

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.36871/hon.202302052

**МИФ КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНОГО
СМЫСЛОМОДЕЛИРОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. БАКШИ***Ольга Анатольевна Путечева*

Кубанский медицинский институт
350015, Российская Федерация, Краснодар, улица Буденного, 198
putecheva.olga@mail.ru, ORCID: 0000-0003-2812-8981

Современная культурная ситуация характеризуется возрастанием роли мифологии и мифотворчества. Актуальность изучения мифа и механизмов мифологизации связана с особой его ролью в музыке и театре, со стремлением познать глубинные, существенные связи и отношения, общее в особенном. Цель работы в том, чтобы осмыслить механизм творческого подхода к мифу. В XX – начале XXI века художественное творчество не только вдохновляется образами, сюжетами мифа, но создает собственный миф на основе архетипов в системе мифологического моделирования.

Взаимодействие музыки и мифа в рамках ритуала позволяет открыть новые возможности содержательного и выразительного плана. Использование мифа в когнитивном аспекте дает музыке устойчивую структуру, закрепляющую смысловые точки в виде фабулы, сюжета. А миф обретает энергию живого голоса в звуковых мистериях. В творчестве композитора А. Бакши актуализируются музыкальные формулы, способствующие выражению мифологического содержания. В статье выявляются три подхода к использованию мифопоэтических структур: миф как сюжетная основа музыкального образа, работа со звуковыми эквивалентами архетипических составных мифа, создание мифологизирующих звуковых структур. В первом случае миф становится сюжетным первоисточником одного из разделов мистерии «Полифония мира» (2001). Мифологическое мышление становится способом и методом работы с музыкальной материей (спектакль «Нумер в гостинице города NN», 1994); наконец, миф творится звуковым выражением («Сидур-мистерия», 1992). С эстетической позиции миф трактуется как художественно-семантическая матрица, ведущая к смыслопостижению звучащего материала.

Ключевые слова: миф, мифологизация, музыкально-театральное моделирование, композитор А. Бакши, мифологизирующая звуковая среда

Для цитирования: Путечева О. А. Миф как основа музыкального смысломоделирования в творчестве А. Бакши // Художественное образование и наука. 2023. № 2 (35) С. 52–60. <https://doi.org/10.36871/hon.202302052>

Original article

**MYTH AS THE BASIS OF MUSICAL MEANING-MODELLING
IN THE WORKS OF A. BAKSHI***Olga A. Putecheva*

Kuban Medical Institute
198 ul. Budennogo, Krasnodar, 350015, Russian Federation
putecheva.olga@mail.ru, ORCID: 0000-0003-2812-8981

© Путечева О. А., 2023

The modern cultural situation is characterized by the increasing role of mythology and myth-making. The relevance of the study of myth and the mechanisms of mythologization is associated with its special role in music and theater, with the desire to know the deep, essential connections and relationships, the common in the special. The purpose of the work is to comprehend the mechanism of creative approach to the myth. In the XXth – early XXIst centuries, artistic creativity is not only inspired by images, myth plots, but creates its own myth based on archetypes in the system of mythological modelling.

The interaction of music and myth at the point of the ritual opens up new possibilities of meaning and expression. The use of myth in its cognitive aspect gives music a stable structure, fixing semantic points in the form of a plot, a story. Myth acquires the energy of a living voice in sonic mysteries. In the work of the composer A. Bakshi, the musical formulas that contribute to the expression of mythological content are actualized. The article identifies three approaches to the use of mythopoetic structures: myth as a plot basis of musical image, work with sound equivalents of archetypal components of myth, and creation of mythologizing sound structures. In the first case, myth serves as the narrative source of one of the sections of the mystery "Polyphony of the World", 2001. Mythological thinking becomes a way and method of working with musical matter (performance "Hotel Room in the City of NN", 1994); finally, myth is created by sound expression ("Sidur-Mystery", 1992). Aesthetically, myth is interpreted as an artistic and semantic matrix, leading to the comprehension of the sonic material.

Keywords: myth, mythologization, musical and theatrical modelling, composer A. Bakshi, mythologizing sound environment

For citation: Putecheva O. A. Myth as the Basis of Musical Meaning-Modelling in the Works of A. Bakshi. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 2 (35). P. 52–60. <https://doi.org/10.36871/hon.202302052> (In Russian)

В XXI веке миф дает возможность проявиться творчеству человека как ценнейшей его способности. «Мифотворчество — имманентная функция человеческого сознания и способ воспроизводства культуры в обществе» [4, 9]. Это живая, развивающаяся структура, трансформирующаяся при переходе из одной эпохи в другую. Она концентрирует сущностные аспекты прошлого в их аксиологическом модусе для развития духовной культуры современности.

Цель статьи — выявление способов творчества «мифологизирующего сознания» композитора, его созидательной деятельности по мифологическим моделям, силы философского и художественного обобщения.

Задачи данной статьи вытекают из поставленной цели, они могут быть обозначены следующим образом:

- а) представить приемы трансформации мифологии в ее современных театральные постановках;
- б) выявить особенности мышления современного композитора А. Бакши, использующего миф в качестве модели для создания собственных художественных решений;
- в) проанализировать принципы мифологизации, характерные для творчества композитора А. Бакши и ведущие к созданию музыкального мифа.

Музыка А. Бакши, вступая в тесный контакт с другими видами искусства (театр, скульптура, литература), вдохновляется, активизируется «вечными» мифологическими сюжетами и сама становится новым мифом. А. Бакши стремится воссоздать в музыке как мифологемы и мотивы мифов прошлого, так и современные мифологические конструкции в виде интуитивного действия или ритуала. Хорошо известные музыкальные формулы классического, романтического образца вступают во взаимодействие с новыми изобретенными приемами, создавая ментальное поле мифологической структуры.

В работе приводится музыковедческий анализ нотных партитур звучащей фактуры спектаклей («Полифония мира», «Нумер в гостинице города NN», «Сидур-мистерия»), применяется метод сравнения и обобщения полученных результатов в свете проецирования философских идей на процесс формирования культурного кода в условиях художественного произведения. Через специфику мифологии и ритуального сознания композитором А. Бакши в концентрированном, сжатом виде отображаются явления мира в их скрытых смыслах.

Исследованию особенностей мифологического мышления посвящены труды представительницы английской антропологической школы —

Э. Тайлора, Дж. Фрэзера. Основополагающие идеи, обусловившие формирование философской традиции изучения мифа в XX веке, разработаны А. Бергсоном, Г. Г. Гадамером, Э. Кассирером, Л. Леви-Брюлем, К. Леви-Строссом, Ф. Ницше, Э. Фроммом, И. Хейзингой, К. Хюбнером.

С точки зрения историко-культурологического, эволюционного подхода миф рассматривался С. С. Аверинцевым, М. М. Бахтиным, А. Я. Гуревичем, Ф. Х. Кессиди, Д. С. Лихачевым, Ю. М. Лотманом, В. Я. Проппом, А. А. Тахо-Годи, О. М. Фрейденберг. Вопросы соотношения мифа и ритуальности разрабатывали М. Элиаде, В. Н. Топоров, они нашли развитие в театральном исследовании П. Пави и философии дискурса М. Фуко, акцентировавшего вопросы «ритуализированных наборов дискурсов» [15, 10]. Для анализа музыкальных мифологизирующих структур важно следующее замечание: «Миф и обряд принципиально едины, и это единство проявляется в повторяющемся воспроизводстве действия, имевшего место в “первичное время”, “правремя» [9, 5]. Изучению *структурных аналогий* между мифом и музыкой посвящены работы К. Леви-Стросса, Е. Тарасты, Ю. Кона. По замечанию Е. Мелетинского, «сознательное обращение к мифологии писателей XX века» обычно происходит «как к инструменту художественной организации материала» [11, 210].

Театр способен актуализировать в ситуации драматического спектакля наиболее существенные, узловые точки нашей жизни в новых формах и аспектах. Мифологические принципы в театре позволили обнаружить не повседневную логику жизни, а более обобщенные, вневременные мотивы человеческого бытия. В. Н. Топоров понимает мифологизацию «как создание наиболее семантически богатых, энергичных и имеющих силу примера образов действительности» [14, 5]. Данный процесс, как считает П. Пави, — это обращение к истокам, знаменующее ритуалом, отразившемся на ряде значительных театральных постановок и формировании режиссерских систем (А. Арто, Е. Гроговский), что дало возможность создать напряженное, драматическое и поэтическое видение жизни. Структура такого спектакля берет начало из порядка ритуального дискурса, акцентирует особые точки, открывающие общечеловеческие ценности. Миф становится своеобразной матрицей, задающей параметры жизни, разъясняющей смыслы.

Влияние мифологии особенно интенсивно проявилось в эпоху постмодернизма и пост-

драматизма в театре, что повлекло за собой ряд открытий в области взаимоотношений театра и музыки.

Миф предполагает свободу передвижения во времени и пространстве, достигая формул бесконечности пространства и времени, при которых ситуация «вневременья» или «надвременья» — одна из наиболее естественных. Повторение, так же как стремление к замкнутым круговым формам, создает цикличность времени и возвращение событий (на круги своя) в пространстве.

Свойственный мифологическому мышлению синкретизм также накладывает отпечаток на степень взаимосвязи отдельных элементов. Как известно, синкретизм предполагает их нерасчлененность. Миф важен как особый модус фиксации проблем бытия, это своеобразная призма, позволяющая сфокусировать внимание на основополагающих идеях. Со своей стороны, музыка также обладает мифологической природой, восходящей к ритуалу. По мнению К. Леви-Стросса, «музыкальное произведение, будучи мифом, закодированным вместо слов в звуки, содержит решетку дешифрования, матрицу отношений, которая фильтрует и организует переживаемый опыт» [10, 169]. Ссылаясь на К. Леви-Стросса, сравнившего миф с симфонией, А. В. Ставицкий отмечает: «...если искать какое-либо явление, сравнимое по форме и воздействию с мифом, то это будет не проза и даже не поэзия, а музыка» [13, 80].

Данная концепция не только позволяет обратиться к музыке как рациональному зерну, но и выдвигает ее на главенствующие позиции среди составных элементов мифологического театрального пространства. Поэтому в качестве одного из возможных вариантов построения спектакля в мифологическом театре возникает структура, основанная на ведущем положении музыки. Сам спектакль мифологического театра в целом тяготеет к музыкальной организации действия. Наиболее часто этот принцип реализуется благодаря введению в спектакль *ритуальных форм*. В этом случае миф выполняет «функцию... ритуала, который не может быть стерт повторением, но напротив, только в повторении и обнаруживает свой смысл и оправдание» [8, 227]. Мифологический театр не столько явление прошлого, сколько необходимость современности.

Суггестивное приобщение к духу, внутреннему голосу мифологических глубин происходит через открытие проекции глубинных

мифологических смыслов, умножение содержания через звук и пение. Миф — это всеобъемлющая структура, которая подспудно господствует в человеке в качестве основания. Актер — это тот, кто вызывает бездну и, владея ею, создает уникальные миры. Подобный мифологический театр с его психологичностью, устремленностью в недра человеческой души, подсознания сродни не только импровизации, но такому широко представленному в литературе явлению, как «поток сознания», который сродни музыкальному звуковому потоку.

Именно благодаря музыке зритель попадает в мифологическое пространство сценического действия. Музыка, ввиду своей абстрактной природы, — лучший ключ к подсознанию. Чем глубже художник хочет проникнуть в подсознание, тем меньше его удовлетворяют вербальные формы, то есть слово. Он ищет в театральном искусстве возможности уйти от его прямолинейности и смысловой конкретности. Дальнейшие поиски в области новых средств выразительности театрального языка приводят к осознанию совершенно особой роли музыки, которая выводит содержательные аспекты на уровень философских обобщений.

«Миф интерпретируется и как некоторая парадигма, *объяснительная модель*, позволяющая раскрыть специфику достаточно широкой перспективы объектов. Параметры и конститутивные свойства мифа образуют, таким образом, систему, эвристические возможности которой предстают в аналитическом ракурсе» [7, 10]. Через музыку и звук миф обретает свой голос, живое дыхание в современной культуре.

Взаимодействие музыкальных и мифологических структур возможно в разных формах, что дает уникальный результат. Творчество А. Бакши опирается на три формы существования мифа — как явления культуры, как типа мышления и как модели музыкально-творческой интуиции.

В первом случае миф становится сюжетным первоисточником одного из разделов музыкально-сценической мистерии «Полифония мира» (2001), часть называется «Орфей и Эвридика». Мифологическое мышление обнаруживается не только в эстетическом выражении представлений композитора, но становится способом и методом работы с музыкальной материей (спектакль «Нумер в гостинице города NN», 1994); наконец, миф, порожаемый самим музыкальным произведением, существует как звуковое выражение («Сидур-мистерия», 1992).

В «Полифонии мира» используется исходный смысловой уровень, сохраняющий в себе

неизменные значения, связанные с мифологическим первоисточником («Орфей и Эвридика»). Спектакль «Полифония мира» для скрипки соло, струнного оркестра, ансамбля ударных, исполнителей этнической музыки, джаза и смешанного хора — международный проект композитора А. Бакши, который поставил режиссер Кама Гинкас. Известный сюжет помещается в новый контекст современного прочтения. Развитие музыкальной материи обусловлено движением от смысловой доминанты Жизни к ее противоположности — точке Смерти, дающей росток Жизни. Смысловые векторы противоположного направления образуют бесконечную круговую модель возвращения, заключающую символический образ движения.

Миф об Орфее особо популярен в культуре и искусстве, так как содержит концентрат необыкновенно значимых импульсов для творчества и понимания роли творца. Сама фигура полубогочеловеческого певца, поэта и философа мифологична, она вбирает в себя множество смыслов и идей, связанных с искусством: «Для древних греков Орфей: а) был буквально “спустившимся с неба”; б) являл собой образ “чистого”, “идеального” поэта; в) был носителем дорийской (догреческой) культуры» [3, 119]. Имя героя тесно связано не только с созданием первых гимнов, торжественных песнопений в честь богов, но и с формированием мистерий. Считается, что он был посвящен в Самофракийские мистерии и являлся основателем Орфических мистерий, а также орфического учения, предшествовавшего возникновению философии. Орфею приписывается сборник философско-ритуального характера под названием «Орфические гимны», имевший сакральный смысл, доступный только посвященным.

В современном представлении образ певца многолик, содержит переплетение нескольких важных для формирования культуры тем, получающих экзистенциальное наполнение, таких как одиночество, любовь, смерть. Музыкальный инструмент Орфея — волшебная лира, символизировавшая не только само искусство, но и гармонию земных и небесных сил.

Как образ Орфея един в своей диалектичности аполлонического и дионисийского, точно так же части, посвященные ему музыкально, содержат диалектику единства и различия, создающую движение и развитие. В образе Орфея заложено множество смыслов: высокое духовное и преобразующее начало, гармония и уравновешенность, трагичность и тайное знание, доступное немногим.

Содержание мифа об Орфее проецируется А. Бакши в музыкальное решение, отражается на тематизме, строении формы и развитии. Вся часть «Орфей и Эвридика» скрепляется *ostinato* виолончели, напряженно скандирующей малую секунду, как бы препятствующей развитию. В середине построения остинатность распространяется на речевое скандирование «*Va-va*» в хоровой партии басов и теноров как обозначение высшей точки напряжения и трагизма.

Единство музыкального текста обнаруживается в тематизме: тема тенора по существу представляет собой видоизменение мотива трубы, возникшего в каноническом изложении с валторной. Интонационно объем темы заключен в интервале малой сексты. Он несет в себе огромную силу, энергию и динамику, что достигается благодаря поступенному взлету вверх от первой к шестой ступени лада с последующим закреплением на пятой ступени, что скрыто выявляет интервал квинты.

Олицетворением Орфея является партия тенора (традиционно это молодой герой). Его тема-призыв начинается с квинтового запева, отсылающего к тембровой памяти лесного рога, что одновременно ассоциируется со стихийным началом и первозданной природой. Мелодическая характеристика Орфея как певца представлена темой широкого дыхания, значительной протяженности, которая развивается на основе ритмического варьирования с длительными остановками на неустойчивых ступенях тональности. Тема сопрано (ассоциирующаяся с Эвридикой) эхом малой терции вторит интонациям солирующего тенора, не получая значительного развития, словно тень самого Орфея, отзвук его активной энергии.

Приведенный раздел — это своеобразный гимн Орфея, ибо «гимн» переводится как плетение (от греч. «ткать»). Именно такое плетение голосов и тембров становится определяющим в этом разделе, так как основным приемом развития здесь является полифония. Композитор канонически излагает небольшую по объему инструментальную тему, порученную духовым инструментам. К этому плетению присоединяется обособленная партия тенора, ведущего самостоятельную развитую мелодическую линию.

Важной чертой звукового выражения мифологического мышления становится особая спрессованность, информационное сжатие, вследствие этого осуществляется кристаллизация символов, увеличивается смысловая насыщенность и значимость образов. Музыкаль-

ные символы в такой ситуации не застывшие структуры, они динамично взаимодействуют, и, следовательно, живут в пространстве и времени. Миф возвращает присущую мистериям simultaneity пространственно-временных процессов. Сценическое воплощение мифа об Орфее вызывает необходимость ритуальных действий, погруженных в стихию музыки.

Кроме непосредственного обращения к мифу, обнаруживается другой подход к работе с музыкальным материалом. Это мифологический тип мышления самого композитора А. Бакши, проявляющийся в виде моделирующего сознания, вычлняющего структурные точки для построения собственного мифа (спектакль «Превращение», режиссер В. Фокин). Согласно концепции В. Н. Алесенковой, выстраивание мифа идентично «интерпретации метатекста, то есть освоения ментального пространства текста автора с помощью новых аудиовизуальных выразительных средств», что создает «собственную смысловую надстройку — вторичную смысловую структуру над языком, то есть — миф» [1, 43]. Другими словами, для создания собственного мифа необходимо напряжение между исходным текстом пьесы и внетекстовой реальностью, то есть воображением режиссера, представлением композитора и множеством других ментальных реальностей, пересекающихся в точке формирования нового мифа.

А. В. Денисов разграничивает «синтагматический и парадигматический типы трансформации мифологического первоисточника в сюжете. В первом случае сюжет насыщается новыми мотивами, отсутствующими в мифе-первоисточнике, во втором — сюжет обогащается новыми внетекстовыми связями (то есть сюжет воспринимается на фоне корпуса произведений, также связанных с мифом-первоисточником)» [7, 6]. Обогащение внетекстовыми связями характеризует современный тип моделирования мифологических структур в музыкально-театральном пространстве.

Обнаруженные в первоисточниках «семантические константы» [7, 22] — устойчивые семантические комплексы, сохраняющиеся в них неизменными (например, это константы жертвенной смерти, смерти-превращения, взаимодействия человека с трансцендентным миром), используются для переформатирования известных произведений, часто развивающихся аналогично мифам или старинным преданиям. В них исследователи отмечают глубинное основание и мышление архетипами. На семанти-

ческие константы мифа, как известно, опирается творчество Н. В. Гоголя. Модели архетипических решений в творчестве Гоголя изучали Е. И. Анненкова, Ю. Я. Барабаш, С. Г. Бочаров, М. Я. Вайскопф, Ю. В. Манн, Е. М. Мелетинский и др. Главное, на что обратили внимание исследователи — наличие инвариантных моделей в поэтике Гоголя.

«Под архетипами стали понимать не столько образно-символические представления глубинных явлений человеческой психики “коллективного бессознательного” (К. Г. Юнг), сколько “сквозные”, “порождающие” модели словесного творчества... Их деятельность обусловлена несколькими факторами: типологической повторяемостью, абстрагированностью — отвлеченностью от конкретного материала (“проформы”), матричностью как способностью продуцировать на своей основе новые варианты протообразов» [6, 6–7]. Это устойчивые образования, стабильные структуры, узловые моменты сюжетного становления, задающие не только литературную основу, но также импульсы, порождающие музыкальные идеи.

Древнейшие архетипы базируются на обрядах и ритуалах, поэтому в произведениях Гоголя множество описаний действий, указывающих на тот или иной обряд, ритуальное поведение персонажей. Ведущее место в обозначенных произведениях Гоголя занимает обряд свадьбы и похорон. Они становятся основой спектаклей по повести «Шинель» и поэме «Мертвые души». Их взаимосвязь отражает архаические представления об изоморфности этих ритуалов. И именно эти точки — свадьба и похороны — берутся за основу, они — цель, кульминация сценических произведений, созданных в творческом содружестве режиссера В. Фокина и композитора А. Бакши. Архетип двух диаметрально противоположных ритуалов практически дается в наложении. Нет отдельной сцены свадьбы или похорон — это мерцание их структур и составных частей. Бакши, как и Фокин, использует идею алогичности, игры смыслов, двойственность, заложенную в произведениях Гоголя.

В музыкальном решении спектакля В. Фокина — А. Бакши «Нумер в гостинице города NN» (1994) просматривается *константа взаимодействия человека с инфернальным миром*. Партитура А. Бакши насыщается новыми мотивами, происходит «досочинение» исходного сюжета, углубление содержания звуком.

Мифотворчество нового типа прослеживается в способе работы с классическими лите-

ратурными источниками, когда сценическое действие разворачивается не столько на основе их текста, сколько в технике бриколажа, как бы в «отскоке» от канона. То, что делает А. Бакши с известными литературными сюжетами, можно обозначить как «интеллектуальный *bricolage*» (термин Е. М. Мелетинского) [11, 83] от фр. *bricoler* — играть отскоком, рикошетом. В своем исследовании «Реинтерпретация художественного текста» доктор искусствоведения П. Волкова отмечает: «...современное искусство, будучи как авангардом, так и его антиподом, демонстрирует неоднозначную целостность, заданную бриколажем прошлого и настоящего» [5, 3].

Погружение в мифологическую систему связано у А. Бакши с обращением к видениям и снам героев, что дает сдвиг во времени и пространстве, погружение во внелогические глубины подсознания, полифонизацию. Функции музыки связаны с воссозданием мифических образов на сцене (в данном случае — всякого рода нечисти), а также с переводом реального пространства в мифологическое, образуя «музыку снов». В эпизоде венчания (спектакль «Нумер в гостинице города NN») музыкально-мифологическое пространство абсолютизируется. Музыка здесь проходит несколько стадий: 1) «вмешивается» в действие; 2) начинает управлять действием; 3) подменяет собою действие, становясь драматическим действием.

Кульминация мифологического достигается в ритуальном эпизоде «Кошмарного сна Чичикова», где слова исчезают — остаются только звуки. Фоном становится похоронный марш — музыкальный символ смерти, на сцене появляются мертвецы, чертенята, «трясущие шкафы, как дерево» (деревянный молоток бьет об пол). После ужасного крика Чичикова «Едем!», сам он остается совершенно неподвижным, за него все проделывает музыка, в которой появляется «ритм бешеной скачки» [12, 62]. Наложение архетипов достигается в деформированной ритуальности свадьбы-похорон и закодировано акустически, что осознается в виде информации, несущей смысл.

Третий вариант использования мифа предполагает прорастание мифологической структуры из звуковых импульсов, гармонических и мелодических комбинаций, из тембровых решений путем формирования музыкальной материи, как это происходит в «Сидур-мистерии». Премьера спектакля по мотивам работ гениального советского скульптора, художника и поэта Вадима Сидура (1924–1986) состоялась в 1992 году. Спектакль на музыку Александра

Бакши для сопрано и ансамбля ударных Марка Пекарского поставил Валерий Фокин.

Для мифа характерна циклическая интерпретация времени, возвращение на «круги своя». Данная модель воспроизводится в «Сидур-мистерии», где мир ирреальных звуков метафорически воплощает скульптурные изваяния В. Сидура. Сравнение звуков со скульптурой необычно, что подводит композитора к нетрадиционному тембровому решению — использованию натуральных звуков среды. В качестве символической звуковой атмосферы мифа избираются исключительно тембры ударных инструментов, создающих особо тревожную атмосферу действия. Симфония разнообразных звуков вырастает в сочетаниях экзотических инструментов с поразительным богатством необычных шорохов, передающих звуки сыплющегося песка, стуков, олицетворяющих природные стихии; действия музыкантов — сродни приемам фокусников, извлекающих удивительные по разнообразию тембровые сочетания. Тембрам ударных инструментов противопоставлен живой голос певицы, изменяющий окраску благодаря трансформации звукоизвлечения, в результате чего появляются окающие, рыкающе-раскатные, глиссандирующие вибрации.

«Жанр спектакля — мистерия — определен самой природой мифа, неразрывно связанного с ритуалом. По сути дела, “Сидур-мистерия” — это обряд инициации музыкантов, посвящения их в сидуровский миф <...> Сидуровский космос — это безысходный круговорот любви (эроса) и смерти (танатоса)» [2, 78]. Мистический ореол придается всему действию «Сидур-мистерии», которая разворачивается в подвале — пространстве тайны, где действия героев обретают сакральный смысл.

Звуковая фактура постепенно набирает плотность, темп ускоряется, динамика взаимодействия образных сфер активизируется и на низких гулких ударах достигает кульминации, что знаменует разрушение, распад. Еще слышен голос певицы, достигающий высшей степени напряжения, но все обрывается, звуковое движение прекращается, и в это время на сцене возникает фигура забинтованного, чьи действия сопровождаются скрежещущими звуками и отдаленным звенящим таинственным отголоском.

Так же как древняя мистерия обозначает духовную вертикаль, для понимания которой необходимо нисхождение и познание сути иного мира, точно так же и «Сидур-мистерия» требует спуска в подземелье, где

движениям музыкантов придается ритуальность, а подвал становится местом приобщения к тайне творчества и смерти. Концептуальная матрица любой мистерии организует действие вокруг понятия «смерть» как предельной точки существования человека; не стало исключением и данное произведение, посвященное не только памяти знаменитого скульптора, в центр своего творчества поставившего лики смерти, но и постижению великой тайны жизни, бытия и любви.

В музыке А. Бакши сочетаются противоположные тенденции: стремление к яркой, действенной и звуковой изобретательности, с одной стороны, а с другой — к абстрагированию, символизации, обобщению. Звуковые картины, поддержанные действием актеров и музицирующих исполнителей, выстраивают зрелищную сторону, музыкальная драматургия открывает простор для поиска новых закономерностей.

Композитор разрабатывает эстетику современной звуковой красоты, находя уникальные тембровые комбинации, сочетая локальные саунд-группы, отдельные соло редких инструментов и *tutti*, что дополняется говором, шепотом, ритмом шагов, красками природных стихий. Основу звукового космоса составляет каталог непривычных звуков в виде жалобных стонов, скрипов инструментов (куика), а также извлечение звуков различными способами (*pizz. glissando*) из инструментов симфонического оркестра. Кроме того, композитор включает в музыкальную партитуру элементы конкретной музыки в виде звуков капающей воды, бытовых призвуков, шагов, стука швейной машинки.

«Сидур-мистерия» становится ареной разработки сложной символики, театральных метафор и обновленной ритуальности. Действия, не предназначенные для сцены, становятся элементами театрального действия, создавая атмосферу сакральности, звуковой таинственности, игры воображения, вызывая к бессознательному. Полифонический процесс позволяет передать внутреннюю многомерность пластов музыкального пространства. Звуковой мир трактуется как полифония линий энтропии и упорядоченности, взаимодействия известных классических приемов развития и изобретения нового. Особая роль в произведении принадлежит мифологии, зерно которой уходит в глубокую древность, а сюжет обрастает современными подробностями. Мифологическое мышление основано на круговом движении: исходная ситуация, уход и возвращение, другими сло-

вами, в самом мифе заложено движение, развитие, диалектика становления. В мифе усматривается известная формула Ж. Делеза «повторения и различия», простирающаяся уже в композиции и строении спектакля.

Анализ постановок, использующих миф как первооснову для воплощения на сцене, показал жизненность подобных форм, которые способны не только вмещать все многообразие существования, но каждый раз эволюционировать, трансформируясь в соответствии с требованиями времени, эпохи и создавать мощное психологическое напряжение. Мифологическое начало предстает как нечто всеобъемлющее, как основа духовного мира человека, высшая его суть и ядро личности.

Миф — универсальная структура, актуализирующая «вечные проблемы» жизни и смерти, духовного и материального, эмоционального и интеллектуального, внешнего и внутреннего, индивидуального и общественного,

вопросы смысла жизни. Через ритуализацию и мистериальные формы миф обретает звуковую плоть. Результатом экспериментов композитора А. Бакши становится новое явление в области музыкального искусства — «мифологизирующая звуковая среда», базирующееся на нескольких определяющих параметрах, таких как тембр, хронотоп, действенность, игра. Они определяют качество звука, характеристики и возможности отдельных звуковых точек вмещать огромное богатство музыкальной содержательности, что приводит к повышению коммуникативности произведения. Таким образом, философское осознание сущности, структурности, диалектики развития мифа, механизмов его проецирования на музыкальную материю создает условия для плодотворного решения и новаторства в области композиции. Миф в искусстве начала XXI века выступает как активное творческое начало, открывающее новые смыслы и перспективы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Алесенкова В. Н.* Трансмысловые конструкции в постдраматическом спектакле: дис. ...доктора искусствоведения: 17.00.09. Саратов, 2021. 350 с.
2. *Бакши Л. С.* Новый музыкальный театр, или искусство контрапункта // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 76–84.
3. *Видершпан А. А.* Орфический миф в философском сознании XX века // Гуманитарные исследования. 2017. № 1 (14). С. 118–121.
4. *Воеводина Л. Н.* Мифотворчество как феномен современной культуры: (часть) автореф. дис. ... доктора философских наук: 24.00.01. М., 2002. 26 с.
5. *Волкова П. С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Краснодар : ИД ХОРС, 2008. 200 с.
6. *Гольденберг А. Х.* Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя: монография. М. : Флинта; Наука, 2014. 232 с.
7. *Денисов А. В.* Античные мифологические оперные сюжеты в контексте культуры первой половины XX века — семантический анализ: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2008. 37 с.
8. *Исаев С.* Комментарий // Как всегда — об авангарде. Антология французского театрального авангарда / сост., пер. с фр., коммент. С. Исаева. М. : ТИФ Союзтеатр, 1992. 288 с.

9. *Калыгин В.* Время и пространство «внутри» традиции // Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское; пер. с фр. / науч. ред. В. П. Калыгин, И. И. Шептунова. М. : НИЦ Ладомир, 2000. 414 с.
10. *Леви-Стросс К.* «Болеро» Мориса Равеля // Музыкальная академия. 1992. № 1. С.167–174.
11. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М. : Наука, 2000. 407 с.
12. Партитуры двух спектаклей / под общей редакцией В. Семеновского. Творческий центр им. Вс. Мейерхольда. 1999. 144 с.
13. *Ставицкий А. В.* Эпистемология поэтики в контексте неклассической мифологии // Миф в истории, политике, культуре. 2021. № 5. С.77–84.
14. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : ИГ Прогресс – Культура, 1995. 624 с.
15. *Foucault M.* L'Ordre du discours. Paris: Gallimard, 1971. 35 p.

REFERENCES:

1. *Alesenkova V. N.* Transsmyslovye konstruktсии v postdramaticheskom spektakle [Transsmeaning Constructions in Post-Dramatic Performance]. Doctoral dissertation. Saratov, 2021. 350 p. (In Russian)

2. Bakshi L. S. The New Musical Theatre, or the Art of Counterpoint. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2005, no. 4. P. 76–84. (In Russian)
3. Vidershpan A. A. The Orphic Myth in Philosophical Consciousness of the XXth century. *Gumanitarnye issledovaniya* [Humanitarian Researches]. 2017, no. 1 (14). P. 118–121. (In Russian)
4. Voevodina L. N. Mifotvorchestvo kak fenomen sovremennoi kul'tury [Myth-Making as a Phenomenon of Modern Culture]. Doctoral dissertation abstract. Moscow, 2002. 26 p. (In Russian)
5. Volkova P. S. Reinterpretatsiya khudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva XX veka) [Reinterpretation of a Literary Text (on the XXth century Art)]. Krasnodar, 2008. 200 p. (In Russian)
6. Gol'denberg A. Kh. Arkhetipy v poetike N. V. Gogolya [Archetypes in N. V. Gogol's Poetics]. Moscow, 2014. 232 p. (In Russian)
7. Denisov A. V. Antichnye mifologicheskie opernye syuzhety v kontekste kul'tury pervoi poloviny XX veka — semanticheskii analiz [Antique Mythological Opera Plots in the Context of the Culture of the first half of the XXth century — Semantic Analysis]. Doctoral dissertation abstract. Saint Petersburg, 2008. 37 p. (In Russian)
8. Isaev S. The Comment. *Kak vseгда — ob avangarde: antologiya frantsuzskogo teatral'nogo avangarda* [As Always — about the Avant-Garde: Anthology of the French Theatrical Avant-Garde]. Moscow, 1992. 288 p. (In Russian)
9. Kalygin V. Time and Space "inside" the Tradition. *Eliade M. Mif o vechnom vozvrashchenii. Obrazy i simvoly. Suyashchennoe i mirskoe* [The Myth of the Eternal Return. Images and Symbols. The Sacred and the Profane]. Moscow, 2000. 414 p. (In Russian)
10. Levi-Stross K. "Bolero" by Maurice Ravel. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1992, no. 1. P. 167–174. (In Russian)
11. Meletinsky E. M. Poetika mifa [The Poetics of Myth]. Moscow, 2000. 407 p. (In Russian)
12. Semenovskiy V. (Ed.) Partitury dvuh spektaklej. *Tvorcheskij centr im. Vs. Mejerhol'da* [Scores of two performances. The Vs. Meyerhold Creative Center]. 1999. 144 p.
13. Stavitskiy A. V. Epistemology of Poetics in the Context of Non-Classical Mythology. *Mif v istorii, politike, kul'ture* [Myth in History, Politics, Culture]. 2021, no. 5. P. 77–84. (In Russian)
14. Toporov V. N. Mif. Ritual. Simvol. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe [Myth. Ritual. Symbol. Research in the Field of Mythopoetic: Selected Works]. Moscow, 1995. 624 p. (In Russian)
15. Foucault M. L'Ordre du discours [The Order of Discourse]. Paris, 1971. 35 p. (In French)

Информация об авторе:

Путечева О. А. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин.

Information about the author:

Putecheva O. A. — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Social and Humanitarian Disciplines.

Статья поступила в редакцию 17 апреля 2023 года; одобрена после рецензирования 10 мая 2023 года; принята к публикации 12 мая 2023 года.

The article was submitted April 17, 2023; approved after reviewing May 10, 2023; accepted for publication May 12, 2023.