

М. С. ДЯДЧЕНКО

*Таганрогский институт имени А. П. Чехова (филиал)
«Ростовского государственного экономического университета (РИНХ)»*

Г. Р. ТАРАЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МАЛЕР СЕГОДНЯ – ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ СИМФОНИЙ



Заголовок «Малер сегодня» впервые появился в статье Т. Адорно, спустя 19 лет после смерти Малера. В 1954 году его повторил английский музыковед Ф. Барфорд, в 1969 году – французский фанатичный поклонник и биограф Малера Анри-Луи де Лагранж, в 1991-м – немецко-швейцарский музыковед, Герман Данузер.

Этот заголовок знаменателен тем, что музыка Малера никогда не воспринималась однозначно, и проблема сложности её восприятия существовала во все времена. Вспомним, с каким равнодушием, даже презрением, встречали премьеры его сочинений современники.

Попытки объяснить феномен музыки Малера предпринимались неоднократно, и каждое поколение пыталось осмыслить его по-своему. Шестидесятые годы XX века были отмечены всплеском интереса к наследию композитора и начавшейся радикальной переоценкой его творчества. В последующем десятилетии «загадочную популярность» Малера попытался объяснить Карл Дальхауз, с точки зрения которого в банальном сознании музыкально образованных людей наследие XIX века постепенно оказалось отодвинутым на определённую дистанцию. Дальхауз писал: «... в музыке Малера, звуковом документе конца столетия, границу которого она уже наполовину перешагнула, сегодняшние посетители симфонических концертов распознают собственное, разорванное, неопределённое отношение к традиции XIX века. Всё, что произошло за последние годы в истории восприятия романтического наследия, в музыке Малера уже «выписано»» (Цит. по: [1]).

В книге «Малер сегодня» Г. Данузер даёт яркую характеристику музыке Малера, которая «в своей всеохватности... наводит мосты над пропастью между исполнителями и творцами Новой музыки, и потому, в отличие от любой другой, она воистину всеобъемлюща» [1].

Как исполняют и воспринимают музыку Малера сегодня? Чтобы ответить на этот вопрос, мы обратились к архивам российских филармоний: за последние десять лет в столичных залах произведения Малера прозвучали немногим более десяти раз. Исключение составили концерты 2010–2011 гг., приуроченные Санкт-Петербургской академической филармонией к двум юбилейным датам – 150-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти австрийского композитора.

В процессе наблюдения за слушательскими потребностями актуализируются проблемы смысла музыки Малера, её содержательных планов. Классическая инструментальная музыка в контексте социально-психологических установок современной культуры неуклонно теряет образную конкретность, затрудняя понимание. Это связано с утратой уже к концу XX столетия генетического исторического контакта с театром, описанного в известном капитальном труде В. Конен [5], вследствие чего восприятие его в трактовках современников композитора становится практически невозможным.

Теоретические проблемы музыкального содержания начали активно разрабатываться в последнее десятилетие прошлого века. Системную иерархию девяти уровней изложила В. Холопова в основной работе «Музыка как вид искусства» [8], варианты подходов были представлены в работах Л. Казанцевой [4] и Л. Шаймухаметовой [9]. Вопрос социально-психологических конвенций трактовки содержания частично разрабатывался Г. Тараевой [7]. Но ракурс обновления взаимосвязей различных видов искусства в новых типах синтеза остаётся актуальным как для теоретической разработки, так и аналитического исследования художественной практики.

Эмпирические наблюдения показывают, что общество на разных этапах исторического существования «теряет» содержательные реа-

лии масштабных симфонических произведений. И культура сама заботится о том, чтобы «вернуть» утраченные смыслы, воссоздать, реконструировать и даже «обрести» их заново. Самым надёжным способом в этом плане оказывается восстановление исторической зависимости симфонии от театра, то есть новые театральные и кинематографические ассоциативные связи. Симфонии самых различных авторов в XX веке подвергаются хореографической интерпретации, возвращая музыке персонажей и действия, включаются в кинофильмы. Эта художественная практика даёт возможность подойти к проблеме восприятия с какой-то степенью конкретности и достоверности. Визуальное, пластическое и, естественно, вербальное пространства (в кинематографических репликах) демонстрируют содержательные интерпретации эмоциональной сути музыки в наглядности образов-персонажей и сюжетных коллизий.

Музыка Малера многократно подвергалась такой актуализации – воплощению на балетной сцене и в кино. Это представляет несомненный интерес для характеристики содержания музыки симфоний в восприятии её хореографами и кинематографистами. Анализ художественной реконструкции реально-фантастического мира Малера в балете «Белоснежка» А. Прельжокажа и составляет основной предмет внимания в настоящей статье.

Прежде всего перечислим наиболее значительные примеры хореографических воплощений малеровской музыки, демонстрирующие неослабевающий интерес к интерпретации ее столь специфического образного мира. На музыку *Adagietto* из Пятой симфонии в 1972 году французским хореографом Р. Пети специально для блистательной балерины современности Майи Плисецкой на сцене Большого театра в Москве был поставлен одноактный балет «Гибель розы». На эту же музыку был поставлен балет «Эпилог» (Дж. Ноймайер, Нью-Йорк, 1975). В 1974 году на музыку *Adagio* из Десятой симфонии был создан балет «*Adagio*» П. Бауш (Вупперталь). М. Бежар объединил четвертую, пятую и шестую части Третьей симфонии Малера и своего «настоющего» автора Ф. Ницше в одноактном балете «Что мне рассказывает любовь» (Монте-Карло, 1974).

В 1975 году в Гамбурге Д. Ноймайер поставил свой балет «Третья симфония Густава Малера», положив тем самым начало многолетнему хореографическому циклу. Отвечая на вопросы журналиста «Известий» в 2012 году, балетмейстер сказал: «... в его музыке сокрыта огромная тайна... что-то происходит, меняется, но метаморфозы продиктованы не сюжетом, а эмоци-

ями, человеческими отношениями... Я прорывался сквозь музыку, пытался понять каково это – танцевать симфонию?» [3]. Впоследствии Ноймайер переложил на балет все симфонии, кроме Второй и Восьмой.

Всплеском интереса хореографов всего мира не только к симфониям Густава Малера, но и его вокальному творчеству отмечены 1960–1970-е годы. Балеты поставлены на музыку «Песен Рюккерта», вокальных циклов «Песни об умерших детях», «Песни странствующего подмастерья», «Волшебный рог мальчика», симфонии-кантаты «Песнь о Земле».

В наши дни тенденция хореографической интерпретации симфоний композитора активно продолжается – балет Бежара (2013) представляет программу из трёх спектаклей – «Что мне рассказывает смерть», «Песнь странствующего подмастерья» и «Что мне рассказывает любовь».

Эти художественные акты представляют богатнейший материал для изучения исторических метаморфоз восприятия содержания музыки и продолжения темы «Малер сегодня». Таким проектом стал балет «Белоснежка» (в хореографии Анжелена Прельжокажа), премьера которого состоялась в 2008 году на Биеннале современного танца в Лионе¹.

Почти не отступая от сюжета сказки, Прельжокаж, создает, по мнению ряда критиков (а это «документированные» факты восприятия), чёрно-белую историю о добре и зле [2; 6]. Трепетная юная Белоснежка и агрессивная, тиранищая весь дворец Мачеха превращают старую романтическую сказку в историю о страсти и женской ревности, в которой нетрудно прочесть актуальные психологические мотивы и образы.

Сам хореограф считает, что братья Гримм и Малер, чья музыка напоминает и выражает силы природы, удивительно совпадают по настроению. В одном из своих интервью Прельжокаж сказал: «... чем больше я слушал произведения Малера, тем больше понимал, что именно такая музыка идеально подходит для моей «Белоснежки»: столько образов сразу возникает в сознании» [6]. Эта история рассказана им языком современного танца, музыкальной основой которого стал калейдоскоп из отдельных частей практически всех симфоний (кроме Седьмой).

Художественно цельный мир спектакля, его визуальный ряд, создан творческим тандемом декоратора Лепруста и знаменитого кутюрье Готье, предложившим смешение стилей и эпох от Древнего Египта до современной коллекции высокой моды. Изобретательный и неутомимый фантазёр *haute couture* Жан-Поль Готье не в первый раз создаёт костюмы для театра и кино,

делая их «продолжением пластического языка героев... Это костюмы-характеры, костюмы-маски, костюмы-символы» [2].

Для полной характеристики современной рецепции Малера любопытно проследить подробно, какая именно музыка использована хореографом и как истолкована. Поскольку в задачи статьи не входит масштабное исследование, то в попытке очертить образное воплощение музыкального конфликта малеровского мира средствами хореографии ограничимся несколькими характерными эпизодами.

Пролог балета задаёт тему: родив в муках, Черная Королева умирает. Прельжокаж создаёт мрачную картину – пустынное царство небытия; он как будто намеренно ломает традиционное представление: рождение ребенка, представляющее в обычном сознании светлое и радостное событие, здесь показано через боль и смерть. Это один из немногих эпизодов балета, который идет под таинственно-тревожные электронные и шумовые звуки. Здесь музыки Малера ещё нет, ей только предстоит родиться во всей жёсткости противостояния боли и света, гротескном, злом и экстатическим озарении любви.

Свет эротического чувства сквозит уже в одной из начальных сцен – танце придворных. Здесь музыка из II части Второй симфонии обретает причудливый характер, благодаря экзотике костюмов и рисунку танца. Хитоны, трико, гетры, подтяжки и хореография с типичными элементами модерна (схематизированные классические греко-египетские «фрески») создают фантастический образ придворных, лишённых каких-либо признаков индивидуальности и занятых откровенно эротической игрой. I часть Десятой симфонии (Adagio) рисует сцену, в которой Король представляет Белоснежку Принцу и придворным. Это ее портрет в экстатической красоте и трагическом предчувствии.

Далее экспонируется жёсткий контраст музыки и образа: с Adagio Десятой сопоставляется гротескная II часть Пятой симфонии – трогательной чистоте Белоснежки противопоставлена Мачеха. Она является ко двору «подтянутой и упругой “вамп” из ночного клуба» [2]. Стиль ее аксессуаров одновременно напоминает фашистскую форму и “садомазохистские” костюмы. У Прельжокажа Мачеха наделена большой танцевальной партией. Королева красивая, сексуальная, надменная, нервно-злая и невероятно агрессивная, что выражено в ее резкой пластике. «Ненависть мачехи к Белоснежке не комическая старческая прихоть, а неодолимое бешенство «второй молодости» [2].

III часть Десятой симфонии превращена Прельжокажем в эротический танец волшебных

влюбленных пар в сцене на болоте. Под музыку Скерцо (III часть) из Пятой симфонии следует сольный танец Белоснежки с красным платком – подарком возлюбленного. Музыка в пластическом решении хореографа обретает смысл зарождения любви и чувственности, что становится одной из важнейших тем спектакля. Затем влюблённые Принц и Белоснежка исполняют дуэт, в котором угадывается форма классического па-де-де, под музыку III части (Tranquillo) Четвёртой симфонии.

Наивной чувственной идиллии вновь противопоставит жёсткий пластический и музыкальный контраст: под звуки финала Шестой («Трагической») симфонии происходит превращение победоносной дивы (Мачехи) в истовую убийцу, когда в зеркале вместо своего отражения она видит молодую красавицу – свою падчерицу.

Встреча Белоснежки с охотниками-солдатами (посланными Мачехой убить ее) происходит под музыку из V части Второй симфонии. Необыкновенной силы обаятельный образ музыки решён хореографом появлением оленя. В березовой роще, пронизанной светом и звуками природы, появляется женщина с обнаженным торсом, оленьими рогами и игрушечным сердцем на груди. Хореограф нашел интересную и парадоксальную пластику – калейдоскоп поз животного в имитации замедленной киносъемки. Здесь малеровская симфония замирает, её сменяет электронная музыка, сингл трехмерной гоночной игры.

Один из эффектных хореографических эпизодов – спуск в пещеру гномов-шахтеров с фонарями на голове и в клетчатых шортах-шотландках – сопровождается III частью Первой симфонии «Титан». Пластическое решение на отвесной скале экспонирует цирковую акробатику: невероятные вертикальные пируэты танцовщиков, закреплённых на тросах, сопровождаются блуждающими лучами света. Это придает музыке Траурного марша в манере Калло, эффектную каскадность, совершенно снимающую малеровский гротеск сцены похорон охотника зверьми.

Один из самых выразительных дуэтов в спектакле Прельжокажа – шокирующая сцена отравления Белоснежки яблоком, непривычный для балетного жанра натурализм в демонстрации насилия. Неожиданным гротескным и трагическим дуэтным танцем двух женщин хореограф «увидел» музыку Восьмой симфонии в ее II части.

Заслуживает особого внимания лирическая кульминация спектакля на музыку «бессмертного» гимна романтической Любви – IV части Пятой симфонии. Это безысходный танец Принца с бездыханным телом возлюбленной – юноша

не находит сил поверить в смерть Белоснежки. Стоит ему отпустить тело девушки, и она безжизненно соскальзывает на пол, доводя его до пароксизма отчаяния, граничащего с агрессией. Этот лирический танец – маленький шедевр Прельжокажа. Тем более впечатляет, что сочинен он на музыку, многократно использованную, в том числе, в условно-биографическом фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции» – исполненное утонченной, мучительно-сладостной экспрессии *Adagietto* Пятой симфонии.

Как и положено сказке, кончается она соединением счастливых влюбленных. Под музыку III части Третьей симфонии свадьба, осыпанная золотым «дождем», вызывает ассоциации с завершающим модный показ выходом модели-невесты в эффектном свадебном наряде. Приводят и мачеху, которую заставляют до смерти танцевать

в раскаленных дымящихся башмаках. Коротким танцем-конвульсией наказанной по заслугам мачехи завершается спектакль.

Описанные интерпретации музыки Малера в балете А. Прельжокажа необыкновенно оригинальны и впечатляющи. Разумеется, нельзя сказать, что он парадоксально изменил традиции её содержательного истолкования. Скорее, он их продолжил, максимально осовременивая визуальными образами.

Балет «Белоснежка» Прельжокажа отвечает неизменному художественному закону: постоянно меняющийся слуховой опыт и новые реалии бытия подсказывают новые формы обращения к наследию Малера. Они предоставляют материал для исследования исторических метаморфоз музыкального содержания в новых обстоятельствах жизни общества и культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Литературной первоосновой для создания сюжетного балета – довольно редкого явления для хореографов-модернистов – послужила сказка братьев Гримм, изданная в 1812 и дополненная в 1854 году. Этот романтический сюжет не впервые используется в музыкально-сцениче-

ском искусстве. До А. Прельжокажа к нему обращались: в 1956 году Т. Гзовская (балет «Белоснежка» на музыку В. А. Моцарта, Берлинский балет); в 1975 году Г. Майоров («Белоснежка и семь гномов», балет на музыку Богдана Павловского, Академический театр оперы и балета УССР).

ЛИТЕРАТУРА

1. Данузер Г. Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом. URL: <http://www.mahler.narod.ru/articul.html>.

2. Должанский Р. Семь гномов: «Белоснежка» в постановке А. Прельжокажа // Коммерсантъ. 2009. № 83. (13.05). URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1168069>.

3. Иванова В. Нижинский и Малер в лучших традициях Гамбурга // Известия. 2012. (04.05). URL: <http://iz.ru/news/523728>.

4. Казанцева Л. Основные теории музыкального содержания: Учебное пособие. Астрахань: Факел, 2001. 368 с.

5. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 291 с.

6. Серова Е. Анжелен Прельжокаж: «Белоснежка – комплекс нашей эпохи». URL: <http://vtbrussia.ru/culture/festivali/epoha--belosnejki/>.

7. Тараева Г. Интерпретация музыкального содержания: конвенции культуры и модификации // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб-к науч. ст. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 46–71.

8. Холопова В. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2000. 320 с.

9. Шаймухаметова Л. Теоретические проблемы содержания в разработках Лаборатории музыкальной семантики Уфимской академии искусств // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы науч.-практ. конференции. М. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2005. С. 49–69.

REFERENCES

1. *Danuzer G.* Maler сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом [Mahler Today – in the field of tension between modernism and postmodernism] URL: <http://www.mahler.narod.ru/articul.html>.
2. *Dolzhanskii R.* Сем' гномов: «Белоснежка» в постановке А. Прел'жкожа [Seven Gnomes: "Snow white" Staged by A. Preljocaj] // *Kommer sant.* 2009. № 83 (13.05). URL: <http://www.kommer sant.ru/doc/1168069>.
3. *Ivanova V.* Nizhinskii i Maler v luchshikh traditsiiakh Gamburга [Nijinsky and Mahler in the Best Traditions of Hamburg] // *Izvestiia.* 2012 (04.05). URL: <http://iz.ru/news/523728>.
4. *Kazantseva L.* Osnovnye teorii muzykal'no go soderzhaniia: Uchebnoe posobie [Basic Theory of Musical Content: Tutorial]. – Astrakhan', Fakel Press, 2001. 368 p.
5. *Konen V.* Teatr i simfoniia [Theater and Symphony]. Moscow: Muzyka Press, 1975. 291 p.
6. *Serova E.* Anzhelen Prel'zhokazh: «Белоснежка – комплекс нашей эпохи» [Angelin Preljocaj "Snow White is the Complex of Our Era"]. URL: <http://vtbrussia.ru/culture/festivali/epoha--belosne jki/>.
7. *Taraeva G.* Interpretatsiia muzykal'nogo soderzhaniia: konventsii kul'tury i modifikatsii [Interpretation of Music Content: Convention of Culture and Modification] // *Muzykal'noe soderzhanie: sovremennaia nauchnaia interpretatsiia* [Musical Content: the Modern Scientific Interpretation]. – Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2006. P. 46–71.
8. *Kholopova V.* Muzyka kak vid iskusstva: Uchebnoe posobie [Music as an Art Form: Tutorial]. St-Petersburg: Lan' Press, 2000. 320 p.
9. *Shaimukhametova L.* Teoreticheskie problemy soderzhaniia v razrabotkakh Laboratorii muzykal'noi semantiki Ufimskoi akademii iskusstv [Theoretical Problems of Content in the Elaborations by Laboratory of Music Semantics of the Ufa Academy of Arts] // *Muzykal'noe soderzhanie: nauka i pedagogika* [Musical Content: Science and Pedagogy]: Moscow – Ufa: RITs UGAI Press, 2005.

МАЛЕР СЕГОДНЯ – ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ СИМФОНИЙ

В статье раскрывается проблема восприятия музыки Малера, которая являлась предметом осмысления не одного поколения, начиная с современников самого композитора.

Авторами предпринимается попытка объяснить непопулярность сегодня серьезной симфонической музыки, в том числе Малера, утратой аудитории содержательных ориентиров. Её восприятие затрудняет совершенно иная культура, разрыв генетической связи инструментальной музыки с театром (описанной в известном труде В. Д. Конен «Театр и симфония»). Активная теоретическая разработка проблем музыкального содержания (В. Н. Холопова, Л. П. Казанцева, Л. Н. Шаймухаметова) на данный момент оставляет открытым вопрос обновления взаимосвязей различных видов искусства в новых типах синтеза. И потому культура пытается восстанавливать эти связи по-новому, привлекая новые театральные и кинематографические жанры.

В статье приводится перечень наиболее значительных хореографических воплощений про-

изведений Малера (Р. Пети, Дж. Ноймайера, П. Бауш, М. Бежара и др.) в качестве примеров актуализации содержательных представлений его музыки – героев-персонажей и сюжетных коллизий.

В качестве образца восприятия музыки Малера, характеристики ее современной рецепции представлен анализ балета А. Прел'жожа «Белоснежка». Подробно рассмотрены наиболее оригинальные образные истолкования хореографом фрагментов симфоний Малера, которые он не столько кардинально изменил, сколько продолжил и осовременил своим визуально-пластическим рядом.

Новые формы рецепции музыки симфоний Малера предоставляют материал для исследования исторических метаморфоз музыкального содержания в новой социокультурной реальности.

Ключевые слова: симфония Малера, «Белоснежка» Прел'жожа, содержание инструментальной музыки, хореографические проекты Малера.

**MAHLER TODAY –
A PROBLEM OF PERCEPTION OF SYMPHONIES**

The article reveals the problem of Mahler's music perception, which was the subject of comprehension both for many generations and the composer's contemporaries.

The authors attempt to explain that the unpopularity of serious symphonic music, including Mahler, is the result of the loss of meaningful orientations by the audience. Its perception is hindered by a completely different culture, the rupture of the genetic connection between instrumental music and theater (described in the well-known work by V. D. Konen "Theater and Symphony"). Active theoretical development of problems of musical content (by V. N. Kholopova, L. P. Kazantsev, L. N. Shaymuhametova) at the moment leaves open the question of updating the interrelationships of various types of art in new types of synthesis. And that is why the culture tries to restore these ties in a new way, attracting new theatrical and cinematic genres.

The article contains a list of the most significant choreographic incarnations of Mahler's works (R. Petit, J. Neumeier, P. Bausch, M. Bejart, and others) as the examples of actualization of the content representations of his music: characters and subject collisions.

The analysis of the ballet by A. Preljocaj "Snow White" is presented as a sample of the perception of Mahler's music, the characteristics of its modern reception. The authors consider in details the most original figurative interpretations by the choreographer of the fragments of Mahler's symphonies, which he not only radically changed, but continued and modernized with his visual-plastic series.

New forms of music reception of symphonies by Mahler provide material for the study of historical metamorphoses of musical content in the new socio-cultural reality.

Key words: Mahler's symphonies, "Snow White" by Preljocaj, content of instrumental music, Mahler's choreographic projects.

Дядченко Мария Сергеевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального и художественного образования
Таганрогский институт им. А. П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»,
Россия, 347936, Таганрог
e-mail: marydy@mail.ru

Dyadchenko Maria S.

PhD in Art Criticism
Associate Professor at the Department of Music and Art Education
A.P. Chekhov Taganrog Institute (branch)
Rostov State University of Economics
Russia, 347936, Taganrog
e-mail: marydy@mail.ru

Тараева Галина Рубеновна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: taragr@mail.ru

Tarayeva Galina R.

Doctor of Arts
Professor at the Department of Music Theory and Composition
S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: taragr@mail.ru

