

Daria DROZDETSKAYA
On genre and stylistic features
of Alexander Radvilovich's opera
The Obstacle

Дарья ДРОЗДЕЦКАЯ
**О жанровых и стилистических
особенностях оперы
«Помеха» А. Радвиловича**

Авторское обозначение жанра «Помехи» — микроопера. Этот новейший жанр пока не получил широкого распространения и не имеет описания в музыковедческой литературе. Украинский исследователь Р.М. Розенберг в статье, посвященной жанровым разновидностям современной оперы, наряду с монооперой, мини-оперой, мини-монооперой и оперой-сценой, выделяет также жанр микро-оперы [4]. Однако в работе приведены лишь ссылки на сочинения в этом жанре, а жанровые признаки не раскрыты.

Микроопера является разновидностью камерной оперы, наиболее глубоко исследованной такими авторами, как М.А. Басок [2], А.Я. Селицкий [5, 6] и Р.М. Розенберг [3]. Опираясь на положения этих авторов, выделим наиболее важные признаки камерной оперы: сравнительно небольшая временная продолжительность, скромные исполнительские средства; одноплановость сценической интриги, отсутствие побочных линий развития; преобладание сквозного действия; возрастание драматургической роли оркестра (помимо традиционной функции проведения и развития лейтмотивов).

В данной статье будет сделана попытка анализа «Помехи» с точки зрения драматургии и композиции, интерпретации рассказа Д. Хармса, положенного в основу либретто, особенностей музыкального языка, трактовки вокальных и инструментальных партий — в специфич-

The article is devoted to the analysis of the opera *The Obstacle* (after Daniil Charms' story of the same name) by the well-known St. Petersburg composer Alexander Radvilovich.

Key words: Alexander Radvilovich, opera, *The Obstacle*.

Статья посвящена опере известного петербургского композитора Александра Юрьевича Радвиловича «Помеха» (по одноименному рассказу Даниила Хармса).

Ключевые слова: А. Ю. Радвилович, опера, «Помеха».

ческих условиях микрооперы. Также будет предпринято обобщение черт нового жанра.

Микроопера А. Радвиловича «Помеха» была написана в 2003 году специально для «Хармс-проекта», инициированного композитором в рамках фестиваля современной музыки «Звуковые пути». Помимо «Помехи» для проекта петербургскими композиторами специально были написаны еще четыре оперы на тексты этого автора, также ориентированные на жанр микрооперы. В основе либретто «Помехи» — одноименный рассказ Хармса. Как отмечает исследователь его творчества Е. Саблина, «герои почти всех рассказов Хармса — его современники, с такими же условиями жизни (часто место действия — коммунальная квартира), проблемами („Один человек, не желая более питаться сушеным горошком...“), живущие в таком же городе (по рассказам Хармса можно вполне восстановить топографию тогдашнего Ленинграда), в то же, что и он, время (такие атрибуты времени, как очереди, грубость продавцов и трамвайных кондукторов, аресты и проч.). Установка на „живую, часто даже прямо злободневную современность“ Д. Хармсу необходима, чтобы сократить расстояние между ним и читателем, чтобы последний легче включился в диалог с автором и героями» [7, с. 11].

«Помеха» (1939) — один из поздних рассказов в его творчестве (к последним также относятся «Рыцари»,

«Упадание», «Реабилитация»). В них ощущается настроение «полной безысходности, всевластия полоумного произвола, жестокости и пошлости», как отмечает Саблина. В основе сюжета рассказа «Помеха» — история взаимоотношений Ирины Мазер и Пронина. История эта очень короткая, больше похожая на бытовую сцену, сами же отношения не отличаются возвышенностью. Сцена свидания прерывается стуком в дверь и вторжением Человека в черном пальто и Солдата; героев допрашивают и уводят из комнаты. Характерной чертой рассказа является почти полное отсутствие деталей: из обмена любезностями между героями читатель узнает только о чулках и других деталях внешнего облика Ирины, к которым Пронин проявляет особое внимание. После выяснения личности Ирины Мазер Человек в черном пальто приказывает ей ехать вместе с ним: судьба ее решена. Также быстро решается и судьба Пронина, он предопределил ее своим вопросом: «А мне тоже ехать с вами?». Пронина уводят вслед за Ириной. Заканчивается рассказ громким хлопком наружной двери.

Название «Помеха» можно истолковать буквально: Ирине Мазер и Пронину помешали в развитии их любовных отношений. Но помеха эта оборачивается их смертью. В конце читатель понимает, что они вряд ли вернуться. Так, казалось бы, обыденная жизненная ситуация несет в себе более глубокий смысл, выводящий историю Пронина и Мазер на уровень смысла и ценности человеческой жизни вообще (и, в частности, в условиях тоталитарного режима).

Рассказ Хармса выглядит как «голый» текст, герои почти лишены сильных чувств и эмоций. Все реплики комментируются сухими ремарками автора: «сказал», «сказала», «вышли», «Пронин встал» и т.д. Особенно поражает постоянно повторяющееся: «сказал», «сказала». Хармс намеренно упрощает приемы повествования, сводя их к минимуму даже в ущерб художественности текста. Суть этой лишенной эмоций, бескрасочной среды — в ее бесчеловечности, которая ощущается раньше, чем мы увидим это в самом действии (вторжение представителей карающих органов). Это как бы другая человеческая реальность. Сама ситуация в кульминационной фазе рассказа не может не требовать от действующих лиц эмоциональной реакции. И все же ее нет. Герои рассказа вынуждены так жить. Жизнь в такой атмосфере вызывает ужас, но в самом рассказе это никак не выражено. Реальность тех лет такова, что смерть становится обыденным явлением.

Использование полного текста прозаического произведения (в данном случае рассказа) в качестве либретто оперы влечет за собой хорошо известные еще с классических опер Даргомыжского и Мусоргского проблемы и особенности. В первую очередь, оно предопределяет сквозную форму, но также и приемы драматургии, музыкальных характеристик персонажей и т.д. В «Помехе» Радвиловича такой первоочередной задачей, помимо создания сквозной формы, должно было стать эмоциональное и характерное наполнение лишенных подробностей и красок персонажей и текста Хармса. Также

перед композитором возникала проблема композиционного и драматургического решения оперы.

Рассказ Хармса по смыслу делится на две части, где первая — это диалог Пронина и Мазер, а вторая — вторжение посторонних людей, которые вмешиваются в отношения героев и меняют их судьбу. У Хармса сюжетной кульминацией является реплика Пронина «А мне тоже ехать с вами?», где персонаж, возможно, сам себя обрекает на гибель (если бы он не спросил, то мог бы остаться в квартире), и причиной является, конечно, страх.

Без второй половины рассказа развитие первой части (взаимоотношения Ирины Мазер и Пронина) могло быть иным. Вполне логичное будущее этой истории — продолжение ухаживаний и даже любовный акт. Все реплики и действия Пронина направлены именно на это. Отметим, что некоторыми чертами сцена ухаживания и обольщения Ирины Прониным напоминает известные сцены из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского и «Катерины Измайловой» Шостаковича. С первой оперой «Помеху» роднит подчеркнута бытовой характер любовной сцены с явными комическими элементами (у Радвиловича, скорее, гротескными). С оперой Шостаковича сходство еще очевиднее, хотя и выступает в своеобразной инверсии: инициативу по обольщению у Пронина «перехватывает» Ирина («У меня очень толстые ноги, а в бедрах я очень широкая», ц. 4 партитуры); контрапунктом к этим распетым фразам Ирины звучит лирический ре-мажорный вальс в подчеркнута «преувеличенном» варианте (некоторые музыкальные фигуры вальса, например, группетто, ассоциируются даже с балетными па — см. партии скрипки и флейты в *Примере 1*). Кроме того, это единственный отчетливо тональный фрагмент оперы. Хотя, в целом, ситуация на сцене как бы противоположна чистой лирике, все же эмоциональное воздействие музыки и жанра вальса таково, что слушатель успевает ощутить лирический порыв, полетность и искренность чувств героини. Возможно, в этом эпизоде происходит намеренное «рассогласование» приземленного быта и настоящего чувства как идеала, даже если герои «Помехи» кажутся далекими от него.

Открытая лиричность вальса, абсолютно иной тип мелодики (в частности, характерные для жанра восходящие большесекстовые интонации) дают кратковременную эмоциональную разрядку. Атмосфера первого раздела оперы внешне (событийно) спокойная, но средствами музыки поддерживается довольно ощутимое напряжение, которое выходит на поверхность в кульминационной фазе. Главным образом, это напряжение создается динамикой (*f*) и интерваликой (широкие скачки в восходящем движении) вокальных партий на фоне «застылых» кластеров баяна, поддерживающих атмосферу ожидания чего-то неясного, тревожного.

Но продолжения любовной сцены нет, его и не могло быть у Хармса. Автор рассказа поворачивает события в иную, непредсказуемую сторону, таким образом, смещая акцент с взаимоотношений главных героев в сторону трагической развязки.

Пример 1

Вальс Ирины Мазер, ц. 4

В текст Хармса композитор все же вносит некоторые изменения, как обусловленные сокращением повествовательных «фигур» («он сказал», «она сказала» и т. п.), так и конкретизирующие ситуацию. Прежде всего это касается появления Чекиста во второй половине оперы. У Хармса это «Человек в черном пальто», статус его

не конкретизирован. В контексте содержания рассказа очевидно, что автор имеет в виду репрессии 1930-х годов. Замена Радвилевичем «Человека в черном пальто» на «Чекиста» наполняет этот персонаж более конкретным смыслом, где под «чекистом» подразумевается собирательное название карательных органов государства. В таком прочтении становится еще более ясны не только причины его появления, но и вытекающие из него последствия. Из числа героев рассказа исключены дворник и второй солдат (уменьшение количества персонажей как стремление к еще более камерному варианту оперы). Композитор вносит в диалогическую часть единственную новую реплику Чекиста («Давай, начинай»), обращенную к Солдату, что объясняется добавлением нового эпизода — обыска.

Особую функцию имеет инструментальное вступление к опере. Оно понадобилось композитору из-за отсутствия вводной фазы у Хармса (рассказ начинается так: «У вас очень красивые чулки»). Радвилевич помещает историю и персонажей в конкретную бытовую и театральную ситуацию. Занавеса нет, зритель сразу видит обстановку на сцене. И сразу же он сталкивается с авторской провокацией: Ирина выходит на сцену с веником, становится на колени спиной к залу и моет пол, за этой картиной с интересом наблюдает (у Радвилевича — «любуется») Пронин. Такое «обытовление» ситуации направлено на то, чтобы вызвать определенную реакцию у публики и создать интригу. Неожиданно включившееся радио с фрагментом советской радиопередачи как будто переносит действие на несколько десятилетий назад.

Оперу, вслед за рассказом, можно было бы разделить на два раздела, примерно одинаковых по протяженности. Но если посмотреть на оперу с более высокой, драматургической позиции, все действие представляется единой сценой, где вторжение Чекиста и Солдата — поворот внутри одного сюжета. Подобные сюжетные переломы внутри одной сцены, не создающие композиционного раскола, присутствуют, например, в «Дон Жуане» Моцарта (конец 2 действия, 5 сцена — появление статуи Командора), «Жизни за Царя» Глинки (3 акт, 13 сцена — неожиданный приход поляков), «Семене Котко» Прокофьева (3 акт, 6 сцена — внезапно село окружают немцы и гайдамаки).

Первый раздел оперы — неторопливый диалог Пронина и Ирины, который достигает кульминации (перед ц. 8), отмеченной первым микроансамблем («Ничего, ничего!», «То есть как это так, ничего?», ц. 7 — см. Пример 2), повторами реплик героев (этого повторения текста нет у Хармса), динамическим крещендо (до *f* в инструментальной партии и *ff* — в партии Ирины). Душевное волнение героини подчеркнуто повторяющейся триольной формулой, ранее не звучавшей. Сам момент вторжения решен очень интересно. Во-первых, он становится как бы продолжением кульминации, но совсем в другом ключе. Композитор сохраняет высокий уровень динамики (два форте), даже использует ту же триольную формулу, меняя ее смысл (у большого барабана). Втор-

Пример 2
Фрагмент диалога Ирины и Пронина, ц. 7

жение словно накладывается на пик в любовной сцене («Ах!» у Ирины и «О!» у Пронина можно представить как момент максимального сближения, вероятно, даже физического контакта героев).

«Сухой» текст Хармса в музыке композитора обогащается по-разному. Высказывания героев рассказа подчеркнута краткие, только несколько реплик состоят из пяти и более слов. Характерно, что все они приходятся на кульминационную фазу. Композитор не сохраняет синтаксическую целостность более развернутых фраз, дробит их по смыслу на несколько частей с помощью пауз и регистровых скачков, сохраняя «рваный» темпоритм рассказа Хармса.

В целом вокальная речь героев оперы отчетливо не дифференцирована: высказывания Ирины интонационно близки репликам Пронина, хотя материал в условиях сквозного действия в принципе не повторяется. Тип вокальной речи — смешанный, речитативно-декламационный. В первом разделе можно заметить характерную мелодико-ритмическую формулу (речитация на одном звуке с последующим акцентированным

скачком вверх на чистую квинту, малую сексту, малую септиму, большую септиму, октаву или нону), которая репрезентирует данный тип. В партии Чекиста эта формула упрощается, становится примитивной и грубой. Его реплики механистичны: яркий пример — ц. 13, «А вы наденьте ваше пальто. Вам придется с нами проехать».

Второй раздел оперы — вторжение Чекиста и Солдата в жизнь Пронина и Ирины Мазер. Скрытое в первой половине оперы напряжение здесь прорывается наружу. Однако отмеченная выше общая «безвоздушная» атмосфера рассказа Хармса накладывает свой отпечаток: острота ситуации не приводит к эмоциональному «взрыву». Герои по-разному реагируют на это вторжение: Ирина Мазер отвечает внешне спокойно, в репликах Пронина ощущаются явная взволнованность и страх. В эпизоде допроса композитор вводит яркую деталь в характеристику персонажа: коротко и боязливо выглядят ответы заикающегося Пронина ([ц. 10] «мо-момоя ф-фа-фамилия Пронин»), что подчеркивают и как бы неуверенные интонации в партиях скрипки и виолончели. На первый план выступает характеристичность вокальных тембров, которые эмоционально конкретизируют действие: сопрано окрашивает неумелое кокетство Ирины, тенор подчеркивает неуверенность Пронина, баритон — жесткость Чекиста.

Вторая половина оперы не имеет явной кульминации, как можно было бы ожидать при более традиционном драматургическом решении. Композитор подменяет ее новым контрастным материалом. В финале оперы после реплики «Дашь на улицу!» Чекист выводит из помещения Пронина и Ирину Мазер. Неожиданно звучит цитата из широко известной песни братьев Покрасс «Красная армия всех сильнее» (Пример 3). Песня представлена композитором в гротесковом звучании. Мелодия поручена флейте-пикколо с ее высоким и пронзительным тембром, кроме того, она диссонантно дублируется в нону или септиму кларнетом. Удары большого барабана на каждую долю усиливают прямолинейность, даже примитивность звучания. Это второй случай инвертирования жанрового материала в опере (первым был вальс Ирины Мазер), но здесь он усугублен нарочитым искажением знаменитой советской песни, приданием ей ярко отрицательного звучания. В контексте развязки оперы песня воспринимается как символ насилия, глумления власти над беззащитным маленьким человеком.

Инструментальный ансамбль выполняет важнейшую выразительную роль. Всего композитором задействованы семь исполнителей: флейтист (флейта, флейта-пикколо), кларнетист (кларнет *in B*), тубист, перкуссионист (большой барабан, вибратон, хлопушка, треугольник, там-там, куика), баянист, скрипач и виолончелист. За исключением ударных, все голоса выполняют мелодическую функцию, баян же используется и как гармонический инструмент. Его возможности позволяют извлекать острые звуковые сочетания (кластеры), а слегка плоский и резкий характер тембра придает особый колорит звуковому пространству. Звучание тембра баяна восприни-

Пример 3

Цитата песни братьев Покрасс
«Красная армия всех сильней», ц. 17

мается в опере довольно свежо, поскольку он чаще является участником ансамблей народных инструментов, но в «Помехе» он никак не связан с этой сферой.

Каждый инструмент отчетливо прослушивается в партитуре и поэтому приобретает сольную функцию (даже с учетом того, что некоторые тембры часто разделяются по своим группам: Fl+Cl, V-no+V-c и др.). Радвилович нередко сопоставляет тембры в определенном порядке, чтобы мелодические фразы плавно перетекали друг в друга. Ярким примером служит вступление, где мелодия начинается у скрипки, ее конечный звук является началом следующей музыкальной мысли, она продолжается у флейты и потом подхватывается кларнетом. Комбинации инструментов могут быть самыми различными, многие из них рождают интересные и на слух оригинальные сочетания (например, дублировки вибратона и баяна [ц. 7]).

Отдельное место в ансамбле занимает туба, которая появляется во второй части оперы одновременно с Чекистом и служит его лейттембром. Интересно, что в рассказе Хармса к Человеку в черном пальто относится только одна характеристика — у него «резкий голос». Сумрачный, очень низкий тембр тубы восполняет краткое описание этого персонажа у Хармса. Как сольный инструмент туба обладает особым, громоздким звучанием, на самых низких нотах даже сложно различить абсолютную высоту звучания. Отрывистая, «шагающая» партия может ассоциироваться с движением Чекиста по комнате, его тяжелой поступи между репликами во всеобщем молчании, неумолимо приближающей героев к трагическому концу. В диалог с тубой словно бы боится вступить любой инструмент. Исключение составляет баян, который часто образует звуковую аккордовую педаль.

Радвилович включает в партитуру фонограмму, в каждом случае в виде фиксированной записи. Во вступлении и заключении звучит радио. В первом случае это,

как говорилось, отрывок из советской радиопередачи, вероятно, репортажа с какого-то массового мероприятия на стадионе с участием руководителей партии и государства. Во втором случае — фрагмент частушки про Сталина, исполняемый народным женским голосом под аккомпанемент гармонии.

Форма оперы, как уже отмечалось выше, сквозная. Развитие «линейное» (последовательное) и непрерывное. Мозаичность, эпизодичность структуры (идущая от диалогического текста Хармса), отдельность каждой реплики компенсируются, сглаживаются различными приемами. Это и принцип постоянного обновления, когда каждое следующее «движение» героев порождает новые интонации. В инструментальной партии — уже указанное выше «перетекание» фраз от одного инструмента к другому, использование педалей баяна, реже — виолончели. Выделим инструментальные микроразделы (в первой части: ц. 5 — переход от вальса Ирины к диалогу; во второй части — ц. 8, после появления Чекиста и его первой реплики «Откройте дверь!», ц. 9 — после начала обыска и третьей реплики Чекиста, ц. 11–12 — Пронина усаживают на стул). Инструментальные «перемычки» выполняют связующую (в первой части) и отчасти изобразительную (во второй части) функции, в большей степени выступают в качестве авторского комментария к ситуации. Оркестр «договаривает» эмоции (страх и ужас Пронина перед Чекистом); чем дальше развиваются события, тем продолжительнее становятся эти «комментарии» (от 6 до 17 тактов в большом эпизоде обыска). Отсутствующие у Хармса подробности для нового эпизода компенсируются композитором развернутым инструментальным фрагментом, в котором объединены изобразительное и психологическое начала.

«Помеха» открывается кратким вступлением, функция которого была рассмотрена выше. Первая часть включает в себя три фазы, из которых первая и третья — диалог Пронина и Ирины Мазер. Контрастом выделяется вторая, вальс Ирины (подробнее описывалась выше). Вторая часть представляет собой развернутую сцену допроса и обыска, с инструментальными микроразделами и репликами трех героев. Далее следует заключение, которое подразделяется в свою очередь на два небольших раздела (цитата из песни братьев Покрасс и концовка — постепенное затухание музыки). По масштабу части оперы примерно одинаковые, только первая имеет более крупные синтаксические деления, вторая — более мелкие. В последней в связи с этим меняется темпоритм, он становится рваным, «пестрым».

Сопоставив «Помеху» с другой микрооперой композитора «Давай писать сказку» (также по рассказу Д. Хармса, 2001), выделим черты нового жанра микрооперы:

— использование очень краткого литературного рассказа или текста в качестве либретто;

— сверхкраткая — сравнительно с традиционной многоактной оперой — продолжительность по времени (около 9 минут длится «Помеха», около 7 минут — «Давай писать сказку»);

— развивается лишь одна сюжетная линия (связанная в «Помехе» с Ириной Мазер и Прониным; в «Давай писать сказку» — с Ванечкой и Леной);

— все основные элементы композиции и формы сжимаются;

— форма сквозная; последовательное и непрерывное развитие действия;

— инструментальный ансамбль тяготеет к предельной камерности; число солистов-вокалистов, соответственно, немногочисленно;

— в «Помехе» можно отметить огромную роль камерного ансамбля: каждый инструмент, наравне с вокальной партией, обладает яркой сольной функцией (хотя лейттеметр только один — туба, он используется для характеристики Чекиста).

В любом случае, данные выводы — предварительные. Выскажем предположение, что микроопера может получить значительное развитие в творчестве современных композиторов и, соответственно, стать темой для дальнейших исследований.

Литература

1. Анализ вокальных произведений: Учебное пособие для студентов музыкальных вузов. Л., 1988. 352 с.
2. Басок М. А. Современная камерная опера: К проблеме специфики жанра. Дисс. ... канд. иск. М., 1983. 195 с.
3. Розенберг Р. Русская опера малой формы конца XIX — начала XX века. Дисс. ... канд. иск. Л., 1967. 249 с.
4. Розенберг Р. Специфические черты и жанровые инновации в современном оперном творчестве одесских композиторов // Музичне мистецтво і культур. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової / ред. О. В. Сокол. Вип. 14. Одеса, 2011. Электронная версия: URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/MMiK/2011_14/Rozenb.htm (дата обращения: 20.04.2014).
5. Селицкий А. Отечественная камерная опера второй половины XX в.: Учебное пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности «Музыковедение». Ростов-на-Дону, 2008. 55 с.
6. Селицкий А. Современная советская моноопера. Истоки. Вопросы специфики жанра. Автореф. дисс. ... канд. иск. М., 1981. 24 с.
7. Саблина Е. Поэтика Д. Хармса. Автореф. дисс. ... канд. иск. Астрахань, 2009. 21 с.

Vladislav PETROV Literary sources in instrumental compositions with words

The article is devoted to the peculiarities of the new musical genre having been formed in the second half of the 20th century, namely, the instrumental composition with words. The author clarifies the typology of literary texts in the instrumental compositions with words, eliciting the characteristic features of the composers' work with secular and religious texts. As examples for studying, the works by Luis Andriessen, Robert Erickson, Mauricio Kagel and Andrey Eshpai are selected.

Key words: music of the 20th century, avant-garde, instrumental composition with words, music and word, synthesis of arts.

Владислав ПЕТРОВ Литературные источники в инструментальной композиции со словом

В статье рассматриваются особенности нового музыкального жанра, сформировавшегося во второй половине XX столетия, — инструментальной композиции со словом. Автор статьи рассматривает типологию литературных текстов в инструментальной композиции со словом, выявляя особенности работы композитора со светскими и религиозными текстами. В качестве примеров анализируются сочинения Л. Андриессена, Р. Эриксона, М. Кагеля и А. Эшпая.
Ключевые слова: музыка XX века, авангард, инструментальная композиция со словом, музыка и слово, синтез искусств.

Во второй половине XX века одним из новых знаковых жанров музыкального искусства становится инструментальная композиция со словом. Назовем основные причины распространения данного жанра. Первая и, пожалуй, наиболее важная — *тяготение* композиторов указанного времени к *синтезу искусств*, при котором

театр, пантомима, образы и формы смежных искусств становятся уместными в музыкальных произведениях тех жанров, которые до этого момента считались не способными к такому симбиозу. В первую очередь это — «чистые» жанры инструментальной музыки. Например, ряд фортепианных произведений Дж. Кейджа