

# Сакральное и шутовское в балете А. Ратманского «Лунный Пьеро» на музыку А. Шёнберга

*В статье представлен сравнительный анализ музыкально-поэтического и хореографического текстов в балете «Лунный Пьеро» А. Ратманского на основе вокального цикла А. Шёнберга в контексте постмодернистской эстетической парадигмы. Акцент сделан на мотиве сближения оппозиций «сакрального» и «шутовского» и на игре с художественными традициями прошлого.*

*Ключевые слова: А. Шёнберг, А. Ратманский, «Лунный Пьеро», танцевально-пластическое осмысление музыки, эстетика постмодернизма, игра, религиозно-сакральное, Богоматерь, луна, юродивый.*

Вокально-инструментальный цикл «Лунный Пьеро», написанный в 1912 году, — едва ли не самый известный опус из всего наследия А. Шёнберга — и спустя столетие по-прежнему привлекает внимание исполнителей, в том числе мастеров балета<sup>1</sup>. Изысканность используемых композитором современных музыкально-языковых средств, богатство и глубина образного содержания произведения, его смысловая многозначность позволяют выявлять в нем новые ракурсы, предлагать оригинальные варианты прочтения.

Алексей Ратманский, создавший одноименный балет для прославленной петербургской балерины Д. Вишнёвой, не в первый раз обращается к такому, казалось бы, совершенно «нетанцевальному» музыкальному

---

<sup>1</sup> Первым балетную постановку «Лунного Пьеро» А. Шёнберга осуществил Глен Тетли в 1962 году. В «живом» исполнении российский зритель смог познакомиться с ней в рамках «Чеховского фестиваля 2014» по спектаклям Шотландского балета из Глазго (возобновление Бронвен Карри).

жанру, как вокально-инструментальный цикл. «Любовь и жизнь поэта» Л. Десятникова на слова обэриутов Д. Хармса и Н. Олейникова вдохновила его на творческий эксперимент — балет «Вываливающиеся старухи» (2007), в котором было опробовано многое из новой танцевально-пластической лексики, в дальнейшем претворенной в «Лунном Пьеро».

Шёнберговский же опус покорила балетмейстера, надо полагать, своими визуально-зрелищными потенциями, которые кроются в неординарной образности произведения — одновременно театральной, образительной и символической, а также непривычностью звукового облика и эмоциональной палитрой, во многом созвучной современному мироощущению. Запечатленные в «Пьеро» приметы лиминарности, рубежности культурно-исторической ситуации и сопутствующие ей предвестия перемен корреспондируют с нашим временем, ментальность, художественные идеи и творческие методы которого во многом определяются постмодернистской эстетической парадигмой. В контексте постмодернизма представляется целесообразным рассматривать и композицию А. Ратманского.

Не ставя цель проанализировать спектакль в целом<sup>2</sup>, сосредоточимся на одном из его аспектов: на постмодернистском мотиве парадоксального сближения/соприкосновения эстетических оппозиций — «сакрального» и «шутовского», или, по словам П. Кэвеки, колебаний между позициями жреца и клоуна, когда «клоунский субъект постмодернизма представлен поведением жреца»<sup>3</sup>. Предварительно охарактеризуем эту оппозиционную пару.

Главенствующим принципом эстетики постмодернизма нередко выступает ироническая *игра* с культурным наследием, граничащая с его разрушением и окрашенная «привкусом» ностальгии по прошлому. Игровые отношения проявляются многолико: в интенции к театральности, карнавальности, маскарადу и сопряженными с ними смеху и шутовству, всепроникающей иронии и гротеску, в пародийном инверсировании прекрасного, возвышенного, трагического и т. д. Шутовское, заостряясь, культивирует парадокс, безумство, абсурдность.

Своеобразным противовесом расшатыванию традиционной системы ценностей, «укрошающим» нигилистический произвол и хаосогенность постмодернистской игровой стихии, выступает Божественная сфера бытия, «Великий Другой». Как отмечает Н. Маньковская, «переход к пост-

---

<sup>2</sup> См.: Выбыванец Э. В. Балет «Лунный Пьеро» А. Ратманского (2008) // ASPEKTUS. 2016. № 2. С. 46–62.

<sup>3</sup> Цит. по: Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 149.

модернизму ни в чем так ярко не проявляется, как в возвращении религиозной культуры...»<sup>4</sup>. Таким образом, в самом наличии полюса сакрально-духовных образов и смыслов угадывается попытка гармонизации мира эстетическими средствами.

Перечисленные выше черты постмодернистской артпрактики вполне распознаваемы в балете «Лунный Пьеро». В особенности, если рассматривать синтетический художественный текст в сопоставлении «данного» и «созданного»: музыкально-поэтической основы А. Шёнберга — А. Жиро — О. Э. Хартлебена и текста хореографической композиции А. Ратманского. Подобный шаг видится необходимым с целью установить те новые содержательные смыслы, которые возникают в результате их взаимодействия.

Игровое шутовское начало в разных проявлениях театральности — вплоть до бурлеска и фарса — заложено в поэтике самого шёнберговского источника, связанного через практику артистических кабаре начала XX века с итальянской импровизационной *commedia dell'arte*: от персонажей (Пьеро, Коломбина, Кассандр, Дуэнья) и сюжетных ходов в поэтическом тексте — до царящего в музыке духа лицедейства и пародийности. Подобный эффект в немалой степени обусловлен экстраординарностью музыкального решения цикла: его свободно-атональным письмом, манерой озвучивания текста *Sprechstimme*, темброво-акустическими свойствами партитуры, представляющей собой своеобразный «темброво-персонифицированный театр», в котором каждый солирующий инструмент способен «выступать в роли» определенного (и зачастую не одного) персонажа<sup>5</sup>, «передавать» ситуацию, «изображать» предметы, символизировать какое-либо эмоциональное состояние и т. д. Все пространство цикла, по сути, можно представить сценически-игровым благодаря непрерывной цепи перевоплощений и театрализации внутренних состояний Пьеро по типу магического театра Г. Гессе. Сменяющиеся роли-маски и соответствующие сюжетные перипетии, образы разыгравшегося воображения, игра чувств и — с чувствами других, игра с традициями прошлого, игра со смертью (макабрические мелодрамы № 12, 13) — эти разрозненные эпизоды служат метафорой театра жизни, на подмостках которого

<sup>4</sup> Там же. С. 135.

<sup>5</sup> Сошлемся на предположение Н. Власовой о выполнении виолончелью в некоторых эпизодах сочинения функции авторского *alter ego* (см.: Власова Н. «Лунный Пьеро»: пространство культурных диалогов // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 181) или на утверждение О. Кришталюк о ярко театральной (персонажной) функции тембров и наличии у основных инструментов пародирующих двойников (см.: Кришталюк О. А. Художественные функции культурных парадигм в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга. Автореферат дис... канд. иск. М., 2004. С. 9).

разыгрывается комедия, как будто лишенная логики и смысла. Собственно шутовское присутствует диффузно во всем цикле: оно проявляется в статусе главного персонажа — паяца, алогизме его экстравагантных выходов, непредсказуемости и фрагментарности сюжетной линии — вплоть до мотивов безумия, подразумевающего господство иррационального. Спектр таких состояний широк: включает эмоциональную аффектированность, опьяненность (№ 1, 5), любовное безрассудство (№ 2, 17), сумасбродные алогичные поступки, ослепление злобы (№ 14, 16), парализующий ум страх (№ 8), горестную отрешенность от реальности (№ 6, 7), наконец, забытие сна.

Музыкальное претворение сферы игры не может быть унифицированным. Выбор средств зависит от драматургической ситуации и содержания конкретных мелодрам. Примером служит группа пьес № 16–19, которые можно отнести к играм подражания<sup>6</sup>. Для Шёнберга образы этих номеров олицетворяют прошлое, от которого необходимо избавиться: отжившие социальные типы (Дуэнья, Кассандр) и отношения, устаревшие художественные каноны. В их музыкальном решении явственна пародийная направленность в духе неоклассицизма<sup>7</sup>. В № 16 слышна стилизованная механистическая токкатность; в № 17 — жанровые признаки гавота: четырехдельность, «манерно-старомодные» интонационные обороты с украшениями в теме, проводимой канонически у альты, голоса и кларнета (в обращении), — ремарка *grazioso*. В № 18 пародийно обыгрывается сюжетный мотив о фраке Пьеро с нестигаемым лунным бликом на фалдах, символически указывающий на романтический артистизм как на уходящую культурную традицию. Номер написан в форме двойного зеркального канона — исторически «окосновшей», — гротескно усиливающей мысль композитора о мертвящем влиянии прошлого. В № 19 пародируется жанр вальса (см. авторскую ремарку), однако чувствительно-галантный характер, обилие мелизмов и задержаний, ритмоинтонации реверансов (т. 5, 21–23) напоминают, скорее, менуэт (*ил. 1*). Экспрессивные всплески виолончельной кантилены, виртуозная каденция с т. 25 имитируют традиции сольного концертирования XIX века. Не следует забывать, что все приведенные здесь (и далее) жанровые

<sup>6</sup> Р. Кайо в работе «Человек, игра и игры» (1962) предлагает разделять игры на соревнования, игры риска (случая), переодевания (маскировки), подражания и экстагические. См.: Бычков В. В. Эстетика: Учебник. М., 2004. С. 221.

<sup>7</sup> О наличии данной линии в творчестве А. Шёнберга пишет Ч. Роузен, причисляющий к сочинениям неоклассицистской ориентации «все написанное между 1924 и 1928 годами. В этих произведениях, вместе с Сюитой для фортепиано op. 25, мы находим крайние точки шёнберговского неоклассицизма». См.: *Rosen Ch. Schoenberg*. London: Marion Boyars, 1976. P. 98.

детали, интонационно-тематические образования, конструктивные приемы и т. п., унаследованные из прошлого, в условиях атонализма и «эстетики избегания» становятся едва ли не основными знаками-«проводниками», открывающими слушателю музыкально-образное содержание пьес.

Sehr langsamer Walzer (mäßige  $\text{♩}$ )  $\text{♩} = \text{ca } 120-132$ ; sehr frei vorzutragen.

Violoncell.

Rezitation.

Klavier.

Sehr langsamer Walzer (mäßige  $\text{♩}$ )  $\text{♩} = \text{ca } 120-132$

Sehr langsamer Walzer (mäßige  $\text{♩}$ )  $\text{♩} = \text{ca } 120-132$   
*espress.*

Ил. 1. А. Шёнберг. Лунный Пьеро. № 19 «Пародия», тт. 1-5

На эстетике игры, столь привлекательной для постмодернистского сознания, и делает акцент А. Ратманский. Не случайно прообразом и содержательно-морфологической моделью спектакля также избрана комедия масок, эксплицирующая и усиливающая игровое начало, пробуждающая обширный и плотный поток образно-смысловых ассоциаций — художественных и жизненных. При этом абрис бессмертной комедии дан, как представляется, сквозь призму традиций петербургской культуры Серебряного века и, в частности, объединения «Мир искусства», которое корреспондирует с *commedia dell'arte* своим интересом к карнавальности. Та же общая склонность сближает мирискусничество с французским рококо XVIII века — детищем завершающе-переходной эпохи.)

Живописные и графические работы, а также художественное оформление спектаклей антрепризы С. Дягилева и «Старинного театра», созданные мирискусниками А. Бенуа, К. Сомовым, Е. Лансере, Л. Бакстом, роднит с искусством «века Купидона и Венеры» еще и выраженная интенция к эстетизму как бескорыстному любованию чистой красотой в духе *l'art pour l'art*. Театральная арлекинада в контексте эстетских поисков и стилизаторского ретроспективизма художников-мирискусников предстает в утонченно-стилизованной, изысканно-эротизированной и таинственно-недосказанной форме, созвучной духу и стилю рококо. Восприняв дух этих традиций, хореограф воплотил их в спектакле.

Идеей многоликости, парадоксальной полисемии собирательного образа Пьеро, игры рассогласованных противоречивых граней его внутреннего «Я» объясняется тот факт, что солирующих артистов в балетном спектакле четверо. При этом их облик настолько унифицирован, что каждый, по сути, являет собой копию трех других<sup>8</sup>.

Помимо этого в спектакле, метафорически запечатлевшем, по замыслу постановщика, психологическую драму мятущегося Пьеро, множество второстепенных персонажей-масок, которых представляют те же артисты. Роли каждого исполнителя постоянно меняются, воплощая определенные идеи или чувства, либо представляя реальных персонажей-символов в тех или иных сценических положениях. Эта игровая «перетасовка» сопоставима с бесконечными переодеваниями или подменами действующих лиц в комедиях, дающими простор для иронического обыгрывания ситуации.

Полагаясь на свободную творческую фантазию и чуткое ухо, Ратманский создает собственную сценическую логику спектакля. В одних случаях она отталкивается от поэтического слова и музыки, трактуемых то образно-обобщенно, то почти буквально, задавая определенную танцевальную позу или *pas*. В других — контрапунктирует смыслу первоисточника. Многие мизансцены моделируют традиционные буффонные ситуации и сюжетные ходы комедии масок — от забавных проделок (розыгрышей, подмен, насмешек, драк, воровства, авантюрных приключений и т. п.) до лирических любовных взаимоотношений, сдобренных пластическими аналогами лацци (смешными выходками и трюками, остроумными или грубоватыми). Они чередуются с бесфабульными эпизодами, выражающими абстрагированную («чистую») эмоцию или мысль.

Этому смеховому миру суетности профанного существования без Бога противопоставляется сакральная, ритуально-культурная образность, которой в этой музыкально-пластической драме отведена духовно-просветляющая, благотворящая роль. Данная сфера — важнейшая составляющая образной системы музыкально-поэтического текста первоисточника, в котором сакральные мотивы и символы почти всегда преломляются Шёнбергом через призму рефлексии собственной творческой судьбы, размышлений об этических основах художественного творчества, о личности художника и роли искусства в судьбах человечества. Отметим, что Божественное начало в цикле опознается не только на уровне мотивов

---

<sup>8</sup> У танцовщиков в постановке 2008 года — одинаковые белые костюмы Пьеро и набеленное лицо (у балерины отсутствует белая маска-грим и в костюме есть весьма условная юбочка). В спектакле 2012 года сценический облик исполнителей более нейтрален: рубашки и черные брюки, у Д. Вишнёвой — платье.

Священного писания, но и в слиянии-отождествлении с идеальным: в переживании величественности и непостижимости Универсума, возвышенной таинственности ночной природы (небосклона, Луны, земного ландшафта), одухотворенной творчеством гения. В подобном контексте романтическое томление по недостижаемому идеалу, символизируемому Лунным светом, становится метафорой страстного влечения к Богу, космическому абсолюту<sup>9</sup>. Для Шёнберга, сформировавшегося в ценностной системе позднего романтизма, смеховое обыгрывание сферы сакрального все-таки неприемлемо. Что, однако, не исключает ироничного тона высказывания, не только соответствующего стилистике кабаре, но и древнейшему приему высказывать правду, пророчествовать, прикрывая истину шутовством.

Эти образы органичны и для *commedia dell'arte*, особенно если учесть, что к числу истоков комедии исследователи причисляют площадную религиозную драму. (На фасаде здания театра Комеди Итальян в Париже был специально восстановлен барельеф со сценами распятия Христа, напоминая тем самым, что некогда Бургундский Отель служил Братству страстей господних для постановки мистерий<sup>10</sup>.) Следует данной традиции и А. Ратманский, для эстетических взглядов которого вполне естественны равновесность и сопряженность клоунады и Божественного.

Подобная позиция, столь близкая постмодернистам, восходит к архаическим слоям культуры, к свойственному им «двойному аспекту восприятия мира», о котором пишет М. М. Бахтин: «рядом с серьезными... существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество („ритуальный смех“)». Более того, «...серьезный и смеховой аспекты божества, мира и человека были, по-видимому, одинаково священными...»<sup>11</sup>. Традиционная культура не сводится к застывшим знаковым системам и текстам. Целое всегда импровизируется, творится заново. Образом целого является ритуальный танец, игра. В движении, в системе жестов, поз человека отражается свойственная ему картина мира. «Игра бытия выражена игрой масок, и в этом танце пластически очевидно родство всего со всем. Самые причудливые переходы становятся возможными, наглядно ощутимыми, чувственно пережитыми»<sup>12</sup>. Мифопоэтическое сознание связало игру и танец с божественным началом.

<sup>9</sup> См.: *Олимпиева Е. В.* Театр как явление культуры Серебряного века. Дис... канд. филос. наук. Екатеринбург, 1999.

<sup>10</sup> См.: *Молодцова М. М.* Комедия дель арте (История и современная судьба). Л., 1990. С. 83.

<sup>11</sup> *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле. М., 1965. С. 8.

<sup>12</sup> *Померанц Г. С.* Язык абсурда // Померанц Г. С. Выход из транса (сборник ранних работ). М.: Юрист, 1995. С. 461.

Целостность бытия становится трансцендентной человеку, а ее переживание — несовместимым со смехом. Возникает пропасть между сакральным и профанным, преодолеть которую можно в акте веры.

Отсюда понятна двойственность осмысления хореографом религиозной темы: насмешке и ёрничанью она подвергается лишь отчасти и не напрямую. Господствует же, вопреки постмодернистским установкам, благоговейный лично-причастный тон, провозглашающий: святость возвышенна и неприкосновенна. Рассмотрим наиболее яркие эпизоды, воплощающие в балете духовно-культовую образность, в сопоставлении их звучания и визуального ряда.

В № 6 «Мадонна» музыкально-поэтический источник публицистически заостренно обнажает этическую позицию Шёнберга как художника-гуманиста: скорбный образ Богоматери с мертвым сыном на руках становится символическим обобщением боли и скорби о мире, где царят зло, равнодушие и предательство. Но великие страдания и искупительная жертва ради человечества не в силах ничего изменить («Но скользят людские взгляды мимо, мать всех скорбящих»). Как и крик души художника, встречающего в ответ лишь холодное равнодушие или ненависть. Тем же обостренно-болезненным экспрессионистским тоном отмечена и музыка «Мадонны». В ней прослеживаются следы влияния пассакалии — жанровой формы вариаций на *basso ostinato*, которая с эпохи барокко традиционно воплощала образы скорби, траурного шествия. Звучит в пьесе и лейтмотив Луны<sup>13</sup> — знак событий «подлунного мира» (ночное светило — немой свидетель земных трагедий), одновременно прочитывающийся и как символ Богоматери.

Жанром пассакалии обусловлены также конструктивные закономерности пьесы. Квазитему *basso ostinato* — настороженно-напряженную, с оттенком суровой предопределенности — образует двутактовый, уступчато-волнообразный хроматизированный оборот (последование малых, больших и увеличенных секунд) в партии виолончели *pizzicato*. В дальнейших проведений эта «тема» сохраняет лишь характер и общий тип ритмического движения, звуковысотный же уровень и интервальные соотношения в ней, а далее и мелодический рисунок изменяются. В движении контрапунктически сплетающегося с ней голоса флейты явно проглядывают интонации лейтмотива Луны в увеличении (тт. 1–2, 7–8). Второй

---

<sup>13</sup> Так условно назван нами мотив прихотливого «арабесочного» рисунка с опорой на увеличенное трезвучие, впервые появляющийся в № 1 (т. 1 у фортепьяно), который становится сквозным во многих пьесах цикла. При этом его, подобно неверному свету луны, отличает интервальная изменчивость при сохранении общего мелодического контура и ритма.



раздел (после ферматы, от т. 15) отмечен снятием остинойтнй квазитемы (означающйм выход за рамки ритуала), усилением общей динамики до *f*, сменой фактуры, насыщением патетическими интонациями (восходящие глссандо у виолончели, широкие скачки на септиму через две октавы). Высочайшей степени накаленности, страстности почти на уровне эмоционального срыва достигает развитие в кульминации (от т. 18). Музыкальная ткань становится более плотной, многослойной: у бас-кларнета и виолончели звучит в контрапункте интонационно видоизмененный лейтмотив Луны в низком регистре, тяжелые аккорды вступившего фортепиано создают опорные басы. В партии *Sprechstimme* — широкие ходы на дециму, ундециму, ассоциирующиеся с интонациями крика. Заканчивается композиция на высшей точке эмоционального напряжения — двукратном повторении интонации взывания-вопроса (восходящая терция *h-dis*, но уже на ямбической стопе), с которого и начиналось все развитие (ил. 2).

The image shows a page of a musical score for Act 6 of Wagner's opera 'Die Walküre'. The score is for measures 18 through 24. It includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B-Kl (B)), Violin (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and Piano (Klav.). The vocal line is in Sprechstimme. The score features dynamic markings like 'pesante', 'pizz.', 'cresc.', and 'wuchtig', and tempo markings 'Tempo'. The lyrics are in German: 'che, ihn zu zeigen al. ler Mensch. heit- doch der Blick der Menschen mei. det dich.' and 'Mut. ter al. ler Schmer. zen!'.

Ил. 2. А. Шёнберг. Лунный Пьеро. № 6 «Мадонна», тт. 18–24

Содержательно совпадает с музыкальным источником и его хореографическое решение, переводящее действие в трагедийную плоскость. Это оживший пластический символ, образ-эмблема *Pieta*, запечатлевший разные моменты и ракурсы свершившегося: два танцовщика и балерина воплощают и образ Распятия (балерина в приподнятом крестообразном положении), и безграничную скорбь обесилевшей Богоматери (буквально не способной встать на ноги), и лежащее перед ней тело Сына Божьего, и обобщенные образы учеников, близких и свидетелей трагедии. Последние пребывают то в состоянии бурного проявления горя, возмущения, неприятия реальности (оно передается интенсивно-динамичными жестами, прыжками), то в сменяющей его тут же, в момент музыкальной цезуры, скорбной подавленности. Уход в себя визуально воплощается либо «свернутой», замкнутой позой одного из танцовщиков, словно сжавшегося в комок, либо обездвиженностью — как бы вызванным потрясением ступором — другого, о чем свидетельствует неестественная поза исполнителя (стоя на одной ноге, колено другой обхваченно руками и прижато к торсу). Рельефно выделены пантомимические «взывания» Мадонны к окружающим, взрывы отчаяния (рвущееся и трепещущее тело балерины в руках танцовщиков), а также ее широкие движения руками, будто охватывающие «всех скорбящих». Сострадающие горю и бережно поддерживают, и сдерживают ее в моменты аффективных порывов и смертной истомы (танец построен с преобладанием движений балерины в партерных или низких воздушных подержках, выполняемых с обоими танцовщиками одновременно или попеременно с каждым). В заключение сцены фигура уже высоко поднятой балерины с вытянутыми в стороны, подобно распятию, руками символизирует Вознесение Богоматери.

Парадоксальность смены предшествующих игровых эпизодов трагедийной «Мадонной» вносит свой смысловой штрих в осознание внутреннего родства игрового и сакрального. Здесь возникает ассоциация с сюжетом средневековой легенды о жонглере Богоматери, в наивной чистоте души славившем ее как умел — своим искусством потешника.

№ 7 «*Больная Луна*», несмотря на предшествующую ему глубокую цезуру в партитуре (удлиненная пауза, которую можно истолковать как фигуру смерти — *aposiopesis*), непосредственно продолжает предыдущую мелодраму с ее темой крестной смерти как в музыке (тт. 2–3 — фигура креста в *ракоходе e-f-d-es* у флейты, означающая искупление; тт. 13–14 — *passus duriusculus* в объеме уменьшенной терции), так и в визуальном решении мизансцены. Один из танцовщиков остается лежать на сцене неподвижно в течение всего номера (знак безжизненности); сценическое освещение — предельно затемненное, мертвенно-холодное. Таким

образом Ратманский решает этот номер как лирический, личностный отклик на евангельские события.

Герой с поэтически чувствительной душой, согласно стихам, видит в Луне как в зеркале отражение своих мыслей, свои обостренно-болезненные переживания, вызванные Священным писанием, а также романтическим мировосприятием. Строки «смертельно бледная луна», «истомленный вид» пластически репрезентированы болезненно склоненным к земле положением корпуса танцовщика, «стелющимися» движениями на уровне среднего яруса тела, положением на коленях, скованными, «бессильными» вращениями в позе attitude или с заложенными за спину руками, невысокими прыжками. Иллюстративность визуального ряда доходит до буквализма: «задушена своей тоской» — жест руки, обвивающей шею; хореографическое воплощение гибели, смерти — в движениях танцовщика, разищего себя ударом в спину и живот, в скорченной позе. Трепет агонии передан дрожанием кисти руки. Здесь же появляется визуальный мотив, означающий смерть, упокоение: резкий удар ладонями по полу на слове «умирает» (т. 14). В данном номере присутствует и буффонная, свойственная игровым мелодрамам пластическая лексика, выступая в качестве знака жизненной реальности, но осколочно и как бы через силу.

№ 11 «Багряная месса» — поначалу являет собой образец сюжетно-сценического «перпендикуляра» к первоисточнику. Номер шенберговского цикла метафорически воспроизводит христианский обряд святого причастия, но в переиначенном — дерзко-пародийном и устрашающем виде: вместо священника «у алтаря — Пьеро!», вместо символов плоти и крови Христовой — мистическое принесение в дар его собственного трепещущего сердца. Мотивы ряжения Пьеро с целью уподобления священнику — символу Иисуса Христа, рассечения священного облачения — истолковываются как осквернение святынь. Но одновременно — и как мотив мессианского подвижничества, жертвенного служения людям художника-гения, своим творчеством несущего миру прозрение истины, воодушевляющего и наделяющего верой и силой «пугливые души», подобно тому, как это происходит в религиозных ритуалах. В музыкальном решении пьесы, помимо звукописи сверкающего пламени свечей, «слепащего блеска» золота в храме (продолжительное *ostinato* и стремительные пассажи с «взвивающимися» мелодическими контурами, обилие *трелей*, отдельных звуковых «брызг» и «вспышек») и трепета вынутого сердца (*tremolo* альты), одновременно выражающих особое — экзальтированно-возвышенное, просветленное состояние души Пьеро, в музыке выявляются жанровые признаки культового ритуала. К ним можно отнести

магическую «заклинательность» восьмикратно повторяемого однокто-вого мотива в партии фортепиано, который далее усиливается, разрастается, расширяясь структурно при помощи секвенцирования и вариантных преобразований (от т. 8), а также имитационно-стреттных проведений у виолончели, фортепиано и альты в кульминации (т. 15). «Вибрирующая» фактура передает одновременно и состояние священного трепета, которое сопровождает религиозный ритуал, и стихию огня — символ жертвы и очищения. В эпизоде мистического экстаза (*a tempo*, от т. 18), повествующем о благословении с дарением сердца (он выделен сменой фактуры на почти хоральную, на трех пиано), подчеркиваются музыкальные знаки, косвенно указывающие на жертвенность: нисходящие секундовые интонации скорби и смирения (причем на приглушенном фоне диссоциирующих аккордов струнных и флажолетов фортепьяно первый секундовый ход голоса дублируется бас-кларнетом в дециму!), мотив томления (во втором варианте, согласно М. Элик<sup>14</sup>) *es-ges-f-d* бас-кларнета в т. 18–19 (ремарка *Hauptstimme*) (ил. 3).

Ил. 3. А. Шёнберг. Лунный Пьеро. № 11 «Багряная месса», тт. 17–21

В балетно-сценическом решении соответствующая сцена продолжает предыдущий эпизод — ограбление княжеского склепа, — изображая делёж воришками добычи. Лишь начиная с одиннадцатого такта, после синхронного кувырка через голову (символика переворота), происходит

<sup>14</sup> См.: Элик М. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга // Музыка и современность: Сборник статей. Вып. 7. М., 1971. С. 191–192.

переключение бурлескного действия в символическую плоскость. Пьеро совершает кровавую мессу, предлагая для причастия собственное сердце. Балетмейстер переосмысливает данный мотив в свете современных реалий начала XXI века: если логически исходить из содержания предшествующей сценки, то собственную душу (= сердце) приносят в жертву Золотому тельцу, страсти к богатству. В танцевальной пластике эпизода (синхронные движения дуэта танцовщиков) отображаются все формально-содержательные мотивы текста: рассечение груди и вынимание сердца, собирание льющейся крови (подбирающие движения рук) — дарение их «пугливым душам», благословение и взывание к высшим силам (исполнитель стоит спиной к зрительному залу, вытянувшись вверх с поднятыми руками), кощунственное присвоение духовного лидерства и святости (стойка на руках как знак несоответствия, противоречия естественным законам), ламентации (тт. 18–19: неестественные страдальческие позы, тремор рук), смертельный исход (удар ладонями по полу как мотив завершения жизни в т. 20; финальное падение на спину, с крестообразно раскинутыми руками как знак жертвенной смерти). При этом смысл этих формально-содержательных мотивов текста обыгрывается иронически, поскольку на нее переносится влияние предыдущего эпизода.

№ 14 «Кресты» является не только завершением страстной линии, но драматической и смысловой кульминацией и вокального цикла, и балета. Христианская идея жертвы Спасителя на кресте во искупление людских грехов у Шёнберга облекается в форму избранничества поэта. Убеденный «в высочайшем предназначении искусства и художника как его жреца», Шёнберг, по словам Н. Власовой, считал: «то, что делает художник, сродни Божественному творению...»<sup>15</sup>. Однозначное свидетельство тому — рефрен стихотворного текста: «Святы строки, как распятыя, кровь впитавшие поэта». Таким образом, можно утверждать, что в данной кульминационной пьесе цикла было сформулировано морально-этическое, религиозное и художественное кредо композитора-философа. Патетика этого прямого обращения художника к слушателю, утверждающего искусство как силу, сравнимую по воздействию с религией, определила и выбор музыкальных средств пьесы. Утонченно-детализированная камерность высказывания уступает место обобщенности, укрупненности и выпуклости средств: декламационно-патетическая широта и лапидарность вокальных интонаций, четкость, квадратность синтаксических структур и ритмики, энергичные затакты, пунктиры, однокрасочный тембр фортепиано, тяжелая аккордовая фактура (в которой регистровые

---

<sup>15</sup> Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М., 2007. С. 14.

броски выявляют несколько крупных пластов); диссонирующие многослойные созвучия квартового, кварто-секундового строения или образующиеся наложением нескольких «нормативных» по структуре аккордов, расположенных на расстоянии секунды. В партии *Sprechstimme* ритмическая четкость и рельефность сочетается с возбужденной страстностью речи и экспрессивными интонациями-возгласами (ямбические восходящие ходы на септиму, нону). Четко выявлены в пьесе и структурные грани формы, опирающейся на рондообразную структуру поэтического текста (схема  $a - b - a^1 - c - a$ ). Музыкальный рефрен, совпадая с текстовым («святы, как распятая, строки...»), в дальнейших проведениях динамизируется: во втором, сохраняя темброво-фактурные особенности, звучит в более напряженной высокой тесситуре, в конце — в сопровождении бурлящих фигураций тридцатьвторыми. В третьем, репризном, самом коротком и напряженном, повторяются обороты *Sprechstimme* первого проведения рефрена, но фактура представляет собой сплошной бурно вибрирующий фон (*tremolo* фортепиано, трели у флейты, кларнета, скрипки и виолончели).

Два эпизода концентрируют в себе действенно-событийные и изобразительные моменты трагедии. В первом эпизоде (тт. 5–7) струящаяся подвижная фактура, переливы пассажей живописуют льющуюся из ран поэта алую кровь. Причем угадывающийся в контурах этих пассажей лейтмотив Луны здесь, как и в «Багряной мессе», ассоциируется с кровавым сиянием лунного диска. Второй эпизод контрастирует всей предыдущей музыке номера, являя картину смерти поэта. Органные пункты, остинатность, «повисающая» тритоновая интонация у скрипки, почти ирреальное звучание флажолетов фортепиано, струнных (состав инструментов в этом эпизоде расширяется до квинтета), *ppp*, отрывистые, со сбивчивым ритмом фразы *Sprechstimme* (тт. 11–12) (ил. 4), а также постепенный регистровый спуск с длительным мрачно-гулким *tremolo* в конце у фортепиано (тт. 16–19), — все средства создают ощущение безжизненности и застылости, потусторонности.

Повторение в заключительной каденции двух аккордов, которыми начиналась пьеса, с тем лишь отличием, что число тонов во 2-м аккорде дополняется до 13 (не считая звуков, затрагиваемых *трелью*), как бы гласит, что круг замкнулся, и в цикле начинается новый этап развития. Но это и новый этап духовного восхождения композитора, словно прозревающего здесь свой крестный путь в искусстве, символически обозначенный фатальным в его жизни числом 13, и с готовностью принимающего свой жребий.

Flöte. Flatterzunge  
 Klarinette in A.  
 Geige. Flag.  
 Violoncell. Doppelgriff es u. h.  
 (10) *ppp* (ernst)  
 - ten. Tot das Haupt, erstarbt die Locken- fern ver.  
 (10) *r. H. tonlos niederdrücken* Flag. *ppp*  
 \* ohne Pedal *pp* immer ohne Ped.

Ил. 4. А. Шёнберг. Лунный Пьеро. № 14 «Кресты», тт. 10–12

Предельно ясно прочитывается сюжет в хореографическом действии. Драматургически сцена разделяется на несколько этапов-разделов. Хореография начального раздела погружает в атмосферу вражды и насилия, живописуя — как и в поэтическом тексте — ожесточенное столкновение между персонажами: вначале между двумя противниками, затем двое терзают третьего — Поэта. В следующий момент, образуя круг замкнутыми руками, танцовщики в стремительном кружении иллюстрируют «коршунов, над ним <Поэтом> кружащих». Наконец, герой, «что заклеван черной стаей», застывает, «распятый» людской ненавистью. А вместе с ним — два других персонажа. Свет меркнет («опускается солнце»), означая их смерть. В этих трех символизируемых крестах — аллюзия на события казни Иисуса Христа, что прочитывается как уподобление жертвенности поэта подвигу Сына Божьего, как утверждение святости его искусства. Солнце у Шёнберга становится кровавым венцом, жестоким апофеозом смерти. Луна же связывается с милосердным, утешающим, сохраняющим жизнь началом<sup>16</sup>.

Следующий раздел — это картина оплакивания и поклонения, корреспондирующая сюжетно и по смыслу с № 6 («Мадонна») и Интер-

<sup>16</sup> Подобная символическая оппозиция отмечена исследователями и в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова.

людией. Балерина, воплощая Луну или одну из благочестивых евангельских жен — образ, который в любом случае символизирует сострадательное, утешительное, очеловечивающее женское начало, — в горестном изумлении дотрагивается до каждой фигуры, вследствие чего они перевертываются, словно невесомые муляжи. Подобным скупым пластическим штрихом красноречиво запечатлена и безжизненность тел, и текстовая метафора: поэтические «строки, кровь вобравшие поэта», которые в следующем разделе сложатся в символ творческого служения-подвига. Его воплощает «живое изваяние» — трехъярусная групповая фигура: впереди танцовщик, стоящий на одной руке и плече вверх ногами, за ним — второй, стоящий на коленях, на плечи которого опирается балерина также в перевернутой позе; сзади ее поддерживает стоящий третий танцовщик. Далее эта монументально-скульптурная фигура перестраивается, разворачивается лицом к залу и начинает медленно двигаться к авансцене, напоминая киноприем «наезда»: танцовщик на коленях и балерина *emboité* движутся, простирая вперед руки; танцовщик, лежащий поперек перед ними, перекачивается в направлении движения; замыкает группу танцовщик, поднявшийся в полный рост, но с опущенной головой и раскинутыми в стороны руками, являя собой одновременно и символ парящего вверху Святого Духа, и создавая очертания креста, особенно четкие в тот момент, когда балерина трагически заводит вверх сцепленные руки. В целом эта фигурная группа может истолковываться как известный графический символ Святой Троицы: треугольник основания — это Бог-Отец, крест — Христос, верхняя горизонтальная часть — Святой Дух. Заключительный эпизод сцены снова возвращает в план условно-действенный: это быстрые повороты балерины на пальцах, с протяннутыми вперед сомкнутыми руками — жест безысходности горя, а вокруг нее так же стремительно кружатся танцовщики — то ли тени умерших, то ли воспоминания о них...

Подобное почти статуарное пластическое решение раздела в сочетании с драматической патетикой и изобразительностью музыкального ряда (гулко бурлящие фигурации фортепиано т.9 в эпизоде казни; ирреальность тембровой палитры, застылая остинатность и трели в эпизоде с мертвыми телами в тт. 10–12, затем предельное нарастание динамического уровня, повышение тесситуры, тремолирующий фон в тт. 17–19) оказывает не только сильнейшее эмоциональное воздействие, но и выводит сцену на философский уровень осмысления. В фокусе внимания А. Ратманского оказывается чрезвычайно близкая и Шёнбергу, и художникам Серебряного века теургическая тема, связанная с животрепещущим вопросом о роли искусства и художника-творца в судьбе человечества.



Современный ракурс понимания сакрального, связанный с контекстом культуры постмодернизма, проистекает из-за усиления в хореографической постановке игрового карнавально-смехового начала, заостряющего образные оппозиции, в том числе теургического и шутовского, а также постоянных перемещений между далекими образными планами, полюсы которых образуют буффонада, с одной стороны, и высокая трагедийность Страстей — с другой. Весьма напоминающая композиционный принцип романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, такого рода театральность — с карнавальным мельканием эпизодов, пародийностью и ироничностью — связана с «кабаретным» стилем вокального цикла «Лунный Пьеро». Но не только.

По мнению Т. М. Горичевой, в эпоху постмодернизма, в условиях «секулярного ада», когда тяготение к святости особенно ощутимо, но сильны также жажда острых ощущений и пограничных ситуаций, склонность к эпатажу и маргинальности, эстетизация безобразного, распад культуры может быть остановлен «святостью юродивых во Христе»<sup>17</sup>. Сила блаженного — в смехе и парадоксальной, на первый взгляд, бессмысленности слов и действий. Но скрытый в них «смысл, творимый из абсурда», направлен против зла в мире, «ибо когда мир своею мудростью не познал Бога в премудрости Божией, то благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих (1 Кор 1, 20–21). Смех же, на грани ужаса, божественен, ибо «объемлет тотальность сущего... внутреннее и внешнее в бесполезной, небесной радости»<sup>18</sup>. Смирив гордыню и отказываясь от самовозвеличивания, юродивый приближается к святости, достигая небывалой свободы «для того, чтобы преобразить нашу землю Духом Святым, чтобы на месте ничто возрос рай»<sup>19</sup>.

В балете главный герой — мечтательный лунатик и площадной паяц. Пьеро нелеп и смешон, его дикие выходки сродни маниакальному бреду сумасшедшего. Он «предпочитает казаться несчастным, ущербным, „уродом“, ругается миру, и мир ругается ему», творит безумства «притворно, с целью поношения от людей. Аскетическое подавление собственного тщеславия покупается ценой введения ближнего в соблазн и грех осуждения, а то и жестокости»<sup>20</sup>. Пьеро по своей сути сопоставим с юродствующими ради Христа, ибо несет миру правду, являясь зеркалом всего общества. В этом мы и видим своеобразно воплощенный в музыкально-поэтической и хореографической форме феномен современной сакральности.

<sup>17</sup> Горичева Т. М. Православие и постмодернизм. Л., 1991. С. 42.

<sup>18</sup> Там же. С. 33–34.

<sup>19</sup> Там же. С. 42.

<sup>20</sup> Там же. С. 46–47.

## Литература

1. *Бычков В. В.* Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
2. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 422 с.
3. *Власова Н. О.* «Лунный Пьеро»: пространство культурных диалогов // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 177–184.
4. *Выбыванец Э. В.* Балет «Лунный Пьеро» А. Ратманского (2008) // ASPEKTUS. 2016. № 2. С. 46–62.
5. *Горичева Т. М.* Православие и постмодернизм. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991. 64 с.
6. *Кришталюк О. А.* Художественные функции культурных парадигм в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга. Автореферат дис. ... канд. иск. М., 2004. 29 с.
7. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
8. *Молодцова М. М.* Комедия дель арте (История и современная судьба). Л.: ЛГИТМиК, 1990. 219 с.
9. *Олимпиева Е. В.* Театр как явление культуры Серебряного века. Дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург, 1999. 153 с.
10. *Померанц Г. С.* Язык абсурда // Померанц Г. С. Выход из транса (сборник ранних работ). М.: Юрист, 1995. С. 435–480.
11. *Элик М.* Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга // Музыка и современность: Сборник статей / Сост. Т. А. Лебедева. Вып. 7. М.: Музыка, 1971. С. 164–210.
12. *Rosen Ch.* Schoenberg. London: Marion Boyars, 1976. 124 p.