

Кононенко Н.Г.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭМБЛЕМА В ЭПОХУ ИКОНИЧЕСКОГО ПОВОРОТА: К СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ ОДНОЙ БАРОЧНОЙ ТЕМЫ

A MUSICAL EMBLEM IN THE ERA OF ICONIC PARADIGM: ON THE CON- TEMPORARY HISTORY OF A CERTAIN BAROQUE THEME

Аннотация. В статье обсуждаются различные варианты преломления в современном культурном пространстве семантики Арии “*Erbarme dich*” («Сжался», № 47) из «Страстей по Матфею» И.С. Баха.

Во второй половине XX – начале XXI века баховская тема оказалась частью самых разных художественных явлений: кинематографических саундтреков, академических музыкальных композиций, синтетических постмодернистских проектов. Эмблематическая сущность темы открыталась в контексте оппозиций сакрального / профанного, высокого / низкого, естественного / искусственного...

Abstract. The paper discusses semantic reconsiderations of Bach’s aria “*Erbarme Dich*” (no. 47 from *St Matthew Passion*) in the framework of contemporary culture.

In the late 20th and early 21st centuries Bach’s theme appears in different guises in various artworks: film soundtracks, academic musical compositions and “postmodernist” synthetic projects. The emblematic essence of “*Erbarme Dich*” crystallises in the context of cultural oppositions, such as sacred / profane, high / low, natural / artificial, and so on.

Ключевые слова: музыкальная семантика, барочный, эмблема, евангельский, жертвенная интонация, кино, визуальный, аллюзия, знак, деконструкция, сакральное, профанное, высокое, низкое, естественное, искусственное.

Key Words: musical semantics, Baroque, emblem, Gospel, sacrifice motif, cinema, visual, allusion, sign, deconstruction, sacred, profane, high, low, natural, artificial.

Переход культуры от лингвистической к иконической парадигме со всей очевидностью сказывается в музыкальном искусстве. Если до сих пор при осмыслении музыкального произведения одним из ключевых моментов становилось понятие текстуальности, то сейчас музыка уже не существует вне современного медиа-преломления. Академическая музыкальная культура вводится через новые визуальные форматы в условия иных выразительных систем (кино, видеоарт, телевидение, интернет...). Новые смысловые структуры, модифицируя музыкальную форму и предлагая иные звуковые контексты, превращают музыкальный *текст* в некую новую целостность. Очевидно, что конкретика визуальных форм создает опасность упрощения, банализации музыкального содержания. Однако, приспособившая высокую музыку к массовому восприятию, визуальные формы отчасти возрождают архаическую ситуацию, когда звучащая материя составляла синтетическое единство с иными средствами воздействия на чувства и сознание людей.

Эволюцию новых форм удобно проследить при обращении к различным вариантам осмысления одного и того же музыкального материала. Весьма показательными кажутся современные интерпретации барочной музыкальной

эмблематики – благодаря сильной концентрации в последней как текстового (важного для семиотического анализа), так и визуального (актуального для медиа-интерпретации) компонентов.

В качестве медиатора подобного рода рассмотрим одну из эмблематических музыкальных тем барокко – арию альта “*Erbarme dich*” («Сжалюсь», № 47) из «Страстей по Матфею» BWV 244 Баха.

Музыкальная семантика арии, несомненно, рождается в непосредственной связи с евангельским кругом смыслов. Уже ее нарративная составляющая отсылает нас к моменту моления апостола Петра после тройного отречения от Учителя. Мелодические линии скрипки соло и *basso continuo* реализуют знаковый для Страстей интонационный комплекс – сочетание восходящего минорного квартсектаккорда (типичной барочной жертвенной интонации¹) и *catabasis*'а (мотива умирания). Контрапункт мотивов в самом начале арии не только предвосхищает развертывание ее сакральных смыслов, но и содержит в обобщенном символическом виде исход всей драмы Страстей Христовых.

В то же время “*Erbarme dich*” принадлежит наиболее субъективному из уровней пассионной композиции Баха. В соответствии с традицией структура Страстей сочетает в себе канонический евангельский (речитативы), общинный (хоралы и хоры) и индивидуализированный (арии) пласты. Как и предустановлено жанровым каноном, ария не является выходным номером персонажа, но, в связи с определенной точкой внутри общего сюжета, носит на себе отсвет эмоционального состояния апостола Петра. В соответствии с эстетикой протестантизма, в “*Erbarme dich*” сочетаются духовный стержень и фольклорная оправа. В качестве первичного жанрового прототипа выступает итальянская сицилиана, характерно, в традициях XVIII века, насыщаемая аффектацией горестной мольбы. Знаменательно вариантное расслоение главной жертвенной интонации арии: в аутентичном виде она излагается лишь в партии солирующей скрипки, у альты же трансформируется в лирическое воздыхание, эмоциональный аффект (восходящая малая секста). Контрапункт скрипичной, вокальной партий и *continuo*, таким образом, совмещает абстрактный, субъективно-аффектированный и жанрово-бытовой типы музыкального выражения.

На наш взгляд, именно некая смысловая синтетичность и стала причиной эмблематического функционирования арии за пределами баховского опуса и, что еще более показательно, баховской эпохи. Тема получила множественные звуковые и визуальные толкования. Во второй половине XX – начале XXI века “*Erbarme dich*” оказалась вовлеченной в самые разные творческие проекты: стала частью звучащего мира кинематографических произведений, обрела знаковую сущность в академических музыкальных композициях, заняла свое место в постмодернистских проектах. Эмблематическая сущность темы откристаллизовалась в контексте оппозиций сакрального / профанного, высокого / низкого, профессионального / дилетантского, естественного / искусственного...

¹ Жертвенную смысловую нагрузку интонации в музыке Баха выявляет последователь аналитической методики Б. Л. Яворского Р. Э. Берченко. – Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавира». М., 2005. С. 285). Автор указывает также на квартсектаккордовую основу тем Прелюдии *es-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» (по концепции Яворского воплощающей библейский сюжет оплакивания Христа) и речитатива сопрано (№ 2) из кантаты Иоганна Людвиг Баха “*Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen*” (текст “*Mein Jesus ware tot*” {«Мой Иисус был мертв»}).

Жертвенный мотив, благодаря прямой отсылке к евангельскому контексту, оказывается особенно актуальным для баховских пассионов. Помимо рассматриваемой арии альты из «Страстей по Матфею» он использован в арии сопрано (№ 63) “*Zerfließe, Mein Herze*” («Разлейся, о сердце, потоками плачей») из «Страстей по Иоанну», а также в арии тенора с хором (№ 26) “*Ich will bei meinem Jesu wachen*” («С Иисусом рядом я на страже») из «Страстей по Матфею».

В случаях кинематографического использования арии импульсом к введению баховской темы в фильм зачастую становится интимность режиссерского слышания, она же определяет и характер интерпретации музыки.

В «Сталкере» (1979) Андрея Тарковского "*Erbarne dich*" звучит из уст иронически насвистывающего Писателя (персонажи движутся по Зоне). Здесь фрагмент арии предстает в виде жанрового гибрида. Воспроизводится невнимательное слышание «по верхам». Писатель высвистывает музыку не последовательно, а переключаясь с одного голоса полифонической фактуры на другой, выбирая мотивы, легче других схватываемые памятью. Настойчиво избегается звучание ключевой интонации арии – минорного квартсектаккорда, реализующего баховский жертвенный мотив. Его развивающее проведение оказывается лишены восходящей *искупительной* интонации². Происходит снятие евангельского ассоциативного слоя. Сцепляющиеся нисходящие мотивы вздоха выпрямляются в ритмически жесткую линию, вводящую в свист Писателя стилистический контекст фольклорного жанра – заключительная синкопа перекодирует начальную восходящую сексту мотива в соответствии с низовым песенно-плясовым началом. Звучащий результат фиксирует трагестирование страстной темы.

Такой пример трактовки "*Erbarne dich*" является отражением лингвоцентрической ситуации в музыке и находит эквиваленты в полистилистических композиторских опусах второй половины XX – начала XXI века, в специфических приемах остранения стилистической модели.

Одним из самых ходовых средств в музыкальном искусстве в этот период становится аллюзия – заимствованный из литературы прием отсылки к известному тексту. В отличие от прямолинейного цитирования аллюзия предлагает тонкую, зачастую неуловимую игру смыслов, выстраивание многослойной семантической перспективы.

Естественно, что объектами аллюзийного мышления чаще всего становятся эмблематические фигуры, дающие возможность смыслового диалога со стоящими за ними более общими категориями, историко-стилистическими либо жанровыми пластами музыкального материала. Так "*Erbarne dich*" Баха выполняет в музыкальных композициях не только роль барочной эмблемы, но и отсылает сознание слушателя к «высокому» сакральному смысловому полюсу Пассионов. Каждое из сочинений, использующих баховскую тему, интертекстуально включает в себя концепт Страстей как жанра, несущего в себе элементы барочной культуры, но, кроме того, и конкретную модель баховских Страстей.

Не случайно в качестве аллюзии "*Erbarne dich*" возникает в творчестве Альфреда Шнитке, столь остро и эмблематично выразившего в своих сочинениях идею онтологической неслиянности высокого и низкого стилей.

Намек на тему арии присутствует в пятой части его симфонии-мессы (Вторая симфония "*St. Florian*", 1980)³. В разделе *Sanctus* композитор инкрустирует в партию сопрано знаковую (жертвенную) интонацию "*Erbarne dich*" с практически аутентичной артикуляцией баховской скрипки (воспроизводится точное распределение акцентов внутри форшлага) – эмблема вводится в Симфонию в концентрированном синтетическом виде. Следующий далее инструментальный раздел продолжает развитие баховского страстного зерна – по принципу симметрии вокальная тема (восходящая секста *fis—d*) теперь воспроизводится в ин-

² В связи с искупительным мотивом см. тему протестантского хора "*Aus tiefer Not schrei' ich zu dir*" («Из бездны к Тебе взываю») – опубликованную, например, в сводной таблице хоральных тем в книге Р. Э. Берченко. – Берченко Р. В поисках утраченного смысла... Цит.изд. С. 63. Литературная первооснова хора – Псалом 129, мелодия же является переработкой григорианского "*De profundis*". – Там же. С. 282–285.

³ О специфике жаровой гибридности Симфонии (модуляции в рамках симфонического концепта от мессы к Страстям) см.: Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М., 2004. С. 67–74.

струментальном звучании. Как и в упомянутых кинематографических интерпретациях, в симфонии более актуальным оказывается развитие вокального, лирического варианта мотива. Использование же меланхолического тембра *oboe d'amore* вносит в интимный характер темы элемент театральной персонифицированности.

Автор симфонии повторяет строфическую рифмованность баховского изложения и на этом завершает текстовую отсылку, дабы аллюзия не перетекла в цитату и не сузилось диалогическое смысловое поле сочинения. Продолжая технику инкрустации, Шнитке вводит внутрь темы другой барочный символ: тему креста, – пассионная семантика сгущается до максимума. Переизлагая баховскую тему таким образом, композитор достигает, с одной стороны нужного уровня эмоциональной обобщенности, с другой – однозначности чтения интертекста (тема креста *d-cis-e-dis* дает еще одну аллюзию – на тему-монограмму *ВАСН*) (ср. Приложение I в конце статьи)[Альфред Шнитке. Симфония № 2. Симфонический оркестр Ленинградской гос. филармонии, Г. Рождественский. Мелодия, 1982].

Таким образом, Шнитке переинтонирует семантику “*Erbarne dich*” в соответствии с актуальным для него историко-культурным опытом, в котором наравне с барочным контекстом оказывается значимой романтическая образность с присущими ей первично-жанровыми корнями. Музыка симфонии-мессы осмысливает высокую семантику скорбного вздыхания в диапазоне от ортодоксальной литургической анонимности до жанрово-бытовой характерности.

Путешествие баховской темы продолжается в «Русских сезонах» (2000) Леонида Десятникова – сочинении для сопрано, скрипки и камерного оркестра на русские народные тексты. Как нетрудно догадаться, аллюзия на рассматриваемый нами баховский опус оказалась спровоцированной уже задуманным исполнительским составом. И так же очевидно, что ее острота определяется фольклорной спецификой произведения.

«Русские сезоны» Десятникова представляют собой оригинальный художественный микст. Замысел вырастает на стыке «нео»-стиля (включающего в качестве истоков европейскую музыкальную культуру от средневековья до барокко) и русского фольклора (использованы аутентичные записи и нотные расшифровки⁴). Соответственно и структура (четыре субцикла по три части) с одной стороны наследует известному вивальдиевскому циклу из четырех сольных концертов (“*Le Quattro stagioni*”), с другой – воспроизводит русский фольклорный календарный год.

“*Erbarne dich*” возникает в эпицентре мифотворческого единения полярных плоскостей (сакральное / профанное, западное / восточное) – в «Духовской», средней части «летнего» концерта.

Аллюзийный комплекс включает в себя тональность (баховский си минор), инструментальный состав и принцип соотношения голосов (струнные и *continuo*, солирующий дуэт голоса и скрипки), полифоническую фактуру, размер и ритм сицилианы, и наконец, главную интонацию арии, взятую в «сольном» варианте восходящей сексты.

Краткий момент произнесения баховской фигуры вздыхания становится в опусе Десятникова своеобразным ключом к смещению семантических уровней по оси сакральное / профанное. Фрагментарно представленная мелодия “*Erbarne dich*” оказывается глубоко впаянной в русский традиционный фольклорный материал. Так мотив восходящей сексты оказывается задолго приготовленным суггестивно повторяющейся на протяжении предыдущего номера падающей терцией (кукование «Плача с кукушкой»)⁵. Продолжение же баховского мотива

⁴ См.: Традиционная музыка Русского Поозерья / Сост. Е. Разумовская. СПб., 1998.

⁵ Подробный анализ драматургии мотивных стыков и перетеканий между разностилевыми моделями в «Русских сезонах» Десятникова см. в работе: Пантелеева О. «Русские сезоны» Леонида Десятникова: defining Russia musically // Musicus. СПб., 2007. № 9.

неожиданно оборачивается лирической протяжной «Ой, кумушки, кумитесь», посвященной вздохам о погибшем «дружке»⁶ (ср. Приложение I). Пассионная погребальная тематика включается в контекст славянского духовского обряда поминовения усопших (кстати, и кукование кукушки по фольклорной традиции прочитывается как голос с того света).

Однако, оправленная в баховскую фактуру и мелодически тождественная аутентичному фольклорному напеву, протяжная песня обретает в «Духовской» новое, сентиментальное звучание романса. Композитор расширяет мелодическую структуру песни свободными повторами закругленных фраз-ответов, красочно меняет гармоническое сопровождение, использует пиццикато струнных басов лишь на сильной доле такта, в результате чего баховский метафизический ток времени замещается бытовой ситуацией «здесь и сейчас» [Десятников – «Русские сезоны», «Духовская». Юлия Корпачева, Гидон Кремер. Nonesuch Records, 2003].

Иную стратегию намечают кинематографические произведения, возвращающие остранный баховский теме подлинное (в тембровом, фактурном, темповом и интонационном отношении) звучание в эпизодах, запечатлевающих попытки создания визуального портрета музыки.

Такие устремления находим в фильме «*Il Vangelo secondo Matteo*» (1964) («Евангелие от Матфея») Пьера Паоло Пазолини.

Трехкратное обращение режиссера на протяжении картины к «*Erbarme dich*» Баха служит укреплению эмблематической связи с музыкальным прототипом, ведь музыкальный комментарий пазолиниевского «Евангелия» по-постмодернистски пестр: помимо различных эпизодов из Страстей Баха он включает музыку Моцарта, Прокофьева, итальянские и русские песни, негритянский спиччуэл.

С другой стороны, присутствие арии соотносится в фильме с сюжетной линией Петра. Причем в кульминации возникает фабульное совпадение двух интертекстов – баховских Пассионов и фильма (сцена, посвященная трехкратному отречению и покаянию героя). Вероятно, именно в силу такого совпадения Пазолини не допускает включения вербальной составляющей музыки – дабы избежать слишком прямолинейной иллюстративности в визуальном прочтении баховского шедевра. Во всех трех случаях воспроизведения «*Erbarme dich*» в фильме ария дается фрагментарно – лишь в виде инструментального вступления (при этом для физического продления звучания оно даже всякий раз искусственно повторяется).

Однако ее визуальная коннотация явно подразумевает целое. Так, сцена пленения Христа транслируется в модальности⁷ эмоционального видения Петра. Камера то фиксирует полусубъективные планы (персонаж в кадре), то полностью отождествляется с героем. Скользящая фокальная область словно воспроизводит переменную модальность арии Баха, в которой моление звучит то отстраненно (в партии солирующей скрипки), то индивидуализированно и аффективно

⁶ Символическое единение «*Erbarme dich*» с песней «Ой, кумушки» в сочинении Десятникова провоцирует еще одну параллель, стягивающую дополнительными перекрестными связями очерченное нами поле интертекстовых взаимодействий. Мелодический гибрид Десятникова отзывается в фильме А. Тарковского «Ностальгия», где песня «Ой, кумушки» интонационно микшируется с № 1 из Реквиема Верди (что еще раз подтверждает эмблематический метод конструирования тем Десятникова).

⁷ Используя термин *модальность* внутри киноведческого (преимущественно визуального) дискурса, мы частично заимствуем терминологию Ж. Митри. Французский кинокритик усматривал в киноизображении пять видов модальности, связанных со степенью субъективности кинематографической реальности: объективную; «точку зрения автора»; полусубъективную (точка зрения персонажа, присутствующего в кадре); субъективную (то, что видит персонаж) и тотальное изображение (суммирование точек зрения персонажа и автора). См.: Митри Ж. Субъективная камера // Эстетика и психология искусства. Вопросы киноискусства. М., 1971. Вып. 13. С. 317–319.

(в партии голоса). Музыка возникает в момент избиения Учителя. Начальная жертвенная интонация (скрипка) совпадает с присутствием Петра в кадре – короткий сверхкрупный план героя (глаза). А динамическое затухание звучания в конце сопровождается «субъективной» съемкой с руки, постепенно обобщающей (движение назад от крупного до общего плана) «горькие слезы» сидящего на земле апостола (см. Приложение II. 1)[Пьер Паоло Пазолини – «Евангелие от Матфея». Lux Compagnie Cinématographique de France, Arco Films. 1964].

В ряде случаев визуальное прочтение музыки становится специальным знаком передаваемой музыкально-философской идеи.

Подобную знаковую работу с материалом находим в «Жертвоприношении» Андрея Тарковского, дважды использующего в своей последней картине баховскую тему в ее аутентичном звучании (запись дирижера Карла Рихтера).

В первом кадре фильма музыка взаимодействует с другим произведением классического западноевропейского искусства – «Поклонением волхвов» Леонардо да Винчи. После затемнения титра “*Offret*” возникают пульсационная основа и первые звуки баховской арии. Операторская трактовка полотна Леонардо откликается на идею проступания, улавливания иного художественного измерения – изображение возникает постепенно, из затемнения, и экспонирует лишь центральную часть картины. Центром композиции становится миро – один из восточных даров, пророчествующий о Смерти Христа⁸ (см. Приложение II. 2). Таким образом, возникает режиссерское «указание» относительно чтения музыки Баха – посредством изобразительного эквивалента акцентируется начальный, жертвенный мотив арии⁹[Андрей Тарковский – «Жертвоприношение» (1). SFI, Argos Film. 1986].

Иную ситуацию наблюдаем в финале «Жертвоприношения». Последние кадры фильма разнятся с первым уже соединением звучания музыкального фрагмента с визуальным натурным материалом (мы видим поливающего дерево Мальша, едущую на велосипеде Марию...). Характер формирования изображения выявляет новый ракурс чтения музыкальной темы. Чередование дальних, снятых с высоты, длинных планов фиксирует слышание крупного дыхания музыкальной формы.

Последний план фильма, как и первый, становится концентрацией идеи. Однако, их сюжетное родство, очевидное уже в вертикальном панорамировании по символическому древесному стволу, только оттеняет принципиальную разницу изобразительных решений. Если в первом случае камера скользит по плоской неподвижной поверхности полотна Леонардо, то во втором – совершает медленный взлет-обзорение реального дерева, посаженного на берегу залива Александром и Мальшом. Разноуровневое движение в кадре объектов и света создает фантастическую картину мерцаний и струений, символически выражающую цветение сухого древа, и в то же время зрительно реализует имманентные особенности баховской звуковой ткани. Так сохраняемая в кадре симметрия и равномерность его вертикального движения становятся проекцией неизменного пульсирующего остова *Organo e Continuo*, общая разноуровневость пространственных перемещений (самого кадра, колышущихся от ветра ветвей, струящихся водных бликов дальнего плана) – наглядным расслоением музыкальной ткани на разнофункциональные линии (голос, скрипка соло, партии *basso continuo* и аккомпанирующих инструментов), постоянное видоизменение рисунка, образуемого ветвями и бликами – визуальным воплощением баховского многовариантного тематического развертывания[Андрей Тарковский – «Жертвоприношение» (2). SFI, Argos Film. 1986].

Подобная синхронистическая интерпретация удивительным образом вышшеается над уровнем простой передачи имманентных особенностей конкрет-

⁸ «Возливши миро сие на Тело Мое, она приготовила Меня к погребению»: Матф., 26:12.

ной музыкальной структуры, она одновременно представляет собой визуальный аналог некоему обобщенному комплексу выразительных средств, проходящему красной нитью через всю баховскую музыку. М.С. Друскин приводит рассматриваемый комплекс в списке аффектов, характерных для Пассионов композитора. Типичный сюжетный срез его применения – оплакивание Христа, в котором *миро*, в соединении со слезами сопереживающих душ, образует, по выражению ученого, «то, что течет, капает, истекает, плывет...». Это одна из центральных эмоций «Страстей по Матфею», опирающаяся на характерный выразительный слезный комплекс и рождающая «представление о мерном плеске волн, о покачивающейся глади воды», – по мнению исследователя, используемые для ее реализации выразительные средства «граничат у Баха с выражением высшего покоя, блаженства...»¹⁰.

Для нас здесь особенно интересны визуальные водные ассоциации, уводящие от чистоты эмоционального аффекта, – однако, возводимые исследователем в план духовного переживания. Дело в том, что в данном случае речь может идти не только о многократном использовании Бахом различных вариантов слезных интонаций и типизированных аффектирующих средств, но и о симптоматичном процессе «сокрытия знака», также присущем его музыке. В исследовании М. Г. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства» это понятие применяется в связи с проблемой исторической трансформации типов музыкальной семантики¹¹. В отношении же музыки Баха можно говорить о персональном, авторском действии этого принципа. За счет ««впитывания» музыкальных фигур в интонационную плоть музыки»¹², стиль композитора переходит от преобладающей знаковости к имманентной выразительности музыкальных структур. Этим и объясняется соединение в сознании баховских реципиентов психического слезного модуса с визуальной конкретностью (дополняемой вербальной аллюзией имени: «*Bach*» – «ручей»), и, одновременно, ассоциативной емкостью образа текущей водной глади – Бах помещает изобразительный символ капающих, текущих слез в некий обобщенный, и вместе с тем, уникальный эмоциональный мир музыки, «не совпадающий с миром жизненных эмоций»¹³. Составной частью этого мира (в особой генетической связи с понятием *Gesamtaffekt*¹⁴) становится и аффект смерти, чему способствует помещение в оstinatно движущуюся линию *basso continuo* мелодической формулы *catabasis*'a.

Излишне комментировать уникальную смысловую адекватность подобной, созданной звуками, духовной реальности последним кадрам мастера кинематографа Андрея Тарковского. Как было показано, в финальном плане «Жертвоприношения» режиссер создает адекватную музыкальной структуре визуальную конструкцию, в которой важнейшим параметром становится полимерная ритмическая структура с опорой на «осевой» тип движения. Таким способом, в противовес чисто семиотической интерпретации, акцентируется соединение знаковой основы отсчитывающих басов *continuo* с общей текучей ритмической струк-

⁹ В «Жертвоприношении» Тарковского особое сюжетное значение приобретает возможный мелодический первоисточник темы арии Баха, протестантский хорал «*Der Lobgesang der Maria*» («Хвалебная песнь Марии», *Magnificat* – см. сводную таблицу хоральных тем в кн.: Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Цит.изд. С. 64), а также жанр Плачей Марии как остов старинной литургической драмы и прообраз Страстей.

¹⁰ Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л., 1976. С. 65. «Слезный» комплекс, основанный на изобразительной символике, присутствует в № 9, 10, 12, 18, 33, 35, 69, 70 «Страстей по Матфею». М. С. Друскин приводит ассоциативный ряд: «ручьи слез («*Tränenflüssen*» – оплакивание Христа) – капают слезы («*Tropfen meiner Zähren*» – муки раскаяния) – истекает кровью измученное сердце («*Blute nur, du liebes Herz*») – сердце утопает (дословно – плывет) в слезах («*Mein Herz in Tränen schwimmt*»).

¹¹ Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. С. 334.

¹² Арановский М. Г. Указ. соч. С. 334.

¹³ Арановский М. Указ. соч. С. 335.

¹⁴ *Gesamtaffekt* – «совокупный аффект» (нем.).

турой музыки. Кроме того, суммарный эффект оказывается связанным и с драматургической функцией музыкальной реминисценции. *Интуитивная семантическая память* воспринимающего музыку зрителя соотносит визуальные движущиеся линии и формы с *жертвенным* смыслом звуковой структуры Баха, «проанализированной» в начале картины. Тарковский создает уникальное прочтение музыкального фрагмента, транслирующее стилистическую трансформацию, присущую музыке немецкого композитора – если уровень композиторского сознания Баха позволил ему внутри собственного творчества произвести «процесс превращения осознанного значения в интуитивно постигаемое свойство»¹⁵, то музыкантский уровень кинематографиста Тарковского позволил последнему интуитивно интерпретировать этот процесс. Гипертрофированное умножение зрительных форм (водные струи) создает в режиссерской версии высшую точку плотности барочного типа временного становления с характерным для него сочетанием пульсации и энергии мелодического образования. Возникает полное режиссерское «вчувствование» в музыкальный текст как становящуюся смысловую структуру [Андрей Тарковский – «Жертвоприношение» (3). SFI, Argos Film. 1986].

Однако, этим оперирование режиссера баховским фрагментом не исчерпывается. Оставляя в стороне чрезвычайно богатую в фильмах Тарковского мифологию звукового становления, обратим внимание на одну очень существенную деталь: для сведения в единую структуру звуковых импульсов музыкального и немзыкального (а также различного культурного) происхождения режиссер сознательно, в опоре на собственный слуховой опыт, применяет метод их интонационного ассоциирования.

Так в первом кадре «Жертвоприношения» во время звучания второй части трехчастной формы арии развитие у солирующей скрипки плачущего мотива обнаруживает спектрально-звуковое родство с криком чаек. В момент развития третьего, вращательного (*circulatio*) элемента темы, апеллирующего к символу чаши страдания, сама скрипичная мелодия сливается с высотным рисунком птичьего гомона – в медленном замещении звучаний совершается символическое единение художественного и природного миров.

Звучание арии в конце фильма Тарковского, напротив, демонстрирует проступание контуров баховской темы из инородного звукового материала. На этот раз в роли ассоциирующего звена выступает культурно-«низовой» материал пастушьих выкриков¹⁶. Типичное для шведских вальвис вариантное нанизывание попевок образуется импровизационными криками-обращениями, имитирующими голоса животных. Тесситурные скачки выкриков обнаруживают интонационное родство со слезной ниспадающей интонацией молитвы Баха – словно «прокладывают» путь рождению в звуковом универсуме фильма мелодических контуров мольбы солирующего альты (см. Приложение III). Фольклорный жанр и молитва Баха метафорически гармонизируются музыкантским сознанием режиссера. Совмещаются два образа пастырей – Бога и человека¹⁷.

Иной способ чтения «*Erbarne dich*» – «переинтонирование» целостного баховского текста, его деконструкция (в терминах Жака Деррида), – возникает в современном пост-авторском искусстве.

¹⁵ Арановский М. Указ. соч. С. 334.

¹⁶ Запись *locklåtar* со шведского пастбища в районе Даларны и Харьедалена, сделанная в 50-е годы через телефонный кабель и найденная Тарковским в архиве *Sveriges Radio*.

¹⁷ Такая имитация мифологического процесса становления музыкального космоса вновь отсылает нас к культурному диалогу сочинений Шнитке, где средством создания единства композиции (а значит, и всего мира музыкальной культуры) зачастую становится интонационное родство взаимоисключающих тем (Формулировка Е.И. Чигаревой, см.: Теория современной композиции: Учебное пособие. М., 2005. Гл. XIII. С. 443).

Такова стратегия современного медиа-художника Алексея Шульгина, «пересочинившего» арию Баха для коллективных «Страстей по Матфею—2000» (2000)¹⁸.

Думается, неслучайно именно “*Erbarne dich*” предстала внутри стилистической эклектики постмодернистских «Страстей» (в проекте участвовало 17 авторов-музыкантов и 15 литераторов) островком оригинального баховского тематизма. Вероятно, ее эмблематическая пассионная сущность потребовалась создателям проекта для конструирования самого акта «музыкального приношения» культовой композиторской фигуре Баха¹⁹.

При этом «приношение» явно не укладывается в рамки чисто «музыкального» (в отличие от «Музыкального приношения» самого Иоганна Себастьяна или транскрипции этого произведения в «Фуге (Ричеркате)» Антона Веберна). Новая версия арии Баха, сопровождаемая видеоинсталляцией, скорее представляет собой современный перформанс. К тому же и создатель новоявленного опуса не позиционирует себя как профессиональный музыкант (известен как сетевой и медиа-художник).

Стратегия Шульгина сочетает в себе реконструкцию («игру по нотам») аутентичного звуковысотного материала Баха и деконструкцию традиционной ситуации его исполнения.

Основной пафос переартикуляции в данном случае заключается во введении оригинального опуса в контекст диалогической ситуации, связанной с оппозициями живого / неживого, естественного / искусственного, соборного / индивидуального, сакрального / профанного. Причем диалог здесь буквален: в звучащую многоголосную ткань арии вводится искусственная составляющая – звук, извлекаемый на простеньком компьютере при помощи минимального программного обеспечения.

Так, вместо солирующей скрипки, ансамбля струнных и continuo вступления к арии мы слышим стерильное звучание MIDI-файла, механистичное и совершенно лишенное тембровой выразительности. Результатом такого замещения сразу становится эмоциональная и жанровая выхолощенность музыки: за кадром остается важнейший слой барочной семантики – эмоциональные аффекты, напрямую связанные с человеческим дыханием, полностью нивелируется акцентная метрика сицилианы. От баховской темы остается лишь звуковысотная проекция, своеобразная «партитура для слепых» (по контрасту с известным явлением «музыки для глаз») ²⁰.

В момент запланированного Бахом вступления солирующего альтя ситуация несколько видоизменяется: вокальная партия поручается искусственному «голосу», рождаемому простейшей программой по синтезу речи, которая так же «старательно» (стерильно) выводит мелодию арии в теноровом диапазоне. Впрочем, здесь возникает и особенная техногенная выразительность: жалобный и не-

¹⁸ Культурный проект 2000 года «Бах—XXI» был приурочен к 250-летней годовщине смерти Баха. «Страсти по Матфею—2000» были осуществлены 16 и 17 июня 2000 года в Англиканской церкви св. Андрея в Москве. Автор-составитель – Петр Поспелов; идея принадлежит Екатерине Поспеловой, Екатерине Бирюковой, Марии Степановой, литературная часть – Екатерине Поспеловой, Михаилу Шульману. Помимо традиционных пассионных жанровых атрибутов композиция содержала элементы сценографии, видеоинсталляции, хореографии.

¹⁹ Помимо рассматриваемого случая баховские подлинники задействованы также в написанных для «Страстей по Матфею-2000» композициях Сергея Загния.

²⁰ Сопоставим с требованиями, предъявлявшимися исполнителю XVIII века, которые зафиксированы в теоретическом труде Карла Филиппа Эмануэля Баха «Опыт истинного искусства игры на клавире» (1762): «В чем же заключается хорошее исполнение? Прежде всего в способности передать слуху игрой или пением музыкальные мысли с помощью соответствующих их содержанию аффектов. [...] Элементы исполнения – сила и слабость звука, удар, напевность, пауза, задержка, трепетание и спад. Плохим исполнителем является тот, кто совсем не применяет поименованные приемы или применяет их несвоевременно». Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков / Сост. В. П. Шестаков, ред. Н. Г. Шахназарова. М., 1971. С. 292.

сколько комический эффект звучанию «голоса» придает «акцент» – программная настройка на английские согласные (вместо баховских немецких) и почти катарстрофическая рассинхронизация с аккомпанементом (уровень непрофессионализма, вряд ли возможный для живого исполнителя). При этом в сопровождающей партии происходит подмена на живое звучание струнных (музыканты на сцене). Вкупе с «живой» скрипкой соло они создают «человеческую» оправу для пения солиста-робота [Алексей Шульгин – отрывок из коллективной композиции «Страсти по Матфею—2000»].

Далее диалогическая ситуация дробится: непрерывное течение баховского вокального соло разрывается диалогом синтезированных «тенора» и «баса». Его кульминацией становится внезапное подключение живого звучания хора (музыканты на сцене) – сначала диалог, а потом и совместное интонирование с искусственным голосом.

Постепенный переход из трагедийной игровой ситуации в некое подобие соборного пения предопределяет характер репризы арии. В процессе повторения I части компьютерная стерильность модулирует в некий новый художественный микст: партитура обогащается хоть и искусственным, но довольно характерным тембром органа, во втором такте компьютерная солирующая скрипка подменяется живым исполнителем, в пятом подключается живой струнный ансамбль, причем с помощью нехитрых технических уловок (реверберации на отдельных звуках) нарочито подчеркивается акцентность сицилианы.

Наблюдающий за всем с плоскости экрана лик Иоганна Себастьяна (хрестоматийный портрет работы Элиаса Готлоба Хаусмана) составляет по отношению к звучанию страшноватый визуальный контрапункт: по словам очевидцев глаза композитора на протяжении номера вращались, превращались в раскосые и в свой исконный вид вернулись лишь к концу арии (видео Анны Колейчук и Павла Лабазова)²¹.

Такая видеоинтерпретация “*Erbarne dich*”, не будучи в смысловом отношении связанной с баховским подлинником, безусловно, лишь представляет визуальный знак совершаемой в звуках музыкальной деконструкции, одновременно символизируя отношение авторов к парадоксу новой модифицированной соборности и осознание ими предела современных взаимоотношений *musica profana / musica sacra*.

Однако аудиовизуальные деконструкции баховского шедевра далеко не всегда имеют трагедийную направленность. В отличие от постмодернистского видеоарта кинематографический комментарий зачастую становится попыткой утверждения некоего нового онтологизма баховской темы.

В фильме Отара Иоселиани «Жил певчий дрозд» (1971) звуковая материя “*Erbarne dich*” «присваивается» сознанию композитора Гии, становясь, таким образом, символом «музыки вообще». Музыкальная тема и ее трансформации символизируют душевную жизнь человека в современных урбанистических условиях. В зависимости от этого баховский первоисточник подвергается целому ряду манипуляций. На протяжении картины сознание персонажа «сочиняет» музыку Баха, пробуя различные инструменты (тема звучит поочередно у скрипки, флейты, гобоя) и темпы. Одним из основных средств кинематографического опосредования музыки становится фрагментация ее изложения – как горизонтальная (мотивная), так и вертикальная (оркестровая). Звучание редко продвигается дальше первого мотива, прерываемое различными городскими шумами, и только трижды воспроизводит многоголосие баховского опуса, в остальных случаях ограничиваясь соло какого-либо инструмента. Сам заглав-

²¹ Аналитический комментарий к «Страстям по Матфею-2000» см.: Савенко С. Бах на все времена [Электронный ресурс] – Сайт MusicCritics.ru. URL: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4485>.

ный мотив возникает исключительно в своем лирическом (изначально вокальном) варианте восходящей сексты – жертвенный квартсекстаккорд скрипичной темы в восходящем движении игнорируется. В результате как бы небрежного интонирования молитвенная семантика арии Баха приобретает более бытовой и одновременно интимный оттенок.

Композиторский поиск тембрового решения музыки уподобляется в фильме поиску музыкального (и жизненного) смысла. Один из вариантов (у ансамбля деревянных духовых в сопровождении *continuo* клавесина) возникает, когда Гия наблюдает за своей матерью в подзорную трубу маленького изобретателя Нико. Круглая рамка панорамирующего кадра останавливается на групповом портрете за кухонным столом, напоминающем икону Троицы. Другой вариант звучания – у струнных с солирующей флейтой – синхронизируется с наездом на кругообразный орнамент обоев. В обоих случаях в визуальную область проецируется принцип кругообразности движения, отличающий мелодию Баха, акцентируется геометрическая фигура, столь важная для сюжетного среза картины (круг как траектория движения героя по физическому пространству мира и круг как жизненный цикл).

Последний кадр фильма – крупный план запускаемого часового механизма, следующий за сценой автомобильной аварии, – наконец, сопровождается подлинным озвучиванием баховской партитуры: мы впервые здесь слышим “*Erbarme dich*” в традиционном регулярном темпоритме, в исполнении струнного оркестра. Таким образом, тема достигает своего подлинного звучания лишь после смерти героя. Звучание (один такт) символически прерывается на так и не разрешившемся гармоническом отклонении – перед вступлением второго, развивающего мотива темы. Часовая механическая конструкция в кадре предстает визуальным уподоблением многосоставной ансамблевой партитуре опуса, а ее регулярное саморазвитие (часы пошли) – воплощением несовпадения временных токов музыки и человеческой жизни внутри современного урбанизированного пространства [Отар Иоселиани – «Жил певчий дрозд». Грузия-фильм, 1970].

Аналогичный поиск возможного соотношения музыки с новой средой ее осуществления происходит в фильме Вима Вендерса “*Palermo Shooting*” («Съемки в Палермо», 2008), где с темой Баха работает композитор Ирмин Шмидт.

В девяти случаях звучания “*Erbarme dich*” деконструкция следует логике постепенного формирования темы в условиях некоего мирового культурного ландшафта, объединяющего звуковые реалии разных континентов. «Рождение» темы Баха происходит в поэтапном высвечивании ее структурных элементов. Мелодия и *basso continuo* предстают здесь как два главных объекта деконструкции.

Первое аллюзивное проведение темы в фильме комментирует мысль Пастуха о последней человеческой слезе (разговор Финна и Пастуха на берегу реки) – сюжетный мотив сопрягается на знаково-символическом уровне с баховским аффектом горестной мольбы. В музыкальном фрагменте оказывается переосмысленной контрапунктическая формула Баха. Аутентичная мелодия арии отсутствует, традиционный же пульсирующий *basso continuo* оборачивается виолончельным соло, кантиленно варьирующим баховский басовый *catabasis*. Так обретает музыкальное знаковое выражение центральная для фильма идея Смерти (на протяжении звучания темы сцена с пастухом сменяется кадрами кладбища – Финн посещает могилу матери). В таком трансформированном виде тематизм арии инкрустируется в звучание окружающей среды – аккордовое сопровождение синтезируется на основе звука-гула стеклянных стержней, к которому примешиваются голоса птиц.

Новый вариант *basso continuo* озвучивает сцену в Дворце Аббателлис в Палермо, где Флавия занимается реставрацией фрески “*Trionfo della Morte*”²².

²² “*Trionfo della Morte*” («Триумф Смерти») – фреска неизвестного автора (Palazzo Abbatellis, Палермо, 1446 год).

Нисходящий басовый мотив виолончели здесь передается хрустальному тембру колокольчиков, что символизирует некое обновленное чтение средневековой аллегии Смерти.

В течение фильма регулярная осевая пульсация баховского *basso continuo* постепенно размывается. Это связано как с фабульной функциональностью музыкального ряда (во время изучения героями фрески темпо-ритмические записания акцентируют визуальные детали), так и с новыми жанровыми аллюзиями, которые ведет за собой прораствание подлинной темы "*Erbarne dich*".

Аутентичная баховская мелодия сопровождает развитие взаимоотношений Финна и Флавии. Оказавшись в одиночестве в доме художницы, герой предаётся размышлениям. "*Erbarne dich*", неожиданно проступающая из импровизации бандонеона соло, подается в русле современной *World Music*. Тембр и характер исполнения создают здесь широкий спектр соответствий: объединяют в едином смысловом поле традицию старонемецких протестантских служб и аргентинское танго. Другой вариант звучания мелодии Баха – джазовая вариация у саксофона в сопровождении *basso continuo*, – комментирует изучение персонажами фрески.

Итоговый синтезирующий вариант звучания темы возникает в сцене в доме бабушки Флавии в средневековом Ганджи. Мы наблюдаем здесь синхронизацию развития звукового и визуального компонентов сцены. Вращение подвешенной к потолку игрушечной солнечной системы озвучивается квази-баховским контрапунктом мелодического соло (бандонеон) и *basso continuo* (*catabasis* в высоком колокольном регистре). Одномоментное скольжение звуковых и визуальных линий здесь, вероятно, воплощает возникшее у героев чувство максимальной жизненной полноты.

В последних кадрах фильма тема Баха предстает частью звукозрительной структуры, реализующей апокалиптически ускоренное воронкообразное течение времени. По замыслу режиссера в данном эпизоде создается кинематографический аналог фотографической вспышки как психологического и культурологического феномена «остановившегося времени» – Финн (иногда звучит как «Вим») снимает «правдивый» портрет Смерти. Вслед за визуальным портретом Смерти-персонажа и высветлением кадра («вспышка») монтируются планы, в ускоренном движении воспроизводящие течение земного времени (смены ландшафтного освещения, движения облаков) и психологического времени героя (объекты памяти). Не случайно баховская тема звучит на этот раз у трубы (апокалиптический тембр-символ) и соседствует с фразой из известной песни Битлз («*Yesterday*»). Звуковой микст покаянных «мыслей о вчера» разрешается в новое «сегодня» – внутрикадровое пение птиц. Звуковое поле синтезатора и визуальный монтаж оказываются средствами объединения несоединимых плоскостей объективной и субъективной реальности, миров культуры и природы [Вим Вендерс – "*Palermo Shooting*". Senator Film. 2008].

Так путешествующая по современному аудиовизуальному пространству музыкальная тема Баха оказывается неким медиатором современных культурных парадоксов. Балансируя на границе сакральных и профанных звучаний, профессионального и дилетантского музицирования, потеряв глубинное смысловое ядро в условиях искусственного звукового континуума и практически превратившись в китч, "*Erbarne dich*" «возвращается» музыкальному миру в новых обликах визуального кинопортрета и «мировой музыки» кинематографического саундтрека. Зародившееся из дешевого аттракциона киноискусство актуализирует смысловую многомерность музыки, обретая статус высокого жанра иконической эпохи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Арановский М.* Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.
- Берченко Р.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М., 2005.
- Митри Ж.* Субъективная камера // Эстетика и психология искусства. Вопросы киноискусства. Вып. 13. – М., 1971.
- Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. В.П. Шестаков, ред. Н.Г. Шахназарова. – М., 1971.
- Пантелеева О.* «Русские сезоны» Леонида Десятникова: defining Russia musically // Musicus. 2007. № 9.
- Савенко С.* Бах на все времена [Электронный ресурс]. Сайт MusicCritics.ru. URL: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4485>).
- Теория современной композиции: Учебное пособие. – М., 2005.
- Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. – М., 2004.
- Традиционная музыка Русского Поозерья / Сост. Е. Разумовская. – СПб., 1998.

Приложение II. 1

П.П. Пазолини. «Евангелие от Матфея»



Приложение II. 2

А. Тарковский. «Жертвоприношение»



Приложение III

А. Тарковский, "Жертвоприношение"

Locklätar

Voice

v.

VI. S.

VI. I.

VI. II.

J.S. Bach
Matthäuspassion

Vla.

Cnt.

pizz.

piano sempre

tr

The musical score is presented in a standard orchestral layout. The vocal line is at the top, followed by the violin parts (V., VI. I., VI. II.), the cello (Vla.), and the contrabass (Cnt.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The score includes various performance markings such as 'piano sempre', 'pizz.', and 'tr'. The vocal line features triplets and a section labeled 'Locklätar'. The instrumental parts include sustained notes and rhythmic patterns.