

РАЛЬФ П. ЛОКК
Истманская Школа музыки
Университет Рочестера, США

РАСШИРЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКЗОТИЗМ*

В статье предлагается новая трактовка экзотических изображений в опере и оратории западноевропейских композиторов на примере произведений Рамо, Генделя, Бизе, Пуччини. (Окончание. Начало статьи см. в № 1 (6), 2010, с. 95-102)

УДК 78.037(4/9)

В данном разделе настоящей статьи продемонстрируем, как парадигма «всей музыки в полном контексте» может способствовать прояснению четырёх музыкальных произведений. В каждом случае мы будем обращать внимание на слова, драматическое действие, а также на широкий диапазон музыкальных приёмов: находятся ли они в рамках или за рамками традиционного лексикона «экзотических» музыкальных *topoi* в жанрах, сочетающих музыку с драматическим представлением.

Мы будем обращать особое внимание на те случаи, в которых музыкальные элементы сначала не реагируют на местный колорит, но затем приобретают экзотическую окраску, когда их помещают в контекст экзотически направленных текстов слов и драмы.

Два из четырёх анализируемых примеров принадлежат барочной эпохе и включают в себя изображение тирана племени инков XVI века и вавилонского тирана. Как указывалось ранее, существующие исследования музыкального экзотизма – труды Уэйпса, Бецвизера и Тейлора – исключают из рассмотрения тысячи примеров *лирической трагедии* (*tragédie lyrique*), *опера сериа* и других жанров эпохи барокко, произведений Люлли, Генделя и др., где действуют персонажи – тираны Востока или Нового света. Объяснением такого исключения является то, что эта музыка ни в коей мере не звучит неевропейской или даже сколько-нибудь необычной. Это подвергает сомнению справедливую оценку того, как Запад изображал Восток (и Новый свет) в ведущих музыкальных жанрах, существовавших до Моцарта. Начнём наши примеры с двух произведений Высокого барокко.

«Антиколониальный агитатор» Рамо

Перуанский акт, или *entrée* из оперы Рамо «Галантная Индия» («*Les Indes galantes*») представляет собой яркий пример. Сильвия Буиссу (редактор собрания сочинений Рамо) называет первый раздел этого *entrée* «слабым», в отличие от *серединого* раздела, в котором изображён праздник солнца у инков с его несколькими блистательными инструментальными частями, две из которых – отчётливо экзотические

(или, по крайней мере, «странные») и *финального* – построенного вокруг восхитительного оркестрового изображения извергающегося вулкана¹. Однако первый раздел хотя и не обладает какими-либо интересными с точки зрения парадигмы экзотического стиля чертами, ценен как изображение главного персонажа, верховного жреца Хуаскара.

Хуаскар пытается обмануть инкскую девушку Фани (Phani), утверждая, что небеса повелевают, чтобы она вышла за него замуж. Несколько фаз в драме этого раздела представляют Хуаскара и гнетущую атмосферу, которую он символизирует. Хуаскар поёт короткую арию (пример № 1), которая, согласно Кутберту Гердлстоуну, передает «буйный и деспотический характер» тирана. Короткими гаммообразными фрагментами и громадными скачками в мелодии выражено обращение Хуаскара к Фани: «мы – то есть, она – должны повиноваться воле небес *sans balancer* (ни на минуту не задумываясь)»². Квази-имитационная фактура этой арии также символизирует в данном контексте сам акт слепого повиновения, которого Хуаскар требует от Фани. Временами Хуаскар «повинуется» струнным, а временами они вторят ему, и эта несколько механическая имитация ощущается в данном риторическом контексте как принудительная. Хуаскар проявляет себя как недостойный правитель, злоупотребляющий своим религиозным авторитетом ради личной выгоды. Его намеренная победа над Фани, грубо говоря, равносильна жажде богатства или власти других подобных персонажей-тиранов, – будь они из экзотических стран или европейцы.

Однако тираны из восточных стран или из Нового света имеют тенденцию демонстрировать также и другие виды предосудительного поведения, – такие, как слепой гнев, ревность или излишний интерес к противоположному полу. В случаях с мусульманами

* Статья основана на главах 1, 3, 5, 6 и 7 из недавно опубликованной книги автора «Музыкальный экзотизм: образы и отражения» (Кембридж, 2009). Перевод осуществлён д-ром Антоном Ровнером. Рецензия на книгу автора, написанная д-ром Ильдаром Ханнановым, находится в разделе «Анонс» журнала № 1 (6), 2010, с. 124-125.

Пример № 1 Ж.-Ф. Рамо. «Галантная Индия» (1735).
Сцена 3. «Будем повиноваться, не задумываясь»³

Air
 HUASCAR O - bé - is - sons sans ba - lan -
 cer Lor - sque le ciel com - man - de, O - bé - is - sons sans ba - lan - cer Lor - sque le
 ciel - com - man - de! Nous ne pou - vons trop nous pres -
 ser D'ac - cor - der ee qu'il nous de - man - de; Y ré - flé - chir, c'est l'of - fen - ser,

пьянство часто представляется как лицемерное попирание коранических запретов. В произведениях, где действие происходит на Западе, подобные позорные поступки часто предписываются слугам и людям низших сословий. Аристократические правители, напротив, изображаются людьми, следующими принципам аристотелевской этики – такой, как щедрость, храбрость и эмоциональная сдержанность. Помимо того, народ описываемой экзотической страны редко показан как возмущённый гнетущим правлением тирана, что является знаком того, что они не понимают, какими должны быть королевские достоинства.

Фани отвечает на арию Хуаскара манерой, демонстрирующей её интуитивное понимание рациональности Просвещения или здоровое влияние её испанского солдата-друга Карлоса: до этого мы слышали Карлоса, тайно разговаривающего с ней в начале вводной сцены (*entrée*).

Фани холодно заявляет (её музыка здесь сравнительно спокойна), что люди, утверждающие, что они знают волю богов, часто виновны в «жульничестве». Хуаскар парирует ещё более яркими заявлениями, выраженными возбуждённой, угловатой мелодией: «Для богов и для меня, какое это гнусное оскорбление!».

Либреттист Фюзелье в своем предисловии к либретто высказал обвинение Фани ещё более прямолинейно: «...жульничество, спрятанное под свя-

щенной мантией религии». Фюзелье подчеркнул, насколько это возможно, не подвергая себя цензуре (или чему-либо хуже) со стороны церкви и правительства, что Хуаскар – хотя и представлен в драме как «язычник, приносящий жертвы» (выражение Фюзилье), но может также быть показан как представитель любой религиозной иерархии и злоупотребляющий божественной властью ради корыстных целей⁴.

Хуаскар признаётся, что он знает о любви Фани к испанскому солдату (пример № 2), и он взывает к патриотическим чувствам родного племени, чтобы отвоевать её. Обличающие слова Хуаскара кажутся совершенно поразительными.

ХУАСКАР:

То, что эти варвары жадно поглощают,
Никогда не насыщаясь, – это золото.
Золото, которое в наших алтарях
Не является чем-либо больше, нежели украшение,
Есть единственный Бог, которому наши тираны поклоняются.

Испанские завоеватели, которых он обличает, – это варвары, движимые не верой в единого Бога и спасение во Христе (как они утверждают), а алчностью.

Пример № 2 Ж.-Ф. Рамо. «Галантная Индия».
Сцена 3. «То, что эти варвары жадно поглощают, это золото»

PHANI Re - dou - tez le Dieu qui les gui - de!
 HUASCAR C'est l'or qu'a-vec em-pres-se -
 ment, Sans ja - mais s'as-sou - vir, ces bar - bar - es dé - vor - ent L'or qui de nos au -
 tels ne fait que l'or - ne - ment, Est le seul Dieu que nos ty - rans a - do -
 Té - mé - rai - re! qui di - tes - vous! Ré - vé - rez leur puis -
 rent.

Фани использовала сильное слово *barbares* (варвары) всего несколькими минутами ранее, предупредив Карлоса, что инки – буйные и могут его обидеть, если он попытается склонить её к побегу. Теперь Хуаскар применяет то же самое слово к предположительно цивилизованным европейцам. Не случайно Рамо цивилизует его (вернее, его первый слог) на изысканную высокую ноту *f* у баритона. Затем он приводит обличающее заявление к убедительному концу, риторически подчеркнутому каденцией в контексте речитатива. Две чередующиеся нисходящие квинты в партии голоса ($8^{\wedge} 4^{\wedge} 5^{\wedge} 1^{\wedge}$), помещённые над сильной линейной восходящей басовой линией ($3^{\wedge} 4^{\wedge} 5^{\wedge}$), завершаются совершенным автентическим кадансом – полной автентической каденцией (пример № 2).

Все эти детали помогают изобразить Хуаскара как обиженного, неутомимого и – по крайней мере, на этом этапе – убедительного представителя колонизованного неевропейского народа, – как агитатора против угнетателя. Благородство позиции Хуаскара, однако, искажается его «бешеной любовью» (как он сам выражается) к молодой женщине, не обладающей какой-либо политической властью.

После этих событий Хуаскар бросает камень в вулкан, тем самым инициируя его извержение (он намеревается запугать Фани). Писатели времён Просвещения, не колеблясь, назвали бы это актом «террора», типичным для деспотических правительств. Хуаскар здесь пытается эксплуатировать невежество Фани и других перуанцев, вызывая у них страх перед божественным возмездием.

Перед началом катаклизма появляется учёный Карлос, который раскрывает перед Фани гнусный поступок Хуаскара. Фани, уже поняв ситуацию, отвергает Хуаскара окончательно. В соответствии со стандартным сюжетом «исправленного тирана», характерным для эпохи Просвещения, злодей осознаёт, что он предал этические предписания собственной религии. Или, как могли бы утверждать мыслители Просвещения, – этические предписания всякой религии и всякой должной философии. Манипуляции Хуаскара научными знаниями, как замечает Кэтерин Коул (Catherine Cole), – «прекрасно иллюстрируют установленный Просвещением стереотип безнравственного священника (в рамках любой религии), лица духовного звания, который манипулирует своим народом, злоупотребляя их доверительным “суеверием” по отношению к природному окружению»⁵.

Благодаря научным знаниям Карлоса, коренное население и испанцы спасаются от низвергающейся лавы. В это время оркестр играет развёрнутый музыкальный пассаж, который слышится в данном контексте как гроыхающий и зловеще разрастающийся (совсем не в стиле музыки инков). Хуаскар жертвует собой, бросаясь в раскалённую лаву, тем самым восстанавливая, как подразумевается, социальный порядок. В последнем случае в этом *entrée* изображение поступков и гибели экзотического вождя – этого в це-

лом нечестивого, но всё же на короткое время заслуживающего восхищения персонажа – было усилено музыкой, не соотносимой с «парадигмой сугубо экзотического стиля». Однако она может быть отнесена к «парадигме всей музыки в полном контексте».

Наполовину комический восточный тиран Генделя

Барочные изображения неевропейского *другого* часто представляют события, происходившие много столетий или даже тысячелетий назад. Тем не менее, согласно аргументации историка арабской литературы Питера Бахмана, это совсем не означает, что такие изображения не отражали свойственное той эпохе отношение к неевропейцам⁶. Драматическая оратория Генделя «Балтасар» («*Belshazzar*»), написанная в 1745 году, пересказывает библейскую историю о развращённом вавилонском царе, о его ненависти к евреям, которые в данном случае показаны (в соответствии со старой церковной доктриной) как предвестники христианства⁷.

Некоторые комментаторы, – например, Герхард Шумахер, фокусируют внимание на балансе трагического и комического аспектов в изображении Балтасара (и в либретто Чарльза Дженненса, и в музыкальных приёмах, использованных Генделем). Другие, в особенности Рут Смит, увидели здесь отражение политических конфликтов в Англии. В противовес этому, третий аспект – экзотический – практически не был рассмотрен.

Уинтон Дин, безусловно, находится на правильном пути, когда обращает внимание на то, что либретто Дженненса представляет двор Балтасара как «разгул восточного колорита – с жёнами, наложницами, астрологами и др.». Дин мог бы заявить более откровенно, что эти образы из оратории узнавались (и сейчас узнаются) как «восточные», потому что их также можно найти в текстах «Тысячи и одной ночи» (это собрание стало широко известно во времена Генделя благодаря французскому переводу Галлана и его различным английским адаптациям)⁸. Дин добавляет, что Балтасар представлен как «бестолковый, потворствующий своим желаниям (восточный) тиран» ещё задолго до нашей встречи с ним. Гобриас, чей сын был одним из самых недавних жертв Балтасара, осуждает тирана в запоминающейся арии: «Смотрите на чудовищного зверя в человеческом облике! / Наслаждающегося на разгульном пиру / ... Деградивовавшего до свиньи. / ... Валяющегося на земле». Музыка Генделя на часто повторяющиеся слова (пример № 3) хорошо передаёт то, что Дин называет «чванной походкой» тирана⁹.

Колоратурные пассажи (окончание примера № 3) представляют наглядный пример того, что ранее было сказано по отношению к парадигме полного контекста и мелизмат: более или менее явное движение вверх и вниз имеет специфические ассоциации, так как оно соответствует пению на повторяющееся слово “wallowing” («валяющийся»). Можно легко вообразить «деградировавшего» Балтасара, прыгающего в грязи.

В равной мере яркой и более непосредственно связанной с превалирующими в то время образами Ближнего Востока является музыка Генделя во II акте, в котором жестокий, трусливый деспот побуждает своих придворных примкнуть к нему в питье вина из сосудов, украденных вавилонскими войсками из храма царя Соломона.

Пример № 3 Г.-Ф. Гендель. «Балтасар» (1745).
Акт I. Ария Гобриаса
«Смотрите на чудовищного человеческого зверя!»¹⁰

10 Allegro
Be - hold the mon - strous hu - man - beast, be - hold the mon - strous hu - man - beast
14 hu - man - beast wal - low - ing in ex - ces - sive feast,
17 wal - low - ing, wal - low - ing, wal - low - ing
20 low - ing in ex - ces - sive feast!

Слова, которыми Балтасар требует подать вина, граничат с кощунством. Вавилонский царь здесь воображает, что становится более божественным благодаря не благочестивому поведению, но позволяя себе без меры ферментированный напиток: «Ещё один кубок – это щедрое вино / Возвышает человека до уровня божества».

Восходящая гамма в вокальной партии у Генделя на слова «Возвышает человека до уровня божества» (“Exalts the human to divine”) (см. пример № 4) наглядно изображает претензии Балтасара на возвышение себя до уровня божества. Фраза «Ещё один кубок!» (“Another bowl!”), озвученная как энергичный тост (Гендель проводит её четыре раза, каждый раз сопровождая отзвуками гобоев), создаёт воображаемое сценическое действие, в котором Балтасар «хватает и опрокидывает стакан за стаканом». А мелизматический пассаж (в конце концов, достигающий длинной ноты g, на слове «exalts» – «возвышает») представляет собой естественную кульминацию процесса, в ходе которого

персонаж оперы обнаруживает свои достоинства (или их отсутствие). Здесь Балтасар демонстрирует, каким решительным врагом Запада и его религиозных традиций он является. Этот насыщенно «визуализированный» и озвученный музыкой момент демонстрирует то, что ария Гобриаса уже описала словами и музыкой. В данном эпизоде Балтасар отождествляется со стереотипными образами ближневосточных султанов, проводящих свою жизнь в излишествах и удовольствиях и временами осуществляющих враждебные действия против Европы и европейцев (или, в данном случае, прото-европейцев). Хотелось бы узнать, подчёркивал ли Джон Бирд, исполняющий эту партию на премьере, необходимую неумеренность правителя, когда тот достигался до второго кубка вина (невидимого, поскольку это была оратория), а затем третьего, четвертого и пятого.

Пример № 4 Г.-Ф. Гендель. «Балтасар» (1745).
Акт III. Ария Балтасара
«Да поёт глубокий бокал похвалу тебе»

46 Allegro
A - no - ther bowl! A - no - ther bowl!
49 no - ther bowl! 'Tis gen' - rous wine, 'Tis gen' - rous wine
52 'tis gen' - rous wine ex - alts the hu - man
56 to di - vine, 'tis gen' - rous wine, a - no - ther bowl!

Экзотизм и империя

Одним общим контекстом, о котором до сих пор лишь вскользь упоминалось, является политический аспект: как Запад во времена Рамо и Генделя устанавливал власть над далёкими и непохожими друг на друга народами. Хуаскар и Балтасар явно изображают недостатки неевропейских стран и их правителей. Тем самым подразумевается легитимность европейского управления территориями Нового света (где Франция

в то время владела крупными прибыльными районами, в частности, в Канаде, большой Луизиане и на Карибских островах) и Востока (который для Англии, в первую очередь, подразумевал Индию). Безусловно, типажи Хуаскара и Балтасара как метафоры «нечестивого правителя» могли интерпретироваться в те времена в более широком смысле. Этот аспект был подчеркнут более непосредственно в случае с Хуаскаром (в пассажах из «Les Indes» и в предисловии Фюзелье). По поводу оратории «Балтасар» либреттист Чарльз Дженненс позже сообщал в письме другу о том, что он преследовал «более далёкую цель», когда предлагал либретто «Балтасара» Генделю. Это позволяет заключить, что Дженненс ссылался на свою собственную оппозицию коррумпированному правительству вигов под управлением ганноверского короля Георга II¹¹.

Однако это прочтение «между строк» не лишая законной силы экзотическую интерпертацию. Дженненс чётко доказал свою религиозную и политическую позицию, обратившись к доступным стереотипам разнузданных беспутных восточных монархов. В ходе этого процесса он развил и (в опоре на гений Генделя) укрепил данные стереотипы.

Ирония заключается в том, что в течение последующих веков политический комментарий Дженненса в лице Балтасара – как правителя, символизирующего худшие аспекты вигов, – утратил своё значение и для публики, и для комментаторов. Лишь в последние десятилетия он был тщательно реконструирован преданными исследователями. В противовес этому, сценическая интерпертация Балтасара как эгоцентричного и потакающего своим прихотям восточного монарха остаётся такой же убедительной, какой она всегда была для исполнителей и слушателей. И всё это – несмотря на то, что музыка не звучит «по-восточному» (как того требовала бы «парадигма только экзотического стиля»).

Далее, пропуская полтора века, мы перешагиваем через годы, в которые был установлен (неофициальный, никогда не публиковавшийся) лексикон опознаваемых экзотических стилей – *alla turca*, шотландского, венгерско-цыганского, ближневосточного и других.

«Нецыганская жалоба» цыганки Кармен

Опера Бизе «Кармен» включает многое, чего мы не обнаружили у Генделя и очень мало обнаружили у Рамо: музыку, которая звучит как «характерная для местности», описываемой в опере. Испанские и испанско-цыганские (фламенко) традиции отчётливо проявляются в пяти сольных номерах Кармен в I и II акте: в Хабанере, Сегидилье, песнях и танце с кастаньетами. Песня Торедора Эскамильо (во II акте) и переход (*entr'acte* к IV акту) также поддаются анализу в контексте «парадигмы экзотического стиля»¹².

«Парадигма полного контекста», конечно, может охватить эти семь номеров (поскольку они полностью содержат в себе «парадигму экзотического стиля»), но она может также способствовать нашему обращению

и к другим номерам этого произведения: тем, которые хотя и не звучат по-испански или по-цыгански, всё же очевидно усиливают изображение различных (предполагаемых) испанских или цыганских характеристик. Таким примером представляется монолог Кармен в середине сцены гадания из III акта оперы.

Может показаться рискованным исследование значения стиля в любом номере, связанном с Кармен. Вполне в духе «Дон Жуана» Моцарта она меняет свой музыкальный стиль в зависимости от индивидуального лица или группы, к которым она обращается. Так, Кармен освоила искусство вторить лирически-страстной манере Дона Хозе (в стиле Гуно). Согласно подходящему определению Сюзан Мак-Клари (Susan McClary), она манит им Хозе в середине Сегидильи, по всем остальным параметрам звучащей в испанском духе. Он «ловится на приманку», повторяя мелодию и даже дублируя её¹³.

В то же время другой номер – сцена гадания – демонстрирует нам Кармен, лишённую хитрости. Фраскита и Мерседес только что шутивно при помощи колоды карт раскрывали свои судьбы. Наша героиня оказывается ошеломлённой тем, что карты предсказывают смерть. Её последующий музыкальный монолог, иногда называемый «Арией с картами», рассматривался гораздо реже и менее детально, чем Хабанера, несомненно, из-за того, что он лишён испанского или цыганского музыкального колорита. Тем не менее, этот номер, как отмечали самые разные критики (включая сюда Ницше и Адорно), озвучивает самые глубинные чувства Кармен посредством слов и музыки¹⁴. Если Кармен часто обращается на сцене к одному человеку или к толпе, выражаясь языком кинокритиков, – диететически¹⁵, то здесь она выступает одна со своими мыслями. Ария с картами отличается от стереотипа завораживающих, дразнящих, жизнеутверждающих номеров, представленных ранее в опере. Здесь создаётся образ цыганки суеверной и иррациональной – подавленной страхом судьбы, предсказанием карт.

Лесли Райт (Lesley Wright) замечает, что музыка «с её повторяющимися тонами, минорным ладом и низко звучащими аккордами медных духовых, в особенности траурных тромбонов, вызывает ассоциации с манерой выражения, использованной оракулами смерти в истории французской оперы»¹⁶. Добавим, что вокальная мелодия повторяет четырёхтактный ритмический оборот почти идентично (несколько раз подряд). Проведение её в седьмой раз оказывается аналогичным средневековой *talea* – вне зависимости от изменений в звуковысотном отношении и отклонений в гармонии оркестровой партии (пример № 5). Точно повторяющийся ритмический оборот приобретает свои отличительные черты благодаря трём факторам: 1) тотальной ограниченности равномерными длительностями восьмых нот; 2) несовместимости между неравномерными поэтическими строками и регулярным четырёхтактным движением музыки;

3) выходом *talea* за рамки сильной доли. Бизе указывает, что ария должна быть исполнена *simplement et très également* (просто и очень равномерно), за исключением того момента, когда она подходит к своему завершению. Здесь он требует, чтобы она шла более или менее «неослабевающим шагом», избегая предельно личностного и спонтанно звучащего применения *rubato*.

Бизе обозначает множество изменений в динамических оттенках во всём их диапазоне: от *pianissimo* до *fortissimo*. Они появляются на фоне неизменного ритма. Из этого можно сделать вывод, что Кармен неотвратимо убеждена в своей обречённости и борется против неё, но не способна при этом защититься от сковывающего её фатализма неевропейской, «примитивной» культуры.

Пример № 5 Ж. Бизе. «Кармен». Акт III¹⁷

В заключении своей арии Кармен кратковременно освобождается от тисков *talea*. Голос её повышается до *fortissimo* на высокой для меццо-сопрано ноте *f*. Бизе даже даёт ей один такт полной ритмической свободы (он указывает оркестру играть *colla voce*). В течение этого пассажа, кульминации и спада, повторяя слова, которые сами по себе включают повторяющееся слово «смерть!», сопровождаемое всё более и более напряжённым аккомпанементом, Кармен словно попадает под гипнотические чары этой беспощадной карты.

Таким образом, Ария с картами представляет этническое или экзотическое изображение характеров без использования собственно этнического или экзотического стиля, – теми способами, посредством которых «парадигма всей музыки в полном контексте» позволяет нам его понять и исследовать. Осмелимся предположить, как бы это ни казалось парадоксальным, что в данном случае Кармен проявляет себя как «цыганка» более, нежели в её иных – исконно цыганских номерах, звучащих ранее в опере.

Тем не менее, «парадигма полного контекста» не настаивает на том, что Кармен – всего лишь цыганка,

ничуть не больше, чем «парадигма экзотического стиля». Музыкально-драматические сцены, как уже давно признано оперными критиками, могут действовать сразу на нескольких уровнях, допуская их прочтение более в манере «оба/и», нежели «или/или». Цыганка Кармен, загипнотизированная роковыми картами, может одновременно служить и точкой отсчёта для эмфатического отождествления с «нами» (не-цыганами и не-испанцами). Специалист по музыке Бизе, Эрве Лакомб недавно определил эффект этой арии как «катарсический», по аналогии с древней трагедией: «На мгновение, исполнение... достигает точки трагического опыта, привязывает зрителя к муке смерти, а затем освобождает от неё»¹⁸.

Даже Сюзан Мак-Клари, при всём своём деликатном подчёркивании знакового напряжения между предполагаемыми «цивилизованными» и «цыганскими» ценностями во всех других фрагментах этого произведения, приходит к заключению, что Кармен, не используя «свое цыганское мышление», проявляет законное стремление к «универсальной субъективности» и свойству быть «такой же, как все»¹⁹. Но, безусловно, Кармен в этой арии, как и во многих других местах оперы, в первую очередь представлена «не такой, как все». Многие зрители, как кажется, способны легко сопереживать этому изображению женщины, столкнувшейся с приговором к смерти, именно по той причине, что мы знаем, что певица на сцене является (в контексте сюжета и костюмов) одной из «тех цыган»: суеверных существ, реагирующих на Судьбу пассивным образом (в то время как мы – более рациональные существа – предположительно, отнюдь не пассивны перед судьбой). Таким образом, мы можем позволить себе принять глубинные человеческие истины в песне Кармен, вместо того, чтобы сопротивляться им, как мы поступили бы, если бы она выглядела хоть немного более похожей на нас и вела бы себя в большей мере так, как мы (как нам кажется) ведём себя. И всё это достигается именно посредством – хотя парадигма экзотического стиля сочла бы это странным – избегания прямых цыганских и испанских черт в музыке.

Антиимпериализм в опере «Мадам Баттерфлай»

Империя, которая представляла собой значительный фактор уже во времена Рамо и Генделя, стала в XIX и начале XX-го века одной из самых властных сил (во всех положительных и отрицательных аспектах) в мировой истории. Англия, Франция и Россия расширили свои территориальные владения так же, как и «малые игроки», – такие, как Бельгия (в Конго), Италия (провалившаяся попытка покорить Эфиопию в 1896 году) и, в большей мере, Соединённые Штаты. Вопрос об империи может увести нас назад к почти завершённой примеру экзотической работы (обсуждённой кратко в первой части статьи): «Мадам Баттерфлай». Ставит ли хрупкость Чио-Чио-сан в положение экзотической жертвы – и, точнее, жертвы империализма – и, тем самым, превращает всех азиатских женщин в жертв? Сюзан

Мак-Клари, будучи откровенно недовольной этой возможностью, постулировала прочтение, которое смогло показать, как эта опера, вопреки большому количеству противоположных мнений, «осуждает империализм». Но при этом добавляет: «...я вряд ли могу представить, чтобы Пуччини в 1904 году имел в виду такого рода культурологическую критику, когда он писал эту оперу»²⁰. Однако изначальный инстинкт Мак-Клари оказывается более сильным, чем она сама предполагает. «Яростные нападки на патриархат и империализм» [её выражение. – Р. Л.], ясным образом показывают то, что Пуччини и его либреттисты имели в виду – но только отчасти»²¹. В некоторых разделах оперы «Мадам Баттерфлай» эффектно развивается идея уважения ценности и качества личности, основа культуры которой сильно отличается от нашей собственной. Тем не менее, «Мадам Баттерфлай» по своей сути сложна и противоречива. Последующие сомнения Мак-Клари в полной мере оправдываются свойствами этого музыкального произведения, которые в течение долгого времени оставались без заслуженного к ним внимания. Три ансамбля в опере показывают, как контрастно и «непоследовательно» Пуччини и его либреттисты изобразили Японию, её не знакомый европейцам народ и обычаи, её новые напряжённые отношения с имперским Западом. (Всего лишь за 50 лет до этого Коммодор Перри с его четырьмя канонерскими лодками «открыли» Японию для Запада).

Все три сцены предлагают свои живые изображения почти без употребления музыкальных характеристик, характерных для Японии. Вполне объяснимо то, что они были проигнорированы или приводили в замешательство с точки зрения «парадигмы экзотического стиля».

Первоначальное появление Баттерфлай и её родственников в I акте представляется визуально эффектным. Кимоно и «ярко раскрашенные зонтики от солнца» грациозно продвигаются в гору, чтобы присутствовать на свадебной церемонии в саду у Баттерфлай. Музыка полна красочными гармониями (включая увеличенные трезвучия) и богатой оркестровкой. Однако, она ни в малейшем смысле не звучит по-азиатски. Это обстоятельство заставило исследователя-дирижёра Джулиана Смита (Julian Smith) дать следующий комментарий: «...экзотизм здесь [неожиданно] отбрасывается. Хотя, теоретически, можно было бы ожидать возможность изобразить экзотику *par excellence*, ... Япония на мгновение забыта»²².

Напротив, «возможность представить экзотизм *par excellence* в полной мере используется в это волшебное мгновение. Как предполагает «парадигма всей музыки в полном контексте», экзотизм – то есть изображение экзотической страны и её народа – не требует присутствия экзотически звучащего музыкального стиля. Здесь либреттисты и Пуччини создают – даже без японских музыкальных мотивов – непревзойдённое звуковое подчёркивание ориентальной (восточно-азиатской) женской красоты и грации. Это происходит на уровне как группы, так и индивидуального лица – в

последнем случае голос «самой счастливой девушки в Японии» помещается в верхний регистр (пример № 6). Этот момент может быть рассмотрен как самый удручающий в произведении – самый типично ориенталистский в уничижительном смысле слова. Практически все азиатские женщины здесь сведены до уровня созерцания очарования, как бы застывшего во времени, ради удовольствия западного зрителя.

Пример № 6 Дж. Пуччини.
«Мадам Баттерфлай». (1904–06). Акт I

The image shows a musical score for the opera 'Madama Butterfly' by Giacomo Puccini, Act I. The score is in G major and 4/4 time, marked 'Largo, ♩ = 60'. It features vocal lines for Butterfly and Pinkerton, and piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The score includes markings such as 'Sostenendo', 'pp', and 'poco cresc.'.

Однако, при рассмотрении с другой позиции, эта идиллическая сцена с молодыми японскими женщинами также наполняется и тем, что Уильям Эшбрук (William Ashbrook) называл «горькой иронией». Она

начинается сразу после победных слов (и музыки) Пинкертона, которыми он сообщает Шарплессу о своём плане жениться когда-нибудь на «настоящей американской женщине»²³. Последовательность омузыкаленных событий – бессердечная клятва Пинкертона, плавный выход Баттерфлай и грациозная пластика – подвергает осуждению эгоизм и лицемерие Пинкертона. В более широком смысле, она также осуждает имперскую систему, которая привела Пинкертона в ту дальнюю землю за большими деньгами, чтобы иметь выгоду для себя.

По контрасту с этой, последующая сцена не может быть прочтена как «подвергающая критике империализм». Свадебные гости Баттерфлай рассматривают Пинкертона и бросают различные восторженные (или скептические) реплики друг к другу – либо одновременно, либо каноном. Производное словесное бормотание ставит зрителей в положение, в некоторой степени подобное Пинкертому, который уже отпустил несколько шуток о непонятных местных обычаях. Этой перегрузке впечатлениями от пёстрой японской толпы вторит гармонический язык, несколько раз доведённый до необычного уровня диссонантности, например, когда три полных такта построены на ундецимаккорде (пример № 7).

Пример № 7

Дж. Пуччини.

«Мадам Баттерфлай». Акт I.

Moderato $\text{♩} = 112$

mf

Ec-co, per - chè pre - scel - ta - fu, vuol far - con - te la - so - prap - più.

La sua bel - tà

mf

Ec-co, per - chè pre - scel - ta - fu, vuol far - con - te la - so - prap - più.

La sua bel - tà

pp spigliato cresc.

Может показаться странным со стороны Пуччини использование самого новаторского гармонического языка (в стиле Дебюсси) для изображения восточного общества, воспринимаемого в то время, как отсталое. Однако ундецимаккорд в данном контексте возникает в результате вполне механического наложения друг на друга терций. Мелодия, изображающая процессию, излагается несколько раз на постепенно восходящих звуковых высотах, на фоне выдержанной чистой квинты у низких инструментов. Этот приём превосходно срабатывает, показывая «расу роботов», не способных реагировать на пришельца как-то иначе, кроме примитивных условностей и зависти (Первые сопрано и кузина: «[Горо] также предложил его мне, но я ответила: он мне не нужен!»). Сцена также подготовляет

почву для ещё более негативного представления сцены, происходящей спустя всего несколько минут. Фанатичный Бонза (буддистский священник) входит, проклиная Чио-Чио-сан за то, что она предала религию своего народа. Так как мы уже подготовлены, то воспринимаем как нечто естественное единогласную поддержку нетерпимого Бонзы со стороны окружающих. Следуя его примеру, они «протягивают свои руки» и проклиная пятнадцатилетнюю девушку. Всё это происходит под музыку, в которой использованный тритон звучит резким диссонансом – и, следовательно, зловеще – притом отнюдь не в японском стиле²⁴.

Последняя сцена произведения наделена настолько же сопереживающим отношением к Чио-Чио-сан и её народу, насколько сцена со «свадебными гостями» была снисходительной. Она также представляет собой печальный реалистический комментарий имперского отношения американских солдат, бизнесменов и дипломатов к экзотическим народам, чьи территории они осваивали и стремились использовать с различными целями.

В этом известном трио американский консул Шарплесс просит служанку Сузуки убедить Чио-Чио-сан отдать ребёнка для «материнской заботы» американской жены Пинкертона Кейт. Слова трёх персонажей, если ограничиться чтением их в либретто, предполагают беседу между двумя персонажами, тогда как Пинкертон бормочет фразы в сторону и следуя сценическим указаниям, «становится более и более напряжённым». Сузуки дважды выражает свой ужас Шарплессу: «И вы хотите, чтобы я попросила мать...» (Она не может заставить себя произнести вслух последние слова.) Однако музыка создаёт совсем иной сценарий, отражающий властные имперские отношения.

На протяжении тридцати тактов трио в медленном темпе (*largo*), оркестр играет тихо вздымающуюся и бесконечно развёртывающуюся мелодию. Шарплесс и Пинкертон, каждый по очереди, дублируют мелодию оркестра. Начиная приглушённо, с указанием *dolce*, они постепенно наращивают звучность вплоть до огромной кульминации, во время которой тенор держит долгую ноту *b* на протяжении четырёх тактов. Наконец, баритон присоединяется к нему на своей в равной мере напряжённой высокой ноте *f*. Сузуки, на протяжении большей части этого трио остаётся в роли бормочущей приглушённые реплики. Её протестующие слова, в основном представленные в виде речитативных междометий, кажется, безрезультатно отскакивают от непроницаемой стены мужского пения легато (пример № 8). Весь номер поддерживается постепенно движущейся басовой линией, часто дублируемой Шарплессом. Действительно, Пинкертон и Шарплесс могли бы легко исполнять свои партии (без Сузуки) как удовлетворяющий слух дуэт. Сузуки создаёт эффект попытки привлечения их внимания, в то время как мужчины, сфокусированные на собственных напряжённых чувствах, поют, ничего не замечая. Слова Шарплесса, в его собственных глазах, разумные, несколько похожи на

слова другой властной фигуры – Жермона из «Травиаты» Верди. Но они также – подобно словам Жермона – жестоки, потому что не принимают во внимание чувства Чю-Чю-сан, и Шарплесс не понимает того, что лишённая ребенка, она может дойти до самоубийства.

Пример № 8

Дж. Пуччини.

«Мадам Баттерфлай». Акт II, сцена 2, трио

Поведение Пинкертон кажется также бесщедным. Здесь он находит себялюбивую опору для своего переживания в том же эгоистическом ключе, в каком он действовал на протяжении всей оперы.

Становится очевидным: двое мужчин считают, что их западные культурные ценности превосходят культурные ценности японцев. Пинкертон уже высмеял Бонзу в I акте. Здесь они проявляют себя глухими и к мольбам японской женщины, не слыша собеседника, как и Бонза в предыдущем случае. После прослушивания этого трио, нам может показаться более убедительным заявление Мак-Клари о том, что опера «Мадам Баттерфлай» подвергает критике империализм и идею западного культурного превосходства. Безусловно, никто из слушателей не согласится с мнением Моско Карнера (Mosco Carner) о том, что это «трио представляет собой уступку со стороны драматурга музыкантам [то есть, композитору и его певцам], так как драматическая ситуация это отнюдь не предполагает»²⁵.

Весьма красноречива ремарка в конце трио: Шарплесс должен «оттолкнуть» (*spinta*) Сузуки, сопротивляющуюся его указаниям. Исторически детерминированная беспомощность не-западного экзотического *другого* живо представлена в этом трио без каких-либо экзотических звучаний: в том числе, и во властном жесте Шарплесса, который завершает его.

* * *

Различные музыкально-драматические картины, представленные Рамо, Генделем, Бизе и Пуччини, весьма отличаются от тех, которые те же самые композиторы создавали для европейских персонажей. В особенности, множество работ Генделя воплощают дихотомию *западного-незападного* своим намеренным противо-

поставлением развращённого монарха или полководца из Ближнего Востока правителю или полководцу из древней Греции, Рима или иудейско-христианской традиции. Типичные примеры, заслуживающие детального рассмотрения, включают в себя контрастную пару Арганте и Годафруа Буйон: грубый, падкий до женского пола мусульманский царь противопоставлен в опере «Ринальдо» (1711) честному рыцарю-крестоносцу; Поро, царь Индии, одержимый ревностью любви, противопоставлен умеющему держать себя в руках Александру Македонскому в опере «Поро, король Индии» (1731); и наш нетрезвый друг Балтасар в сопоставлении с ещё одним достойным представителем Запада – персидским царём Киrom (который, удобно для всех и в защиту как истории, так и Ветхого завета, принимает Иегову как Господа в конце оратории).

Музыкально-драматические произведения, рассмотренные здесь, дали нам хорошую возможность расширить наши умения рассматривать изображение экзотического *другого*, позволили рассмотреть целый диапазон музыкальных стилей и техник, а также вербальные, драматические и другие свойства музыки. То же самое, безусловно, верно по отношению к тысячам других подобных музыкальных произведений, обращающихся к экзотизму: как первоклассных, так и тех, которые представляют чисто исторический интерес.

Расширяя наш подход, мы освобождаемся от узкого (хотя часто и плодотворного) поиска необходимых и достаточных музыкальных признаков, воплощённых в звуковысотной структуре, ритмах и инструментальных красках, выраженных лишь в партитуре произведения. Вместо этого мы осознаём, как активно музыка принимает участие уже в течение многих веков в том, что литературные критики и культурные историки называют «представлением» *незападного* мира и иных народов на окраинах метрополии. Принимает участие, конечно, привлекая все возможные виды музыкальной техники – такие, как развитый гармонический язык и оригинальное, творческое построение фраз – и устанавливая связь с другими формами искусства: текстами вокальных партий или с названиями частей в некоторых инструментальных сочинениях, с драматическим действием, с танцем и другими компонентами.

Многие исследователи и комментаторы, когда писали об отдельных операх – и не только о тех немногих, упомянутых здесь, – интуитивно представляли некоторые из аспектов «парадигмы всей музыки в полном контексте». Но никто из них не излагал свои принципы работы систематическим или (в какой-либо форме) теоретическим образом. Нам необходимо связать эти анализы отдельных музыкальных произведений друг с другом, принять во внимание их различные смыслы и подтексты, развить в большей мере свои собственные аргументы, и изучить их, сопоставляя с другими, ранее неисследованными случаями изображения *per musica*, в которых способы представления экзотического вряд ли были когда-либо рассмотрены.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Sylvie Bouissou, "Les Indes galantes" [Сильвия Буиссу. Галантная Индия] в буклете записи Кристи (Christie). С. 15.

² Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work* [Кутберт Гирдлстоун. Жан-Филипп Рамо: его жизнь и работа]. – London: Cassell, 1957, 330–31.

³ Примеры № 1 и № 2 заимствованы из издания: Rameau, *Oeuvres complètes* [Рамо. Полное собрание сочинений. Т. 7 / под ред. Шарля Малерба (Charles Malherbe)]. – Paris: A. Durand et fils, 1902. В указанном издании нотация модернизируется, добавляются некоторые оттенки и фигуры continuo.

⁴ Предисловие Фюзелье в либретто 1735, 1751 и 1761 года.

⁵ Кэтерин Коул (Catherine Cole). Природа в опере: Звучание и социальные изменения во Франции, 1750-79. В 2 т. (Докторская диссертация, Университет Чикаго) (Ph.D. diss., Univ. of Chicago, 2003), с. 261.

⁶ Peter Bachmann, "From Arabia's Spicy Shores": Orient in Händels Textvorlagen" [Питер Бахман. С пряных берегов Аравии: Восток в обращении Генделя к тексту] // *Göttinger Händel-Beiträge*. № 8. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, 1–14.

⁷ О христианских ассоциациях (и подтекстах в связи с политическими событиями внутри Англии) в современной опере – различных аспектах в ветхозаветной истории (Книги пророка Даниила и пророка Исаяи, сосуды храма, как предвестники Евхаристии), см.: Ruth Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* [Рут Смит. Оратории Генделя и мышление восемнадцатого века]. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995, p. 152–53, p. 261–67, p. 304–34, p. 317–19; о Дженненсе см.: Ruth Smith, "The Achievements of Charles Jennens, 1700–73" [Смит. Достижения Чарльза Дженненса, 1700-1773] // *Music and Letters*. 70 (1989), p. 161–90, 184.

⁸ Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* [Уинтон Дин. Драматические оратории и маски Генделя]. – London: Oxford Univ. Press, 1959), p. 434–59.

⁹ Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios*, p. 440.

¹⁰ Примеры № 3 и № 4 приведены по недавно вышедшему критическому изданию клавира под редакцией Доналда Бурроуса (Donald Burrows) (London: Novello, 1993).

¹¹ Дженненс написал множество брошюр, недвусмысленно защищая позицию «неприсягающих», которая предполагала возврат к власти династии Стюартов – но не католицизма, который они исповедовали. См. его письма Эдуарду Холдсворту (Edward Holdsworth), цитированные Смит (Smith), в «Достижениях» ("Achievements,"), с. 184; а также у Смит: "Handel's English Librettists" [Английские либреттисты Генделя] // *The Cambridge Companion to Handel* [Кембриджский путеводитель по творчеству Генделя / под ред. Доналда Бурроуса (Donald Burrows)]. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997, p. 108.

¹² По поводу всех семи номеров, написанных в испанском стиле, см. книгу Уинтона Дина «Бизе» (Winton Dean, *Bizet*. – London: Dent, 1975), с. 228–32; и книгу Эрве Лакомба «Жорж Бизе, рождение творческой личности» (Hervé Lacombe, *Georges Bizet: Naissance d'une identité créatrice*. – Paris: Fayard, 2000), с. 690–701.

¹³ Кармен поёт «Кто меня любит...» ("Qui m'aime...") в тональности *A dur*, её мелодия достигает кульминации на вы-

сокой VI ступени; Хозе повторяет её мелодию «Твоё обещание...» ("Ta promesse...") в тональности *H dur*, и вокальная линия достигает высокой VII ступени.

¹⁴ Хуго Даффнер. Комментарии Фридриха Ницше к Кармен Бизе (Hugo Daffner, *Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen*. – Regensburg: G. Bosse, [1912], 15, 53–55) (Ницше описывает начало арии как «фатальную музыку»; некоторые детали являются «абразивными, но приятными» и «полностью зловещими»); Теодор В. Адорно «Фантазия на тему Кармен» ("Fantasia sopra Carmen") (1955), в его книге «Квази уна фантазия: эссе о современной музыке» (*Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*), перевод Родни Ливингстоуна (Rodney Livingstone) (London: Verso, 1992), с. 53–64.

¹⁵ Diegetic and non-diegetic – термины теории кино, означающие «показанный в кадре» и «находящийся за кадром», соответственно. В частности, это различие относится к музыке: музыкальное исполнение может быть показано в кадре, а может и проходить за кадром. – *Прим. ред.*

¹⁶ Lesley A. Wright, "Profiles in Courage: Two French Opera Heroines", *Fu Jen Studies: Literature and Linguistics* [Лесли А. Райт. Профили смелости: две французские оперные героини // Исследования Фу Жэн: Литература и лингвистика], № 30 (1997), 66.

¹⁷ Клави́р, под редакцией Робера Дидиона (Robert Didion) (Mainz: Schot, 2000).

¹⁸ Lacombe, *Georges Bizet*, 711.

¹⁹ McClary, *Georges Bizet: Carmen*, 101.

²⁰ Susan McClary, "Mounting Butterflies" // Jonathan Wisenthal, Sherrill Grace, Melinda Boyd, Brian McIlroy, and Vera Micznik, *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly* [Сюзан Мак-Клари. Взвизывающиеся бабочки // Джонатан Визенталь, Шеррил Грейс, Мелинда Бойд, Брайан Мак-Илрой и Вера Микзник. Видение востока: тексты, интертексты и контексты оперы «Мадам Баттерфлай»]. – Toronto: Univ. of Toronto Press, 2006, 21–35 (26).

²¹ *Ibid*, c. 27.

²² Julian Smith, "Musical Exoticism in 'Madama Butterfly'" // *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini: Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini, Torre del Lago, Festival pucciniano 1983* [Джулиан Смит. Музыкальный экзотизм в опере «Мадам Баттерфлай» // Экзотизм и локальный колорит в опере Пуччини: матер. к Первой междунар. конф., посвящ. опере Пуччини. – Торе дель Лаго, Фестиваль Пуччини, 1983] / ed. Jürgen Maehder. – Pisa: Giardini, 1985, 113.

²³ William Ashbrook, *The Operas of Puccini* [Уильям Эшбрук. Оперы Пуччини. – Изд. испр. с предисл. Роджера Паркера (Roger Parker)]. – Oxford: Oxford Univ. Press, 1985, 117.

²⁴ Ассоциация жёсткого диссонанса и других модернистских приёмов оперы (включая тритоны и разделы с целотонной гармонией) с гнетущей японской традицией рассматривается такими авторами, как Моско Карнер (Mosco Carner), в книге *Puccini: A Critical Biography*, 2nd ed. [Пуччини: критическая биография. – 2-е изд.]. – London: Duckworth, 1974, 386–88, 397.

²⁵ Carner, *Puccini*, 397.

Ральф П. Локк,
доктор (Ph.D., Чикагский университет),
профессор исторического музыковедения
Истманской Школы музыки,
Университета Рочестера, США

