

Ильющкина, Вероника Алексеевна

ORCID: 0000-0001-5430-151X

SPIN-код: 2241-9584

e-mail: iver0786@gmail.com

Аспирантка Российского института истории искусств.

190068 Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5

Veronica A. Ilyushkina

ORCID: 0000-0001-5430-151X

SPIN-code: 2241-9584

e-mail: iver0786@gmail.com

Postgraduate student at the Russian Institute for the History of the Arts.

5 Isaac's Square, St. Petersburg 190068, Russia

*«Опера Ниццего»:
жанровая природа и концепция*

В данной статье «Опера Ниццего» Гэя — Пепуша рассматривается сама по себе и как модель для «Трехгрошовой оперы» Брехта — Вайля и «Оперы Ниццей» Бриттена — Гагри. Три версии «Оперы» принципиально неравны и представлены в тексте как явления культуры, жанрово ориентированные на широкую публику.

Ключевые слова: *Б. Бриттен, Дж. Гэй, К. Вайль, «Опера Ниццего».*

УДК 78.08

ББК 85.335

*“The Beggar’s Opera”:
the Genre Specifics and the Concept*

This article considers John Gay and Johann Pepusch’s “The Beggar’s Opera” both per se and as a model for Bertolt Brecht and Kurt Weill’s “The Threepenny Opera” as well as Benjamin Britten and Tyrone Guthrie’s “The Beggar’s Opera”. There are three fundamentally different versions of this work, which the article shows as the cultural manifestations appealing to a broad public.

Keywords: *Benjamin Britten, John Gay, Kurt Weill, “The Beggar’s Opera”.*

DOI: 10.26156/OM.2019.41.3.001

Вероника Ильюшкина

«Опера Нищего»: жанровая природа и концепция

«Культурная память, — говорит Ю. М. Лотман, — устроена двояко: она фиксирует правила (структуры) и нарушения правил (события)» [Лотман 1992, 367]. Появление «Оперы Нищего» — “The Beggar’s Opera” — Джона Гэя и Иоганна Пепуша в пространстве английской культуры было одним из таких «нарушений». Балладный спектакль Гэя может быть рассмотрен сам по себе, а также в качестве модели для «Трехгрошовой оперы» Бертольта Брехта — Курта Вайля и «Оперы Нищей» Бенджамина Бриттена — Тайрона Гатри. Три версии «Оперы» принципиально неравны и, в то же время, существуют в музыкально-театральной культуре на равных, как явления, жанрово ориентированные на широкую публику.

«Гэй был любим Поупом, Свифт заботился о нем больше, чем о ком бы то ни было», — так Льюис Мелвилл начинает свое исследование, посвященное трудам и дням Джона Гэя и основанное на эпистолярном наследии драматурга [Melville 1921, vii]¹. Жизнь Гэя была нелегка, и в письме, написанном Александром Поупом Джонатану Свифту 8 декабря 1713 года, обнаруживается следующее суждение Поупа, способствовавшего знакомству Гэя со Свифтом: «Мистер Гэй — несчастный юноша, пишущий пасторали, и положение его осложняется тем, что он расточителен в своем таланте <...>. Теперь, благодаря мне, вы знакомы с мистером Гэем» [Pope 1871, 6]².

¹ Иностранные источники цитируются в переводе автора статьи, за исключением отдельно оговоренных в сносках случаев.

² Переписка Гэя, Свифта и Поупа доступна читателю в следующих изданиях: [Pope 1871], [Swift 1801].

Идея написания истории из жизни проституток и воров пришла в голову Свифту, и 30 августа 1716 года он написал Поупу: «В городе появился молодой изобретательный квакер³, пишущий стихи своей высокородной любовнице, не слишком умелые, но достойные поэта-квакера. Стихи о ее взглядах и привычках. Это навело меня на мысль, что подобного рода пасторали вполне могут иметь успех, если наш друг Гэй проявит фантазию. Думаю, это весьма перспективно. <...> Ко всему прочему, я уверен в том, что пасторали с их юмором никого не утомят, и что пасторали о носильщиках, лакеях и людях, стоящих повыше, могут иметь успех. Что думаете вы, например, о „Ньюгейтской пасторали“, героями которой можно было бы сделать шлюх и воров?» [Роу 1871, 16–17].

По свидетельству Поупа, Свифт предложил Гэю обратить внимание на его идею. «Какой прелестной вещицей могла бы стать „Ньюгейтская Пастораль“», — сказал Гэю Свифт [Melville 1921, 78]. Прошло время, и драматург решил написать *комедию* из жизни шлюх и воров, что не слишком понравилось Свифту, поскольку нарушало его первоначальный план, но по мере работы над текстом пьесы и выбором популярных песен для нее Свифт смягчился. Позднее Поуп вспоминал: «То, что он [Гэй] писал, он показывал нам обоим, мы вносили исправления или что-то советовали, но в целом это — его оригинальная пьеса» [Melville 1921, 79].

Ни Свифт, ни Поуп, затеявая историю с «Оперой», не знали наверняка, ждет ее успех или провал. В январе 1728 года, непосредственно перед премьерой, Поуп пишет Свифту: «Возможно, пьеса станет прямой дорогой в тюрьму. <...> В любом случае, шуму она наделает. Будет ли это рукоплесканье или злобное шиканье, я не знаю» [Melville 1921, 79]. Почтенный драматург Уильям Конгрив после прочтения полного текста «Оперы» говорит: «Пьесу ждет либо успех, либо страшные проклятия» [Melville 1921, 79].

Для придания пьесе правдоподобия Свифт посоветовал Гэю побывать в тюрьме Ньюгейт, на что драматург ответил в письме от 22 октября 1727 года: «Помните, вы советовали мне отправиться в Ньюгейт <...>? Да, вот теперь мне ничто не мешает осуществить это, поскольку моя „Опера“ почти завершена» [Swift 1801, 260]. В ноябре 1727-го Гэю пришел из Дублина ответ Свифта: «Я очень рад, что вы почти завершили свою

³ Речь идет о Джордже Рӯке (George Rooke), на момент написания письма торговавшем льняными изделиями. Позднее Свифт отзывался о нем как о великом остроумце с большим опытом чтения, считая его одним из самых образованных людей своего времени.

оперу. Думаю, ваши друзья станут вашими же читателями, что обеспечит опере успех, несмотря на враждебный настрой остальных» [Melville 1921, 78].

«Опере Нищего» присущи черты полемически переосмысленной оперы, комедии, баллады и плутовского романа — нарратива о разбойничьей жизни. Подобное стилевое разнообразие зеркально отражает попытку драматурга учесть вкусы самых разных слоев населения, вниманием которых ему мастерски удалось овладеть.

Сюжет Гэя, обеспечивший его опусу несомненный успех, прост и ироничен, социально остр и вместе с тем страшен. Точно по Аристотелю «страшное и жалкое» в нем возникает «из самого состава событий» [Аристотель 1957, 82]⁴, события же определяются двумя типами конфликтов, возникающих между персонажами и составляющих каркас драматического текста. «Первый [тип] — это конфликты-казусы: противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и в принципе разрешимые волей отдельных людей. Второй [тип] — конфликты субстанциальные, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории» [Хализев 1988, 14].

Конфликты второго типа делают пьесу Гэя текстом ненадуманно актуальным, востребованным в любую эпоху, поскольку вопросы завоевания авторитета и раздела территории, проблемы власти и денег вряд ли «выветрятся» из сознания человека, к какому бы времени он ни принадлежал.

Драматический, орнаментированный песнями спектакль Гэя был проектом, направленным на пародийное переосмысление итальянской оперы как элитарного жанра и на сатирическое отображение английской действительности⁵. Сложное сочетание пародии, «литературно живой постольку, поскольку живо [было] пародируемое» [Тынянов 1977, 274], и сатиры, особенно характерной для журнальной формы «осмеяния современности» [Бахтин 1997, 31] и словесной борьбы с нею, разумеется, было перенесено в «Оперу» из сферы литературной при несомненном влиянии Свифта и Поупа на Гэя.

⁴ Цитируется в переводе В. Г. Апфельрота.

⁵ В 1741 году Уильям Хогарт создал гравюру «Взбешенный музыкант», на которой изобразил разгневанного беспорядочным шумом внешнего мира музыканта, в ярости выглядывающего из окна дома в переулке Сент-Мартин. Сбоку от окна Хогарт поместил афишу «The Beggar's Opera» (ил. 1).



Илл. 1. Уильям Хогарт. «Взбешенный музыкант» (1741)

Fig. 1. William Hogarth. "The Enraged Musician" (1741)

В противовес традициям оперы seria, Гэй в «Опере Нищего» отказывается от речитативов, обосновывая свое решение в «прологе»; форму арии заменяет тривиальной песенной формой; делает свой текст явлением ироикомическим (mock-heroic), отвергая высокие категории героического и лирического; решает сделать криминальные биографии, истории известных преступников Англии, биографиями персонажей пьесы.

Уже первая песня «Оперы», в соответствии с сюжетом исполнявшаяся плутом Пичемом, давала публике ясное понимание сатирической основы происходящего. В сознании англичан образ Пичема мгновенно оказывался связанным с образом преступного Джонатана Уайлда. Уайлд, подобно Пичему, вел двойную игру, подстрекал жулье ко взаимному доношению, тем самым его контролируя, и занимался скупкой и продажей краденного товара. Действовал Уайлд в открытую, не таясь, однако доказать

неправомерность его действий не представлялось возможным, поскольку свои продуманные махинации он совершал в сговоре с представителями закона. Параллель Пичем — Уайлд в пьесе Гэя была очевидна и несомненна для зрителя.

В Макхите отчетливо проступал и узнавался Джек Шеппард, некоторое время работавший на Уайлда. Полная приключений жизнь предприимчивого и верткого Шеппарда завершилась в 1724 году казнью через повешение — памятным англичанам, весьма масштабным публичным мероприятием. Не избежал казни и Уайлд: в 1725-м он попался на крупной краже и отправился на виселицу. Уайлд и Шеппард были хорошо известными персонажами английской литературы того времени. Но именно Гэй оказался тем, кто впервые провел аналогию между Уайлдом и Робертом Уолполом⁶ — одним из самых влиятельных политиков своего времени. Так «Опера Ницшего» превратилась в острую политическую сатиру на коррумпированную правящую верхушку, вплоть до конкретных ее представителей.

Уолпол, «сквайр из Норфолка, проводивший на охоте пять дней в неделю, выдвинулся в годы Мальборо, став секретарем по военным делам. После поражения вигов в 1710 году его заключили в Тауэр, а с момента освобождения он стал ведущей фигурой партии вигов в палате общин» [Черчилль 2012, 123–125]. К 1722 году колоритный и несдержанный в душевных устремлениях Уолпол стал главой антивоенного правительства и немедленно занялся реорганизацией финансов, направляя политику государства в строго материалистическую сторону. «Кроме того, что он был высмеян в „Опере Ницшего“, [Уолпол] стал прототипом Флимнапа» [Дженкинс 2017, 226–227]⁷ — канцлера казначейства в «Путешествиях Гулливера» Свифта, изданных в 1726 и 1727 году. В «Опере» Гэя чертами Уолпола наделены Пичем, Макхит и сюжетно второстепенный персонаж — Робин из Бэгшота.

Безусловным дополнением к характеристикам персонажей пьесы Гэя являлась музыка. Песни в «Опере» меняли ход действия, комментировали его, нередко становясь пространством рефлексии героев, по крайней мере, — ее попыток. В музыкальном материале персонажи Гэя могли быть

⁶ В не так давно вышедшей книге о Генделе Л. В. Кириллина пишет, что в балладной опере Гэя «современники разгадывали выпады в адрес действующих политиков, включая премьер-министра Хораса Уолпола». [Кириллина 2017, 212]. Суждение ошибочно во второй своей части: историк искусства и литератор Хорас Уолпол (Horace Walpole) — сын политика Роберта Уолпола (Robert Walpole) — не был премьер-министром Англии и предпочитал писательскую деятельность деятельности общественной, сосредоточившись на создании готических романов.

⁷ Цитата приводится в переводе И. В. Мельницкой.

наивны, трогательны и сентиментальны, проявляя совершенно не присущие им подобного рода чувства. Лексическая несочетаемость словесных и звуковых образов в «Опере Нищего» Гэя и Пепуша обнажает несоответствие между реальным миром английской улицы и миром театра, где неминуемо живут условности.

В 1928 году в Германии по мотивам «Оперы Нищего» и в общем соответствии с ее концепцией была создана и поставлена «Трехгрошовая опера» (“Die Dreigroschenoper”), принесшая своим авторам — Бертольту Брехту и Курту Вайлю — огромный успех, в том числе успех коммерческий.

С 1919 по 1933 год весьма разобщенное немецкое художественное сообщество стремилось к социально ориентированной эстетике, было сверхактивно в музыкальной и театральной сфере.

Манифест Эрвина Пискатора «Политический театр» (“Das politische Theater”, 1929) был важен, собственно, для политизации театра; его же термин «эпический театр» побуждал драматургов, сценаристов и режиссеров выступать против истеблишмента. Искусство, по мнению Пискатора, лживо, но это обстоятельство преодолимо, ведь если переключить внимание на мир фактов, действительный мир общественного бытия, современный театру, и соотнести происходящее на сцене и в пространстве города, то правда преодолеет и одолеет ложь. Находящееся *вне* театра должно быть перенесено *в* театр во всей «эпической полноте и глубине» этого «вне». Так мир расскажет собственную историю, и история эта будет всецело политична.

Пространством, в котором социальные и политические идеи транслировались открыто, было кабаре, где собирались серьезно настроенные левые критики и художники. Тексты песен, звучавших в кабаре, были ориентированы политически, а музыка — испытывала мощное влияние американского джаза. Именно Курт Вайль стал тем композитором, первым и главным, который долго и успешно работал в популярном песенном стиле (“banal-song style”), совмещавшем высокое и низкое, серьезное и не очень, джазовое, традиционное и классическое.

Брехт, несомненно, был глубоко вовлечен в проблемы своего времени еще до прихода к власти национал-социалистов. На протяжении всей жизни он считал себя человеком, мучительно проживающим этот страшный двадцатый век, чувствовал себя «ребенком, идущим по асфальтированной дороге бетонного города индустриальной эпохи» [Esslin 1980, 3]. Эстетика Брехта основана на отказе от фанатизма, религиозности и патриотизма. Брехт — это ирония и пародия, убежденность в «умудренном опыте малодушии» [Esslin 1980, 4]. Критики справедливо полагают, что

его участие в Первой мировой войне, ужас военных госпиталей, где Брехт служил санитаром, глубоко повлияли на путь драматурга. В зрелом возрасте Брехт был вопиюще циничен, но не могло ли это быть «маской человека, чья вера оказалась разрушенной; человека, именно поэтому решившего стать бесчеловечным по отношению к миру»? [Esslin 1980, 7]

Встреча Брехта и Вайля состоялась в марте 1927 года, положив начало легендарному сотрудничеству. И Брехт и Вайль стремились к созданию музыкального театра со специфической социально-политической направленностью. Кроме того, Вайль нуждался в хорошем либреттисте, который смог бы сделать литературный материал для оперы современным или, по крайней мере, соотносящимся с действительностью. Для Брехта именно музыка была первична, пронизательный Брехт, нацеленный на успех, как никто другой понимал значимость музыкального оформления театральных постановок. В творческих отношениях с Вайлем драматург требовал детального соответствия музыки тексту либретто.

На подступах к «Трехгрошовой опере» Брехт изобретал. Он, человек, не лишенный музыкальности, обитающий в барах и кабаре и напевающий собственные тексты под собственный же гитарный перебор, презрительно относился к музыке «не для всех» и содрогался от звуков скрипки. И совсем не выносил Бетховена при терпимом отношении к Баху и Моцарту, которым внимал с наслаждением [см.: Tonin 1992, 7]. Брехт не любил академических концертов и даже придумал собственный термин *Misuk*, которым, по-видимому, обозначал все, что связывалось в его сознании с музыкой легкой, популярной и обращенной ко многим. Взаимодействуя с композиторами, Брехт давал им не очень много пространства для собственных идей, в довольно жесткой форме настаивая на решении конкретных, *им* поставленных социально-политических и музыкальных задач. Требовательность Брехта в отношениях с композиторами была серьезной проблемой, и в конце концов их с Вайлем союз распался еще и по этой причине, а не только из-за излома судьбы Вайля, в 1933 году вынужденного эмигрировать в Париж из нацистской Германии. За год до начала работы над «Трехгрошовой оперой» драматург решил с изрядной долей злорадства высмеять слишком «высокую» для него театральную культуру, пожелав сделать театр местом для низкопробного юмора, где публика могла бы «дымить, трепаться и похохатывать» [Tonin 1992, 12].

Вайлю ироничная идея Брехта показалась остроумной, и композитор решил, что в таком случае и музыка должна сильно раздражать зрителя. Брехту и Вайлю требовалась новая форма, и этой формой стал зонг («Lied» и «Gesang» Брехт признал слишком «высокопарными» словами

[Tonin 1992, 12]). Брехт и Вайль подчеркивали, что решение запустить зонги в оперный жанр — их принципиальное нововведение.

Работа с материалами Джона Гэя и Иоганна Пепуша началась в декабре 1927 года. По просьбе Брехта его возлюбленная и секретарь Элизабет Гауптман занялась переводом текстов песен «Оперы Нищего» на немецкий язык. Прекрасный переводчик, она довольно быстро справилась с задачей, что позволило Брехту тут же обратиться к режиссеру Эрнсту Ауфрихту с просьбой и предложением поставить адаптированную версию «Оперы Нищего». Ауфрихт проектом заинтересовался и был впечатлен идеей и особенно изобретательностью Брехта, но сомневался насчет Вайля, по не вполне понятным причинам не желая вовлекать композитора в проект. Тем не менее, в начале лета 1928 года Брехт, Гауптман и Вайль обосновались в домике на французском Лазурном берегу, чтобы сообща интенсивно трудиться над тем, что уже в конце лета было явлено публике в виде «Трехгрошовой оперы» — музыкального спектакля в трех действиях с прологом⁸.

Помимо текстов Джона Гэя, Брехт включил в либретто четыре стихотворения Франсуа Вийона и несколько баллад Редьярда Киплинга. Имя Карла Кламмера⁹, чьи переводы из Вийона использовал Брехт, не было указано в тексте, и этот неловкий момент стал причиной обвинения Брехта в плагиате. Что до материалов Киплинга, то в результате большая их часть в «Оперу» не попала, кроме текста “Mary, pity women!” («Бедняжка Мэри!»), ставшего основой Песни Полли (“Polly’s Lied”). Если говорить о музыкальном оформлении «Трехгрошовой оперы», в партитуре Вайля сохранена и использована в «Утреннем хорале Пичема» только одна авторская аранжировка Пепуша из «Оперы Нищего» — обработка песни мистера Пичема «Увы, наша жизнь такова». Остальной материал полностью принадлежит Вайлю.

Между разговорными диалогами и зонгами спектакля — пропасть, ведь именно в зонгах актеры и публика видят истинные лица персонажей «Трехгрошовой оперы», которые в момент исполнения музыкальных номеров не имеют ровным счетом никакой возможности притворяться и вынуждены быть предельно честными в комментариях к *своим же* поступкам. Эффект *очуждения* (Verfremdungseffekt) как техника позволяет настроить зрителя критически по отношению к происходящему на сцене и ярко проявляет себя в зонгах с их парадоксальностью.

⁸ Историческая премьера состоялась 31 августа 1928 года в Берлине на сцене Theater am Schiffbauerdamm [см.: Hinton 1992, 1243].

⁹ Писал и переводил под псевдонимом K. L. Ammer.

Цель Брехта, особенно в текстах зонгов,— сатира, которую Вайль умышленно выражает сочетанием джаза и классики. В «Трехгрошовой...» важен акцент Брехта — на эпическом, Вайля — на зонгах, на опере как зингшпиле *нового* типа, о котором мечтал композитор. Сотрудничая с Брехтом, Вайль стремился к созданию спектаклей, обновленных за счет популярной музыки.

Поздние версии либретто «Трехгрошовой оперы», в названии которой из-за проблем с авторским правом¹⁰ появляется дефис (“Die Dreigroschen-Oper”), существенно отличаются от версии первоначальной. Трансформировалась концепция эпического театра, мировоззрение Брехта необратимо изменялось, как не могло не измениться мировоззрение всех тех, кто видел и не умел принять неизбежных ужасов Второй мировой войны, национал-социализма и тоталитаризма.

В год 220-летия «Оперы Нищего» к ее материалам обратился Бенджамин Бриттен, решив сделать новую версию «Оперы» для English Opera Group. Создавалась редакция «Оперы» Гэя в начале 1948 года. Вместе с театральным режиссером Тайроном Гатри композитор работал над превращением пьесы Гэя в оперное либретто. Главная роль — Макхит — предназначалась Питеру Пирсу.

Основой словесной концепции «Оперы Нищей»¹¹ Бриттена стало тактическое решение Гатри сосредоточиться на том, что «Опера» всецело принадлежит нищим, и это проясняется уже в ее «прологе». Нищим, которые, существуя в социально удушающих условиях, не утратили способность поэтически вдохновенно говорить о превратностях их общественного бытия. Пародийная и сатирическая острота пьесы Гэя во многом сохранена в либретто Бриттена и Гатри, но акцент перенесен с социально-политической сферы на сферы этическую и чувственную. Смещение акцентов определяется словами Гатри, по мнению которого «люди ослабевшие, отчаявшиеся перед лицом нищеты, в своих бедствиях более жизнелюбивы и стойки, чем любящие изящную жизнь аристократы» [White 1983, 162–163], и заслуживают пристального зрительского внимания.

Бриттен был убежден, что все песни, введенные в «Оперу Нищего» Гэем, необходимо сохранить, и подтверждал свои намерения так: «Источники песен, к которым Джон Гэй написал свои умные и едкие тексты,

¹⁰ Проблемы были вызваны тем, что Брехт внес кардинальные изменения в тексты зонгов, реагируя в них на мировую политическую атмосферу.

¹¹ О подробностях гендерного поворота в названии оперы см.: Ильюшкина В. А. Особенности перевода либретто «Оперы Нищего (-щей)» // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 77–87.

являются чудеснейшими образцами национальной музыки. Мелодии XVII и XVIII веков, называемые сегодня „традиционными“, кажутся мне в большей степени, чем даже английский фольклор, характеризующими нашу „английскость“» [White 1983, 163].

С материалами Гэя и Пепуша Бриттен работал по первым трем изданиям «Оперы Нищего» (1728 и 1729 годов), не ориентируясь на «басы» Пепуша. Композитор считал, что, создаваемые им песенные аранжировки должны предельно точно выражать дух балладной «Оперы» Гэя, учитывая особенности оригинальных мелодий-источников с их странностью, непохожестью друг на друга и насыщенностью не только лиризмом [см.: Barlow 1990, 536–537].

Аранжировки песен «Оперы», выполненные Бриттеном почтительно по отношению к их музыкальным первоисточникам, но свободно с точки зрения сохранности первоначального вида мелодий, несопоставимы с его авторскими, тонкими и изящными аранжировками народных песен. Версии народных песен от версий песен «Оперы Нищей» отличает семантическая простота (не упрощенность!), неповторимость и принципиальное отсутствие шаблонов в фактурной и гармонической организации музыкального текста. Песенный материал «Оперы Нищей» у Бриттена не столь разнообразен и нередко, по слуховым ощущениям, груб и тяжеловесен.

В “Folk Song Arrangements” Бриттен «стремился создать образцы камерно-вокального стиля, близкие к лирике Шуберта» [Ковнацкая 1974, 332], музыкально продолжая австро-немецкую Lied в своих истинно «шубертианских» [Ковнацкая 1974, 51] с точки зрения образов звука и слова, и типа песенных персонажей обработках. Подход к аранжировкам в «Опере Нищей» определяется «жанром [оперы], особенностями характера [персонажей] или сценической ситуации, в которую попадает та или иная мелодия» [Ковнацкая 1974, 333]. Типы персонажей «Оперы» Бриттена противоположны нежным «шубертианским», собственно, поэтому музыкальный язык «Оперы Нищей» имеет так мало общего с языком обработок Folksongs. Язык «Оперы» Бриттена и ее песенных аранжировок пробуждает мысль и побуждает интерпретатора размышлять над музыкально и словесно обновленным содержанием пьесы Гэя при общей сохранности ее пародийной и сатирической концепции.

Мир пьесы Гэя, мир пародийный и сатирический, сам по себе и сам для себя невозможен. «Он не автономен. Он зависит от реальности, „отражает“ мир действительности» [Лихачёв 1968, 75] и, как всякий авторский текст, является «ленивым механизмом» [Эко 2003, 9], обязывающим читателя / зрителя / интерпретатора активно вовлекаться в свое внутреннее

устройство, тем самым этот механизм запуская. Гэй как автор, как «текстовая стратегия» [Эко 2003, 48] требует от человека, воспринимающего его текст, активной работы, направленной на поиск смысла в музыкально-поэтической форме, где нет ничего случайного¹².

Литература

- Аристотель — Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 182 с.
- Барт 2010 — Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2010. 351 с.
- Бахтин 1997 — Бахтин М. М. Сатира // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 11–38.
- Дженкинс 2017 — Дженкинс С. Краткая история Англии. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. 416 с.
- Кириллина 2017 — Кириллина Л. В. Гендель. М.: Молодая гвардия, 2017. 479 с.
- Ковнацкая 1974 — Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 391 с.
- Лихачёв 1968 — Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 2. С. 74–87.
- Лотман 1992 — Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 365–376.
- Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 270–281.
- Хализев 1988 — Хализев В. Е. Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения // Анализ драматического произведения. Л.: Издательство ЛГУ, 1988. С. 6–27.
- Черчилль 2012 — Черчилль У. С. История англоязычных народов: в 4 т. Т. 3. Эпоха революций / Пер. с англ. М. А. Леоновича. Екатеринбург: Гонзо, 2012. 400 с.
- Эко 2003 — Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Симпозиум, 2003. 285 с.
- Barlow 1990 — Barlow J. Published arrangements of “The Beggar’s Opera”, 1729–1990 // The Musical Times (vol. 131). 1990. No. 1772. P. 533–538.
- Esslin 1992 — Esslin M. Brecht: A choice of evils. London: Eyre Methuen, 1980. 336 p.
- Hinton 1992 — Hinton S. Die Dreigroschenoper (The Threepenny Opera) // The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. Vol. 1 / Ed. by S. Sadie. Oxford: Oxford University Press, 1992. P. 1243–1246.
- Melville 1921 — Melville L. Life and letters of John Gay (1685–1732): Author of “The Beggar’s Opera.” London: Daniel O’Connor, 1921. 167 p.
- Pope 1871 — Pope A. The works of Alexander Pope. Correspondence: in 10 vols. Vol. II. London: John Murray, 1871. 491 p.
- Roseberry 1961 — Roseberry E. Britten’s Purcell realizations and “Folksong Arrangements” // Tempo. 1961. No. 57. P. 7–16; 21–28.

¹² См.: [Барт 2010].

- Swift 1801 — *Swift J.* The works of the Rev. Jonathan Swift: in 19 vols. Works: Vol. 12. London: J. Jonson and Co, 1801. 495 p.
- Tonin 1992 — *Tonin J.* Epic opera: The Weill–Brecht collaboration. Master's thesis. University of Alberta, Edmonton, 1992. 27 p.
- White 1983 — *White E. W.* Benjamin Britten: His life and operas. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1983. 322 p.

References

- Aristotélés. (1957) Ob iskusstve poezii [On the Art of Poetry]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoi literatury. 182 p. In Russian.
- Barthes R. (2010) Mifologii [Mythologies]. Moscow: Akademicheskij proekt. 351 p. In Russian.
- Bahtin M. M. (1997) Satira [The Satire]. In: Bahtin M. M. Sobranie sochinenij [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow: Russkie slovari. P. 11–38. In Russian.
- Jenkins S. (2017) Kratkaya istoriya Anglii [A Short History of England]. Moscow: KoLibri, Azbuka-Attikus. 416 p. In Russian.
- Kirillina L. V. (2017) Händel. Moscow: Molodaya gvardiya. 479 p. In Russian.
- Kovnatskaya L. G. (1974) Benjamin Britten. Moscow: Sovetskij kompozitor. 391 p. In Russian.
- Likhachev D. S. (1968) Vnutrennij mir khudozhestvennogo proizvedeniya [The Inner World of an Artistic Work]. In: Voprosy literatury (Moscow) [Problems of Literature (Moscow)]. 1968. № 2. P. 74–87. In Russian.
- Lotman Yu. M. (1992) Literaturnaya biografija v istoriko-kul'turnom kontekste (K tipologicheskomu sootnosheniyu teksta i lichnosti avtora) [A Literary Biography in the Historical and Cultural Context]. In: Lotman Yu. M. Izbrannye stat'i [Selected Articles]: in 3 vols. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. P. 365–376. In Russian.
- Tynyanov Yu. N. (1977) O literaturnoi ehvoljucii [On Literary Evolution]. In: Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka. P. 270–281. In Russian.
- Khalizev V. E. (1988) Dramaticheskoe proizvedenie i nekotorye problemy ego izucheniya [Drama and a Few Existing Problems of Its Examination]. In: Analiz dramaticheskogo proizvedeniya [Drama Analysis]. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta. P. 6–27. In Russian.
- Churchill W. S. (2012) Istoriya angloyazychnykh narodov [A History of the English-Speaking Peoples]: in 4 vols. Vol. 3. Epokha revolyucij [The Age of Revolutions] / Transl. by M. A. Leonovich. Ekaterinburg: Gonzo. 400 p. In Russian.
- Eco U. (2003) Shest' progulok v literaturnykh lesakh [Six Walks in the Fictional Woods]. St. Petersburg: Simpozium. 285 p. In Russian.
- Barlow J. (1990) Published arrangements of “The Beggar's Opera”, 1729–1990. In: The Musical Times (vol. 131). 1990. No. 1772. P. 533–538.
- Esslin M. (1980) Brecht: A choice of evils. London: Eyre Methuen. 336 p.
- Hinton S. (1992) Die Dreigroschenoper (The Threepenny Opera). In: The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. Vol. 1. Ed. by S. Sadie. Oxford: Oxford University Press. P. 1243–1246.
- Melville L. (1921) Life and letters of John Gay (1685–1732): Author of “The Beggar's Opera”. London: Daniel O'Connor. 167 p.

- Pope A. (1871) *The works of Alexander Pope. Correspondence*: in 10 vols. Vol. II. London: John Murray. 491 p.
- Roseberry E. (1961) Britten's Purcell realizations and "Folksong Arrangements". In: *Tempo*. 1961. No. 57. P. 7-16; 21-28.
- Swift J. (1801) *The works of the Rev. Jonathan Swift*: in 19 vols. Vol. 12. London: J. Jonson and Co. 495 p.
- Tonin J. (1992) *Epic opera: The Weill-Brecht collaboration*. Master's thesis. University of Alberta, Edmonton. 27 p.
- White E. W. (1983) *Benjamin Britten: His life and operas*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press. 322 p.