

*На правах рукописи*

**НАВЕТНАЯ Анна Петровна**

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР БЕЛЫ БАРТОКА  
КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2022

Работа выполнена на кафедре музыковедения и композиции  
ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт  
имени М. М. Ипполитова-Иванова»

**Научный руководитель:** **Комарницкая Ольга Виссарионовна**  
доктор искусствоведения, доцент

**Официальные оппоненты:** **Скурко Евгения Романовна**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Уфимский государственный институт  
искусств имени Загира Исмагилова,  
профессор кафедры теории музыки

**Андрущенко Елена Юрьевна**  
доктор искусствоведения, доцент,  
Ростовская государственная  
консерватория им. С. В. Рахманинова,  
доцент кафедры истории музыки

**Ведущая организация:** Академия хорового искусства имени  
В. С. Попова, кафедра истории и теории  
музыки

Защита состоится «17» июня 2022 г. в 15 часов 30 минут на заседании  
Диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консер-  
ватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Бу-  
дённовский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ро-  
стовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте:  
<https://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2022 г.

Учёный секретарь  
Диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Сценические произведения занимают особое положение в творческом наследии Б. Бартока. Появление оперы «Замок Герцога Синяя Борода», балетов «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин» свидетельствует о стремлении композитора к расширению и обогащению жанровой сферы, ранее замкнутой в области инструментальных сочинений. Обращение к театральным жанрам, в природе которых заложена определённая эффектность, зрелищность и яркость, в некотором смысле подтолкнуло Б. Бартока к активным поискам новой выразительности, колористичности, экспрессивности музыкального языка. Самобытность трёх сценических партитур продиктована их экспериментальностью, превалированием эвристического начала. Примечательно, что в эволюции художественного стиля Б. Бартока период создания этих произведений является в некотором смысле рубежным в биографии композитора: завершение партитуры «Чудесного Мандарина» совпадает со временем социальных потрясений в Венгрии и существенными изменениями в жизни Б. Бартока.

Опера и балеты отмечены стилистической разноплановостью, которая объясняется той стремительной сменой художественных течений и направлений, что происходила в венгерской и европейской культуре начала XX века. Краткий период создания сценических произведений (1911–1919) совпадает с временем существенных перемен, преобразований, метаморфоз искусства нового века. Музыкально-театральные сочинения Б. Бартока, таким образом, синтезируют в себе широкий спектр различных художественно-культурологических идей, аккумулируют новаторские стили, преломлённые через своеобразие национальной культуры.

Сценические произведения были восприняты современниками как произведения неординарные, выходящие за привычные рамки жанра, преобразующие старые каноны и указывающие на новые пути развития. Именно опера и балеты Б. Бартока, написанные на либретто венгерских писателей

Б. Балажа и М. Лендьела, ознаменовали собой важнейший момент в истории национального музыкального театра.

Отмечая необычайную яркость и красочность стиля партитур Б. Бартока, критики подчеркивали оригинальный синтез национально-специфических и авангардных черт, который и обуславливал самобытность сочинений. Своеобразие оперы и балетов предопределило необычную сценическую судьбу данных произведений, притягательность и, одновременно, сложность задач, которые стоят перед режиссёром и хореографом при постановке театральных произведений венгерского композитора.

Актуальность настоящей работы связана с назревшей необходимостью многопараметрового исследования, в котором учитываются культурологический, собственно теоретический и исполнительский аспекты. Благодаря этому становится возможным раскрыть феномен музыкально-театральных сочинений Б. Бартока в эволюции творческого стиля и осознать новаторство его произведений в контексте художественной культуры XX века.

**Степень научной разработанности проблемы.** Музыкально-театральные сочинения Б. Бартока неоднократно становились объектом музыковедческого исследования. Выделим прежде всего специальные труды, целенаправленно рассматривающие сценические произведения композитора. К таковым относятся работы венгерских учёных Д. Кроо «Сценические произведения Белы Бартока» и Э. Лендваи «Драматургия Бартока. Сценические произведения и Кантата Профана», в которых освещается история создания сочинений, анализируются особенности гармонического стиля автора. Изложенные в данных работах положения помогают определить закономерности ладогармонического развития и, соответственно, целостность звуковысотной организации оперы и балетов. Принцип монотематизма, выделенный Д. Кроо и Э. Лендваи, рассматривается как наиболее значительный для тематического развития сценических партитур.

Заслуживает пристального внимания книга английского музыковеда

К. Лифстеда «Внутри замка Синей Бороды: музыка и драма в опере Бартока». В исследовании содержится ряд редких и ценных материалов, таких, как интервью Б. Бартока об опере, высказывания Б. Балажа о собственном сочинении – мистерии «Замок Герцога Синяя Борода», архивные фотографии с премьерных спектаклей. Существенно, что помимо редких документов, используемых в работе, исследователь был лично знаком с сыном Б. Бартока Петером Бартоком, что позволило автору получить информацию буквально «из первых рук».

Актуальными для настоящей работы явились труды, в которых раскрывается значение музыкально-театральных произведений Б. Бартока в контексте эволюции творческого стиля, а также связи оперы и балетов с сочинениями ряда композиторов XIX–XX веков. Выделим исследования зарубежных исследователей Ф. Бониша, К. Мориц, Л. Леснаи, Л. Хукера, а также работы отечественных ученых М. Д. Сабининой, М. Е. Тараканова, Б. М. Ярустовского, М. С. Друскина, где сценические произведения венгерского композитора рассматриваются как важная часть истории европейского музыкального театра. В книгах Б. Сабольчи «Жизнь Белы Бартока», Й. Уйфалуши «Бела Барток. Жизнь и творчество», И. В. Нестьева «Бела Барток» история создания оперы и балетов прослеживается в корреляции с событиями жизни композитора и широким социальным и художественным контекстом эпохи. В данных книгах содержатся ценные замечания о претворении в творчестве Б. Бартока тенденций символизма, экспрессионизма и делается ряд важных замечаний о жанровой принадлежности оперы и балетов.

Для понимания художественного стиля композитора важным стало обращение к научным трудам, посвящённым отдельным компонентам музыкального языка Б. Бартока. Изучению закономерностей ладогармонических структур посвящены работы Э. Лендваи «Анализ музыки Б. Бартока» и «Симметрия в музыке», Я. Карпати «Изучение музыки Б. Бартока», Ю. Н. Холопова «Очерки современной гармонии». Благодаря выделенным

этими учёными специфическим принципам звуковысотной организации становится возможным определить ряд стилеобразующих черт, ярко проявляющихся в партитурах сценических произведений композитора.

Отметим книгу отечественного исследователя В. Н. Холоповой «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века», где предлагается оригинальная систематика, дающая точные характеристики своеобразия метроритма Б. Бартока. Оригинальность ритмических структур во многом определяет индивидуальность художественного облика оперы и балетов. Опираясь на выдвинутые музыковедом положения, устанавливаются корреляции с национальными фольклорными танцевальными и песенными жанрами.

Ряд интересных и важных положений об особенностях оркестрового стиля содержится в исследованиях выдающегося отечественного композитора Э. В. Денисова «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники», «Ударные инструменты в современном оркестре». Выдвигаемые идеи о новом подходе к трактовке музыкальных инструментов, расширении исполнительских приёмов оказались весьма полезными и ценными при определении новаторства оркестровки партитур оперы и балетов Б. Бартока.

Актуальными для настоящей работы стали исследования о венгерском фольклоре, и здесь, в первую очередь, выделяются труды самого Б. Бартока. Плодотворным явилась коллективная монография американских музыковедов Э. Антоколеца, В. Фишер, Б. Сачоффа «Новаторство Бартока. Человек, композитор и фольклорист», в котором внимательно рассматривается деятельность Б. Бартока как ученого-фольклориста. Своеобразие научного метода Б. Бартока в области народного творчества важно для понимания его принципов сочинения и позволяет конкретизировать связи художественного стиля композитора с национальной песенно-танцевальной культурой.

Большое значение имели работы, освещающие историю художественных направлений, живописи и архитектуры, вопросы литературоведения.

Данные труды позволили создать многоплановую картину эстетического многообразия венгерской культуры, определить специфические особенности претворения разных стилей в национальном искусстве Венгрии. Выделим фундаментальное энциклопедическое издание венгерского искусствоведа Л. Немета «Венгерское искусство модерна», работу отечественного исследователя Д. В. Сарабьянова «Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы», а также труды по истории живописи И. Е. Светлова, Н. В. Ворониной и литературоведческие исследования О. К. Россиянова, Е. З. Шикаровой, К. Геллера.

Существенными для понимания вопросов претворения того или иного художественного стиля в музыкальном искусстве имели работы И. А. Скворцовой, А. С. Марковой. Сформулированные положения позволили определить механизм и степень влияния ряда направлений на музыкально-сценические произведения Б. Бартока.

**Объектом исследования** является музыкальный театр Б. Бартока, изучаемый в широком контексте истории западноевропейского и русского искусства.

**Предметом исследования** становятся проблемы стиля, жанра, драматургии и композиции музыкально-театральных сочинений, а также режиссёрские и хореографические интерпретации оперы и балетов.

**Материалом**, положенным в основу исследования, являются партитуры оперы «Замок Герцога Синяя Борода», балетов «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин», а также либретто трёх музыкально-театральных сочинений Б. Бартока. Используется ряд сборников народных венгерских песен, непосредственно записанных самим композитором и его другом, выдающимся венгерским композитором и фольклористом З. Кодаем («Magyar népdalok»). Привлекаются эпистолярное наследие Б. Бартока, драматургов Б. Балажа и М. Лендьела (письма, заметки, дневниковые записи), а также театральные рецензии.

**Цель исследования** состоит в комплексном изучении музыкально-театральных сочинений Б. Бартока в художественно-культурологическом контексте эпохи, определении новаторства драматургии и композиции произведений в органичной взаимосвязи сюжетно-фабульной и музыкальной линий.

Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих задач:

- выявить ведущие художественные стили и направления, оказавшие воздействие на специфику каждого сценического произведения Б. Бартока;
- рассмотреть закономерности поэтик литературных родов с целью определения их типологических черт, которые, в свою очередь, проецируются на особенности музыкальной драматургии оперы «Замок Герцога Синяя Борода», балетов «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин»;
- показать специфику жанра каждого сочинения с учетом особенностей литературного источника и круга стилевых аллюзий;
- определить основные музыкально-драматургические принципы сценических произведений и их композицию как целостную структуру;
- раскрыть своеобразие режиссёрских и хореографических интерпретаций в их исторической перспективе.

**Методология и методы исследования.** Методология работы заключается в принципиально новом ракурсе осмысления оперы и балетов, что потребовало комплексного подхода к изучению сценических сочинений. Историко-культурологический метод становится необходимым для анализа музыкально-театральных произведений Б. Бартока в широком контексте развития западноевропейской истории художественного искусства конца XIX – начала XX века и выявления связей оперы и балетов с важнейшими стилями и направлениями указанного периода. Методы исторического музыкознания используются для понимания значения оперы и балетов венгерского композитора в эволюции его собственного творчества, а также осмысления их роли в западноевропей-



ском музыкальном искусстве. Так как существенным акцентом настоящего исследования стали проблемы стилевых параллелей и аллюзий сценических сочинений Б. Бартока с произведениями западноевропейским и русских композиторов XIX–XX веков, то привлекается метод компаративистики.

Опираясь на структурно-аналитический метод, выработанный в трудах Е. А. Ручьевской, В. В. Протопопова, Г. Г. Кулешовой, становится возможным осветить проблемы корреляции сюжетно-фабульного и музыкального планов сочинений. Важнейшее значение для решения вопроса метода анализа музыкальной драматургии и композиции имели работы О. В. Комарницкой, в которых предложена ясная система теоретического подхода к синтетическому жанру оперы: от осознания феномена жанра, общих типологических музыкально-драматургических закономерностей, музыкальной композиции как целое – к режиссёрским и хореографическим воплощениям. Данный метод оказывается возможным применить и по отношению к балетным партитурам Б. Бартока, так как композитор в первую очередь ориентировался на закономерности либретто и не был скован указаниями хореографа.

**Научная новизна** работы определяется многопараметровостью поставленных задач. Опера «Замок Герцога Синяя Борода», балеты «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин» рассмотрены в единстве литературного, музыкального и сценического воплощения. Раскрыт обширный спектр жанрово-стилевых связей театральных сочинений с художественными направлениями рубежа XIX–XX веков, западноевропейским и русским музыкальным искусством. Определены особенности музыкальной драматургии и композиции сценических произведений и обозначены специфические средства выразительности, характеризующие композиторский стиль Б. Бартока в опере и балетах.

В научный обиход впервые вводится ряд материалов, ранее неизвестных в отечественном музыковедении. Автором настоящего исследования выполнены переводы с венгерского языка оригинальных пьес Б. Балажа «Замок Герцога Синяя Борода», «Деревянный Принц» и М. Лендьела «Чудесный Манда-

рин», послуживших основой либретто оперы и балетов Б. Бартока (приложение 3). Впервые представлены высказывания композитора о театральных сочинениях, опубликованные непосредственно после сценических премьер оперы и балетов (приложение 4). Продемонстрированы материалы о жизни и творчестве писателей Б. Балажа и М. Лендьела, чьи имена обычно остаются в тени (приложения 5, 6).

#### **Основные положения диссертации, выносимые на защиту:**

1. Театральные сочинения Б. Бартока репрезентируют ведущие художественные стили и направления искусства рубежа XIX–XX веков: символизм, модерн, экспрессионизм, и отчасти, сюрреализм, осознаваемые композитором через призму национального колорита венгерской культуры.

2. Б. Барток, синтезируя в собственном музыкальном языке специфические черты национального фольклора, художественные достижения композиторов-романтиков (Ф. Листа, Р. Вагнера, Р. Штрауса), новации нового поколения музыкантов (К. Дебюсси, А. Шёнберга, И. Ф. Стравинского), вступает в своеобразный диалог с традициями западноевропейского искусства XIX–XX веков.

3. Сценические сочинения с точки зрения родов искусств являются образцами *смешанного жанра*: опера «Замок Герцога Синяя Борода» сочетает в себе признаки сказки и драмы, балет «Деревянный Принц» – сказки и сатиры, балет «Чудесный Мандарин» – драмы и сатиры.

4. Музыкально-театральные произведения сохраняют связь с инструментальным творчеством Б. Бартока, что подчеркивает симфонический тип мышления композитора и позволяет трактовать их как своеобразные «сценические симфонии»: оперу можно сравнить с симфонией для двух голосов, балеты – с одночастными симфоническими поэмами, воплощенными в пластике движений.

5. В опере «Замок Герцога Синяя Борода», балетах «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин» композиция на высшем уровне тяготеет к *единой структурной модели*, которая связана с принципом концентричности.

б. Осмысление стилевой специфики и жанрового синтеза, лежащих в основе музыкально-театральных партитур Б. Бартока, предопределяет адекватную режиссёрскую и хореографическую интерпретацию сочинений.

**Теоретическая значимость исследования** заключается в комплексном изучении музыкально-театральных произведений Б. Бартока как существенной составляющей его творческого наследия. Расширяется представление о специфических жанрах венгерской фольклорной культуры, оказавших влияние на оперу и балеты композитора.

**Практическая значимость исследования.** Материалы диссертации возможно использовать в курсах «История зарубежной музыки», «Оперный театр», «История балета», а также при изучении дисциплин «Анализ музыкальных произведений» или «Музыкальная форма», «Современная гармония», «История оркестровых стилей». Работа будет полезной для музыкантов-практиков – дирижёров и режиссёров, хореографов и балетмейстеров, исполнителей (оперных певцов и артистов балета).

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.** Для достижения поставленной цели работы и решения ее задач привлекается значительный массив научных источников теоретического и исторического музыкознания, фундаментальные труды и современные разработки, в том числе, диссертационные исследования. Междисциплинарный характер работы обусловил использование источников, относящихся к смежным с музыкознанием научным дисциплинам (история, филология, эстетика, философия, культурология). Значительная часть диссертации была представлена в виде восьми статей, пять из которых опубликованы в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ. Апробация работы в виде докладов проходила на различных конференциях, в том числе, международных: «От модерна к футуризму: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация» (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2018 г.), «Музыка и театр» (Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-

Иванова, 2019), «Симфонизм в пространстве и времени» (Российский институт истории искусств, 2020), «Неизвестное об известном» (Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2018, 2019, 2020 гг.). Исследование обсуждалось на заседаниях кафедры музыковедения и композиции ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова.

**Структура диссертации.** Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы (248 наименований) и семи приложений.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** определяются актуальность темы и степень её научной разработанности, обозначаются объект и предмет исследования, цели и задачи работы, формулируются научная новизна и положения, выносимые на защиту, обосновывается методологическая база, указывается структура диссертации. Также рассмотрена теоретическая и практическая значимость, степень научной достоверности и апробация работы.

**Глава 1 «Музыкально-театральные произведения Б. Бартока: художественно-культурологический аспект, проблемы жанра, драматургии, композиции»** посвящена изучению важнейших художественных стилей, повлиявших на сценические сочинения венгерского композитора. Обозначены стилевые принципы музыкального языка и драматургические закономерности оперы «Замок Герцога Синяя Борода», балетов «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин».

В **разделе 1.1. «Творчество Б. Бартока в контексте венгерской художественной культуры рубежа XIX –XX веков. Взаимосвязи с традициями западноевропейского и русского музыкального искусства»** три сценические партитуры изучаются как часть венгерского искусства во всём богатстве культурологических параллелей. Особое внимание уделяется таким художественным стилям, как поздний романтизм, символизм, модерн, экспрессионизм, отчасти сюрреализм, оказавшим значительное влияние на живопись, литературу,

поэзию, архитектуру Венгрии конца XIX – начала XX века. Дается краткий исторический обзор и характеристика деятельности выдающихся венгерских художников, писателей, поэтов, в творчестве которых данные стили проявились наиболее ярко и приобрели специфический национальный колорит.

Б. Барток быстро ассимилировал в собственном творчестве новые художественные направления, чему способствовали личные контакты, непосредственное общение композитора со многими значимыми художниками, писателями и поэтами. Он оригинально интерпретировал разнохарактерные стили в музыкально-театральных произведениях. Значительное влияние на художественный облик музыки Б. Бартока имело творчество Ф. Листа, Р. Вагнера, Р. Штрауса, Г. Малера, К. Дебюсси, А. Шёнберга. Венгерский композитор вступает в своеобразный диалог и с русскими композиторами, в частности, с М. П. Мусоргским и И. Ф. Стравинским.

**В разделе 1.2. «Стилевые принципы творчества Б. Бартока и их отражение в музыкально-театральных сочинениях и произведениях инструментальных жанров»** исследуются вопросы специфики композиторской индивидуальности, понимаемой как синтез двух магистральных линий, что определяет своеобразие его мелодики, гармонии, ритмики, метода тематического развития. Первая линия связана с национальной фольклорной культурой, во многом формирующей самобытность художественного почерка Б. Бартока. Вторая линия является отражением новых тенденций музыкального искусства начала XX века, которую условно можно обозначить как авангардную.

Связь с народной музыкальной культурой проявляется в использовании специфических оборотов национального мелоса, опоре на характерные ритмические структуры, а также в сохранении особенностей определённых фольклорных жанров, в том числе, плача *siratóénék*<sup>1</sup>, протяжной песни *hallgatónóta*<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> *Siratóénék* [ширатоинек] – название жанра образовано от венг. глагола *sírni* – рыдать и дословно может быть переведено как «рыдание-пение».

<sup>2</sup> *Hallgatónóta* [халлгатонота] – название жанра образовано от венг. глагола *hallgatni* – слушать, внимать и можно перевести как «песня слушающего, внимающего».

колыбельной *bölcshal*<sup>3</sup>, вербункош, танцев *cifra*<sup>4</sup>, *kanásztánc*<sup>5</sup>.

Преломление ведущих для музыки XX века тенденций наиболее ярко проявляется в ладогармоническом языке, мелодике, в сложной ритмике сочинений Б. Бартока. Композитор новаторски подошел к вопросу расширения исполнительских техник, вводя в партитуры оперы и балетов необычные приёмы игры на инструментах.

Вопросы формообразования также рассматриваются в тесной связи с характерной художественной манерой Б. Бартока. Для композитора оказывается типичен *вариантно-вариационный метод тематического развития*, идущий от традиций народной песенной культуры. Данный метод предопределяет *процессуальность симфонического тока* сочинений композитора. Симфонизм является отличительной чертой музыкально-театральных произведений и доминирует в инструментальных жанрах творчества Б. Бартока. Возникает *общая для трёх сценических произведений композиционная модель*, основанная на *принципе концентричности*.

**В разделе 1.3. «Специфика претворения родов искусств в музыкально-театральных произведениях Б. Бартока»** раскрывается вопрос о преломлении в либретто оперы «Замок герцога Синяя Борода», балетов «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин» принципов *драмы, сказки, лирики и сатиры*. Отмечается полижанровый синтез каждого сочинения, определяющий их самобытность.

Характерные черты драмы наиболее ярко проявляются в опере «Замок Герцога Синяя Борода» и балете «Чудесный Мандарин». В опере движущей силой является конфликт главных героев: Юдит стремится узнать тайну закрытых дверей, Герцог, наоборот, желает скрыть её от своей возлюбленной. Конфликтность в пантомиме «Чудесный Мандарин» предельно заострена и максимально ярко подана в сценах борьбы Бандитов с ухажерами и сценах

---

<sup>3</sup> Bölcshal [бёлчдал] – название происходит от венг. слова bölcс – колыбель, люлька.

<sup>4</sup> Cifra [цифра] – название образовано от венг. прилагательного cifra – «украшенный, цветастый».

<sup>5</sup> Kanásztánc [канастанц] – с венг. «танец свинопасов».

трёх убийств Мандарина.

Типологические особенности сказки (установка на вымысел, архетипическое строение сюжета, наличие архетипов персонажей, принцип утроения, наличие зачина и концовки) преломлены в сюжете оперы «Замок Герцога Синяя Борода» и балета «Деревянный Принц». Сохранение специфики жанрового канона подчеркивает тесную связь данных произведений с фольклорными прототипами.

Важнейшие свойства, характерные для сочинений лирического рода – суггестивность, сжатость, монологичность, «точечность» (по терминологии В. Кожина), – также проявляются в сценических сочинениях. Вместе с тем, лирика в музыкально-театральных произведениях Б. Бартока взаимодействует с другими поэтиками и зачастую играет подчинённую роль.

Закономерности, отличающие сатирический жанр, выявляются в пантомиме «Чудесный Мандарин», отчасти в балете «Деревянный Принц». Приёмы пародирования, алогизма, комического преувеличения (карикатура, гипербола и гротеск) наиболее ярко воплощаются в персонажах Старого Кавалера и Молодого Студента. Заострение сатирических черт акцентирует социально-обличительный характер произведения. Ряд приёмов, типичных для сатиры, присутствует в фабуле балета «Деревянный Принц» и концентрировано выражены в персонаже Деревянного Принца.

В разделе 1.4. «Драматургические и композиционные принципы оперы "Замок Герцога Синяя Борода", балетов "Деревянный Принц" и "Чудесный Мандарин"» указываются важнейшие черты драмы, сказки, лирики и сатиры, непосредственно воплощенные в драматургии и композиции театральных произведений Б. Бартока.

К специфическим драматургическим и композиционным закономерностям сочинений драматического типа относятся: *принцип предвосхищения*,

*взаимодействие центростремительной и центробежной сил, принцип повторных комплексов драматических положений*<sup>6</sup>.

Принцип предвосхищения является коренным для драмы и распространяет своё действие на все уровни формы. Музыка как бы обгоняет сценический ряд, предугадывая события через множественную сеть интонационных, ритмических, тембровых предвестников. Музыкальный план обладает достаточной автономностью, на что указывает система арочных связей, определённый тональный план, подчас высвечивающий скрытые смыслы фабульно-сценической линии произведения. Данный принцип отчетливо проявляется в музыкальной драматургии оперы «Замок Герцога Синяя Борода», балета «Чудесный Мандарин» и имеет индивидуальное музыкально-интонационное решение в каждом сочинении.

Взаимодействие центростремительной и центробежной сил выражает диалектическую природу драмы. Центростремительная линия аккумулирует в себе действенное, динамическое начало и показана в конфронтации противоборствующих сторон. Центробежная линия, наоборот, проявляется в моментах своеобразной «оттяжки» в развитии конфликта, на время уводящих от динамичного развёртывания драмы. Однако, подобное отступление служит своеобразным «действием на противодействие». Эта закономерность принципиально важна в драматургии оперной партитуры Б. Бартока и в пантомиме «Чудесный Мандарин». Разграничение эпизодов, связанных с каждой линией, происходит благодаря дифференциации интонационных, ладогармонических, фактурных, ритмических приёмов развития.

Принцип повторных комплексов драматических положений помогает выявить генеральную идею произведения. Возвращение к одной и той же ситуации как бы конкретизирует её неразрешимость, безысходность. Подобный постоянно возвращающийся сценический момент, усиленный повторением

---

<sup>6</sup>Методология исследования музыкально-драматургических и музыкально-композиционных закономерностей драмы, сказки и лирики разработана в научных трудах О. В. Комарницкой.



определённого интонационно-тематического комплекса, присутствует в драматургии оперы «Замок Герцога Синяя Борода» и балета «Чудесный Мандарин».

Важнейшими драматургическими и композиционными закономерностями произведений сказочного типа, ярко представленными в сценических сочинениях Б. Бартока, являются *принцип утروения и система тематических комплексов*. Принцип утروения, то есть трёхкратное повторение, используется на самых разных уровнях: от синтаксического до уровня построения крупных сцен. Трёхкратное воспроизведение отдельных слов, реплик, сценической ситуации становится весьма показательным приёмом музыкальной драматургии. Принцип утروения может быть связан и с отдельными персонажами: одна функция (например, вредителя) относится одновременно к трём действующим лицам. Данный принцип наиболее показательно проявляется в опере «Замок Герцога Синяя Борода» и балете «Деревянный Принц», реализуясь на разных уровнях формы. Система тематических комплексов является музыкальным выражением одного из важнейших законов сказки – наличие архетипов персонажей. Эта закономерность играет существенную роль в указанных выше произведениях. В каждой партитуре обнаруживаются определённые музыкально-тематические комплексы, обособляющие сферы главных героев и функционально разграничивающие их друг от друга.

Драматургические и композиционные принципы произведений, связанные с закономерностями лирики, следующие: *замедление сценического времени при активизации музыкального и тенденция к построению относительно замкнутых сольных номеров*. Первая особенность проявляется в те моменты, когда действенность уходит на второй план и на первом оказывается выражение чувств, данных в многогранности и полноте – образуется своеобразная «эмоциональная фермата». Вторая особенность определяется специфической закономерностью к обособлению небольших эпизодов, своеобразных

сцен «вчувствования». Данные свойства присутствуют в трёх музыкально-сценических сочинениях Б. Бартока, однако проявляются в кратких моментах отстраняющего характера, играя подчинённую роль.

К закономерностям, отличающим произведения сатирического типа, относятся *принцип травести* и *принцип внезапных сопоставлений*. Первый принцип нередко основан на утрированном использовании клишированных и трафаретных форм, когда типологические признаки жанра даются в искажённом виде, что реализует идею «осмеяния через жанр». Отличительное качество данного принципа заключается также в нарочитом противопоставлении музыкально-выразительных средств друг другу, что образует их своеобразное «переченье». Принцип внезапных сопоставлений зиждется на контрасте. В музыке это выражается в эффекте неожиданности, когда, например, взамен экспрессивной кульминации наступает непредсказуемо «облегчённая» развязка. Происходит своеобразное «обесценивание» предыдущего развития из-за несоответствия наступившего финала. Указанные закономерности играют значительную роль в драматургии балетов Б. Бартока и наиболее ярко обнаруживаются в специфических приёмах интонационного развития и оркестрового письма.

Существенной особенностью трёх музыкально-театральных произведений является наличие общей композиционной модели. *Принцип концентричности* становится ведущей структурной закономерностью, определяющей архитектуру целого, а *метод производного контраста тематического материала*, органически взаимосвязанный с симфонической процессуальностью, используется как важнейшее средство тематического развития.

**Глава 2 «Опера “Замок Герцога Синяя Борода”»** посвящена комплексному рассмотрению сочинения.

В *разделе 2.1. «Либретто: исторические прототипы и художественные варианты сюжета. О взаимодействии принципов сказки и драмы»* указываются важнейшие литературные источники пьесы Б. Балажа, её жанровые особенности.

Мистерия Б. Балажа «Замок Герцога Синяя Борода» является самостоятельной пьесой, которую композитор почти без изменений использовал в качестве либретто. Важными прототипами, вдохновившими Б. Балажа на создание собственного варианта этого широко известного сюжета, стали сказка Ш. Перро и пьеса «Ариана и Синяя Борода» бельгийского драматурга М. Метерлинка. Также прослеживается связь с народной венгерской балладой «Анна Молнар», родство с которой выражено в специфическом поэтическом приёме окто-силлабической рифмы.

Венгерский писатель, с одной стороны, сохраняет основополагающие принципы сказки, с другой, привносит в данный сюжет эстетику стиля модерн. Данный стиль проявляется через особый спектр художественных приёмов (тяготение к метафоричности языка, обращение к аллегориям, символам), а также отражается в драматургии – определённое замедление действия и сосредоточение на внутренней жизни героев («паралич внешнего действия» и «второстепенный диалог», по меткому выражению М. Метерлинка). Б. Балаж привносит черты мистерии в сказочную фабулу, о чём свидетельствует библейская символика (имя Юдит как аллюзия на историю Юдифи и Олоферна, тайна семи дверей – «тайна за семью печатями»). Новаторство мистерии Б. Балажа заключается в его оригинальном прочтении сюжета в контексте художественного стиля модерн, наполнении фольклорной фабулы новым драматическим содержанием. В результате в пьесе Б. Балажа можно наблюдать оригинальную «жанровую метаболу» – постепенную модуляцию от жанра сказки к драме.

В *разделе 2.2. «Специфика жанра оперы. Стилиевые аллюзии»* рассматриваются особенности претворения типологических черт сказки и драмы в сочинении Б. Бартока, а также их взаимодействие с жанрами баллады и мистерии. Отмечается, что композитор объединил в своём оперном произведении специфические закономерности сказки и драмы. Образная сфера оперы обогащена многочисленными стилиевыми аллюзиями на сочинения Р. Вагнера (оперы «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда»), Р. Штрауса (опера «Саломея») бла-

годаря интонационным связям и специфическим оркестровым приёмам. Любопытная параллель обнаруживается между сочинением Б. Бартока и оперой К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда».

**Раздел 2.3. «Особенности драматургии и композиции»** посвящен аналитическому рассмотрению оперы. *Принцип концентричности* и *принцип утروения* органично воплощают в музыкальной драматургии и композиции закономерности сказочной оперы. Принцип концентричности определяет композицию оперы на высшем уровне и отражён в симметричности структуры целого. Принцип утروения играет значительную роль в организации отдельных сцен (открытие Пятой, Шестой и Седьмой двери), действует также и на синтаксическом уровне (трёхкратное повторение некоторых реплик).

Музыкально-драматургические закономерности драматической оперы выражены благодаря использованию *принципа предвосхищения, взаимодействия центростремительной и центробежной сил, принципа повторных комплексов драматических положений*.

Принцип предвосхищения обнаруживается в развитии двух тематических комплексов. Первый комплекс связан с изображением капель крови, которые Юдит постоянно находит на предметах в комнатах замка, второй – выражает эмоцию страха, предчувствия неминуемой гибели. Центростремительная линия воплощается в остроконфликтных диалогах главных героев. Данные сцены объединены схожими музыкально-выразительными средствами, благодаря чему подчеркивается их единство и направленность развития к драматической развязке. Вместе с тем, на протяжении оперы возникают моменты внутренних остановок, где в силу вступает центробежная линия. Таковы эпизоды рассказов Юдит о таинственных предметах и явлениях, скрытых за дверями, и краткие лирические диалоги, в которых главные герои признаются друг другу в чувствах. Напряженность и устремлённость действия к трагической развязке тесно взаимосвязана с идеей непрерывности симфонического развития, диалектика которого определяется *принципом производного контраста тематического материала*. В опере ярко обозначен *принцип повторных комплексов*

*драматических положений*. Повторяемость сценической ситуации – Юдит настойчиво требует отворить закрытую дверь, отпирает её, рассказывает об увиденном, обнаруживает капли крови, – находит определённое интонационно-тематическое воплощение. Постоянное возвращение к данной ситуации, усиленное музыкальными средствами, еще больше заостряет внимание на генеральной идее драмы.

В разделе 2.4. *«Режиссёрские постановки: от премьерных спектаклей к современным интерпретациям»* на основе архивных данных освещается история первой постановки оперы в 1918 году, а также предлагается анализ двух оригинальных постановок XX века – спектаклей Метрополитен-опера 2015 года и МАМТ имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко 2017 года. Отмечается, что премьерный спектакль отличался гармоничным сочетанием всех компонентов. Трактовка театра Метрополитен-опера трансформирует оперу Б. Бартока в иной жанровый вид, связанный с идеями киноискусства. Режиссёрская версия, представленная в МАМТ, во многом определяется концепцией символистской драмы.

**Глава 3. «Балеты “Деревянный Принц” и “Чудесный Мандарин”»** посвящена двум хореографическим сочинениям Б. Бартока и, соответственно, разделяется на две части.

**Раздел 3.1. Балет «Деревянный Принц»** представляет собой комплексное изучение первого хореографического опуса композитора.

В разделе 3.1.1. *«Либретто: жанровые истоки, параллели с художественной литературой XIX –XX веков»* рассматриваются важнейшие литературные источники, ставшие творческим импульсом для Б. Балажа. Указывается, что пьеса-пантомима «Деревянный Принц», послужившая композитору источником либретто, оригинально синтезирует закономерности фольклорной сказки, особенности литературы стиля модерн и специфику хореографического сценария.

Б. Балаж сохраняет такие типологические черты сказки, как *архетипическое строение сюжета, систему сказочных персонажей, принцип утروения*. Писатель не только использует характерный для сказочного жанра канон, но и отсылает своего читателя к ряду венгерских народных сказок – «*A fából faragott Péter*»<sup>7</sup>, «*A hátomágú tölgyfa tündére*»<sup>8</sup>.

Драматург привносит в пьесу специфическое звучание стиля модерн – использует приём ремифологизации, наполняет образы принципиальной неоднозначностью, двойственностью. Привносятся такие характерные для данного стиля черты, как особая ироничность манеры изложения, система реминисценций, аллюзий, а также декоративность, изысканность литературного слога.

Обнаруживаются связи произведения Б. Балажа с творчеством венгерского писателя-романтика М. Вёрёшмарти (пьеса «Чонгор и Тюнде»), датского прозаика и автора многочисленных сказок Г. Х. Андерсена (сказки «Тень», «Свинопас») и английского писателя О. Уайльда (сочинения «Соловей и роза», «День рождения Инфанты», «Мальчик-звезда»). Подобный широкий образно-смысловой контекст позволяет говорить о семантической многозначности пьесы «Деревянный Принц».

Сказка Б. Балажа имеет признаки танцевального сценария. Автор обозначает четкую структуру будущего балета, даёт разъяснения о танцевальных движениях героев и даже высказывает пожелания относительно характера музыки определённых сцен.

В разделе 3.1.2. «*Специфика жанра балета “Деревянный Принц”. Стилиевые аллюзии*» определяется самобытность сочинения Б. Бартока благодаря сочетанию канонических и эвристических тенденций.

Композитор, не имея опыта создания балетов, а также не связанный предписаниями хореографа, создал произведение, свободно интерпретирующее танцевальный жанр. Балет в прочтении венгерского композитора оказался

---

<sup>7</sup> Пер. с венг. «Из дерева сделанный Пётр».

<sup>8</sup> Пер. с венг. «Фея трёхветвенного дуба» .

скорее новаторским, нежели классическим. Б. Барток в первую очередь мыслит произведение симфоническими категориями: «это симфоническая поэма, на которую танцуют»<sup>9</sup>. Партитура балета «Деревянный Принц», таким образом, оказывается необычным хореографическим прочтением традиций программного симфонизма, что выражено в структуре сочинения, построенного по законам сонатно-циклической формы.

Симфонизм партитуры «Деревянного Принца» воплощается благодаря активному использованию принципа производного контраста тематического материала. Композитор также обращается и к выразительным возможностям лейтмотивных комплексов.

Значительной особенностью балета «Деревянный Принц» является многозначность стилизованных аллюзий, наполняющих произведение. Прослеживаются два типа таких художественных корреляций: первый тип связан с академической традицией и, в частности, с творчеством Р. Вагнера, второй – с фольклорной линией. Сила влияния музыки Р. Вагнера на Б. Бартока была столь велика, что отразилась не только в приёмах оркестровки, но даже в определённых интонационных аллюзиях на оперы «Тристан и Изольда», «Золото Рейна».

Тесная связь с венгерским фольклором обнаруживается благодаря многочисленным отсылкам к народным танцам и песням, содержащимся в партитуре «Деревянного Принца». Композитор оригинально интерпретирует ритмоформулы народных танцев и песен, таких как *cifra tánclépes* (танец «цифра»), *kanásztánc* (танец свинопасов), протяжная песня *hallgatónóta* и колыбельная *bölcsődal*. Существенно, что Б. Барток, не используя цитаты, создаёт особый фольклорно окрашенный колорит сочинения, применяя характерные интонационные, гармонические и ритмические закономерности, типичные для венгерской народной культуры.

---

<sup>9</sup> Цит. по: *Kroó György. Bartók kalauz. Budapest. Zeneműkiadó. 1980. Old. 87.*

В *разделе 3.1.3. «Особенности драматургии и композиции»* рассматриваются специфические принципы, спроецированные закономерностями сказки и драмы.

Принцип утробения наиболее наглядно проступает в сцене создания деревянной куклы, а принцип концентричности организует форму целого. Важным для балета является взаимодействие центростремительной и центробежной сил – как одной из основополагающих идей музыкальной драматургии драматического произведения.

Вместе с тем, драматический импульс сочинения воплощается посредством интенсивного симфонического тока, процессуальность которого органично связана с методом тематической производности. Данный приём ярко претворён в поступательном развитии трёх музыкально-тематических комплексов, каждый из которых является образной характеристикой персонажей балета – Феи, Принца и Принцессы. Композиция балета осознаётся как сложная структура, архитектоника которой зиждется на принципе зеркальной симметрии и, одновременно, аккумулирует в себе черты сонатно-циклической формы.

В *разделе 3.1.4. «Историческая панорама хореографических интерпретаций»* представлены редкие материалы рецензий, воспоминания современников и участников премьерного спектакля 1917 года. Первая постановка обозначила проблему хореографической прочтения, сложные поиски адекватного пластического решения новаторской партитуры Б. Бартока. Охарактеризованы постановки второй половины XX–начала XXI века. Версия балетмейстера Л. Шереги в Венгерской Национальной Опере в 1970 году демонстрирует оригинальный подход, объединяющий достоинства классического и современного танца. Интерпретация венгерского хореографа Б. Винце, показанная в театре венгерского города Печь в 2018 году, демонстрирует тенденцию к «осовремениванию» путём привнесения новых пластических и визуальных элементов.



**Раздел 3.2. Балет «Чудесный Мандарин»** посвящен второму хореографическому сочинению Б. Бартока.

В разделе 3.2.1. «*Либретто: жанровые истоки, отражение художественных тенденций эпохи*» изучается пьеса-пантомима венгерского драматурга М. Лендьела. Сложный конгломерат стилей и направлений определяет оригинальный и одновременно эпатажный характер сочинения, весьма отдалённого от жанровых канонов балетного либретто.

Сюжет пьесы М. Лендьела содержит в себе типичные черты стиля *Grand Guignol*<sup>10</sup>. Персонажи порочных низов общества показаны в откровенно неприглядных сценах. Фабула строится как цепь страшных преступлений, показанных излишне натуралистично. Использован ряд характерных для гиньольных пьес черт: приём резкого эмоционального переключения и приём шокирования.

Значительным представляется влияние стиля экспрессионизма на пьесу М. Лендьела. В пантомиме ясно выражены такие типологические особенности, как обобщенность образов, тяготеющих к маске (их «внеличностность»), гротеск как форма выражения социального подтекста, интенсификация художественной палитры (термин В. С. Турчина) и намеренная деформация формы.

Тенденции сюрреализма реализуются в принципиально алогичной концовке сюжета, его абсурдности и ирреальности. Наиболее показательным выражением черт сюрреализма становится сцена свечения подвешенного тела Мандарина.

Драматург, вместе с тем, мыслил данное сочинение как *танцевальное действие*, о чём свидетельствует подзаголовок *táncjáték* (с венг. «танцевальная игра»). В тексте имеется ряд замечаний о хореографической интерпретации

---

<sup>10</sup> Grand Guignol – название парижского театра, постановки которого отличались невероятной жесткостью и натуралистичностью в изображении криминально-кровавых сцен. Данная тематика получила определённые приёмы в сценографии, гриме, спецэффектах.

будущего балета «Чудесный Мандарин», описана пластика героев и даже указаны определённые танцевальные эпизоды: танцы соблазнения, дуэт Мими<sup>11</sup> и Молодого Студента («начинают вальсировать»), танец Мими для Мандарина (вальс), сцена Погони (с отдельно обозначенным танцем-кружением Мандарина). Примечательно, что М. Лендьел в тексте отмечает и характер предполагаемой музыки.

В разделе 3.2.2. «*Специфика жанра. Стилиевые параллели, аллюзии и музыкальные предвидения*» рассматривается оригинальный подход Б. Бартока к музыкальному воплощению идей пантомимы М. Лендьела. Балет «Чудесный Мандарин» в жанровом отношении фактически является *одночастной симфонической танцевальной поэмой*. Данное сочинение представляет собой образец использования принципиально новой, *небалетной* темы – социально-обличительного гротеска, что определяет его связь с музыкальным экспрессионизмом. Возникают параллели, во-первых, с *инструментальными произведениями самого Б. Бартока*, во-вторых, с *сочинениями западноевропейских композиторов*, обращавшихся к данному стилю – А. Шёнберга, П. Хиндемита, А. Берга.

Новаторство балета «Чудесный Мандарин» определяется широким кругом аллюзий на симфоническую и камерно-инструментальную музыку. Некоторые находки музыкального языка, ярко и эффектно воплощенные в партитуре хореографической пантомимы, оттачивались именно в сфере инструментальной музыки, в частности, в его «Четырёх пьесах» для оркестра и Втором струнном квартете композитора.

Стилиевые взаимосвязи обнаруживаются при сопоставлении балета «Чудесный Мандарин» с инструментальными произведениями А. Шёнберга и оперными сочинениями П. Хиндемита и А. Берга. Схожесть гармонических и оркестровых средств позволяет рассматривать партитуры этих композиторов

---

<sup>11</sup> М. Лендьел даёт главной героине имя Мими, Б. Барток отказывается от него ввиду явной ассоциации с персонажем оперы Дж. Пуччини «Богема». Отметим, что отказ от имени подчёркивает внеличный характер, что также указывает на связь с экспрессионистской литературой, герои которой являются выразителями общих идей, а потому не персонифицированы.

как воплощение музыкального экспрессионизма. Балет Б. Бартока, таким образом, «встраивается» в общую картину эволюции художественных направлений музыки XX века, что подчеркивает значимость пантомимы «Чудесный Мандарин» в творчестве самого Б. Бартока и в развитии западноевропейского искусства 1910–1930-х годов.

Сочинение венгерского композитора ознаменовало коренной поворот в танцевальном искусстве тех лет. Искания Б. Бартока в области балета совпали с преобразованием самой хореографии, что выразилось в поисках нового пластического языка (появление так называемого *выразительного танца*), а также кардинальной смене тематики танцевальных жанров. Художественные идеи, получившие воплощение в балете «Чудесный Мандарин», будут развиваться в творчестве композиторов последующих поколений, в том числе, Ф. Козна (балеты «Зелёный стол», «Большой город» в хореографии К. Йосса) и А. Блисса (балет «Шахматы» в постановке Н. де Валуа).

В разделе 3.2.3. «*Особенности драматургии и композиции*» определяется специфика балета, в которой ярко воплощены важнейшие закономерности поэтики драмы. *Принцип предвосхищения* отчетливо проявляется в сценах появления ухажеров – Старого Кавалера, Молодого Студента и Мандарина. Момент прихода каждого из персонажей в дом Девушки и Бродяг «предугадывается» звучанием в оркестре определённых интонационно-тематических комплексов.

*Взаимодействие центростремительной и центробежной сил* также является важнейшей закономерностью драматургии сочинения. Центростремительная линия проявляется в многочисленных конфликтных сценах, где показаны противоборства героев – эпизоды насилия, погони, убийств. Центробежная линия получает выражение в моментах эмоционального переживания, кратких остановках, которые «нарушают» стремительное движение драматического действия. Как правило, данные эпизоды-остановки связаны с эмоцией страха, ужаса.

Генеральная идея балета – социальное обличение зла, порождающего ненависть в мире и губящего всё на своём пути, – утверждается благодаря использованию *принципа повторных комплексов драматических положений*. Этот принцип связан с троекратным повторением одной и той же сценической ситуации, столкновением трёх сторон (Девушка – ухажер – Бродяги), которая подкрепляется использованием единого музыкально-тематического, фактурно-гармонического комплекса.

Для балета чрезвычайно показателен *принцип производного контраста тематического материала*, что создаёт тотальную симфонизацию партитуры. Интонационно-тематические комплексы, характеризующие героев, видоизменяются и варьируются, и это обуславливает сложную и непрерывную динамику развития, направленного к трагической развязке.

Симфонический ток музыкальной драматургии в определённом смысле «сдерживается» архитектурой целого. Композиция балета на высшем уровне связана с *принципом концентричности*, который существует параллельно с идеей процессуального симфонического развития.

**Раздел 3.2.4. «Хореографические трактовки балета в исторической перспективе»** освещает различные постановки произведения. Представлены архивные материалы о премьере в Кёльне в 1926 году, которая вызвала столь ожесточенные дискуссии в прессе, что на долгое время «закрыла» балету «Чудесный Мандарин» путь на сцену. Одной из причин скандала, произошедшего на первом спектакле, может быть названа политическая ангажированность художественных кругов Кёльна того периода. Акцентируется внимание на спектакле, выполненном Д. Харангозо в 1956 году, в настоящее время признанным эталонным благодаря гармоничному синтезу музыкального, хореографического и сценографического аспектов. Рассматривается интерпретация балета Б. Бартока отечественными хореографами Н. Касаткиной и В. Василёвым (постановка 1996 года), в которой сюжет подвергся значительным изменениям – введены новые персонажи и сценические ситуации, заостряющие гиньольный характер сочинения.

**В Заключении** подводятся итоги исследования. Три сценические партитуры рассматриваются как сочинения, в которых преломлены и ассимилированы важнейшие художественные стили эпохи, отражающие современное для Б. Бартока искусство. Опера и балеты репрезентируют ключевую особенность композиторского стиля – синтез фольклорно-национальной и авангардной линий. Характерные черты венгерского мелоса, ритмики, формообразования, данные в тесной связи с народными жанрами, определяют индивидуальность почерка композитора. В то же время Б. Барток является подлинным новатором, творчество которого считается «кладезем» художественных открытий во всех сферах музыкального языка, в авторской манере претворены важнейшие тенденции музыкального авангарда начала XX века. Полижанровый синтез определил индивидуальность художественного облика каждого произведения, что воплощено в особенностях музыкальной драматургии и композиции оперы и балетов и требует логичного режиссёрского и хореографического воплощения. Феномен музыкального театра Б. Бартока заключается в особом положении сценических партитур в творческом наследии автора, как сочинений, демонстрирующих ключевое качество композиторского мышления – тяготение к симфоническому типу. Характерные приёмы формообразования, методы тематического развития, необычные оркестровые решения, найденные в партитурах музыкально-театральных произведений, будут использованы композитором в его дальнейшем творчестве.

Огромное значение данные партитуры имели для истории венгерского театра. Опера «Замок Герцога Синяя Борода» считается первым примером венгерской музыкальной просодии, то есть сочинения, оригинально воплощающего самобытность национальной речи. Танцевальные пантомимы Б. Бартока знаменуют собой значительный этап развития балета Венгрии. «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин» по сути являются первыми выдающимися произведениями, созданными венгерским композитором для венгерской сцены.

Музыкально-театральные партитуры Б. Бартока оказали влияние и на творчество ряда композиторов XX–XXI века. Опера «Замок Герцога Синяя Борода», например, получила необычное осмысление в сочинении А. Г. Шнитке «Джезуальдо», а также новое прочтение у английского композитора Л. Патерсона в опере «Восьмая дверь». Пантомима «Чудесный Мандарин» открыла особую страницу в истории балетного жанра. Обновив и существенно расширив сюжетно-фабульные границы, Б. Барток создал балет с яркими чертами экспрессионизма.

Высокие художественные достоинства сценических произведений венгерского композитора подтверждаются постоянством исполнительского внимания и слушательского интереса. Осознание жанровой специфики, особенностей драматургии и композиции оперы «Замок Герцога Синяя Борода», балетов «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин» предопределяет адекватность режиссёрских и хореографических интерпретаций.

## ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

### **Научные статьи в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:**

1. *Наветная, А. П.* Специфика литературного источника оперы Белы Бартока «Замок Герцога Синяя Борода»: от сказки Ш. Перро – к мистерии Б. Балажа / А. П. Наветная // Музыкальная Академия. – Москва, 2018. – № 4 (1). – С. 216-224 [0,9 п.л.].
2. *Наветная, А. П.* Стиль модерн и творчество Белы Бартока / А. П. Наветная // Искусство и Образование. – Москва, 2019. – № 4. – С. 18-26 [0,4 п.л.].
3. *Наветная, А. П.* Проблемы жанрового синтеза в балете Б. Бартока «Деревянный Принц» / А. П. Наветная // Искусство и Образование. – Москва, 2019. – № 5. – С. 44-51 [0,4 п.л.].

4. *Наветная, А. П.* Принципы музыкальной композиции в балете Б. Бартока «Деревянный Принц» / А. П. Наветная // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – Москва, 2020. – № 1 (32). – С. 32-41 [0,6 п.л.].

5. *Наветная, А. П.* Традиционное и новаторское в драматургии и композиции балетов Б. Бартока / А. П. Наветная // Обсерватория культуры. – Москва, 2020. – Т. 17, № 6. – С. 626-637 [0,8 п.л.].

#### **Научные статьи в других изданиях:**

6. *Наветная, А. П.* О некоторых принципах музыкальной композиции оперы Б. Бартока «Замок Герцога Синяя Борода» / А. П. Наветная // Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции «Музыковедение в XXI веке: теория, история исполнительство», 15 марта 2019. – Краснодар, 2019. – С. 156-163 [0,4 п.л.].

7. *Наветная, А. П.* Стиль модерн и творчество Белы Бартока (на примере оперы «Замок Герцога Синяя Борода») / А. П. Наветная // «От модерна к авангарду: Сборник статей / отв. ред. С. В. Грохотов. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. – С. 81-90 [0,5 п.л.].

8. *Наветная, А. П.* Преломление традиций творчества Вагнера в музыкально-театральных сочинениях Бартока (на примере оперы «Замок Герцога Синяя Борода» и балета «Деревянный Принц») / А. П. Наветная // Музыкальное искусство и образование в XXI веке: проблемы, традиции, перспективы: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции. – Москва: МГИК, 2021. – С. 204-212 [0,5 п.л.].