

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ВЕРСИЯ И. КИЛИАНА
«ПОЛЕВОЙ МЕССЫ» Б. МАРТИНУ В КОНТЕКСТЕ
БАЛЕТНОГО НАСЛЕДИЯ КОМПОЗИТОРА

Горн А. В.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье рассматривается «Полевая месса» Богуслава Мартину в аспекте ее хореографического прочтения, предложенного И. Килианом. Духовное произведение, актуальное для хореографа, обнаруживает родство с балетной музыкой Мартину. Кратко охарактеризованы балеты композитора. «Полевая месса» представлена в контексте близких по проблематике и музыкальному языку сочинений, выбранных в тот период чешским хореографом для своих постановок. Освещена история создания и музыкальная драматургия «Полевой мессы», прослеживается смысловое соотношение музыкального и хореографического рядов в постановке Килиана. Выявляется комплекс характерных особенностей балетной музыки Мартину — пластичность музыкальных интонаций, частые стилистические контрасты, свобода в трактовке жанра, привлечение человеческого голоса, передача через танец магического, обрядового действия, — проявляющихся в «Полевой мессе» и способствующих ее хореографическому толкованию.

Ключевые слова: Б. Мартину, «Полевая месса», балет, хореографическое прочтение (трактовка), И. Килиан.

FIELD MASS BY B. MARTIN AS A CONTINUATION OF THE
COMPOSER'S BALLET SERIES

Gorn A. V.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

This article examines the *Field mass* of Boguslav Martinu in the aspect of its choreographic reading, proposed by I. Kilian. The spiritual work, which is relevant to the choreographer, reveals a kinship with the ballet music of Martin. The composer's ballets are briefly described; the *Field mass* is presented in the context of works that were chosen by the Czech choreographer for his productions at that time, which are close in terms of problems and musical language. The history of the creation and musical drama of the *Field mass* is covered, the

semantic relationship of the musical and choreographic series in the production of Kilian is traced. The author reveals a complex of characteristic features of Martinu's ballet music, which are also manifested in the *Field mass*, contributing to its choreographic interpretation: plasticity of musical intonations, frequent stylistic contrasts, freedom in the interpretation of the genre, attraction of the human voice; transfer of magic, ritual action through dance.

Keywords: B. Martinu, *Field Mass*, ballet, choreographic reading (interpretation), I. Kilian.

В творчестве Богуслава Мартину, одного из крупнейших европейских композиторов первой половины XX столетия, балеты составляют заметную часть художественного наследия. Четырнадцать произведений, предназначенных для хореографической постановки, «рассредоточены» на большей части творческого пути музыканта. Музыкально-хореографические опусы демонстрируют особую творческую импульсивность композитора, его мобильность в переключении художественных приемов, поиске актуальных, злободневных тем и их воплощений. Тематический спектр балетов композитора довольно широк, а их образность включает в себя шутку и гротеск, драматизм и лирику. Последующее обращение балетмейстеров к небалетной музыке Мартину в известной мере продлило хореографический ряд его сочинений, раскрыв возможности их пластической интерпретации. Привлечение к балетной постановке произведений, жанр которых порой далек от танцевальной или театральной сферы (как, например, «Полевая месса»), оказалось возможным не только благодаря художественной фантазии выдающихся мастеров хореографии, но и глубинным свойствам музыки чешского мастера, обусловленным природой его композиторского метода, спецификой интонационно-звукового поля и индивидуальностью мировосприятия. Эти особенности проявились и непосредственно в балетных партитурах композитора, созданных в различные периоды жизни и отмеченных множественными культурными воздействиями.

Первые балеты Мартину — «Ночь» (1913–1914)¹, «Тень»² (1916), «Коляда» («Рождественская песнь»)³ (1917) — были откликом на спектакли

¹ Автор снабдил название комментарием, раскрывающим жанровую специфику произведения: «Ноктюрн. Мелопластическая сцена в одном действии».

² «Тень» — одноактный балет для камерного состава оркестра, включающего, в том числе, фортепиано и звучащее за сценой сопрано.

³ Это балет в четырех действиях о старых рождественских обычаях чешского народа с песнями, танцами и декламациями. Партитура (для солистов, женского хора и оркестра) утеряна.

дягилевской антрепризы, впечатлившие композитора своей нарядностью, звукописью и непривычными фольклорными образами⁴. Так, балет «Ночь» содержательно перекликается с «Послеполуденным отдыхом фавна»⁵ на музыку К. Дебюсси⁶; балет «Тень», в основу которого была заложена близкая гофмановской мистическая идея двойников⁷, апофеозом танцевальной стихии напоминает о «Видении розы».

Трехактный балет-мистерия «Иштар» (1917–1921), созданный на собственное либретто (при участии Я. Борецкого) по мотивам ассиро-вавилонской мифологии, замыкает ранний, импрессионистический период творчества Мартину и может считаться его балетным дебютом. Работа над произведением прерывалась, и только в 1924 году состоялась премьера балета (с хореографией Б. Ремиславского) в Пражском национальном театре.

Балет, названный именем главного персонажа, прославляет преданную любовь, преодолевающую унижения, страдания и даже смерть. Он рассказывает о борьбе двух сестер-богинь за сердце юноши Таммуза, в которой побеждает юная и прекрасная Иштар, пересилившая своим страстным любовным танцем власть Эрешкигаль — хозяйки подземного царства. Покинув мир мертвых, влюбленные возвращают на землю весну, солнце, а в сердца людей — радость. Женский хор, звучащий в конце третьего действия придает эпичность этой балетной партитуре, напоминающей масштабную симфоническую поэму.

Музыкально-психологическая характеристика персонажей, текучесть симфонического движения сцен выявила яркую внутреннюю экспрессию, ранее отсутствующую в музыкальном высказывании молодого автора. «Иштар» обозначил в чешской музыке появление балета нового типа: с активным

⁴ Помимо упомянутых балетов, в период с 1912 по июль 1914 года Мартину были созданы «Танцы с вуалью» — мелопластические танцевальные сцены, посвященные драматической актрисе Ольге Владимировне Гзовской, с успехом выступавшей на сцене Пражского Национального театра в 1913 – 1914 годах. Партитура произведения утеряна.

⁵ По сюжету за престарелым фавном, играющим на флейте, тайно наблюдает юная наяда. Музыка будит воображение и пробуждает чувства нимфы к самому молодому и красивому из фавнов.

⁶ Близость первого хореографического сочинения Мартину музыке Дебюсси подчеркивает импрессионистическая манера письма композитора.

⁷ Содержание балета: в вечернем парке, у колодца, под звуки доносящейся откуда-то издали песни, танцует девушка. Она замечает в воде свое отражение, которое поднимается из колодца и становится ее тенью. Собственное отражение кружит девушку в диком танце до изнеможения. Вслед за Тенью появляется Смерть (дама под черной вуалью), которая похищает тень девушки, пряча ее под темной дымкой одежды. Попытки девушки вернуть свою тень оказываются безуспешными, и она падает замертво. За сценой вновь звучит песня.

симфоническим развитием, без дивертисментов и банальности содержания.

Еще до премьеры «Иштар» в 1923 году Мартину принялся за создание балета «Кто самый сильный на свете»⁸, либретто к которому написал сам. Сюжет индийской сказки о мышке-невесте воплотился в остроумный, не лишенный гротеска, музыкальный опус: классические вальсы, польки соседствуют в нем с модными бостонами и фокстротами. Сочинение соответствовало атмосфере европейского «нового динамизма» и буквально воплощало призыв поэта Витезслава Незвала изучать возможности нового балета на улицах, в манеже, танцзалах и даже на боксерском ринге, то есть всюду, где движение естественно и свободно [1]. Интерес к пластике новых танцев проявился в последующих балетных партитурах Мартину.

Серия парижских балетов, появившаяся у композитора во второй половине 1920-х годов, развивает наиболее актуальные для того времени темы революционных преобразований в искусстве, триумфа современных танцев и джаза в звуковой повседневности. Появляются и забавные истории с сюрреалистическим содержанием. Правда, в указанных произведениях угадывается стремление отразить не только развлекательную, но и серьезную, а порой даже драматическую сферу жизни. Музыкальный «облик» балетов 1920-х годов неоднороден: при внешней общности каждое из сочинений обладает сюжетной, образно-стилевой и драматургической индивидуальностью.

Одноактный балет-скетч «Мятеж»⁹ (1925) явился своего рода манифестом современного композитора, ломающего стилистические клише и бросающего вызов унылому академизму и дурному вкусу, о чем красноречиво свидетельствует и сюжет¹⁰, и музыка. В звуковой палитре балета Мартину намеренно эклектически сочетает черты урбанизма, ритмогармонии джаза с признаками старинной полифонии и народной песни¹¹.

⁸ Балетная комедия в одном действии и четырех картинах. Премьера состоялась 31 января 1925 года в Национальном театре Брно. Балетмейстер Б. Ремиславский (в книге Г. Хальбрайха постановщиком указан Й. Хладик) [2, с. 326].

⁹ Был поставлен в Национальном театре Брно 11 февраля 1928 года. Балетмейстер И. Псота.

¹⁰ Сюжет: Ноты (звуки), не желающие служить скверной музыке, взбунтовались и разбежались. Мятеж пытаются подавить музыканты, изготовители инструментов и даже сами консерватории, но все безуспешно. Бунт заканчивается коллективным самоубийством музыкальных критиков; союзы композиторов ликвидируются, а мэтр Стравинский находит убежище на необитаемом острове в Тихом океане. Положение спасает только народная песня (на сцене — танцовщица в национальном костюме). Услышав ее, музыкальные звуки, а с ними и леди Вдохновение, возвращаются. Композитор садится за работу; а по радио звучат заверения властей о благополучном разрешении ситуации и пожелания спокойной ночи.

¹¹ Народно-песенные интонации проявляются не только в инструментальной материи

Следующий год принес балет «Мотылёк, который топнул ногой» по сказке Р. Киплинга, в котором Мартину ненадолго возвращается в утонченный и мечтательный мир импрессионизма¹². Юмористическая балетная сказка о мудрейшем арабском царе, его жене и хвастуне-мотыльке выписана композитором в более рафинированной, чем раньше, звуковой манере, и, как утверждают исследователи, полна метких музыкально-характеристических деталей. Г. Хальбрайх отмечает, что данная партитура, в которой приводятся большие выдержки из произведения Киплинга, с музыкальным фоном или без него, так же пригодна для исполнения в качестве радиосказки, как и для балетного спектакля.

В балетах 1927 года музыка говорит о более заметном влиянии на композитора доклассических приемов формообразования и оркестровки. Эти сочинения основаны на весьма специфическом сплаве синкопированных джазовых ритмов, полифункциональных гармонических наложений с фактурными рисунками в духе барокко или раннего классицизма. В таком стиле выполнена одна из самых популярных работ композитора — джаз-балет «Кухонное ревю» (1927)¹³, включающая в себя и прочувствованное танго, и блестящий чарльстон, и деловитое, сосредоточенное фугато. Действующие лица ревю — кастрюля, посудное полотенце, веник, крышка, мутовка — разыгрывают бытовую драму. «Кухонный» балет являет собой ироничную пародию на сценическое шоу, остроумно обыгрывающую известные классические сочинения: например, в танго угадывается юмористическое подражание «Болеро» М. Равеля, а в финале можно услышать скрытую цитату из «Грез любви» Ф. Листа.

Необычным драматургическим решением отмечен танцевальный опус того же года «Удивительный полет», обозначенный как «механический балет без персонажей». Он был вдохновлен трагическими событиями 8 мая 1927 года, когда французские пилоты Шарль Нунжессер и Франсуа Колье погибли при попытке перелететь через Атлантический океан. Как дань памяти человеческой храбрости Мартину написал балет в пяти частях с сим-

балета: при символическом появлении девушки-чешки за сценой начинает звучать женский голос, интонирующий чешскую народную песню «Музыканты, что вы делаете?».

¹² Одноактный балет со специфическим музыкальным составом, включающим симфонический оркестр, партии женского хора и чтеца, не был поставлен из-за проблем с финансированием. Мартину обратился к Киплингу за разрешением на использование его текста только после завершения работы, а писатель запросил от композитора непомерно высокую плату.

¹³ Произведение изначально возникло как джазовая сюита и впервые прозвучало в январе 1930 года в одном из «Концертов Корто». Второе, хореографическое рождение этого опуса состоялось благодаря Ярмиле Крёшловой и ее балетной труппе в ноябре 1927 года (Прага, Дом художников).

волическими названиями: «Птица» (символ полета), «Пропеллер» (символ технологии), «Карта» (символ пейзажа), «Средства связи» и «Море». Примечательно, что данное сочинение, с одной стороны, указывает на возможное воздействие знаменитого «Механического балета» Дж. Антейла (1924), а с другой — предвосхищает «воображаемые балеты» Б. А. Циммермана.

Сочинением, в котором также «проступают» мотивы театральных экспериментов второй половины XX века, можно назвать и одноактный балет «Внимание, съемка!» (1927) с рисованным мультипликационным фильмом и куклами-марионетками. Здесь эксперименты в области сценического пространства соединяются с чертами кукольного представления. Сцена представляет одновременно надводный и подводный морской пейзажи: ее верхняя часть изображает поверхность моря, корабль с двумя матросами и ныряльщиком (марионетки), а нижняя часть — морское дно с фантастической флорой и фауной, где по заказу важного господина во фраке ныряльщик снимает свой фильм (мультипликацию)¹⁴. Идея столь оригинального решения возникла у самого Мартину, написавшего балетный сценарий. Но весьма вероятным представляется и влияние некоторых хореографических постановок того времени, в которых модное киноискусство имеет смыслообразующее значение: «Relâche»¹⁵ (1924) и «Пастораль»¹⁶ (1926). К сожалению, новаторский опус Мартину не получил сценического воплощения.

Идея спектакля-аллегии, неоднократно воплощаемая в балетах Мартину, нашла выражение и в джаз-балете «Шах королю»¹⁷ (1930). В произведении, моделирующем борьбу за существование и человеческую конкуренцию, задействованы не только шахматные фигуры, но и распоряжающиеся ими игральная кость, костяшка домино и Крестовый туз. Музыкальное пространство игры-борьбы, в центре которого располагается масштабная fuga — шахматная дуэль, наполнено веселыми, шутовскими интонациями, перебиваемыми батальными ритмами сражений. «Бостон и блюз в сочетании с остроумной комбинацией современной полифонии и контрапункта шахматной партии на

¹⁴ Объектом съемки становится любовная сцена между омаром и рыбой, прерванная разлучницей-жемчужиной, в которую влюбляется и сам оператор.

¹⁵ «Мгновенный балет» в двух актах с одним кинематографическим антрактом и хвостом собаки Франсиса Пикабиа. Музыка Э. Сати, либретто и сценография Ф. Пикабиа, хореография Ж. Бёрлина, режиссер фильма Р. Клер.

¹⁶ Балет раскрывает некоторые тайны съемочного процесса для жителей деревни, в окрестностях которой происходит действие. Музыка Ж. Орика, хореография Дж. Баланчина, либретто Б. Кохно, сценография П. Прюна.

¹⁷ Это «Одноактный черный, белый и красный балет», как указано в названии партитуры. Постановка балета тогда не состоялась, а партитура стала исполняться в концертном варианте почти через тридцать лет после создания.

сцене подчеркивает свежесть и новизну этого произведения» [1, с. 51]. Подобно некоторым другим балетным партитурам композитора, «Шах королю» предполагает включение живого голоса: имеется партия чтеца и альт-солиста (по желанию). Рельефно представленная двуплановость интонационных сфер балета, их слияние и разделение рожают ощущение коллажной композиции, ироничное сочетание образности героико-исторической и современной, развлекательной.

Балет «Шпаличек»¹⁸ (1932) — самая известная работа Мартину в этом жанре, связанная с переменой творческих ориентиров композитора, усилившимся интересом к национальному искусству Чехословакии. Сочинение, основанное на старинных чешско-моравских народных легендах, дополнено сказками других народов («Кот в сапогах», «Золушка»), которые наделяются общечеловеческим смыслом. Как указывает Н. Гаврилова, в «Шпаличке», включающем несколько не связанных единой сюжетной линией историй, возрождается жанр старинных народных представлений-мистерий, объединяющий танец, пение и драматическое действие [3, с. 42]¹⁹. Примечательно, что в этом балете союз вокального и танцевального начал существует не только как примета архаичного жанра, но и как средство, придающее дополнительную экспрессивность и выразительность образам²⁰, — сочетание, обнаружившее мощный драматургический потенциал, выявленный балетмейстером при хореографической постановке «Полевой мессы».

Последние балеты Мартину — «Суд Париса» (1935) и «Душитель» (1948) — объединяет древнегреческая легендарно-мифологическая проблематика. Их «постановочные судьбы» оказались разными. Одноактный «Суд Париса», созданный для «Русских балетов полковника де Базиля», не был поставлен, а партитура его считается пропавшей. «Душитель», заказанный

¹⁸ Балет с пением в трех действиях и одиннадцати картинах. Премьера состоялась 19 сентября 1933 года в Пражском Национальном театре (хореограф и режиссер Й. Енчик). «Шпаличками» чешские канторы называли свои тетради с записями легенд, сказок, обрядов и танцев.

¹⁹ В своей монографии автор указывает на то, что некоторые исследователи определяют «Шпаличек» как балет-кантату, поскольку в нем участвуют женский хор и певцы-солисты — сопрано, тенор (см.: 3, с. 42).

²⁰ В «Шпаличке», как и последующих кантатно-ораториальных сочинениях Мартину, проступили автобиографические мотивы прощания с родным Полицким краем (пролог к третьему действию балета).

композитору Мартой Грэм²¹, имеет подзаголовок «A Rite of Passage»²² и предназначен для нестандартного инструментального состава²³, хора чтецов, двух чтецов-солистов и трех танцоров. Сочинение представляет легендарную встречу Эдипа со Сфинксом (Душителем), которая, начинаясь как философско-поэтическая беседа, постепенно переходит в драматический поединок. Главным музыкальным средством, передающим динамику сцены, стали весьма изобретательные фактурно-тембровые преобразования, характерные для зрелого стиля композитора. Как отмечает Г. Хальбрайх, партитура Мартину настолько тесно связана с драматическим хореографическим действием, что едва ли можно думать о ее концертном исполнении [2, с. 339]. Это сочинение воплотило «триединую хорею» древнегреческого искусства и, одновременно, устремленность композитора к синтетическим, нестандартным театральным формам.

Балетные партитуры, которых у Мартину более десятка, красноречиво свидетельствуют о расположенности композитора к работе в хореографическом жанре, его вовлеченности в театально-сценический процесс²⁴, а также о стремлении всякий раз искать новое решение для воплощения художественного замысла. Стилизовое «многоголосие» музыки Мартину, пластика ритмов и обилие ее интонационных источников, сквозь которые всегда пробивается специфическая моравская песенность, сообщают его произведениям особую хореографическую энергию, динамизм пластического интонирования, и поэтому обращение постановщиков к нетанцевальным опусам чешского музыканта закономерно. Хореографов привлекала, прежде всего, инструментальная музыка Мартину. Так, «Симфонические фантазии» (Шестая симфония) стали основой для балета «Эхо труб» (1963, Стокгольм-балет, Э. Тюдор), «Анастасия» (1967, Западный Берлин, К. Макмиллан), а музыка сюиты «Фрески Пьеро делла Франческа» дала жизнь спектаклям «Фрески» (1965, Балет-Прага, П. Шмок) и «Пасторальная симфония» (1970, Королевский балет Лондон Дж. Коули).

«Полевая месса» была выбрана для постановки в 1980 году Иржи Килианом — соотечественником Мартину, балетмейстером самобытного хореогра-

²¹ Премьера прошла в Нью-Лондоне (Коннектикут, США) 15 августа 1948 года в постановке Эрика Хоукина (танцевальный коллектив М. Грэм). Автор балетного сценария и текста Р. Фицджеральд.

²² Посвящение, обряд инициации.

²³ Флейта (пикколо), гобой, кларнет, фагот, фортепиано, две литавры, тарелки, гонг, маленький мексиканский барабан, олени копыта, кокон-погремушка, металлическая погремушка, два деревянных блока.

²⁴ Несколько балетных либретто были написаны им лично.

фического стиля. Опыт работы с подобным материалом в творческой жизни Килиана, известного своей музыкальной избирательностью, уже имелся: 1978 году он представил хореографическую версию «Симфонии псалмов» И. Стравинского, а через год (1979) — «Глаголическую мессу» Л. Яначека. Вместе с названными сочинениями «Полевая месса» Б. Мартину образует духовный музыкально-хореографический триптих Килиана. Внимание балетмейстера оказалось сосредоточено на сочинениях, в которых угадывается концентрация душевных сил человека перед грядущими катастрофическими разрушениями войны, предощущение опасности всеобщего нравственного краха и устремленность к Высшей силе за помощью и поддержкой. Каждое из трех сочинений есть акт духовного преображения, обретающий неповторимое композиторское прочтение — жанровое, стилевое, драматургическое. Имеющиеся между этими партитурами общие черты образовали особый интонационно-тембровый комплекс, отвечающий художественным намерениям Килиана. Участие в музыкальном изложении человеческих голосов — самых чутких и выразительных инструментов и обязательных для духовных жанров — привлекается Стравинским в симфоническую концепцию, сообщая ей особое качество соборности, возникающее при коллективном слиянии художественных усилий. Голоса вокалистов становятся главными проводниками лирической экспрессии, что подчеркнуто и исполнительским составом сочинений: в «Симфонии псалмов» исключены партии скрипок и альтов; в «Полевой мессе» струнная смычковая группа отсутствует вовсе. Во всех трех произведениях ощущается равноправие вокальной и инструментальной партий, контрапунктическая манера соединения которых создает художественный эффект сопричастности разьединенным веками событиям, пространственную и временную стереофонию. Важнейшую роль в сочинениях сыграла их поэтическая, вербальная основа, которая, являясь частью звукового ряда, также оказалась близкой хореографу. Для «Полевой мессы» был создан текст на чешском языке²⁵, дополненный латинскими фразами из молитв: “Kyrie eleison”, “Dominus vobiscum”, “Agnus Dei”, “Miserere nobis”. Текст «Глаголической мессы» Яначека, имеющий все традиционные для службы разделы, написан на старославянском языке. В результате интонационного переосмысления Стравинским латынь «Симфонии псалмов» получила неоднозначное звучание, порой близкое русской речевой распевности²⁶.

Интонационное поле всех трех сочинений в той или иной мере обращено к духовным жанрам, фольклору и звуковому фонду современности. Здесь

²⁵ Текст создан чешским поэтом Иржи Мухой.

²⁶ Третью часть своей хоровой симфонии композитор сначала сочинил на славянский текст, а “Laudate Dominum” для Стравинского звучало как «Господи помилуй».

слышится опора на старинные интонационные лексемы культовой музыки (григорианика, гуситские хоралы, ритмо-интонации православных перезвонов и юбилейных), включение в ткань архаичных фольклорных попевок²⁷ и гармоническая жесткость звуковых сочетаний XX века. Объединенные вместе, религиозная псалмодия, песенные и декламационные фразы, скандирование, а порой даже языческая заклинательность, сообщили музыке высокую смысловую насыщенность, лирическую теплоту и ритмо-интонационную живость высказывания, столь необходимую балетмейстеру.

Вовлеченная в сферу хореографического бытия, «Полевая месса» обнаружила глубинную связь пластического чувства Мартину с самой различной (как квазиромантической, игровой, мятежной, так и суровой, возвышенной музыкальной) образностью. Произведение было создано в сложный для композитора период оккупации Чехословакии нацистской Германией (в марте 1939 года), которая не позволила ему вернуться на родину, где, по его мнению, он наконец-то мог быть по-настоящему полезен. Мартину не только лишился некой внутренней опоры, но и почувствовал утрату свободы, как необходимого жизненного ощущения. «Только теперь мы осознали, что она (свобода) не дается, а завоевывается... И еще одна из основных человеческих ценностей — ценность убеждений, которые руководят всеми нашими поступками и ведут нас к цели, которую мы перед собой поставили или для которой мы были избраны, — убеждений человеческих и художественных, что, может быть одно и то же» (цит. по: [3, с. 103]). Внутренний настрой композитора можно определить как «состояние воина», с его собранностью, терпением, мужеством и верой. Не случаен и выбор жанра. Для Мартину месса обладала богатейшей культурно-исторической памятью и концентрировала важнейшие смыслы европейской духовной традиции. Обратившись к языку своего народа, Мартину создал произведение мощной впечатляющей силы, наполненное яркими драматическими контрастами. Композитор отступил от композиционно-драматургических канонов древнего католического жанра, выстроив синтетическое произведение, сочетающее черты особой (полевой) мессы, распространенной в военной ритуальной музыке с содержательными мотивами реквиема, его философско-трагедийной глубиной.

«Полевая месса» Мартину, нередко характеризующаяся исследователями как «развёрнутая вокальная фреска» [3, с. 103], написана для баритона соло, муж-

²⁷ Примечательно, что в сочинениях Яначека и Мартину чешские (славянские) интонации «живут» самым естественным образом, а в опус Стравинского славянизмы проникли окольным путем. Вторая вокальная тема фуги из средней части «Симфонии псалмов» построена на интонациях, близких распевным баховским фугам из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (es-moll, b-moll), вызывающих опосредованные ассоциации с русской песенностью.

ского хора и камерного оркестра²⁸. Сочинение, наполненное лирико-драматической образностью, обращено не к бесстрашным героям, но к обыкновенным людям, пытающимся противостоять варварству разрушения. Их сокровенное общение с высшей силой, протекающее в различных состояниях души, стало драматургической идеей Мессы, основанной на контрастном сопоставлении разделов: в ожидании новых сражений воины обращаются к Богу с молитвой о спасении, возмездии и наказании врагов. Одной из идейных доминант произведения стал образ Родины, находящейся под угрозой. Это подчеркнуто структурой текста Й. Мухи, в поэтических строфах которого пламенные, молитвенные воззвания чередуются с воспоминаниями об Отчизне. Вступление, пять вокальных фрагментов, предваряемых инструментальными интерлюдиями, и центральный оркестровый эпизод органично спаяны в единый композиционный цикл. Вступительный раздел «Полевой мессы» (*Lento / Adagio / Poco moderato*) имеет важное драматургическое значение, поскольку становится интонационно-образной базой сочинения. Маршевые ритмы, мелодические обороты строевой и лирической песни здесь соединяются с фанфарой и хоральными интонациями, воссоздавая обстановку действия — поле битвы, видимое как бы издалека. Поддерживающие аккорды, исполняемые гармонием, или фортепиано, благодаря усложненному звуковому составу²⁹ сообщают музыке некоторый иррациональный флер. Основная часть произведения (с ц. 3) построена на сопоставлении и взаимодействии двух образных сфер — светлой, радостной и героико-драматической, напряженной. Драматургические нарастания внутри разделов, их композиционная «устремленность» друг к другу, переходы от чисто инструментального звучания к оркестрово-хоровому, или *a capella*, выделение сольных партий создают особый образно-структурный ритм сочинения. Символический, лейтмотивный характер в Мессе получили отдаленные трубные кличи и ритмические фигуры ударных, пронизывающие всю партитуру. Динамичное сопоставление военно-драматических³⁰ и светлых, идиллических образов в музыке Мессы дополняется яркостью стилизованных контрастов. Вокальная партия произведе-

²⁸ Кроме отказа от струнных смычковых инструментов, к специфическим чертам исполнительского состава произведения, усиливающим контраст между теплотой человеческих эмоций и суровостью солдатской жизни, можно отнести отсутствие партий гобоев и валторн, включение фортепиано, большой группы ударных. Звучание гармонием (органа), введенного композитором, подчеркивает культовую природу жанра, сообщает музыке «Полевой мессы» величественный и даже грозный характер, напоминая о трансцендентных образах.

²⁹ Под усложнением мы понимаем расщепление и внедрение тонов в созвучиях.

³⁰ Данная образность заполняет батальные сцены, угадывающиеся в музыке сочинения, а также эпизоды размышлений и переживаний воинов, выраженных в молитве.

ния соединила суровую архаику хорального письма с мягкими, лирическими интонациями чешской песни, а оркестровая — изысканные колористические звуко сочетания с неоклассической графичностью. «Проследивая линию развития хоровой партии, можно найти примеры многообразного использования ранних форм многоголосия. Здесь и псалмодические песнопения, канонические имитации, ведение мелодии параллельными терциями и квартами, унисонное пение в духе гуситских хоралов. Они воссоздают мужественную и суровую атмосферу борьбы чешского народа в эпоху Реформации, связывают прошлое с настоящим» [3, с. 104-105]. Наиболее ярко национальная интонационная природа проявилась в партии солиста-тенора, благодаря использованию синкопированных ритмических фигур, общей интонационно-ритмической свободе, подчеркивающей лирическую теплоту высказывания. Инструментальный стиль Мессы также неоднороден: в сочинении проследживается многократное противопоставление классико-романтического и современного письма. «Для воплощения светлых образов Мартину использует технику концерто грассо, с его радостной оживленностью движения и ритмической энергией: оркестровая фактура здесь прозрачна, оркестр имитирует органные тембры. Примером тому — центральный оркестровый раздел. Хоральный эпизод — соло органа, звучание которого рождает ощущение возвышенной отрешенности, словно воссоздает атмосферу церковной службы» [3, с. 105]. Для драматических сцен Мартину использует приемы остиной техники. Полифункциональные гармонические наложения подчеркнуты звучанием ударной группы. Резкие динамические контрасты, сочетающиеся с истонченностью фактурных линий, усиливают экспрессию этих эпизодов. Важным для «Полевой мессы» стал образ звучащего пространства, создаваемый колокольностью, которая пронизывает все сочинение, начиная с первых его тактов³¹. Данный образ, усиливающий эпичность Мессы, играл, по признанию Мартину, существенную роль в его отношении к музыкальной композиции в целом. «Это тот простор, который постоянно у меня перед глазами и который, мне кажется, всегда присутствует в моих работах» [4, с. 307].

Предложенную чешским хореографом интерпретацию Мессы можно обозначить как музыкально-хореографическую солдатскую поэму: настолько близкими, органично связанными оказались звуковые и пластические образы. Как заметил однажды Р. Нуреев, Иржи Килиан обладает самыми «золотыми» ушами: он превращает метафоры в движения, слышит музыку и видит пластику. В хореографии, также как и в музыке «Полевой мессы», наблюдается контрастное сопоставление военного, агрессивно-наступательного

³¹ Вступление открывается гулками, «размыто-бряцающими» фортепианными аккордами, дополненными звучанием кроталов, треугольника и колокола для мессы.

начала с символическим выражением человеческого страдания, мук страха и сомнений, оттеняемых светом радостных воспоминаний. Подобно музыкальному, хореографическое наполнение вступительного раздела Мессы включает в себя пластические комбинации и элементы, воплощающие важнейшие образы сочинения: крест³² (символ страданий), мольбу³³, намерение освободиться³⁴. На звучащей маршевой поступи, монотонной и сухой, появляется еще один — «батальный» — интонируемый кордебалетом вид движений, обретающий сквозное драматургическое значение. В «рубящих» жестах танцовщиков, специфических фигурах «конной посадки», закрывании головы обеими руками прочитываются удары мечом, кавалерийское наступление, попытки укрыться от снарядов. Количество исполнителей в постановке Килиана весьма символично: двенадцать танцовщиков заставляют вспомнить об апостолах, их духовных испытаниях, мученичестве и вере. Сначала все участники движутся одинаково, но затем группа (кордебалет) расслаивается на постепенно редящиеся линии-«фланги», подчеркивающие рисунок партии каждого солдата. Последующее развертывание хореографического повествования по отношению к музыке Мессы можно обозначить как художественный ряд с переменной функциональностью, сочетающий элементы смыслового дублирования, подголоска (детализации и углубления), а в редкие моменты — контрапункта (противопоставления). Дублированием, а точнее, максимальным сближением хореографии с музыкальной образностью отмечены многие страницы партитуры. Молитвенные, военные, страдальческие, радостно-возвышенные и игровые фрагменты произведения интонируются с привлечением соответствующих движений. Например, после вступления хора со словами «Отче наш» (начала основной части Мессы, ц. 3), когда марш исчезает и остается суровое, хорально-псалмодическое звучание, прерываемое глубокими колокольными басами фортепиано, воины припадают к земле, молитвенно возносят руки. В их хореографическом рисунке появляется коленопреклоненность, сочетающаяся с пластикой скованности и мучения — заведением рук «в замок», выгибанием корпуса и откидыванием головы. Примечательно, что в хореографии «Полевой мессы» преобладает унисон кордебалета, символизирующий единство помыслов и действий во-

³² Крест создается статуарной фигурой с разведенными в сторону руками и подтянутой, или вытянутой вперед/назад ногой. В последнем случае, благодаря наклону корпуса, возникает подобие летящей птицы, которое можно интерпретировать как аллегорическое воплощение души.

³³ С мольбой ассоциируется полуприседание с вознесенными к небу руками.

³⁴ Данное намерение имитируется затрудненным шагом с поочередными кругообразными движениями плеч.

юющих, их военно-полевое братство. Появление в музыке сольных реплик баритона почти всегда сопровождается выделением сольной танцевальной партии (ц. 4; 10; такт 9 после ц. 26), впоследствии «сливающейся» с групповой пластической линией. Это, в частности, происходит в момент вступления баритона со словами «Да будет воля...», звучащего на фоне светлой, квартовой заклички, интонируемой флейтой пикколо и кларнетами. Горизонталь стоящего на коленях со смиренно опущенной головой кордебалета оттеняет «летающий» танец солиста, фигуры и движения которого варьируют идеи положения “effacée”.

Образно-смысловая детализация музыкального содержания, подобная подголосочному фактурному движению, проявляется в нескольких эпизодах Мессы. Наиболее заметно это выразилось в одном из центральных разделов произведения (ц. 26). На репликах хора “Kyrie eleison”, сопровождаемых тремоло фортепиано, пришедшим на смену его инфернально-зловещему мелодическому движению, в хореографической ткани происходит отделение группы из четырех танцовщиков от остальных. Кларнеты и вокалист-баритон интонируют свои мелодии, наполненные молящими песенно-речитативными оборотами, а четверка солистов ведет свою лирическую танцевальную партию³⁵ на фоне прикинувшего к земле кордебалета. Завершение Мессы отмечено, на наш взгляд, контрапунктическим смысловым сочетанием. После ряда выразительных, статичных фигур, исполняемых всеми танцовщиками под звучащий а сарелла хор «Смилуйся надо мной, Боже!» (от ц. 32) и проникновенное соло баритона, на последних тактах произведения «солдаты» закрывают лица руками, а их поза (единая для всех) напоминает вопросительный знак. В то время как в музыке установился ясный, величественный B-dur³⁶, и под тихую, маршевую пульсацию ударных хор интонирует «Отче наш, сущий на небесах! Аминь!», создавая впечатление просветленности и успокоения духа молящихся, хореографическая «история» завершается фигурой сомнения. Это — эмоциональное «многопочие» художника, не участвовавшего в человеческой трагедии 1940-х, но ставшего современником продолжающихся по сей день военных конфликтов, несущих смерть и опустошение.

Как заметила О. Полисадова, в создаваемом Иржи Килианом художественном пространстве зритель «имеет возможность созерцать непрерывность по-

³⁵ Функциональное распределение в танцевальном квартете — «3+1», а фигуры, образуемые его пластикой, напоминают о мученике, поддерживаемом святыми, «снятии с креста» и. т. п.

³⁶ Данная тональность в творчестве Мартину символически обозначает спасение, на что указывает Г. Хальбрайт, характеризуя финальный раздел балета «Душителъ». После весьма сложного тонально-гармонического развития в музыке балета также устанавливается си-бемоль мажор.

исков хореографа, осмысленную витиеватость его парадоксального танца» [5, с. 138]. Установка на раскрытие духовной сути музыкального произведения, диктующей возможности хореографического воплощения, неизменно присуща этому замечательному мастеру, обладающему, кроме прочего, талантом «балетной актуализации» самого разнообразного музыкального материала. В данном случае художественная интуиция привела его к сочинению, на первый взгляд, весьма далекому от балетного жанра, однако, обладающему необходимой хореографу образно-драматургической направленностью, тембровой, интонационной и лингвистической характерностью.

Немалую роль для органичного перехода «Полевой мессы» в «балетное измерение» сыграли, как нам представляется, некоторые свойства музыки, присущие этому и другим хореографическим сочинениям Мартину, обладающим явной или скрытой пластичностью музыкального материала, часто воплощаемой в песенно-танцевальных интонациях. В этой связи важно отметить и склонность композитора к стилистическому контрасту в музыке: «Возможность надеть на свою музыку тот или иной наряд чрезвычайно увлекала Мартину, и мы находим у него то стилизацию оперы *buffa*, то оперы *seria*, то *concerto grosso*, то мистериальной драмы эпохи Перотина, то обращение к площадному балагану, то к эпохе Монтеверди» [6, с. 35]. Своеобразным продолжением «игрового» начала, или же проявлением характерной фантазийности творчества³⁷, стало стремление Мартину к жанровому симбиозу — качеству, неоднократно отмечаемому исследователями в сочинениях композитора. Й. Вислужил даже полагает, что обозначение «опера», «балет» к музыкально-сценическим произведениям Мартину неприемлемо [8, с. 10]. Свобода жанровой трактовки заметна и в «Полевой мессе», отступающей от канонической формы, музыкальное разворачивание которой вызывает аналогии с вокально-симфонической поэмой. Идея жанрового «обогащения» нашла проявление и в расширении традиционного комплекса выразительных средств: неожиданное родство Мессы с балетами композитора возникает благодаря присутствию в них человеческого голоса, звучащего сольно и хором, с текстом и без слов, поющего и декламирующего. Кроме неповторимой эмоциональной и образной краски, голос приносит с собой идею жанрового синтеза, корни которого — в древнем обряде. В свою очередь, идея магического акта, обряда, являющаяся основой «Полевой мессы» как христианского культового жанра, пронизывает несколько балетов Мартину, в которых стихия волшебного заклинания, контакт со сверхъестественными силами

³⁷ По замечанию Н. Гавриловой, «фантазийность мышления — едва ли не самое удивительное свойство его (Богуслава Мартину — прим. А. Г.) искусства... Фантазийность определяет сочетание конструктивных и деструктивных черт музыкального языка» [7, с. 8].

сопряжены с танцем. Обрядовое начало обнаруживает себя в волшебном воздействии музыки («Ночь»), танце Смерти («Тень»), танце жизни, понимаемом как традиционное фольклорное продуцирование («Коляда»), или преодоление смерти («Иштар»). Своеобразное магическое заклинание звуковой гармонии производит народная песня в балете «Мятеж». Несколько обрядовых танцев и сцен можно найти в опусе «Шпаличек»³⁸; а «Душитель» и вовсе обозначен как «обряд инициации», философский поединок человека со смертью³⁹. В своей хореографической постановке Иржи Килиан продлевает эту содержательную линию балетов Мартину. Обрядово-магическая сфера, дополненная драматическими и лирическими мотивами, получила яркое пластическое воплощение в «Полевой мессе», близкой актуальным для хореографа музыкально-стилевым и образно-философским художественным устремлениям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мигуле Я. Б. Мартину. М.: Музыка, 1981. 232 с.
2. Halbreich H. Bohuslav Martin: Werkzeichnis, Dokumentation und Biographie / Harry Halbreich. Zürich; Freiburg i. Br.: Atlantis, Cop. 1968. 384 S.
3. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. М.: Музыка, 1974. 272 с.
4. Bohuslav Martinů. Domov, hudba a svět. Deníky, zápisníky, úvahy a články. Praha, SVH, 1966371 s.
5. Полисадова О. Балетмейстеры XX века: индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства: уч. пособие. Владимир: Владимир. гос. ун-т, 2013. 202 с.
6. Полякова Л. Богуслав Мартину и Сергей Прокофьев (Контрасты и параллели) // Богуслав Мартину. К 100-летию со дня рождения: мат-лы науч. конф. / ред.-сост. Н. А. Гаврилова. М.: б/и, 1992. С. 31–39.
7. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. Художник и традиции XX века // Богуслав Мартину. К 100-летию со дня рождения: мат-лы науч. конф. / ред.-сост. Н. А. Гаврилова. М.: б/и, 1992. С. 3–9.
8. Вислоужил Й. Слово о Мартину / Богуслав Мартину. К 100-летию со дня рождения: мат-лы науч. конф. / ред.-сост. Н. А. Гаврилова. М.: б/и, 1992. С. 9–12.

³⁸ Во втором действии балета — Сказке о Сапожнике и Смерти — маленькая бабочка танцует вокруг головы злого великана, пока тот не сходит с ума, совершая, таким образом, танцевальное «заклинание» персонажа. В третьем действии имеется обрядовая сцена уничтожения Смерти на пасху. Молодые девушки топят соломенное чучело, олицетворяющее смерть, и приветствуют весну в образе ели, украшенной лентами «майского дерева», сопровождая свои действия песнями и танцами.

³⁹ Интересно, что в тембровой палитре философско-драматического балета «Душитель», так же как и в «Полевой мессе», отсутствуют струнные смычковые инструменты, но роль человеческого голоса весьма значительна.

REFERENCES

1. Migule Ya. B. Martinu. M.: Muzy`ka, 1981. 232 s.
2. *Halbreich H.* Bohuslav Martinů: Werkzeichnis, Dokumentation und Biographie / Harry Halbreich. Zürich; Freiburg i. Br.: Atlantis, Cop. 1968. 384 S.
3. *Gavrilova N.* Boguslav Martinu. M.: Muzy`ka, 1974. 272 s.
4. *Martinů B.* Domov, hudba a svět. Denky, zapisniky uvahy a clanky. Praga: Statni Hudebni Vyda-vatelstvi, 1966. 371 s.
5. *Polisadova O.* Baletmejstery` XX veka: individual`ny`j vzglyad na razvitie xoreograficheskogo iskustva: uch. posobie. Vladimir: Vladimir. gos. un-t, 2013. 202 s.
6. *Polyakova L.* Boguslav Martinu i Sergej Prokof`ev (Kontrasty` i paralleli) // Boguslav Martinu. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya: mat-ly` nauch. konf. / red.-sost. N. A. Gavrilova. M.: b/i, 1992. S. 31–39.
7. *Gavrilova N.* Boguslav Martinu. Xudozhnik i tradicii XX veka // Boguslav Martinu. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya: mat-ly` nauch. konf. / red.-sost. N. A. Gavrilova. M.: b/i, 1992. S. 3–9.
8. *Vislouzhil J.* Slovo o Martinu / Boguslav Martinu. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya: mat-ly` nauch. konf. / red.-sost. N. A. Gavrilova. M.: b/i, 1992. S. 9–12.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горн А. В. — канд. искусствоведения; omega-o@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorn A. V. — Cand. Sci. (Arts); omega-o@mail.ru