

Елена Ивановна Перерва – музыковед,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыковедения и композиции
Государственного музыкально-педагогического института
имени М. М. Ипполитова-Иванова
(Москва, Россия),
pererva_elena@mail.ru

Евгения Валерьевна Сафонова – музыковед,
лауреат всероссийских конкурсов
(Москва, Россия),
wiqu@mail.ru

Elena I. Pererva – musicologist,
Ph.D. (Arts), Associate Professor, at the Musicology
and Composition Department of the State Music and Pedagogical
Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov
(Moscow, Russia),
pererva_elena@mail.ru

Evgeniya V. Safonova – musicologist,
laureate of all-Russian competitions
(Moscow, Russia),
wiqu@mail.ru

УДК 782.6

ОПЕРА Е. И. ПОДГАЙЦА «АЛИСА В ЗАЗЕРКАЛЬЕ»:
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ И ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ

OPERA BY E. PODGAITS “ALICE THROUGH THE LOOKING-GLASS”:
ARTISTIC CONCEPT AND IMAGINATION

Аннотация

Статья посвящена детской опере известного московского композитора Ефрема Иосифовича Подгайца – «Алиса в Зазеркалье» (либретто В. Орла по сказке Л. Кэрролла), созданной в 1980 году и поставленной в Санкт-Петербургском музыкальном театре «Зазеркалье» в 1993 году. В статье рассматриваются вопросы жанровой и стилевой специфики произведения, основные принципы музыкальной драматургии оперы, особенности прочтения литературного первоисточника.

Abstract

The article is devoted to the children's opera of the famous Moscow composer Efrem I. Podgaitis – “Alice through the Looking-glass” (libretto by V. Orel based on the fairy tale by L. Carroll), created in 1980 and staged at the St. Petersburg Musical Theater “Through the Looking-glass” in 1993. The article deals with the issues of genre and style specifics of the work, the basic principles of the musical dramaturgy of the opera, and the peculiarities of reading the literary source.

Ключевые слова: Е. И. Подгайтц, Л. Кэрролл, «Алиса в Зазеркалье», детская опера, интерпретация, музыкальная драматургия

Keywords: E. I. Podgaitis, L. Carroll, “Alice Through the Looking-Glass”, children's opera, interpretation, musical dramaturgy

Опера «Алиса в Зазеркалье» – первое сочинение Е. И. Подгайтца для детского музыкального театра. Консерваторский замысел¹ был реализован лишь спустя 8 лет – в 1980 году. Тогда в Москве проводились творческие встречи, на которых собиралась столичная интеллигенция: музыканты, поэты, художники. Собрания не имели официального характера, в неформальной дружеской обстановке члены «московской камераты» обменивались друг с другом опытом [3, с. 135]. Как раз на одном из таких вечеров Подгайтц познакомился с Владимиром Эммануиловичем Орлом². Он поделился своей давней мечтой написать оперу на сюжет сказки «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла. Оказалось, что В. Орел уже завершил перевод этого произведения, но не первой части, а продолжения: «Алисы в Зазеркалье». При том, что молодые люди явно симпатизировали друг другу, развития этой истории не последовало.

¹ Е. И. Подгайтц окончил Московскую консерваторию в 1974 году.

² В. Э. Орел (1952–2007) – лингвист, переводчик, доктор филологии. Переводил с французского и английского языков.

Спустя полгода композитор вновь встретился с Орлом. Произошло это совершенно случайно, когда последний нёс в издательство выполненные им переводы стихотворений Ж. Превера. Тексты настолько впечатлили композитора, что уже через две недели по ним была написана кантата «Как нарисовать птицу» для сопрано, хора и симфонического оркестра. После успеха в сравнительно небольшом сочинении Подгайц решил осуществить свой давний замысел и в музыкально-сценическом жанре.

«Алиса в Зазеркалье», согласно классификации оперных жанров О. В. Комарницкой, представляет собой оперу-сказку³, самостоятельный по стилистическим параметрам жанр в рамках эпического литературного рода [4, с. 10].

Материал 12 глав был распределён в 8 картинах оперы (отсутствуют V, VII, X и XI главы). Кроме того, авторами были исключены второстепенные действующие лица: Чёрный рыцарь, Морж, Плотник, Белая Королева, Белый Король, Овца, Лев, Единорог и др., а также изъяты сцены перемещения Алисы в пространстве и эпизоды превращений. Таким образом, были устранены сцены, не вписывающиеся в рамки оперного жанра.

Некоторые изменения также связаны со смещением смысловых акцентов: в книге Алиса противопоставлена всем остальным героям, в то время как в опере герои делятся на «друзей» и «врагов» Алисы.

Опера состоит из двух действий и восьми картин (по четыре картины в каждом). Второй акт кажется более динамичным, что для оперного жанра общепринято. Ещё на этапе составления либретто композитор разработал схему, в которой отобразил зеркальную структуру оперы. В ней воплощены две главные образные сферы сочинения: «шахматная» и «зеркальная». Каждая картина имеет свой подзаголовок, который напрямую связан с названиями ходов в шахматной игре. По сюжету сказки героиня становится Королевой в

³ Аутентичное жанровое определение на титульном листе партитуры «Алисы в Зазеркалье» – «опера-сновидение».

одиннадцать ходов, но в опере её путь сокращён до пяти. Как и в книге шахматная партия начинается с третьей главы (соответствует третьей картине оперы), на клетке E2. Далее каждая следующая картина олицетворяет новый ход Алисы. Исключение составляет шестая сцена, в которой девочка делает сразу два хода, таким образом на последней клетке E8 она оказывается не в финале оперы, а в конце седьмой картины.

В первом действии представлены практически все действующие лица, но не все они имеют яркую музыкальную экспозицию: так, например, главная героиня участвует только в ансамблях, в кратких сольных эпизодах она исполняет речитативы. Кроме того, в ансамблевых сценах Алиса часто перенимает интонации тех героев, с которыми взаимодействует: во второй картине, когда девочка встречается с Гладиолусом, её партия насыщается изящными вальсовыми оборотами. Проникают в вокальную сферу героини и отдельные ритмо-интонации Чёрной Королевы, что может свидетельствовать о том, что Алиса принимает правила игры.

В опере «Алиса в Зазеркалье» композитор пользуется системой лейттем и лейттембров. Лейттема Алисы впервые появляется во вступлении; лейтхарактеристики остальных героев органично вплетаются в оркестровую ткань по мере развёртывания сюжетной линии. Особый интерес представляет так называемая «шахматная» гамма с элементами фригийского лада (с расщеплённой второй ступенью). Анализ её звуковысотной организации показывает, что интервальная структура гаммы соответствует буквенным обозначениям клеток шахматной доски: $a - b - c - d - e - f - g - h$.

Первый раз она звучит в тот момент, когда Алиса проходит сквозь зеркало, а затем на протяжении не только первого действия, но и всей оперы проводится от разных ступеней в восходящем и нисходящем движении. Нередко «шахматная» гамма «предупреждает» о приближении Чёрной Королевы.

Композиция сочинения отличается стройностью, отточенностью и упорядоченностью составляющих её элементов. Концентрическая структура оперы сочетается с превалированием в ней принципов сквозного развития, непрерывностью звукового потока. В ней также обнаруживаются прочные архитектурные связи на всех уровнях – картины, действия и оперы в целом.

Первая картина выполняет функцию пролога к опере: здесь происходит завязка действия. Ремарка композитора гласит: «Уютная комната: над камином большое зеркало, на стенах картины. На авансцене, с чёрным котёнком на руках, сидит Алиса. Она спит. Сцена тускло освещена. На картины падают блики света, неясные тени».

Вступительный хор «Дитя с безоблачным челом» – на рифмованный, а не прозаический текст – вводит в мир таинственной сказки, подчёркивает нереальность и зыбкость происходящего. Отметим преобладание хроматики над диатоникой, использование переменного размера, неторопливое движение, мягкие секундовые задержания. Хор состоит из двух куплетов: первый исполняется *a cappella*, второй, следующий после небольшой связки, – в сопровождении оркестра (фагот и арфа в низком регистре).

Центральное положение в первой картине, безусловно, занимает сцена Алисы с котёнком. Декламационная свобода и гибкость, речитативный характер изложения вокальной партии, приближение отдельных мотивов к речевым интонациям указывают на ведущее значение слова в процессе формообразования. Непосредственному появлению Алисы на сцене предшествует её лейттема (см. пример № 1). Высокий регистр, тембр флейты, острый штрих рисуют портрет беззаботной и радостной девочки.

Сцена имеет свободное строение и складывается из нескольких разнохарактерных типов музыкального материала: аккомпанированного речитатива, более подвижного, скерцозного раздела с остинатной пульсацией восьмыми, а также песенного раздела (*poco a poco animato*) с плавными, закруглёнными окончаниями фраз.

Пример № 1

Е. И. Подгайц. «Алиса в Зазеркалье». 1 картина. Лейттема Алисы

51 *Хор удаляется. Становится чуть светлее.*
P-но *tr*

56 *Алиса встаёт и делает несколько шагов по комнате, словно просыпаясь.*
P-но

Уже в первой картине композитор отводит значительную роль звукоизобразительной функции оркестра. Так, например, мяуканье котёнка воспроизводится с помощью двузвучного мотива кларнета в диапазоне малой терции, «заполненного» глissандо. Другой показательный пример – момент прохождения Алисы сквозь зеркало: в оркестре звучат стремительные пассажи шестнадцатыми; созданию сказочного колорита способствует введение в оркестр флекساتона. Важную драматургическую роль в опере играет бой часов (вибрафон, колокольчики, там-там, челеста, арфа и фортепиано), сквозной нитью проходящий через все картины и символизирующий идею времени (пример № 2).

Пример № 2

Е. И. Подгайц. «Алиса в Зазеркалье». 1 картина. Бой часов

203 *Алиса*
Ал. *Пять, шесть, семь,*

203 P-но

Во **второй картине** действие переносится в мир Зазеркалья, где «картины на стенах оживают... пол комнаты расчерчен чёрно-белыми клетками» (авторская ремарка). Ввод новых персонажей – Чёрной Королевы и Чёрного короля, а также пешек и шахмат – существенным образом влияет на комплекс выразительных средств (ил. 1). Наиболее сильные изменения связаны с особенностями голосоведения и выбором жанровой основы. При том, что партии всех героев персонифицированы, в их структуре неизменно присутствует «шахматная» гамма (в полном, либо усечённом виде) – лейтмотив Зазеркалья.



Ил. 1. Опера «Алиса в Зазеркалье». Шахматный мир во главе с Чёрной Королевой и Чёрным Королём⁴

Открывает картину хор пешек и шахмат (см. пример № 3), в котором гибко соединяются два жанра – вальс и марш. Текст хора «А, Бэ, Цэ, Дэ, Е...» – буквы латинского алфавита, применяемые для горизонтальной нумерации шахматной доски. Органный пункт $d - a$, восходящие гаммы, острый штрих свидетельствуют о звукоизобразительной трактовке материала. Расширенный состав оркестра в этой сцене говорит о масштабности действия, что обусловлено сценической ситуацией.

⁴ Здесь и далее представлены фотографии с официального сайта театра «Зазеркалье» (Санкт-Петербург). См.: URL: <http://www.zazerkal.spb.ru/> (дата обращения: 13.07.2022).

Пример № 3

Е. И. Подгайц. «Алиса в Зазеркалье». 2 картина. Хор пешек и шахмат

219
Coro d. Bambini^A
А, Бэ, Цэ, Дэ, Е, Эф, Же, Аш, Аш, Аш,
А
А, Бэ, Цэ, Дэ, Е, Эф, Же, Аш, Аш, Аш,
В
А, Бэ, Цэ, Дэ, Е, Эф, Же, Аш, Аш, Аш,
P-no
mf

Далее чередуются сольные, ансамблевые и хоровые эпизоды, которые соединяются лаконичными оркестровыми интерлюдиями. «Лирическим» центром картины становится ариозо Короля (ц. 55, *Maestoso*) в тональности *C-dur* (см. пример № 4). Вместо угловатой мелодической линии с широкими скачками (вплоть до децимы) – плавное поступенное движение, распевы отдельных слогов, дублирование мелодии в терцию, гибкая (практически в каждом такте) смена метра – все эти приёмы подчёркивают импровизационную природу изложения.

По словам Е. И. Подгайца, при создании оперы он мыслил «симфонически»: на эту особенность указывает очень экономное использование тематизма. Ариозо Чёрного Короля интонационно перекликается с хором «Дитя с безоблачным челом», однако, композитор видоизменяет его звуковысотную и ритмическую структуру. Король читает собственные стихи, и очевидно, они ему нравятся, так как фразы отделяются друг от друга многозначительными паузами: «Сверкалось. Скойкие суды волочились у развел. Дрожжали в лужасе грозды и крюх засвиревёл...» Последние строки подхватывает хор; а завершается ариозо мощной динамической кульминацией

fortissimo: Король повторяет последнюю реплику «Дрожжали в лужасе грозды и крюх засвиревёл» – здесь его диапазон достигает почти двух октав.

Пример № 4

Е. И. Подгайц. «Алиса в Зазеркалье». 2 картина. Ариозо Короля

55 *Maestoso* ♩=92 Чёрный Король

Свер - ка - лось.

484

Р-но *f*

8^{va}

490

Кор. Ской-ки-е сю-ды вол-чи-лись у раз - вел. Дрож-жа - ли

Р-но

(8^{va})

496

Кор. в лу - жа-се гро - зды и крюх за-сви-ре - вел. Дрож - жа - ли, *mp*

Р-но *mp*

(8^{va})

56

«Какие странные стихи... – произносит Алиса. – Кто же мне всё это объяснит?» В этот момент звучит новый в опере лейтмотив – Шалтая-Болтая, который получит своё продолжение и развитие во втором действии. Он представляет собой короткую попевку, состоящую из двух интервалов – кварты и квинты. *Staccato*, чеканный ритм, озорной характер сближают по характеру мотив Шалтая с детскими песенками-считалками.

Третья картина тематически и жанрово связана с предшествующей: главная героиня оказывается в волшебном Зазеркальном саду («в середине клумбы – Фикус, по сторонам – Гладиолус, Маргаритки, Розы»). Злое, агрессивное поведение в отношении девочки и несколько надменный характер обитателей сада, возмущённых вторжением незнакомки, тонко и убедительно воплощены композитором в музыке: подчёркивается изысканность оркестровки (с витиеватыми пассажами у деревянных духовых инструментов и клавесина), усиливается значение хроматики, доминирующей жанровой основой картины становится вальс с гибким переменным размером (3/8 + 2/8; 6/8), большую роль играют эпизоды токкатного типа, построенные по принципу остинато.

Индивидуальный тип музыкального материала предусмотрен автором для Гладиолуса – главного цветка Зазеркального сада: хоральный склад фактуры, неспешность (*Poco sostenuto*) и более крупный штрих. Тем самым показана его обособленность в «высшем обществе» (ил. 2).



Ил. 2. Опера «Алиса в Зазеркалье». Алиса с Гладиолусом в Зазеркальном саду

С появлением Чёрной Королевы (ц. 92) усиливается напряжение, в вокальной и оркестровой партиях в низком регистре всё чаще звучит гамма Зазеркалья, реплика Королевы «Ты в зазеркальной шахматной стране, если

захочешь, можешь вступить в игру...» сопровождается тремоло литавр. Постепенное нарастание динамики звучания приводит к локальной кульминации. «Согласна», – произносит Алиса и включается в игру. Теперь она часть таинственного Зазеркалья.

Завершает сцену появляющийся из-за кулис Зазеркальный хор («Один хорист цепляется за другого и хор превращается в игрушечный поезд, который выезжает в зал. Алиса “садится” в поезд, а Королева прощально машет ей рукой»). Этот эпизод является резюмирующим, так как аккумулирует в себе многие композиционные особенности третьей картины, в первую очередь, механистичность оstinатного движения и вальсовые элементы. Хор скандирует строки песни Короля «Сверкалось, скойкие сюды волчились у развел...», тем самым перекидывая арку ко второй картине и придавая форме цельность и единство (ил. 3).



Ил. 3. Опера «Алиса в Зазеркалье». Алиса и Шахматный поезд

В четвертой картине Алиса оказывается на поляне Зазеркального леса, где живут Тарарам и Тилибом (ил. 4). В небе застыли необычные насекомые: Торшершень, Пчелампа, Баобабочка, Саранчайник и Саранчашка. Музыкальный текст иллюстрирует всю пышность и разнообразие сказочного

мира: трели у флейты и флейты-пикколо, а также у гобоя и кларнета; второй кларнет переливается терпкими нонаккордами и септаккордами с добавочной секстой, скользящими по звукам хроматической гаммы. Для усиления волшебной атмосферы сцены вводятся и другие инструменты – арфа, фортепиано, вибрафон и колокола, образуя в сочетании друг с другом утончённую палитру звучания.



Ил. 4. Опера «Алиса в Зазеркалье». Драка Тилибома и Тарарама

Песня Тилибома (тенор) и Тарарама (баритон) представляет собой относительно законченный музыкальный номер (пример № 5). Согласно ремарке композитора, они «появляются на сцене со скрипкой и виолончелью и подыгрывают себе» (Тилибом на скрипке, Тарарам на виолончели). Позже к ним присоединяется детский хор, который в данном эпизоде является не столько активным участником действия, сколько вспомогательным «тембром» симфонического оркестра (аналогичный приём уже встречался во вступлении к опере).

В дуэте Тилибома и Тарарама использована техника канонических имитаций; в целом он выдержан в духе хроматических мадригалов Карло Джезуальдо, для которых свойственны линейный тип голосоведения,

виртуозное обращение с ритмом и формой, терпкие гармонии (назовём, в частности, перечения *es-d*, *e-es*, *fis-f*, *g-gis* и др., возникающие в разных пластах фактуры). Более того, в первых четырёх тактах представлены все звуки хроматического звукоряда, кроме *ais*, что фактически означает приближение к атональности и двенадцатитоновости.

Пример № 5

Е. И. Подгайц. «Алиса в Зазеркалье». 4 картина.

Дуэт Тилибома и Тарарама

Тилибом (подыгрывает себе на скрипке)

924 *mp*

Во - круг бы-ла ноч-на-я мгла, а по не-бу лу-на плы - ла, и ту-ча шла за

Тарарам (подыгрывает себе на виолончели)

mp

Во - круг бы-ла ноч-на-я мгла, а по не-бу лу-на плы-ла,

924 *p*

Песня состоит из двух разделов, отличающихся интонационной общностью: более спокойного «Вокруг была ночная мгла, а по небу луна плыла» (*Poco sostenuto*) и подвижного «Эй, караси, сказал Тюлень» (*Allegro*). Подгайц применяет здесь интересное колористическое решение: вокальная партия Тилибома (более высокого голоса) тесситурно ниже партии Тарарама (более низкого голоса), что придаёт звучанию несколько гротескный оттенок. Во втором разделе партии героев «обрастают» дополнительными тембрами: Тилибому вторит не только скрипка, но и альт, виолончель, труба, детский хор (группа сопрано), а Тарараму – помимо виолончели также контрабас, тромбон и альтерная группа хора.

Появление Алисы прерывает песню Тилибома и Тарарама; её речитатив становится более мелодизированным, в партии оркестра несколько раз проводится лейттема героини. Значимость словесного текста в развёртывании сюжета обуславливает господство сквозного принципа развития оставшейся части картины.

Бой часов напоминает о времени: девочка просит Тарарама и Тилибома подсказать ей, как пройти дальше, на следующую клетку. Братья отвечают, что «на следующую клетку можно попасть только верхом на насекомом». Вновь оркестровая партия изобилует звукоизобразительными приёмами. Среди них: стремительно восходящие гаммы септолями у флейты и флейты-пикколо, трели флейт, «жужжание» восьмыми у струнных. Затем вводится трещотка (выбранная Алисой Саранчашка откликается на тембр именно этого инструмента). Оркестровая фактура ещё больше обогащается, к солистам присоединяется шахматный хор. Лаконичная попевка Тилибома и Тарарама по звукам квартсектаккорда в *B-dur* звучит на фоне хроматических волн у кларнетов, фортепиано и скрипок и темы «мадригала» в исполнении хора.

Полёт Алисы прерывается контрастной вставной сценой – эпизодом поединка («Тилибом и Тарарам выхватывают смычки и начинают фехтовать»). Параллельные квинты в партиях скрипки и виолончели создают эффект настройки инструментов.

Алиса, осознавая вероятность того, что может не успеть домой и навеки остаться в Зазеркалье, садится в Саранчашку и улетает на следующую клетку. На *fortissimo* звучат хроматические пассажи, изображающие полёт девочки, приручившей волшебное насекомое. Быстро сменяющиеся друг друга фрагменты, их симультанное проведение (например, реплики Чёрной Королевы и продолжающийся поединок Тилибома и Тарарама) указывают на монтажный принцип организации и структурирования материала. Он претворён в той или иной степени во всех картинах оперы.

Во **втором действии** получают своё развитие образно-тематические комплексы, сформировавшиеся в первой части оперы: углубляются, конкретизируются характеристики героев, взаимодействие лейттем становится более сложным и многоплановым, усиливаются контрасты не только между картинками, но и внутри сцен. Ввод новых действующих лиц расширяет палитру средств музыкальной выразительности.

Открывает второе действие развёрнутое вступление с программным подзаголовком «Полёт Алисы на Саранчашке». Подгайц не просто прибегает к приёмам, давно укоренившимся в композиторской практике для изображения полёта (быстрый темп – *Allegro vivo*, стремительные восходящие тираты струнных в сочетании с трелями и пассажами шестнадцатых у деревянных духовых инструментов, а также волнообразными фигурациями у челесты и фортепиано), но и цитирует материал «Полета Валькирий» из оперы Р. Вагнера «Валькирия» (изменена звуковысотность и ритмическая структура).

Начало **пятой картины** воссоздаёт мрачную, гнетущую обстановку места, в которое попала Алиса: «На сцене полутьма. Постепенно свет прибывает и на середине сцены вырисовываются очертания огромного белого яйца. Это Шалтай-Болтай. Он сидит верхом на заборе и всем своим видом выражает полное довольство собой». Композитор наделяет Шалтая-Болтая не только лейтмотивом, но и лейттебром (контрафагот).

Тема первого эпизода картины является производной от темы ариозо Чёрного Короля «Сверкалось...» (меняется лишь тональность – *d-moll*, ритмическая организация и, конечно, характер), что неслучайно, так как Шалтай должен расшифровать Алисе смысл странных стихов.

Тема «вырастает» из лаконичного, закруглённого мотива в диапазоне малой терции, далее мотив расширяется до чистой кварты, и после «покачивания» на тонической квинте устанавливается октавный звукоряд. Приведённый фрагмент является косвенной характеристикой героя, потому что знаменитые строки «Шалтай-Болтай сидел на стене, Шалтай-Болтай свалился

во сне» переданы партии хора; фаготы и контрафагот дублируют мелодию. Интонационный профиль персонажа непосредственно связан с его лейтмотивом. Сценическая ситуация – Шалтай оскорблён тем, что Алиса сравнила его с яйцом – объясняет и преобладание минорных бемольных тональностей (*g-moll*, *c-moll*), и замену устойчивых интервалов на неустойчивые: только в первой реплике Шалтая появляются две уменьшённые квинты.

Пересказ Алисой «странных» стихов с поясняющими комментариями Шалтая устанавливает тематическую арку со второй картиной. Здесь восстанавливаются исходная тональность (*C-dur*), аккордовая фактура, переменный размер оригинального источника. При упоминании страшного Крюха – зелёного борова, который «засвирует среди сосен!» – звучит «шахматная» гамма Зазеркалья; тремоло у фортепиано и литавр создают напряженный фон. Вступление детского и смешанного (взрослого) хора, повторяющего «странные» стихи – кульминация пятой картины, что подчеркнуто, в том числе, смещением тональности на малую терцию вверх (вместо *C-dur* – *Es-dur*).

Обратим внимание на некоторые примечательные детали. В пятой картине впервые существенно меняется тембр боя часов – к традиционным инструментам прибавляется «устрашающий» мотив у тромбонов с двумя фанфарами и ходом по звукам большого мажорного септаккорда с остановкой на *dis*; а в последних тактах картины («Чёрная Королева снова переводит стрелки и часы бьют девятый раз») к оркестру присоединяются ламентозные причеты (нисходящие малые секунды с распевом слога «а»). Другой интересный момент: Шалтай-Болтай и Тилибом с Тарарамом «меняются» музыкальными темами. В партии Шалтая проводится тема «мадригала», и наоборот, в партиях Тилибома и Тарарама звучит лейтмотив Шалтая.

Завершается пятая картина ансамблевой сценой с участием всех задействованных в ней персонажей. Возвращение материала «полёта» Алисы в качестве сопровождения замыкает форму и делает её более цельной.

В шестой картине особого внимания заслуживают два эпизода. Первый – ариозо Алисы «Может быть, в самом деле мы кому-то снимся?» (пример № 6) – это единственный самостоятельный сольный номер героини, в котором в полной мере раскрывается лирическая природа её характера. В предыдущих картинах «портрет» Алисы складывался из отдельных элементов, рассредоточенных в ансамблевых сценах. Нередко, в соответствии с развитием сюжетной линии, она перенимала интонации других персонажей и подчинялась их образной сфере. Широкая, распевная мелодия с «нарушением» ударений в словах (Алиса убежала от Тилибома и Тарарама и теперь пытается восстановить дыхание) звучит в сопровождении солирующих инструментов деревянной духовой группы, а также «полифонической вязи» струнных, и прерывается короткими речитативными репликами «надо осмотреться, надо отдышаться» на одном звуке.

Пример № 6

Е. И. Подгайц. «Алиса в Зазеркалье». 6 картина. Ариозо Алисы

1864 *poco rit.* 245 *Andante co moto* ♩=63 *mp*

Ал. на-до от-ды-шать - ся. Мо-жет

1864

Р-но *p*

1869

Ал. быть, в са-мом де-ле мы ко-му-то сним-ся? Мо-жет быть, мы все тут

1869

Р-но

Второй важный эпизод – появление Белого Рыцаря, который «выезжает на сцену верхом на деревянной лошадке» (ил. 5). Только он хочет помочь Алисе вернуться домой. Проведение лейттемы Рыцаря (фагот и низкие струнные) «накладывается» на бой часов; её отличает пунктирный ритм, движение по звукам мелодического *a-moll*, маршевый, в некоторой степени «игрушечный» характер. Помимо таких качеств как смелость, бесстрашие, отвага, Рыцарю свойственна и неуклюжесть – он постоянно падает с лошади. Момент «приземления» показан с помощью тарелок, большого барабана, фортепиано (уменьшённый секстаккорд на *sforzando*) и тремоло низких струнных.

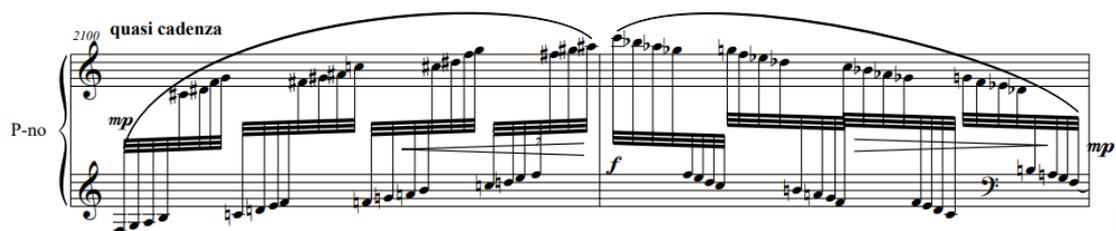


Ил. 5. Опера «Алиса в Зазеркалье». Сцена Алисы и Белого рыцаря

Данная особенность – перевод слов, жестов и действий на язык звуков, иными словами, звукоизобразительность – один из ведущих композиционных приёмов оперы. В качестве примера приведём также небольшой фрагмент шестой картины (пример № 7), когда Алиса перелезает через забор: уже сама графика нотной записи наглядно «рисует» траекторию движения девочки (стремительный подъём наверх и такой же активный спуск вниз).

Пример № 7

Е. И. Подгайц. «Алиса в Зазеркалье». Фрагмент из 6 картины



Другой пример: когда Рыцарь произносит фразу «Заставить в бубен бить хвостом» – в оркестре действительно звучит бубен; «...и петь под фортепьяно» – вступает фортепиано.

Песня Белого Рыцаря «Старик, упавший с каланчи» (*f-moll*) представляет собой цитату знаменитой детской песенки Бетховена «Сурок». Композитор использует лишь первое её предложение и далее свободно развивает материал, смешивая его с отдельными интонациями тем оперы (в частности, «покачивающейся» квинтой в заключительном построении куплета)⁵. Меняется не только звуковысотная структура «Сурка», но и характер: грустная, меланхолическая песня с жанровыми признаками колыбельной приобретает решительный и суровый оттенок. Плавный, текучий аккомпанемент становится более острым и активным (у высоких струнных – прием *col legno*). В третьем куплете – драматической кульминации песни – тональность смещается на малую секунду, затем на большую терцию вверх (*fis-moll, a-moll*), обогащается фактура и усиливается динамика (до *forte*).

Песня Рыцаря прерывается двенадцатикратным боем часов, после чего Алиса неожиданно обнаруживает у себя на голове корону: теперь она Белая Королева. Тема «посвящения» Алисы выдержана в строгой аккордовой фактуре. Подобный приём уже встречался в оперной литературе XX века: в опере Бартока «Замок Герцога Синяя Борода» хоральная тема в исполнении органа олицетворяла могущество власти. Инструментовка в опере Подгайца

перекликается с тембровым решением в сочинении венгерского композитора – валторна и туба, затем трубы и тромбоны приближаются по тембру к звучанию органа.

Заканчивается картина массовой сценой: Тилибом и Тарарам, хор цветов, пешек и шахматных фигур приветствуют Белую Королеву и приглашают её ко столу.

Седьмая картина: «Через комнату тянется длинный стол, за которым восседают гости – шахматные фигуры, пешки, цветы, Тилибом и Тарарам. Во главе стола Чёрная Королева и Чёрный Король». Сцена застолья «скрепляется» остинатной пульсацией в низком регистре: *c-fis* в ц. 313, *ges-des-c-des* в ц. 320, *g-d-cis-d* в ц. 324 и т. д. После неудачной попытки отведать яства Зазеркалья – Баранью Ногу и Пудинг («Хамство какое! Я категорически против!» – возмущается последний) – начинается экзамен на право именоваться Королевой. Задачи, предложенные Чёрной Королевой, повторяет хор пешек и цветов (ритмизованная речь, отсутствие точной звуковысотности).

Аналогичный приём встречается и в ц. 353, после оркестрового эпизода «данс-макабр вокруг Шалтая-Болтая», построенного на материале второй картины. Принципиальное изменение текста связано с применением алеаторических квадратов, предполагающим свободное произнесение названий клеток шахматной доски в рамках отмеченного композитором периода.

Общая кульминация сцены выделена самым высоким звуком в партии Алисы – e^2 – на *fortissimo*. «Довольно, это мой сон!» – восклицает героиня; мощное *crescendo* резко прерывается кластером по белым и черным клавишам.

Последнюю, **восьмую картину**, можно считать эпилогом оперы: «Мы снова видим ту самую комнату, с которой началась эта история. Алиса спит в кресле с котёнком на руках. Девочка размышляет, кому же всё это приснилось...».

⁵ Песня Рыцаря написана в куплетной форме; всего три куплета.

В финале повторяются практически все темы, впервые прозвучавшие в первой картине: лейттема Алисы (у гобоя), мотив котёнка, гамма Зазеркалья, бой часов (как и в начале оперы, в момент прохождения Алисы через зеркало, часы бьют 13 раз) и др. Зеркальная симметрия, репризность, соразмерность композиционных элементов придают форме удивительную целостность и завершённость.

Итак, опера «Алиса в Зазеркалье» представляет собой синтез классических традиций и современных композиционных техник [1; 2]. При всём новаторстве – использовании сложных гармоний (в том числе аккордов нетерцовой структуры, кластеров, элементов политональности и модальности), переменных размеров, необычных приёмов игры на инструментах и др. – музыка остается понятной детям.

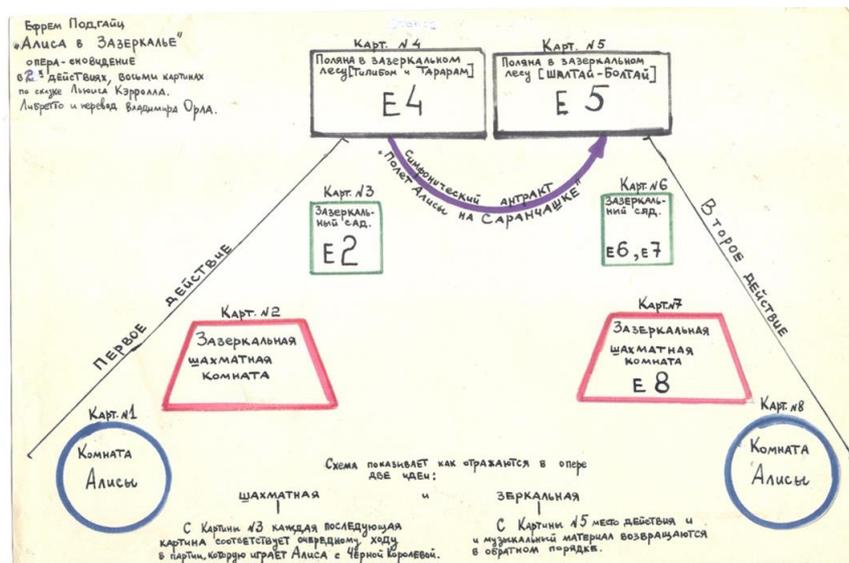
Оперу отличает сквозной принцип изложения материала; события развиваются стремительно, динамично. Уже в первой картине (после небольшого хорового вступления) задан высокий темпо-ритм, который сохраняется на протяжении практически всего спектакля. Статичные эпизоды, пространственные рассуждения героев или тормозящие действие фрагменты отсутствуют. Контрастные картины сменяют друг друга, предлагая слушателям широкую панораму образов и характеров.

В то же время структура композиции имеет все признаки концентрической формы [5, с. 375], что наглядно отображено в схеме, составленной композитором (см. пример № 8).

Е. И. Подгайц активно применяет лейтмотивную технику: многие герои наделены своим лейтмотивом (Алиса, Шалтай-Болтай, Белый Рыцарь), а также лейттебром. Специфика сюжета и, соответственно, особенности либретто обусловили преобладание ансамблевых и хоровых сцен над сольными. Самостоятельные завершённые номера в опере немногочисленны: ариозо Короля, песенка Тилибома и Тарарама, ариозо Алисы и некоторые другие.

Пример № 8

Авторская схема строения оперы «Алиса в Зазеркалье»



Хор в спектакле выполняет две функции. Прежде всего, он непосредственный участник действия – комментирует поступки героев, вмешивается в ход событий, создает атмосферу места. В то же время он трактуется как одна из вспомогательных «тембровых красок» оркестра. Несмотря на то, что опера предназначена для исполнения преимущественно взрослыми, Е. И. Подгайц вводит в партитуру и детские голоса.

Опера «Алиса в Зазеркалье» – яркое современное сочинение, в котором и музыка, и текст находятся на высоком художественном уровне.

Литература

1. Буданов А. В. Ефрем Подгайц: «Я просто пишу ноты...». М.: Композитор, 2014. 599 с.
2. Буданов А. В., Кузнецов Д. В. Оперы для детей в контексте отечественной музыкальной культуры // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы: сб. ст. по Материалам Междунар. науч. конф. Гос. клас. акад. им. Маймонида. 13–15 апреля 2015 года / под общ. науч. ред. Я. И. Сушковой-Ириной; ред.-сост. М. А. Казачкова, Е. В. Клочкова. М.: Гос. клас. акад. им. Маймонида, 2015. С. 53–63.
3. Голубева Е. Б. Жанры концерта и оперы в творчестве Ефрема Подгайца: дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 208 с.

4. Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция: аналит. очерки / МГК им. П. И. Чайковского, каф. междисциплинарных специализаций музыковедов. М.: ГУУ, 2011. 450 с.
5. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб. [и др.]: Лань, 2013. 490 с.

References

1. Budanov A. V. *Efrem Podgajc: "Ja prosto pishu noty..."* [Efrem Podgaitis: I just write music...]. Moscow: Kompozitor, 2014. 599 p.
2. Budanov A. V., Kuznecov D. V. *Opery dlja detej v kontekste otechestvennoj muzykal'noj kul'tury* [Operas for children in the context of national musical culture]. *Iskusstvo kak fenomen kul'tury: tradicii i perspektivy: sb. st. po Materialam Mezhdunar. nauch. konf. Gos. klas. akad. im. Majmonida. 13–15 aprelja 2015 goda* [Art as a phenomenon of culture: traditions and perspectives: Sat. Art. based on the Materials of the International Scientific Conference of the State Classical Academy named after Maimonides. April 13–15, 2015]. Edited by Y. I. Sushkova-Irina; Edited and compiled by M. A. Kazachkova, E. V. Klochkova. Moscow: Gosudarstvennaya klassicheskaya akademiya imeni Majmonida, 2015, pp. 53–63.
3. Golubeva E. B. *Zhanry koncerta i opery v tvorchestve Efrema Podgajca: dis. ... kand. Iskusstvovedenija* [Genres of concert and opera in the work of Efrem Podgaitis: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 2010. 208 p.
4. Komarnickaja O. V. *Russkaja opera vtoroj poloviny XX – nachala XXI vekov: zhanr, dramaturgija, kompozicija: analit. ocherki* [Russian opera of the second half of the 20th – early 21st centuries: genre, dramaturgy, composition: analytical essays]. Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Department of interdisciplinary specializations of musicologists. Moscow: GUU, 2011. 450 p.
5. Holopova V. N. *Formy muzykal'nyh proizvedenij* [Forms of musical works]. St. Petersburg. [i dr.]: Lan', 2013. 490 p.