

методу физических действий К. С. Станиславского? При разнице подходов, заметим, что в творчестве этих режиссеров, во многом определивших мировую театральную культуру XX века и современности, всегда присутствовала телесно-ориентированная природа существования актера.

Иными словами, и в спектаклях Вс. Э. Мейерхольда, и в спектаклях К. С. Станиславского пластическая партитура действий каждого персонажа развивалась, изменяясь в полном соответствии с законами биомеханики, где именно психологические мотивы, эмоциональное наполнение, внутренняя энергия актера провоцируют изменение телесного ракурса. Великий актер М. А. Чехов, в своей творческой практике осваивавший и биомеханику, и метод физических действий, очень точно объединяет их в понятии «психологический жест». Заметим, именно через М. А. Чехова Европа и Америка получили изустные сведения как о биомеханике, так и о методе физических действий.

Однако по настоящему ознакомиться с наследием Вс. Э. Мейерхольда (как и К. С. Станиславского) имели возможность лишь немногие зарубежные театроведы. Между тем в лекции, прочитанной в Голливуде в 1955 году, М. А. Чехов говорил следующее: «Благодаря удивительной способности фантазировать Мейерхольд видел такие вещи, каких не мог увидеть никто на свете. Он все видел по-своему и старался воплотить в сценических образах свое видение действительности. Итак, я хочу сказать, что Мейерхольд преувеличивал

(в хорошем смысле этого слова) роль воображения. Станиславский ее преуменьшал. Но, несмотря ни на что, эти два великих мастера любили друг друга, восхищались друг другом, и не просто по-человечески, а как художник художником, были способны оценить работу друг друга» [3].

Более того, если обратиться не к поверхностному прочтению «манифестов», а к более поздним разработкам Вс. Э. Мейерхольда в области биомеханики, то вполне актуально и востребовано для пластической культуры актера его положение: «Всякое психологическое состояние обуславливается известными физиологическими процессами. Найдя правильное разрешение своего физического состояния, актер приходит в то положение, когда у него появляется “возбудимость”, заражающая зрителей, втягивающая их в игру актера (то, что мы раньше называли “захватом”) и составляющая сущность его игры. При такой системе “возникновения чувства” у актера всегда имеется прочный фундамент: физическая предпосылка» [4].

Литература

1. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 т. Т. 2. М., 1968. С. 489.
2. Кузина Е. Е., Сакаев И. Р. Апология биомеханики // Петербургский театральный журнал. 2009. № 2 (56). С. 51–57.
3. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. Т. 1. М., 1995. С. 367.
4. Мейерхольд В. Э. Лекции. М., 2001. С. 257.

S. V. MARKOVA. TRANSFORMATION OF VS. E. MEYERHOLD'S BIOMECHANIC IN MODERN THEATRICAL CULTURE

The article is devoted to the analysis of cultural-historical process of change in body-oriented creative methods acting art of XX century and modernity.

Key words: *biomechanics, theatre constructivism, dramatic action.*

Э. В. ВЫБЫВАНЕЦ

ФЕНОМЕН АУДИОВИЗУАЛИЗАЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ

В статье представлен опыт осмысления визуальной интерпретации «Болеро» М. Равеля, открывающей новые возможности выявления его смыслов.

Ключевые слова: *музыка, визуальность, композиция, переосмысление, цирковой номер.*

Композиторы прошлого, создавая свои опусы, вероятно, даже не задумывались над тем, сколь непредсказуемой окажется жизнь их творений в будущем. Речь идет о новом явлении в области интерпретации музыкального произведения, изначально предназначенного для концертного исполнения – о своего рода исполнительском Gesamtkunstwerk, в котором интегрируются разного типа художественные тексты. Чаще всего полномасштабному

звучанию музыкального произведения сопутствует видеоряд – театрально-сценический или создаваемый средствами экранных искусств. В результате взаимодействия зрелищного и музыкального начал, «при котором они не совпадают и тем более не иллюстрируют по содержанию друг друга», рождается особый образ – аудиовизуальный, что отражает всеобщий «сдвиг в меняющемся художественном мышлении» эпохи постмодерна [1].

Полагаем, что существенными причинами подобного преодоления границ музыкального искусства при обращении к произведениям минувших эпох является обнаружение скрытых смысловых граней известной музыки, преподнесение неординарного прочтения ее содержания, и стремление актуализировать их содержание. Иначе говоря, наполнить новыми смыслами, созвучными современным глобальным, социально-политическим, нравственно-психологическим проблемам и культурно-эстетическим запросам, связать с представлениями и идеями, вкусами и потребностями слушателей нашего времени. Но наполнить, не разрушая при этом художественного единства музыкального опуса! Репрезентантом такого переосмысления, «осовременивания» образного содержания и «приращения» смысла музыки без ущерба для ее целостности становится вновь создаваемый визуальный текст. Здесь не имеются в виду ни видеoverсии обычного концерта или спектакля, ни образцы рубежа XX–XXI веков в духе мультидисциплинарных концепций творчества.

Перефразируя С. Наймана, осмелимся утверждать: именно благодаря визуальным образам и пробуждаемым ими ассоциациям раскрывается в музыке то, что без них не было бы услышано и понято. В том числе и такое свойство художественного произведения, как способность «упреждать теоретическую рефлексию, стать первым сигналом перемен, происходящих в жизни общества, в наглядной и эмоциональной форме представлять скрытые тенденции» [2].

Убедительным примером органичного смыслового и структурного единства музыкального текста и текста кинематографического (который поначалу может показаться весьма неожиданным и экстравагантным), является игровой фильм (или, как его называли критики, – музыкально-философский эксцентрический спектакль) «Болеро» (1992 г.) по произведению М. Равеля, арт-директором и исполнителем главной роли в котором стал прославленный канадский дирижер Шарль Дютюа (Charles Dutoit).

Сюжетная канва фильма внешне проста: в цирке-шапито дают представление, все этапы которого, включая происходящие вокруг события, последовательно разворачиваются на экране. Отметим, что простота такого решения продиктована простой (по словам М. Равеля), но гениальной конструктивной идеей самой музыки. Ее главными принципами являются: принцип *ostinato*, последовательно реализуемый на ритмическом, тематическом и композиционном уровнях как варьирование неизменной основы, и принцип динамического нарастания – в форме гигантского *crescendo*, осуществляемого исключительно фактурно-оркестровыми средствами. В визуальном тексте первому принципу соответствует структурно-функциональная стереотипность эпизодов

действия – цирковых номеров и реакции на них публики. Второму – его развитие от менее эффектных к более впечатляющим и захватывающим сценам цирковых «чудес», росту ажиотажа и напряжения вокруг них, вплоть до финальной кульминационной точки всей фабулы. Кроме того, зрительный ряд отчасти навеян определенными жанровыми, стилевыми, эмоционально-образными и драматургическими особенностями «Болеро», «переведенными» на язык театрального (сюжет, сценические положения, актерская игра, художественное оформление, освещение) и киноискусства (композиция кадра, ритм монтажа, крупный и общий планы).

Однако возникает принципиальный вопрос: не противоречит ли предлагаемое режиссерское решение в целом поэтическому содержанию и идейно-художественной концепции шедевра М. Равеля? Чтобы решить его и подтвердить тезис об их ансамблевом единстве в данном образце, охарактеризуем персонажей, сюжетные перипетии и отдельные выразительные детали кинематографического текста. В отсутствии вербального компонента все они наделены выраженными метафорическими свойствами, вырастая до символа или аллегории, и требуют, следовательно, семантического истолкования для раскрытия несомого ими подтекста и смысла.

С первых же кадров фильма обращает на себя внимание бросающая реклама-декорация представления, с помощью которой устроители, не очень разборчивые в средствах, завлекают публику. Это гигантских размеров рельефно-объемное изображение нагой красотки с внешностью «вамп» (*la femme fatale*) в вызывающе-откровенной позе, на оранжевом фоне, символизирующем всполохи пламени или – как у И. Босха или А. Модильяни – эротическую страсть. Столь многообещающая эмблема пристала бы скорее злчному заведению, нежели цирковому предприятию, ибо воплощает не что иное, как плотское вождление, сладострастие. Впечатление усиливает необычная, притягивающая взгляды деталь – удвоенная пара конечностей. Она явно двусмысленна, намекает на сплетенные тела. Но одновременно создает иллюзию, будто фигура оживает и движется, напоминая о так называемом «кинематографическом» стиле (с разворачиванием пространственных форм во времени) картин итальянских футуристов 20-х годов прошлого столетия. Проскальзывает также аллюзия на облик индуистского четырехрукого божества Шивы. В сочетании с диадемой (коронной) на голове женщины – эмблемой царствования, власти – вся фигура наделяется значением объекта поклонения. Кроме того, возникает ассоциация со щупальцами спрута, подстерегающего и захватывающего своих жертв, в данном случае – любителей грубых плотских утех. В поднятой руке она держит отрубленную свиную голову, из ухмыляющейся пасти которой струится бутафорская

кровь. Символика здесь прозрачна: свинья олицетворяет нечистые побуждения, а также плотские (животные) наслаждения – обжорство, похоть. Этим «радостям плоти» здесь совершают «жертвоприношение», которое символизирует стекающая кровь. В финале фильма знак свиньи приобретает иное значение, перекликающееся с древнегреческим мифом о Цирцее – превращения высокого в низменное, человеческого в животное [3]. Кроме того, в зрелище крови и отрубленной головы можно усмотреть даже мотив садистской извращенности. Появляясь в кадре неоднократно крупным планом, фигура становится эмблемой-символом греховного искушения и визуальным лейтмотивом фильма, проясняя его идею.

В ожидании начала скупающая, жаждущая острых ощущений публика чувствует себя хозяином положения (она заплатила за вход!) и ведет себя бесцеремонно и развязно: пьет, ест, болтает, курит и развлекается тем, что бросает в беззащитных музыкантов объедки, не понимая, что с первыми тактами музыки представление (которое обернется для нее драмой) началось. Уже зазвучал магический напев флейты – зачаровывающий, манящий за собой, подобно звучанию флейты гамельнского Крысолова. Уже открыт роковой отсчет номеров–выступлений (их порядок показывает огромными цифрами ассистентка Распорядителя), в точности соответствующий цифрам вариаций музыкальной партитуры. Ситуацию можно расценить как момент зарождения драматического конфликта между толпой посетителей (которые об этом не догадываются) и артистами во главе с Распорядителем-капельмейстером, выступающим пока в роли наблюдателя.

Главная интрига представления состоит в следующем. Во-первых, в качестве цирковых артистов в нем участвуют музыканты оркестра. Согласно указанному в партитуре порядку и составу исполнителей каждой вариации, они выполняют свои цирковые номера, продолжая при этом музицировать. Полнейшая синхронность развертывания музыкального и визуального рядов обеспечивается как внутрикадровым функционированием музыки, так и явным привнесением в экранную композицию элементов инструментального театра и эстетики crossover-жанра. Более того, цирковой аттракцион послужил структурно-образной моделью (гештальтом – по терминологии В. П. Бранского [4]) киносценария. Сама же идея *музыкально-циркового* представления подсказана, возможно, работами М. Шагала, для которого музицирующие цирковые артисты – один из ведущих мотивов творчества.

Во-вторых, если традиционные цирковые выступления (акробатов, фокусников, жонглеров и клоунов) пленяют своим детски-непосредственным и бесхитростным искусством удивлять, восхищать и смешить, дарят ощущение чудесного, «магическое преображение окружающей

реальности» [5], то в этом представлении им присуща настораживающая, тревожащая двойственность. В них отчетливо проступает насмешливый, недобро-ироничный, порой глумливый подтекст. Как, например, в смертельно опасных акробатических трюках, исполняемых без страховки, но сулящих денежную награду артисту (на это указывает знак доллара, до которого ему надо суметь добраться). Рискованность подобной игры в «русскую рулетку» не останавливает охваченных алчностью артистов и подстегивает нездоровый азарт публики: на секунду замерев от ужаса при падении трубача-канатоходца, она тут же о нем забывает, как только тело уволокли с арены. В этом эпизоде сквозит намек на развращенные нравы древнеримских любителей кровавых цирковых зрелищ накануне гибели империи. Не менее опасны и столь же «красноречивы» другие номера: воздушные гимнасты на батуте, которые забывают о своем выступлении, когда стремятся допрыгнуть до гимнастки на трапеции, дразнящей их тысячедолларовой купюрой (смысл аналогичен предыдущему); жонглеры горящими факелами и огнедышащий акробат-тромбонист в роли героя и обольстительного красавца в одном лице, который вместо традиционного «пожирания» огня, наоборот – разжигает факел собственным дыханием (видимо, подразумевается – воспламеняет желания и страсти); «человек-удав», медленно спускающийся вниз головой из-под купола под собственное музыкальное сопровождение. Последний образ навеян, несомненно, абрисом темы «Болеро», плавный мелодический «извив» которой образован повторениями мотивов, в разных вариантах опевающих опорные тоны и словно нанизанных на непрерывно вьющуюся ось. Кроме зрительно-пластической ассоциативности, тема обладает и гипнотическим завораживающим эффектом, также отсылающим к сюжетному мотиву заклинания змей. В контексте постановочного замысла образ вертикально спускающегося змея означает духовную власть зла, трактуется как символ искушения, греха, обмана, как предвестник появления сатаны. И он появляется... в лице главного Распорядителя – капельмейстера, фокусника, мага и чародея. Трюк с превращением пожилого артиста-саксофониста в тронутый тлением и затянутой паутиной одежде в молодеватого франта проникнут подтекстом: выдавать безобразное и распавшееся за прекрасное и полное жизни способна лишь нечистая сила. Однако позже со всей очевидностью обнаружится: «дьявольская красота – всегда обольстительно-прекрасная, но лживая и исчезающая» [6], – подобно тому, как это произошло в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» по окончании «сеанса разоблачения черной магии» в театре «Варьете», организованного Воландом и свитой.

Даже неприменная для циркового представления клоунада здесь необычна. Вместо веселого

озорства – квартет музыкантов-клоунов, рыдающих без видимого повода, а публика потешается над их слезами. Затем на заднем плане появляются жонглирующие и выполняющие элементы плац-парада девушки-мажоретки в мундирах. На их фоне повеселевшие клоуны (снова вразрез со своим амплуа) превращаются в «людей-сэндвичей»: увешанные плакатами с рекламой крема, шампуня, лосьона и духов под торговым *брендом Ravel's*, они разбрасывают пробные образцы среди публики, оживленной возможностью поживиться даром. Подтекст данной сцены (модулирующей в действо явно не цирковой природы) прочитывается как торжество всепроникающего духа коммерции, низводящего музыку до банального шоу, превращающего и искусство, и человеческие переживания в разменную монету или товар.

В-третьих, в программе есть номера, которые не принадлежат к собственно цирковым, а восходят к иным культурным традициям: средневековых мистерий и площадных увеселений, старинного балаганного театра, концертных ревю-обзоров начала XX века, уличных дефиле – подобно вышеописанному.

К примеру, выступление гобоистки в роли музицирующей куклы театра марионеток. Номер дает понять уже в начале фильма, что музыканты-артисты – лишь послушные исполнители воли дергающего за нити Кукловода, чем живо напоминают кукол-рабов, подвластных свирепому владельцу кукольного театра Карабасу-Барабасу из повести К. Коллоди «Пиноккио». А позднее заставит предположить о сделке, заключенной ими с духом тьмы. Более того – последовательно приводит к мысли, что цирковая арена и происходящее на ней – своеобразная метафора мироустройства: на ней вершатся человеческие судьбы, управляемые кем-то свыше.

Или относящийся к разряду экзотических чудес *Belli dance* – женский восточный «танец живота», исполняемый танцовщицей по турецкой традиции на столе, в окружении мужчин с игрушечными саксофонами. Он может быть истолкован как некое священнодействие, поскольку ведет свое происхождение от древнейших дохристианских религиозных культов, где он был танцем жизни, знаменовал Начало во всех значимых ритуалах либо служил средством достижения экстаза для мистического слияния с Абсолютом. Но также понят (в особенности, учитывая специфический тембр солилирующего инструмента) как олицетворение чувственного соблазна, поскольку в быте восточной семьи служил орудием эротического обольщения, а в Европе исполняется в аналогичных целях в кафешантанах и варьете. Отметим, что в данном эпизоде впервые наглядно обнаруживает себя танцевальная природа музыки, а также фигура круга как главная в танце – черты, принципиально важные для прояснения концепции фильма. Можно также истолковать номер и как косвенное указание на культурный и социально-политический контекст

того времени, когда была написана музыка, ретроспективно воссозданный в разыгрываемом представлении – в частности, на войну Испании в Марокко 1921 и 1923 годов.

К числу разбросанных в визуальном тексте аллюзий-намёков на политическую историю Испании можно отнести неоднократно появляющуюся в кадре обособленную группу из пяти оркестрантов – в мундирах с галунами и эполетами, в киверах с султанами. Их облик благодаря этой имперской военной атрибутике 19 века ассоциируется с монархической властью, что в заданном контексте символизирует обветшалость, анахронизм последней, намекая на последовавшее в 1931 году под натиском республиканцев низложение испанского короля Альфонса XIII.

Еще явственнее отсылает к политическим событиям в Испании 20-30-х годов прошлого столетия мрачная сцена манифестации некой политической группировки, по виду которой (черные флаги, черная униформа и сапоги, стальные маски-забрала на лицах), а также по реакции вмиг присмирившей публики нетрудно догадаться, что это – набирающее силы фашистское формирование. Противостоит зловещему образу беспощадной силы одинокая фигурка бледнолицего, трогательно-наивного Пьеро в белом одеянии, символизирующем чистоту помыслов и недремлющую совесть. Он созерцает происходящее с грустно-недоумевающей полуулыбкой, как бы предчувствуя трагедию Гражданской войны и, одновременно, напоминая о цирковом аттракционе.

Политический подтекст имеет и немислимая в цирке, откровенно пародийная имитация религиозной процессии – торжественного въезда в сопровождении кардиналов понтифика, восседающего в открытом паланкине, и последующего шутовского обряда каждения цирковой арены и публики. В папском облачении и тиаре, с жезлом в руке предстает включившийся в действо сам Распорядитель. Кошунственно-гротесковый характер сцены прямо отсылает к средневековой карнавальности: к шествиям-парадам на «праздниках дураков» и площадным плебейским фарсам особого типа, в которых разыгрывалась анти-литургия, или церковный обряд «наизнанку». Сакральное, небесное, «верх» замещалось в нем профанным, сниженным, преисподней с ее обитателями. Здесь обнаруживает себя характерный для пародии прием семантической инверсии (А. Денисов), в соответствии с которым в ризы духовных пастырей облачены даже не цирковые артисты, но – как выяснится далее – сам сатана и его свита. «Перелицован» и смысл обряда каждения (вознесения благоуханных курений), совершаемого церковью во славу Создателя и для очищения и освящения храма и паствы. Фимиам, уподобляемый благодатному дыханию Духа Святого и возносящейся чистосердечной молитве, подменяется здесь дымом «зловонного кадила» нечестивцев (А. Блок, «Петр» (1904) из цикла «Город»).

Благодаря этой системе символов и знаков является политической составляющей подтекста: лицемерность высших представителей католической церкви и предательски антинародная позиция Ватикана в Гражданской войне 1936 года, активно поддерживавшего фашистскую хунту и режим Ф. Франко в борьбе с антиклерикально настроенными республиканцами; общий смысл сцены, олицетворяющей духовную власть зла, сил тьмы.

В последнем номере программы проворный Распорядитель предстает уже в ипостаси иллюзиониста-чародея, расточающего волшебные щедроты: при вращении ручки магического ящика изображенный на нем нечистый с разверзнутой пастью обильно изрыгает звонкие монеты. И тотчас образ Распорядителя идентифицируется с проделывающим сходные трюки гетевским Мефистофелем и булгаковским мессиром Воландом, уже не оставляя сомнений в природе этого персонажа фильма. Кроме того, дьявольскую сущность Распорядителя – искусителя и совратителя людей – подтверждает страшная сатанинская личина, отчетливо проступившая в очертаниях завитков его собранных на затылке волос.

Однако жадная толпа не задумывается об очередной подмене и надувательстве лукавого, не улавливает inferнальный «душок» его фокусов. Зачарованная зрелищем сыплющихся денег – второго визуального лейтмотива фильма, – она бросается за ними на арену. С этого момента люди оказываются всецело во власти демонических сил. Послушные жезлу (символу сверхъестественной силы и превращения) [7] дирижирующего Ловца душ, они вовлекаются в дьявольский хоровод-коло с заведенными за спину руками – жест, означающий полную порабощенность, отсутствие собственной воли и разума. Безостановочное шествие-кружение замороженной людской массы, которую не останавливает даже тело упавшей под ноги (олицетворение также и морального падения) и уже неподвижной первой жертвы, приобретает черты *Dance macabre* и неотвратимо приближается к зловещей развязке. В предвкушении добычи лакомо облизывается помощница Распорядителя (изрядно смахивающая на булгаковскую ведьму Геллу). И не напрасно! Под повелительные удары об пол ее хлыста, символизирующего подчинение, люди начинают заползать на четвереньках в загон для цирковых животных. Лишь единственный мальчик, старательно закрывший свои уши и глаза и не слышавший повелительных звуков (мотив из варианта средневековой легенды о Крысолове, уведшим из города Гамельна колдовским напевом своей флейты всех детей и погубившем их, за исключением трех мальчиков – глухого, слепого и не способного идти) [8], остался на месте в опустевшем зале. И, наконец, кульминация-развязка: решетка захлопнута, и загнанные люди обратились в теснящееся и визжащее свиное стадо! Здесь и выясняется полностью смысловая и

драматургическая роль визуального лейтмотива со свиной головой как предвестника неизбежного итога – произошедшей с людьми финальной метаморфозы (превращение людей в свиней за грехи и проступки – сюжет многих мифов) [9].

Свиное стадо символизирует здесь бездумных и пресыщенных филистеров, для которых существуют лишь низшие утилитарные интересы и ценности – обогащение и получение удовольствий, в погоне за которыми они забывают о нравственных законах, долге, человеческом достоинстве, потакают своим слабостям и порокам, беспечно транжирят в пустой суете и развлечениях время отпущенной им жизни. Можно отметить сходный символ в романе М. Сервантеса «Дон Кихот», где образ свиного стада, топчущего главного героя, олицетворяет толпу невежественных и черствых обывателей, воинствующе враждебных ко всему, что выходит за пределы их понимания.

Исходя из такого значения, становится прозрачной суть аллегории финальной сцены: люди, ставшие рабами своих необузданных страстей и низменных инстинктов, забывшие свое духовное предназначение (которое состоит в следовании по трудному пути духовного восхождения к добру, истине и красоте, самосовершенствования и самоосуществления в созидательном творчестве, чтобы – как писал в своем трактате «Речь о достоинстве человека» итальянский мыслитель-гуманист эпохи Возрождения Дж. делла Пико Мирандола, «подняться до степени существа *богоподобного*» [10]) и всецело подчиненные диктату «самодовлеющей и сытой плоти», тем самым сделали свой выбор – опустили до скотского состояния и оказались беззащитными перед лицом мирового зла. В то время как человек – писал русский религиозный философ Е. Н. Трубецкой, – это единственное существо, которое призвано против него бороться [11].

Тот же смысл, но с позиций и в категориях христианской этики можно выразить словами В. М. Жирмунского: «За падением следует возмездие <...> и силы небесные борются с силами демоническими за спасение души человека» [12]. Иными словами, на пути человека к Богу всегда стоит дьявол. С помощью лжи и наваждений он искушает и соблазняет его красотой, плотскими удовольствиями, силой, властью, богатством, чудесами – всем тем, что символично представлено чередой цирковых номеров. Подстрекая к греху прозябающих в «духовной слепоте» (то есть пребывающих в отступничестве от веры и безумии глупости, ибо грех в религиозной системе представлений имеет еретическую природу), нечистый разжигает порочные склонности, а совратив – губит погрязшее в пороках и греховных наслаждениях «жалкое человеческое стадо», увлекая души в адскую бездну.

Свой смысловой нюанс вносит и миниатюрный эпилог фильма: уборщики привычно очищают арену к следующему сеансу, беззаботно насвистывая тему Болеро. Этим подчеркивается, что

произошедшее носит вполне обыденный, рядовой характер; а если видеть в цирковом зрелище своего рода зеркальное подобие жизни – то перед нами не единичный случай, а тотальное явление.

Таким образом, финальный эпизод фильма выполняет важнейшие функции: на него приходится кульминация-завершение незамысловатой фабулы и образной драматургии фильма; в нем фокусируются и выстраиваются в логическую взаимосвязь все элементы-значения семантического слоя текста (музыкально-звукового и визуального); под его воздействием расставляются смысловые акценты фильма и проясняется в целом идейно-художественная концепция замысла.

Смысловой акцент на символической картине торжества темных сил и порождаемой грехом гибели души (того начала, что отличает человека от животного), которая на ином масштабном уровне ассоциируется с уничтожением цивилизации, культуры, жизни, с концом света, Судным днем или космическими катаклизмами, определяют *трагическую* концепцию фильма как неумолимого *Dance macabre* – пляски смерти и всепобеждающего зла. Осмелимся утверждать, что на правомерность данной трактовки указывают особенности самого музыкального текста Болеро.

Во-первых, это активная роль ударных в партитуре, по мнению исследователей нередко означающая присутствие дьявольского начала в музыкальном содержании: «роковая дробь» малого барабана, отбивающего свое ритмическое *ostinato* от первого до последнего такта, и утрированная подчеркнутость ударными приемами звукоизвлечения выдерживаемой ритмоформулы сопровождения.

Во-вторых, это предельно обнаженная танцевально-жанровая основа музыки. В кинематографическом тексте танец как таковой присутствует лишь в эпизоде *Belli dance*. Танцевальность же в целом интерпретируется метафорически: как непрменный атрибут нечистой силы, и как завершающее фильм сошествие в преисподнюю.

В-третьих, это уже отмеченная особенность партитуры – мастерски выстроенная длительная волна неуклонного нагнетания звуковой мощи в сочетании с остинатно выдерживаемыми элементами. Высказывались предположения, что протекающий из остинатности феномен «навязывания ритма», изменяющий ритмы физиологических и психических процессов в организме человека, обеспечивает музыке Болеро суггестивный эффект, почти гипнотически подчиняющий волю слушателя и «втягивающий» его в свое силовое поле, словно в воронку. Данное свойство весьма созвучно образам губительного водоворота людских страстей или феномену нарастания массовой истерии и безумия человечества как ключевых в идейно-философской концепции фильма. Кроме того, в музыке Болеро *интонационная и ритмическая монотонность* до известной степени предопределяет неотвратимость фатального исхода кинема-

тографической фабулы, поскольку, как отмечается Г. Тараевой, в музыке европейской культурной традиции данные языковые средства традиционно характеризовали механистическое, нечеловеческое, неживое начало и создавали образы адских бездн, смерти, зловещего нашествия [13].

Разумеется, Ш. Дютюа – не единственный, кто услышал в хорошо знакомом произведении мотив роковой предопределенности судьбы, а именно – судьбы человечества в ситуации, когда «для большинства современных людей целью жизни является не спасение, а наслаждение» [14]. Возможно, отправным моментом подобного решения послужил изначальный замысел композитора, предполагавшего в хореографическом спектакле остродраматических ход событий со смертельным исходом в духе «Кармен» [15]. Сошлемся также на спектакль Минского театра оперы и балета на ту же музыку (хореограф В. Елизарьев), где в кульминационный момент декорацией служит изображение страшной картины разрушения и смерти – «Герника» П. Пикассо [16]. Однако пессимистичность концепции не лишает ее позитивного смысла. Исследователями уже не раз высказывалась мысль о том, что в художественном произведении при изображении зла должно присутствовать (подразумеваться) невидимое противление ему, присутствие «света истины» [17]. В визуальном тексте рассматриваемой версии Болеро таким светом является образ ребенка, отделяющего себя от неистовствующей толпы и символизирующего чистую, не поддающуюся губительным страстям и соблазнам душу. Он и есть проблеск надежды на то, что последующие поколения будут иными.

Если исходить из аксиомы, что идея художественного произведения – это закодированное эмоциональное отношение автора к предмету художественного осмысления, то в нашем случае оно прочитывается в контексте реалий конца XX столетия как эмоциональная рефлексия о своем времени и его проблемах, овеянная столь свойственными для рубежа столетий апокалиптическими предчувствиями. Это тревога по поводу утраты духовных идеалов, тотально охватившей мир разрушительной власти денег, беспрецедентного падения нравов, потери общественного престижа высокого искусства и его всеобщей коммерциализации; это обеспокоенность за судьбу великой европейской цивилизации и культуры, в которой восторжествовал дух потребительства и гедонизма, разрушающий биосферу планеты и растлевающий человеческие души.

Отсюда и характер постановочного замысла, в котором прочитывается не столько нравоучительность, сколько стремление художника предостеречь людей о реальности всеобщего уничтожения, если они будут по-прежнему руководствоваться собственными узкоэгоистическими интересами. Таким образом, вечная для искусства тема противления человека мировому злу в контексте

сегодняшних острейших социально-политических, экономических, морально-нравственных и даже религиозных коллизий, в обстановке нарастания процессов глобализации и стремительного подъема научно-технологической оснащенности обретает особую актуальность, заставляя переосмысливать многие шедевры прошлого.

В данном очерке нами ставилась задача показать, что визуальная интерпретация музыкального шедевра открывает новые возможности выявления его смыслов. Основой метода анализа подобных оригинальных версий является рассмотрение визуально-экранного и звуко-музыкального текстов в их взаимосвязи и взаимосоотнесенности. А поскольку каждый персонаж, ситуация, действие или жест, деталь костюма, декораций и т.д. наделены в фильме семантической функцией, были использованы следующие методы анализа: элементы герменевтической интерпретации с контекстным истолкованием символов, метафор, аллегорий; метод свободных ассоциаций и смысловых аллюзий; метод интертекстуальных связей, дополненный необходимой процедурой «перевода» системы языковых средств одного вида искусства в другой, смежный.

Литература

1. *Бакиш Л.* Природа звукозрительных образов. Музыка и театр в XXI веке // Музыкальная академия (МА). № 1. 2011. С. 48.
2. *Волков Ю., Поликарпов В.* Энциклопедический словарь «Человек». М., 2000. С. 471.
3. Энциклопедия. Символы. Знаки. Эмблемы / авт.-сост. В. Андреева, В. Куклов, А. Ровнер. М., 2006.
4. *Бранский В. П.* Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере живописи. Калининград, 1999.
5. *Апчинская Н.* Образы цирка в творчестве Марка Шагала // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 14. Витебск, 2006. С. 61–65.
6. *Денисов А.* Отражения «Фауста» // МА. 2002. № 4. С. 24–31.
7. Энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. М.; СПб., 2007.
8. Гамельнский: крысолов. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki>
9. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М., 1997. С. 233.
10. *Дмитриева Н. А.* Краткая история искусств. Вып. 1. От древнейших времен до 16 века. М., 1988.
11. *Сокурова О. Б.* Слово в истории русской духовности и культуры. СПб, 2013.
12. Там же. С. 246.
13. *Тараева Г.* Музыкальная коммуникация в информационном обществе и теоретическая концепция языка музыки // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика: сб. науч. статей. Ростов н/Д, 2003. С. 104.
14. *Сокурова О. Б.* Слово в истории русской духовности и культуры ... С. 334.
15. Равель в зеркале своих писем / сост. М. Жерар, Р. Шалю. М., 1962. С. 203.
16. *Кобекин В.* Кое-что об опере: Заметки композитора // МА 2013 (1). С. 99–102.
17. *Сокурова О. Б.* Гоголь и город: опыт духовного путеводителя. URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37068.php>

E. V. VYBYVANETS. THE PHENOMENON OF AUDIO-VISUALIZATION IN SPACE OF THE MUSIC CULTURE: EXPERIENCE OF THE COMPREHENSION

This paper presents the experience of analyzing the visual interpretation of «Bolero» by Maurice Ravel. A visual interpretation of a musical masterpiece opens new possibilities of identification of its meanings.

Key words: music, visuality, composition, reconsideration, circus performance.

Е. С. КОВАЛЬ, Н. И. ЛУБАШОВА

ФЕНОМЕН ПРЕЕМСТВЕННОСТИ КУЛЬТУРЫ ЧАЙНОЙ ЦЕРЕМОНИИ: ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ МЕХАНИЗМЫ

Статья рассказывает о культуре чайных традиций, их значимости в культуре социума и важности сохранения в настоящем времени.

Ключевые слова: культурные традиции, чайная субкультура, культура Японии.

В настоящее время в мире существует множество школ чайной церемонии, где некоторые вещи истолковываются по-разному, но четыре основных принципа чайной церемонии: Гармония, Почтительность, Чистота и Спокойствие – сохранились в Японии и до настоящего времени.

Сегодня очевидно, что смысл чайной церемонии не только в том, чтобы угостить гостей вкусным

чаем, совместно отдохнуть или насладиться красотой окружающего мира. Помочь людям отрешиться от суеты, достичь внутреннего равновесия, ощутить взаимосвязь себя и всего существующего во Вселенной – вот современная задача сохранения преемственности культуры чайной церемонии. Для японца чайная церемония – это культ, который выполняется в каждом доме [1]. Тем не менее, в Токио,