

Настасья Хрущёва

Ключевые слова: Берิโอ, «Симфония», «открытое произведение», полистилистика, игра слов.

«Симфония» Берิโอ как открытое произведение

«Симфония» Лучано Берิโอ рассматривается в контексте концепции «открытого произведения» Умберто Эко. Автор анализирует связь «Симфонии» с музыкой Малера, концепцией Леви-Стросса и поэтикой Джойса.

Монументальная «Симфония» (1968) Лучано Берิโอ стала не только вершинным творением композитора, но и одним из культовых произведений эпохи второго авангарда.

В русскоязычной литературе до сих пор отсутствуют как монографии, посвященные композитору, так и детальный анализ его произведений. Начало исследованию творчества Берิโอ положил очерк Альфреда Шнитке, высоко ставившего коллажные опыты своего итальянского коллеги¹. Самым значительным исследованием на сегодняшний день является очерк Л. Кириллиной². Другие обращения к этой теме в основном носят фрагментарный характер. Наиболее крупные из них — раздел в книге Д. Тибы о симфоническом творчестве Шнитке («Sinfonia Берิโอ в аспекте интертекстуальности»)³, а также один из разделов статьи Данузера о Малере⁴.

Совсем иначе обстоит дело за рубежом, где творчество Берิโอ постоянно изучается и интерпретируется. Большой интерес представляет ра-

¹ Доклад о творчестве Берิโอ, так же как и «Полистилистические тенденции современной музыки», был прочитан Альфредом Шнитке в 1970-х годах в Союзе композиторов и Московской консерватории, а затем подготовлен к изданию (которое в тот момент оказалось невозможным по политическим причинам). Наиболее полное собрание его статей вышло под редакцией А. Ивашкина: *Шнитке А. Третья часть «Симфонии» Л. Берิโอ // Шнитке А. Статьи о музыке / Ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 90–91.*

² *Кириллина Л. Лючано Берิโอ // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 2. М., 1995. С. 74–109.* См. также: *Кириллина Л. Лючано Берิโอ // История зарубежной музыки. XX век / Отв. ред. Н. А. Гаврилова. М., 2005. С. 316–328.*

³ *Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа. М., 2004. С. 55–59.*

⁴ *Данузер Г. Малер сегодня — в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 140–152.*

бота И. Стояновой, ставшая первым интертекстуальным анализом «Симфонии»⁵. Ведущая роль в «бериеведении» принадлежит Давиду Осмонд-Смиту, подробно исследовавшему в многочисленных трудах технику, эстетику и «генеалогию» центрального произведения композитора⁶.

Однако, несмотря на то что это сочинение постоянно вызывало интерес со стороны исполнителей и исследователей, многие его аспекты до сих пор остаются малоизученными. Один из возможных путей исследования «Симфонии» — рассмотрение ее сквозь призму концепции «открытого произведения», сформулированной блестящим ученым, писателем, а также, что немаловажно, близким другом композитора Умберто Эко.

Само направление творческих поисков толкало этих двух выдающихся деятелей навстречу друг другу. Эко занимался творчеством Джойса, в частности, преломлением в его романах музыкальных форм; Берियो изучал фонетику и в собственных композиторских опытах искал в звучании слова музыкальный потенциал. Неудивительно, что в центре внимания обоих исследователей оказалась фигура Джеймса Джойса — писателя, ближе всего подошедшего в своем творчестве к музыкальным формам.

Личность Умберто Эко, а также его исследования, безусловно, повлияли на последующие произведения Берियो, многие из которых написаны на тексты Джойса («Тема: Приношение Джойсу» (1958), «Эпифании» (1961) и др.). Первым совместным проектом Берियो и Эко стала радиопередача «Посвящение Джойсу» (1958), в которой текст одиннадцатой главы «Улисса» зачитывался одновременно на нескольких языках — в соответствии с идеей самого Джойса, утверждавшего, что этот эпизод представляет собой каноническую фугу. Очевидно, что и «Симфония» с ее полилингвистическим наложением текстов непосредственно выросла из «Посвящения Джойсу» и что ее эстетика, принципы формообразования и технические приемы вызревали уже в период тесного сотрудничества композитора с писателем.

С другой стороны, несомненно и обратное влияние. Музыкальные эксперименты Берियो вдохновляли не только «Открытое произведение» Умберто Эко, но и отдельные аспекты литературоведческого труда «Поэтики Джойса», а также оригинальные романы писателя, наполненные цитатами и культурными аллюзиями.

Писатель признавался: «...Исследования природы открытого произведения не начались бы, если бы я не имел привычки наблюдать, как рабо-

⁵ *Stoyanova I. Geste — Texte — Musique. Paris, 1977.*

⁶ *Osmond-Smith D. Joyce, Berio et l'art de l'exposition // Contrechamps. 1983. No. 1. P. 83–89; Osmond-Smith D. Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's «Sinfonia». London, 1985; Osmond-Smith D. Berio. Oxford, 1991.*

тает Лучано Берิโอ, если бы не обсуждал эти проблемы с ним самим»⁷. В 1958 году на XII Международном философском конгрессе Эко читает доклад «Проблема открытого произведения», а через год по просьбе Берิโอ пишет статью для его журнала «Музыкальные встречи», названную «Открытое произведение». Этот очерк положил начало одноименной книге, в которой итальянский ученый сформулировал общие тенденции, уловленные им в произведениях искусства последних лет.

В свете этого обоюдного влияния анализ «Симфонии» Берิโอ в ракурсе идей Умберто Эко представляется не только оправданным, но и необходимым.

Согласно концепции Эко, главным свойством «открытого произведения» является его «разомкнутость», как смысловая, так и формальная, предоставляющая интерпретатору определенную свободу толкования.

В чистом виде это качество проявляется в музыкальных произведениях «мобильной» структуры, которые допускают произвольный порядок следования частей (например, в Третьей сонате Булеза). Понятие «открытости» Эко распространяет также на большую часть современных ему произведений, причем ключевыми свойствами здесь становятся предрасположенность к множественности трактовок и интертекстуальность.

«Симфонию» Берิโอ с полным правом можно назвать «открытым» произведением: обилие культурных аллюзий заставило многих считать ее своеобразным манифестом постмодернизма. Ее отличает направленность вовне, к другим музыкальным произведениям и даже другим семиотическим системам: творчеству Малера, «мифологикам» Леви-Стросса и поэтике Джойса.

*Скерцо Малера в роли *cantus firmus**

Третья часть «Симфонии» Берิโอ, виртуозный коллаж из музыкальных цитат, наложенных на скерцо Второй симфонии Малера, стала уникальным явлением в музыке XX века. Появившись на волне возрождения во всем мире интереса к музыке Малера, она представляет собой беспрецедентное явление: композитор цитирует не отдельный фрагмент или раздел формы, а целую часть симфонии. Более того, эта «цитата» не просто вписывается в контекст сочинения, а становится его основой. Неслучайно

⁷ Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2006. С. 47.

Шнитке называет малеровское скерцо *cantus firmus*, действующим в полистилистическом контрапункте цитатного коллажа⁸.

«Открытость» «Симфонии» Беріо проявляется в том, что композитор не просто использует малеровский текст, он продолжает интенции Малера, он вскрывает и делает видимым то, что уже было заложено в оригинале.

Так, *введение вокальных партий* заставляет вспомнить, что основой этой части малеровской симфонии послужила песня «Проповедь Антония Падуанского рыбакам». Используя затем этот музыкальный текст в своей симфонии, Малер его значительно переработал: ушла вокальная строчка, но усложнилось тематическое развитие, простая песня в куплетной форме превратилась в настоящее симфоническое полотно. Беріо, вводя вокальные строчки во второй, «симфонический», вариант, соединил отдельные признаки двух версий малеровского сочинения, усложнив таким образом его подтекст.

В «Симфонии» мы видим сплав предельно контрастных литературных текстов: бразильские мифы в нем сталкиваются с современными политическими лозунгами, интеллектуальный роман Беккета «Безымянный» — с неоформленными праэлементами речи. И здесь тоже видится развитие идей Малера, который в своей Второй симфонии соединил свои собственные тексты, стихотворение из «Волшебного рога мальчика» и оду Клопштока, создав определенную текстовую полистилистику.

Вспомним, что сам Малер сравнивал третью часть Второй симфонии с кружением «танцующих фигур в ярко освещенном бальном зале, куда вы заглядываете из ночной тьмы с такого расстояния, что музыка больше не слышна»⁹. Беріо буквально иллюстрирует эти слова, в отдельные моменты делая музыку Малера «неслышной» (см. тт. 6–9 после E, тт. 6–4 до J, тт. 5–1 до R и др.).

По мысли Эко, одним из главных факторов «открытости» произведения является *интертекстуальность*. Именно поэтому Беріо выбрал музыку Малера, «чье творчество несет в себе... груз всей музыкальной истории»¹⁰. Такой выбор подсказали и особенности самой музыкальной формы Малера, в частности, ее тяготение к открытости. Как отмечает Барсова, сложная полифункциональность малеровской композиции подводит «музыкальную структуру к той грани, где тенденция к открытой форме готова перейти в открытую форму в ее обнаженном виде, подводит к ин-

⁸ Шнитке А. Третья часть «Симфонии» Л. Беріо. С. 88.

⁹ Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975. С. 86.

¹⁰ Цит. по: Данузер Г. Малер сегодня — в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом. С. 147.

детерминированности формы-результата, к хаотическому потоку, ставшему таким от чрезмерного обилия организующих принципов»¹¹.

Малеровское скерцо в третьей части произведения Берлио оплетено сложно разработанной паутиной цитат, заимствованных из музыки XIX–XX веков. Как отмечает Шнитке в своем анализе «Симфонии», цитаты подбираются по принципу интонационного родства с «cantus firmus». В частности, фрагменты Скрипичного концерта Берга и «Моря» Дебюсси перекликаются со Скерцо Второй симфонии Малера благодаря «переливчатости» мажора и минора; цитаты из «Агона» Стравинского сближают с ним хроматические переченья на расстоянии; пасторальный наигрыш из Шестой симфонии Бетховена возникает в эпизоде, близком по tessitura, тембру (кларнет) и тональности¹².

Сделав Скерцо Малера основой полистилистического контрапункта, Берлио довел до предела одну из определяющих черт творческого мышления австрийского симфониста, отмеченную еще Т. Адорно, а именно «раздробленность» (Gebrochenheit). Отсюда — «разрушение традиционной музыкальной логики, отказ от идеи эстетического единства, фрагментарность, или коллажность, музыкальной формы, непосредственное сосуществование элементов „низких бытовых“, „высоких художественных“ жанров, ... темброво-пространственная композиция»¹³. Все это в гиперболизированном виде мы находим в «Симфонии». Таким образом, обилие музыкальных цитат подчеркивает универсализм самого малеровского языка с его «всеохватностью» и стилевым контрапунктом.

Особого внимания заслуживает цитата, стоящая как бы особняком. Это звучащая в первых тактах начальная фраза из Четвертой симфонии Малера. Она сбивает с толку слушателя, делая вступление Скерцо Второй симфонии совершенно неожиданным.

Жест Берлио, заявляющего тему Четвертой симфонии в качестве своеобразного эпиграфа Скерцо Второй, заставляющий слушателя делать ложный прогноз, сродни приему художника-сюрреалиста Рене Магритта, подписавшего под картиной, изображающей трубку: «Это не трубка»¹⁴. Именно в этом приеме проявилась та особая бесстрастная ирония, которая составляет, по Эко, сущность постмодернизма.

Скерцо Малера само по себе проникнуто духом горькой иронии. Как пишет Барсова, это «романтическая ирония, завещанная Малеру Жан-

¹¹ Барсова И. Симфонии Густава Малера. С. 405.

¹² Шнитке А. Третья часть «Симфонии» Л. Берлио. С. 88

¹³ Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа. С. 38.

¹⁴ Полное название картины: «Вероломство образов (Это не трубка)» (1929).

Подем, Гейне», которая «причудливо сплетается с еврейским горьким юмором, с весельем сквозь слезы»¹⁵. Берлио добавляет к иронии Малера еще одни кавычки, погружая ее в постмодернистски бесстрастную игру. Отсюда — иронично отстраняющие комментарии хора, такие как «вторая симфония», «четвертая симфония», а также «спасибо, мистер... (имя дирижера)» в последнем такте части. В этом особенно явно выражаются присущие «Симфонии» «ирония, метаязыковая игра, высказывание „в квадрате“»¹⁶.

Итак, мы видим, что все изменения, которым подверглось Скерцо из Второй симфонии, выявляют его внутренние импульсы, помогают понять, раскрыть и интерпретировать уже заложенные в нем идеи. Задача Берлио была крайне сложной: «переиграть» знаменитую симфонию Малера, услышать в ней что-то новое, притом что она уже стала хрестоматийным образцом, безусловным шедевром. И если сложно «за банальностями видеть бездны» (Веберн о Малере), то еще сложнее видеть бездны за безднами — по-новому взглянуть на уже написанное гениальное произведение. Берлио это удалось: музыка Малера в его интерпретации проходит сложный путь от серьезного драматического концептуализма к иронически-бесстрастной постмодернистской игре — путь от Симфонии к «Симфонии».

Музыка как миф: связь «Симфонии» с идеями Леви-Стросса

Значительную часть словесного текста «Симфонии» составляют южноамериканские мифы, заимствованные из труда французского структуралиста Клода Леви-Стросса. Учитывая, что Берлио во время написания «Симфонии» занимала проблема «наличия в творчестве всех народов основополагающих мифов об огне, воде и смерти»¹⁷, можно утверждать, что композитора увлекло не только содержание мифов, но и научная позиция исследователя¹⁸.

¹⁵ Барсова И. «Трижды лишенный родины». Архетип еврейства в личности и творчестве Малера // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 178.

¹⁶ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 101–102.

¹⁷ Берлио Л. Постижение музыки — это работа души // Советская музыка. 1989. № 1. С. 128.

¹⁸ Об этом также см.: Osmond-Smith D. Levi-Strauss's «Mythologiques» and Berio's «Sinfonia» // The Musical Quarterly. 1981. Vol. 67. No. 2. P. 230–260.

Центральное положение мифологической концепции Леви-Стросса заключается в том, что миф по своей структуре близок музыке¹⁹. Музыка и миф «суть языки, каждый по-своему трансцендирующие членораздельную речь и подобно ей... разворачивающиеся во времени»²⁰.

Именно отношения со временем Леви-Стросс считает принципиальным моментом, объединяющим музыку и миф. Они оба «являются средствами преодоления времени». По мысли ученого, основное содержание мифа, так же как и музыкального произведения, реализуется исключительно в слушателе: «Миф и музыкальное произведение оказываются дирижерами, а слушатели — молчаливыми исполнителями»²¹. И для музыки, и для мифов, по мнению ученого, характерно объединение природы и культуры, одновременное воздействие и на разум, и на чувства: «Чтобы достичь этого, (музыка и миф. — Н. Х.) используют свои необычайно тонкие культурные механизмы, каковыми являются музыкальные инструменты и мифологические схемы»²².

Интересно также обратить внимание на то, что все мифы, приведенные Леви-Строссом, группируются вокруг одного «референтного» образа, повествующего о происхождении воды. Более того, большинство исследуемых ученым мифов рассказывают именно о *происхождении* различных явлений. К этой группе относятся и тексты, выбранные Берлио. Идея происхождения оказывается еще одной нитью, связывающей «Симфонию» с исследованиями Леви-Стросса. Возникая в сюжетной канве мифов, она становится и одним из главных лейтмотивов «Симфонии», воплощаясь в самых различных аспектах. И главный из них — это происхождение языка.

Лучано Берлио — блестящий знаток литературы, очень чуткий к звуковой фактуре языка, полиглот — в поисках границы между словом и музыкой часто подходил к истокам самого слова: неосмысленным элементам речи, звукам, слогам. Отсюда и оформление в его творчестве двух противоположно направленных концепций: синтез — постепенное рождение слова, и анализ — такое же постепенное его «разложение». По этим двум моделям строится большинство произведений Берлио. В «Приношении Джойсу» происходит распад текста 11-й главы «Улисса»: ее аудиозапись подвергается разнообразным электронным преобразованиям, приводящим в результате к разложению на отдельные

¹⁹ Неслучайно многие главы его научных трудов носят названия музыкальных форм — например, «Соната хороших манер» и «Фуга пяти чувств».

²⁰ *Леви-Строс К.* Мифологии: Сырое и приготовленное. М., 2006. С. 23.

²¹ Там же. С. 25.

²² Там же. С. 35.

слоги, звуки, в конце концов — едва различаемые шумы. В электронном сочинении «Лик» общее развитие происходит в противоположном направлении — «...из звукового Хаоса постепенно рождается Образ. От шумов и бессвязных фонем, раздающихся на фоне вселенского гула, внимание переключается на отдельные слоги и слова, а также на безошибочно узнаваемые реакции человека: смех, стоны, плач, крик...»²³. Сходная концепция прослеживается и в произведении «А — Ронне» для магнитофонной ленты и пяти актеров, генеральной идеей которого стало движение от начала к концу и обратно.

В связи с «Симфонией» исследователи часто обращаются к теме происхождения языка, но в основном это касается второй ее части («О, King»). И. Стоянова, анализируя эту часть, говорит об идее развития речи из первобытного языка²⁴; Д. Тиба отмечает, что ее форма — это «процесс становления слова из лишенных смысла звуков»²⁵.

Эту метафору можно расширить и до масштабов всего произведения: «Симфония» Берлио становится огромным «мифом о происхождении языка». От начальных «праязыковых» звуков, отдельных слогов (первая часть) через длительное формирование слова («King» во второй части) развитие приводит к «вавилонской» разноголосице трех языков (третья часть), вырождающейся в полный хаос. Далее все идет в обратном порядке, что особенно наглядно происходит в более позднем (пятичастном) варианте «Симфонии» (1969), где образуется своего рода концентрическая форма. Своеобразным противосложением к этой линии развития языка становится последовательная (хотя и дискретная) «история» литературы: миф — политические лозунги — интеллектуальная проза.

Кроме того, в «Симфонии» можно проследить и историю развития музыки: от обертонового ряда до сложных постсериальных техник. Неслучайно Берлио долго искал объект для протяженной цитаты — такой, который включал бы в себя «всю мировую музыку». Параллельно развивается и манера вокализации: от разговорной речи до «оперного» пения, включая стадии Sprechstimme и сольфеджирования.

Учитывая взаимозаменяемость и смешение всех этих элементов, можно сформулировать центральную идею «Симфонии» иначе: это происхождение высших форм интеллектуальной деятельности (вершинами которой выступают словесный и музыкальный *cantus firmus*: симфония

²³ Кириллина Л. Лючано Берлио // История зарубежной музыки. XX век. С. 318.

²⁴ Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа. С. 56–57.

²⁵ Там же.

Малера и роман Беккета) из низших, изначальных (обертоновый ряд, отдельные звуки).

Но главным фактором, сближающим идеи Берิโอ с концепцией французского структуралиста, стал поиск единого источника, «общего знаменателя», к которому можно привести культуры различных народов: «Меня всегда интересовали различные музыкальные культуры. <...> Интересно находить связи между разными, даже на первый взгляд далекими национальными традициями. Поначалу они не видны, но когда вскрываешь слой за слоем, то в самом низу, у основания, так сказать, открывается нечто объединяющее. И если это объединяющее зерно удастся найти, то не менее увлекательно его развить»²⁶.

Если Леви-Стросс искал общие структуры в мифах различных племен, то Берิโอ ищет общее в музыкальном наследии — так появляются его «Песни народов мира»: «Мне кажется особенно интересным... искать и находить общее в этих разбегающихся, взаимоотталкивающих культурах. Существует ли что-то, способное объединить их, — вот вопрос, который всегда стоит передо мной»²⁷.

Итак, мы видим, что связь с идеями Клода Леви-Стросса и приведенными ученым мифами в «Симфонии» осуществляется на самых разных уровнях. Концепция французского структуралиста оказывается одним из интересных ракурсов анализа произведения Берิโอ, и, несомненно, этот факт становится одним из главных признаков «открытости» этого сочинения.

В сторону Джойса: музыка и слово в «Симфонии»

Джеймс Джойс, безусловно, был самым «музыкальным» писателем XX века — его романы пронизаны музыкальными приемами формообразования. Использование музыкальной терминологии при анализе форм эпизодов его «Улисса» уже давно стало привычным в литературоведении. Именно «музыкальность» джойсовских романов привлекла к ним Лучано Берิโอ, который в своем творчестве так же стремился к высокому синтезу музыки и слова.

²⁶ Берิโอ Л. Отзвуки праздника: интервью журналу «Музыкальная жизнь» // Музыкальная жизнь. 1988. № 21. С. 26.

²⁷ Там же.

«Соединительной тканью» музыки и литературы для обоих художников стала *полифония* — как в широком смысле слова, так и в виде конкретных полифонических приемов. Джойс в 11-й главе «Улисса» предпринимает попытку организовать текст по полифоническим правилам; первый музыкально-фонетический эксперимент Берлио также связан с полифонизацией литературного текста (неслучайно за основу была взята та же сама глава). В «Симфонии» полифоническому наложению и контрапунктическому развитию подвергается в первую очередь именно проговариваемый текст — отсюда множество «словесных» канонов (простой — в третьей части, двойной — в пятой, — на словах «il y avoit») и даже «ракоходов» (пятая часть, т. 11).

Еще одна точка пересечения между методами Берлио и Джойса — это техника *монтажа*. И здесь оба искусства сближаются с кинематографией. Привнесение в роман кинематографической монтажности — один из главных аспектов джойсовского новаторства²⁸. Родоначальник монтажного кино Сергей Эйзенштейн неоднократно отмечал, что произведения Джойса — наиболее яркое подтверждение его теории монтажа²⁹. С другой стороны, монтаж как «соположение разнородных элементов киноязыка»³⁰ является неотъемлемой чертой произведений Берлио. Особенно явно это проявилось в третьей части его «Симфонии», словно склеенной из обрывков сотни кинолент музыкального прошлого³¹.

В «Симфонии» Берлио, созданной композитором в конце «американского» периода его творчества, явно ощущается генетическая связь с творчеством Чарльза Айвза. Как известно, именно Айвз возвел прием коллажа в ранг самостоятельной композиторской техники и первым применил метод полистилистики. Скерцо Малера–Берлио с его калейдоскопической сменой цитат и автоцитат непосредственно связано с коллажными фрагментами симфоний Айвза (кстати, в основном концентрирующимися как раз в его скерцо)³².

²⁸ Симптоматично, что именно Джеймс Джойс в 1909 году открыл первый в Ирландии кинотеатр. См. об этом: Вернер Г. Джеймс Джойс — директор первого в Ирландии кинотеатра // Киноведческие записки. 1991. № 10.

²⁹ Гениева Е. Цена радости // Джойс. Дублинцы. М., 2007. С. 8.

³⁰ Лотман Ю. И. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. И. Об искусстве. СПб., 2005. С. 332.

³¹ Шнитке писал, что музыка «Симфонии» «сродни удачным фонограммам к итальянским неореалистическим кинофильмам» (Шнитке А. Третья часть «Симфонии» Л. Берлио. С. 330).

³² В частности, можно отметить влияние Скерцо Четвертой симфонии Айвза, в свою очередь связанного со скерцо его фортепианной сонаты «Конкорд».

Лотман писал: «Будущее монтажа лежит в музыкальной композиции»³³. На момент написания «Симфонии» верным было и обратное утверждение: будущее музыкальной композиции — в монтаже. Берлио одновременно с несколькими другими своими современниками (Циммерман, Пуссёр) безошибочно почувствовал эту тенденцию, причем не вызывает сомнений, что исходным толчком для композитора стал прием потока сознания, воспринятый им у Джойса.

Берлио перенял у ирландского писателя и так называемую технику *каламбура*, впервые использованную в последнем джойсовском романе — «Поминки по Финнегану». Для иллюстрации приведем только один пример. «Latin me that, my trinity scholar, out of eure sanscreed into oure eryan!» В структуру слова «sanscreed» включено французское «sans» (без) и английское «creed» (вера), вместе с тем оно ассоциируется с санскритом. «Eryan» — почти арийский язык, с намеком на арианство, учение, не принимавшее основной догмат официальной христианской церкви и объявленное ересью; смысловым «обертоном» звучат аллюзия на Эрин (Ирландия), и Тринити-колледж, в котором учился Джойс³⁴.

В «Симфонии» Берлио мы встречаем точно такой же прием каламбура, причем он возникает как в литературном, так и в музыкальном текстах. В третьей части подобным образом осуществляется взаимодействие музыкальных цитат. «Слово» Малера — например, первые такты его Скерцо — искусственно сращиваются с другими «словами»: сначала звучит фрагмент «Моря» Дебюсси, в котором присутствует такая же игра мажоро-минора, затем — пассаж из «Воццека», родственной музыке Скерцо своим направленным гаммообразным движением. Берлио во много раз уплотняет музыкальную ткань малеровского текста, связывая каждое слово Малера с множеством других «однокоренных» слов.

В «Симфонии» каламбуры возникают и на пересечении музыки и слова. В тот момент, когда «бубенцы» малеровской Четвертой симфонии резко модулируют в начало Скерцо, в вокальных строках возникает слово «перипетия». Оно отсылает не только к тут же цитируемой одноименной пьесе Шёнберга, но и к собственному значению этого понятия. Перипетия, что по-гречески значит «внезапная перемена», — это способ драматизации сюжета внезапным поворотом в ходе событий. Именно такого усложнения «сообщения» добивался Берлио, обманывая слушателя начальной темой.

³³ Лотман Ю. И. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 325.

³⁴ См. об этом: Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. СПб., 2006. С. 367.

Между каламбурами «Симфонии» и «Поминок по Финнегану» есть и еще одна поразительная параллель, которую, учитывая, что Берิโอ хорошо знал творчество Джойса, хочется считать сознательной отсылкой.

Описывая в одном из эпизодов своего романа течение реки Лиффи, Джойс зашифровывает по принципу каламбура более восьмисот названий различных рек. Таким образом, сама структура текста создает выразительный эффект, а маленькая дублинская река разрастается до размеров мирового океана. В «Симфонии» Берิโอ главным фактором, объединяющим цитаты, также становится образ текущей воды. Скерцо Малера связано с ним генетически, так как является симфоническим вариантом песни о проповеди рыбакам. Берิโอ усиливает «водную» окраску музыки с помощью многократного подчеркивания слова «тег», введения мифа о происхождении воды, а главное — использования целого ряда музыкальных цитат, связанных с темой моря. В сюрреалистическом пространстве коллажа третьей части рыбы Антония Падуанского оказываются одновременно в «Море» Дебюсси и болоте, поглотившем Воццека. Подобно Джойсу, Берิโอ многократно усиливает ощущение «текучести» движения с помощью аллюзий на известные «марины» музыки XIX–XX веков.

По замыслу Джойса, в романе представлено сновидение главного героя, уснувшего неподалеку от реки Лиффи. Перед его мысленным взором проходит вся история Ирландии, причем как историческое прошлое страны, так и ее настоящее и будущее. Слушатель «Симфонии» Берิโอ, совершающий «Путешествие на Цитеру» «на борту третьей части Второй симфонии Малера»³⁵, видит перед собой историю музыки до Малера и после, от Бетховена до самого Берิโอ. Образ реки вызывает в сознании слушателя и сам характер «сопряжения» цитат, их плавное «перетекание» друг в друга (см. первые 10 тактов третьей части).

Слово, открывающее «Поминки по Финнегану», — «riverrun» («рекобег») — становится в романе ключевым. В нем отражена общая «...текучесть универсума „Поминок“: текучесть временных и пространственных ситуаций, взаимное наложение исторических времен... и, наконец, полная текучесть лингвистического аппарата, в котором каждое слово, сконструированное как каламбур, является не одним, а несколькими словами»³⁶. Этот комментарий Умберто Эко с полным правом можно отнести и к третьей части «Симфонии». Озаглавленная (вслед за Малером) «в спокойно текущем движении», она представляет собой такой же подвижный, текучий континуум, где «взаимное наложение исторических

³⁵ Слова Берิโอ из аннотации к диску (цит. по: Кириллина Л. Лючано Берิโอ. С. 321).

³⁶ Эко У. Поэтики Джойса. СПб, 2005. С. 351.

времен» создается с помощью диалога цитат из разных эпох. Берิโอ мыслит свою симфонию как «riverrun»: «Если бы мне понадобилось описать, каким образом присутствует Скерцо Малера в моей „Симфонии“, я, пожалуй, сослался бы на образ реки»³⁷. «Я бы уподобил тематический процесс этой части с ее постепенными интонационно-стилистическими переходами, не выделенными „музыкальными кавычками“, текущим по земле рекам — рекам, которые то исчезают из вида, то вновь „всплывают“ на поверхность, часто уже с иным названием»³⁸.

В заключение хочется еще раз подчеркнуть, что для Берิโอ в стилистическом коллаже «Симфонии» была важна не столько подчеркнутая несовместимость отдельных элементов, сколько, напротив, некое объединяющее их начало: «Я хотел показать в (своем сочинении — Н. Х.) разные явления, происходящие в разных точках и при этом объединить их»³⁹.

Именно поэтому в фокусе внимания композитора оказались такие фигуры, как Малер, воплотивший стилистическое «многоязычие» в музыке, Леви-Стросс, нашедший общую структуру в мифах различных племен, и Джайс, объединивший в своем творчестве слово и музыку.

В процессе анализа «Симфонии» выявляется огромное количество связей с целым рядом культурных текстов; причем сами эти тексты зачастую вступают в сложный контрапункт. Разветвленная система интертекстуальных отсылок, в которой главную роль играет принцип каламбура, и синтез «различных типов мышления» делают «Симфонию» принципиально не поддающейся сколько-нибудь однозначной трактовке и, следовательно — совершенным образцом открытого произведения.

Литература

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. 493 с.
2. Барсова И. «Трижды лишенный родины». Архетип еврейства в личности и творчестве Малера // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 177–181.
3. Берิโอ Л. Отзвуки праздника: интервью журналу «Музыкальная жизнь» // Музыкальная жизнь. 1988. № 21. С. 26–27.
4. Берิโอ Л. Постигание музыки — это работа души // Советская музыка. 1989. № 1. С. 126–129.
5. Гениева Е. Цена радости // Джайс. Дублинцы. М.: Вагриус, 2007. С. 11–38.

³⁷ Цит. по: Данузер Г. Малер сегодня — в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом. С. 148.

³⁸ Берิโอ Л. Постигание музыки — это работа души. С. 127.

³⁹ Берิโอ Л. Отзвуки праздника: интервью журналу «Музыкальная жизнь». С. 27.

6. Данузер Г. Малер сегодня — в поле напряжения между модернизмом и пост-модернизмом // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 140–152.
7. Кириллина Л. Лючано Берิโอ // История зарубежной музыки. XX век / Отв. ред. Н. А. Гаврилова. М., 2005. С. 316–328.
8. Кириллина Л. Лючано Берิโอ // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 74–109.
9. Леви-Строс К. Мифологики: Сырое и приготовленное. М.: FreeFly, 2006. 398 с.
10. Лотман Ю. И. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. И. Об искусстве. СПб.: Искусство, 2005. С. 288–373.
11. Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004. 160 с.
12. Шнитке А. Третья часть «Симфонии» Л. Берิโอ // Шнитке А. Статьи о музыке / Ред.-сост. А. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. С. 88–91.
13. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 88–104.
14. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / Пер. с ит. А. Шурбелева. СПб.: Symposium, 2006. 409 с.
15. Эко У. Поэтики Джойса / Пер. с ит. и прим. А. Коваля. СПб.: Symposium, 2006. 490 с.
16. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / Пер. с ит. и прим. А. Коваля. СПб.: Symposium, 2006. 568 с.
17. *Osmond-Smith D.* Berio. Oxford, 1991. 176 p.
18. *Osmond-Smith D.* From Myth to Music: Levi-Strauss's «Mythologiques» and Berio's «Sinfonia» // *The Musical Quarterly*. 1981. Vol. 67. No. 2. P. 230–260.
19. *Osmond-Smith D.* Joyce, Berio, et l'art de l'exposition // *Contrechamps*. 1983. No. 1. P. 83–89.
20. *Osmond-Smith D.* Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's «Sinfonia». London, 1985. 104 p.
21. *Stoyanova I.* Geste — Texte — Musique. Paris: Union générale d'édition, 1977. 282 p.