

ЭРИК САТИ В АМЕРИКЕ¹

Фигура Эрика Сати сыграла заметную роль в развитии культурного диалога Франции и США. Взаимный интерес между двумя странами возрос в 1920-е годы во многом под влиянием военных событий (как известно, в период Первой мировой войны Америка выступила против Германии на стороне Антанты). Исторические обстоятельства инспирировали постепенное смещение культурных ориентиров: молодые американские композиторы, стремящиеся приобщиться к европейской музыке, немецким школам стали предпочитать французские.

Впоследствии, вернувшись на родину, они смогли заложить основы американской профессиональной академической традиции, сочетающей европейское с национальным. Ориентация на французское искусство подчеркивалась многими композиторами США. Представитель минимализма Стив Райх отмечал: *«Я обнаружил, что мое собственное музыкальное наследство — французская традиция, что, кстати, я считаю характерной американской чертой»* [Цит. по: 4, 624].

Талантливые музыканты из США (среди которых — А. Копланд, Дж. Антейл, М. Блицстайн, В. Томсон,

Р. Харрис), приехавшие в Париж в 1920-е годы, стремились вписаться в насыщенный экспериментальный контекст французского искусства того времени. В круг законодателей вкусов, определявших вектор развития современной музыки, входил Эрик Сати (1866—1925) — композитор, пианист, критик, генератор скандальных идей, славящийся своей эксцентричностью в общении и творчестве, музыкант, шокирующий публику и притягивающий молодежь. До последних дней он принимал самое непосредственное участие в актуальной художественной жизни Франции, как никто другой, ощущая «дух нового» и оказывая влияние на своих современников. Все это делало его необычайно привлекательной и авторитетной фигурой среди начинающих американских композиторов.

Джордж Антейл (1900—1959), высоко ценивший творчество Сати, признавал, что его поддержка помогла ему добиться успеха в Париже. Восхищенные отзывы французского мэтра о его «Механическом балете» были восприняты американцем как «величайший комплимент» [4, 239]. В свою очередь парижане искали пути обновления искусства в новых ритмах городской жизни, в мод-

¹ Материал подготовлен на основе доклада автора на Международной научной конференции «Музыкально-ведческий форум — 2016» (Москва, 3–5 октября 2016 года).

ных танцах, регтайме и джазовой музыке, что еще больше усиливало взаимный интерес двух культур.

К числу апологетов творчества Сати можно отнести *Верджила Томсона* (1896–1989) — еще одного американца, много лет прожившего в Париже, тесно общавшегося с группой «Шести» и принимавшего участие в исполнении новой музыки. Вернувшись в США, Томсон познакомил с поздними произведениями Сати Джона Кейджа и близкие ему круги, обратив их «*во французскую веру*» [4, 420]. Именно благодаря американским эксперименталистам Сати посмертно обрел «*статус композитора, без творчества которого невозможно развитие современного искусства*» [6, 27].

Опираясь на исконно французские традиции программной музыки, Сати преломлял их через призму едкой иронии, пародии, провокационной игры с исполнителем и слушателем. Между тем, несмотря на многозначительно-загадочные или нарочито-парадоксальные ремарки, музыкальный материал его пьес вполне вписывается в контекст своего времени, позволяя проводить закономерные параллели, как с прикладной музыкой кабаре, концертных кафе, с эстрадным репертуаром мюзик-холлов, так и с академической традицией, представленной его гениальными современниками К. Дебюсси, М. Равелем, И. Стравинским. Оказавшись заслоненным более масштабными фигурами, Сати был недооценен при жизни и позабыт после смерти.

Джону Кейджу (1912–1992) удалось «открыть» французского мастера заново:

он явил своим современникам образ гениального провидца, предвосхитившего многие открытия XX века, и тем самым превратил его в символ всего прогрессивного искусства. Возможно, Кейджа привлек особый дар изобретения нового, в высшей степени присущий обоим композиторам, подчеркнутый антиакадемизм Сати, маргинальность его положения в парижской художественной среде. Американские и европейские музыканты смогли увидеть Сати через призму кейджевского восприятия, однако его взгляд отличался оригинальностью и избирательностью, позволявшими свободно развивать и переосмысливать идеи французского мэтра.

В творчестве Сати Кейдж находил пути решения многих проблем, волновавших его в середине XX века. Его интересовали опыты с «фигуративной» нотацией; демонстративный отказ от традиционного драматургического профиля, характеризующегося целенаправленным развитием и движением к кульминации, в пользу самодовлеющей статики и репетитивности; вопросы музыкального времени и принципов его организации в произведении (Кейдж восхищался способностью Сати выстроить целое на основе «*звуковых групп заданной длины*» [15, 259] в короткометражном фильме «Антракт»). Он первым сумел оценить *меблировочную* музыку, построенную на многократном повторении однородного материала. Ее вызывающая для своего времени индустриальная концепция «удобной» для жизни, ненавязчивой звуковой среды, являющейся частью окружающего шума и

не предполагающей «романного» повествования, была призвана убедить в том, что музыка может прекрасно выполнять декоративную роль, например, заполнять неловкие паузы в разговоре за бокалом вина, или создавать подходящее настроение, когда это необходимо. Идея фоновой музыки — потенциально бесконечной и не раздражающей слух, — получила интересное воплощение в пьесах Сати. Конструктивистская по духу концепция музыки как обоев, не надоедающих глазу, но при этом эстетически организующих пространство комнаты, была обусловлена многолетним опытом работы композитора в кабаре и концертных кафе. В результате она открыла дорогу новому пониманию искусства, вбирающего в себя все, что звучит вокруг. Кейдж, по его признанию, только сделал следующий шаг, и если для Сати мебельно-вочная музыка была «частью шумов окружающей среды», то «для Кейджа шумы окружающего мира стали частью его музыки» [14, 1229].

Кейдж активно обращался к личности и творчеству Сати в своих теоретических статьях: в 1948 году была прочитана знаменитая речь «Защита Сати» [4, 404]; имя французского композитора упоминается в «Лекции о ничто» [2, 138–157] и трактате «Тишина» [2]. О блестящем знании литературного наследия Сати свидетельствует «воображаемый разговор» Кейджа с его текстами, опубликованный в 1958 году в ежегоднике «Новости искусства» («Art News») [4, 421]. В практической плоскости диалог ре-

ализовался в организации концертных исполнений его пьес и публикации сочинений. К наследию Сати Кейдж апеллирует в своей фортепианной транскрипции «Дешевое подражание» (1969), созданной на тематическом материале симфонической драмы «Сократ», а также в цикле «Книги песен» (1970), для которого по принципу алеаторики выбирает тексты Г. Торо, Э. Сати, М. Дюшана и других авторов. Электронная композиция Кейджа «Письмо к Сати» легла в основу балета М. Каннингема «Танго», поставленного в нью-йоркском *City Center Theatre* в 1978 году.

Рецепции музыки Сати в творчестве Кейджа до сих пор являются предметом пристального внимания и изучения во франко-американском культурном пространстве. В качестве примера приведем масштабную выставку «Сати Джона Кейджа: композиция для музея» («Cage's Satie: Composition for Museum»), прошедшую в 2012 году (28 сентября — 30 декабря) в Музее современного искусства г. Лиона (Франция).

Важнейшей точкой соприкосновения Кейджа и Сати стало увлечение эстетикой дадаизма. Корни этого направления глубоко проросли как на европейской, так и на американской культурной почве. Его видные представители, в числе которых «мастер сарказма и талантливый мистификатор» Ф. Пикабия, «создатель мета-логики воображения» М. Дюшан, «поэт-фотоколлажист» М. Рэй [Цит. по: 9, 190], активно работали во

Франции и США. Первые ростки дадаизма оказались связаны с Нью-Йорком, — городом, для которого «очень много значили урбанистичность культуры, культ техницизма, отсутствие прочных художественных традиций» [9, 155]. Приехав в Париж в 1920 году, Пикабия, Дюшан и Рэй оживили французское экспериментальное искусство, умело моделируя «пространство заинтересованной востребованности для всего, что сулило новое и по-настоящему интересное» [1, 254].

И хотя Сати никогда не принадлежал всецело этому кругу, он оказался близок композитору своей генетической связью с взрастившей его самой культурой кабаре, экспериментально-синтетической по своей природе. В свою очередь творческий опыт французского музыканта — крайне эксцентричного, склонного к эпатажу и скандалу, — был созвучен исканиям дадаистов и сюрреалистов. Сати выступал в коллективных акциях этого движения в последние годы своей жизни, был хорошо знаком с Т. Тцара, А. Бретоном, П. Элюаром, Б. Сандаром. В 1924 году он принял участие в работе над экспериментальным фильмом Рене Клера «Антракт» совместно с Пикабия, Дюшаном и Рэем, реализовавшими в нем многие «сквозные» темы дадаизма, в частности, мотив переодевания (так, к прототипам бородатой балерины из «Антракта» можно отнести фотографии Рэя, запечатлевшего Дюшана в женском образе).

В послевоенной Америке 1950-х годов волна увлечения дадаизмом спровоцировала возникновение целого ряда синтетических жанров. Интенсивные поиски новизны приводили к разрушению привычных границ между искусством и жизнью (художественным и нехудожественным), к свободно-импровизационному смешению выразительных средств театра, живописи, музыки, кино, хореографии, скульптуры, поэзии, литературы, и в результате инспирировали рождение жанров «пластического авангарда» — хэппенингов, перформансов, инсталляций, инвайронментов. Для организации совместных акций объединялись представители различных творческих сфер, развивавших традиции дадаизма: близкие Кейджу по духу художники поп-арта Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс, Аллен Капроу, хореограф Мерс Каннингем, поэт Чарльз Олсон. Совместный поиск новых форм выражения, плодотворное сотрудничество и взаимообогащение объединяло богемную молодежь и заставляло ее реализовывать свои идеи на общей территории авангарда.

Подобно тому, как Сати сочинял кинопартитуру «Антракта», вдохновляясь идеями дадаистов, так и его американские последователи совершали свои открытия под влиянием представителей визуальных искусств: многие концепты звуковой материи и ее фиксации были подсказаны композиторам именно художниками, таким образом, изначально зрительные образы получали воплощение во временном измерении.

Кейдж и его окружение вовлекли в орбиту своего влияния многих начинающих музыкантов, нацеленных на радикальные поиски нового в искусстве. Заметное место в их ряду заняли композиторы, впоследствии сформировавшие концепцию американского музыкального минимализма. Ла Монт Янг (р. 1935) и Терри Райли (р. 1935) в ранний период творчества (начало 1960-х годов) уделяли много внимания организации провокационных хэппенингов и перформансов, в которых музыка либо не занимала значительного места, либо не звучала вовсе. Характерным примером может служить сочинение Янга «*Два звука*» («*2 Sounds*», 1960), включавшее в себя пронзительный скрежет консервных банок по стеклу и по дереву в течение 15–20 минут.

По воспоминаниям очевидцев: «композитор записал два звука на разные магнитофоны и установил их в удаленных точках зала. Когда зазвучал первый из них, трудно было представить существование чего-то более отвратительного на всем белом свете. Однако, с появлением второго звука, оказалось, что это не так» [10, 960]. Кейдж, познакомившись с творчеством Янга через Д. Тюдора, воспринял этот эксперимент иначе, отметив, что «внимательного слушателя одновременно поражает и простота действия, и сложность звучания» [13, 22] и предложил пьесу Каннингема в качестве сопровождения для его балета.

Исполнение музыки Сати Кейдж также превращает в объект концептуального искусства. В сентябре 1963 го-

да после 70-летнего забвения в нью-йоркском *Pocket Theatre* прозвучала фортепианная пьеса «*Раздражение*» («*Vexations*», 1893). Следуя ироничной инструкции автора, призывающей «сыграть мотив 840 раз», Кейдж воплотил ее буквально, устроив 18-часовой концерт, в котором пианисты по очереди сменяли друг друга [7, 457–458]. Этот перформанс имел эпохальное значение для истории американского искусства, поскольку проложил путь к новому пониманию времени и возможностей его структурирования в художественном произведении. Принцип организации целого посредством бесконечного повторения материала предвосхитил минималистские опыты с репетитивной техникой.

Эксперименталисты откликнулись на новый концертный формат созданием необычных проектов, в которых главным объектом исследования стали визуальные или звуковые процессы, разворачивающиеся в режиме реального времени. Таковы авангардные многочасовые фильмы Э. Уорхола «*Сон*» и «*Эмпайр*». В них камера режиссера долго фиксирует тот или иной объект, наблюдая естественную смену освещения; бесконечно медленно скользит по кругу от одного предмета к другому, шокируя зрителей отсутствием сюжета и какой-то бы ни было событийности.

Грандиозные масштабы сочинений, прямо противоположные «минимальности» повторяющегося в них музыкального материала, можно обнаружить в пьесе Янга «*Композиция 1960 №7*», основанной на бесконечном вслушива-

нии в чистую квинту *h-fis*, или в его *work in progress* проекте «Хорошо настроенное фортепиано», исполнявшемся автором в течение 5–6 часов. Эксперименты подобного рода постепенно проникают в музыкально-театральную сферу, порождая такие чрезвычайяно продолжительные по времени спектакли как «Эйнштейн на пляже» Ф. Гласса и Р. Уилсона.

Онтологический тип организации временного процесса оказался чрезвычайно близок мировоззрению Кейджа и созвучной ему по духу авангардной молодежи. Под влиянием восточной философии они пришли к созданию потенциально бесконечной, открытой статичной формы, освобождающей слушателя от пут времени и погружающей его в состояние транса. Кейджевский вариант исполнения пьесы Сати вписывал ее в новый медитативно-психоделический контекст экспериментального искусства 1960-х годов. Кэтлин Роули упоминает случай, «когда пианист (который предпринял попытку сольного исполнения этого произведения <...>) перестал играть на 595 повторе, потому что “почувствовал, как его разум стирается...” и увидел “животных и вещи” <...> выглядывающих на него из партитуры» [8, 151]. Вместе с тем, сам музыкальный материал «Раздражения» и принципы его формообразования уже несли в себе «новое ощущение времени», будто замершего «в “стоп-кадре”» [3, 8], что и позволило сочинению органично существовать в условиях многочасового кейджевского концерта.

Своим лаконизмом, подчеркнутой минималистичностью, формой записи в виде одностороннего плана-схемы, опорой на принцип бесконечного «вращения» однородного тематического материала, болезненно-диссонантной изломанностью (квазисерийная одноголосная тема содержит 11 полутонов хроматической гаммы), подчеркнута-слышимой работой с полифоническими приемами и сосредоточенным эмоциональным состоянием миниатюра Сати приближается к ранним протоминималистским пьесам Янга. В «Трио для струнных инструментов» («Trio for Strings» для скрипки, альты и виолончели, 1958), выдержанном в строгой додекафонной технике, продолжительность звучания весьма скромной по количеству страниц партитуры составляла 58 минут, а сумрачно-приглушенные «бесконечно» тянущиеся созвучия погружали слушателя в медитативное пространство, полностью «растворявшее» ощущение времени.

Райли, присутствовавший на первом исполнении сочинения, вспоминал: «Это было похоже на пребывание во временной капсуле, на парение в пространстве в ожидании того, что неизбежно должно произойти. И я получал удовольствие от самого процесса. Возможно, это было мое первое приближение к дзен-буддистскому пониманию настоящего, заключавшемуся не в ожидании следующего события, а в наслаждении самим ожиданием» [Цит. по: 17, 28].

При всей несхожести звучания двух произведений, их авторы опираются на

полифонические принципы работы с напряженно-диссонантным музыкальным материалом, прибегая к инверсионному изложению темы и приемам вертикально-подвижного контрапункта. «Ре-призная» структура янгвской серии АВА'С (трехчастная форма с кодой) напоминает «вечное движение» по кругу (АВАСА) в пьесе Сати. Выбор транспозиций серии и их производных в *Трио* формирует необходимые условия для возникновения симметрии, выстраивающейся относительно опорных звуков ряда. В «Раздражении» движение параллельными тритонами в правой руке (раздел В) влечет за собой аналогичное тритоновое изложение при обмене голосов местами (раздел С).

Миниатюра «Раздражение» превратилась в своеобразный символ раннерепетитивной музыки в американской композиторской среде. Так, основная тема легендарного произведения появляется в цикле из 24-х пьес «Прелюдии искривленного времени» Уильяма Дакворта («*Time Curve Preludes*», 1977–1979). Опираясь на оригинал, музыкант сначала проводит басовую хроматическую тему в унисон, а затем многократно повторяет ее, но в постепенном ритмическом уменьшении. Аллюзии на сочинение французского мэтра можно обнаружить и в других фортепианных опусах композиторов-постминималистов. К примеру, в пьесе Питера Гарленда «Песня» («*A Song*», 1971) «репетитивность простых мотивов», по мнению К. Гэнна, «восходит к Сати в большей степени, чем к Райху и Глассу» [11, 367].

Погружение слушателя в одно эмоциональное состояние посредством завораживающего повторения кратких музыкальных построений характеризует большинство сочинений французского композитора. Ранние фортепианные пьесы — «Сарабанды», «Гимнопедии», «Гноссьенны» — поражают исключительной ясностью и демонстративной простотой музыкального языка, обращением к натуральным ладам и чистым гармоническим краскам, варьированным повторением неконтрастных мотивов, истинно-французским любованием красотой создаваемого образа. Меланхолическая вальсовость, пронизывающая его фортепианные циклы, прочитывается сегодня как сентиментальный знак прощания с уходящей в прошлое романтической культурой, как «воспоминание» о танце, открывающее череду ностальгических медленных вальсов XX века, в числе которых «Грустный вальс» Я. Сибелиуса и вторая часть Концерта для фортепиано с оркестром *G-dur* М. Равеля.

Обращаясь к «элементарным частицам» музыкальной речи, Сати переинтонировывает их до неузнаваемости, создавая неуловимо-изысканный образ лишь путем добавления «лишней» терции в простейшую гармоническую последовательность. Так, в первой «Гимнопедии» тон *fis* поочередно окрашивается двумя большими мажорными септаккордами кварто-квинтового соотношения, а в третьей пьесе цикла простые минорные созвучия предстают в новом свете, лишаясь привычных функциональных тяготений.

Возвращение к праистокам музыкального языка, пафос открытия первоэлементов речи на новом историческом этапе представляют собой еще одну важную точку сближения эстетики Сати и американских композиторов. Подобно тому, как парижский *enfant terrible*, по выражению дирижера Рейнберта де Леу, «в каком-то смысле заново начал историю европейской музыки» [7, 57], родоначальник минимализма Янг «открыл» музыку как вид искусства, обратившись к исследованию ее главного «строительного материала» — звука и порождаемого им обертонового спектра.

Свой взгляд на наследие Сати минималисты формировали под влиянием апологетического отношения Кейджа, превратившего французского мастера в икону современной музыки. Между тем, в их интервью мы обнаружим крайне мало упоминаний о его сочинениях. В отличие от английского крыла *Minimal music*, представители которого открыто признаются в любви к музыке Сати, американцы подчеркивают, в первую очередь, неевропейские влияния на свое творчество, а также собственную живую практику джазового исполнения.

Дистанцируясь от академической европейской традиции в целом, они все же выделяют наиболее притягательные для них периоды: эпоху, предше-

ствующую Новому времени, и искусство XX века (начиная с А. Веберна и И. Стравинского). При всех очевидных различиях в музыкально-эстетической системе координат Сати и минималистов, отметим тот факт, что «открытие» разнообразных восточных культур и раннего американского джаза впервые произошло именно во Франции эпохи *fin de siècle*, когда парижская художественная жизнь обрела новое дыхание после Всемирной выставки 1889 года¹.

К этому периоду относятся первые «Гносьенны», очарование изломанных мелодических линий которых уходит корнями в ориентальную стилистику. Восточный колорит проявляет себя через ладовую систему: прихотливые, орнаментированные мотивы, скользящие по ступеням дорийского и дважды гармонического ладов, наслаиваются на излюбленные Сати чистые минорные трезвучия тоники и доминанты в начале первой и третьей пьес. Влияние Востока можно усмотреть и в необычной для европейской музыки того времени форме записи: композитор отказывается от традиционного выставления размера и тактовых черт, ступая на территорию квантитативной (времяизмерительной) ритмики.

Вместе с тем, открытия в этом цикле все же носят внешний характер: автор опирается на традиционный че-

¹ Напомним, что Всемирная выставка в Париже «открыла» французским композиторам традиционную музыку многих древних культур Востока (Китая, Японии, Индонезии), с присущей ей натурально-ладовой организацией и остинатной ритмикой. Еще одним «центром притяжения» для Сати и его современников стало «фольклоризированное» искусство США: менестрельное шоу, кекуок, рэгтайм. К общей сфере «интересов» можно отнести и вкус к импровизационной свободе выражения.

тырехдольный метр с басом на сильную долю, гомофонно-гармоническую фактуру, характерные для европейского фольклора принципы формообразования. Однако избранный способ фиксации текста, в единстве с текучей орнаментальной мелодикой предоставил композитору свободу, от которой он не захотел отказываться в дальнейших произведениях, продолжив экспериментировать в метроритмической сфере (вспомним фортепианные циклы «Спорт и развлечения», 1914, «Предпоследние мысли», 1915 и др.).

Если на рубеже веков западное искусство получило первую ориентальную «прививку», выразившуюся главным образом во внешней стилизации, то к середине столетия композиторы уже были готовы работать со структурными моделями, заимствованными из восточной музыки. Для экспериментальной традиции США (и для минимализма, в частности) наиболее притягательным оказалось азиатское искусство, однозначно воспринимаемое как «чужое», в то время как индейские и латиноамериканские корни рассматривались как «часть культурного ландшафта, если не Соединенных Штатов, то, по крайней мере, Западного полушария» [12, 109]. Изучение импровизационных принципов непосредственно у индийских музыкантов, привело представителей минимализма к использованию количественной ритмики в собственных композициях. Неделимая пульсирующая доля, как минимальная времяизмерительная единица, играет принци-

пиально важную роль в репетитивных сочинениях Т. Райли (первый яркий пример — пьеса «In C») и Ф. Гласса (особенно построенных по арифметическому принципу сложения и вычитания).

В фортепианных опусах Сати 1910-х годов, продолживших линию экспериментов с количественной ритмикой, композитор самым непосредственным образом подходит к репетитивным принципам организации статичного музыкального материала, основанным на повторении кратких ритмоинтонационных модулей. Ровный поток восьмью длительностей ($h-c-d-a$) в «Идиллии», пульсирующие трезвучия «Утренней серенады», баркарольный квартетный фон в «Медитации» (цикл «Предпоследние мысли, три пьесы на темы Дебюсси, Дюка и Русселя») цементируют все фактурное пространство миниатюр. При этом остигатные фигуры аккомпанемента пронизаны тонкой метроритмической игрой: переакцентуация сильных и слабых долей заложена в повторяющихся формулах каждой пьесы. Сати вписывает репетитивность в игровой контекст сочинений, насыщая их бесчисленными иронично-пародийными «квазипрограммными» ремарками, перерастающими в своего рода «символистские» поэмы. Прихотливо хроматизированные мелодические линии, появляющиеся на фоне диатонических паттернов аккомпанемента, иллюстрируют авторский текст при помощи звукоизобразительных приемов.

В американском «классическом» минимализме бесконечное повторе-

ние предельно простых функционально тождественных моделей (исполняемых, как правило, быстро и громко) становится главной формой авторского высказывания, не предполагающего ни внутренней рефлексии, ни подтекста. Основная задача композитора — осуществить «прямой выход в безличное начало» [16, 10] посредством растворения в имперсональном музыкальном процессе.

Между тем, атмосфера ироничной, провокационной игры, ярко проявившая себя в названиях опусов Сати, нашла как опосредованное (например, «мебельный триптих» Райли «Трехногий табурет», «Четырехногий табурет» и «Пятиногий табурет»), так и прямое продолжение в их творчестве. Так, пьеса Гласса «Музыка в форме квадрата» для двух флейт не только вызывает очевидные ассоциации с произведением Сати «Три отрывка в форме груши» для фортепиано в четыре руки, но также продолжает развитие идеи необычной нотной фиксации сочинения. Вслед за французским композитором, графически воплотившим в тексте узнаваемые контуры груши, Гласс превратил свою партитуру в произведение визуального искусства, расклеив нотные листы по периметру гигантского квадрата, и заставив исполнителей постепенно переходить от страницы к странице.

Кульминационной точкой репетитивных открытий Сати стала музыка к фильму Рене Клера, в котором композитор заставлял оркестр повторять одну и ту же фразу до тех пор, пока на

экране не начиналась следующая сцена, соединяя, таким образом, пестрый видеоряд в единое целое. Внедрение репетитивных приемов в сферу прикладной музыки, функционирующей в рамках синтетического целого в качестве фона для развития визуальных образов, обнаруживаем в театральных и кинематографических работах Гласса. Многолетний интерес американского музыканта к французскому кино и драматическому искусству первой половины XX века, и особенно к творчеству Ж. Кокто, позволяет говорить о непосредственном влиянии на него идей меблировочной музыки Сати, распространенных в кругу близких Ж. Кокто композиторов группы «Шести».

Пристальное внимание Гласса к визуальным эффектам было как раз инспирировано однородностью авторского музыкального материала, его репетитивной природой, не предполагающей яркого тематического контраста. Вероятно, этим обстоятельством оказался продиктованным и повышенный интерес Гласса к работе в кино. В наиболее удачных некоммерческих проектах композитору удалось выстроить полноценный диалог музыкального и визуального начал. Сформировавшиеся в творчестве Гласса методы письма органично вписались и в коммерческий кинематограф. Самый узнаваемый авторский прием — активное оstinatное движение восьмыми длительностями по звукам минорной терции или трезвучия, создающее двойственное ощущение статики, «застывшего» мгновения, и вместе с тем трево-

ги, внутреннего напряжения и энергии, когда каждая смена гармонии воспринимается как событие (такова музыка к фильмам «Часы», «Шоу Трумена», «Елена» и др.).

Характерно-обезличенная и в то же время мгновенно узнаваемая техника мультиплицирования простых, преимущественно консонансных фигураций в сочетании с током непрерывного движения превращается в универсальное средство озвучивания видеоряда. В фильмотеке Гласса мирно уживаются как звуковые дорожки к авторским экспериментальным проектам (документальные фильмы Г. Реджио или «переозвучивание» картин Ж. Кокто), так и музыка к откровенно коммерческой продукции (от саундтреков к голливудским блокбастерам до телевизионных рекламных роликов).

Интерес к репетитивным принципам организации материала характеризует и европейское кино. Классическим примером сотрудничества режиссеров с композиторами-минималистами можно считать тандем П. Гринуэя и М. Наймана, создавший эпохальные постмодернистские картины «Контракт рисовальщика» и «Повар, вор, его жена и ее любовник». Из кинематографических открытий последних лет назовем фильмы Паоло Соррентино: своим очарованием и притягательной глубиной они во многом обязаны музыке американского и европейского минимализма — репетитивным сочинениям Дэвида Лэнга (саундтрек к ленте «Молодость», 2015), а также пьесам Джона Тавенера («The Lamb»)

и Арво Пярта («My Heart's in the Highlands»), включенным в саундтрек кинокартины «Великая красота» (2013).

Возможно, именно умение создать настроение, целостное эмоциональное пространство простыми средствами объясняет исключительную популярность музыки Сати у современных режиссеров (особенно любимы «Гимнопедии» и «Гноссьенны»). Сочинения французского мастера органично звучат в авторских и коммерческих фильмах разных стран: от элитарно-фестивального кино («Господин Никто» Жако ван Дормалея, скандальная «Любовь» Гаспара Ноэ) до популярных мелодрам («Разрисованная вуаль» Джона Керрена). Интересно отметить, что фортепианные пьесы Сати воспринимаются киноаудиторией как абсолютно современные и актуальные, редко выступая в картинах знаком места и времени («Модернисты» Алана Рудольфа о жизни французской богемы 1920-х годов, скорее, исключение). Предположим, что близкая Сати линия развития прикладной музыки, в недрах которой родилась его концепция «меблировочного» искусства, оказала непосредственное влияние на принципы работы с музыкальным материалом в кинематографе.

При всем богатстве наследия французского мастера, самыми любимыми и востребованными остаются его ранние фортепианные циклы, «чарующие и проникновенные» [5], отмеченные подчеркнутой безыскусностью, ясностью, простотой «без вычурностей

и прикрас» и, вместе с тем, близостью традиции. Написанные Сати в начале творческого пути, они предопределили вектор его последующей стилевой эволюции, направленный в сторону модальных ладов, остигатных ритмов, сдержанных темпов, балансирования между элитарным и демократическим, преподносимым и прикладным. Именно эти, принципиально важные качества мышления Сати оказались близки представителям американской экспериментальной культуры, бунтовавшим против усложненности музыкального языка послевоен-

ного авангарда и демонстративно начинавшим историю музыки «с нуля». Парадоксальность Сати, его нарочитая простота не нашли понимания у современников. Как напишет позднее Жорж Орик, его музыка «сбивала с толку современность и преподносила урок очищения и отречения, значение и суть которого еще не могли раскрыться сполна» [5]. Спустя годы американцы создали свой образ Сати — ироничного гения, изобретателя и величайшего новатора XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. 479 с.
2. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2012. 385 с.
3. Кривицкая Е. Музыка Франции: век XX. Эстетика, стиль, жанр. М.—СПб.: Центр Гуманитарных инициатив, 2012. 336 с.
4. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
5. Орик Ж. Открытие Сати // Эрик Сати. Заметки млекопитающего [Электронный ресурс]. URL: <http://syg.ma/limbakh/zhorzh-orik-otkrytie-sati-iz-knighi-zamietki-mliekopiataiushchiegho> (дата обращения: 03.04.2016).
6. Пакконен Ю. Творчество Эрика Сати: на пороге XX века // Музыкаведение. 2005. №1. С. 26–37.
7. Росс А. Дальше — шум. Слушая XX век. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 560 с.
8. Роули К. Сати и минимализм: аналогии и точки соприкосновения. Перевод И. Крапивиной // Сибирский музыкальный альманах. Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Ежегодник. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2002. С. 148–153.
9. Турчин В. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
10. Cardew C. One Sound: La Monte Young // The Musical Times. № 107/1485. November 1966. P. 959–960.
11. Gann K. American Music in the Twentieth Century. USA. Wadsworth: Thomson, 2006. 400 p.

12. *Lubet Alex J.* Indeterminate Origins: A Cultural Theory of American Experimental Music // *Perspective on American Music since 1950* / Edited by James R. Heintze. New-York: Garland Publishing Inc, 1999. P. 95–140.
13. *Mertens Wim.* American Minimal Music. London: Kahn and Averill, 1996. 128 p.
14. *Nyman M.* Cage and Satie. *The Musical Times*. Vol. 114/1570, 1973. P. 1227–1229.
15. *Orledge R.* Satie the Composer. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 437 p.
16. *Reich S.* Writings about Music. Halifax: Nova Scotia, 1974. 78 p.
17. *Schwarz K. Robert.* Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.