

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91

«МЕДЕЯ» С. БАРБЕРА — М. ГРЭМ В КОНТЕКСТЕ АМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА МОДЕРН

*Кривцова А. С.*¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, д. 30/36, Москва, 121069, Россия.

Настоящая статья посвящена первому сценическому опусу американского композитора С. Барбера (1910–1981) — балету «Глубины сердца» (1946), ныне известному как «Медея». Эта партитура была заказана композитору кумиром американского танца модерн — хореографом М. Грэм (1893–1991) и продолжила ее коллекцию балетов на сюжеты древнегреческой мифологии. В статье рассматривается история создания балета «Медея», разбирается сюжет, проводятся параллели с литературным первоисточником либретто (трагедия Еврипида «Медея»). Анализируются архетипы героев и их музыкальные характеристики. Рассматривается оригинальная хореография (М. Грэм) и сценография (И. Ногучи) спектакля, неразрывно связанная с драматическим действием. Уделяется внимание сценической судьбе сочинения и его рецепции в США.

Ключевые слова: американский балет, танец модерн, М. Грэм, С. Барбер, «Медея», «Глубины сердца», музыка США XX века.

«MEDEA» BY S. BARBER – M. GRAHAM IN THE CONTEXT OF AMERICAN MODERN DANCE

*Krivtsova A. S.*¹

¹ Gnesins Russian Academy of Music, 30/36, Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation.

This article is devoted to the ballet «Cave of the Heart» (1946) the same known as «Medea» — the first stage opus by the American composer Samuel Barber (1910–1981). This score was commissioned by the idol of American modern

dance, choreographer M. Graham (1893–1991) and continued a collection of ballets based on subjects from ancient Greek mythology. The article tells the story of the composition's creation; analyzes the plot, draws parallels with its literary source (Euripides tragedy). The heroes' archetypes and their musical characteristics are analyzed. The original choreography (M. Graham) and setting (I. Noguchi) of the performance, linked inextricably with the dramatic action, are considered. Attention is paid to the composition's stage fate and its reception in the American musical world.

Keywords American ballet, modern dance, S. Barber, M. Graham, «Medea», «Cave of the Heart», 20th Century American music.

Марта Грэм и американский танец модерн

К 30-м годам XX века, когда благодаря многочисленным эмигрантам (сначала из Италии, а затем из России) в США сложились условия для создания собственного, национального балетного театра, и развитие танцевального искусства пошло по двум направлениям. Первое представляет неоклассический балет, инициированный хореографом Джорджем Баланчиным¹. Долгое время именно его балет воспринимался американцами как национальный, хотя, по словам самого хореографа, никакой связи между этими понятиями нет и быть не может, так как классический балет не имеет ничего общего с фольклором [2, р. 53]. Второе направление — маргинальный «современный» танец — театральный танец любого стиля и техники, предназначенный для независимого представления. Многими он позиционировался как отражение философии, основанной на личной технике и индивидуальных особенностях небольшой группы танцовщиков, а значит, — явление временное [3, р. 64]. «Эти группы, — утверждал импресарио Баланчина Линкольн Кирстайн², — подобно сектам, становятся последователями одного лидера, его предпочтений и недостатков, и воспринимают их единственно возможной истиной» (цит. по: [3, р. 64]).

Одним из предвестников артистического «сектантства» в США можно счи-

¹ В литературе по истории балета в США Дж. Баланчин (1904–1983) часто преподносится как «единственный архитектор классического балета в Америке» [1, р. 1], его законодатель и основоположник.

² Линкольн Эдвард Кирстайн (1907–1996) — американский писатель и культурный деятель. В истории балета в основном известен как меценат, покровитель и сторонник работ Баланчина (именно по его приглашению хореограф оказался в США). Однако влияние Кирстайна на американское искусство XX века было гораздо большим и распространялось не только на балет, но и на драматический театр, живопись, скульптуру, кино, фотографию, историю, поэзию и литературу.

тать школу танцевальных и смежных искусств «Denishawn»³, из которой вышла танцовщица и хореограф Марта Грэм⁴. Эта женщина считается одной из сильнейших лидеров танцевального искусства США и родоначальников одного из этапов развития американского хореографического театра — танца модерн⁵.

В 1926 году в Нью-Йорке танцовщица создала «Martha Graham Center of Contemporary Dance» — свою собственную и, надо сказать, чрезвычайно успешную «секту», с которой гастролировала по всему миру. Список ее постановок насчитывает более 15 десятков работ⁶; все они — самодостаточные, признанные на международном уровне театральные спектакли, которые принесли их создательнице статус ведущей современной танцовщицы и хореографа своего поколения и помогли популяризировать танец модерн, ранее отвергаемый [4].

Целью своей хореографии Грэм всегда ставила художественное выражение, а не пустое стремление к бесконечным инновациям, опровергая тем самым обвинение в полном отсутствии техники в стилях современного танца. «Я пытаюсь ... говорить правду так, как я ее вижу, — говорила она, — через танец. Для меня танец — это откровение человека, хорошего или плохого, через движение. Я пытаюсь исследовать пространство, тело и человеческую душу. Я не пропагандист — я исследователь; я не пророк, а, как хотелось бы верить, — посланник» [5, p. 130].

Итогом грэмовских поисков стала танцевальная техника «contraction-release» («сжатие-высвобождение»), суть которой сводится к определенному принципу движения: процесс сжатия (движения, направленные к центру) происходит на выдохе, а процесс высвобождения (движения от центра), соответственно, — на вдохе [5, p. 133]. Для хореографии Грэм также характерны графичные, скульптурные позы, перетекающие одна в другую по тому же алгоритму (к центру — от центра). Неотъемлемый элемент костюма — длинная юбка до пола

³ Denishawn school (Лос-Анджелес) — одна из первых профессиональных танцевальных академий в США. Была основана в 1915 году американскими танцовщиками Рут Сен-Дени (1877–1968) и Тедом Шоном (1891–1972). Из этой школы вышло большинство американских исполнителей современного танца: Чарльз Вейман, Дорис Хамфри, Луиза Брукс, Джек Коул и др.

⁴ В общей сложности Марта Грэм (1893–1991) провела на сцене 70 лет, исполняя все главные женские роли. Влияние ее творчества на танец модерн равнозначно влиянию Айседоры Дункан на академическое танцевальное искусство.

⁵ Помимо Грэм, свой вклад в развитие танца модерн также внесли Дорис Хамфри, Чарльз Вейман и Ханья Хольм.

⁶ Некоторые из них: «Развлечение ангелов» («Diversion of Angels», 1948); «Гимн невинным комедиантам» («Canticle for Innocent Comedians», 1952); «Диалог с серафимами» («Seraphic Dialogue», 1955); «Эпизоды» («Episodes», 1959); «Эндорская волшебница» («The Witch of Endor» 1965); «Орлиный кортеж» («Cortege of Eagles», 1967) и др. [6, p. 95–116]. Многие постановки сняты на киноплёнку, хотя сама хореограф этого не одобряла.

из летящей ткани, которая зрительно увеличивает амплитуду вращения корпуса⁷. Также в свою хореографию Грэм часто включала позы и движения традиционных фольклорных танцев восточных культур и восточную символику (что в целом свойственно танцу модерн). Не отвергала танцовщица и классический тренаж, извлекая из него всё, что могло оказаться полезным, так как считала нелепым игнорировать опыт многовекового труда. Как результат, разработанная Грэм техника танца превосходно подходила юным исполнителям в качестве основы для их последующих изысканий в различных стилях и, как показало время, не была препятствием для дальнейшего развития ее учеников⁸.

Марта Грэм и «древние греки»

С середины 1940-х годов творчество Марты Грэм утратило социальную направленность⁹: хореограф и танцовщица обратилась к проблеме подсознательного. По собственному признанию, Грэм была просто одержима «греками» [6, р. 24]. Можно сказать, что через исследования мифологических образов она приблизилась к пониманию юнгианской психологии, которой также была сильно увлечена в этот период. Миф, как считала Грэм, «позволяет проецировать собственное сознание, уходя от дефиниций персоны к дефинициям универсума» [6, р. 26].

Обращение Грэм к мифам Древней Греции носит спорадический характер и не ограничивается конкретным десятилетием. Первым балетом на эту тематику были «Трагические эпизоды» («Tragic Patterns», 1933 — 1. «Хор попрошайек», 2. «Хор менад», 3. «Хор фурий») композитора Луиса Хорста. Далее следует «Темный луг» («Dark Meadow», 1946)¹⁰, повествующий о приключениях Ясона в поисках Золотого руна. Тот же герой Ясон (плюс Медea) появляется и в следующем балете «Глубины сердца» («Cave of the Heart»¹¹, 1946; ныне — «Медea» («Medea»)) на музыку Сэмюэла Барбера. В 1947 году ставятся балеты «С вестью в лабиринт» («Errand into the Maze») на миф об Ариадне (с музыкой

⁷ Аналогичную функцию выполняли длинные волосы, которыми природа щедро одарила танцовщицу.

⁸ Явное тому доказательство — творчество Мерса Каннингема.

⁹ Танец Марта Грэм трактовала как инструмент для борьбы против империализма и войн. Одним из таких «тематических» спектаклей был балет «Хроника» («Chronicle», 1936), в котором поднимались серьезные проблемы, связанные с последствиями Великой депрессии, гражданской войны в Испании и т. п. [7, р. 189].

¹⁰ Был поставлен на музыку балетной партитуры Карлоса Чавеса «Дочь Колхиды» («The Daughter of Colchis», 1944).

¹¹ Хотя дословно название балета переводится как «Пещера сердца», исходя из деталей сюжета и того, как раскрывается история главной героини, читателю предлагается иной, не столь прямолинейный вариант перевода.

Джан Карло Менотти) и «Ночное путешествие» («Night Journey», 1947) по мотивам истории об Эдипе и Иокасте на музыку Уильяма Шумана.

Продолжают «греческий» цикл «Клитемнестра» («Clytemnestra», 1958), заказанная Халиму Эль-Дабху, «Альцеста» («Alcestis», 1960) Вивин Файн, «Федра» («Phaedra», 1962) Роберта Старпера, «Плач Андромахи» («Lamentations for Andromache», 1982) на партитуру вокально-оркестрового сочинения Барбера «Прощание Андромахи» («Andromache's Farewell», 1962) и «Сон Федры» («Phaedra's Dream», 1983) Джорджа Крама.

Еще один балет — «Флейта Пана» («Flute of Pan», 1978), название которого явно говорит о греко-мифологическом происхождении его сюжета, если и можно включить в «греческий» цикл, то с некоторой оговоркой, поскольку в нем, если верить исследователю Д. Доббёль, Грэм использовала традиционную музыку [6, р. 114]¹². Эта особенность выделяет спектакль и из балетов этой серии, и из всех постановок Грэм вообще, так как противоречит принятому еще в 1932 году правилу репертуарной политики ее танцевальной труппы — ставить только заказные балеты [8, р. 296].

Сотрудничество с труппой Грэм способствовало карьерному продвижению самых разных композиторов. Делая заказы преимущественно молодым американцам, Грэм не только развивала американский хореографический театр, но отчасти способствовала формированию и становлению национальной композиторской школы США на поприще балетного искусства.

Сэмюэл Барбер¹³ вошел в число исполнителей ангажемента для Марты Грэм только в 1945 году: после недолгого знакомства¹⁴ хореограф предложила ему совместный проект для фестиваля современной музыки в Columbia University, куда ее пригласили на грядущий сезон [8, р. 296]. Композитор, считавший Грэм лучшей танцовщицей Америки, не без энтузиазма взялся за новый заказ [8, р. 298]. Так появился балет в 9-ти сценах под названием «Медея», украсивший грэмовскую коллекцию постановок на сюжеты древнегреческой мифологии.

¹² При этом не совсем ясно, что конкретно подразумевается под «традиционной музыкой». Можно лишь предположить, что таким образом автор монографии обозначает монодию, основанную на диатонических ладах, или же включение музыкального материала из американского фольклора.

¹³ Сэмюэл Барбер (1910–1981) — ведущий американский композитор XX века, чье наследие охватывает практически все музыкальные жанры, в том числе два балета — «Глубины сердца» или «Медея» (1946) и «Сувениры» («Souvenirs», 1952). Своими современниками Барбер позиционировался как «неоромантик», «консерватор» и «традиционалист», хотя плюрализм его композиторского стиля не ограничивается ориентацией на музыку поздних романтиков и уже в зрелый период творчества подразумевает наследование традициям экспрессионизма и неоклассицизма.

¹⁴ Знакомство Грэм и Барбера состоялось благодаря поэту Роберту Горану (близкому другу композитора), после чего танцовщица стала частым гостем в его доме [7, р. 189].

Герои в поисках имен

Центральным персонажем балета «Медее» стала героиня одноименной трагедии Еврипида — колдунья, внучка бога солнца Гелиоса. Ради своего возлюбленного Ясона она предала Родину и свою семью. В то же время амбициозный Ясон променял ее на молодую жену и трон в придачу. Убитая отравленными свадебными дарами, юная Принцесса¹⁵ стала жертвой слепой разрушительной мести Медеи, которая оказалась столь же сильна, как и ее любовь¹⁶.

Хореограф и композитор решили не воплощать легенду о Ясоне и Медее буквально: «мифические фигуры послужили скорее проекцией вневременных философских категорий ревности и мести» [9, р. 6]. Замысел сказался на хореографии и музыке, которые, согласно предисловию к балету, охватывают два уровня: древний (мифологический) и современный. По мере углубления конфликта главные персонажи периодически отходят от своих мифологических прототипов. Ясон и Медее предстают перед зрителем современными мужчиной и женщиной, подвластными человеческим порокам, чтобы затем снова вернуться к своим мифическим амплуа [9, р. 6].

Сюжетная линия балета формируется вокруг убийства юной невесты Ясона: в качестве свадебного дара Медее собственноручно надевает на голову девушки отравленный венец, после чего Принцесса в страшных муках умирает¹⁷. При этом зритель может наблюдать лишь начало ее предсмертной агонии: смерть Принцессы на сцене не показана, что в целом свойственно древнегреческим трагедиям¹⁸. Ясон становится свидетелем мучений своей невесты. Ее мертвое тело — свадебный подарок от Медеи, который она в финале балета со злорадством преподносит бывшему возлюбленному.

В событиях, пересказанных в балете, участвуют четыре действующих лица, из которых неназванным остался лишь Хор (Chorus) коринфских женщин в лице служительницы, принимающей на себя роль стороннего наблюдателя греческой трагедии, сочувствующей, утешающей и интерпретирующей действия главных персонажей [9]. Хотя существует версия, что изначально действующих лиц в балете было пять: сценарий, представленный Барберу М. Грэм в июле 1945 года имеет очевидное сходство с либретто к сочинению К. Чавеса, с той

¹⁵ Имеется в виду Главка (дочь царя Коринфа Креонта), которая по сюжету балета не имеет имени собственного.

¹⁶ «Не женщина, змея ты, хуже змей...», — говорит Медее Ясон, узнав о смерти невесты. Отсюда одно из названий балета — «Змеинное сердце» («Serpent Heart»).

¹⁷ В трагедии отравленные дары (у Еврипида это пеплос и диадема) Медее передает новоявленной невесте через своих детей.

¹⁸ В частности, в тексте Еврипида этот персонаж присутствует лишь опосредованно, и о его смерти Медее узнает из уст вестника.

лишь разницей, что в либретто для мексиканца были заявлено пять персонажей, а в сценарии Барбера — четыре: Прохожий — наблюдатель, принадлежащий к греческому Хору; Мужчина — поэт, «свободный дух мужественности»; Муза — «мечта Мужчины» и колдунья — прообраз Принцессы и Медеи одновременно; Женщина, символизирующая Медею; и Фурия — «темная сторона женского начала» [8, р. 297]. Также известно, что Барбером было начато несколько версий партитуры. В итоге та партитура, что была отобрана для первого представления¹⁹ содержала четыре персонажа, которые должны были быть записаны как Варвар, Герой, Дочь короля и Хор (Choragos), а сама постановка значиться под названием «Песни боли и ярости»²⁰ с синопсисом следующего содержания [8, р. 299]:

«Этот танец — пересказ мифа о силе ревности. В глубинах сердца скрыта тьма, берущая начало в событиях далекого прошлого. Эта тьма полна духов насилия, ужаса и магии.

Мы пытаемся избежать этого чудовищного наследия, но на нас словно находит затмение, и прошлое оживает» (цит. по: [8, р. 299]).

В последний момент перед премьерой Грэм решила внести изменения в программу: персонажи получили новые имена — Дочь короля; Хор; Некто, похожий на Ясона; и Некто, похожая на Медею (в чем как раз и выражается суть образов главных героев как обобщенных проекций), а сам балет²¹ — новое название («Змеиное сердце») и новую программу, более явно связывающую сюжет с легендой о Мее:

«Это танец о собственнической и разрушительной любви, любви, которая, будучи отвергнутой, пожирает себя, словно змея, и трансформируется в жажду мести.

Эти хроники — нечто большее, чем просто миф о войне Ясоне и Мее, внучке бога Солнца.

Некто, похожая на Медею, разрушает, чем не может обладать... в конечном итоге ее бесчеловечный гнев обрушивается на плечи предателя» [10].

¹⁹ Впервые балет был показан 10 мая 1946 года в «McMillan Academic Theater» при Колумбийском университете в один вечер с балетом Аарона Копленда «Весна в Аппалачах» («Appalachian Spring», 1944) [10, р. 3], который часто ставился Грэм совместно с «Медеей».

²⁰ По аналогии с англоязычным переводом еврипидовской трагедии, сделанным Р. Джефферсаном (1946) [8, р. 299].

²¹ Ноты балета представляют собой партитуру для камерного оркестра из 13 инструментов (флейта, флейта пикколо, гобой, кларнет, фагот, валторна in F, фортепиано и струнные). Отметим, что в ранних работах Барбер часто использовал фортепиано как симфонический инструмент (Эссе для оркестра № 1, скрипичный концерт), но начиная с 1940-х гг. этот инструмент был использован им лишь в трех партитурах: в балете «Медея» (1946), операх «Партия в бридж» («A Hand of Bridge», 1959) и «Антоний и Клеопатра» («Antony and Cleopatra», 1966) [8, р. 253].

К следующему сезону²² балет получил очередное новое название — «Глубины сердца». В спектакле фигурировали все те же персонажи, но их обновленные имена (кроме Хора) явно указывали на скрытые ранее архетипы образов [11]. Так, Принцесса была переименована в Жертву, великолепную и неповторимую в своей агонии, искупающую любовь через страдания. Контрастирующий с черным платьем Медеи ее костюм белого цвета (или близкого к белому оттенка), вызывает у зрителя ассоциацию с невинным агнцем (которым юная девушка, по сути, и является). Сущность девичьего персонажа (игривая и по-детски наивная) передается музыкальными средствами: переключкой легких арпеджированных пассажей в быстром темпе между мягкими приглушенными тембрами деревянных духовых инструментов (см.: пример 1):



Прим. 1. «Медея», раздел IV, тема Принцессы (1–6 тт.)

Архетип Ясона — это Герой (искатель приключений), который боится обнаружить свои слабости как личного, так и социального характера. Со временем он всё более и более опасается могущества своей жены и не желает быть связанным браком с варварской царевной, коей является Медея²³. Прикрываясь законами Коринфа, он пытается изгнать ее.

Архетип этого персонажа непосредственным образом отражается на его

²² Первая постановка сезона состоялась 27 февраля 1947 года в нью-йоркском «The Ziegfeld Theater».

²³ В трагедии Еврипида Медея видит причину предательства мужа в своем варварском происхождении. Этот довод не лишен оснований, так как в древних Афинах дети, рожденные в подобном браке, не считались полноправными гражданами.

звуковой характеристике. Ядро его музыкальной темы — двукратное повторение короткого мотива, исполняющегося на *f tutti* с широким охватом диапазона, что демонстрирует его мощь и силу как Героя (см.: пример 2):

32 Andante Sostenuto $\text{♩} = 60$

Fl. *f brillante*

Ob. *f brillante*

Cl. *f brillante*

Bs. *f brillante*

Hr. *f*

Pno. *f*

32 Andante Sostenuto $\text{♩} = 60$

Vn. I *f brillante*

Vn. II *f brillante*

Vla. *f brillante*

Vcl. *f brillante*

Cb. *f brillante*

Прим. 2. «Медea», раздел V, тема Ясона (1–3 тт.)

Хореография Ясона наполнена агрессивными жестами (сжатые кулаки, резкие взмахи рук и ног и др.) и позами. Он силен и грозен в попытке защитить невесту. Непрекращающиеся поддержки создают ощущение, будто Ясон буквально носит хрупкую невесту на руках — неизменная миниатюрность исполнительниц этой партии создает контраст с габаритами защитника Ясона.



Ил. 1. М. Грэм (Медея), Э. Хокинс (Ясон), Юрико (Принцесса) и М. О’Доннел (Хор).
Постановка 1946 года

Наконец, сама Медея была названа Колдуньей. Как образ этот архетип часто ассоциируется с негативной оценкой женщины как таковой и является отрицательно окрашенным вариантом истолкования мифологемы матери, в частности, ужасной матери [12, с. 92]. В данном случае это более чем оправдано, ведь, согласно Еврипиду, Медея — детоубийца; из мести мужу она убила собственных сыновей²⁴.

Однако и эти изменения не были последними. В частности, Предисловие [9, р. 6] к более позднему изданию оригинальной партитуры балета «говорит» о том, что в список действующих лиц (вероятно, исключительно композиторских) вносились новые правки. Эти изменения, наоборот, были призваны скрыть от зрителя первообразы героев путем их обратной персонификации: Жертва вновь стала Юной принцессой, Герой — Ясоном, а Колдунья — Медеей. Поиск героями своих имен, наконец, завершился.

Место трагедии

Целый ряд дополнительных символов в балет вводится с помощью абстрактных декораций Изаму Ногучи²⁵, помогающих четко распределить между ними сценическое пространство (ил. 1).

В центре сцены располагается грубый серый текстурированный блок (своего рода постамент). Большую часть тридцатиминутного спектакля на «постаменте» находится Хор (М. О’Доннел), готовый сразиться с Медеей и предотвра-

²⁴ Конечно, в своей трагедии Еврипид многократно преувеличил грехи Медеи. Согласно мифу, она оставляет детей в храме, под защитой богини Геры, однако разгневанные коринфяне, не считаясь с неприкосновенностью храма, убивают их (после чего искупают свой грех ежегодной жертвой).

²⁵ Автором декораций к большинству спектаклей Грэм был именно Ногучи.

тить трагедию. Хор — это сторонний наблюдатель, и, чтобы видеть всё, исполнительница партии Хора должна возвышаться над другими танцовщиками. Музыкальная тема Хора имеет лирический, пасторальный характер и окрашена мягкими тембрами деревянных духовых инструментов (см.: пример 3):



Прим. 3. «Медея», раздел II, тема Хора (1–9 тт.)

Центральный постамент полисимволичен: с одной стороны — это жертвенный алтарь; у его подножия в конце спектакля сплетутся мертвые тела Принцессы и Ясона²⁶, с другой стороны, — это гора Олимп (сам декоратор называл ее просто вулканом), на которую в финале восходит Медея и остается там среди божественных предков (ил. 2).



Ил. 2. Ясон и мертвая Принцесса (1946)

К «Олимпу» ведут пять камней, расположенных полукругом и символизирующих острова Греции. Напыщенный и гордый тем, что он — страж своего «царства», Ясон — *фальшивый Колосс Родосский* — встает на вершины архипелага: левая половина сцены (со стороны зрителя) целиком принадлежит Ясону с невестой. После нескольких неудачных попыток образумить супруга Медея в этой части сцены более не появляется, ведь муж изгнал ее не только из своего сердца, но и из Коринфа.

Территория Колдуньи находится в правой, противоположной от Ясона, части сцены. «Мы имеем дело со змеей..., — сказал Ногути в интервью

²⁶ В балете Ясон обнимает мертвое тело невесты и замирает, что еще более усугубляет драму. Согласно мифу, так погиб и отец девушки — Креонт. Обняв отравленное ядом тело дочери, он повторил ее судьбу.

1986 года, — поэтому я сделал змеиное ложе, из которого выползает змея Медея...» (цит. по: [13, р. 279]). Свой танец мести — кульминационный эпизод всего балета — исполнительница партии Медеи танцует с кроваво-красной лентой во рту: это язык ядовитой змеи или же сама змея, яд которой, подобно кислоте, разъедает и отравляет сердце женщины ревностью и ненавистью. В начале танца Медея извлекает змею на свет, чтобы в конце вернуть обратно. Движения Медеи змееподобны, зигзагообразны, с резкими широкими взмахами рук и ног, голова запрокинута. Медея даже более агрессивна, чем Ясон: ее тело сотрясается от приступов злости, а неестественная улыбка выдает безумие. Радость и злорадство Колдунья выражает постфактум: враг мертв, и она пляшет на его костях.

Одержимость женщины мщением выражается в общей структуре номера. В целом его форма складывается в последовательность многочисленных вариантов одной и той же темы (в разных тембрах, в разных регистрах, с разной артикуляцией и динамикой, иногда с минимальными интонационными изменениями). Тема вопросно-ответного плана и состоит из двух мотивов (первый — музыкальная характеристика самой Медеи), явно напоминающих музыкально-риторическую фигуру *circulatio*²⁷, что в данном случае может трактоваться как заикленность на одной и той же мысли. Для усиления эффекта заикливания, отражающего помешательство Медеи, всё развитие проходит на фоне угрожающе звучащего оstinatного мотива в партии фортепиано в низком регистре, периодически переходящего в напряженный высокий регистр струнных и деревянных духовых инструментов (см.: пример 4):

Прим. 4. «Медея», раздел VII, тема Медеи (50–57 тт.)

²⁷ В своем творчестве Барбер вдохновлялся преимущественно музыкой И. С. Баха [17, р. 75], отчего обращение к распространенным в музыкальной риторике фигурам вполне ожидаемо. Однако композиционные приемы и техники, используемые в балете, далеки от барочной полифонии.

После убийства Принцессы Медея заключает себя в некую конструкцию, напоминающую одновременно медную клетку и броню с длинными трепещущими лучами-шипами, которые она погружает в своих врагов. При всем желании женщина не может избавиться от этой клетки, она вынуждена жить с ней и в ней [13, р. 279].

В то же время в свете искусственного солнца ее «доспехи» мерцают, напоминая о божественном происхождении Колдуньи. В конце концов она начинает полностью копировать манеру движений Ясона: она — победитель! она — Герой этого мифа! Перешагнув через трупы своих врагов, преображенная Медея поднимается на постамент, чтобы вознестись к богам, и исчезает в лучах заходящего солнца (ил. 3).

Судьба «Медеи»

Как и другие постановки Марты Грэм, балет «Медея» вызвал немалый резонанс в среде театральных критиков. Большинство отзывов было восторженным, однако не обошлось и без негативных высказываний. Например, Дональд Фуллер обвинил Грэм в отсутствии всякого качества (назвал медную клетку ее очередным безумием) [14]. А Джон Мартин посетовал на то, что исключенный из сюжета эпизод с детоубийством ощутимо преуменьшил силу мифа о Медее; в то же время музыку критик наградил эпитетами «блестящая» и «замечательная» [15]. В целом о композиторской работе все отзывались положительно: «превосходная танцевальная партитура...» (Роберт Сабин из «Dance Observer» [16, р. 73]); «искусная и красочная музыка...» (Гарольд Рутленд из «Musical Times» (цит. по: [17, р. 25]) и др.

Несмотря на успех Сэмюэл Барбер продолжал работу над сочинением до тех пор, пока оно не стало его полностью устраивать. Так, в 1947 году появилась балетная сюита «Медея» с посвящением М. Грэм для расширенного (по сравнению с оригиналь-



Ил. 3. Триумф Медеи (1946)

ной версией) состава оркестра²⁸. (По мнению композитора, для малого состава эта музыка оказалась слишком драматичной [8, р. 302].) В обновленной версии «Медea» была представлена публике в декабре 1948 года филADEльФийским оркестром под руководством Юджина Орманди. На этот раз мнения критиков, по большей части, оказались нелестными²⁹ (хотя нашлись те, кто утверждал, что это сочинение должно занимать место в одном ряду с Танцем семи покрывал из оперы «Саломея» (1905) Рихарда Штрауса, «Весной священной» (1913) Игоря Стравинского³⁰, Скифской сюитой (1915) Сергея Прокофьева и «Чудесным мандарином» (1926) Белы Бартока [7, р. 194]).

В настоящее время эта сюита используется для постановок столь же часто, что и первоначальная версия балета; но, в отличие от оригинальной партитуры в 9-ти сценах, она семичастна. Барбер сохранил структуру, приближенную к форме греческой трагедии, с той лишь разницей, что некоторые части стали вмещать по две сцены. Также, согласно авторской программе, своим танцем Медea лишь предвкушает скорую смерть Принцессы, а не празднует уже свершившееся событие.

Таблица 1. Структура и содержание балета «Медea» и одноименной оркестровой сюиты (сравнительный анализ)

Балет	Разделы		Оркестровая сюита
<i>Содержание</i>			<i>Содержание</i>
Первое появление всех персонажей.	I	I. Парод ³¹	Первое появление всех персонажей.
Соло Хора. Дуэт Ясона и Принцессы	II	II. Хор. Медea и Ясон	Соло Хора, который комментирует происходящий на сцене диалог между Медеей и Ясоном.
Попытка Медei вернуть Ясона, вмешательство Хора.	III		

²⁸ Состав оркестра: флейта и флейта пикколо, гобой и английский рожок, 2 кларнета in B, 2 фагота, 2 валторны in F (в пассажах могут дублироваться еще одной парой), 2 трубы in C, 2 тромбона, литавры, арфа, цимбалы, малый барабан, том-том, басовый барабан, ксилофон, фортепиано и струнные.

²⁹ Один филADEльФийский критик прямым текстом объявил Барбера эпигоном, написав, что это сочинение очень походит на собрание обрывков из произведений Стравинского и позднего Шостаковича [18, р. 269].

³⁰ Особую близость барберовской «Медei» с ранними партитурами Стравинского отмечает А. Е. Кром [19, с. 6].

³¹ В греческой трагедии так может называться не только вступительная песнь хора, но и первая, предшествующая ей песенная сцена между актерами.

Показ образа Принцессы.	IV	III. Юная	Подробный показ Принцессы и Ясона: танец Принцессы переходит в танец Ясона.
Переход через небольшой дуэт к сольному танцу Ясона.	V	Принцесса. Ясон	
Очередное соло наблюдателя, его предчувствие угрозы.	VI	IV. Хор	Очередное соло наблюдателя, переход к следующему разделу.
Медея преподносит сопернице отравленный венец. Принцесса в агонии убегает, Ясон покидает сцену вслед за ней. Танец мести Медеи.	VII	V. Медея	Медея танцует в предвкушении мести.
Медея преподносит Ясону плоды своей мести. Ясон погибает, обнимая мертвое тело невесты.	VIII	VI. Песнь агонии	Предчувствие угрозы. Медея убивает Принцессу и своих детей.
Преображение Медеи и ее вознесение к богам.	IX	VII. Исход	Трубные фанфары провозглашают о том, что месть свершилась. Темы персонажей постепенно сливаются вместе. Мало-помалу музыка стихает: Медея и Ясон удаляются в легендарное прошлое.

Некоторые критики, например Джон Мартин, сомневались, что балет «Медея» когда-либо войдет в число шедевров Грэм [15]. И, тем не менее, для хореографа эта работа стала одной из любимых. Балет по-прежнему находится в репертуаре «Graham Dance Company»³²: не изменились ни хореография, ни костюмы, ни декорации, ни типаж исполнительского состава³³. В США этот балет давно получил статус классики, собственно, как и орке-

³² Балет «Медея» ставился Джоном Батлером (1975) — одним из учеников М. Грэм, а также главным балетмейстером Эстонского балетного театра Май Э. Мурдмаа (1967). «Медея» стала первым и единственным балетом Барбера, исполненным в одной из национальных республик СССР [8, р. 302].

³³ Обычно Медею и Хор всегда исполняют довольно высокие, визуально крепкие танцовщицы грэмовского типажа; Ясона — высокие, гераклоподобные белокожие танцовщики, а Принцессу — миниатюрные азиатки.

стровая сюита³⁴.

В 1953 году Барбер вновь переработал партитуру: укоротил ее на треть, добавил больше деревянных и ударных инструментов³⁵. В эту версию вошел материал из интродукции, сольных номеров всех персонажей и, конечно же, «гимн ушедшей эпохе модерна» — танец Медеи [19, с. 6]. В обновленном варианте (с цитатой из Еврипида в качестве литературной программы³⁶) сочинение было исполнено Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Дмитриса Митропулуса (1956). В настоящее время «Медитация и танец мести Медеи» признана одним из шедевров музыки XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Zeller J. Shapes of American ballet: teachers and training before Balanchine. N. Y.: Oxford University Press, 2016. 216 p.
2. Balanchine G. Histoire de mes ballets. P.: Fayard, 1969. 321 p.
3. Harris A. Making ballet American: modernism before and beyond Balanchine. N. Y.: Oxford University Press, 2017. 288 p.
4. Percival Jh. Modern dance // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / Gen. ed. S. Sadie. Oxford University

³⁴ В концертных программках симфонического оркестра этот опус, как и сам балет, часто появляется под двойным названием «Medea — Cave of the Heart»: New World Symphony (Miami Beach, FL, 2006), Sono Novo Chamber Ensemble (Toledo, OH, 2009), Northwestern University (Evanston, IL, 2009), Lake Placid Sinfonietta (Lake Placid, NY, 2009), Orchestre Philharmonique de Strasbourg (Strasbourg, France, 2009), Chamber Orchestra of Tokyo University of Music (2010), Inscape, Inc. (Adelphi, MD, 2010/2011), Ulster Orchestra (Ulster Hall, Belfast, N. Ireland, 2012) и др.

³⁵ Расширенный состав оркестра для этого сочинения включает: 3 флейты (включая пикколо), 3 гобоя (включая английский рожок), кларнет in Es, 2 кларнета in B (и A), басовый кларнет, 3 фагота (включая контрфагот), 4 валторны in F, 3 трубы in C, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, цимбалы, малый барабан, том-том, басовый барабан, там-там, кнут, ксилофон, арфа, фортепиано, струнные.

³⁶ Перевод эпиграфа выполнен автором настоящей статьи:

*Взгляни, глаза мои наполнены слезами:
О, дети, плачу я в предчувствии беды!
Ясон несправедлив ко мне. Хотя
Я верно была ему супругой,
Он в дом привел другую, вытеснил меня...
Сейчас во мне бушует ненависти шторм.
И я в три трупa обращаю своих врагов —
Отца, девчонку и супруга!
Вперед, Медea, дочь царя, потомок Бога солнца,
Вперед, пусть месть твоя свершится!*

- Press, 2001 [Electronic resource]. Accessed: 1 DVD-ROM.
5. *Roseman J. L.* Dance was her religion: the sacred choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Martha Graham. Prescott, Ariz: Hohm Press, 2004. XXVIII. 201 p.
6. *Dobbels D.* Martha Graham. [Paris], Arles: Distribution Harmonia Mundi, B. Coutaz, 1990. 117 p.
7. *Brévignon P.* Samuel Barber: Un nostalgique entre deux mondes. P.: Hermann, 2011. 505 p.
8. *Heyman B. B.* Samuel Barber: The composer and his music. 2nd ed., rev. and exp. N. Y.: Oxford University Press, 2020. 630 p.
9. Preface to 'Medea' // Barber S. 'Medea — Cave of the Heart'. Original Ballet Version for Chamber Ensemble: Full Score. N. Y.: G. Schirmer, Inc., 1978. P. 6.
10. Second Annual Festival of Contemporary American Music: Dance and Orchestral Program. N. Y.: Alice M. Ditson Fond of Columbia University, 10-13 May 1946. 16 p.
11. *Hurok S.* Presents Martha Graham with Erick Hawkins, May O'Donnell, Pearl Lang, and Dance Company with Orchestra // Ziegfeld Theatre. N. Y. March 2, 1947 [Electronic resource]. URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihls/service/graham.1/200153664/200153664.pdf> (accessed: 26.09.2020).
12. *Аверинцев С. С.* Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. Электронное издание / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 2008. 1147 с. (Советская энциклопедия, 1980) [Электронный ресурс]. URL: https://archive.org/details/Myths_of_the_Peoples_of_the_World_Encyclopedia_Electronic_publication_Tokarev_and_others_2008/page/n1/mode/2up (дата обращения: 28.11.2020).
13. *De Mille A.* Martha: The life and work of Martha Graham. N. Y.: Random House, 1991. xviii. 509 p.
14. *Fuller D.* Columbia's Festival // Modern Music. Summer, 1946 [Electronic resource]. — URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihls/service/graham.1/200153638/200153638.pdf> (accessed: 26.09.2020).
15. *Martin Jh.* Ballet by Graham in World Premiere // New York Times. May 11, 1946 [Electronic resource]. URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihls/service/graham.1/200153626/200153626.pdf> (accessed: 26.09.2020).
16. *Sabin R.* Martha Graham Presents New York "Serpent Heart", with Score by Samuel Barber, at Columbia Festival // Dance Observer. June-July, 1946 [Electronic resource]. URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihls/service/graham.1/200153631/200153631.pdf> (accessed: 26.09.2020).
17. *Dickinson P.* Samuel Barber remembered: a centenary tribute: interview. Rochester, N. Y.: University of Rochester Press, 2010. xv, 196 p.
18. *Heyman B. B.* Reflections of Samuel Barber at Curtis and beyond. 3 p. [Electronic resource]. URL: http://www.curtis.edu/resources/uploads/embeds/file/Admissions/ProgramsOfStudy/SamuelBarber_OTs10.pdf (accessed: 15.05.2016).
19. *Кром А. Е.* Самюэль Барбер в диалоге с русской музыкальной культурой // Музыковедение. 2016. № 10. С. 3-9.

REFERENCES

1. *Zeller J.* Shapes of American ballet: teachers and training before Balanchine. N. Y.: Oxford University Press, 2016. 216 p.
2. *Balanchine G.* Histoire de mes ballets. P.: Fayard, 1969. 321 p.
3. *Harris A.* Making ballet American: modernism before and beyond Balanchine. N. Y.: Oxford University Press, 2017. 288 p.
4. *Percival Jh.* Modern dance // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / Gen. ed. S. Sadie. Oxford University Press, 2001 [Electronic resource]. Accessed: 1 DVD-ROM.
5. *Roseman J. L.* Dance was her religion: the sacred choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Martha Graham. Prescott, Ariz: Hohm Press, 2004. XXVIII. 201 p.
6. *Dobbels D.* Martha Graham. [Paris], Arles: Distribution Harmonia Mundi, B. Coutaz, 1990. 117 p.
7. *Brévignon P.* Samuel Barber: Un nostalgique entre deux mondes. P.: Hermann, 2011. 505 p.
8. *Heyman B. B.* Samuel Barber: The composer and his music. 2nd ed., rev. and exp. N. Y.: Oxford University Press, 2020. 630 p.
9. Preface to 'Medea' // Barber S. 'Medea – Cave of the Heart'. Original Ballet Version for Chamber Ensemble: Full Score. N. Y.: G. Schirmer, Inc., 1978. P. 6.
10. Second Annual Festival of Contemporary American Music: Dance and Orchestral Program. N. Y.: Alice M. Ditson Fond of Columbia University, 10-13 May 1946. 16 p.
11. *Hurok S.* Presents Martha Graham with Erick Hawkins, May O'Donnell, Pearl Lang, and Dance Company with Orchestra // Ziegfeld Theatre. N. Y. March 2, 1947 [Electronic resource]. URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihas/service/graham.1/200153664/200153664.pdf> (accessed: 26.09.2020).
12. *Averincev S. S.* Arxetipy` // Mify` narodov mira: E`nciklopediya. E`lektronnoe izdanie / Gl. red. S. A. Tokarev. M., 2008. 1147 s. (Sovetskaya e`nciklopediya, 1980) [E`lektronny`j resurs]. URL: https://archive.org/details/Myths_of_the_Peoples_of_the_World_Encyclopedia_Electronic_publication_Tokarev_and_others_2008/page/n1/mode/2up (data obrashheniya: 28.11.2020).
13. *De Mille A.* Martha: The life and work of Martha Graham. N. Y.: Random House, 1991. xviii. 509 p.
14. *Fuller D.* Columbia's Festival // Modern Music. Summer, 1946 [Electronic resource]. — URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihas/service/graham.1/200153638/200153638.pdf> (accessed: 26.09.2020).
15. *Martin Jh.* Ballet by Graham in World Premiere // New York Times. May 11, 1946 [Electronic resource]. URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihas/service/graham.1/200153626/200153626.pdf> (accessed: 26.09.2020).
16. *Sabin R.* Martha Graham Presents New York "Serpent Heart", with Score by Samuel Barber, at Columbia Festival // Dance Observer. June-July, 1946 [Electronic resource]. URL:

<https://memory.loc.gov/natlib/ihas/service/graham.1/200153631/200153631.pdf>
(accessed: 26.09.2020).

17. *Dickinson P.* Samuel Barber remembered: a centenary tribute: interview. Rochester, N. Y.: University of Rochester Press, 2010. xv, 196 p.
18. *Heyman B. B.* Reflections of Samuel Barber at Curtis and beyond. 3 r. [Electronic resource]. URL: http://www.curtis.edu/resources/uploads/embeds/file/Admissions/ProgramsOfStudy/SamuelBarber_OTs10.pdf (accessed: 15.05.2016).
19. *Krom A. E.* Samyue`l` Barber v dialoge s russkoj muzy`kal`noj kul`turoj// Muzy`kovedenie. 2016. № 10. S. 3-9.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кривцова А. С. — аспирант; casseto@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3606-5829
Spin-код: 9894-8390

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krivtsova A. S. — Postgraduate Student, casseto@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3606-5829