

*Музыкальное творчество
рубежа XX–XXI столетий*

Научная статья

УДК 782

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-249-269>

EDN [ESPFVS](#)



**Оперы Пола Рудерса:
художественные идеи, драматургия, стиль**

Екатерина Турьевна Окунева
Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Российская Федерация,
✉ okunevaeg@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>



Аннотация. В центре внимания статьи — оперное творчество современного датского композитора Пола Рудерса. Его перу принадлежат пять опер: «Тихо» (1986), «Рассказ служанки» (1998), «Процесс Кафки» (2005), «Сельма Ежкова» (2007), «Тринадцатое дитя» (2016). В статье рассматриваются их ключевые темы, особенности композиции, драматургии и музыкального языка. Отмечается, что датский мастер отдает предпочтение драматическим историям, отражающим проблемы современного общества (гендерное неравенство, мизогиния, власть, религия, чувство вины)

и позволяющим исследовать психологический мир сложных человеческих взаимоотношений. Сюжетам его опер свойственна амбивалентность, обусловливающая обращение к конфликтному типу драматургии. Фактически все сочинения базируются на принципе художественного двоемирия, действующего в разрезах времени (старый мир — новый мир, прошлое — настоящее) и искусства (жизнь — творчество, реальность — мечта). Следствием концепционной раздвоенности становится стилевой плюрализм. В операх Рудерса смешиваются высокие и низкие жанры, классическое и популярное искусство, тональность и атональность, речь и пение, звук и шум. Композитор использует стилевые аллюзии и цитирование, нередко прибегая к намеренному рассогласованию смыслового поля цитаты и контекста. В статье делаются выводы о том, что Рудерс продолжает развивать в своем оперном творчестве традиции экспрессионистской драмы Альбана Берга, а также выступает наследником идей плюралистического музыкального театра Бернда Алоиза Циммермана.

Ключевые слова: Пол Рудерс, Пол Бентли, Маргарет Этвуд, Франц Кафка, Ларс фон Триер, «Тихо», «Рассказ служанки», «Процесс Кафки», «Сельма Ежкова», «Тринадцатое дитя»

Для цитирования: Окунева Е. Г. Оперы Пола Рудерса: художественные идеи, драматургия, стиль // Современные проблемы музыковедения. 2025. Т. 9, № 4. С. 249–269. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-249-269>

Music at the Turn
of the 20th and 21st Centuries

Original article

**Operas by Poul Ruders:
Artistic ideas, dramaturgy, style**

Ekaterina G. Okuneva

A. K. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory,
Petrozavodsk, Russian Federation,
✉ okunevaeg@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

Abstract. This article focuses on the operatic work of contemporary Danish composer Poul Ruders. His oeuvre includes five operas: *Tycho* (1986), *The Handmaid's Tale* (1998), *Proces Kafka* (2005), *Selma Ježková* (2007), and *The Thirteenth Child* (2016). The article examines their key themes, compositional features, dramaturgy, and musical language. It is noted that the Danish composer favors dramatic stories reflecting contemporary social issues (gender inequality, misogyny, power, religion, guilt) and offering insight into the psychological world of complex human relationships. The plots of his operas are often ambivalent, lending themselves to conflict-driven dramaturgy. Virtually all his works are based on the principle of artistic duality, expressed through temporal contrasts (old world vs. new world, past vs. present) and artistic contrasts (life vs. creation, reality vs. dream).

This conceptual duality results in stylistic pluralism. Ruders' operas blend high and low genres, classical and popular art, tonality and atonality, speech and singing, sound and noise. The composer employs stylistic allusions and quotations, often deliberately creating a tension between the meaning of the quotation and its context. The article concludes that Ruders continues the traditions of Alban Berg's expressionist drama in his operatic work and serves as an heir to the ideas of pluralistic musical theatre pioneered by Bernd Alois Zimmermann.

Keywords: Poul Ruders, Paul Bentley, Margaret Atwood, Franz Kafka, Lars von Trier, *Tycho*, *The Handmaid's Tale*, *Proces Kafka*, *Selma Ježková*, *The Thirteenth Child*

For citation: Okuneva, E. G. (2025). Operas by Poul Ruders: Artistic ideas, dramaturgy, style. *Contemporary Musicology*, 9(4), 249–269.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-249-269>

Введение

Пол Рудерс — современный датский композитор, известность которого на Западе неуклонно растет. Автор оригинальных композиционных методов, таких как техника «перезвонов» (*change ringing*) и техника миниморфоз (*minimorphosis*), он называет их индивидуальной формой «интеллектуального минимализма» (подробнее см.: [1; 2]). Творческий багаж композитора включает пять опер, шесть симфоний, более двух десятков симфонических пьес, множество инструментальных концертов, камерную и хоровую музыку. Его сочинения регулярно звучат в Европе и США и получают положительные отзывы критики и публики. Интерес к музыке Рудерса в последние годы обозначился и в российском музыказнании [3, р. 186].

Наибольшим успехом на сегодняшний день пользуются оперы Рудерса. Они ставятся в Копенгагене, Лондоне, Мюнхене, Умео, Нью-Йорке, Санта-Фе, Миннесоте и многих других городах мира. Самое известное из сочинений — «Рассказ служанки», премьера которого состоялась в Датской королевской опере в 2000 году. Запись этой постановки, осуществленная компанией *Dacapo Records*, была номинирована на «Грэмми», а в 2002 году получила Каннскую классическую премию как лучшее произведение ныне живущего композитора. С тех пор опера неоднократно исполнялась по всему миру.

Повышенный интерес музыкальных театров к оперным сочинениям Рудерса побуждает обратить на них более пристальное внимание, тем более что эта область творчества композитора еще не получила в музыказнании полноценного освещения и ограничивается лишь несколькими статьями об отдельных опусах [4; 5].

Тематика опер

Впервые к музыкальному театру Рудерс обратился в 1986 году. В течение сорока лет им было создано пять опер: *Ticho* («Тихо», 1986), *The Handmaid's Tale* («Рассказ служанки», 1998), *Proces Kafka* («Процесс Кафки», 2005), *Selma Ježková* («Сельма Ежкова», 2007), *The Thirteenth Child* («Тринадцатое дитя», 2016).

Свой первый опыт работы в области музыкального театра композитор посчитал неудачным. Виной тому было и либретто, и не очень выигрышная тема. Центральным персонажем оперы «Тихо» стал датский астроном и астролог Тихо Браге (1546–1601), известный благодаря своим высокоточным астрономическим наблюдениям, позволившим зафиксировать сверхновую

звезду (так называемую *Stella Nova*). Сюжет основывался на истории взаимоотношений Браге с Иоганном Кеплером и включал в себя дискуссию астрономов о законах движения планет. В кратком синопсисе оперы Рудерс подчеркивал, что противостояние двух ученых составляло центр драматической истории:

Тихо остро нуждается в интеллектуальном вызове, но получает его с катастрофическими последствиями для себя: обнадеживающая встреча с Кеплером обрачивается для него научным и земным смертным приговором. Постепенно он осознает, что его собственное представление о Земле как о безусловной оси Вселенной разбито вдребезги теорией Кеплера <...>. Древняя картина Мироздания рушится, и Тихо чувствует себя обманутым Кеплером, который покидает замок <...> Но они встречаются снова и воссоединяются... у смертного одра Тихо¹.

Либретто оперы подготовил Хенрик Бьельке (Henrik Bjelke), скомпоновав тексты на датском и латинском языках. К реальным историческим персонажам (помимо Кеплера и Браге, это также король Дании Кристиан IV и император Священной Римской империи Рудольф II) были добавлены аллегорические фигуры — муга Урания и Время, комментировавшие диспуты астрономов. По мнению ряда датских музыковедов (Оле Нёрлинга, Пера Эрланда Расмуссена), либретто оказалось тяжеловесным и неудобным для переложения на музыку, так как представляло собой драму, которую «можно только читать» [1, p. 182]. И действительно, монологи и диалоги были насыщены философскими, научными, религиозными рассуждениями и написаны высоким стилем, характерным для поэзии эпохи Возрождения. Неудивительно, что, помимо пения, опера содержала и целый ряд разговорных диалогов.

Впоследствии Рудерс в одном из интервью признался, что в процессе написания «Тихо» приобрел опыт того, что не следует делать оперному композитору. Прежде всего, датский мастер четко определил свою позицию в отношении тематики. По его мысли, музыкальному театру следует быть средоточием социально-критической деятельности, во главе его угла должна стоять социальная или психологическая драма. Поэтому в дальнейшем в выборе сюжетов композитор отдавал предпочтение историям, способным не просто взволновать, но потрясти зрителя/слушателя до глубины души и одновременно вскрыть актуальные проблемы современности. Тематика его последующих опер затрагивала вопросы гендерного неравенства, мизогинии, власти, религии, а также касалась природы творчества.

¹ Цит. по: Poul Ruders. Tycho (1986) // Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/21492/Tycho--Poul-Ruders/> (дата обращения: 26.10.2025).

Так, его вторая опера «Рассказ служанки» была основана на одноименном романе-антиутопии канадской писательницы Маргарет Этвуд, в которой изображалось общество, живущее по искаженно понимаемым религиозным канонам. События книги разворачивались в вымышленной Республике Галаад, созданной на территории бывших США после серии экологических катастроф и падения рождаемости. В созданном воображением Этвуд обществе, основанном на патриархальном укладе, женщины были лишены всяких прав и разделены на классы: Жены, Тетки, Марфы, Служанки. Функция последних заключалась в принудительном вынашивании и рождении детей для галаадской элиты. История главной героини Фредовой позволила Рудерсу поднять проблемы женской идентичности и подавления личности в государствах, основанных на теократическом режиме власти.

В одном из интервью композитор говорил: «В этой книге есть все — запретная любовь, надежда, отчаяние, насилие, нежность, публичные казни, грандиозные шествия. Это монументальная драма, которая так и просится на музыку. Более того, это в высшей степени визуальный роман. Много цветов: красный, синий, зеленый; стражи одеты в серое. Это подходит для сцены» (цит. по: [1, р. 377]).

Либреттистом оперы выступил британский актер, певец и писатель Пол Бентли. Отметим, что, начиная с «Рассказа служанки», все последующие музыкально-театральные опусы Рудерса были написаны на английском языке — немаловажный факт, свидетельствующий о стремлении композитора преодолеть языковой барьер и охватить как можно более широкий круг слушательской аудитории. Впрочем, ориентация на массовость восприятия не помешала включить в оперу и тексты на латыни, а также прибегнуть к верbalному контрапункту (целый ряд сцен опирался на политекстовость).

Темы экзистенциального существования человека, его отчуждения от общества, чувства вины, трудностей коммуникации получили масштабное воплощение в опере «Процесс Кафки». Рудерс продолжил сотрудничество с Бентли. В основу либретто лег роман «Процесс», который во второй половине XX – начале XXI века неоднократно адаптировался в оперной практике. Среди наиболее известных его интерпретаций — «Визит» Гюнтера Шуллера (1966), «К.» Луки Моски (2000), «К.» Филиппа Манури (2000), «Врата закона» Сальваторе Шаррино

(2009), «Процесс» Филипа Гласса (2014) (подробнее см.: [6]). Оригинальность подхода Бентли и Рудерса заключалась в последовательно проводимых связях между сюжетом романа и событиями частной жизни писателя, касающимися его взаимоотношений с Фелицией Бауэр и Гретой Блох. Одним из первых на эту параллель указал нобелевский лауреат в области литературы Элиас Канетти. В 1969 году он опубликовал книгу «Другой процесс. Франц Кафка в письмах к Фелиции», в которой попытался доказать, что помолвка и разрыв с Фелицией нашли отражение в романе. В частности, по словам Канетти, «помолвка стала арестом первой главы, “суд” — сценой казни в последней» [7, с. 168].

В либретто оперы были включены фрагменты писем Кафки к Фелиции — на них основывался весь довольно масштабный пролог, а также контрасцены, чередующиеся со сценами из романа. Укреплению образуемых связей и параллелей способствовала ролевая идентификация. Так, партии Кафки и Йозефа К. предназначались для одного певца (лирико-драматический тенор). То же касалось партий Фелиции и мисс Бюрстнер (лирико-драматическое сопрано), Греты, мисс Монтаг и Лени (лирико-драматическое меццо-сопрано). В опере, таким образом, присутствовало как минимум два любовных треугольника с персонажами-двойниками. Выстраиваемые связи между выдуманными героями и реальными личностями давали возможность показать, как пережитый опыт трансформируется в художественном мире писателя.

Абсурдность, ставшая неотъемлемой чертой творческой вселенной Кафки, получила сценическое выражение. В оперу были включены три бессловесных шута, которые кривлялись, танцевали, смеялись, передавали письма с одного конца сцены на другой и т. п. Их присутствие привнесло в драматическую историю элементы фарса. Композитор отмечал, что наряду с пессимистичным взглядом на мир роман Кафки насыщен черным юмором и сатирой, поэтому он намеренно заставил оперу балансировать между трагедией и комедией, ужасом и смехом.

При создании четвертой оперы Рудерс обратился за источником вдохновения к кинематографу. Либретто «Сельмы Ежковой», подготовленное Хенриком Энгельбрехтом, опиралось на сценарий фильма Ларса фон Триера *Dancer in the Dark* («Танцующая в темноте», 2000). Интерес к миру экраных искусств составляет заметную тенденцию в развитии оперного театра XXI века и все чаще приковывает внимание современных исследователей [8].

Рудерс стал первым композитором, кто перенес на академическую сцену экспериментаторское кино Триера².

Датский режиссер, как известно, приобрел неоднозначную репутацию гения-психопата, нарушителя общественного спокойствия, стремящегося вырвать зрителя из зоны комфорта и поймать его в своеобразные этические ловушки. «Танцующая в темноте» составила заключительную часть его трилогии «Золотое сердце», куда вошли фильмы *Breaking the Waves* («Рассекая волны», 1996) и *Idioterne* («Идиоты», 1998).

В различных интервью Рудерс отмечал, что в фильме его привлекла прежде всего драматическая составляющая: «Эмоции! Вот в чем музыка намного превосходит другие виды искусства. За реалистичным сценарием должна стоять сильная человеческая история, такая как в романе Маргарет Этвуд “Рассказ служанки” и в фильме Ларса фон Триера “Танцующая в темноте”. Вот почему я выбрал именно эти две истории»³. Композитор сознательно не проводил никаких параллелей с картиной, воспользовавшись ее сюжетом так, как если бы речь шла о книге. Думается, однако, что, помимо эмоционального потенциала, для него не меньшую роль играла проблематика фильма. Рудерс отмечал, что грань между альтруизмом и эгоизмом в этой истории чрезвычайно тонка, и обнажал моральную дилемму: принося жертву ради сына, Сельма возлагает на его плечи непосильную ношу — нужно ли ему зрение, полученное ценой смерти матери?

Последняя на сегодняшний день опера «Тринадцатое дитя» стоит особняком в творчестве композитора. От предыдущих опусов, тематика которых затрагивает социальные и мировоззренческие проблемы, а повествование окрашено в мрачные тона, она отличается своим оптимистичным финалом. Источником либретто, написанным Бекки и Дэвидом Старобинами, послужил сюжет сказки братьев Гримм «Двенадцать братьев», в которой, как и свойственно этому жанру, добро побеждает зло. Важное звучание в опере приобрели идеи верности

² К фильмам датского режиссера, помимо Рудерса, обращались еще трое композиторов. В 2016 году Мисси Маццоли по заказу Филадельфийской оперы написала оперу «Рассекая волны», в 2023 году немецкий композитор Гордон Кампе представил свою адаптацию нашумевшей картины Триера «Догвилль», а швед Микаэль Карлссон создал оперу на сюжет «Меланхолии».

³ Цит. по: Beyer A. Selma's Songs // Poul Ruders. Selma Jezková (Dancer in the Dark). URL: <https://www.dacapo-records.dk/en/recording/ruders-selma-jezkova-dancer-in-the-dark> (дата обращения: 26.10.2025).

и любви, помогающие преодолевать любые трудности и испытания. Вместе с тем история наполнена зловещими, подчас драматическими событиями, дававшими простор композиторской фантазии. К таковым можно отнести клевету Дрокана, паранойю Хьярне, смерть Гертруды, превращение братьев Лиры в воронов, гибель Бенджамина в поединке с Дроканом.

Таким образом, как показывает предпринятый обзор, тематика оперных сочинений Рудерса отражает проблемы и противоречия современного общества и одновременно концентрируется на психологическом мире сложных человеческих взаимоотношений. Главные герои его сочинений — как реальные исторические фигуры, так и вымышленные персонажи, — личности неординарные, переживающие глубокий душевный кризис, либо находящиеся в трудных жизненных ситуациях. Так, Тихо Браге терпит крушение своих научных идеалов, Фредова живет в атмосфере психологического и физического насилия, Кафка поглощен чувством вины, Сельма Ежкова бессознательно стремится к смерти, жертвенный путь выбирает и сказочная Лира. При этом перечисленных героев (за исключением Лиры) нельзя назвать однозначно положительными. Браге в действительности — самовлюбленный, обиженный на весь мир деспот, не желающий признавать свое научное поражение. Кафка показан психически неуравновешенным невротиком, поступки которого в отношении Фелиции и Греты аморальны. Сельма, по существу, совершает косвенное самоубийство, обременяя сына чувством вины. Фредова расплачивается в настоящем за любовную связь с женатым мужчиной в прошлом.

Композиция и драматургия

В своем творчестве Рудерс опирается на оперные модели, сложившиеся в классико-романтической музыке, но привносит в них целый ряд авторских черт, связанных с особенностями сюжета и его воплощения, а также со спецификой музыкальной драматургии. В итоге фактически каждое сочинение обладает оригинальным жанровым наклонением: оперу «Тихо» сам композитор обозначил как трагическую оперетту, подзаголовок «сказочная опера» имеет «Тринадцатое дитя», «Рассказ служанки» представляет собой оперу-антиутопию, трагическим фарсом можно назвать «Процесс Кафки», а «Сельму Ежкову» определить как киносценарную драму (или драму на кинематографический сюжет).

Ориентация на различные жанровые модели обуславливает разнообразие композиционных решений. У Рудерса встречаются одноактные («Процесс Кафки», «Сельма Ежкова»), двухактные («Рассказ служанки», «Тринадцатое дитя») и трехактные («Тихо») оперы. Оригинальность структуры напрямую зависит от художественной концепции. Наиболее интересно в этом отношении композиционное устройство опер «Рассказ служанки» и «Процесс Кафки». Так, Бентли первоначально предполагал сделать структуру «Рассказа служанки» целиком симметричной. Сократив без существенных потерь для смыслового содержания роман Этвуд, он уложил всю историю в два акта с прологом, прелюдией и эпилогом. При этом каждый акт либреттист разделил на 15 сцен, соответствующих друг другу по месту действия и событиям. В окончательной версии полная симметрия была нарушена, однако частичные соответствия все же сохранились. В целом симметрия помогала выявить образно-смысловые пересечения, возникающие между персонажами и ситуациями, и одновременно показывала, как наше прошлое определяет настоящее и будущее (подробнее об этом см.: [5]).

В «Процессе Кафки» одноактной композиции предшествует Прелюдия, демонстрирующая историю взаимоотношений Кафки, Фелиции и Греты. Само же действие выстраивается на основе параллельного повествования. Чередование сцен и контрасцен, переключающих внимание зрителя с событий книги на перипетии личной жизни писателя, образует два самостоятельных драматургических и сценических плана.

Оперы Рудерса отмечены единством драматургических приемов. Композитор выступает прежде всего наследником традиций вагнеровской музыкальной драмы. Он ориентируется на принцип свободно построенной сцены, сочетающей монологи, диалоги, ансамбли и хоровые эпизоды. Ведущую роль в развитии материала играют разнообразные лейтмотивы, лейтаккорды и просто повторяющиеся темы. Между сценами нередко помещаются оркестровые интерлюдии, приобретающие подчас подлинный симфонический размах. В то же время Рудерс отказывается от оркестровых вступлений. Только опера «Сельма Ежкова» открывается увертюрой, а «Тихо» начинается с инstrumentального ритурнеля, обозначенного как «Придворная музыка». Остальные оперы лишены этой традиционной для музыкального спектакля части.

Особое внимание композитор уделяет составу оркестра. В своем раннем сочинении он опирался на тип сопровождения, свойственный оперному жанру на этапе его зарождения (действие «Тихо» разворачивалось в 1601 году). Вместо оркестра Рудерс использовал инструментальный ансамбль, который включал кларнеты *in B*, *in Es*, бас-кларнет, валторну, арфу, гитару, скрипку, контрабас, рояль, клавесин, челесту, синтезатор DX-7, разнообразную перкуссию (тамбурины, большой и малый барабаны, вибрафон, маримбу, литавры, там-там, гонги, античные тарелочки, колокол и другие инструменты, в том числе такие необычные, как говорящий барабан или хай-хэт). Как ясно из перечисленного, инструментальное сопровождение состояло из старинных и современных инструментов. Подобная двойственность выступала отражением амбивалентности мира (старого и нового), воплощенной во взглядах Браге и Кеплера.

К тройному составу оркестра Рудерс обратился в «Рассказе служанки», в него также были добавлены орган, цифровое фортепиано, семплер *Akai*, воспроизводящий звучание редких инструментов (например, вотерфона, калимы, диджериду и т. п.) и разнообразных шумов (жутких звуков, скрежета, гула, шипения, шагов и проч.). Четверной состав оркестра был задействован в «Процессе Кафки».

Необычность звучания «Сельмы Ежковой» и «Тринадцатого дитя» обусловлена, с одной стороны, исключением из оркестрового состава флейт и гобоев (вместо них появляются саксофоны), с другой стороны, более широким обращением к возможностям синтезаторов. Причем если в «Тринадцатом дитя» они позволяют генерировать звуки разных инструментов (clavecina, церковного органа, гитары, аккордеона и проч.) без привлечения дополнительных музыкантов, а также способствуют созданию мистической, волшебной атмосферы⁴ (сцены в лесу, с призраком матери, превращения братьев в воронов и проч.), то в «Сельме Ежковой» синтезаторы зачастую используются для усиленной поддержки струнных.

Акцент на драме обуславливает обращение композитора к конфликтному типу драматургии. В сюжетах фактически всех сочинений присутствует амбивалентность, поэтому драматургическим стержнем становится принцип двоемирия. Как известно, этот тип конфликта сложился в искусстве

⁴ Прибегает Рудерс и к особым акустическим эффектам. Например, в сцене с призраком Гертруды используется заранее записанный голос контратенора, доносящийся в зрительный зал из динамиков и усиленный многократным эхом. Впечатление от «неживого» голоса усиливает его сопоставление с обычным пением (сопрано Лиры).

романтизма и получил множество индивидуальных форм воплощения, имеющих свои координаты и собственный художественный инструментарий (подробнее см.: [9]). У Рудерса концепция двоемирия функционирует преимущественно на осях времени и искусства и обычно не затрагивает пространство. Так, опера «Тихо» базируется на антитезе «старый мир — новый мир», олицетворением которой выступают представления Браге и Кеплера об устройстве Вселенной. На модель временного двоемирия опирается и «Рассказ служанки». Повествование в опере развертывается в двух временных плоскостях — настоящего (описание жизни в Галааде) и прошлого (вспоминания о прежнем мире, имеющие довольно хаотический характер), события которых нередко пересекаются в одном и том же месте⁵. Особенности нарративной стратегии приводят к ряду радикальных для музыкального театра решений. Так, партия Фредовой поделена между двумя певицами, олицетворяющими разные стороны ее сознания и одновременно разные временные перспективы. Использование постоянных флешбэков обусловливает двуплановость: в целом ряде случаев сценическая площадка делится на две части, в которых отражаются разные временные события, идущие как последовательно, так и симультанно. Кульминацией подобного раздвоения служит ария Фредовой из 9-й сцены II акта *How could you so betray her?* («Как ты могла так предать ее?»), представляющая собой дуэт Фредовой в прошлом и Фредовой в настоящем.

Двоемирие оперы «Процесс Кафки» определяется антитетической моделью «жизнь — творчество», выступающей отражением двуединой сущности мира писателя, чьи фобии получают художественное преобразование. Как и в случае с Фредовой, это ведет к появлению двойника (Кафка — Йозеф К.), но на сей раз Рудерс прибегает к иной стратегии — две роли исполняет один певец. Обращается композитор и к возможностям сценического контрапункта. Таково, например, завершение пролога (Прелюдии), в котором в одновременности соединяются помолвка и любовная сцена Кафки и Греты. Безнравственность и абсурдность ситуации подчеркивается не только сценически (герои занимаются любовью на глазах присутствующих родственников, в том числе Фелиции), но и музыкально — сопровождающим фоном их действий становится хор гостей, поющих на иврите Псалом 127, в тексте которого говорится о даровании Божьего благословения и семейного счастья тому, кто живет в страхе перед Господом и идет путями, угодными Ему.

⁵ Например, галаадский бордель «Иезавель» расположен в отеле, в котором Фредова когда-то встречалась с Люком.

Сплоскостью искусства соприкасается и двоемирие оперы «Сельма Ежкова». Как в фильме Триера, так и в опере главная героиня сосуществует в двух мирах — реальном и воображаемом. Страстная поклонница голливудских мюзиклов, она нередко погружается в фантазии, рисуя в своей голове искусственный, глянцевый мир, лишенный недостатков, мир, в котором все беззаботны и счастливы. Здесь конфликт наиболее близок к романтической эстетике, отражая противоречие мечты и действительности. У Триера он реализован как визуально, так и аудиально. Художественное пространство картины четко разграничено посредством речи (реальность) и пения (вокально-танцевальные номера). Большая часть фильма снята на живую (ручную) камеру с тусклой цветовой палитрой, которая придает происходящим событиям эффект документальности. В музыкальных эпизодах используется статичная (операторская) камера с цветовой насыщенностью. Рудерс же разграничивает два мира с помощью стилистических средств.

Драматургия «Тринадцатого дитя» существенно отлична от прежних опер. Несмотря на наличие антагониста в лице Дрокана, это сочинение, по существу, лишено амбивалентности. Драматургическое развитие подчиняется классической логике «от мрака к свету». Траектория этого движения отчетливо ощутима на акустическом уровне при сравнении начала и завершения оперы. Сочинение открывается отчаянием Хьярне, поверившего клевете Дрокана. Отметим, что в партитуре, помимо указания на тип певческого голоса (сoprano, тенор и т. п.), к нему добавляется и оригинальный эмоционально-образный эпитет, указывающий на ведущую черту характера⁶. Голос короля Фрохагорда обозначен как *paranoid bass* («параноидный бас»). В оркестровом сопровождении задействован довольно низкий регистр (басовый и контрабасовый кларнеты, фаготы, тромбоны и туба, виолончели и контрабасы), музыкальный материал мрачен и тонально неустойчив. Завершается же опера под звуки органа, высоких струнных и валторн, напоминающих колокольный звон. Ансамбль певцов и хор поют в унисон об исцелении от печалей, восстановлении надежды, единстве и любви. Ведущие

⁶ Прежние оперы апеллировали к традиционным разновидностям голосов — драматическое сопрано, лирическое сопрано, лирико-драматическое сопрано, героический тенор, буффонный бас и т. п. В «Процессе Кафки» впервые встречается нетипичное обозначение для голоса прачки — «распутное» меццо. В «Тринадцатом дитя» голос каждого героя получает специфическое обозначение: Гертруда — трагическое контратальто, Дрокан — коварный бас-баритон, Фредерик — гордый тенор, Бенджамин — добросердечный тенор, Корбин — взволнованный бас, Токе — взволнованный тенор.

реплики поручены Лире, чей голос характеризуется как *innocent soprano* («невинное сопрано»). Музыка помещена в тональность *Des-dur*, семантика которой имеет прочную связь с образами счастья, любви, идеала. Тематический материал заимствован из первой сцены второго акта, где братья вместе с Лирой пели о красоте, любви и преданности матери.

Стилевой плюрализм

Концепционная раздвоенность, составляющая драматургическую основу опер Рудерса, играет определяющую роль и в его стилистической стратегии. Важнейшим аспектом всех сочинений, за исключением «Тринадцатого дитя», становится стилевой плюрализм.

Так, оппозиция «старого» и «нового» мира, отраженная в конфронтации взглядов Браге и Кеплера, реализуется прежде всего комплексом различных музыкально-стилистических средств. Браге характеризуется ариями в духе Монте-верди. «Тихо, так сказать, умирает на протяжении всего представления, поэтому я превратил его в поющий мавзолей, что подразумевает помпезность и архаичное напряжение», — комментировал Рудерс (цит. по: [10, р. 296]). Кеплер, напротив, говорит языком «модернистской музыки» [там же]. Помимо стилистических отсылок к Ренессансу, барокко и современному миру, сочинение содержит элементы мюзик-холльной и опереточной культуры (при обрисовке слуги Браге —карлика Йеппе), черты «русского стиля» (в характеристике жены Тихо Кристины), венских вальсов и мазурок (в диалоге Тихо и императора Рудольфа Второго). Свою плюралистическую стратегию Рудерс несколько иронично описал следующим образом:

Поскольку для меня значительная часть любого музыкального опыта связана с «внутренними образами» и быстро меняющимися ассоциациями, то, когда я приступил к работе, у меня не было иного выбора, кроме как попытаться предложить коробку шоколадных конфет ассорти, в которой каждый восхитительный кусочек аналогичен стилистической грани, подчеркивающей настроение текущего хода действий [10, р. 296].

По мнению Расмуссена, использование стилистических клише создало в музыке «Тихо» ироничную дистанцию, поэтому «идеологическая драма была обречена на провал как серьезная опера» [1, р. 183]. Впоследствии композитор соглашался, что его сочинение витает между «безмерной печалью и крайней насмешливостью», представляя собой «трагическую оперетту»⁷.

Широкая стилистическая палитра представлена в «Рассказе служанки». Музыкальный язык оперы определяют как минимум три различных стилевых пласта: духовные гимны, выступающие символом внутренней политики Галаада, джазовая музыка, используемая в сценах в борделе «Иезавель», и экспрессионизм, отражающий дисгармонию внутреннего и внешнего мира Фредовой. При этом экспрессионизм выступает в опере ведущей стилевой сферой.

Опера наполнена цитатами и аллюзиями. В их использовании композитор отталкивается от стратегии литературного первоисточника. Интертекстуальное пространство романа Этвуд пронизано цитатами и реминисценциями на тексты Ветхого и Нового Заветов, к которым апеллирует режим Галаада. Однако толкование Священного Писания в руках политической элиты всегда приобретает извращенный смысл. Цитируемые фрагменты зачастую вырываются из контекста, получают буквальную интерпретацию либо вовсе фальсифицируются. Работа Рудерса с цитатами основывается на принципе рассогласования семантического плана цитаты и ее первоисточника. Например, композитор включает в оперу христианскую песню *Amazing Grace* («Изумительная благодать»), считающуюся неофициальным гимном США. Текст первоисточника повествует о божественной благодати, которая снизойдет на человека и очистит его от духовной слепоты. Контекст использования этой песни в опере по смыслу всегда связывается с половым актом. Композитор называет тему *Amazing Grace* «болезненной и лицемерной» [1, р. 378], обозначая ее лейтмотивом секса, причем как «легитимного», предпринимаемого во имя фундаменталистского христианского режима, так и запрещенного (порочного, греховного). Динамическое взаимодействие смыслового поля цитаты и музыкального контекста помогает Рудерсу выявить лицемерие галаадской политики и осуществляющую ею инверсию христианских ценностей (подробнее см.: [5]).

⁷ Poul Ruders. Tycho // Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/21492/Tycho--Poul-Ruders/> (дата обращения: 26.10.2025).

Среди других цитат, подвергающихся смысловому и музыкальному искажению, отметим протестантский хорал *Wer hat dich so geschlagen* из «Страстей по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха, возникающий в 16-й сцене II акта, и припев знаменитой песни *Tea for Two* из мюзикла Винсента Юменса *No, No, Nanette*, открываящий 11-ю сцену II акта. В первом случае хорал исполняется мужским хором *bocca chiusa* в сопровождении органа и одновременно звучит у струнной группы оркестра с опозданием на одну восьмую, причем каждая нота оказывается удлиненной на четверть от своей исходной величины, что приводит к временному расхождению двух пластов (хора и оркестра). Во втором случае Рудерс сохраняет неизменной гармоническую поддержку и ритмическую формулу припева песни *Tea for Two*, но заменяет некоторые интервалы и, по сути, инвертирует главный мотив. В обоих случаях возникает динамическое сопряжение цитаты и контекста — баховский хорал служит фоном зверского убийства мужчины в Центре Избавления, а легкая джазовая песня обидиллическом счастье двух влюбленных звучит в сцене принудительной любви. Стратегия Рудерса направлена на переосмысление культурных ассоциаций цитатного материала и призвана вызвать в слушателе, сталкивающемся с противоречием видимого и слышимого, чувство психического дискомфорта. Референции к широко известной музыке, подвергшейся смысловому искажению, становятся напоминанием и об ушедших эпохах, и о безвозвратно утерянной человечеством духовной чистоте и невинности.

В опере «Процесс Кафки» главенствующим стилем, как и в «Рассказе служанки», становится экспрессионизм. Экзальтированная взвинченность и нервная напряженность составляют доминирующий тип музыкального высказывания. В то же время отдельный стилистический пласт оперы образуют фрагменты, выполненные в духе klezmerской музыки (появляются, например, в сцене помолвки в Прологе), и танцевальные мелодии, напоминающие голливудскую киномузыку (сцены с мисс Бюрстнер).

Конфронтация мечты и действительности в «Сельме Ежковой» также создается с помощью разных стилистических средств, композитор сталкивает популярную музыку с экспрессионизмом. Интертекстуальное пространство оперы составляют отсылки к мюзиклам, причем цитаты и аллюзии оказываются как музыкальные, так и сугубо вербальные. Например, первые же слова Сельмы в опере *So long, farewell* представляют собой строки одноименной песни из мюзикла *The Sound of Music* («Звуки музыки»), но Рудерс соединяет текст

с собственной мелодией. Музыкальной аллюзией к песне *Edelweiss* из того же мюзикла выступает фраза Сельмы *I remember thinking to myself* (2-я сцена), когда она вспоминает свою жизнь в Праге. Начальный мотив монолога Сельмы *Hear the magic* («Слышу магию», 1-я сцена) основан на припеве песни *Ol' Man River* из мюзикла *Show Boat* (1927). В отличие от «Рассказа служанки», смысловое поле этой цитаты не только не противоречит контексту, но, напротив, углубляет его. В тексте песни речь идет о тяжелом труде и социальном положении афроамериканцев. Ее ключевой образ — река Миссисипи, спокойное и безразличное течение которой противопоставляется жизни негров, полной нужды и лишений. Этот социальный подтекст и контраст двух миров коррелирует с жизненной ситуацией Сельмы, чешской иммигрантки, вынужденной с утра до вечера трудиться на фабрике.

Последняя на сегодняшний день опера Рудерса «Тринадцатое дитя» в стилевом отношении отлична от предыдущих сочинений. Она лишена ярких стилевых контрастов, композитор довольно органично соединяет в ней атонально-диссонантный мир со сферой расширенной тональности. В рецензиях на постановку оперы в Санта-Фе многие критики отмечали неоромантическую направленность музыкального языка Рудерса. Атонально-диссонантные элементы зачастую несут в сочинении красочно-выразительную функцию. Таков, например, хор скорбящих во 2-й сцене I акта, гокетно-пуантилистическая фактура которого в перекличках мужских и женских голосов имитирует звучание погребальных колоколов, или хор маленьких принцев из 1-й сцены того же акта, основанный на кластерах, выступающих отражением разноголосицы спорящих детей и в то же время своим напряженным звучанием вонзающихся в сознание мнимого Хьярне, отравленное ядом подозрений Дрокана.

Заключение

Несмотря на неоромантические и лирические тенденции, наметившиеся в «Тринадцатом дитя», в своем музыкально-театральном творчестве в целом Рудерс выступает прежде всего наследником экспрессионистской драмы Альбана Берга. Так же как и у великого австрийского мастера, в его музыке находит воплощение атмосфера психоэмоциональной напряженности, трагической безысходности, нередко абсурдности существования, социальной отчужденности. Стилевой плюрализм не препятствует выявлению экспрессионистского типа высказывания как ведущего в музыкально-стилевом отношении.

Обращение к разнообразным жанрам бытовой, популярной, церковной и прочей музыки вносит контраст в доминирующую эмоционально-напряженную сферу, подчеркивая обостренность жизненных коллизий.

Оперное творчество Рудерса, несомненно, также можно рассматривать и как дальнейшее развитие идей плюралистического музыкального театра Бернда Алоиза Циммермана. Между сочинениями датского автора и «Солдатами» Циммермана можно обнаружить немало пересечений: перемешивание временных («Рассказ служанки») или ментальных событий («Процесс Кафки», «Сельма Ежкова»), коллаж разнородного в стилистическом отношении музыкального материала, включение цитат, разнообразие вокально-исполнительской техники (пение на сцене и за сценой, речь, крики, шепот), использование звукоусилительной и звукозаписывающей аппаратуры («Рассказ служанки», «Тринадцатое дитя»), расширение состава оркестра и включение в него необычных инструментов, внедрение кинохроники («Рассказ служанки»), использование мимов и акробатов (шуты в «Процессе Кафки»). Сочинения Рудерса и Циммермана роднят также и их своеобразная принадлежность к кинематографической эстетике: по сути, все они приближаются к кинооперам.

Таким образом, в музыкально-театральных опусах датского композитора соединяются традиционное и новое, «свое» и «чужое», академическое и массовое, повседневное и художественное, преходящее и вечное. Синтез этот, несмотря на разнородность перечисленных компонентов, достаточно ограничен и определяет одно из ключевых качеств оперного стиля Поля Рудерса.

Список литературы

1. Rasmussen P. E. Acoustical Canvases. The Music of Poul Ruders. København: DMT Publishing, 2007.
2. Окунева Е. Г. Техника перезвонов Пола Рудерса: истоки, принципы, контекст // Научный вестник Московской консерватории. 2025. Т. 16. Вып. 1. С. 104–129.
<https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.60.1.03>
3. Пантелеева Ю. Н. Современная музыка в научном отражении (по материалам российских искусствоведческих журналов) // Современные проблемы музыказнания. 2025. Т. 9, № 1. С. 180–208.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-180-208>

4. Paoli M.-L. Adaptation, dérives et dérèglements. Le devenir-opéra de "The Handmaid's Tale" selon Paul Bentley // Captures. 2023. Vol. 8, No. 1. <https://doi.org/10.7202/1102705ar>

5. Окунева Е. Г. «Рассказ служанки» Пола Рудерса: опера-антиутопия в контексте плюралистического музыкального театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 98–110. https://doi.org/10.52469/20764766_2024_04_98

6. Лаврова С. В. Кафкианская тема в современном музыкальном театре: оперы «У врат закона» Сальваторе Шаррино, «К...» Филиппа Манури и «Превращение» Михаэля Левинаса // Philharmonica. International Music Journal. 2019. № 1. С. 1–23. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2019.1.29024>

7. Канетти Э. Другой процесс. Франц Кафка в письмах к Фелице // Иностранная литература. 1993. № 7. С. 141–195.

8. Cachopo J. P. When Film Becomes Opera: The Challenges of Adaptation on the Verge of Metamorphosis // The Opera Quarterly. 2022. Vol. 38, Issue 1–4. P. 4–23. <https://doi.org/10.1093/oq/kbae004>

9. Берберова Л. Б., Кучукова З. А., Манкиева Э. Х. Романтизм: типология моделей художественного двоемирия (на материале зарубежной литературы XIX века) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Т. 16, Вып. 3. С. 725–730. <https://doi.org/10.30853/phil20230135>

10. Ruders P. Tycho – Om musikken og hvorfor // Dansk Musik Tidsskrift. 1986–1987. Årgang 61. Nr. 6. S. 296–297.

References

1. Rasmussen, P. E. (2007). *Acoustical Canvases. The Music of Poul Ruders*. DMT Publishing.

2. Okuneva, E. G. (2025). Poul Ruders' Change Ringing Technique: Origins, Principles, Context. *Nauchnyy vestnik Moskovskoi konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*, 16(1), 104–129. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.60.1.03>

3. Panteleeva, Yu. N. (2025). Contemporary Music as Reflected in Scholarly Texts: An Analysis of Russian Art History Journals. *Contemporary Musicology*, 9(1), 180–208.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-180-208>

4. Paoli, M.-L. (2023). Adaptation, dérives et dérèglements. Le devenir-opéra de “The Handmaid’s Tale” selon Paul Bentley. *Captures*, 8(1). <https://doi.org/10.7202/1102705ar>

5. Okuneva, E. G. (2024). *The Handmaid’s Tale* by Poul Ruders: Opera Dystopia in the Context of Pluralistic Musical Theatre. *South-Russian Musical Anthology*, (4), 98–110. (In Russ.).

https://doi.org/10.52469/20764766_2024_04_98

6. Lavrova, S. V. (2019). Kafkian Themes in Modern Musical Theatre: Salvatore Sciarrino’s opera *La porta della legge*, Philippe Manoury’s opera *K...*, and Michaël Lévinas’s opera *La Métamorphose* by *Philharmonica*. *International Music Journal*, (1), 1–23. (In Russ.). <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2019.1.29024>

7. Canetti, E. (1993). Another Process. Franz Kafka in Letters to Felicia. *Inostrannaya literatura = Foreign Literature*, (7), 141–195. (In Russ.).

8. Cachopo, J. P. (2022). When Film Becomes Opera: The Challenges of Adaptation on the Verge of Metamorphosis. *The Opera Quarterly*, 38(1–4), 4–23. <https://doi.org/10.1093/oq/kbae004>

9. Berberova, L. B., Kuchukova, Z. A., & Mankieva, E. K. (2023). Romanticism: The Typology of Artistic Bi-Worldness Models (on the Material of Foreign Literature of the XIX Century). *Philological Sciences. Questions of Theory and Practice*, 16(3), 725–730. (In Russ.). <https://doi.org/10.30853/phil20230135>

10. Ruders, P. (1986–1987). Tycho — Om musikken og hvorfor. *Dansk Musik Tidsskrift*, 61(6), 296–297.

Сведения об авторе:

Окунева Е. Г. — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова.

Information about the author:

Ekaterina G. Okuneva — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Music Theory and Composition Department, A. K. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory.

Статья поступила в редакцию 20.08.2025; The article was submitted 20.08.2025; одобрена после рецензирования 07.10.2025; approved after reviewing 07.10.2025; принята к публикации 15.10.2025. accepted for publication 15.10.2025.