

© Беляева, Т.А., 2021

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-99-112

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В МОНООПЕРЕ АРТЕМА АНАНЬЕВА «КВАДРАТУРА КРУГА» (2013)

Т.А. Беляева¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. Активное развитие монооперы в наши дни убедительно доказывает востребованность и жизнеспособность жанра, а формирующиеся новые модели и традиции, отличающие его от образцов так называемой советской монооперы 1960–1970-х гг., обуславливают актуальность темы исследования. В опоре на работы А.В. Денисова и Е.А. Приходовской рассматриваются особенности развития оперного жанра в музыкальном искусстве на современном этапе, а обращение к статьям и высказываниям автора обсуждаемой монооперы А. Ананьева позволяет обосновать ее драматургические, стилистические особенности, но главное характер многочисленных микстовых процессов. Целью исследования становится обоснование того стремления монооперы, что ведет к тесному взаимодействию с другими жанрами и все более уводит ее от оперности в общепринятом понимании. Стремление композиторов реализовать ставшие классическими «установки» монооперы (предельная концентрация на личности героя, выведение на первый план подсознательных реакций, изучение помутненного сознания) приводит их к новым формам выражения идей: трагедия *Я*, обретающая общечеловеческий масштаб, концептуализация мотива «поиска пути» заставляют прибегать к средствам полижанрового синтеза. Все это рождает мобильное, но изощренное использование средств, влияющих на наращивание смыслов. Целостный анализ оперы как метод исследования позволяет констатировать тот факт, что моноопера убедительно доказывает свою состоятельность, и делать выводы о значительном потенциале жанра.

Ключевые слова: моноопера, современная российская моноопера, жанровое взаимодействие, полижанровый синтез, «Квадратура круга», Артем Ананьев.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Беляева, Т.А. Особенности жанрового взаимодействия в моноопере Артема Ананьева «Квадратура круга» (2013) // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 2. С. 99–112. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-99-112.

FEATURES OF GENRE INTERACTION IN MONO-OPERA ARTEM ANANYEV “SQUARING THE CIRCLE” (2013)

T.A. Belyaeva¹

¹ Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. The active development of mono-opera today convincingly proves the relevance and vitality of the genre, and the emerging of new models and traditions that distinguish it from the samples of the so-called Soviet mono-opera of the 1960s–1970s determine the relevance of the research. Peculiarities of the development of the opera genre in musical art based on the works of A.V. Denisov and E.A. Prikhodovskaya at the present stage are considered. And the reference to the articles and statements of the author of the mono-opera under discussion by A. Ananyev allows to substantiate its dramatic and stylistic features, but most importantly – the nature of numerous mixed processes. The purpose of the study is to substantiate the aspiration

of mono-opera, which leads to close interaction with other genres and increasingly leads it away from opera in the generally accepted understanding. The composers' striving to realize the "attitudes" of mono-operas that have become classical (maximum concentration on the hero's personality, bringing subconscious reactions to the fore, studying clouded consciousness) leads them to new forms of expressing ideas: to the means of polygenre synthesis. All these lead to a mobile, but sophisticated use of means that influence the growth of meanings. A holistic analysis of opera as a research method allows us to state the fact that mono-opera convincingly proves its worth and draw conclusions about the significant potential of the genre.

Keywords: mono-opera, contemporary Russian mono-opera, genre interaction, polygenre synthesis, "Squaring the circle", Artem Ananiev.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Belyaeva, T.A. (2021), "Features of genre interaction in mono-opera Artem Ananyev «Squaring the circle» (2013)", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 2, pp. 99–112. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-99-112.

Интенсивные поиски современной оперы все чаще приводят к созданию образцов, не вписывающихся в классические модели жанра и обуславливающих дискуссионный характер обсуждения многих постановок, жанровых формаций, тенденций. С одной стороны, справедливости рассуждения о пресловутом «кризисе» оперы: обладающая колоссальным запасом эстетической и художественной прочности она порой идет на такие эксперименты, которые доводят ее до границ «не-оперы» или сверхэлитарного искусства. С другой стороны, прорываясь в тренды новейшего культурного пространства, опера завоевывает любовь и признание самой широкой аудитории, в том числе с помощью масс-медиа.

По замечанию А.В. Денисова, жизнь жанра находится в тесной зависимости от того или иного конкретного исторического контекста, который влияет на формирование определенных оперных моделей. «Эти сложившиеся жанровые модели оказываются своего рода ориентирами для слушателя: они создают в его сознании некие установки, своего рода систему ожиданий, направляющих восприятие в заданном

ракурсе» (Денисов А., 2006, с. 129–130). В наши дни эти контексты настолько многособытийны и полны полярных координат, что приводит к трансформации многих жанровых моделей и активному взаимодействию порой взаимоисключающих установок.

Указанные тенденции ярко проступают в молодом, но чрезвычайно востребованном жанре – жанре монооперы, многочисленные образцы которой свидетельствуют об уходе от оперности в ее традиционном понимании. Устремленность к широкому кругу источников, нередко их необычная трактовка (Библия, мифы, интеллектуальная проза, судебная речь и др.), тесное слияние с разного рода камерными жанрами (вокальный цикл, камерная симфония, вокальная поэма, романс), концертный тип воплощения – все эти свойства делают монооперу XXI в. оригинальным музыкально-театральным феноменом, отличным от прежнего жанрового инварианта (советской монооперы 1960–1970-х гг.).

Новейшая моноопера (речь идет о спектаклях 2010-х гг.) демонстрирует все более интенсивное наращивание свойств жанровой гибридности, затрудняющих выявление

самой жанровой основы спектакля. Результатом становятся многочисленные «сопутствующие» определения, среди которых сольная кантата, реквием, монодрама, вокальная повесть, мадригал.

В отличие от классических оперных образцов¹ моноопера, как и прежде, сохраняет тесную связь и свою ориентированность на литературные (этот термин здесь применим, разумеется, условно) оригиналы. Поэзия или проза, древние тексты или современные формы высказываний, сохранение целостных фрагментов или их мозаичное сочетание – во всех случаях композиторы стремятся к взаимодействию с аутентичными материалами, что существенным образом сказывается на жанровом решении моноопера. Значительно усложнившийся на современном этапе полижанровый синтез моноопера позволил активно привлекать всевозможные немзыкальные средства – мультимедиа-ресурсы (среди которых аудио- и видеоинсталляции), пантомиму, танец, приемы инструментального театра, драматической игры, работу с арт-объектами. Такая консолидация возможностей превращает монооперу в интеллектуальный лабиринт с множеством смысловых зацепок и восполняет зачастую отсутствующий план – сценическое действие (большинство моноопер последних лет представляют собой, как было сказано, концертные варианты постановок).

Концентрирование на личности героя (как правило, переживающего болезненные, переломные моменты жизни) обуславливает интроспективную направленность моноопера. Окружающая действительность представлена исключительно через

призму восприятия мира героем: усугубление трагического инициировано изнутри, порождает обостренно психологизированное освещение событий. Предельная сфокусированность на психологических процессах актуализирует лирический метод развития материала, который диктует свободное сквозное развертывание «событий». Как отмечает Е.А. Приходовская, «коррелятами данного метода могут выступать рапсодийность, поэмность – именно как принципы построения целого, а не как стилистические ареалы» (2014, с. 76).

Среди признаков поэмности необходимо указать на существенную для моноопера «нерегламентированность формы произведения, обусловленную организацией содержания по типу иррационального “потока сознания”» (Назайкинский Е., 2003, с. 96). В итоге обращение моноопера преимущественно к лирическому методу развития материала способствует такой организации драматургических контуров спектакля, которая напрямую влияет на реализацию принципа «потока сознания».

Особую роль в формировании важных для монологических форм высказывания (в том их варианте, что связан с буквальной декларацией подсознательного) установок играет объединение разнородных элементов, создающих устойчивое межжанровое взаимодействие. Преобладание сквозного развития с участием мобильных «элементов интроспективного», в том числе при активном привлечении немзыкальных средств, отвечает концепции поисков собственного Я и приводит к колоссальному наращиванию

смыслов (музыкальный пласт, однако, не утрачивает своей доминирующей функции, по-прежнему оставаясь «ядром» сложного синтетического целого).

В таком контексте произведение Артема Ананьева «Квадратура круга» (2013) является примером жанрового взаимодействия монодрамы и монооперы с активно привлекаемой видео- и светоинсталляцией. Выбор названия «Квадратура круга» отсылает, с одной стороны, к древнейшей математической (геометрической) задаче, занимающей умы ученых на протяжении нескольких тысячелетий², с другой – к одноименному рассказу О. Генри (Henry O., 1998). Тщетность исследований по решению задачи квадратуры круга перенесла этот оборот речи в другие области, где он стал обозначать *безнадежное, бессмысленное или тщетное* предприятие. Именно такое его понимание оказалось близким американскому писателю: история конфликта двух семейств, война между которыми длилась более сорока лет, вполне отражает нелепость и бессмысленность длительной вражды. Метафорический оборот формулы квадратуры круга касается еще одной оппозиции, представленной в рассказе. Речь идет о противостоянии Города (с его прямыми линиями и углами как пространства искусственно созданного) и Природы (круга, в котором все гармонично и естественно)³. В отличие от математической задачи, в рассказе автору удается найти решение и довести, казалось бы, безнадежный конфликт до завершения.

Помимо идеи нерешаемого уравнения, композитор, увлеченный всевозможными математическими

комбинациями, обращается к геометрической фигуре ромбокубооктаэдра⁴. По словам А. Ананьева, «концептуальной идеей, совместившей в себе функции декораций и режиссуры, стал *арт-объект*, с которым взаимодействует главный герой оперы. *Арт-объект* представляет собой разборную алюминиевую конструкцию, состоящую из двух частей ромбокубооктаэдра, покрашенную в черный цвет. Идеей реализации такого нестандартного решения послужила картина Якопо де Барбари «*Портрет математика Луки Пачоли и неизвестного молодого человека*» (1495–1500)» (Ананьев А., 2016, с. 58). В начале спектакля ромбокубооктаэдр появляется в виде тени и постепенно приобретает свои реальные очертания: конструкция фигуры из отдельных частей собирается по ходу действия.

В «Квадратуре круга» А. Ананьев раскрывается как композитор авангардного направления, для которого тяга к расчетам, числам становится свидетельством рационального (аэмоционального) взгляда на мир и вместе с тем пристально изучающего сложные лабиринты подсознания. Очевидны отсылки к различным учениям о соотношении геометрии круга и квадрата в ряде культур (особенно восточных). По разным трактовкам круг в квадрате обозначает разнообразные формы единства: земли и неба, связь души (круг) и тела (квадрат), инь и ян. В буддистских учениях круг в квадрате символизирует переход из материального мира в духовный (недаром символика квадрокруга нашла отражение в архитектуре буддистских храмов: круглый купол опирается на квадратное основание).

По представлению каббалистов эта же фигура обозначает Божественную искру, скрытую в материи.

В реализации замысла спектакля композитор идет по пути планомерного перехода (трансформации) от драмы к собственно моноопере через синхронное взаимодействие главного героя с арт-объектом: «От драматического монолога (**“Пролог”**), через появление на сцене, в *сценографическом пространстве* музыкантов-инструменталистов (**“Интермедия”**) и взаимодействия с ними главного героя, появление дирижера (**“Речитатив”**: “инструментальный театр”), к собственно оперному монологу, эмоциональной кульминации всего спектакля (**“Монолог”**), и два финальных эпизода, которые заставляют задуматься о некоторых философских аспектах оперы, как природа творческого вдохновения и миссии художника в мире (**“Интермеццо”**, **“Эпилог”**). Взаимодействие героя с арт-объектом в ключевые для жанровой трансформации моменты спектакля перемещает зрителя в иную жанровую плоскость. Таким образом, *жанровая трансформация* приводит к *трансформации сценографического пространства* – сценографической *“модуляции”*» (Ананьев А., 2016, с. 59).

Опера является ярким образцом смещения целого ряда техник (политехника по Ю. Холопову, В. Ценовой), однако в качестве основной можно определить алеаторику, которая, однако, регламентирована выставленными автором хронометрическими указаниями: Пролог 8'00, Интермедия 2'50, Речитатив 6'00, Монолог 18'10, Интермеццо 4'00, Эпилог 7'30 (общее звучание музыки составляет 45'30).

Первые три части представляют собой мобильную форму, допускающую определенную свободу развития музыкального материала. **Пролог** открывается монологом О. Генри (ремарка *«говорит, философски размышляя»*), текст которого – выдержки из рассказа писателя 1896 г. «Ночной бродяга». В этом разделе закладываются два важных – с точки зрения жанрового решения спектакля – основания. Речь идет о совмещении функций исполнителя-вокалиста: он проявляет себя как драматический актер и собственно певец. Кроме того, здесь находит реализацию авторская программа превращения (модуляции) драмы-монолога в монооперу. В дальнейшем вокальная составляющая будет «наращиваться», что наиболее убедительно демонстрирует часть под названием «Монолог»; полностью как речевой номер будет выдержано лишь Интермеццо.

Исполнение драматических фрагментов требует от актера разной подачи, владения многочисленными речевыми манерами, тонкости в осуществлении эмоциональных переключений. Авторские ремарки таковы: *говорит, философски размышляя; декламирует, с большим воодушевлением; ритмизованная речь, a la sprechgesang; поет; говорит; декламирует отстраненно*. Актеру предписано выполнять жесты, которые полностью соответствуют тексту. Фоном для монолога выступает игра классического квартета (две скрипки, альт, виолончель). Работа по большей части в манере *shprechgesang* на этом этапе развертывания целого отвечает за драматический жанр.

Музыкальный и текстовый «сценарий» Пролога целиком помещает-

ся на одной странице и представляет собой почти симметричную структуру, в центре которой инструментальная партитура – нотный текст в круге, который, в свою очередь, уложен в квадрат. Логика квадратуры круга напрямую влияет на графическое решение этой части. Инструменталисты, начинающие за кулисами (ц. 1), постепенно выходят на сцену (с ц. 2). С этого момента и на протяжении всего спектакля музыканты квартета как полноправные участники действия используют свои инструменты в качестве реквизита и выступают в роли актеров, реализуя тем самым идею инструментального театра⁵, что получит продолжение и в последующих частях спектакля.

Необходимость визуального компонента, образующего контрапункт звуковому, с одной стороны, служит активизации зрительского внимания, с другой – приемы инструментального театра создают дополнительное напряжение, соответствующее сложному внутреннему полилогу, полифоническому целому, в котором взаимопересекаются «линии» собственно героя монооперы, «голоса» автора, «звуковые» миры реальности и подсознательных процессов.

Партитура для инструменталистов, выписанная в виде круга (*Внутренний – первый – круг*), делится на четыре равные части (по количеству исполнителей струнного квартета). В верхней половине прописаны строки для скрипок, в нижней – для альты и виолончели. Строки располагаются симметрично и зеркально (партия 1-й скрипки «отзеркаливает» партию 2-й скрипки, а партия альты «отражает» партию виолонче-

ли). Отметим, что симметрия становится важным структурным принципом: *Пролог* (пример 1) подчинен ей на разных уровнях (графическая симметрия; симметрия количества мотивов, четных и нечетных чисел внутри квадратов; количества речевых и вокальных эпизодов).

С четырех сторон, окружая инструментальный «квадрокруг», размещена партия солиста, строго разделенная на вокальные (2) и речевые (2) блоки. Их следует исполнять по порядку, обозначенному цифрами, которые образуют движения по часовой стрелке (всего два круга). Таким образом, в партии вокалиста реализуется конструктивная идея *Внешнего – второго – круга* как символа замкнутости, неразрешенности. В Прологе возникает своеобразная «завязка», формулируется вопрос о природе творческого вдохновения, ответ на который будет дан в пятой части. В «Интермеццо» внешний круг будет отсутствовать, реализуя идею творческого прорыва, выхода из замкнутого пространства, а природой вдохновения окажется мудрость, которая подобно росе «...незаметно просачивается в нас, поит нас и способствует нашему росту» (партитура, с. 4).

Наконец, укажем на мобильность ткани (один из приемов алеаторики), которая формируется за счет отсутствия метроритмической организации: следование небольших отрезков ритмически неорганизованной музыкальной ткани происходит без координации по вертикали, подчиняясь лишь временным ограничениям продолжительности раздела.

Интермедия (пластическая пантомима по рассказу «Последний лист») представляет образец мобильной

Пример 1. Первая часть. Пролог

I. PROLOGUE
[after the novel "Night drifter"]
I. ПРОЛОГ
[по рассказу «Ночной бродяга»]

1 О.Г. (говорят, философски размышляет)
Поскольку жизнь мигает так, — сама по себе, сама указательная книга. Но, на что только способен человеческий разум, все, что чувствует человеческое сердце, все, что стремится к грусти человека, — все это заключено в маленьком, опухшем не миере. Тот, кто на все смотрит любопытными, пронзительными глазами, способен разгадать за прозрачной вуалью обычного повседневного романиста жизни, загадку триедино или поочередно грубозвучию композицию, которые демонстрируют на мировой сцене великие и гурманские актеры на подмостках этого театра Величания.

5 (спрашивает)
А разве Судьбы дергают за веревочки, и мы прыгаем, выходящие забавные клоуны, некоторые из нас поднимаются вверх (добавляем руки вверх), некоторые летят вниз (опускаем руки вниз) все зависит от удара, в веревочке боковой все дергают за веревочки и вниз и вверх, где же мы оказываемся?

2 О.Г. (повторяется, с большим выдохом/вдохом)
На жизнь наша — это не праздник и не трагедия. Это самая точка в другом. Вышло над нами возмущение души и сердце не вернулось к своему изначальному состоянию. Мы все — парадоксы, мы живем, живем и живем снова не по собственной воле, а по воле тех, кто держит в своей руке, кто имеет право слова, кто определяет границы и свои изобретения и поэтому такая роль, чтобы сделать такую роль верного зрителя.

6 (повторяется, сновидением)
На виду этого бокала, на и чаше бокала на краю моего воображения. У вас у нас — один корень.

ARTEM ANANIEV
АРТЕМ АНАНИЕВ

Пример 2. Вторая часть. Интермедия

II. INTERMEDIA
[Dance pantomime after the novel "The Last Leaf"]

формы (с точки зрения технологического решения) и еще одну грань сложного Поиска себя и ставит вопрос о самоопределении. Несмотря на ограниченное количество предлагаемого для исполнения материала (всего пять цифр – пять графических структур, последняя в двух вариантах) и звуковысотное однообразие,

связанное с симметричным совпадением первой и третьей, второй и четвертой структур, произвольную очередность вступления участников ансамбля в свободном темпе, продолжительность звучания части достигает почти трех минут (пример 2).
Рассинхронизация по вертикали приводит к возникновению болез-

ненно-диссонансных созвучий: скрежет скрипок в предельно высоком регистре (за подставкой, как указано в партитуре), резкие пассажи, имитирующие, возможно, порывы ветра создают сонорное звучание. Длительность каждого фрагмента определяется самими исполнителями: до тех пор, пока не сыграет каждый, к следующему квадрату не переходят. Немаловажное значение в развертывании музыкальной ткани имеет градация динамических оттенков, продуманных до мельчайших нюансов в диапазоне от *pp* до *fff*.

Более традиционный, с точки зрения нотного текста, **Речитатив** (по рассказу «Обед у...») возвращает к повествованию (план высказывания) и вводит линию «судьбы», представленную той силой, что наносит серьезный удар по психологическому состоянию О. Генри.

Структура речитатива обусловлена чередованием речитативных разделов и разделов с декламацией всех участников ансамбля (фраза «Уильям Сидней Портер – Вы арестованы»). Речитатив начинается с многозвучных вертикальных комплексов (элемент *a*), сочетающих звучание чистых и увеличенных интервалов, складывающихся в сложные сонорные аккорды, которые можно назвать пространственными кластерами. Резкие (играть смычком вниз в динамике *sf*), неожиданные после продолжительных пауз они реализуют семантику ударов. То, о чем герой писал в рассказе, находит реальное воплощение в его собственной жизни.

Второй элемент (*b*), возникающий на втором из сонорных аккордов, – тянущийся звук «gis» (на *p*),

на который постепенно наслаиваются новые «педальные» тоны («cis», «с», «g», «gis» в диапазоне более двух октав). Поочередное наслаивание тянущихся звуков воссоздает вертикаль тянущегося пространственного кластера (символ *напряженного ожидания*). Третий важный элемент речитатива (*c*) – пульсирующее остинато на звуке «g» у виолончели (штрих пиццикато) усиливает состояние психологического напряжения, доводя героя до крайней степени отчаяния.

Наконец, еще один важный мотив (его появление знаменует начало нового раздела) вступает с ц. 9. Циркулирующие в узком диапазоне и вдвое ускоренном темпе (по сравнению с первым разделом) шестнадцатые создают экспрессивный характер, рисуя портрет *мечущегося героя*. В показе крайне нестабильного психологического состояния О. Генри композитор использует проведение многократно повторяющегося однотокового мотива с его «расщеплением» (в каждой партии своя высота). Одновременное наложение голосов (ув.5 и ув.8) рождает крайне напряженное звучание. Иногда этот мотив прерывается паузами на фермате одновременно у всего квартета (в это время исполнители должны замереть в одной позе при постепенно затухающем свете).

Важна в этой части *театральная* составляющая. Исполнители-инструменталисты становятся полноправными участниками происходящего действия. Музыкантам предписано выкрикивать слово «редакция», читать текст, вытягивая смычок в сторону вокалиста, поочередно вставать со своих мест, держа смычок направленным на глав-

ного героя, обступать его со всех сторон. В завершении Речитатива гаснет свет, после чего начинается **Монолог**.


В четвертой части – **Монологе** – осуществляется окончательный переход от монодрамы к моноопере. Герой, доведенный до крайней точки психологического напряжения, берется за перо и начинает писать рассказ. С этого момента он теряет связь с реальностью, «примекает» роль Мюррея (героя своего рассказа) на себя и погружается в состояние *помутненного сознания*, пограничного между творческим актом и действительностью. Поток мыслей структурируется в драматичную историю сидящего в камере смертника, для которого реальность представляется дурным сном, а сон – напротив – возвращает к жизни, полной радости и покоя: «Обвинение, суд, приговор к смерти на электрическом стуле за зверское убийство своей возлюбленной – все это сон. <...> И то, что Мюррей принял за сон, – оказалось действительностью» (с. 3 партитуры).

В этом разделе вокальная партия выдержана в декламационной манере с преобладанием речитативного начала. В основе инструментального пласта лежит полутоновый одноктоновый мотив из третьей части, продолжающий работать на создание напряженного, тревожного состояния героя. Случайно или нет, этот мотив «пера» О. Генри имеет сходство с мотивом, звучащим в оркестровой партии монолога Пимена (опера М. Мусоргского «Борис Годунов», 1-е действие) (пример 3).

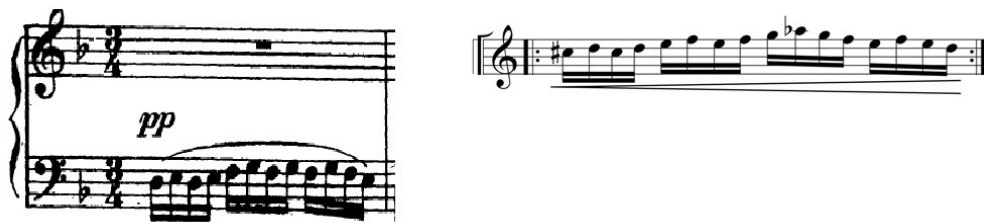
Он сохраняет семантику «непрерывности» и в то же время живо откликается на малейшие изменения

эмоционального состояния О. Генри. Мотив, звучащий спокойно в начале рассказа, по мере увлечения автора сюжетом своего творения становится все более напряженным: дробление внутри длительностей приводит к тремолированию, полифонические наложения – к образованию диссонантной вертикали, повышение тесситуры доходит до болезненного noise-эффекта (ремарка «как тихий свист») (пример 4).

В моменты достижения наивысшей точки драматического накала происходят резкие столкновения тематических образований, что связано с отвлечением О. Генри от рассказа и возникающими вспышками-размышлениями. Этот отход от текста случается дважды: в первый раз (ц. 3) отвлеченные мысли накладываются на собственно рассказ, образуя сбивчивое целое из мотива «письма» в оркестре, реплик О. Генри о феномене сна и несколько раз прерывающих их фигур с довольно широкими скачками на кварты, квинты, сексты у скрипок. Вторая вспышка выделяется судорожным звучанием аккордовой вертикали, уже не раз встречающейся в моноопере, оформленной теперь стучащей фигурой (две шестнадцатые). Другим важным обстоятельством, объединяющим рассказ в нечто стабильно-целостное, выступает оstinатное звучание квинт или октав (иногда довольно длительно выдержанных на протяжении нескольких тактов, иногда в виде коротких вкраплений).

Наконец, со слов «Он видит маленький деревянный коттедж» (ц. 23, темп четверть=100) появляется еще один элемент: ритмоформула , возникающая

Пример 3. М. Мусоргский – А. Ананьев



Пример 4. Noise-эффект



в момент описания сна Мюррея. Навязчивая, неизменная, она усиливает состояние беспокойства и предвещает драматическую развязку. Восьмитактовая тема решена в минималистской технике и играет роль ритмического и интонационного остинато: в ее основе три «гармонические» функции (сменяющиеся по звукам увеличенного трезвучия – «as-c-e»). Варьирование касается интервального состава по вертикали и темповых обозначений (темп меняется в границах от 100 до 140). Атмосфера нарастающей тревожности поддерживается пульсирующим звучанием ритмоформулы в партиях альты и виолончели и динамическим нарастанием общего звучания. Постепенное пробуждение героя сопровождается последовательным увеличением количества резких, «скрипящих» созвучий путем введения диссонансов по вертикали,

а также планомерным движением вверх партии солиста и струнного ансамбля. Взволнованная речь Мюррея, выдержанная в декламационной манере, звучит на фоне все более учащающейся пульсации струнных в высоком регистре⁶.

Выходом из сна, импульсом к возвращению героя рассказа к реальности становится неожиданно звучащая квинтооктавная вертикаль шестнадцатыми и возвращение мотива «письма». Вокальная партия изобилует сложными ритмическими рисунками, смещением акцентов, многочисленными паузами в границах фразы. Речитативно-декламационная мелодия сквозного развития строится на постоянных изменениях динамики, темпа и характера подачи (эмоциональный фон колеблется от спокойствия до безумия).

Далее следуют два финальных эпизода, которые, по словам авто-

ра монооперы, «...заставляют задуматься о некоторых философских аспектах оперы, таких как природа творческого вдохновения и миссия художника в мире (“Интермеццо”, “Эпилог”» (Ананьев А., 2016, с. 59).

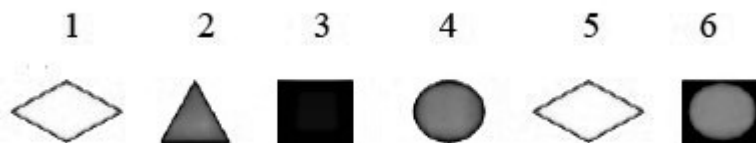
Интермеццо (по рассказам «Квадратура круга» и «Прагматизм чистой воды») является повторением Пролога с некоторыми изменениями, касающимися обновления партии солиста. В центре внимания – О. Генри, подводящий итог своим размышлениям. Здесь полностью отсутствует вокальная составляющая: перед нами драматический монолог, транслируемый при помощи аудиозаписи и видеоинсталляции текста на экране (на первый план выступает визуальный компонент спектакля). Авторский комментарий таков: «О. Генри сидит на полу и набирает текст на компьютере (планшете). Этот же текст [в режиме реального времени] транслируется на проектор. [После набора текста некоторое время, примерно 10 секунд текст на экране – музыка.] ТЕКСТ в аудиозаписи [каждый раз с разным “ЭХО”]» (по партитуре монооперы «Квадратура круга»). Рассказы О. Генри «свернуты» здесь настолько, что предстают как немногословные афоризмы о вечных ценностях человечества – Красоте, Искусстве, Мудрости, Знании. Так возникает план «сверхтворчества», в котором главные мысли, собственно смыслы, подобно кругам на воде, отрываются от творений великих авторов и живут уже вне контактов с конкретными произведениями, но становятся самостоятельными и самодостаточными.

Эпилог строится на объединении элементов музыкального материала

предшествующих частей – *Речитатива* (из него привлекается начальный фрагмент и интерактивный эпизод, решенный в жанре инструментального театра) и *Монолога* (из которого повторяется фрагмент (тт. 262–336) с некоторыми расширениями). Таким образом, попытка «вычислить формулу» («решить уравнение») осуществляется через объединение материалов разделов 4 и 5. Заключительный раздел представляет совершенно разбитого, болезненного О. Генри, который невротически описывает участь писателя, срывающегося, неадекватно мыслящего (об этом говорят многократно повторяющиеся фразы: «точите карандаш» и «к продаже»), презирающего себя.

Творческая одержимость становится причиной распада личности и приводит к внутреннему опустошению. Описание акта творчества и необходимой для него атрибутики (карандаш, стол, виски, апельсины), предстает как вечный поиск решения задачи квадратуры круга. Кроме того, здесь, по словам А. Ананьева, получает реализацию основная идея всего спектакля – «мотив личностного перерождения художника в процессе созидательного акта творчества» (Воинова М., 2015, с. 14). Попытка сказать что-то новое в искусстве приводит к пониманию тщетности усилий: в конечном счете, автор получает лишь набор давно известных истин, путь к которым ведет к трансформации личности.

Чередование разделов монооперы, сюжетная линия которой «следует за философским и житейским мировоззрением главного героя, раскрывая подчас неведомые глубины человеческого подсознания» (Ана-



ньев А., 2016, с. 58), выстраивается в трехчастную композицию, реализующую векторное развитие драматургии оперного сценария: **размышление** (главный герой – О. Генри – находится в состоянии творческого поиска, философски рассуждает о судьбе, жизни, мудрости, природе (разделы 1–2) → **акт творчества** (написание рассказа, во время которого писатель «примеряет» на себя роль Мюррея, разделы 3–4) → **рефлексия по написанному** (писатель вновь возвращается к своим идеям, подводя итог размышлениям, разделы 5–6). Наглядно структуру монооперы можно представить следующим образом: первая часть – *Пролог* и *Интермедия*; вторая часть – *Речитатив* и *Монолог*; третья часть – *Интермеццо* и *Эпилог*. Применимость метафоры квадратуры круга к различным составляющим произведения (идея, сюжет, структура целого, графическая партитура, визуальный ряд спектакля) позволяет осуществлять бесконечный поиск смыслов, побуждает зрителя к многочисленным собственным трактовкам и ведет к пониманию невозможности единственно правильного суждения о сути метафоры (пример 5).

Таким образом, моноопера А. Ананьева предстает как образец слияния двух жанров (драмы и монооперы) с привлечением света и видеоинсталляций. Кроме того, в своем сочинении композитор ак-

тивно пользуется достижениями композиторов-авангардистов, умело сочетая различные приемы: алеаторика, сонористика, инструментальный театр, графическая музыка, отчасти минимализм. Множественность привлекаемых техник, тем не менее, не нарушает стилистическую однородность спектакля, замысел которого концентрируется на реализации идеи «потока сознания».

Концепция синтетичности присутствует не только в моноопере «Квадратура круга», но и в объединении разножанровых сочинений в своеобразный цикл (изначально, опера входила в проект МОНО.театр, представленный двумя произведениями: монооперой «Квадратура круга» и монобалетом «Аллегии»). По замыслу композитора, концептуальной основой становится идея расширения границ жанров за счет проникновения пантомимы в оперу и пения в балет, а также консолидация ресурсов драматического действия, мультимедиа-инсталляции и вокально-инструментального театра. Соединившая черты камерной музыки, музыкального театра, драматического театрального искусства, моноопера стала своеобразным «словарем» современного музыкального (и не только музыкального!) искусства и убедительно демонстрирует его многообразие и способность к постоянной трансформации, расширению границ поисков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В классической опере либретто создается как самостоятельное произведение, с максимально переработанным оригинальным текстом, вплоть до формирования простейших, «разговорных» фраз, не перегруженных смыслами. Е.С. Цодоков пишет: «Можно часто видеть, что оно (либретто. – Т.Б.) ничтожно с литературной точки зрения, а, подчас, и абсурдно. А текст, пропеваемый певцом со сцены, – набор примитивнейших фраз, неоднократно повторяющихся не столько для смысла, сколько ради музыкального ритма» (2009).

² Суть задачи – при помощи циркуля и линейки построить квадрат, равный по площади соответствующему кругу. Но сколько бы древние математики ни старались, задача не разрешалась. Математическое доказательство невозможности квадратуры круга не мешало многим энтузиастам тратить годы на решение этой проблемы.

³ «Природа движется по кругу. Искусство – по прямой линии. Все натуральное округлено, все искусственное угловато. Красота – это Природа, достигшая совершенства, округленность – это ее главный атрибут. Когда мы начинаем двигаться по прямой линии и огибать острые углы, наша натура терпит изменения. Таким образом, Природа, более гибкая, чем Искусство, приспособляется к его более жестким канонам» (из текста либретто).

⁴Ромбокубооктаэдр (rhombicuboctahedron) – архимедово тело, созданное из 18 квадратов и 8 треугольников.

⁵ Сам автор описывает действо следующим образом: подиум, на котором играет инструменталист, теоретически не отличается от театрального подиума; музыкант должен иметь возможность интенсивно и разнообразно создавать «сценическую жизнь». Общеизвестно, что движение является основным элементом инструментального театра и принимается во внимание в музыкальной композиции. Основная идея заключается в том, чтобы звуковой источник находился на уровне постоянных преобразований: обороты, подскоки, скольжения, тумачи, гимнастические упражнения, прохаживания, махи, толкания – в арсенал включено все, что влечет за собой возникновение новых звуков. Помимо этого, использование музыкальных движений должно трактоваться как создание определенного соотношения между музыкальным пространством и пространством действительности. Таким образом, искусство выходит за ограничительную черту и начинает растворяться в неискусстве.

⁶ Нечто подобное мы наблюдаем в опере Л. Десятникова «Дети Розенталя», в первой сцене первой картины (Монолог Розенталя): пафосная тема научной одержимости во многом близка состоянию помутнения сознания писателя-творца.

ЛИТЕРАТУРА

Ананьев А. Трансформация восприятия сценографического пространства (на примере музыкального спектакля-проекта «МОНО.театр») // Двенадцатый международный междисциплинарный конгресс нейронаука для медицины и психологии. Судак, 2016. С. 58–60.

Воинова М. Трибуна молодого композитора // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 13–15.

Денисов А.В. Сюжет и жанр в опере XX века парадигмы изучения // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2006. Т. 7, № 21-1. С. 128–137.

Назайкинский Е. Стил и жанр в музыке. М., 2003. 246 с.

Приходовская Е.А. К вопросу о критериях жанровой классификации опер // Вест-

REFERENCES

Ananiev, A. (2016), “The transformation of scenographic space perception (by the example of a stage-project «MONO. theatre)”, *Dvenadtsatyy mezhdunarodnyy mezhdistsiplinarnyy kongress neyronauka dlya meditsiny i psikhologii* [XII International interdisciplinary congress Neuroscience for medicine and psychology], Sudak, pp. 58–60. (in Russ.)

Denisov, A.V. (2006), “The plot and genre in the opera of the twentieth century of the paradigm of study”, *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Izvestia of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University], vol. 7, no. 21-1, pp. 128–137. (in Russ.)

Henry, O. (1998), The Voice of the City: Further Stories of the Four Million, Project Gutenberg, 01 September, Available at: <http://>

ник Томского государственного университета. 2014. № 385. С. 74–78.

Цодоков Е.С. Опера – «уходящая натура», или Поминки по жанру // OperaNews. 2009. 5 июля. URL: <https://www.operanews.ru/history54.html> (дата обращения: 29.01.2021).

Henry O. The Voice of the City: Further Stories of the Four Million // Project Gutenberg. 1998. 01 сент. URL: <http://www.gutenberg.org/etext/1444> (дата обращения: 03.02.2021).

www.gutenberg.org/etext/1444. (Accessed 03 February 2021). (in Eng.)

Nazaikinskii, E. (2003), *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and genre in music], Moscow, 246 p. (in Russ.)

Prihodovskaya, E.A. (2014), “On the question of the criteria for the genre classification of operas”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University], no. 385. pp. 74–78. (in Russ.)

Tsodokov, E.S. (2009), “Opera – «the outgoing nature», or Wake by genre”, OperaNews, 05 July, Available at: <https://www.operanews.ru/history54.html> (Accessed 29 January 2021). (in Russ.)

Voinova, M. (2015), “Tribune of the young composer”, *Muzykalnaya akademiya* [Academy of Music], no. 4, pp. 13–15. (in Russ.)

Сведения об авторе

Беляева Таисия Анатольевна, аспирант Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Ю.В. Антипова)
E-mail t.a.belyaeva@bk.ru

Author information

Taisiya A. Belyaeva, Postgraduate of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor Yu.V. Antipova)
E-mail t.a.belyaeva@bk.ru

Поступила в редакцию 03.03.2021

После доработки 13.05.2021

Принята к публикации 19.05.2021

Received 03.03.2021

Revised 13.05.2021

Accepted for publication 19.05.2021