



УДК 782

В ДИАЛОГЕ С У. ШЕКСПИРОМ: СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРЫ Б. БРИТТЕНА «СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ» СКВОЗЬ ПРИЗМУ ФОЛЬКЛОРНЫХ АРХЕТИПОВ

О.Ю. КОЛПЕЦКАЯ¹, М.В. ХОЛОДОВА¹, С.Г. НАДЕЛЯЕВА²

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

² Независимый исследователь, Самара, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена интерпретации комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» в одноимённой опере Б. Бриттена. В центре внимания – сюжетно-композиционные особенности сочинения британского композитора, обусловленные спецификой жанровой природы пьесы английского писателя. Избранный ракурс обеспечивает научную новизну данной работы, так как произведение Б. Бриттена до сих пор не получило исчерпывающего осмысления в отечественном и зарубежном музыкознании. Авторы исследуют процесс трансформации литературного текста в либретто, характеризуют этапы сюжетосложения, рассматривают принципы отражения архаической картины мира, анализируют структурно-жанровые закономерности мифа и волшебной сказки, претворённые в опере. Задействованные теории В. Проппа (морфология сказки) и М. Тараканова (оперные сюжетные лейтмотивы) позволили выявить глубинную связь образной сферы и композиционно-драматургической логики бриттеновского сочинения с архетипическими фольклорными источниками, которые изначально послужили основой для пьесы английского драматурга.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: У. Шекспир, Б. Бриттен, опера «Сон в летнюю ночь», архетип, волшебная сказка, либреттология,

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

A DIALOGUE WITH W. SHAKESPEARE: PLOT AND STRUCTURAL FEATURES OF B. BRITTEN'S OPERA "A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM" THROUGH THE FOLKLORE ARCHETYPES

O.YU. KOLPETSKAYA¹, M.V. KHOLODOVA¹, S.G. NADELYAEVA²

¹ Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

² Independent researcher, Samara, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to Shakespeare's comedy "A Midsummer Night's Dream" interpreted in the opera by B. Britten. The focus is on the plot and structural features of the British composer's work, specified by the genre nature of the English writer's play. The chosen aspect of the study provides its scientific novelty since the work of B. Britten has not yet received an exhaustive understanding in Russian or foreign musicology. The authors analyse the process of transforming the literary source into the libretto, they also consider the stages of plot composition including implementation of structure and genre patterns of myth and fairy tale in the opera. The theories of V. Propp (morphology of the fairy tale) and M. Tarakanov (operatic plot motifs) involved in the study made it possible to identify the deep connection of the figurative sphere and the compositional and dramaturgic logic of Britten's work with the archetypal structures of ritual and myth, originally laid down in the play by W. Shakespeare.

KEYWORDS: W. Shakespeare, B. Britten, opera "A Midsummer Night's Dream", archetype, fairy tale, librettology.

CONFLICT OF INTEREST. The authors declare no conflict of interest.



«Сон в летнюю ночь» – одна из самых оригинальных комедий У. Шекспира¹. Она производит удивительное впечатление уникальным сочетанием реальности и фантастики, серьёзного и смешного, лирики и юмора. «Многослойность» жанровой природы источников произведения английского драматурга отмечается отечественными и зарубежными шекспироведами [1–3; 5; 6; 10; 14; 24–27]. В пьесе нашли отражение и античная книжная традиция, и рыцарский роман франко-английской литературы, и современные автору театральные постановки эпохи Возрождения.

Вместе с тем, одним из главных источников, определивших специфику сюжетосложения и композиционно-драматургические особенности сочинения, является британский фольклор, который У. Шекспир использовал в качестве своеобразного фундамента для создания «волшебного» мира пьесы, адаптируя и трансформируя мотивы и образы народной мифологии в соответствии с эстетикой елизаветинской эпохи и собственными художественными задачами. Согласимся с мнением Г. Бояджиева, заключающего, что «Сон в летнюю ночь» – произведение

единственное в своём роде; говоря языком комедии, это сама Природа, глянувшая на себя в зеркала озёр и залюбовавшаяся собой» [6, с. 370].

Среди многочисленных музыкальных интерпретаций творения английского драматурга² почётное место занимает одноимённая опера его соотечественника, выдающегося композитора XX века Бенджамин Бриттена. Однако, несмотря на известность и яркую творческую индивидуальность мастера, ряд его произведений для театра, и, в частности, «Сон в летнюю ночь», не получили исчерпывающего осмысления в отечественном музыкознании. Рассмотрению сочинения Б. Бриттена посвящены раздел одной из глав работы Л. Ковнацкой [11, с. 173–197], небольшой фрагмент очерка в книге Л. Данько [9, с. 67–69], статьи С. Гончаренко [8], О. Колпецкой и С. Наделяевой [12; 15], С. Надлер [16]. Назовём также монографии британских авторов Питера Эванса «Музыка Бенджамин Бриттена» [26, р. 236–256] и Эрика Уолтера Уайта «Бенджамин Бриттен: его жизнь и оперы» [27, р. 220–232], где есть обзорные разделы, касающиеся некоторых аспектов музыкально-сценической интерпретации шекспировской комедии.

Таким образом, специфика сюжетного плана и композиции оперы «Сон в летнюю ночь» ещё не становились объектом углублённого изучения российских и зарубежных музыковедов, что обеспечивает актуальность и научную новизну предлагаемой статьи. Её цель – выявить сюжетно-композиционные особенности произведения Б. Бриттена, рассматриваемого с позиций сравнительного анализа либретто и литературного первоисточника, в том числе через призму структурно-жанровых закономерностей мифа и сказки.

Для реализации поставленной цели потребовалось решение следующих задач:

¹ Точная дата создания комедии не известна. Учёные пытались определить год рождения пьесы, исходя из того, что её постановка могла быть приурочена к свадьбе высокопоставленных особ. Однако установить, какое конкретно из брачных торжеств последнего десятилетия XVI столетия инициировало возникновение этого спектакля, так и не удалось. Шекспировед Сидней Ли высказывает следующее предположение: «Вероятно, пьеса была написана <...> по случаю брака всеобщей покровительницы поэтов, Луции Гарингтон с Эдуардом Русселем, третьим графом Бедфордским, состоявшегося 12 декабря 1594 г., или же по случаю свадьбы Вильяма Стэндлея, графа Дерби, 24 января 1594–1595 г. в Гринвиче» (Цит. по: [5, с. 136]). А. Чужкова отмечает: «Сон в летнюю ночь» появился в середине 1590-х годов. <...> Вероятнее, поводом для создания пьесы послужила аристократическая свадьба. Например, графини Саутгемптон – вдовствующей матери патрона Шекспира» [24]. Единственное более или менее достоверное основание для датировки «Сна в летнюю ночь» находится в тексте самого произведения. Так, в диалоге Оберона и Титании сообщается о недавних стихийных бедствиях и наводнении. Очевидно, современникам английского драматурга был понятен намёк на бурную погоду 1593 и 1594 гг. Возможно, что вскоре после этих событий и создавалась пьеса. Достоверно известен лишь факт первого издания комедии – 1600 год.

² Начало обширной музыкальной традиции заложил Г. Пёрселл, создавший semi-оперу «Королева фей» (1692–1693), однако весьма далёкой от шекспировского первоисточника. В дальнейшем к этому сюжету обращались: Ф. Мендельсон (музыка к пьесе «Сон в летнюю ночь», 1826), Ш.Л.А. Тома, свободно адаптировавший пьесу в одноимённой опере (1850), Т. Бенвенутти (опера «Уильям Шекспир, или Сон в летнюю ночь», 1861), Э. Сати (музыка к цирковой постановке «Пять гримас для “Сна в летнюю ночь”», 1915), К. Орф (музыка к пьесе «Сон в летнюю ночь», 1964) и др.



- сопоставить сюжетный и композиционно-драматургический планы пьесы У. Шекспира и сочинения Б. Бриттена;

- рассмотреть принципы работы в процессе трансформации литературного текста в оперное либретто;

- проанализировать этапы сюжетосложения и особенности композиции в соотношении со сказочно-мифологическими структурами.

В связи с важной ролью архетипических фольклорных мотивов и образов в шекспировской комедии, существенными для данной статьи явились теоретические положения, разработанные в трудах В. Проппа [17; 18], А. Байбурина [4], Е. Мелетинского [13], О. Скрынниковой [21], Е. Алимпиевой и Н. Зелезинской [1], Н. Елиной [10]. Избранный ракурс исследования обусловил обращение к теории сюжетного лейтмотива М. Тараканова [22], которая позволяет более полно представить структуру фабульного плана оперы. В изучении сюжетно-композиционных особенностей произведения Б. Бриттена помощь оказали отмеченные ранее работы, посвященные «Сну в летнюю ночь», а также книги С. Гончаренко [7], В. Холоповой [23], шекспироведов А. Аникста [2], Г. Бояджиева [6].

Теоретическая и практическая значимость исследования заключается в возможности использования полученных результатов в учебных курсах «Зарубежная музыка XX века», «Современный музыкальный театр», научных изысканиях, касающихся опусов Б. Бриттена и музыкальной шекспирианы.

Либретто оперы «Сон в летнюю ночь» принадлежит самому композитору³ и его другу, постоянному творческому сотруднику Питеру Пирсу. В процессе работы обнаружилось, что в музыкальном спектакле не могут быть представлены все сюжетные перипетии пятиактной пьесы. Это обусловило необходимость серьезного переосмысления литературного первоисточника: перед авторами оперного текста встала задача реконструирования драматургии комедии с целью извлечения убедительных линий сценического действия.

В результате, сочинение У. Шекспира было переработано в либретто трёхактного произведения Б. Бриттена. Сразу отметим, что английский драматург не выделял в своих пьесах такие композиционные единицы, как действие, картина или сцена: театральные представления в елизаветинскую эпоху ставились

без антрактов. Разбивка на акты и сцены появилась позже – в XVIII–XIX вв., когда постановщики и издатели начали стандартизировать структуру для удобства репетиций и чтения (см. об этом: [3]).

В ходе анализа установлено, что I действие оперы включает ряд сцен первого и второго актов пьесы⁴, следующее – третий акт и эпизод четвёртого, а в заключительном действии сочинения Б. Бриттена воспроизведены как фрагменты из четвёртого акта комедии, так и полностью две её финальные сцены. Вместе с тем, в опере не обозначены композиционные разделы внутри действий. Это можно интерпретировать как сознательный выбор композитора, нацеленный на имитацию аутентичной структурной органичности пьесы, сохранение «необработанной» динамики шекспировского текста, где сюжетные переходы не акцентировались формально⁵.

Сравнение текстов первоисточника и либретто позволило выявить следующие приёмы, направленные на уплотнение темпоритма действия и усиление динамики сюжета: 1) купюры, либо значительные сокращения ряда сцен пьесы; 2) перестановка разных по масштабам фрагментов текста, что в ряде случаев приводит к изменению хронологии событий; 3) свободное комбинирование вербальных блоков из отдельных словосочетаний и строф; 4) перепоручение реплик, высказываний одних персонажей другим.

Несмотря на значительные вмешательства в текст оригинала, Б. Бриттен сохраняет две основные образные сферы комедии. Первая – связана с реальным миром и включает в себя следующие группы персонажей:

1/ влюблённые пары (Лизандр и Гермия, Деметрий и Елена);

2/ афинские ремесленники: плотник Пигва (Пень), столяр Бурав (Тихоня), ткач Основа (Шпулька), продавец раздувальных мехов Флейта (Свисток), медник Рыло и портной Выдра (Заморыш)⁶;

3/ царские особы (Тезей и Ипполита).

⁴ Авторы статьи ориентировались на типизированные композиционные блоки комедии, закрепившиеся в литературоведческой практике и русских переводах.

⁵ Для удобства анализа, при дальнейшей характеристике композиции оперы мы будем условно выделять сцены, которые аналогичны структуре комедии.

⁶ В скобках указан вариант перевода имён ремесленников, фигурирующий в клавире оперы «Сон в летнюю ночь» (Бриттен Б. Сон в летнюю ночь: опера в 3-х действиях: переложение для пения с фортепиано / авт. либр. Б. Бриттен, П. Пирс; пер. Д.Э. Далгат; перелож. И. Холст, М. Пенни. М.: Музыка, 1986. 310 с.).

³ Ранее у Б. Бриттена уже был опыт написания либретто: он принимал активное участие в создании сценария и чернового варианта текста при подготовке оперы «Питер Граймс».

Вторая сфера – мир фантастический, волшебный, к которому относятся такие персонажи британского фольклора, как Оберон, Титания, Пак и эльфы.

Вместе с тем, в либретто отсутствуют Эгей, отец Гермии, а также Филострат – заведующий увеселениями при дворе Тезея. Значительно сокращена роль герцогской четы – Тезея и Ипполиты, в опере они появляются лишь в финале. Подобное решение связано не только с необходимостью концентрации на развитии главных сюжетных линий, но и с желанием композитора усилить фантастический компонент повествования (См.: [15]). В этом же контексте можно рассматривать доминирование лесного пространства как места действия большинства сцен, вследствие чего на первый план выходит сказочно-ирреальная атмосфера, идея влияния волшебной силы на мысли, чувства и поступки влюблённых героев (Рисунок 1).

Благодаря образной системе «двоемирия», лесному локусу как маркеру «киного» бытия, обращению к персонажам народных поверий в шекспировской комедии и в опере Б. Бриттена отчётливо прослеживается связь с жанром *волшебной сказки*. Не случайно в пьесе английского драматурга можно обозначить ряд ситуаций, подобных тем, которые выделяет в своём исследовании В. Пропп [18]. Единство структуры волшебных сказок, как было установлено учёным, опирается на устойчивую логическую последовательность типовых мотивов и сюжетных ходов (функций), этапов развёртывания действия. Для данного жанра, с одной стороны, характерна калейдоскопичность и красочность (в связи с множеством представленных в мировой практике персонажей), с другой – сходство и повторяемость (т. к. действия героев и совершаемые ими поступки идентичны)⁷. Морфологическое исследование волшебной сказки (то есть описание по составным частям и их отношению друг к другу и к целому) позволяет определить её специфику.

Метод анализа, предложенный В. Проппом, нашёл применение и в других сферах художественной деятельности. Так, например, М. Тараканов выявил типичные оперные сюжетные мотивы и сгруппировал их, в так называемые, классификационные ряды (Подробно см.: [22]). Исследователь указывает на варианты их совмещения, пересечения или противостояния, что позволяет «представить оперные ситуации «стереометрически» во многих измерениях



Рисунок 1. Опера Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь». Постановка Мариинского театра, Санкт-Петербург, 2011 г. Источник: <https://clcl.i/rMorU>

и разных отношениях» [Там же, с. 5]⁸.

Задействуя теорию М. Тараканова, выделим сюжетные мотивы в опере Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь».

⁸ М. Тараканов отмечает, что понятия «лейтмотив» и «ситуация» не являются синонимами. Если ситуация «представляет собой то слагаемое драматургического движения, где складываются определённые и сравнительно устойчивые взаимоотношения персонажей, то трудно будет отрицать огромное разнообразие таких ситуаций, по-разному реализованных в конкретном драматургическом движении» [22, с. 5]. Сюжетный лейтмотив определяет лишь логическую основу оперной ситуации. Он сообщает «внутренний смысл, но не совпадает с нею (ситуацией), не исчерпывает её конкретного содержания без остатка» [Там же]. Таким образом, определяемый М. Таракановым сюжетный лейтмотив оказывается близким функции действующего лица (в трактовке В. Проппа) [Там же].

⁷ Однако исследователь даёт оговорку: указанная закономерность касается только фольклора.



Рисунок 2. Опера Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь».
Постановка Мариинского театра, Санкт-Петербург, 2011 г.
Источник: <https://clc.li/ygkHx>

Первая сцена является экспозицией образов фантастического мира. Текст ансамбля эльфов соответствует *«простому сообщению»*. Волшебные персонажи не только косвенно характеризуют Пака, но и информируют о причине разлада между Обероном и Титанией. Ссора вспыхивает из-за мальчика, которого королева фей усыновила после смерти его матери. В связи с исходной ситуацией образуется «конфликтный треугольник» (Оберон – Титания – мальчик) и возникает несколько сюжетных мотивов, относящихся к классификационному ряду *«любовных отношений»*: лейтмотивы *«ревности»*, *«взаимных упрёков, претензий, ссор на почве гордости, неуступчивости»*.

Оберон

Ребёнка мне отдай –
И я готов идти с тобою.

Титания

За все твои владенья не отдам!

Пока я здесь, мы будем лишь браниться [25, с. 35].

Кроме того, противостояние волшебников приводит к *«катастрофе»* – стихийным природным бедствиям. Такая концентрация сюжетных лейтмотивов оказывается не случайной. Возможно, подобным образом выделяется завязка основного конфликта оперы, последствия которого отразятся на взаимоотношениях четырёх влюблённых, представителей реального мира.

Следующая сцена бриттеновского произведения является экспозицией лирических героев. В диалоге

Лизандра и Гермии повествуется о том, что «грозный афинский закон» принуждает девушку выйти замуж за Деметрия. Следствием такого *«давления»* становится *«активное действие»* персонажей – *«неповиновение»*: молодые люди решают тайно обвенчаться. Побег Лизандра и Гермии соответствует той функции, которую В. Пропп называет *«отлучка»*: *«Один из членов семьи отлучается из дома»*. В поисках Гермии в лесу появляется Деметрий и страдающая от безответной любви к нему Елена.

Напомним, что У. Шекспир в своих комедиях стремился представить основные амплуа актёров, дабы обеспечить равновесие мужских и женских ролей. Любовные отношения персонажей неизменно принимают в сочинениях английского драматурга характер напряжённого противостояния. И это выражается в универсальной, вечной схеме *конфликтного треугольника*. Любовная интрига также является существенной основой подавляющего большинства оперных сюжетов. В итоге, на данном этапе развития действия образуются сразу два *«конфликтных треугольника»*: Деметрий – Лизандр – Гермия; Деметрий – Гермия – Елена. Сочувствуя Елене, Оберон принимает решение помочь девушке. Сюжетный лейтмотив *«поддержки справедливого короля»* интерпретируется как покровительство потусторонних фантастических сил.

В третьей сцене I действия оперы впервые появляются афинские мастеровые, которые решают



А	В	С	В	А
сказочно-фантастическая сфера	персонажи реального мира (влюблённые герои)	персонажи реального мира (ремесленники)	персонажи реального мира (влюблённые герои)	сказочно-фантастическая сфера

Схема 1. Композиционно-драматургический план I действия оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь»

разыграть *«жестокую комедию»* о Пираме и Фисбе в честь бракосочетания царя Тезея и его избранницы Ипполиты⁹. В следующей сцене начинается активное взаимодействие двух миров – реального и фантастического. Пак доставляет Оберону чудодейственный цветок (*«получение волшебного средства»* в соответствии с терминологией В. Проппа) и окропляет волшебным соком глаза Лизандра (связь с сюжетным лейтмотивом *«заклятья»*¹⁰). В результате герой влюбляется в Елену и признаётся в своей страсти, что формирует очередной *«конфликтный треугольник»* – Лизандр – Елена – Гермия.

Лизандр

Не Гермию люблю я, а Елену.
Кто ж ворона на голубя сменять
Не пожелает? [25, с. 50]

В дальнейшем новые сюжетные лейтмотивы коррелируются с последующими этапами действия. События, происходящие в волшебной сфере, достигают своей кульминации в первой сцене II акта: королева фей влюбляется в ремесленника Шпульку с ослиной головой (Рисунок 2). Здесь возникают следующие лейтмотивы: *«трансфигурация»*, лейтмотив *«обмана»*, лейтмотив *«любовного призыва, чувственного обольщения»*.

Квартет во второй сцене центрального акта оперы – кульминация в сюжетном развитии сферы реального мира. Герои (Лизандр, Деметрий, Гермия и Елена) оказываются в положении *«безвинных жертв»*. Разрешение конфликта в сказочно-фантастической и реальной сферах характеризуется лейтмотивом *«чудесного спасения»*: в отношении четы волшебных повелителей и молодых влюблённых восстанавливается гармония. Эта ситуация соответствует пропповской функции

«ликвидации беды посредством расколдования».

Бракосочетание – заключительная функция волшебной сказки. Отсюда и закономерный итог фантастических приключений, сказочных превращений и трансформаций, произошедших с героями – свадьба Тезея и Ипполиты, Лизандра и Гермии, Деметрия и Елены. В честь новобрачных афинские ремесленники показывают спектакль «Прежалостная комедия и весьма жестокая кончина Пирама и Фисбы», который служит завершающим «аккордом» торжества. Неумелое исполнение актёров превращает трагедийный сюжет в нелепый фарс, усиливающий карнавальную энергию праздника. В финале произведения Пак обращается к зрителям со словами:

Коль вы пьесой недовольны,
Про неё забыть вы вольны.
И считайте, что мы все
Лишь приснились вам во сне¹¹.

Что касается композиционных особенностей оперы «Сон в летнюю ночь», то одним из ведущих принципов формообразования является *концентричность*. Так, в I действии наблюдается чередование драматургических сфер, которое можно отобразить в Схеме 1.

Композиционное строение III действия усложняется введением сценического приёма «театр в театре». Благодаря этому структуру финального акта можно определить как концентрически-сквозную форму со «вставным» разделом [23, с. 378] (Схема 2).

II действие членится на две развёрнутые сцены. Сюжетное развитие здесь основано на взаимодействии персонажей сказочно-фантастической сферы и представителей реального мира (первая сцена – Титания и Шпулька с ослиной головой, а во второй в отношении молодых влюблённых пар вмешиваются волшебники – Оберон и Пак)¹².

⁹ В пьесе У. Шекспира и опере Б. Бриттена сцены с участием мастеровых решены с помощью приёма «театр в театре».

¹⁰ Ещё раз лейтмотив «заклятья» обнаруживается в четвёртой сцене I акта: Оберон, произнося заклинание, окропляет волшебным соком глаза спящей Титании. Таким образом происходит развитие конфликта между враждующими супругами.

¹¹ Цитата приводится по клавиру оперы.

¹² По мнению Л. Данько, «композиционная схема “Сна в летнюю ночь” подобна форме рондо с двумя эпизодами, где роль рефрена выполняют фантастические сцены в ожившем лесу. Фигура



А	В	С	В	Д	А
сказочно-фантастическая сфера	персонажи реального мира (влюблённые герои)	персонажи реального мира (ремесленники)	персонажи реального мира (влюблённые пары)	спектакль ремесленников вставной раздел	сказочно-фантастическая сфера

Схема 2. Композиционно-драматургический план III действия оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь»

В центре рассматриваемой оперной формы словно теза-антитеза сочетается драма юных героев (2-я сцена) и антидрама сцены влюблённой Титании и Шпульки. Если для королевы фей мечь мужа обернулась шуткой, безобидным озорством, то для влюблённых пар последствия разлада в фантастическом мире оказались более серьёзными: Гермия испытывает страх и ужас от измены Лизандра, Елена остаётся в недоумении от внезапно возникшей симпатии со стороны сразу двух молодых людей, а спор между Деметрием и Лизандром едва не привёл к дуэли.

Господство логики концентрической формы в композиционном строении «Сна в летнюю ночь» объясняется особенностями сюжетной основы, имеющей фольклорные истоки и связь со структурой обряда, а также волшебной сказкой. Как справедливо отмечают исследователи, этот жанр генетически восходит к архаическому мифу, где «целостная картина мира <...> фиксируется в сопоставлениях и противопоставлениях» [7, с. 8]. Для архетипических моделей о космосе как о мировом порядке было характерно проявление дуальности (см. об этом: [21]). Это отражается в системе бинарных оппозиций, которые представляют собой пары противоположенных друг другу признаков, имеющих положительное и отрицательное значения (верх/низ, небо/земля, север/юг и т. д.; день/ночь, свет/мрак, лето/зима и др.; белый/

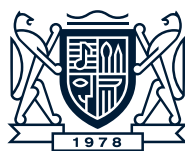
чёрный, красный/чёрный и т. п.).

Данный принцип выразался и в делении на два мира – «этот/свой» (сфера обитания живых людей, пространство, освоенное человеком) и «тот/чужой» (область сверхъестественных сил, принадлежащая богам, смерти, нечеловеческая). Е. Мелетинский писал: «Обывательское представление, что в мифах и особенно в сказках изображается борьба добра и зла, весьма упрощённое и в принципе неверное. Речь с самого начала идёт скорее о противопоставлении “своего” и “чужого”, и “космоса” и “хаоса”» [13, с. 45–46]. С мифологическим мышлением связан также феномен обратимости, несущий в себе древнейшие представления о цикличности природных процессов и о вечном обновлении, о зеркальном подобии двух миров. «Отражение – простейший способ порождения нового, другого, близкого, но в то же время отличного от того, что отражается» [7, с. 11]. Аналогичные структуры, реализующие идеи бинарности, зеркала, выявляются в композиции оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь».

Образы «того/чужого» мира противоречивы и многообразны. Как правило, фольклорные и мифологические тексты указывают на «размытость» в определении данного пространства. Основным признаком его местонахождения является удалённость: «Чужое начинается там, где заканчивается своё» [4, с. 185]. Необходимо отметить, что гармоничное сосуществование «этой» и «той/другой» сфер – важнейшая особенность целостности мироздания. Ситуация нарушения равновесия между ними приводит к катастрофическим последствиям, прерывает естественный ход событий.

В сказочно-фантастических произведениях концепция двоемирия воспринимается как эквивалент мифопоэтической системы оппозиций «свое/чужое». В основе архетипической структуры вселенной лежит тождественность микро- и макрокосмоса, которая, в свою очередь, организует и «двоемирие» оперы Б. Бриттена: синхронизируя реальную и ирреальную сферы, мир людей и мир природы. Композитор создал

Оберона в них является центральной. Он предугадывает действие и руководит им, являясь то сторонним наблюдателем, то его активным участником (как, например, в четвёртой картине – кульминации лесной феерии). Дважды внимание переключается на лирические пары (первая и третья картины) и дважды – на бродячих комедиантов (вторая и пятая)» [9, с. 68]. В целом соглашаясь с высказыванием музыковеда относительно рондальной композиции бриттеновского произведения, отметим следующее: во-первых, такая композиционная единица как картина, в клавире оперы отсутствует; во-вторых, в приведённом высказывании не упоминаются две сцены из II акта, основанные на взаимодействии персонажей, представителей сказочного и реального миров.



модель «иног» бытия как отражение принципов человеческого («своего»), обратившись, вслед за У. Шекспиром, к приёмам отождествления, аналогии и параллелизма. Сора волшебных повелителей воспринимается как нарушение порядка (деформация космической гармонии), мгновенно вызывая изменения в среде людей. В результате возникают природные катаклизмы («под водой луга», «жестокий мор»), происходит непосредственное пересечение «того» и «этого» миров, стирается грань между пространственными сферами: королева эльфов Титания влюбляется в ремесленника Шпильку, Оберон и Пак вмешиваются в сердечные дела смертных, что приводит к удивительным метаморфозам чувств влюблённых.

В различных традициях народов мира представлены мотивы обряда инициации. Его социальная функция заключалась в том, что посредством посвящения молодые люди становились полноправными членами родового объединения, приобретая право на вступление в брак. Идея бессмертия определяла суть данного обряда. Именно она создавала универсальную модель инициации: *жизнь → смерть → жизнь*. Для того, чтобы человек получил новый статус, он должен был ритуально «умереть» и снова «родиться» – уже в ином качестве. Существовали различные формы временной смерти: поглощение посвящаемого чудовищем, символическое сжигание и др. (Об этом см.: [13]). Кроме того, обряд, проводившийся преимущественно в лесу, в строгой тайне, часто сопровождался нанесением телесных повреждений.

В опере «Сон в летнюю ночь» путешествие героев и возвращение в реальность регламентируется структурой *ритуала-перехода* (инициации). Лизандр, Гермия, Деметрий и Елена отправляются в лес. С этого момента дальнейшее развитие событий, связанных со сценами в «ином» пространстве, совпадает с циклом явлений посвящения.

Константность локуса обряда инициации В. Пропп объясняет следующим образом: «Лес окружает иное царство, дорога в иной мир ведёт сквозь лес» [17, с. 41]. Входы в подземный мир, как правило, были скрыты в непроходимых чащобах. Таким образом, таинственный лес функционирует как *полисемантический образ*: он кодирует и место проведения обряда, и портал в царство мёртвых. Оба представления коррелируют между собой. По мнению В. Проппа, связь с обрядом обуславливает единообразие именно *волшебных сказок*. Не случайно их герои попадают в глушь на пути в «иное царство». Именно в дремучем, тёмном, таинственном лесу – «своего рода сети, улавливающей

пришельцев» [Там же, с. 40] – начинаются приключения персонажей. «Лес здесь не просто место действия и не условное олицетворение природы, а живой мир, сила чар которого сильнейшим образом воздействует на героев и на весь ход событий» [6, с. 361].

В комедии У. Шекспира и опере Б. Бриттена пространственно-временные описания восходят к важным компонентам темпорального и локативного кодов ритуала. В ряду пространственных характеристик выделяются – *лес*, через который выражена сфера «инобытия», и *дворец* Тезей в Афинах, соотносимый с пространством, освоенным человеком. Местоположение леса композитором точно не обозначено, что присуще изображению локуса «чужого» мира и в волшебной сказке. Согласно либретто, царство Оберона находится *в заколдованном лесу на дальнем Востоке, по соседству с «Вавилонией»*¹³. Пространство реального мира также определено в опере неоднозначно. Это *город Афины*, но в нём правит *герцог Тезей*, напоминающий английского лорда времён Елизаветы. Здесь живут мастеровые, типичные представители ремесленных цехов, а одежда героев соответствует той моде, которой придерживались шекспировские современники. Таким образом, согласимся с мнением Т. Михайловой, что бинарный принцип «своё – чужое» проявляется «через множество более мелких оппозиций: “современность – античность”, “Англия – Греция”, “высокое – низкое”, “город – лес”. Однако эти пары не выстраиваются в линейные ряды, они смешиваются и причудливо переплетаются в духе карнавального веселья, присущего комедии положений» [14, с. 103].

Немаловажно отметить, что одним из мотивов обряда инициации было *испытание сном*. Во многих странах ночь посвящения называлась «ночь бодрствования». Приобщаемому не разрешалось спать: согласно поверью, во сне им могли завладеть злые духи. В волшебной сказке также одним из многочисленных испытаний являлся запрет сна. Таинственный лес вызывал неодолимую дремоту, однако сон мог повлечь за собой смерть, ибо он открывал врата в другой мир. «Отношения между сном и явью определяют особенности сновидческого поэтического текста, его многослойность: от нарративного событийного минимума, связывающего повествование с физическим миром, к переходу к другой форме мышления – трансцендентной, реализуемой с помощью сна» [20, с. 251].

Будучи во власти инобытийной сферы, четверо

¹³ В комедии У. Шекспир отмечает, что Оберон прилетает «из дальних стран индийских» [25, с. 31].



влюблённых в «Сне в летнюю ночь» подвергаются проверке. В волшебном лесу персонажи дважды погружаются в «объятия Морфея». Но если в первый раз сон влечёт за собой собственно испытания, посвящение в таинства любви, то во второй – молодые люди засыпают, чтобы, проснувшись, «возродиться», предстать в новом качестве, обрести великое благо гармонии чувств и право на вступление в брак¹⁴.

К обряду инициации также восходят два характерных персонажа многих сказок – глупец и шут. Образ глупца связан с самим посвящаемым в момент его временного ритуального «безумия». Приведём строки из шекспировской комедии (сцена пробуждения героев в лесу, акт IV, сцена 1), подтверждающие эту мысль:

Деметрий

Это всё

Мне кажется столь бледным и неясным,
Как абрис гор, столь сходных с облаками.

Гермия

Мне кажется, что я на всё смотрю
Раздельными глазами: предо мною
Двоится всё.

Елена

Я то же ощущаю:

Мне кажется, что будто я нашла
Деметрия, как камень дорогой,
Который мой, а вместе и не мой!

Деметрий

Я думаю, что мы все спим и бредим [25, с. 106–107].

Проделки шута (в данном случае Пака) исторически основывались на древнем знании, недоступном разуму обычного человека (здесь – тайна волшебного цветка). Пак – это типичный персонаж-трикстер, плут-озорник¹⁵. Его действия «происходят исключительно в особое, сакральное время, поскольку он руководствуется предписаниями и табу» [19, с. 135]. Все свои деяния Пак должен завершить до восхода солнца. Не случайно своеобразно интерпретируется в сочинении

Б. Бриттена и хронотоп. Происходящие события в I действии композитор фиксирует ремаркой «*сумерки*». Репетиция ремесленников (II акт) назначена на *12 часов ночи*. После *полуночи* принимается шалить неугомонный Пак по приказу Оберона, а начало финала отмечено *ранним утром* следующего дня. В результате, развитие сюжетно-драматургического плана оперы получает чёткую временную направленность: вечер → ночь → рассвет. В этом заключается архетипическая семантика: вечер/ночь – время суток, выражающее стихию хаоса, связанную с нарушением гармонии, а утро символизирует восстановление порядка.

Напомним, что произведениях У. Шекспира не было деления на сцены, картины и даже на акты. Непрерывность действия требовала особых приёмов, маркирующих начало и конец эпизодов. Так, появление персонажа отмечалось ремаркой «входит» (*enter*), что стало синонимом перехода к новой сцене, а ремарка «уходит» (*departure*) – с её завершением. Подобный принцип оригинальным образом сохраняется в опере Б. Бриттена. Она скомпонована композитором в III акта без дополнительного обозначения разделов в партитуре. Однако все действия содержат ряд важных инструментальных эпизодов (*интерлюдий*). Их стратегическая функция заключается в драматургическом выделении сцен внутри актов, создании смысловых переходов между эпизодами. Особо отметим, что все интерлюдии основаны на лейттеме леса¹⁶, определяющей специфику формообразования оперы¹⁷.

Так, структуру I действия можно обозначить как рондальную, где в качестве *рефрена* выступает инструментальный ноктюрн¹⁸ (тема леса), а *эпизодами* являются сцены, в каждой из которых задействованы различные группы персонажей реальной или фантастической сфер (Схема 3).

Во II действии членение на две развёрнутые сцены также осуществляется с помощью введения темы леса. Интерлюдии в III акте предшествуют сценам,

¹⁴ Отметим, что обряд инициации содержит такой мотив, как *окропление росой* – в комедии У. Шекспира и опере Б. Бриттена Пак окропляет соком волшебного цветка глаза влюблённых героев.

¹⁵ Связь образа лукавого Пака с древними языческими преданиями подчёркивается его принадлежностью к сонму ночных духов, сбивающих людей с пути. «В своей роли помощника Оберона он также является королевским слугой, которому сорока минут вполне довольно, чтобы опоясать всю землю» [1, с. 8]. Пак, как и его фольклорный предшественник Робин Гудфеллоу, «размером с ребёнка, всегда с метлой или молотильным цепом в руках и в основном занят подметанием полов, прядением или перемолкой семян» [Там же].

¹⁶ Рассмотрение музыкальной драматургии выходит за рамки данного исследования. Поэтому отметим только, что в зависимости от контекста, тема леса в интерлюдиях, являющихся пейзажными инструментальными «зарисовками», претерпевает различные изменения, которые обусловлены конкретными художественными задачами.

¹⁷ Тема леса реализует и временную логику сюжетного плана: в каждом действии она связана с определённым отрезком суточного цикла: сумерками, полночью, ранним утром.

¹⁸ Как известно, обозначение «ноктюрн» применялось к оперным «ночным» сценам.



тема леса	сказочно-фантастическая сфера	тема леса	персонажи реального мира (влюблённые)	тема леса	персонажи реального мира (ремесленники)	тема леса	персонажи реального мира (влюблённые)	тема леса	сказочно-фантастическая сфера	тема леса
R	A	R	B	R	C	R	B	R	A	R

Схема 3. Структура I действия оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь»

действие которых происходит преимущественно в Афинах, во дворце Тезея.

Как показало проведённое исследование, уникальность оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь» обусловлена специфической жанровой природой произведения У. Шекспира. Литературоведы неоднократно отмечали необычайную пестроту источников пьесы английского драматурга, которая стала вызовом писателя «всякого рода педантизму и догматизму в искусстве» [2, с. 214]. Образная, композиционная и стилистическая многоплановость шекспировской комедии, выявляющаяся на уровне сюжетосложения, структуры, художественных средств и приёмов, находит тонкое преломление в сочинении Б. Бриттена.

На наш взгляд, глубинная, генерализирующая идея пьесы «Сон в летнюю ночь» – в движении к идеальному состоянию вселенной (космоса), гармонии человека, социума и природы. Этот путь реализуется через ритуал, ибо в архаической картине мира он регулировал отношения между двумя сферами. Рассмотрение произведения У. Шекспира и либретто оперы Б. Бриттена с позиций претворения фольклорных архетипов и сказочно-мифологических мотивов позволило выявить сюжетно-композиционные особенности музыкально-сценического опуса и внести коррективы в уточнение художественного замысла британского мастера.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Алимпиева Е.Д., Зелезинская Н.С. Трансформация фольклорных образов Пака и фей в драматические: нарушение норм и установление новой традиции в комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» // Норма и отклонение в литературе, языке и культуре. Гродно: ООО «ЮрСаПринт», 2021. С. 5–13.
- 2/ Аникст А.А. Творчество Шекспира. М.: Изд-во художественной литературы, 1963. 615 с.
- 3/ Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. М.: Искусство, 1965. 328 с.
- 4/ Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / Рос. АН, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). СПб.: Наука, 1993. 237 с.
- 5/ Батюшков Ф.Д. Сон в летнюю ночь // Шекспир В. Сон в летнюю ночь [Пер. с англ. Н. Сатина под общ. ред. Р. Грищенкова]. СПб.: СЗКЭО «КРИСТАЛЛ», 2003. 157 с. С. 135–158.
- 6/ Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия. Испания. Англия. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1973. 471 с.
- 7/ Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия в музыке (на материале творчества композиторов XIX и первой половины XX в.). Новосибирск: НГК, 1993. 231 с.
- 8/ Гончаренко С.С. Комическая опера: театр в театре // Моцарт, Танеев, Шостакович: История и современность. Красноярск, 2007. С. 97–101.
- 9/ Данько Л.Г. Комическая опера в XX веке. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1986. 174 с.
- 10/ Елина Н. О фольклорной традиции в драматургии Шекспира // Шекспировские чтения: сборник статей, 1977. URL: <https://readli.net/chitat-online/?b=98002&pg=1> (дата обращения: 17.02.2026).
- 11/ Ковнацкая Л.Г. Бенджамин Бриттен. М.: Сов. композитор, 1974. 392 с.



- 12/ Колпецкая О.Ю., Наделяева С.Г. Репетиция и спектакль ремесленников в опере Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь» // Эволюция научной мысли: Сборник статей Международной научно-практической конференции, Уфа, 21 февраля 2014 года. Том 1. Уфа: Башкирский государственный университет, 2014. С. 17–22.
- 13/ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед. М.: РГГУ, 1994. 134 с.
- 14/ Михайлова Т.В. «Свое» и «Чужое»: Греческая античность и английский фольклор в экранизациях комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» // История – текст – экран. М.: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 2025. С. 102–123.
- 15/ Наделяева С.Г. Поэтика жанра волшебной сказки в комедии Шекспира и опере Бриттена «Сон в летнюю ночь» // Художественный текст. Автор и исполнитель: Всероссийская научно – практическая конференция молодых учёных 10 февраля 2006 г. Уфа: Уфимская государственная академия искусств им. З. Исмагилова (УГАИ), 2007. С. 40–51.
- 16/ Надлер С. «Сон в летнюю ночь» Бриттена: дионисийская вариация на сюжет Шекспира // О музыке, музыкантах и музыкальной педагогике: Сборник научных статей. Таганрог: Таганрогский государственный педагогический институт им. А.П. Чехова, 2011. С. 86–98.
- 17/ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
- 18/ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 143 с.
- 19/ Свод этнографических понятий и терминов. Народные знания. Фольклор. Народное искусство. М.: Наука, 1991. 166 с.
- 20/ Синельникова Л.Н. Поэтическая онейросфера: между сном и явью // Антропология сновидений. Сборник научных статей по материалам конференции. М., 2021. С. 249–255.
- 21/ Скрынникова О.А. Славянский космос в поздних операх Н.А. Римского-Корсакова: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2000. 23 с.
- 22/ Тараканов М.Е. Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: Попытка классификации. М.: ГИТИС, 2002. 54 с.
- 23/ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001. 489 с.
- 24/ Чужкова А. «Сон в летнюю ночь» // Культура: газета. 21.05.2014. URL: <https://portal-kultura.ru/articles/450-let-shekspiru/43724-son-v-letnyuyu-noch/> (дата обращения: 17.02.2026).
- 25/ Шекспир В. Сон в летнюю ночь / Перевод Н.М. Сатина. СПб.: СЗКЭО «Кристалл», 2003. 159 с.
- 26/ Evans P. The Music of Benjamin Britten. London: Clarendon Press, 1996. 602 p.
- 27/ White E.W. Benjamin Britten: His Life and Operas. Berkeley: University of California Press, 1983. 322 p.

REFERENCES

- 1/ Alimpieva, E.D., Zeledzinskaya, N.S. (2021), "Transformation of Folklore Images of Puck and Fairies into Dramatic Ones: Breaking Norms and Establishing a New Tradition in W. Shakespeare's A Midsummer Night's Dream", *Norma i otklonenie v literature, yazyke i kul'ture* [Norm and Deviation in Literature, Language and Culture], ООО "YurSaPrint" Publ., Grodno, pp. 5–13. (In Russ.)
- 2/ Anikst, A.A. (1965), *Teatr epokhi Shekspira* [Theatre of the Shakespearean Era], Iskusstvo Publ., Moscow, 328 p. (In Russ.)
- 3/ Anikst, A.A. (1963), *Tvorchestvo Shekspira* [The Works of Shakespeare], Khudozhestvennaya Literatura Publ., Moscow, 615 p. (In Russ.)
- 4/ Baiburin, A.K. (1993), *Ritual v traditsionnoy kulture: Strukturno-semanticheskii analiz vostochnoslavjanskikh obryadov* [Ritual in Traditional Culture: Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rites], Nauka Publ., St. Petersburg, 237 p. (In Russ.)
- 5/ Batyushkov, F.D. (2003), "A Midsummer Night's Dream", *Shekspir V. Son v letnyuyu noch'* [Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream], Transl. by N. Satin, ed. by R. Grishchenkovm СЗКЭО "KRISTALL" Publ., St. Petersburg, pp. 135–158. (In Russ.)
- 6/ Boyadzhiev, G.N. (1973) *Vechno prekrasnyy teatr epokhi Vozrozhdeniya: Italiya, Ispaniya, Angliya* [The Ever-Beautiful Theatre of the Renaissance: Italy, Spain, England], Iskusstvo (Leningrad Branch) Publ., Leningrad, 471 p. (In Russ.)
- 7/ Goncharenko, S.S. (2007), "Komicheskaya opera: teatr v teatre" [Comic Opera: Theatre within Theatre], *Motsart, Taneev, Shostakovich: Istoriya i sovremennost'* [Mozart, Taneyev, Shostakovich: History and Modernity]. Krasnoyarsk, pp. 97–101. (In Russ.)
- 8/ Goncharenko, S.S. (1993), *Zerkal'naya simmetriya v muzyke (na materiale tvorchestva kompozitorov XIX i pervoy poloviny XX v.)* [Mirror Symmetry in Music (Based on the Works of Composers of the 19th and First Half of the 20th Century)], NGK, Novosibirsk, 231 p. (In Russ.)
- 9/ Dan'ko, L.G. (1986), *Komicheskaya opera v XX veke* [Comic Opera in the 20th Century], *Sovetskiy Kompozitor (Leningrad Branch) Publ., Leningrad, 200 p.* (In Russ.)
- 10/ Elina, N. (1977), "On the Folklore Tradition in Shakespeare's Drama", *Shekspirovskie chteniya: sbornik statey* [Shakespeare Readings: Collection of Articles], 1977. Available at: <https://readli.net/chitat-online/?b=98002&pg=1> (Accessed 17 February 2026). (In Russ.)
- 11/ Kovnackaya, L.G. (1974), *Bendzhamin Britten* [Benjamin Britten], *Sovetskiy Kompozitor Publ., Moscow, 392 p.* (In Russ.)
- 12/ Kolpetskaya, O.Yu., Nadelyaeva, S.G. (2014), "Rehearsal and Performance of the Artisans in Brit Briten's Opera "A Midsummer Night's Dream", *Evolyutsiya nauchnoy mysli: Sbornik statey Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Ufa, 21 fevralya 2014 goda* [Evolution of Scientific Thought: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, Ufa, February 21, 2014], Vol. 1, Bashkir State University Publ., Ufa, pp. 17–22. (In Russ.)



- 13/** Meletinsky, E.M. (1994), O literaturnykh arkhetypakh [On Literary Archetypes], Russian State University for the Humanities Publ., Moscow, 134 p. (In Russ.)
- 14/** Mikhailova, T.V. (2025), ““Own” and “Alien”: Greek Antiquity and English Folklore in Film Adaptations of W. Shakespeare’s A Midsummer Night’s Dream”, Istoriya – tekst – ekran [History – Text – Screen], All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov Publ., Moscow, pp. 102–123. (In Russ.)
- 15/** Nadelyaeva, S.G. (2007), “The poetics of the fairy-tale genre in Shakespeare’s comedy and Brit Brit Britten’s opera A Midsummer Night’s Dream”, Khudozhestvennyy tekst. Avtor i ispolnitel: Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii molodykh uchenykh (10 fevralya 2006 g.) [Artistic text: Author and performer: Proceedings of the All-Russian scientific-practical conference of young scientists (February 10, 2006)], Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov Ufa, pp. 40–51. (In Russ.)
- 16/** Nadler, S. (2011), “Britten’s A Midsummer Night’s Dream: A Dionysian Variation on Shakespeare’s Plot”, O muzyke, muzykantakh i muzykal’noy pedagogike: Sbornik nauchnykh statey [On Music, Musicians and Music Pedagogy: Collection of Scientific Articles], Taganrog State Pedagogical Institute named after A.P. Chekhov Publ., Taganro, pp. 86–98. (In Russ.)
- 17/** Propp, V. Ya. (1996), Istoricheskie korni volshebnoy skazki [Historical Roots of the Fairy Tale], St. Petersburg University Publ., St. Petersburg, 364 p. (In Russ.)
- 18/** Propp, V. Ya. (2001), Morfologiya volshebnoy skazki [Morphology of the Fairy Tale], Labirint Publ., Moscow, 143 p. (In Russ.)
- 19/** Svod etnograficheskikh ponyatiy i terminov (1991), Narodnye znaniya. Fol’klor. Narodnoe iskusstvo [Compendium of Ethnographic Concepts and Terms. Folk Knowledge. Folklore. Folk Art], Nauka Publ., Moscow, 166 p. (In Russ.)
- 20/** Sinelnikova, L.N. (2021), “Poetic oneirosphere: Between sleep and reality”, Antropologiya snovideniy: Sbornik nauchnykh statey po materialam konferentsii [Anthropology of dreams: Collection of scientific articles based on conference materials], Moscow, pp. 249–255. (In Russ.)
- 21/** Skrynnikova, O.A. (2000), Slavyanskiy kosmos v pozdnykh operakh N.A. Rimskogo-Korsakova [Slavic cosmos in the late operas of N.A. Rimsky-Korsakov] (Doctoral dissertation, Russian Gnesins Academy of Music), Moscow, 23 p. (In Russ.)
- 22/** Tarakanov, M.E. (2002), Syuzhetnye leitmotivy v opernom zhanre: Popytka klassifikatsii [Plot Leitmotifs in the Opera Genre: An Attempt at Classification], GITIS Publ., Moscow, 54 p. (In Russ.)
- 23/** Kholopova, V.N. (2001), Formy muzykal’nykh proizvedeniy: Uchebnoe posobie [Forms of Musical Works: A Textbook], 2nd ed., rev., Lan’ Publ., St. Petersburg, 489 p. (In Russ.)
- 24/** Chuzhkova, A. (2014), “A Midsummer Night’s Dream”, Kul’tura: gazeta [Culture: Newspaper], 21.05.2014, Available at: <https://portal-kultura.ru/articles/450-let-shekspiru/43724-son-v-letnyuyu-noch/> (Accessed 17 February 2026). (In Russ.)
- 25/** Shakespeare, W. (2023), Son v letnyuyu noch’ [A Midsummer Night’s Dream], Transl. by N.M. Satin, SZKEO “Kristal” Publ., St. Petersburg, 159 p. (In Russ.)
- 26/** Evans, P. (1996), The Music of Benjamin Britten, Clarendon Press, London, 602 p. (In Eng.)
- 27/** White, E. (1983), W. Benjamin Britten: His Life and Operas, University of California Press Berkeley, 1983. 322 p. (In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Колпецкая Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: okolpetskaya@mail.ru

Холодова Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: holodova-maria@mail.ru

Наделяева Светлана Геннадьевна, независимый исследователь

E-mail: meletta-mai@yandex.ru

AUTHOR INFORMATION

Olga Yu. Kolpetskaya, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Music History Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: okolpetskaya@mail.ru

Maria V. Kholodova, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Music History Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: holodova-maria@mail.ru

Svetlana G. Nadelyaeva, Independent researcher

E-mail: meletta-mai@yandex.ru