

Н. В. КОРОЛЕВСКАЯ

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

г. Саратов, Россия

ORCID: 0000-0002-8764-8058, nvkoro@gmail.com

Интертекстуальный замысел «Орестеи» Сергея Танеева: в поисках авторского смысла

Предметом анализа настоящей статьи является «авторское слово» в трилогии Сергея Танеева «Орестея». Отталкиваясь от систематизации авторских концептуальных высказываний в жанре оперы музыковедом Марины Раку, предполагающих точечную вербальную локализацию в соответствии с понятием «слово», автор исследования расширяет представление о данном феномене как явлении процессуального характера. «Слово» вызревает на протяжении развития оперного действия и в непосредственном соприкосновении с ним обретает своё становление. Авторское «слово» рассматривается как динамическая смысловая структура в соответствии с понятием «смысл», категорией динамического порядка. Внимание автора работы сосредоточено на выявлении глубинного музыкально-концептуального сюжета, отражающего становление основной идейной установки композитора, получающей вербальное выражение в момент «смыслового взрыва», приводящего становление авторской мысли к полной ясности. В «Орестее» Танеева такая структура, охватывающая три части трилогии, обретает интертекстуальную форму, отсылая к оперному творчеству Вагнера, сопрягая в глубинном интертекстуальном «сюжете» движение от образов языческого мифа («Кольцо нибелунга») к христианским концептам («Лоэнгрин»). Тем самым интертекстуальный, чисто музыкальный план оперы посредством выверенной системы образных соответствий (меч Нотунг – разящий меч убийц, Зигмунд – Орест, Валькирии – Эринии, Лоэнгрин – Аполлон) придаёт становлению авторской концепции особую рельефность развёртывания «от мрака к свету» и становится той призмой, сквозь которую античный сюжет обретает прочтение в свете христианских ценностей.

Ключевые слова: «Орестея» Танеева, Вагнер, авторское слово в опере, интертекст, смысловой взрыв.

Для цитирования / For citation: Королевская Н. В. Интертекстуальный замысел «Орестеи» Сергея Танеева: в поисках авторского смысла // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 36–45. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.036-045.

NATALIA V. KOROLEVSKAYA

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia

ORCID: 0000-0002-8764-8058, nvkoro@gmail.com

The Intertextual Conception of Sergei Taneyev's "Oresteia": In Search for the Author's Meaning

The object of analysis of the present article is “the author’s word” in Sergei Taneyev’s trilogy “Oresteia.” Starting from a systematization of the authorial conceptual utterance in the genre of



opera by musicologist Marina Raku presuming a precise verbal localization in correspondence with the concept of “the word,” the author of this research expands the perception of the present phenomenon as an occurrence of procedural character. It matures during the course of the development of the operatic action and in direct tangency with it acquires its own formation. The authorial “word” is examined as a dynamic semantic structure in correspondence with the concept of “meaning,” a category of dynamic order. The attention of the author of the verbal text is concentrated on the disclosure of a profound musical-conceptual storyline, reflecting the formation of the basic ideal notion of the composer who wrote the verbal text, which receives verbal expression at the moment of “semantic explosion,” bringing the formation of authorial thought to complete lucidity. In Taneyev’s “Oresteia” such a structure, spanning all three parts of the trilogy, acquires an intertextual form, referring to Wagner’s operatic words, interconnecting in a deep intertextual “plotline” the movement from images of pagan myth (“Der Ring des Nibelungen”) to Christian concepts (“Lohengrin”). Thereby, the intertextual, purely musical plan of the opera by means of a coordinated system of figurative correspondences (the sword Nothung – the annihilating sword of killers, Siegmund – Orestes, the Walkyries – the Erinyes, Lohengrin – Apollo) endows the formation of the author’s conception a special prominence of unfolding “from darkness to light” and becomes that prism through which the Ancient Greek storyline acquires an interpretation in light of Christian values.

Keywords: Taneyev’s “Oresteia,” Wagner, the authorial text in opera, intertext, semantic explosion.

Цель статьи – расширить представления об авторском «слове» в опере, сформировавшиеся в исследовании М. Г. Раку [6], где дана система реализации авторских установок, сложившихся в оперном жанре на протяжении его эволюции. По мнению исследователя, такое «слово» составляет концептуальное высказывание, показывающее «отношения автора к рассказанным событиям, зачастую являющееся своеобразным “сгустком” идейного содержания произведения» [там же, с. 2]. Однако подобные концептуальные высказывания имеют не только точечно-локальное значение, но и включены в сюжетно-процессуальное движение, отражающее становление самой мысли автора, что будет рассмотрено на основе трилогии С. И. Танеева «Орестея».

Опера Танеева – яркий пример локализации «слова» от автора. Вложенное в уста Афины, оно с особой чёткостью

выступает на поверхность сюжета, выделяясь из общего контекста своим подчёркнуто нравоучительным характером. Подобный вид концептуальных высказываний Раку относит к разряду «прямого комментария», предполагающего «конкретность, дидактическую завершённость смысла, слиянность музыкальных и вербальных составляющих под знаком вербального», выступающего «в форме комментария-резонёра... отчуждённого комментария-вывода» [там же, с. 8].

Афины действительно можно отнести к «резонёрствующим» персонажам, существующим одновременно «на двух драматургических уровнях – концепционном и сюжетном: над действием и внутри него» [там же, с. 9]: она появляется в строго отведённое ей сюжетное время, но главная её миссия заключается в оглашении основного идейного вывода произведения. Характерное для

формы прямого комментария «отчуждение от действия» в «Орестее» обусловлено влиянием «идеи античного хора» [там же]. Последний является частью и «драматургического пространства» оперы, и монолога Афины, с которым заключительная хоровая «Слава!» образует одно композиционно-смысловое целое.

Задача комментария-вывода – «наиболее конкретное выражение авторской позиции» [там же, с. 10–11], а исследователями уже обращалось внимание на то, что в этой опере получило выражение нравственное *credo* самого Танеева: «Последние слова (перед заключительным хоровым славлением Афины) концентрируют идею произведения; их произносит сама богиня мудрости: “Кто сердечным покаяньем и слезами грех омыл, кто очистился страданьем, тот прощенье заслужил... Пусть отныне и до века не раздор, не кровь за кровь, но уделом человека будет кротость и любовь”. Последнее слово тут ключевое» [4, с. 112]; «...Надо признать явное соответствие главной идеи произведения всему моральному облику композитора, его человеческой индивидуальности» [10, с. 294].

Выделению «авторского слова» (сосредоточенного в монологе Афины) во многом способствует его содержательная парадоксальность, ибо милосердная Афина у Танеева в контексте языческого мифа говорит на языке православных концептов, утверждающих духовные блага в жизни человека и общества («Состраданье и прощенье людям я даю в удел» [8, с. 344]). Тогда как воинственная Афина Эсхила, отдавая свой «камышек» за Ореста, изменяя облик Эриний и приглашая их навеки поселиться в своём городе, печётся о благах материальной жизни: «Пусть вечно здесь пребудет изобилие / Плодов земли, пусть тучные растут стада, / И род людской пусть

множится», «Погибнет семя дерзких и заносчивых. / Как земледелец, я хотела б выполоть / Сорняк, чтоб не глушил он благородный цвет. <...> Чтоб вечно был мой город победителем», «Пошлите из мрака на свет / Всё, что городу служит ко благу! [курсив мой. – Н. К.]» [9].

Нравоучение Афины, проповедническая сущность её монолога у С. И. Танеева и А. А. Венкстерна – автора либретто (если исходить из вербального элемента, под знаком которого, согласно вышеприведённой формуле М. Раку, прочитывается «прямой авторский комментарий»), действительно воспринимается как резкий вираж из античной мировоззренческой системы в христианскую. Однако итоговая вербальная экспликация мысли автора подготовлена длительным, охватывающим действие музыкально-драматическим становлением, обеспечивающим постепенность и плавность перехода из одного культурно-мировоззренческого контекста в другой. Он незаметен по одной причине: авторская интенция обнаруживает себя в интертекстуальном облачении, отсылающем к вагнеровским оперным текстам.

И ранее в «Орестее» Танеева отмечали «присутствие» Вагнера, в чём особенно преуспела музыкальная критика с её непосредственностью слухового восприятия новой музыки, моментально схватывающей актуальные связи. Скорее всего, в силу именно этих особенностей слуховой установки первых слушателей влияние Вагнера на «Орестею» отмечалось в основном в области гармонии и инструментовки, и прежде всего в связи с Увертюрой к трилогии Эсхила, которая, как известно, в оперу не вошла и представляет собой самостоятельное произведение [2, с. 144–145]. Но никогда эта проблема не получала специального освещения и тем более не выходила на

уровень выявления интертекстуальных связей.

Препятствием для углублённого исследования отношений Танеева и Вагнера послужило негативное высказывание на эту тему самого Танеева: «Вагнер меня в высшей степени заинтересовал, в особенности в отношении гармонии и инструментовки. Многому у него можно научиться, между прочим, и тому, как не следует писать оперы»¹. Однако именно вагнеровский интертекст становится для Танеева путеводной нитью, опредмечивающей авторскую мысль, движущуюся в русле чужого образно-смыслового содержания и в диалоге с ним обретающую собственный содержательный контур.

Вагнеровский интертекст, образующий в «Орестее» скрытый образный план на основе аллюзийной актуализации нескольких лейтмотивов, – меча, судьбы, трагического и героического рода Вельзунгов, полёта валькирий и Лознгринна – посланника Грааля, – выстраивается как отдельный сверх-сюжет, охватывающий действие трилогии.

Меч

Знаком, вводящим в вагнеровский интертекст «Орестей», является фанфарный *C dur*, отсылающий к лейтмотиву меча тетралогии. При актуализации этой темы для Танеева был значим прежде всего её предметный смысл (орудие убийства). Но в отличие от вагнеровского Нотунга, окружённого аурой положительного героя как заступника любви в противостоянии с копьём власти (два поединка меча и копья в «Валькирии» и «Зигфриде» с наибольшей чёткостью обнажают основной идейный конфликт тетралогии), его сущность в контексте «кровавого» сюжета «Орестей» радикально переосмыслена Танеевым, «вкладываящим» меч в руки убийц.

Этот мотив получает двойную экспозицию в партиях Эгиста и Клитемнестры, отмеченную почти буквальным совпадением слов, отражающих готовность к убийству («Пора пришла! Я призову всё мужество моё»² и «Мужество в душе моей кипит»³), и прямое указание на предполагаемое орудие убийства в продолжении реплики Клитемнестры, уже за пределами фанфары: «...И ненависть к царю мне руку укрепит [курсив мой. – Н. К.]»⁴).

Интертекстуальность *C dur*'ной фанфары легко может быть оспорена в силу принадлежности этой интонации, носительницы героической семантики, «всем и никому». Не способствует интертекстуальному прочтению мотива и его фактурно-ритмическое оформление, лишаящее его чёткости тематического контура, значимость которого на этапе экспонирования особенно велика, что хорошо понимал Вагнер, использовавший при введении новых музыкальных символов приём многократного повторения.

Однако основанием интертекстуальной сущности мотива является его дальнейшее вариантное развитие в рамках иконического значения. На основе *C dur*'ной фанфары в контексте становящегося действия (убийство Агамемнона) рождается ещё один, пластически более конкретный образ – разящий удар мечом, переданный ритмоинтонационной формулой, содержащей в себе «замах» (взлёт шестнадцатых из-за такта) и резко акцентированный, направленный сверху вниз квинтовый «удар» (после слов Эгиста «Один из нас погибнуть должен!») [8, с. 33].

Значимость этой формулы подтверждается тем, что она послужила основой оркестрового сопровождения первого *Allegro* дуэта Эгиста и

Клитемнестры («Злодея смерть врагам угода будет, достоин казни он» [там же, с. 45]), сплывающего героев в порыве отмщения, а её наиболее устрашающий вариант предстаёт как оркестровая иллюстрация состоявшегося убийства, о подробностях которого мы узнаём из рассказа Клитемнестры («...И страшный нанесла удар, потом другой» [там же, с. 124]), – низвергающийся каскад квинт, заострённый пунктирными ритмами и акцентами, словно дающими ощутить глубину, тяжесть и остроту наносимых ударов (с сохранением тональности меча *C dur*).

Отметим использование мотива меча в череде видений Кассандры, где он фигурирует как метонимический знак, символизирующий занесённую для удара руку убийц: в обоих случаях провидения образов палачей использование фанфары связано со словом «ад» («Но это что? Адская сеть, покрывало смерти!», «Приветствую я вас, ворота ада!» [там же, с. 99, 117]).

Таким образом, многовариантное использование одного и того же мотива в ситуациях, фиксирующих преступление Эгиста и Клитемнестры в различных временных ракурсах (как становящееся и ставшее действие), не позволяет усомниться в авторском интертекстуальном намерении.

Зигмунд – Орест

Начиная с фанфарного *C dur*, вагнеровский интертекст расширяется в поступательном нарастании музыкальных знаков, обрисовывающих фигуру Зигмунда – Ореста: от мотива судьбы – к мотиву трагического и героического рода Вельзунгов. Мотив судьбы обретает очертания как выражение отчаяния Кассандры («О, горе мне!» [там же, с. 94]), представляющий собой мелодическую

инверсию (с сохранением ритмического каркаса) лейтмотива судьбы Вагнера (листовской «интонации вопроса»).

В потоке прихотливо сменяющихся пророческих видений внутренний взор Кассандры постепенно фокусируется на образе таинственного мстителя, фигура которого вырисовывается в кульминации прорицаний, представленная темой «Из дальних стран изгнанник придёт» [там же, с. 116]. Отличающаяся истинно вагнеровской тяжеловесностью (обретающая полновесное проведение в охвате всех пластов фактуры), эта тема отсылает к лейтмотиву трагического и героического рода Вельзунгов благодаря общности героико-трагической ауры, интонационной (в опоре на $t_{6/4}$) и маршевой основы, тональности (*c moll*) и темпа (*Moderato* у Танеева и *Moderato molto* у Вагнера).

Интеграция в одной теме аллюзий на мотив судьбы и мотив трагического и героического рода Вельзунгов служит дополнительным фактором выявления вагнеровского интертекста в опере Танеева. Вагнеровское ассоциативное поле, собирающееся из различных фрагментов, связанных с фигурой Зигмунда-героя, явление которого предрешиено божественной мудростью, поддерживает и укрепляет ситуационная аналогия: предсказание Кассандрой явления героя почти буквально совпадает со сценой предвидения будущего Вотаном в финале «Золота Рейна», где у верховного божества рождается проект спасения мира, а тема меча предстаёт как метонимия Героя.

Тема-аллюзия, окружённая аурой судьбы, достаточно чётко прочерчивает траекторию оперной судьбы героя, являющегося сначала Электре как олицетворение её мечты о мщении (№ 17), затем Клитемнестре как живое воплощение

её судьбы (№ 21): при встрече Ореста с Электрой инверсия вагнеровского мотива судьбы существует в контексте ожидания справедливого возмездия, завершающая фразу «Убийце боги отомстят за мужа кровь ру[кою сына]» [там же, № 17, с. 208], а широкое полновесное изложение темы Ореста (аллюзии на мотив трагического и героического рода) перед началом сцены «узнания» сына [8, № 21, с. 241] предупреждает о неотвратимости смерти. Наконец, трагический итог подводит её нарочито обезличенное проведение в заключении «Хоэфор» (в партии хора в контрапункте с оркестровой темой Эриний), отсылая к первоначальным событиям трагедии и замыкая второй круг действия родового проклятия.

Тема Ореста (аллюзия на мотив трагического и героического рода) выполняет роль музыкальной эмблемы героя, но становление его образа происходит в измерении внутреннего мира, приходящее на момент совершения преступления. В отличие от Клитемнестры, для него этот момент неоднозначен: Оресту приходится выбирать из двух зол, принимать трудное решение, что «отключает» его от действительности, когда мир «в состоянии трагически напряжённой амехании не движется... а собирается в сознании»⁵. Эта ситуация трагической апории у А. В. Ахутина получила определение «открытия сознания», «встречи с самим собой»⁶.

Именно в сознании Ореста впервые сталкиваются два антагонистичных миропорядка – света и тьмы, «старых» и «новых» богов, Эриний и Аполлона. В этом «поединке» голос Аполлона, доносящийся до Ореста из глубины сознания, репрезентирован темой «В венце из солнечных лучей» [8, с. 245] (экспонируемой в сцене с Электрой [там же, № 17,

с. 200]), высветленной высокими тембрами деревянных духовых и струнных. Эриний представляет Клитемнестра – её партия, наполненная хроматическими мотивами, «рисует» змееподобный образ (ранее, в № 17, её обличает Электра: «Над мёртвым тешила, змея!» [там же, с. 209]).

Но после матереубийства – в симфоническом антракте перед «Эвменидами» – погружение сознания Ореста во мрак безумия атрибутирует именно тема Эриний, она же – голос совести, кары за содеянное, за которой стоит всё та же Клитемнестра. Не случайно в момент крайнего изнеможения сил бегущий Орест слышит её мольбу (мотив «О, пощади!», вытекающий непосредственно из темы Эриний в самом конце антракта [там же, с. 271]).

Валькирии – Эринии

Эпизод преследования Ореста Эриниями включён Танеевым в интертекстуальный «сюжет», отсылающий к «Полёту валькирий». Танеев создаёт аналогичную звуковую картину, так же, как и у Вагнера, представляющую собой симфонический антракт. Картичность и зримость образов не противоречит логике сюжета, согласно которому «полёт фурий» – это внутреннее видение Ореста. Эриний, как Афина и Аполлон, – часть самого мироздания, а потому внутреннее видение Ореста не субъективно, оно столь же «внутреннее», сколь и «внешнее».

Именно на этом примере особенно рельефно проступает техника аллюзийных связей Танеева – неуловимых, не бросающихся в глаза, но за счёт актуализации отдельных деталей способствующих воссозданию не столько зримости и плотности образной ткани, сколько самой атмосферы. В симфоническом

антракте «Орест и фурии» всё внимание приковывает к себе тема Эриний, но до её появления Танеев «включает» фон, аналогично вагнеровскому «Полёту», причём начальные элементы совпадают вплоть до графического начертания: трель шестнадцатыми *A – B (d moll)* – у Танеева, *fis¹ – g¹ (h moll)* – у Вагнера.

Различие звуковысотности определяется ландшафтными особенностями места действия⁷, трансформирующими и знаковый образ набора высоты, с которого начинается «Полёт Валькирий»: характерные вагнеровские тираты, урезанные до двух звуков, в контексте «морского пейзажа» теряют «взмывающую» энергию и «рисуют» прибой (накаты и отливы волны).

Однако нельзя не отметить знак «Полёта валькирий», обладающий достаточной опознавательной силой – «сверкающее молнией» увеличенное трезвучие в разгар воздушной феерии Вагнера и морской бури Танеева, в обеих картинах совпадающее по звуковому составу, что (даже при ограниченности выбора из трёх возможных) говорит в пользу осознанности намерения композитора. Так он выстраивает свой, «подводный» образно-смысловой план, который чем дальше, тем всё больше обретает отчётливость очертаний.

Лоэнгрин – Аполлон

Действие «Орестей» направлено в сторону разрешения конфликта между двумя поколениями богов – хтоническими Эриниями (дочерями мрака) и олимпийцем Аполлоном (богом лучезарным), в результате чего устанавливается новый миропорядок, действие закона родового проклятия, допускающего самое страшное кровопролитие (дето-, матерубийство), сменяется правосудием и милосердием. Последнюю точку в развёр-

тывании скрытого интертекстуального сюжета «от мрака к свету» («от мрачного господства Эвменид к светлому торжеству Аполлона» [2, с. 144]) ставит отсылка к «Лоэнгрину» Вагнера.

В отличие от предыдущей, весьма непрозрачной аллюзии, антракт № 24 «Храм Аполлона в Дельфах» представляет собой не просто аллюзию, но нарочитую пародию (в музыкальном значении этого термина) на Вступление к четвёртой дрезденской опере Вагнера. Она угадывается с первых нот – высоких тремолирующих вершин, *divisi* у скрипок с флажолетами, аналогично начальным тактам Вступления к «Лоэнгрину», и в последующем воспроизведении вагнеровского плана тембрового варьирования темы с эффектом пространственного приближения далёкого источника волшебного свечения. Постепенно он обретает зримость и осязаемость черт в четырёхкратном проведении основной темы: 1) флейтами и гобоями; 2) группой деревянных духовых и валторнами; 3) группой меди и фаготами; 4) фаготами и низкими струнными.

Наращение светоносности в плавном перемещении темы Дельфийского храма из верхнего регистра в нижний, выявляющее на глубинном уровне единственность античного божества и божественного рыцаря германского средневекового эпоса, подчёркнуто авторской ремаркой: «Сквозь дым просвечивают золотистые лучи». Эта ремарка приходится на предыкт, связывающий начальный, аллюзийно нагруженный раздел со вступающей далее темой гимна Аполлону «В венце из солнечных лучей», полное оркестровое проведение которой в тональности *C dur* (в лучах божественного сияния обретающую лучезарность) передаёт уже широкий поток льющегося света.



Движение «от мрака к свету» определяет вектор и античного, и оперного сюжета. Г. У. Аминова находит целую сеть интонационных преобразований в партии Ореста с «эффектом постепенного интонационного “просветления”» [1, с. 173]. Но принципиальное просветление связано с воплощением «православной концепции»: «У Танеева отстаивается православная система ценностей в духовной жизни человека», получает выражение идея «страстного пути к покаянию»; «Танеев вносит в эсхилловскую трилогию евангельское осмысление проблем греха, искушения, совести» [там же, с. 171, 172].

Однако именно вагнеровский интертекст, и в особенности совмещение взаимоисключающих образных планов в финале оперы – «явного текста» (античное святилище – Дельфийский храм) и «скрытого интертекста»⁸ (христианская святыня – Грааль) – порождает тот магический кристалл, сквозь который античный сюжет обретает прочтение в свете христианских ценностей. Образ вагнеровского «героя в звериной шкуре» всецело принадлежит дохристианскому материальному миру. Его символом в тетралогии является золото в обеих своих ипостасях: как часть природы и предмет власти. Модуляция к образу хранителя духовных ценностей Грааля подчёркивает тот головокружительный скачок, который совершается в сознании античного героя как преображение Ореста-мстителя, заложника мира практических действий, в страдающего и кающегося чело-

века, сознающего совершённый им грех. Так античная трагедия, с её «открытием сознания», превращается в концепцию открытия, или «пробуждения в человеке христианской души» [там же, с. 174].

Таким образом, скрытая (музыкальная) смысловая структура (охватывающей трилогию интертекстуальный музыкально-образный план), являющаяся проводником авторской мысли, в конце концов отливается в «авторское слово» (монолог Афины), где начинает доминировать «вербальный элемент» (согласно формуле М. Г. Раку).

Его длительное становление закономерно, в соответствии с определением понятия «смысл», который не только «укоренён в слове... объективен ... онтологичен. Но, кроме того, он ещё и акт, он *динамичен*» [3, с. 56]. В целом, «авторское слово» (монолог Афины), выступающее на поверхность сюжета, равнозначно «смысловому взрыву», который характеризуется у Ю. М. Лотмана (автора этого понятия) как 1) достижение полной смысловой ясности, сменяющей «мир признаков и овеществлений» [5, с. 28], и 2) как переход на качественно новый уровень смыслообразования, связанный с «прорывом» в сферу индивидуального сознания. Оба параметра – достижение смысловой ясности и прорыв в индивидуальное – соответствуют понятию «авторское слово». Последнее воплощается в структуре, охватывающей собой произведение как *становление мысли* на пути к истине и *откристаллизовавшийся смысл*.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из письма С. И. Танеева к П. И. Чайковскому. Цит. по: [2, с. 136].

² Сцена 4, речитатив Эгиста перед рассказом [8, с. 33].

³ Сцена 4, дуэт Эгиста и Клитемнестры [8, с. 44].

⁴ Сцена 4, дуэт Эгиста и Клитемнестры [8, с. 45].

⁵ Ахутин А. В. Открытие сознания (Древнегреческая трагедия и философия) // Ахутин А. В. Поворотные времена. СПб.: Наука, 2005. URL: <http://iknigi.net/avtor-anatoliy-ahutin/102236-povorotnyye-vremena-chast-1-anatoliy-ahutin.html> (дата обращения: 09.09.2017).

⁶ Там же.

⁷ «Пустынная местность на берегу моря. Ночь. Гром, молния. На море буря» (ремарка к антракту «Орест и фурии»); «Вершина скалистой горы. Справа сцену окаймляет еловый лес. Слева – вход в пещеру, над которым гора достигает своей высшей точки... Отдельные группы облаков, гонимые бурей, проносятся над обрывом...» (ремарка к «Полёту валькирий»).

⁸ «Явный текст» и «скрытый» интертекст – терминология М. Г. Раку [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аминова Г. У. «Орестея» С. И. Танеева: трагедия-мистерия и православие // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 171–175.
2. Бернандт Г. Б. С. И. Танеев: монография / под ред. Н. Юденич. 2-е изд. М.: Музыка, 1983. 290 с.
3. Зинченко В. П. Мысль и слово Густава Шпета. М.: УРАО, 2000. 208 с.
4. Корабельникова Л. З. Творчество С. И. Танеева. Историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986. 296 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. 704 с.
6. Раку М. Г. «Авторское слово» в оперной драматургии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993. 25 с.
7. Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–21.
8. Танеев С. И. Орестея: музыкальная трилогия в 3 частях, 8 картинах по Эсхилу / либретто А. А. Венкстерна. Клавир. М.: Музыка, 1970. 352 с.
9. Эсхил. Эвмениды / перевод С. Апта // Эсхил. Трагедии. М., 1978. URL: http://lib.ru/POEEAST/ESHIL/eshil1_4.txt. (дата обращения: 15.11.2018).
10. Яковлев В. В. Избранные труды о музыке. Т. 2. Русские композиторы / редкол.: Е. Грошева и др. М.: Советский композитор, 1971. 458 с.
11. Knust M. Music, Drama, and Sprechgesang: About Richard Wagner's Creative Process // 19th-Century Music. 2015. Vol. 38, No. 3, pp. 219–242.

Об авторе:

Королевская Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, доцент кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0002-8764-8058**, nvkoro@gmail.com

 REFERENCES 

1. Aminova G. U. The Oresteia by S. I. Taneyev: Tragedy-Mysteria and the Orthodox Christianity. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2010. No. 2, pp. 171–175. (In Russ.)
2. Bernandt G. B. S. I. *Taneev: monografiya* [S. I. Taneyev: Monograph]. Ed. by N. Yudenich. 2nd Edition. Moscow: Muzyka, 1983. 290 p.
3. Zinchenko V. P. *Mysl' i slovo Gustava Shpeta* [The Thought and Word of Gustav Shpet]. Moscow: University of the Russian Academy of Education, 2000. 208 p.
4. Korabel'nikova L. Z. *Tvorchestvo S. I. Taneeva. Istoriko-stilisticheskoe issledovanie* [The Musical Legacy of Sergei Taneyev. Historical-Stylistic Research]. Moscow: Muzyka, 1986. 296 p.
5. Lotman Yu. M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo, 2000. 704 p.
6. Raku M. G. «Avtorskoe slovo» v opernoy dramaturgii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [The “Author's Word” in Opera Drama: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1993. 25 p.
7. Raku M. G. «Pikovaya dama» bratiev Chaykovskikh: opyt intertekstual'nogo analiza [“The Queen of Spades” by the Tchaikovsky Brothers: An Attempt of Intertextual Analysis]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1999. No. 2, pp. 9–21.
8. Taneev S. I. *Oresteya: muzykal'naya trilogiya v 3 chastyakh, 8 kartinakh po Eskhilu. Libretto A. A. Venksterna* [Oresteia: A Musical Trilogy in 3 Parts, 8 Paintings by Aeschylus. Libretto by A. A. Venkstern]. Pianoforte. Moscow: Muzyka, 1970. 352 p.
9. Eskhil. Evmenidy. Perevod S. Apta [Aeschylus. The Eumenides. Translated by S. Apt]. *Eskhil. Tragedii* [Aeschylus. Tragedies]. Moscow: Iskusstvo, 1978.
URL: http://lib.ru/POEEAST/ESHIL/eshil_4.txt. (15.11.2018).
10. Yakovlev V. V. *Izbrannye trudy o muzyke. T. 2. Russkie kompozitory* [Selected Works on Music. Vol. 2. Russian Composers]. Editorial Board: E. Grosheva et al. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 458 p.
11. Knust M. Music, Drama, and Sprechgesang: About Richard Wagner's Creative Process. *19th Century Music*. 2015. Vol. 38, No. 3, pp. 219–242.

About the author:

Natalia V. Korolevskaya, Ph.D. (Arts), Senior Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Associate Professor at the Department of the Music History, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0002-8764-8058, nvkoro@gmail.com

