ISSN 2227-9997 (PRINT)

Современная музыка

Научная статья
УДК 782
DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-83-102

Архетип мистерии в творчестве А. Бакши

Ольга Анатольевна Путечева
Кубанский медицинский институт, Краснодар, Россия,
putecheva.olga@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-2812-8981

Аннотация: Предметом изучения данной статьи является одно из масштабных сочинений московского композитора А. Бакши «Полифония мира», жанр которого обозначен как мистерия. В произведении отразилась точка зрения композитора на проблемы мироздания, развития культуры, искусства и роли творца. В исследовании выявляются как универсальные, архетипические основы жанра в данном произведении, так и уникальные, обусловленные особенностями мышления композитора.

Методика музыкального анализа сочинения основана на выявлении устойчивых моделей, принципов, позволяющих идентифицировать жанр в чреде его исторических трансформаций. В основу такого подхода положено изучение приемов музыкального развития, выявление связей, касающихся всего произведения и его сценической жизни. В процессе исследования рассматриваются особенности развития звуковой материи и ее пространственной организации, исходя из понятия «театр Звука».

Новизна состоит в изучении звуковой организации и ее сценического воплощения через призму архетипических основ жанра, придающих ему устойчивость и стабильность. Доказано, что в отношении образного состава и драматургии автор опирается на древнейшие истоки, связанные с мифологическим орфическим комплексом. Делается вывод о синтетической природе сочинения на основе выразительной, формообразовательной и смысловой роли музыкального материала в единстве целого. Архетип мистерии определяет устойчивые принципы жанра и вмещает многообразные трансформации.

Ключевые слова: композитор А. Бакши, мистерия, архетип, «театр Звука», полифония, миф об Орфее

Для цитирования: *Путечева О. А.* Архетип мистерии в творчестве А. Бакши // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 1. С. 83–102. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-83-102

© Путечева О. А., 2024

Contemporary music

Original article

The archetype of mystery in the works of A. Bakshi

Olga A. Putecheva
Kuban Medical Institute, Krasnodar, Russia,
putecheva.olga@mail.ru , https://orcid.org/0000-0003-2812-8981

Abstract: The subject of this article is one of the vast compositions of the Moscow composer A. Bakshi, "Polyphony of the World", the genre of which is designated as a mystery. The work reflects the composer's views on the problems of cosmogony, cultural development, art, and the role of the creator. The study identifies both the universal, archetypal foundations of the genre in this work, and the unique ones determined by the features of composer's thinking.

The methodology of musical analysis of the composition is based on identifying stable models, principles that allow identifying the genre amidst its historical transformations. This approach involves studying the techniques of musical development, uncovering connections that concern the entire work and its stage life. The study examines the specifics of the development of sound material and its spatial organization, based on the concept of the "theater of Sound".

The novelty lies in studying the sound organization and its scenic embodiment through the prism of the archetypal foundations of the genre, giving it stability and consistency. It is proven that in terms of imagery and dramaturgy, the author relies on ancient origins associated with the mythological Orphic complex. The conclusion is drawn about the synthetic nature of the composition based on the expressive, formative, and semantic role of the musical material in the unity of the whole. The archetype of mystery defines the stable principles of the genre and encompasses various transformations.

Keywords: composer A. Bakshi, mystery, archetype, "theater of Sound", polyphony, myth of Orpheus

For citation: *Putecheva O. A*. The archetype of mystery in the works of A. Bakshi. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music.* 2024;(1):83-102. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-83-102

Жанр мистерии, проявивший необыкновенную жизнеспособность на протяжении тысячелетий, открывает новое художественное измерение на сцене рубежа XX–XXI веков. К мистерии, наследнице ритуалов, обращаются как к философскому источнику, дающему прозрение, высшее знание, преобразующему духовный мир человека. Один из древнейших музыкально-драматических жанров генетически связан с египетскими священнодействиями. Мистерия запечатлела устойчивые модели, определяющие содержание, драматургию, выразительные средства на протяжении исторических трансформаций.

«Выход к архетипу должен быть и выходом в обряд. Согласно Вяч. Иванову, обряд представляет собой <…> первичную манифестацию глубинного содержания первообразов сознания» [1, 20]. Поэтому возможно предположить, что к архетипическим основаниям мистерии относятся как действия, воспроизводящие этапы ритуала, так и словесно-изобразительные символы. Части произведения повторяют неизменный круг разделов древней мистерии: преамбула, экспозиция участников, ритуалы священников и взывание к богам, приобщение к кругу посвященных, посвящение, уход в подземный мир, перерождение, возвращение в новом качестве. Символами выступают стихии (земля, вода, воздух, огонь), а также персонажи. Приводя ряд архетипических символов, таких как *свет, кровь, колесо, верх-низ*, Ф. Уилрайт отмечает *«сходные значения для большей части, если не для всего человечества»* [2, 97]. Связь всех разделов мистерии замыкается в круг, представляющих символику круговорота Жизни и Смерти — своеобразных сверхсимволов, объединяющих произведение.

В XX веке наряду с сохранением архетипа мистерии происходит его усложнение за счет синтеза с другими жанрами, преломления известных сюжетов или переноса действия в иной контекст. Таковы опера-мистерия «Святой Франциск Ассизский» О. Мессиана, «Мистерия святых невинных» А. Барро. По пути мифологизации и мистеризации идет Д. Мийо в опере «Христофор Колумб» и А. Онеггер в опере «Жанна д'Арк на костре». Мистериальные формы использует К. Орф в сочинениях «Мистерия воскрешения Христа», «Чудо рождения младенца», «Мистерия о конце времени». В основу оперы А. Шенберга «Моисей и Аарон» положен мистериальный сюжет. Звуковая мистерия предстает в гепталогии «Свет» К. Штокхаузена (2003), который осуществил синтез древних традиций с новейшими музыкальными ресурсами и мистериальным пространством, проводя концепцию сотворения мира. Элементы мистерии обнаруживаются в музыке отечественных композиторов, например, в «Стиксе», «Музыке для живых» Г. Канчели. Н. Каретников явился первооткрывателем оперы-мистерии, создав грандиозные произведения, такие как «Мистерия апостола Павла» и оперу-мистерию «Тиль Уленшпигель».

Мистерия «Полифония мира» — международный проект композитора Александра Бакши, осуществленный режиссером Камой Гинкасом и выдающимися музыкантами: Гидоном Кремером, струнным оркестром «Кремерата Балтика», ансамблем ударных Percussions de Strasbourg, американским джазовым трубачом Джоном Сазом, тромбонистом из Австралии Андрианом Меером, тенором Большого театра Николаем Семеновым, специалистом горлового пения и исполнителями фольклорной музыки с участием шамана, а также балериной Илзе Лиепой. Премьера работы — «Полифония мира» для скрипки соло, струнного оркестра, ансамбля ударных, исполнителей этнической музыки, джаза, смешанного хора — состоялась в 2001 году на Третьей Всемирной театральной олимпиаде в Москве. Композитор осуществил грандиозный проект по созданию уникальной мистерии звука, опираясь на синтез искусств, стилей и жанров.

Известные воплощения мистерий стали для А. Бакши импульсом создания собственного сочинения, в котором он устремляется к постижению и раскрытию глубинных первооснов «архе». Для достижения поставленной цели он применил многие техники, использованные в собственном творчестве. «Полифония мира» построена на уникальном синтезе философских, космогонических, мифологических, ритуальных и театральных идей. Композитор через музыку и звуки открывает возможность исследования законов Бытия.

Суть мистериальности — в диалектике образов Жизни и Смерти, соотносящихся с «*представлением о мифе как трансцендентном откровении, реализованном в символе*» [3, *83*]. В мистерии зашифрована логика священного движения и развития Духа, того Пути, который влечет человека вниз, во все материальное, физическое, телесное, темное, низкое, к смерти, но символически преодолевая это стремление, он подымается и воспаряет, преображается и воскресает в своем духовном движении вверх. Это фактически диалектика *низа* и *верха*, материально-телесного и духовного, описывающего этическую вертикаль как основу мира, усиленную горизонтальным движением в диалектике *своего* и *чужого*.

Фактически образный строй произведения можно обозначить как растущий, осовремененный миф, развиваемый через проекцию искусства XXI века. Анализ особенностей современных форм мифа позволяет говорить «*об архетипическом повторении в истории культуры комплекса экзистенциальных проблем*» [4, *96*], как отмечает Л. Н. Воеводина.

Музыкальное развитие зиждется на программных установках, вынесенных в названия частей — это и ритуально-мистериальное действо, мифология, общефилософские концепции, образы современного искусства. Музыкальный материал вырастает из обобщенной концептуальной установки круговорота Жизни и Смерти. Композитор выделяет несколько важных этапов, опирающихся на отдельные мифологические сюжеты: космогоническая картина («Роды Земли»), многообразие звучащего мира (вторая часть), тема искусства и первый его представитель «Орфей», тема преображения и посвящения в результате спуска в подземный мир. Каждый миф строится как цепь звуковых событий, обобщенно передавая основной смысл.

Из известных двух основных форм мистерии (как древнего языческого восточного действа и как средневекового религиозного театра) в данном решении композитор опирается на древнейшие истоки, акцентируя восточные особенности жанра. Мистерия выступает как форма приобщения к сокровенным тайнам бытия и концентрируется в ритуале перехода, т.е. посвящения. Мотив испытания стихиями (вода, огонь) и звуками также присутствует в мистерии Бакши. Проводя через порог смерти и последующего воскрешения в иной ипостаси, орфическая мистерия в процессе ее «*метапоэтической рефлексии*», по мысли М. К. Лопачевой, «*предстает как аллегория подвижнического служения в искусстве и как некая творческая стратегия, соединяющая дионисийскую и аполлоническую стихии*» [5, *124*].

Мистерия — жанр синтетический, что дает возможность вписать в мифологическое поле многоплановое видение, способное черты и приметы повседневности возводить в ранг общечеловеческих проблем, декларировать законы вечности. Так события жизни человека становятся ориентирами истории и символами вечности.

В древней мистерии нераздельно единство пения, музыки и танца с представлением, игрой, действием. В ней соединено множество линий, смыслов, которые можно бесконечно распутывать, разгадывать, которые могут выстраиваться параллельно, полифонически взаимодействуя друг с другом. Отсюда полифония, которая дает возможность сосуществовать родственным, близким или далеким образам, темам, материалам, структурам, разнообразно сочетаясь. Мистерия — триединый (заключающий в себе законы, касающиеся Вселенной, человечества и отдельного человека) многоуровневый процесс, в котором соединены космические явления, общечеловеческие проблемы и индивидуально-психологические аспекты. Человек в своем развитии проходит путь, аналогичный процессу становления человечества, но и каждый его душевный поворот связан с изменениями и поворотами пространства и времени Вселенского масштаба.

Произведение уникально тем, что это попытка жизненный круг человека, мира передать через звуковые реалии. Круговорот природы предстает как музыкальный калейдоскоп колоритов и тембров этнических инструментов. Каждый этап жизни человека связан с тем или иным инструментом, его специфическим звучанием, приобретающим определенную семантику и через звук доносящую всю глубину происходящего. Инструмент понимается как знак явления или события, увязанного в многообразный венок многоцветных голосов жизненного круговорота (рождение, жизнь, смерть).

Сочетание независимых голосов, мелодических и фонических линий, создает разнородные вибрации. Импульсами выступают все акустические возможности звучащих тел: голоса людей, говор, шепот, классические инструменты в традиционном использовании и в необычных своих расширенных возможностях, этнические инструменты и даже не музыкальные инструменты, магнитофонная запись звуков естественной природы.

В действие вступают новые способы развития материала — собирание, выстраивание системы и рассеивание, разрушение звуковых связей и отношений, другими словами взаимодействие энтропии и упорядоченности. Это новое музыкально-звуковое мышление, дающее движение за счет стягивания в точки-кристаллы и разрастания материала, позволяющее его видоизменять, варьировать.

Организация музыкальной материи основана на трансформациях, в которых возможно наложение упорядоченных, логически откристаллизованных музыкальных построений и менее упорядоченных, возможно спонтанных, импровизационного характера. В результате форма оказывается живой, дышащей, обретающей новый импульс развития. Музыкальные построения часто напоминают водоворот, в который вовлекаются как голоса этнических музы-

кантов, так и классических. Отсюда волновые принципы построения, основанные на чередовании уплотнения звуковой конструкции и ее разряжении.

Полифония в данном произведения понимается не в узко профессиональном, музыкально-техническом смысле, но как мировидение, широкое понимание явлений жизни. Полифонические соотношения проявляются не только в использовании приемов или техник развития, но и как полифония тем, образов, эмоций. Так в первой части («Роды Земли») используются полифонические приемы вступления голосов, сочетание красочных мелодических и тембровых линий. Полифония прослеживается и в сосуществовании стихий — земли, воды, воздуха (ветра, как отмечено в партитуре), огня.

Вторая часть («Люди и звуки») представляет собой разнообразные сочетания этнических инструментов, в которых решающую роль играют ударные. Среди них используются редкие инструменты, такие как Temple gong, Tambur de basque, Crotali, Flexaton, Tamburino, Roto-tom, Gong, Gross caisse; выделяется линия певца горлового пения, действия шамана.

Третья часть («Орфей»), наиболее сложная в полифоническом отношении, представляет собой не только полифонию звуков природы, струнного оркестра и человеческих голосов, но и усложненное каноническое плетение оркестровых партий (разнообразные каноны, вплоть до канона на три темы) с короткими временными сдвигами проведений тем (пример № 3). Примечательным представляется сочетание музыкального исполнения партий солистов с их перформативными действиями в качестве актеров.

Четвертая часть («Орфей и Эвридика») привлекательна образно-эмоциональной полифонией, сочетающей статические и динамические построения, разные техники, каноны духовых инструментов и развернутые мелодические линии тенора.

Пятая часть («Другие герои») отмечена полифоническим сочетанием голосов фольклорных певцов (русский певец, индийский, хакасский, тувимский) и фольклорных инструментов, таких как Zurna, Folk, Lute, Didjeridu, Alphorn.

Идея произведения грандиозна — показать бесконечный спектр звуковых проявлений жизни в глубокой связи со старинными образцами. Это своего рода театр Звука, преломленный в многообразии форм, движений, становлений. Идея театра Звука приобретает максимальное выражение в многообразии форм, тембров, колоритов и их сочетаний. Единство достигается не только процессом формирования комплекса тематизма Орфея и не только тем, что образы, связанные с Орфеем, развиваются на протяжении всего творчества композитора, но глубиной философских вопросов Жизни и Смерти, интеллектуальностью, напряженностью выражения экзистенциальных вопросов человечества. Так же как для О. Мендельшама очевидно, что «*поэт — хранитель слова*» [6, *170–171*], можно сказать, что композитор — хранитель звуков, и две эти ветви, неразрывно связанные, уходят своими корнями к творчеству мифического Орфея. Мистерия представляет собой синкретическую форму, в которой неразрывно существуют искусство, культ и представление, музыка, действие и игра.

Создавая свою концепцию мистерии, А. Бакши не столько тяготеет к религиозно-ритуальному действу, сколько осуществляет поиски первоистоков, архетипичных оснований, глубоких прообразов, прозрений глубинных корней человеческой жизни, начинающейся в звуках и звуковом мышлении. Этапы мистериального пути — это рождение звукового мира, не знающего начала и конца, появление человека, познающего и открывающего законы Вселенной. Центральные разделы посвящены смерти (создавая разделы мистерии, композитор имел в виду конкретных персонажей: Эвридику и Орфея в 3–4 части, Гамлета в 6 части), понимаемой как учитель жизни, открывающей ее ценности и возможности. Только оставаясь один на один перед лицом смерти, человек задумывается о смыслах жизни, его страшит, то, что за гранью небытия. Умирая в своем первоначальном облике, Орфей получает дар творчества и рождается как певец. После трагических разделов намечается преодоление и преображение в выходе к свету и «Другим героям» (5 часть мистерии).

Характеризуя жанр мистерии, А. Я. Селицкий указывает на определяющие черты, такие как «*масштабность, подлинную массовость представления… особую трактовку "сценического пространства"… мистерия — явление* ***полисюжетное, полижанровое и полистилистическое*** *по самой своей природе: здесь соединялись религиозное и мирское начала, здесь встречались храм и площадь, здесь литургические песнопения соседствовали со светской песенно-танцевальной музыкой*» [7, *157*]. От идеи гармоничного устройства мира (это представлено у П. Хиндемита в его опере «Гармония мира» и одноименной симфонии) А. Бакши переходит к «Полифонии мира» как особому многоканальному видению. Использование одновременных сочетаний образов, красок, оркестровых пластов, мелодических линий подводит к пониманию, что произведение становится энциклопедией полифонических приемов с их смысловым наполнением. В основе театрального процесса лежит принцип эпической картинности изложения материала.

Главное внимание композитора сосредоточено на работе со звуком, на поисках красочной выразительности музыкального языка мистерии. Моделируя звук, он находит не только соответствия звуковой реальности, природной, среде, окружению человека, но и культурному окружению самого человека, создавшего многообразные музыкальные инструменты. Человеческий голос и голоса музыкальных инструментов уникальны и неповторимы, их звуки — это душа и характер культуры, их создавшей. Откуда появляется звук, как он возможен? Его вибрации — это дуновение ветра, плеск воды, упругость камня и колебания огня: звуки соответствуют первоэлементам и выражают их суть; музыка содержится в шелесте листьев, шорохах травы и в распускающихся цветах, звенящем мире насекомых и птиц, животных и человека. Мир оживает через звуки и в них живет. «Полифония мира» — это гимн всему живому, самой Жизни в ее полифоническом сосуществовании.

«*В "Полифонии мира" нет литературного либретто и почти нет слов. Драматургия складывается из взаимоотношений персонажей, которые говорят на разных музыкальных языках. Авторская музыка сочетается с традиционной*

этнической, фольклором, шаманскими акциями и джазом. Мистерия — о поиске общности между людьми разных культур» [8, *169*], — пишет Л. Бакши. Композитор выделяет несколько «слоев» или «планов» вселенского Бытия:

— пласт хаоса, пласт темного, бессознательного (это начало и зарождение Мира, согласно высказыванию А. Бакши, «*искусство возможно, модель сборки мира из хаоса*» [*9, 104*];

— пласт природных стихий;

— уровень человеческого бытия, открывающего свойства объектов и их звуков;

— уровень мифологический, собирания представлений о мире в единство;

— уровень философский, символизирующий человеческое развитие, мыслительный процесс.

Произведение состоит из восьми частей: Роды Земли, Люди и звуки, Орфей, Орфей и Эвридика, Другие герои, Погружение во тьму, De profundis, Возвращение.

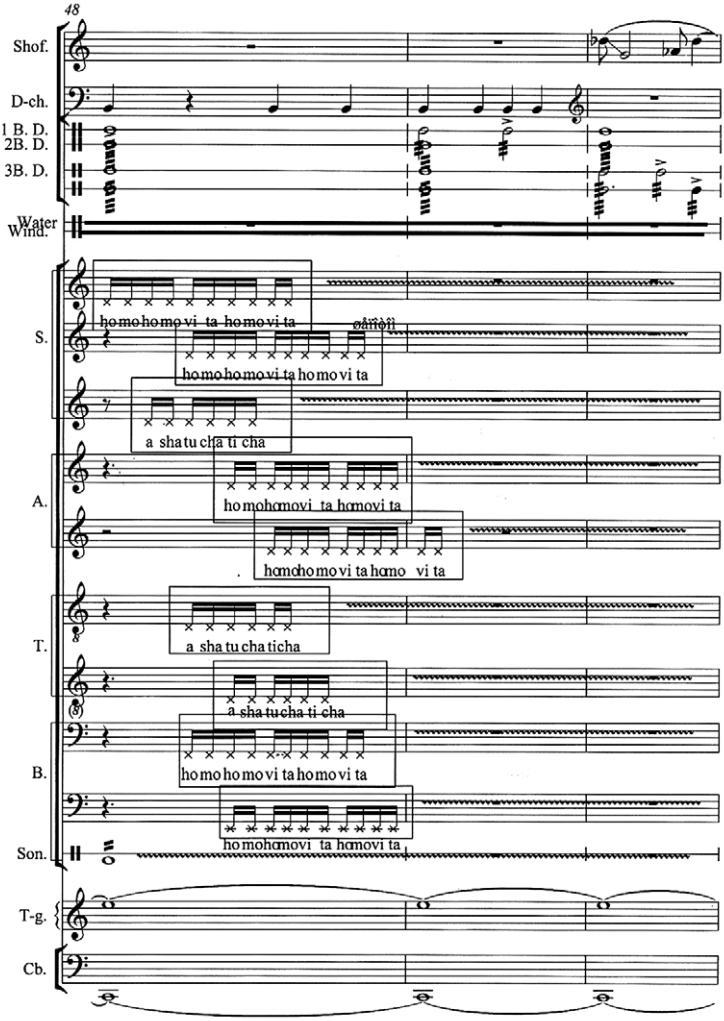
Первая часть — «Роды Земли». По своему содержанию это введение, рисующее плюралистически сложную картину становления мира Земли. Повествование предстает как разворачивающиеся звуковые события пространственно-временного измерения, в которых важна как вертикаль, так и горизонталь стихий, взаимодействия их голосов. Реальность осознается через доносящиеся из разных точек звуки, то приближающиеся, то удаляющиеся, «*где раздается могучая песнь Земли, великая ритурнель, преобразующая все напевы, которые она захватывает и возвышает*» [10, *143*]. Первоначальное возникновение природы передается через уникальные звуковые сочетания. Звуки возникают в разнообразных взаимодействиях: гармонии, (резонирование, совмещение звуков, сонористические эффекты), фактуры — эхообразных перекличках или параллельном движении; с самых первых тактов проявляются полифонические приемы, которые трактуются и в каждой части по-разному.

Природа словно оживает, набирает жизненную силу в возбуждаемых стихиями звуках. Начинается все приглушенными звеняще-шелестящими звуками индийских храмовых колокольчиков, подобно шелесту листьев на ветру, их рост преломляется через звуковое разбухание, наполнение. Постепенно и сам звук изменяется — от звуков без определенной высоты к обретению звуковысотности, определенности, расслоению шума на отдельные звуки уже музыкального спектра.

В первой части произведения, представляющей образ музыкально-философского характера, содержание передается через звуки стихий с характерными шорохами, свистами, журчанием. Эти звуки не имеют определенной высоты, но ими можно мыслить и ими можно создавать зримые образы. Человеческий голос используется не как смысловой и насыщенный содержанием, но как краска и один из голосов Земли. Каждый природный элемент скрывает тысячи звуков, целый спектр тончайших нюансов. Так, дерево может «говорить» разными голосами — и как чисто натуральный объект, и как обра-

Пример 1. I часть «Роды Земли». Кульминация.
Появление человека. «Homo vita»

Musical example No. 1 Culmination of the First part "Birth of Earth".
Appearance of man. "Homo vita"



ботанный рукой человека, в виде музыкальных инструментов. Музыкальный инструмент — это, по существу, точка пересечения и взаимодействия стихий с человеческой интенцией. Так возникают новые неожиданные голоса — естественные (природные) и искусственные, созданные человеческим разумом. В равновесии сочетаются голоса ветра, воды, земли, человека.

Кульминацией первой части является появление человека. Композитор использует интригующий прием — слово *homovita* (человек живой) произносится шепотом, канонически; возникает ощущение, что шепчут все природные стихии, приветствуя человека (пример № 1). А человек, еще не обретя

способности речи, ищет первоначальные смыслы, пробует странные звуки, сочетая их, находит слова и понятия. Обращает на себя внимание прием остинато, (*c–e)*, выдержанный на протяжении части. Остинатность и медитативная погруженность в застылое состояние изначальных природных стихий характерна для ритуала. Знаковыми становятся сами звуки. Полифония в таких условиях осознается как символ вневременности, изначального бытия. Действие развивается во взаимодействии символов стихий с созданными человеческими с объектами предметного мира — книгой, часами, сосудами, выстраивая перформативное аудиовизуальное поле.

Оркестровая фактура расслаивается на группы духовых, струнных, отдельно звучат теплые человеческие голоса без слов, как оркестровая краска, и выделяется солирующий тенор. Звуковой материал отсылает к жанру хорала и определенной ситуации. Весьма показательны для ориентального колорита пространственно-акустические эффекты, которые стереофонически расслаивают звук. Антифонные звучания хора усиливают ощущение мистериальности пространства. «Незвуковые исполнители» (актеры без музыкальных инструментов), действуя в русле звукового многоголосия, своими движениями осваивают пространство игры, визуально усиливая его ритуальность.

Многие инструменты пришли из восточного оркестра. В партитуре встречаются экзотические музыкальные инструменты, такие как sonagli (бубенцы), lastra (шумовой ударный инструмент), templblock (ударный звукоподражательный инструмент), chimes (азиатские ветряные колокольчики), frustra (бич). Серединное положение в фактуре имеют человеческие голоса, которым придается красочно-оркестровое звучание. Все сплетается в живую многоголосную звуковую мозаику, материальность которой передается посредством пения, шепота, свиста, декламирования.

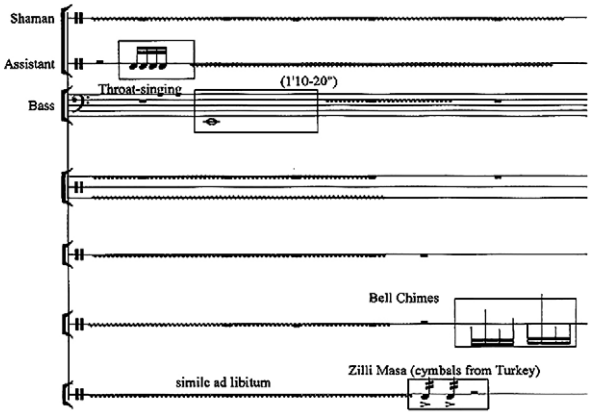
Вторая часть называется «Люди и звуки». Круговорот природы предстает как музыкальный калейдоскоп колоритов и тембров этнических инструментов. Каждый этап жизни человека связан с тем или иным инструментом, его спецификой звучания и смыслом, определяемым тембром. Форма второй части строится на основе чередования уплотненной и разреженной фактуры в динамике расслоений и стягиваний в массивные построения, блоки которых определяются фреймовым мышлением. Разделы отличаются качеством звука, новыми комбинациями звукового состава, микстами разных по характеру тембров. Наполнение происходит за счет наложений звуковых линий, ускорения темпа и движения мелкими длительностями (шестнадцатыми). В моменты разряжений фактуры слово предоставляется сольным выступлениям отдельных экзотических инструментов: Crotali, Flexaton,Cuica[1].

---

[1] Crotali (Краталы) — индийский ударный музыкальный инструмент, имеющий определенную высоту звука (иногда его называют античными тарелками). Инструмент состоит из небольших настроенных бронзовых или латунных дисков.
Flexaton (Флексатон) — ударный металлический идиофон с определённой высотой звучания, представляет собой тонкую стальную пластинку, слегка изогнутую у концов. Высота звука регулируется.

Пример 2. II часть «Люди и звуки».
Включение в партитуру певца тувимского горлового пения

Musical example No. 2. Second part "People and Sounds".
Inclusion of Tuvan throat singing in the score



Примечательно включение в партитуру партии фольклорного певца горлового пения[2] (пример № 2). Пение исполнителя хо1омей может рассматриваться как связка или переход к следующей части, посвященной певцу, музыканту, музыке и искусству.

Третья часть — «Орфей». С именем Орфея связано становление мистерий как особых действ ритуального характера, обращенных к силам земли и неба, природы. Это и воспевание жизненных сил и стихий Вселенной, наполняющих высоким смыслом деятельность человека. Данная часть развивает важный аспект мистериального начала, связанный с трактовкой зарождения музыки, звука как культурного явления.

Сближает данную часть со вступительной стремление к звуковой картинности, звукоизобразительности, импрессионистической колоритностичности и внимание к фонизму. Музыкальной основой является звуковой ландшафт, средства которого используются для характеристики фигуры Орфея. Данный мифологический персонаж, певец, является олицетворением самой музыки, и вместе с тем он музыкант. Придается большое значение квартету человеческих голосов, впрочем, используемых часто как особая краска, отличающаяся

Cuica (Куика) — бразильский ударный музыкальный инструмент из группы фрикционных барабанов. Имеет скрипучий, резкий тембр высокого регистра. Трущие движения порождают звук, тон же изменяется в зависимости от степени давления на мембрану.

2 Throat-singing (Горловое пение), известное как хоомей (тувинское: хөөмей, латинизированное: хөөmej), известно не только в России, но и в Монголии, Турции. В тувинском горловом пении исполнитель производит фундаментальную высоту тона и одновременно одну или несколько ступеней над ней. Второй звук является обертоном основного в соответствии с гармоническим рядом. Высота тона регулируется с помощью комбинации движений губ, горла, языка или челюсти. История тувинского горлового пения уходит далеко в прошлое и составляет неотъемлемую часть древнего пасторального анимизма. Звук можно уподобить голосам животных, явлений природы или стихий.

теплотой. Орфей вместе с тем выходец из природы, он сам есть выражение всего природного, стихийного. Считается, что он был сыном речного бога Эагра, потомка знаменитого титана Атланта и музы Каллиопы. Древние, архаические представления связаны с орфическими мистериями. «*В учении, основателем которого считается Орфей, осуществилось классическое единение двух категорий: аполлонийской гармонии и дионисийского начала*» [11, *39*]. Именно такие антиномические образы уживаются в данной части.

Если первая часть отличается возвышенным, величественным звучанием того особого мажора (C-dur), который вмещает весь спектр красок других тональностей, то «Орфей» внутренне противоречив, двойственен. Сохраняя торжественное звучание тянущегося звучания мажорной терции (*c–e*) как основы, композитор привносит образы смятения, тревоги, которые могут быть присущи индивидуально-личностному мироощущению. Живость в изображении природной среды придают особые звуки, передающие шум моря, звуки ветра (в записи), отдельные звуки в исполнении ударного инструмента Lastra, флажолеты контрабаса, квартет голосов, исполняющих протяжные звуки на «а», в виде фонической краски.

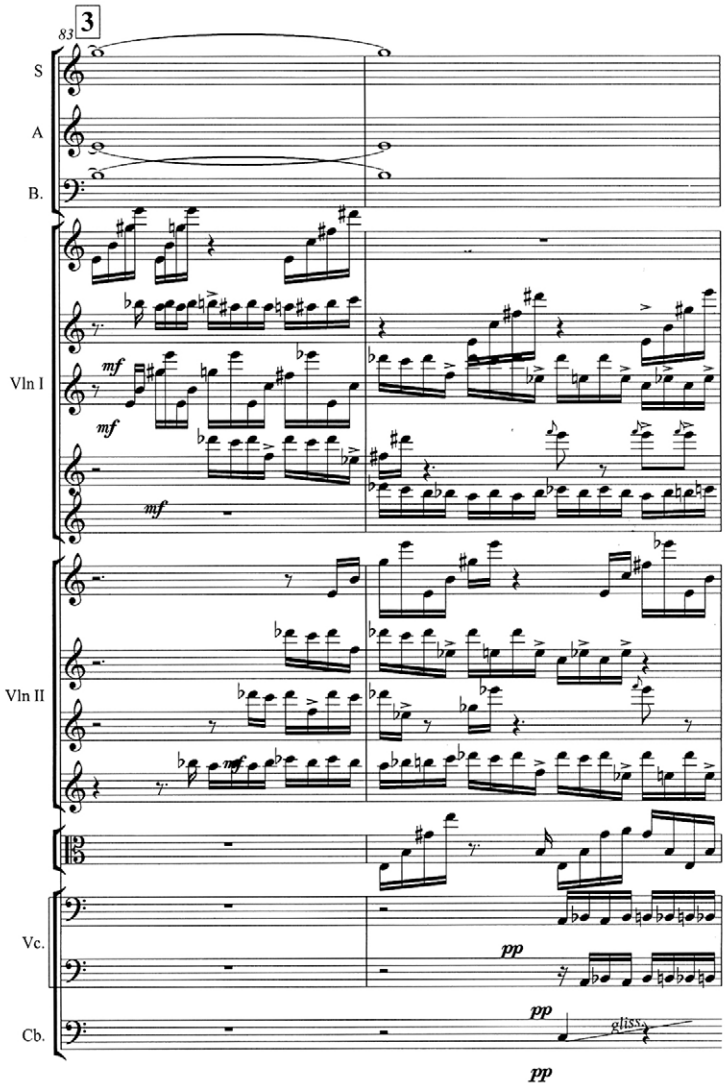
Трепетная тема, обращающая внимание субъективным характером, акцентирует не гармонию, выраженную длящейся устойчивой мажорной терцией, а полифоническое сочетание мелодических линий, создающуюся стиснутыми в узкое звуковое пространство секундами, с преобладающим нисходящим движением, как бы сопротивляясь снижению. Формирующаяся тема необычна ритмической организацией — квинтолями, ускоряющими движение.

С первых тактов композитор применяет полифонические приемы (пример 3). Формирующаяся тема сразу дается в микроканоническом проведении, где между вступлениями голосов временное расстояние восьмая длительность, а продолжающееся движение квази-вихря дает сдвиг лишь на шестнадцатую, что приводит к красочному уплотнению фактуры. Поэтому в плане развития особо важным представляется прием сгущения и разряжения звуковой материи; изменение плотности — важный драматургический прием композитора. Микроканон у высоких струнных эхообразно передается в более низкий регистр альтов и контрабасов (временной сдвиг в одну шестнадцатую). В середине расслоенной фактуры у вторых скрипок та же тема проводится в четверном увеличении, приобретая певучий характер.

Эхообразность присутствует в третьей части как игровой прием. Он служит напоминанием о рождении музыкального звука из самих природных стихий и говорит о связи Орфея с природой. Композитор проводит основную идею в противопоставлении субъективной линии живого человека — Орфея, певца и природного начала, заговорившего с человеком разнообразием звуков и научившего его игре.

Особо следует обратить внимание на серединный фактурный пласт, создаваемый уникальным образом. Он синтезирует эхообразные приемы повторения, полифонию (сочетание линий) и современные методы «собирания» в кла-

Пример 3. III часть «Орфей». Канон на три темы
Musical example No. 3. Third part "Orpheus". Canon on three themes



стеры. На основе темы Орфея (укротителя природных стихий) возникает сочетание инструментов, удерживающих каждый свой индивидуальный звук из темы, что приводит к объединению в кластерные выдержанные звучания и специфическому фонизму. Каждая нота темы открывает свою линию звукового движения в отдельно взятой партии струнного инструмента. Такой прием можно обозначить как *фактурное расслоение темы*, он связан с эхообразной игрой звуков, усиливающих ощущение объемности и пространственности решения соединенных отдельных точек в единство протяженных по времени последовательностей.

Во втором разделе данной части наблюдается переосмысление полифонических приемов. Он посвящен введению главного героя, Орфея, звуки игры которого слышны еще из-за сцены. Начиная с Allegro солирующая скрипка, как главное действующее лицо, представляет музыканта и певца Орфея складывающейся новой размашистой темой на фоне glissando струнных и устойчивой мажорно звучащей большой терцией (*c–e*). В качестве краски инструменталисты канонически скандируют «Echo, echo, oquam cantat Orpheus!». Красота мерцающих терцовых ладовых сопоставлений C-dur — e-moll с преобладанием опоры на гармонию сметается взволнованными полифоническими эпизодами канонов на две темы. Эпизоды бурных Allegro сменяются распевными Adagio. Ницшеанская диалектика аполлонического и дионисийского в полной мере приложима к образам данного раздела, характеризующего образ легендарного певца и музыканта Орфея.

В заключительном разделе возникает эффект шага в трехдольном размере с акцентом на первую и вторую долю с паузой на третью. Возникает слуховой эффект «хромающего шага» или движения с остановками. Подобная ритмическая остинатность воспринимается как основа, скрепляющая весь раздел, а также как модель музыкального построения. Данный раздел важен также началом кристаллизации тематизма следующей части.

Четвертая часть — «Орфей и Эвридика». Искусство стало для Орфея своеобразной защитой от смерти, через которую он прошел. Это испытание дало ему новый статус искусстве. Но при этом он теряет Эвридику, она теперь лишь в воспоминаниях, наполняющих трагизмом и тоской его песнопения. Его гимны становятся суровей, мужественней, яснее, значительнее.

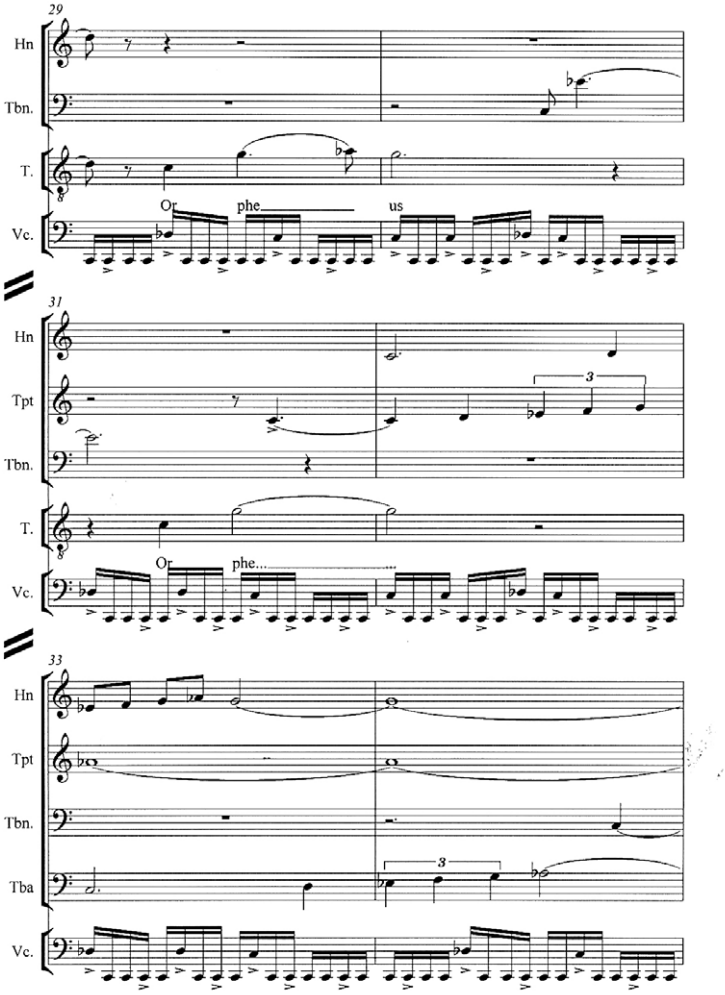
Начальная тема отличается активностью, суровостью, дорической простотой, с концентрацией энергии в восходящем движении. Этим достигается античная ясность, четкость, классическая сдержанность. Возникающий женский образ контрастирует с мужественным началом. Поскольку часть посвящена двум персонажам, в ней много двойственности: два раздела как характеристики двух персонажей, два различных фактурных изложения темы: гомофонное и каноническое.

С Орфеем соотносится партия тенора. Его тема-призыв начинается с квинты, ассоциирующейся с лесным рогом, стихийным началом, первозданной природой (пример № 4). Тема характеризует Орфея и как певца, она обладает широким дыханием, значительной протяженностью, развивается на основе ритмического варьирования с длительными остановками на неустойчивых ступенях. Остинато содержит отправную точку, но в то же время статику и погруженность в одно состояние.

Голос сопрано, ассоциирующийся с Эвридикой, эхом малой терции вторит интонациям солирующего тенора, не получая значительного развития, как тень самого Орфея, как отзвук его активной энергии, создавая вокальные переклички. Все в этой части двойственно, обратимо и в то же время родственно, образно и интонационно связано, что создает значительное развитие и динамику.

Пример 4. IV часть «Орфей и Эвридика.
Тема Орфея и ее оркестровый вариант

Musical example No. 4. Fourth part "Orpheus and Eurydice".
Theme of Orpheus and its orchestral variation



Как понимать полифонию данной части? Во-первых, это полифония разных тембровых пластов: духовых инструментов с их канонически развиваемой фактурой и вокальных голосов, представленных солирующим тенором, сопрано, альтами и басами, а также виолончельная партия остинато. Значительно противопоставление низких насыщенных тембров и высоких. «*В итоге, “случай Орфея” призван приоткрыть завесу над истоком творения, над таинством творческого духа*» [12, *10*], — отмечает А. А. Асоян.

Пятая часть «Другие герои» посвящена этническому разнообразию в музыке, выраженному как национальной спецификой звучания, так и фольк-

лорной манерой исполнения певцов. Это часть, отмеченная наиболее интересным проявлением гетерогенного стилистического синтеза, включает в себя инструментальную музыку, исполняемую на этнических инструментах (Zurna, FolkLute, Alphornm, Shofar), инструментах классического оркестра (Tuba), а также фольклорное пение русского народного исполнителя, индийского певца, хакасского этнического мастера, тувимского певца, классического оперного тенора. Звуковое разнообразие колоритно передает живость и цветение сочетаемых культур.

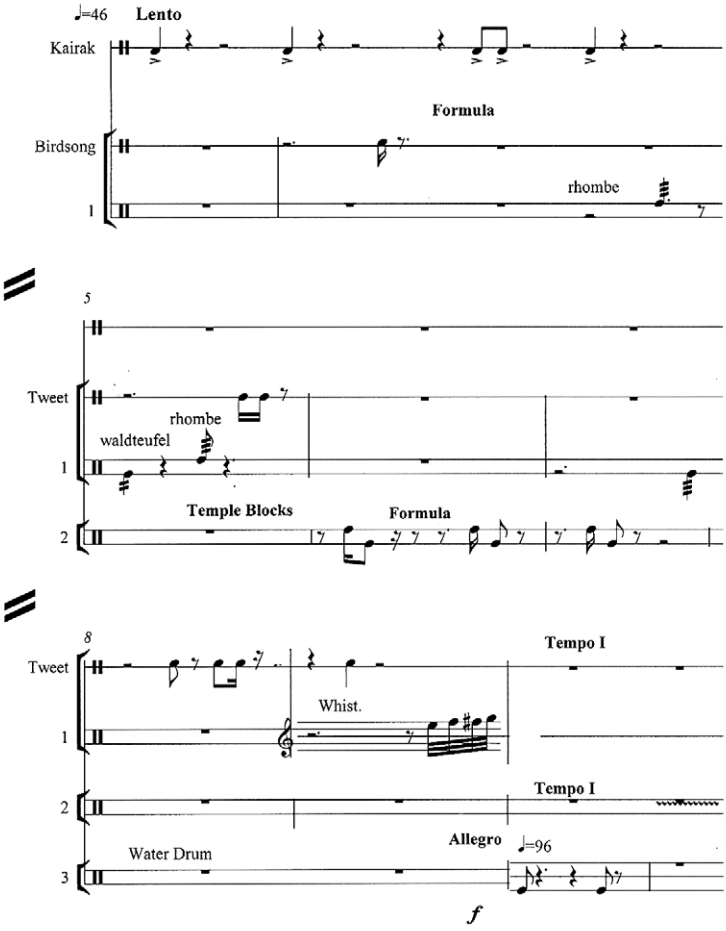
Традиционный этнический инструментарий представляет собой уникальное явление. Собранные со всех континентов, они обладают своеобразным характером, спецификой звучаний, особенностями звукоизвлечения, материалом, принципами устройства и игры. Каждый из них имеет свое предназначение и используется в определенной ситуации (праздник, охота, молитва, медитация, похороны, сигналы). Связанный с жизненно-практическими целями, инструмент многое говорит об особенностях бытования этносов и характере культур. Вслушивание и восприятие звуков — это важная область постижения звуковой действительности.

Большинство народных инструментов, сделанных из природных материалов, создавались с целью взаимодействия с космосом, имитации звуков природы: идиофоны, мембранофоны, хордофоны, аэрофоны, которые просты в освоении и исполнении. Каждый звук во время традиционной игры находит свой отклик в природе и поддерживает гармонию Вселенной.

Шестая часть «Погружение во тьму» и седьмая часть «De profundis» связаны с уходом в небытие, с царством мертвых, образами смерти. «*Скрытая тайна ночи-смерти становится сакральным смыслом музыки Орфея и через его посредничество искусства вообще*» [13, *119*]. В наиболее трагических разделах композитор обращается к полифонии, которая в смысловом отношении способствует образной концентрации, сгущению, погружению в трагичное эмоциональное состояние.

Шестая часть — театральный образ самой шествующей смерти, картина гибнущего человека, которая разворачивается на наших глазах. Построение связано с осмыслением происходящего самим героем и его обращением к окружению. Меркнущее сознание выхватывает отдельные образы и сцены своей жизни, мелькающие кадры, открывающиеся вопрошанием: «Неужели конец?» (солирующая скрипка) — и тут же яростное неприятие судьбы, желание отодвинуть наступление смерти. Как безапелляционный ответ возникает похоронная процессия в ритме марша. В следующем фрагменте (разрастающийся вниз и вверх канон шепчущих голосов: «treason, treason, predatelstvo, izmena») создается подобный кинематографическому прием наплыва. Гротесковые образы создаются имитационными проведениями глиссандирующих, как бы насмехающихся взоров самой смерти. Контрастом звучит танцевальная тема у второй скрипки, привносящая некое просветление, но имитационные проведения статичной, риторической фигуры говорят о безнадежно-

Пример 5. Заключительная часть. Начало
Musical example No. 5. Final part. Beginning



сти воспоминания на фоне гротескной (в виде искр флажолетов оркестра) улыбки смерти. Каденция солиста провозглашает последний всплеск жизненных сил героя, переходящий в имитационные фразы струнных, состязательно развивающих динамику от *pp* до громогласного tutti, переходящего в двойне подвижной канон со сдвигом по горизонтали и вертикали на основе остинато в басах. Каноны и особенно остинато знаменуют у А. Бакши статику и безжизненность. На тишайшем *pp* при имитационном строении оркестровой фактуры пассажи солиста тридцать вторыми рвутся вверх (возможно, композитор стремился передать полет ускользающей души?), кадр завершается провозглашением конца (creak) и достижением максимальной звучности.

Седьмая часть «De profundis» вызывает ассоциативные связи с образами Д. Шостаковича, его 14 симфонией, полностью посвященной образам смерти. Если у Д. Шостаковича «De profundis» выполняет роль вступления, то

у А. Бакши это глубокая точка исхождения, связанная с мортальными образами, это момент смерти, распада, ухода. Но оптимистическая позиция автора дает возможность возвращения и преображения.

Восьмая часть «Возвращение» (пример № 5). Финальная часть воссоздает атмосферу моросящего дождя посредством звуковой ауры (шорохами пластиковых пакетов, перестуком «капель» по ведру, плеском воды в водяном барабане). «*На этом фоне несколько минут удивительно согласованно звучат русский духовный стих, соло армянского дудука, нежный канон струнного оркестра, короткие реплики духовых, хор закрытым ртом, соло скрипача на фоне шаманского варгана. И над всеми — далекий перезвон церковных колоколов. (Совершенно мистическим образом в театре имени Вахтангова, где шел спектакль, оказались подлинные колокола разрушенного храма Христа Спасителя*) [14, *84*], — вспоминает Л. Бакши.

Часть посвящена преодолению трагического начала и возвращению к вечной песне и круговороту жизни. Многоцветие жизни ознаменовано разнообразными экзотическими инструментами: Kairak, Water Drum, Guiro, Bell Cimes, Duduk, Didjeridu, а также звучанием бытовых шумов, птичьего пения, дыхания (самой жизни). Молитвенное обращение к Небесному Отцу воспроизводит особенности русского духовного стиха. В качестве реминисценции появляется небольшое звуковое построение из первой части, знаменующее возвращение на круги своя. Круг замкнулся, в его движении обнаруживаются все основные точки жизненного цикла человека, отмеченные музыкальным развитием от образов статичных, умиротворенных с постепенным нарастанием напряжения, предельного трагическим, раскрывающим смерть как начало возникновения новой жизни и нового витка развития.

Воплощая самодостаточность звуковых проявлений мира, композитор приходит к идее звуковой «*бесконечности мира (макрокосмоса) и бесконечности человеческой личности как соразмерного ему микрокосмоса*» [15, *25*]. Проявления звуковой жизни человека композитор возводит в ранг священных действий, задавая музыкальными образами ценностные ориентиры. Действия музыкантов, извлечение звуков приобретают сакральный характер, устанавливая тем самым связь с универсумом. Музыка способствует гармонизации микрокосмоса человека и макрокосмоса Вселенной, придавая устойчивость, позволяя вписать субъективные представления в объективный порядок Мироздания, определяя место и роль человека. Композитор утверждает единство природы, человека и Космоса, их взаимосвязь, взаимообусловленность через древнейшие основы, связанные с мифологическим орфическим комплексом. «Полифония мира» знаменует синтез музыкальных жанров, объединяя разнообразные классические и этнические приемы, техники развития, профессиональные и фольклорные темы в звуковой материи произведения. Мистерия, как синтетический жанр, продолжает доказывать свою жизнеспособность и необходимость, вмещая многообразие звукового мира.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Силард Лена*. Герметизм и герменвтика. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. — 328 с.
2. *Уилрайт Ф*. Метафора и реальность // Теория метафоры: Сборник. Пер. с анг, фр, нем., ис., польск. яз. / Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. — Москва: Прогресс, 1990. — С. 82–109.
3. *Алесенкова В. Н*. Транссмысловые конструкции в постдраматическом театре : диссертация доктора искусствоведения. — Саратов, 2021. — 350 с.
4. *Воеводина Л. Н*. Мифология и культура: Учебное пособие. — Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2001. — 356 с.
5. *Лопачева М. К*. Орфическая аллюзия в лирике постсимволистов-эмигрантов // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2017. — Т. 215. — С. 123–130.
6. *Мандельштам О*. Сочинения: в 2 т. — Москва: Худож. Литература, 1990. — Т. 2. — С. 170–171.
7. *Селицкий А. Я*. Николай Каретников. Выбор судьбы: Исследование. — Ростов-на-Дону: Книга, 1997. — 368 с.
8. *Бакши Л*. Домашний театр, или Полифония мира // Октябрь. — 2001. — № 3. — С. 164–173.
9. *Бакши А., Дьякова Е*. Музыка есть невидимый театр, где действуют интонации // Вопросы театра. — 2017. — № 1–2. — С. 99–104.
10. *Делез Ж*. Критика и клиника / Перевод с французского О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. — СПб.: Machina, 2002. — 240 с.
11. *Гнездилова Е. В*. Мифологема Орфея в античной культурной традиции // Проблемы исторической поэтики. — 2021. — Т. 19. — № 3. — С. 35–52.
12. *Асоян А. А*. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике // Сибирский филологический журнал. — 2004. — № 1. — С. 4–25.
13. *Видершпан А. А*. Орфический миф в философском сознании XX века // Вестник омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. — 2017. — № 1 (14). — С. 118–121.
14. *Бакши Л*. Новый музыкальный театр, или искусство контрапункта // Музыкальная академия. — 2005. — № 4. — С. 76–84.
15. *Кузякина Т. И*. Музыка и духовный мир человека // Вестник кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2011. — № 17. — С. 23–32.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

О. А. Путечева — кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Кубанского медицинского института.

REFERENCES

1. *Silard Lena*. Germetizm i germenvtika [Hermeticism and Hermeneutics]. St. Petersburg: Ivan Limbach Publishing House, 2002. 328 p.
2. *Wheelwright F*. Metafora i real'nost' [Metaphor and reality]. Teoriya metafory: Sbornik [The theory of metaphor: A collection]. Trans. from Ing, Fr, German, Isp., Polish. / Ed. by N. D. Arutyunova and M. A. Zhurinskaya. Moscow: Progress Publishing House, 1990. P. 82–109.
3. *Alesenkova V. N*. Transsmislovie konstrukcii v postdramaticheskom teatre [Transsense constructions in post-drama theater]. Dissertation of the Doctor of Art History. Saratov, 2021. 350 p.
4. *Vojvodina L. N*. Mifologiya i kul'tura: Uchebnoe posobie [Mythology and culture: A textbook]. Moscow: Institut obshchegumanitarnyh issledovanij, 2001. 356 p.
5. *Lopacheva M. K*. Orficheskaya allyuziya v lirike postsimvolistov-emigrantov [Orphic allusion in the lyrics of post-symbolist emigrant]. Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo institute kul'tury [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2017. Vol. 215. P. 123–130.

6. *Mandelstam O*. Sochinenija: v 2 t. [Works: in 2 volumes]. Moscow, 1990. Vol. 2. P. 170–171.
7. *Selitsky A. Ya*. Nikolaj Karetnikov. Vybor sud'by: Issledovanie [Nikolay Karetnikov. Choosing Fate: A Study]. Rostov-on-Don: Book, 1997. 368 p.
8. *Bakshi L*. Domashnijteatr, iliPolifoniyamira [Home Theater, or the Polyphony of the world]. Oktyabr' [October], 2001. No 3. P. 164–173.
9. *Bakshi A., Dyakova E*. Muzika est nevidimii teatr, gde deistvuyut intonacii [Music is an invisible theater where intonations operate]. Voprosi teatra [Questions of the theater]. 2017. № 1–2. P. 99–104.
10. *Deleuze J*. Kritika i klinika [Criticism and clinic] / Translated from the French by O. E. Volchek and S. L. Fokin. St. Petersburg: "Machina" Publishing House, 2002. 240.
11. *Gnezdilova E. V*. Mifologema Orfeya v antichnoj kul'turnoj tradicii [The mythologeme of Orpheus in the ancient cultural tradition] // Problemy istoricheskoj poetiki [Problems of historical poetics]. 2021 Vol. 19. No. 3. P. 35–52.
12. *Asoyan A. A*. Semiotika mifa ob Orfee i Evridike [Semiotics of the myth of Orpheus and Eurydice]. Sibirskii filologicheskii jurnal [Siberian Philological Journal], 2004. No 1. P. 4–25.
13. *Vidershpan A. A*. Orficheskii mif v filosofskom soznanii XX veka [Orphic myth in the philosophical consciousness of the twentieth century]. Vestnik omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnie issledovaniya [Bulletin of Omsk State Pedagogical University. Humanitarian studies]. 2017. № 1 (14). P. 118–121.
14. *Bakshi L*. Novyj muzykal'nyj teatr, ili iskusstvo kontrapunkta [New musical theater, or the art of counterpoint]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2005. № 4. P. 76–84.
15. *Kuzyakina T. I*. Muzyka i duhovnyj mir cheloveka [Music and the spiritual world of man]. Vestnik kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2011. No. 17. P. 23–32.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Olga A. Putecheva — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Social and Humanitarian Disciplines Department at Kuban Medical Institute.

Поступила в редакцию / Received: 04.10.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 15.12.2023
Принята к публикации / Accepted: 12.01.2023