i> ¹	<i>f</i> ²
3	<i>e</i> ¹	<i>g</i> ³	<i>b</i> ²	<i>as/gis</i> ⁴	<i>d</i> ⁴	<i>c</i> ²	<i>dis/es</i> ³	<i>a</i> ¹	<i>fis/ges</i> ²	<i>g</i> ¹	<i>f</i> ⁴	<i>des/cis</i> ³
4	<i>dis/es</i> ⁴	<i>h</i> ³	<i>a</i> ²	<i>b</i> ¹	<i>g</i> ²	<i>des/cis</i> ⁴	<i>e</i> ¹	<i>d</i> ³	<i>as/gis</i> ³	<i>fis/ges</i> ¹	<i>f</i> ⁴	<i>c</i> ²
3	<i>fis/ges</i> ¹	<i>des/cis</i> ³	<i>c</i> ²	<i>b</i> ⁴	<i>e</i> ⁴	<i>d</i> ²	<i>f</i> ³	<i>h</i> ¹	<i>as/gis</i> ²	<i>a</i> ¹	<i>b</i> ⁴	<i>dis/es</i> ³
1	<i>c</i> ¹	<i>e</i> ²	<i>fis/ges</i> ³	<i>f</i> ⁴	<i>as/gis</i> ³	<i>d</i> ¹	<i>h</i> ⁴	<i>des/cis</i> ²	<i>g</i> ²	<i>a</i> ⁴	<i>b</i> ¹	<i>dis/es</i> ³
4	<i>a</i> ⁴	<i>f</i> ³	<i>dis/es</i> ²	<i>e</i> ¹	<i>des/cis</i> ²	<i>g</i> ⁴	<i>b</i> ¹	<i>as/gis</i> ³	<i>d</i> ³	<i>c</i> ¹	<i>h</i> ⁴	<i>fis/ges</i> ²
2	<i>h</i> ⁴	<i>e</i> ²	<i>f</i> ³	<i>g</i> ¹	<i>des/cis</i> ¹	<i>dis/es</i> ³	<i>c</i> ²	<i>fis/ges</i> ⁴	<i>a</i> ³	<i>as/gis</i> ⁴	<i>b</i> ¹	<i>d</i> ²
2	<i>f</i> ⁴	<i>b</i> ²	<i>h</i> ³	<i>des/cis</i> ¹	<i>g</i> ¹	<i>a</i> ³	<i>fis/ges</i> ²	<i>c</i> ⁴	<i>dis/es</i> ³	<i>d</i> ⁴	<i>e</i> ¹	<i>as/gis</i> ²
4	<i>g</i> ⁴	<i>dis/es</i> ³	<i>des/cis</i> ²	<i>d</i> ¹	<i>h</i> ²	<i>f</i> ⁴	<i>as/gis</i> ¹	<i>fis/ges</i> ³	<i>c</i> ³	<i>b</i> ¹	<i>a</i> ⁴	<i>e</i> ²
1	<i>as/gis</i> ¹	<i>c</i> ²	<i>d</i> ³	<i>des/cis</i> ⁴	<i>e</i> ³	<i>b</i> ¹	<i>g</i> ⁴	<i>a</i> ²	<i>dis/es</i> ²	<i>f</i> ⁴	<i>fis/ges</i> ¹	<i>h</i> ³
3	<i>des/cis</i> ¹	<i>as/gis</i> ³	<i>g</i> ²	<i>f</i> ⁴	<i>h</i> ⁴	<i>a</i> ²	<i>c</i> ³	<i>fis/ges</i> ¹	<i>dis/es</i> ²	<i>e</i> ¹	<i>d</i> ⁴	<i>b</i> ³

Пример 10. А. К. Вустин. Схема оригинального квадрата.

Согласно описанной композитором схеме, дальнейшее развитие должно происходить по принципу зеркального обращения квадрата, но композитор меняет последование

модификаций и нарушает внутреннюю структуру рядов, сохраняя соответствие только для тех звуков, которые обозначены на схеме цифрами 3 и 4 (Примеры 11 и 12).

cis ⁴	a ³	g ²	as ¹	f ²	h ⁴	d ¹	c ³	fis ³	e ¹	es ⁴	b ²
------------------	----------------	----------------	-----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	------------------	----------------	-----------------	----------------

Пример 11. А. К. Вустин. Оригинальный вид ряда I от cis.

cis ⁴	a ³	cis ²	d ¹	h ²	h ⁴	as ¹	c ³	fis ³	b ¹	es ⁴	e ²
------------------	----------------	------------------	----------------	----------------	----------------	-----------------	----------------	------------------	----------------	-----------------	----------------

Пример 12. А. К. Вустин. Измененный порядок ряда.

Следующий ряд, исходя из логики оригинального квадрата, должен быть R от a, но композитор продолжает развитие рядом I от c с соблюдением заданной в первом ряду системы (Примеры 13 и 14).

c ⁴	f ²	fis ³	gis ¹	d ¹	e ³	cis ²	g ⁴	b ³	a ⁴	h ¹	es ²
----------------	----------------	------------------	------------------	----------------	----------------	------------------	----------------	----------------	----------------	----------------	-----------------

Пример 13. А. К. Вустин. Оригинальный вид ряда I от c.

c ⁴	h ²	fis ³	es ¹	as ¹	e ³	g ²	g ⁴	b ³	a ⁴	f ¹	a ²
----------------	----------------	------------------	-----------------	-----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------

Пример 14. А. К. Вустин. Модифицированный вид ряда.

В конечном счете, композитор возвращается к ряду R от b, который оказывается производным от центрального ряда «зеркальной» части оперы и его последним «звуком» — I от cis. Изменения претерпевает и «основной» серийный квадрат. Вустин пропускает 2–4 ряды в квадрате второго порядка R I от h, сокращая его до 9 рядов.

Серийные ряды развиваются вне номерной структуры оперы, подчеркивая сквозной тип драматургии. На меньшем масштабном уровне этому отвечает взаимосвязь серийного ряда и такта: композитор часто переносит последний звук ряда на первую долю такта, как бы смещая метрический акцент (Пример 15).



Пример 15. А. К. Вустин. Опера «Влюбленный дьявол». Такты 266–268.

В процессе создания оперы Вустин вырабатывает четыре принципа работы с рядом: линейное развертывание; постепенную вертикализацию, или аккордовое изложение ряда (его сегмента); «зависание» отзвучавшего сегмента; комбинаторику и ротацию звуков внутри

ряда. Развитие ряда происходит посредством канонических полифонических приемов или при помощи наложения двух или более рядов.

Изменение отношения к технике удобно проследить на примере использования центрального ряда Р от *b*. Впервые ряд появляется в № 2 в строго заданной последовательности тонов. Этому же принципу композитор придерживается в № 6 («Спор»), написанном еще до переосмысления метода. В следующий раз ряд появится на стыке второй и третьей картин: 1–10 звуки ряда будут даны композитором в вертикальной версии, а третья картина начнется с 12-тактового «вращения» на пяти последних звуках (*h, f, g, as, des*). Введение нового вида серийного ряда связано с необходимостью внести композиционное разнообразие, которое, в свою очередь, вызвано стремлением соотнести средства музыкальной выразительности с сюжетной ситуацией. Композитор использует прием гемимолы в партиях оркестра и выбирает соответствующие тембры: бас-кларнет, фортепиано, металлофоны, мембранофоны, вибрафон, большой барабан, пиццикато скрипок и контрабасов.

Еще один среди уже упомянутых прием работы — фактурное наращивание ряда с возникающей вертикалью из 12 звуков — можно обнаружить в № 25 («Донья Менсия»). Новые звуки ряда появляются в партии органа, создавая все более гнетущую атмосферу, в то время как в партии рояля «бурлит» тревога, воплощенная с помощью повторения четырехзвучного первого сегмента того же ряда. Звуки *fis, des, f, g* соответствуют 4, 1, 2 и 3 звукам ряда Р от *des* и предвосхищают начало его развития в вокальной партии. Вустин вводит звук серии до его предполагаемого порядком появления. Этот принцип проявляется впервые именно в данном произведении и позже становится одним из важнейших для понимания процесса работы композитора с серией в других сочинениях.

Итак, «Влюбленный дьявол» объединяет в себе признаки различных жанровых моделей, апеллирует к конкретным сочинениям XX века, но вместе с тем и аккумулирует сущностные черты метода и стиля автора. Это сочинение — своеобразное ядро, собирающее в себе особенности эстетики и поэтики А. Вустина. Представленные в нем принципы музыкальной драматургии, особенности трактовки тембров, специфика серийного конструирования и весь комплекс средств языковой выразительности в дальнейшем утвердятся как репрезентанты авторского стиля. Проиллюстрировать значение данного опуса в контексте всего творческого наследия Вустина можно словами самого автора: «Опера — это целый космос» [12, 165].

Литература

1. *Амрахова А. А.* Отсроченные премьеры // Современная музыка: вглядываясь в себя: сборник статей и материалов / Ред.-сост. А. А. Амрахова. 2023. С. 313–333.
2. *Бирюков С. Н.* Дьявол делает оперу // Музыкальные сезоны. 2019. URL: <https://musicseasons.org/dyavol-delaet-operu/>.
3. *Вустин А. К.* Влюбленный дьявол (клавир): рукопись. [б. г.]. 248 с.
4. *Вустин А. К.* Влюбленный дьявол (партитура): рукопись. 1989. 278 с.
5. *Высоцкая М. С.* Здесь поле битвы — душа // Музыкальная жизнь. 2019. 2. С. 34–39.
6. *Кошелева Ю. А.* «Agnus Dei» Александра Вустина: о некоторых аспектах авторской композиционной техники // Проблемы музыкальной науки. 2023. 52 (3). С. 55–63.
7. *Поспелов П. Г.* История постановки оперы «Влюбленный дьявол» так же небывала, как и ее сюжет // Ведомости. 2019. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2019/02/19/794459-istoriya-postanovki-vlyublennii-nebivala-ee>.
8. *Савенко С. И.* «Влюбленный дьявол», или Поучительная история о страстях и принципах // Музыкальная академия. 2019. 2 (766). URL: <https://mus.academy/articles/vlyublenny-dyavol-ili-pouchitelnaya-istoriya-o-strastyakh-i-printsipakh>.
9. *Тараканов М. Е.* Музыкальный театр Альбана Берга. Москва: Советский композитор, 1976. 559 с.
10. Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. Москва: Музыка, 2007. 616 с.
11. *Ценова В. С.* Александр Вустин: поле битвы — душа // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1 / ред.-сост. В. С. Ценова, ред. В. М. Барский. Москва: Композитор, 1994. С. 223–240.
12. *Шульгин Д. И.* Музыкальные истины Александра Вустина: монографические беседы. Москва: Директ-Медиа, 2014. 440 с.

References

1. Amrahova, Anna A. 2023. "Otsrochennye prem'ery [Delayed Premieres]." *Sovremennaya muzyka: vglyadyvayas' v sebya: sbornik statej i materialov* [Contemporary Music: Looking Within: A Collection of Articles and Materials], 313–333. (In Russian).
2. Biryukov, Sergey N. 2019. "D'yavol delaet operu [The Devil Makes an Opera]." *Muzykal'nye sezony* [Musical Seasons]. (In Russian). <https://musicseasons.org/dyavol-delaet-operu/>.
3. Vustin, Alexander K. "Vlyublennyj d'yavol (klavir): rukopis' [The Devil in Love (Klavier): the Manuscript]". (In Russian).
4. Vustin, Alexander K. 1989. "Vlyublennyj d'yavol (partitura): rukopis' [The Devil in Love (score): the Manuscript]." (In Russian).
5. Vysockaya, Marianna S. 2019. "Zdes' pole bitvy — dusha [Here the Battlefield is the Soul]." *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life], no. 2: 34–39. (In Russian).
6. Kosheleva, Yulia A. 2023. "Agnus Dei" Aleksandra Vustina: o nekotoryh aspektah avtorskoj kompozicionnoj tekhniki ['Agnus Dei' by Alexander Vustin: on Some Aspects of the Author's Compositional Technique]." *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of Music Science], no. 52, no 3/2023: 55–63. (In Russian).
7. Pospelov, Petr G. 2019. "Istoriya postanovki opery 'Vlyublennyj d'yavol' tak zhe nebyvala, kak i ee syuzhet [The History of the Production of the Opera 'The Devil in Love' is as Unprecedented as its Plot]." *Vedomosti* [Vedomosti]. (In Russian). <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2019/02/19/794459-istoriya-postanovki-vlyublennii-nebivala-ee>.
8. Savenko, Svetlana I. 2019. "'Vlyublennyj d'yavol', ili Pouchitel'naya istoriya o strastyah i principah ['The Devil in Love', or an Instructive Story about Passions and Principles]." *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 2 (766). (In Russian). <https://mus.academy/articles/vlyublenny-dyavol-ili-pouchitelnaya-istoriya-o-strastyakh-i-printsipakh>.
9. Tarakanov, Mikhail E. 1976. *Muzykal'nyj teatr Al'bana Berga* [Alban Berg's Musical Theatre]. Moscow: Sovetskij kompozitor. (In Russian).
10. *Teoriya sovremennoj kompozicii* [Theory of Modern Composition]. 2007. Edited by Valeria S. Cenova. Moscow: Muzyka. (In Russian).
11. Cenova, Valeria S. 1994. "Aleksandr Vustin: pole bitvy — dusha [Alexander Vustin: the Battlefield is the Soul]." *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the Former USSR], vol. 1, 223–240. (In Russian).
12. Shul'gin, Dmitrij I. 2014. *Muzykal'nye istiny Aleksandra Vustina: monograficheskie besedy* [Alexander Vustin's Musical Truths: Monographic Conversations]. Moscow: Direkt-Media. (In Russian).