

Опера «Сатьяграха» Филиппа Гласса: к вопросу о метаморфозах жанра

номинация: «Музыкальное искусство XX века»

Столбова Елизавета Евгеньевна

ГБПОУ «Курганский областной музыкальный колледж им. Д.Д. Шостаковича»

Специальность 53.02.07. «Теория музыки», IV курс

Руководитель – Дмитриева Татьяна Александровна

Оглавление

Введение.....	3
Глава I. Оперный жанр на рубеже XX-XXI веков: в поисках новой идентичности.....	4
Глава II. Филип Гласс и пути его музыкального театра.....	8
Глава III. Особенности жанрового решения в опере «Сатьяграха».....	15
Заключение	26
Список литературы	30
Нотное приложение	36

ВВЕДЕНИЕ

На рубеже XX–XXI веков оперный жанр, как не раз бывало в его многовековой истории, оказался в фокусе интенсивных поисков и кардинальных трансформаций. Социальные, культурные и технологические сдвиги, возникновение новых эстетических парадигм привели к активным экспериментам с главными элементами оперного произведения, балансом между ними и с самой сутью оперного высказывания.

Одним из наиболее убедительных образцов преобразования жанра стало творчество современного американского композитора Филипа Гласса. Фундаментальным пересмотром традиционных взглядов характеризуется, в частности, его опера «Сатьяграха» (1979), вошедшая наряду с «Эйнштейном на берегу» и «Эхнатом» в знаменитую «портретную трилогию», поражающая грандиозностью идей и неординарностью их творческой реализации.

Музыка Ф.Гласса не раз становилась предметом исследования как зарубежных, так и отечественных музыковедов. Чаще всего его произведения рассматривались в контексте феномена минимализма. Из работ, сосредоточенных на особенностях оперных сочинений, назовем статьи А.Коробовой [20], Е. Кисеевой с соавторами [16, 17, 18], И. Баженовой [1], а также интервью композитора, критические статьи и рецензии. И всё же произведения Ф.Гласса, созданные в этом жанре, изучены пока недостаточно.

Данное исследование, актуальное уже в силу названной причины, направлено на устранение некоторых пробелов и на углубление понимания одного из ключевых произведений современного музыкального театра.

Объектом исследования является опера «Сатьяграха» Филипа Гласса как художественное явление.

Предмет исследования: жанровые особенности оперы «Сатьяграха», механизмы трансформации традиционных оперных элементов и их претворение в контексте концепции произведения.

Цель работы: выявить жанровую специфику в произведении Филипа Гласса «Сатьяграха», что позволит определить его как пример метаморфозы оперного жанра на рубеже XX–XXI веков.

Задачи: проследить основные тенденции развития оперного жанра в конце XX – начале XXI веков, охарактеризовать наиболее существенные черты музыкального облика композитора и определить роль музыкального театра в его творчестве; обнаружить в опере «Сатьяграха» пути переосмысления элементов спектакля, их соотношение, внедрение новых компонентов.

Работа состоит из Введения, трёх глав, Заключения, Списка использованной литературы и Приложения.

Во Введении обосновывается актуальность темы, степень её изученности, определяется объект, предмет, цель, задачи, структура работы.

Глава I представляет собой обзор основных тенденций в развитии оперного жанра в конце XX – начале XXI веков.

Глава II посвящена ключевым принципам музыки Ф. Гласса, его подходу к музыкальному театру как важнейшей сфере творчества.

В центре Главы III находится исследуемое произведение, рассмотренное в контексте трактовки оперного жанра.

В Заключении подводятся итоги, формулируются выводы.

ГЛАВА I

Оперный жанр на рубеже XX-XXI веков: в поисках новой идентичности

История оперы – это история смелых и вдохновенных экспериментов. По словам А.Крыловой и Е.Кисеевой, «ни одна жанровая область музыки в такой мере не тяготела к обновлению и экспериментаторству, как музыкальный театр» [22, III]. В этой потребности, по-видимому, кроется не только его жизнестойкость, но и способность к сохранению творческого лидерства на протяжении длительного времени.

Высокая адаптивная природа оперы проявилась и в последние десятилетия XX века, когда жанр вступил в новый этап своего развития. Он

подошёл к нему, с одной стороны, с богатейшим творческим наследием, а с другой – с ощущением исчерпанности традиции. При этом на вызовы времени опера ответила не окончательным упадком и гибелью, которую ей неоднократно предрекали, а мощным взрывом художественных идей. Крайняя степень индивидуализации композиторского мышления определила сложность систематизации жанровых типов и классификационных моделей.

Одну из них предлагает Г.Заднепровская [12, 16], выделяющая традиционный тип оперы с обновленным музыкальным языком; альтернативный тип оперы, ассоциирующийся с противостоянием традиции; «Новый музыкальный театр», который называет разрывом с традицией и, наконец, сочинения «третьего пласта» характеризует как иную традицию.

С точки зрения масштаба исследователь выделяет «большую» многоактную оперу и камерную оперу. Выбор литературного источника, по её мнению, диктует деление на литературную, духовную, документальную оперу, оперу-триллер и оперу-притчу. Соотношение концепта и музыкальной драматургии фиксирует плюралистическую оперу, возникшую в связи с идеей Р.Вагнера *Gesamtkunstwerk*, и альтернативную оперу.

Еще одна классификация Г.Заднепровской базируется на выделении трёх основополагающих жанровых линий:

- линии, ориентированной на традиционную оперу с сохранением базовых принципов жанра, но с серьёзным обновлением музыкального языка.
- линии альтернативных жанров, где типовые черты оперы не обнаруживаются, но авторы позиционируют их именно в этом качестве;
- линии жанров «третьего пласта» (мюзикла, рок-оперы и т.п.), соединяющих традиции академической музыки и массовой культуры.

Различные факторы жанрового обновления учитывает систематизация А.В. Крыловой и Е.В. Кисеевой. Первый из них – фактор гибридизации устоявшихся жанровых моделей – симптоматичен для эпохи постмодерна: массовое соединяется с элитарным, театральное с медийным, искусственно

созданное с бытийно-реальным. На стыке жанров существует опера-оратория («Молодой Давид» В.Кобекина) и хоровая опера («Боярыня Морозова» Р.Щедрина). На пересечении разных видов искусств рождаются гибриды музыки и литературы: опера-притча («Огненное кольцо» А.Тертеряна), опера-легенда («Легенда о святом Христофоре» В. д'Энди), опера-миракль («Святой Франциск Ассизский» О.Мессиаана); музыки и хореографии: танцевальная опера («Несносные дети» Ф.Гласса).

Новые форматы возникают при взаимодействии академической музыки и джаза («Икс, жизнь и времена Малколма Икс» Э.Дэвиса), академической музыки, джаза и рока, академической традиции, авангарда и минимализма («Обнажённая Кармен» Дж. Корильяно).

Расширение контакта с реальностью находит выражение в жанре CNN-оперы («Никсон в Китае» Дж.Адамса).

Воздействие аудио-, видео- и мультимедиа технологий способствовало появлению радиооперы («Нетерпимость» Л.Ноно), оперы-телесериала («Идеальные жизни» Р.Эшли), оперы-ток-шоу («Деннис Кливленд» М.Рауза), медиа-оперы с использованием широких компьютерных возможностей.

Уместно вспомнить и о «музыкальном театре смешанных средств» (по Г.Заднепровской) с использованием циркового искусства, инсталляции, перформанса, цвето-светового дизайна, виртуальных видеопроекций с трёхмерными измерениями («Крылья Дедала» М.Сквиланте).

Наконец, мощным источником для трансформации академических жанров является перформанс («Квартира» С.Пакстона). Под его влиянием традиционные опусы трансформируются в художественное событие, происходящее при участии зрителя, не только интерпретирующего, но и конструирующего сочинение. При этом пространство обретает гибкость и множественность измерений, психологическую насыщенность, а время замедляется, дробится, совмещается» [22, 119]. На первый план в нём зачастую выходят «карнавальная гротескность, полихудожественный символизм,

виртуализация художественного пространства, музыкальная импровизация, метафоризация» [1, 104].

В современной опере исследователи отмечают, с одной стороны, камерность, углубление в психологию («Письма Ван Гога» Г.Фрида), с другой – ритуализацию масштабных полотен, основанных на последовании статичных «картин» или медитативных состояний (А.Пярт, Г.Канчели).

Характерной чертой становится постмодернистская игра с жанровыми клише, разбиение традиционного сюжета на фрагменты, коллажирование текстов, временных пластов и стилей («Роза, смертельная драма» Л.Андриссена). Нередким является смещение фокуса с персонажей на исследование идеи, социального феномена, исторического события, что становится признаком концептуализма («Медея-материал» П. Дюсапена).

Задававшая моду и отражавшая актуальные тенденции на протяжении всей истории существования, опера обращается к наиболее острым политизированным темам («Черная маска» К.Пендерецкого), включается в процессы глобализации, способствует диалогу культур (Тань Дун).

Значительные изменения связаны с внедрением новых стилевых направлений и композиторских техник. Одним из самых узнаваемых в опере становится минимализм, делающий акцент на медитативном состоянии и коллективном опыте («Цепь видимости» С.Райха). На детальном исследовании акустического спектра звука, использовании микрохроматики, тембров как основного формообразующего элемента, основан спектрализм («Утраченный рай» Т.Мюрайя). Реакцией на сложность послевоенного авангарда стал Новый мелодизм (Новая простота) с возвращением к консонансу, модальности, ясным формам («Уллис» К.Пендерецкого). В то же время для отражения хаоса современности, иронии, создания сложных смысловых коллажей авторы пользуются сочетанием стилистически разнородных элементов («Девушка со спичками» Х.Лахенмана). Тембровые возможности расширяет использование

электроники, сэмплирования, компьютерной обработки звука в реальном времени («Свет» К.Штокхаузена).

Важным полем творческих испытаний становится синтез искусств, являющийся базовым свойством жанра. Всё чаще в ключевой смыслообразующий драматургический элемент превращается сценография (постановки Р.Уилсона, П. Штайна, Д. Кромера). Доминирующими элементами нередко выступают компьютерная графика, видеопроекции, интерактивные системы, создающие сложные виртуальные пространства.

Подводя итог, скажем, что изменения, произошедшие с оперным жанром – невероятно смелые и даже радикальные – отличаются разнонаправленными тенденциями. В формировании этой полифонии возможностей, открывающейся перед современными авторами, огромную роль сыграл Филип Гласс.

ГЛАВА II

Филип Гласс и пути его музыкального театра

Фигуру Филипа Гласса, одного из наиболее выдающихся американских композиторов второй половины XX – начала XXI веков, трудно переоценить: живой классик, реформатор музыкального искусства, чьё дарование оказало огромное влияние на культурный ландшафт современности.

Родившийся в предвоенном 1937 году, он громко заявил о себе в период революционного переосмысления основ искусства. Однако выпускнику Джульярдской школы, прошедшему строгую выучку французской пианистки, композитора, дирижёра и педагога Нади Буланже, был чужд путь радикального академического авангарда, доминировавший в европейских и американских университетах. Вернув в музыкальное искусство ясные, порой доходящие до элементарных основ гармонию и мелодию, Гласс делал упор на завораживающей повторности и ритмической энергии.

Новое, свежее звучание возникло в результате уникального сплава традиций западной академической школы и нью-йоркского андеграунда (рок, джаз, минимал-арт, перформанс) с глубинным погружением в восточные

музыкальные традиции, перекликавшегося с общим интересом творческих кругов США к древнейшим цивилизациям, обусловленным кризисом центрального понятия «американская мечта» и поиском новых духовных доминант. Мировоззренческий диалог с идеями даосизма, дзен-буддизма, джайнизма нашёл отражение в кинематографе («Дзен-нуар» М.Розенбуша), литературе (Дж.Д. Сэллинджер, Дж.Керуак), в контркультуре – движении битников и хиппи.

Для молодого Ф.Гласса импульсом к соединению двух культур послужила встреча с Рави Шанкаром. Благодаря известному индийскому ситаристу и композитору он усвоил технику индийской раги (принцип композиций, строящихся на мелодических формулах, служащих основой для импровизации) и талы (принцип метроритмической организации в индийской музыке), но самое главное проникся восточным миропониманием. Не удивительно, что в сочинениях композитора, отличающихся простотой, естественностью, гармоничностью и в то же время спонтанностью, сказались свойственные дзен-буддизму радость от процесса действия и сосредоточенность на состоянии «здесь и сейчас», а также понимание музыкального времени как циклического, медитативного процесса, где развитие происходит через почти незаметные изменения.

Изучение индийской музыки привело к новой манере письма, названной впоследствии «минимализмом». Как известно, её предыстория связана также с французским композитором-эксцентриком Э.Сати, и его фоновой «меблировочной музыкой», с американским джазом с его долгими импровизациями и роком с многократной повторяемостью закольцованных гармонических последовательностей, с европейской профессиональной традицией от Средневековья до поставангарда [21, 121].

Последовательными представителями минимализма, как одного из наиболее влиятельных направлений второй половины XX века, являются «знаковые» для американского искусства имена: помимо Филипа Гласса это

Стив Райх, Терри Райли, Ла Монт Янг. Фундаментом их композиций являются короткие, четко очерченные мелодико-ритмические ячейки (паттерны, модули, арпеджио), повторяющиеся в течение длительного времени. Своеобразный двигатель развития – аддитивность – предполагает микроизменения паттернов, приводящие со временем к фазовому сдвигу: добавление или удаление одной ноты, смещение акцента, наложение слегка различающихся по длительности паттернов, создающих эффект «застывшего времени».

При внешней монотонности на макроуровне возникает мощный эффект накопления энергии, медитативного погружения или экстатического подъема. Время будто утрачивает линейное течение, «разворачиваясь» подобно свитку или мандале. Так формируется особое состояние, соответствующее восточным представлениям и практикам медитации.

В отличие от современников-минималистов Гласс не отрицает музыкальные формы, декоративность, экспрессию, значение авторского Я. Более того, он никогда полностью не относил себя к этому направлению, а термину «минимализм» (по другому – «музыка транс», «гипнотическая», «пульсирующая музыка») предпочитал определение «музыка с повторяющимися структурами».

Творческий путь Ф.Гласса, продолжающийся около 75-ти лет, можно разделить на три этапа. В ранний, «ученический» период, охватывающий студенческие годы, он увлекался техникой Нововенской школы, был очарован джазом, много сочинял, участвовал в различных проектах (в частности, в конкурсах на создание музыки к кинофильмам).

Во втором («минималистском») периоде, исчисляющемся двадцатью годами (1964-1984), композитор обрёл индивидуальный стиль, актуальный до сих пор. Начало ему положил не слишком удачный опыт нотирования индийской музыки, а затем – полугодовое путешествие в Индию и последующие уроки в Нью-Йорке с Рави Шанкаром и исполнителем на табла Алла Ракха, определившие поворот к новой стилистике, включающей

остинатность и подспудное накопление изменений в течение длительного времени на полях тональной гармонии.

Огромное влияние на Ф. Гласса (по-видимому вслед за Дж. Кейджем), оказали инструментальный театр, хэппенинг, концептуализм, связанные с явлением редукционизма, то есть с отказом от музыкальной интонации. Черты инструментального театра можно обнаружить, к примеру, в сочинении «Растянутое» для скрипки соло и «Музыке в форме квадрата» для 2-х флейт.

В 1970 году рождается «Ансамбль Филипа Гласса», где складывается «фирменное» звучание композитора (деревянные духовые, клавишные, два электрооргана), узнаваемое в произведениях разных лет и жанров. Гласс активно пишет инструментальные произведения, однако его творчество конца 60-х – 1-й половины 70-х годов развивалось прежде всего под знаком театра абсурда, хэппенинга, перформанса. Такова музыка к театральным постановкам и первые вокальные сочинения.

Особой страницей в творчестве Ф.Гласса стала опера-перформанс «Эйнштейн на берегу» (1975), принесящая технике минимализма широкое признание в академических кругах. В ней также завершилось формирование гармонического языка композитора. Впервые же выразительные возможности гармонии осознаются в произведении «Музыка в 12 частях», завершённом за год до «Эйнштейна», где Гласс отказывается от модального мышления предыдущих лет.

Окончание второго периода совпало с завершением оперной трилогии, в которую помимо «Эйнштейна» вошли «Сатъяграха» и «Эхнатон», отмеченные разной степенью близости к академическим опусам.

Третий этап, длящийся с 1984 года по сей день, называют неоклассическим или неоакадемическим. Возвращение к более традиционной музыке сопровождается обращением композитора к симфоническим, камерно-инструментальным, хоровым жанрам, музыке для театра. С сочинением саундтреков к фильмам (всего их более 50) к нему пришла всемирная слава.

В свои 88 лет Филип Гласс полон энергии, активно концертирует, много сочиняет. В качестве наиболее интересных произведений этого времени, сохраняющих дух экспериментаторства, музыкальный критик Д.Ухов называет оперу «Можжевельное дерево» по мотивам сказок братьев Гримм, мадригальную оперу «Attassa», научно-фантастическую монодраму «Тысяча самолётов на одной крыше», инструментальный цикл «Glasswork», напоминающий об альбомах рок-групп, «Голоса для диджериду и органа» с парадоксальным сочетанием большого концертного инструмента с инструментом австралийских аборигенов.

Творческий багаж композитора поражает объёмом и разнообразием. Он отдал дань всем существующим жанрам: опере и симфонии (14), струнным квартетам (9) и концертам (11), инструментальным и хоровым сочинениям, песням, музыке для театра и кино. Но его любовь всё же принадлежит операм, создавшим ему репутацию одного из крупнейших авторов рубежа веков.

Музыкальный театр является центральным пластом творчества Гласса, а сценическое наследие одного из самых плодовитых и влиятельных мастеров музыкального театра нашего времени насчитывает около 30-ти опер и музыкально-театральных произведений, созданных на протяжении пяти десятилетий.

Отличающийся ярко выраженной интеллектуальной и духовной направленностью, он содержит сквозные темы, образующие мощные концептуальные блоки. Композитора притягивают гениальные личности, изменившие мир через интеллект, дух, искусство или волю. Его герои – не столько характеры, сколько архетипы, носители Идеи. Поэтому он исследует не детали их биографии, а феномен их мышления, приведшего к парадигмальным сдвигам. Среди них есть исследователи законов мироздания, границ человеческого познания («Эйнштейн на берегу», «Галилео Галилей», «Кеплер»); личности, излучающие внутреннюю силу, олицетворяющие могущество истины, как Махатма Ганди («Сатьяграха»); сильные мира сего,

как фараон-реформатор в опере «Эхнатон»; творцы (внимание к теме миссии художника обнаруживается в операх «Галилей», «Орфей», «Беатриче Ченчи»).

К другой группе относятся мифологические персонажи и архетипы. «Орфей», «Волшебная флейта», «Аполлон и Дионис», «Царь Эдип» демонстрируют обращение к вечным сюжетам и образам, трактуемым через призму современности.

В сочинениях композитора находят претворение экзистенциальные универсалии: любовь, смерть, потеря, одиночество, память («Потеря», «Марикке из города N.», «Орфей»).

Работая над либретто (в числе соавторов К. де Йонг, Р.Израэл, Д.Лессинг, К.Хэмптон, Д.Г. Хван), Ф. Гласс демонстрирует исключительную широту в выборе источников. Он создаёт оперы на основе биографических материалов, документов, трудов, эпистолярного наследия; произведений античной литературы и драматургии; европейской классической и современной литературы; философско-поэтических текстов. Радикальный разрыв с оперной традицией рождает оригинальные сценарии-коллажи, как в опере «Эйнштейн на берегу», где тексты К.Ноулза, Л.Чайлдс, С.М. Джонсона включают обрывки, цифры, сольфеджио.

Многие работы, начиная с «Эйнштейна», называются операми весьма условно (например, «Монстры грации» с текстами персидского поэта XIII века Руми, можно назвать мультимедиаоперой, где музыке сопутствует анимационный 3 D фильм). Не случайно Е.Новак по отношению к творчеству Гласса предлагает использовать термин «пост-опера», а А.Коробова считает наиболее корректным говорить об опере эпохи «пост-» [20, 430].

Нередко встречаются у Гласса произведения-гибриды: опера-оратория (её элементы используются в «Кеплере»), танцевальная опера («Несносные дети»), опера-фильм («Красавица и чудовище», где звучание накладывается на немой фильм Ж. Кокто). Оригинальную разновидность рождает диалог с классикой (к ней относится смелая версия-ремейк – «Директор театра» В.А. Моцарта).

Но любимой жанровой разновидностью Гласса является портретная опера, драматургический фокус в которой сосредоточен не на сюжетно-действии, а на исследовании сущности героя и его идеи через серию статичных символических картин («табло»). Отсюда второе обозначение жанра – опера-идея.

Яркое претворение он нашёл в цикле опер 70-х – 80-х годов, повествующих об исторических личностях, опередивших своё время. Поворотным пунктом в новейшем музыкальном театре стала её первая часть (1976), радикальный эксперимент, позволяющий рассматривать её не как оперу, а как синтетический перформанс, отвергающий сюжет, традиционный вокал, антракты, ставящий во главу угла гипнотический звуковой поток. Успех «Эйнштейна на берегу» показал широкие творческие возможности композитора и заложил основы для оперы «Сатьяграха».

ГЛАВА III

Особенности жанрового решения в опере «Сатьяграха»

Оперу «Сатьяграха» называют одним из самых значимых произведений Филипа Гласса, «иконой современной оперы» [20, 424]. Вторая часть портретной трилогии была окончена в 1979 году. Через год состоялось её первое исполнение Нидерландской оперой и Утрехтским симфоническим оркестром под руководством Брюса Фердена в Роттердаме. Новое сочинение оказалось настолько созвучным современным нарративам, что в течение последующих двадцати пяти лет опера регулярно ставилась в Германии, Великобритании, США. 16 сентября 2014 года премьера «Сатьяграхи» (первой и пока единственной оперы Гласса на отечественной сцене) прошла в Екатеринбургском театре оперы и балета (Урал. Опера. Балет).

В центре либретто, созданного в соавторстве со специалистом в области перформанса и медиа-арта Констанс де Йонг, находится мощная фигура мирового масштаба Мохандаса Карамчанда Ганди – идеолога общественно-политического освободительного движения Индии XX века. В труде «Моя вера

в ненасилие» он приходит к мысли о следовании принципу, получившему впоследствии название «сатьяграха» (в переводе – «твёрдость в истине»). Его учение, соединившее в себе элементы джайнизма, библейских истин, исканий Л.Толстого, французских и английских мыслителей, возвело в абсолют идею ненасилия, а инструментами политической борьбы провозгласило мирные демонстрации, протестные голодовки и пассивное сопротивление. Соотечественники, высоко почитавшие Ганди, уже при жизни называли его «величайшим индусом после Будды», «отцом народа» и вслед за Рабиндранатом Тагором – «великой душой» («махатмой»).

Сам выбор в качестве главного героя человека, обладавшего нестигаемой волей и мощной харизмой, сумевшего повести за собой миллионы людей, поднял сочинение на уровень серьезного философско-духовного высказывания. В то же время, как говорил композитор, «Сатьяграха» предназначена для решения злободневных вопросов, касающихся социальных перемен, расизма и насилия [17, 69].

Вместе с участниками авторского коллектива композитор провёл полгода в Индии, где изучал культуру и источники, связанные с жизнью главного героя, что позволило некоторым исследователям причислить «Сатьяграху» к жанровому направлению «CNN opera» и даже иллюстрировать с её помощью образовательный фильм об учении Ганди [20, 424].

Как и «Эйнштейн», «Сатьяграха» относится к разряду «несюжетных» опер. В ней отсутствует последовательно развивающаяся фабула, уступающая место набору символических эпизодов из жизни Ганди, свободным ассоциациям, обусловленным субъективным взглядом на эпоху, идеологию и деяния героя. Тем самым зритель получает возможность «додумывать» происходящее и активно включаться в процесс конструирования смысла.

Отсутствие непрерывного течения мысли обусловлено в том числе соединением в либретто по принципу коллажа сорока стихов древнеиндийского философского трактата «Бхагавадгита». Он не имеет отношения к конкретным

событиям из жизни Махатмы, но, переключаясь с его мировоззрением, становится отправной точкой для «размышлений на тему» и придаёт образу своеобразную «надмирность» [24].

Общее строение оперы не противоречит классическим канонам: «Сатьяграха» включает три действия, но их трактовка в значительной степени отличается от оперных образцов предшествующих веков. «Каждое из них «знаменует не просто смену действия или поворот сюжета, но даёт дополнительную грань и измерение основополагающей задумке произведения: показать становление Махатмы Ганди и формирование принципов ненасильственного сопротивления...» [24].

За исключением вступления, действие разворачивается в период колониальных войн Британской империи и охватывает годы пребывания Ганди в южной Африке (1893-1915). Находясь на службе в торговой фирме, он сталкивается с несправедливостью и расовой дискриминацией, что в итоге приводит его к созданию собственной нравственно-философской системы.

Каждое из действий названо в честь одной из трёх исторических личностей, представляющих прошлое, настоящее и будущее сатьяграхи. Первое связано с русским писателем Львом Толстым, учение которого о всепрощении «Царство Божие внутри нас» оказало большое влияние на взгляды Ганди. Он переписывался с ним, в его честь был назван ашрам, ставший штаб-квартирой кампании сатьяграхи в Трансваале. «Ферма Толстого» стала символом равенства: в этой своеобразной коммуне все семьи, независимо от кастового происхождения и социального положения, жили единой общиной, стараясь существовать в гармонии друг с другом.

Лауреат нобелевской премии Рабиндранат Тагор, с которым Ганди не всегда совпадал во взглядах, тем не менее был для него моральным авторитетом и духовным наставником. Во II акте, посвящённом выдающемуся индийскому поэту и драматургу, самом жёстком в опере, сталкиваются высокие идеалы и реалии колониального мира: тюрьмы, протесты, преследования.

Третий акт назван именем последователя Ганди, американского проповедника, борца против дискриминации чернокожих середины XX столетия Мартина Лютера Кинга-младшего, хотя он присутствует здесь лишь в конце, как символическая фигура. Основу же действия составляют события 1913 года, когда Ганди с двумя тысячами единомышленников выступил против законов, ограничивающих права темнокожих.

Так, Ганди характеризуется не только через знаковые события, но и через его интеллектуальное «окружение», трёх «столпов» сатьяграхи. *В уральской постановке первых двух играют актеры на сцене, Кинг появляется на кадрах кинохроники, транслируемой на большом экране. Они наблюдают за происходящим с недостижимой высоты, перекидывая своеобразный «хронологический мост» из своего времени.*

В результате в произведении оказывается представлен не столько портрет исторической личности, сколько условия существования его идеи, этапы её развития. Такой подход, выработанный в первых трёх операх, станет впоследствии типовым для Гласса.

Специфической особенностью творения композитора, неоднократно подмеченной исследователями [2, 16, 20], является нарочитое нарушение единства всех элементов спектакля [20, 425].

Смысловую дискретность, помимо отсутствия связного сюжета и фрагментарности словесного текста, усиливает приём параллельного повествования, при котором сценическое действие, связанное с идеями Ганди, и пропеваемый текст, повествующий о легендарных событиях из ведического эпоса, как бы живут своей жизнью, независимо друг от друга. На протяжении всей оперы персонажи не обращаются друг к другу, не обмениваются репликами (за исключением первой сцены). Из уст Ганди, его сподвижников, жителей общины, американцев в период Движения за гражданские права звучат только короткие философские изречения.

Использование санскрита, ещё больше затрудняет понимание и исполнение оперы. К приёму введения «мёртвых» языков Ф. Гласс впервые обратился в дебютной опере «Эхнатон» (древнеегипетский и иврит). Так «Гласс старался... увести слушателя от поиска смысла в слове, чтобы ничего не препятствовало его погружению в музыкальную стихию и через нее – в собственное подсознание» [35, 142]. В екатеринбургском спектакле этому же способствуют определяемые ритуальным характером повторяющиеся движения, застывшие позы исполнителей, циркуляция хора по зрительному залу и кардинальное в сравнении с «Эйнштейном» замедление темпа. Прояснить содержание отчасти призваны титры с переводом «Бхагавадгиты», однако постановщики, пожалуй, только усложнили задачу для зрителей.

Одну из наиболее существенных ролей в создании оперных спектаклей Гласс отводит специалистам-постановщикам. Более того, оригинальное сценографическое решение является обязательным условием для согласия автора на новую постановку. По мнению А.Коробовой, именно оно превращает базовый инвариант, предложенный композитором (состав персонажей, общую последовательность сцен-«кадров», музыкальную партитуру) в полноценную версию произведения со своим «лицом» [20].

Например, роттердамская постановка выдержана в духе европеизированного «экзотизма», штутгартский спектакль разворачивает символические картины с использованием сложных сценических конструкций. В уральском спектакле Л.Барыкина отмечает арочную систему порталов, уходящую вглубь сцены и бесконечный горизонт в красках Рериха, трактуя его как «путь, движение в мир правды, добра и справедливости. Иногда он похож на текущую реку, и женщины в ярких сари стирают бельё на его берегах. Порой на пути к идеальному миру появляется некий образ тотального зла» (извивающийся подсвеченный пластик в проёме) [2].

А.Коробова акцентирует внимание на объединении зрительного зала с изображённым на сцене пространством буддистского храма, в том числе через

присутствие хора-народа в зале [20]. Оно активизирует зрительское восприятие и тем самым сближает спектакль с перформансом, к которому долгое время тяготел Ф. Гласс.

Согласно его законам осуществлена организация не только художественного пространства, но и времени. О гибкости и множественности их измерений свидетельствует соседство реальных и мифологических персонажей традиционного индийского театра катхакали (Кришна, Принц Арджуна), героев, действующих на сцене и персонажей-наблюдателей (в Екатеринбурге Толстой и Тагор располагаются на возвышении над сценой), совмещение прошлого с настоящим (Толстой занят написанием письма Ганди, Махатма организует «Общину Толстого»), мифологического времени с реальным.

И всё же при ярких перформативных чертах, как пишет А.Коробова, в портретной трилогии происходит постепенная «модуляция... от перформанса к опере, и ключевым этапом этого перехода стала «Сатьяграха». В ней уже есть оперные формы, но они функционально переосмыслены...» [20, 428].

Семь новелл оперы представляют собой ряд эпизодов, расположенных вне хронологической последовательности и не являющихся единой цепью взаимообусловленных событий. Первое и второе действия включают по три сцены-новеллы («На поле справедливости Курукшेत्रа», «Ферма Толстого», 1910, «Клятва», 1906; «Конфронтация и освобождение, 1896», «Индийское мнение», 1906, «Протест», 1908). Третье можно назвать одной большой непрерывной сценой («Ньюкасловский марш», 1913).

I действие открывается новеллой «На поле справедливости Курукшेत्रа», выполняющей функцию пролога, поскольку происходящее в ней предшествует основным событиям. Эта большая сцена задаёт тон всей опере: в ней нет сиюминутного, бытового, она находится как бы вне времени и пространства, несмотря на обозначение конкретной локации. Речь идёт о праведной земле – священном поле Куру. Здесь, согласно древнему эпосу «Махабхарата»

(«Бхагаватгита» является её частью), в ходе династической борьбы за трон столицы древнего царства Хастинапура в 18-ти дневной битве между кланами Кауравов и Пандавов пали две огромные армии.

Отправной точкой для развития дальнейших музыкально-театральных событий становится известная мифологическая дилемма: действовать или не предпринимать действий, дать бой или отказаться от него: *«Но если ты в эту праведную битву не вступишь, то, свой долг и славу отвергнув, применишь на себя грех. Если будешь убит, достигнешь неба, если победишь, то насладишься царством, поэтому вставай, сын Кунти, на битву, решайся».*

Содержание диалога военного лидера Пандавов Арджуны с братом и наставником Шри Кришной, в котором по воле композитора принимает участие Мохандос Ганди, можно трактовать не только в прямом смысле, но и в аллегорическом, как момент выбора главного героя. Он должен принять решение, которое определит его дальнейшую судьбу: вступить в жизненную битву и принять миссию борца или остаться в стороне.

Начальная музыкально-театральная сцена, сопоставимая со сценами оперных сочинений XIX-XX веков, построена по принципу постепенного увеличения числа участников, напоминающего метод аддитивности в технике минимализма.

Сольный эпизод Ганди (тенор) *«Готовых к бою вижу я»* плавно перетекает в дуэт с принцем Арджуной (тенор). Вокальные партии героев сливаются в унисон, возможно потому, что оба находятся в сходном состоянии – на перепутье.

Терцет Ганди, Арджуны и Кришны (бас) с введением хора перерастает в массовую сцену. Начальное монотонное, однообразное пение, несколько отстранённое, ассоциируется с древней молитвой. С архаическим ритуальным пением его сближают короткие попевки небольшого диапазона, бесполутоновость, остиная повторность музыкального материала.

Движение мелодии преимущественно в нисходящем направлении в сочетании с минорной тональностью (f-moll) и неторопливым темпом в сознании слушателей, воспитанных на европейской культуре, связываются с настроениями скорби, печали и с типом арии *lamento*.

Основу композиции сцены образует гармонизованный нисходящий тетрахорд c-b-as в вокальной партии. Оркестровое сопровождение базируется на технике минимализма: развитии небольшого оборота методом «*сложения и вычитания*». Истоки данного паттерна, который музыкальный критик Д.Ухов именует «темой Ганди», по его мнению, кроются в гитарной музыке фламенко с характерной «андалузской каденцией» (Пример 1). Символично, как он считает, что этот стиль, возникший на стыке трёх континентов, становится характеристикой главного героя, родившегося в Индии (в то время – части Британской империи), прославившегося в Африке и обретшего последователя в Северной Америке [31, 194].

Сквозное развитие новеллы, соединяющей сольное, ансамблевое, хоровое пение, уравнивается завершающим сольным эпизодом Ганди. Хотя тематически он отличается от начального монолога («изломанные» интонации с выразительной уменьшённой квартой вместо поступенного движения трихордовой попевки), сам факт его введения придаёт сцене репризную закруглённость.

Вторую сцену – «Ферма Толстого» (размышление о предназначении Ганди, осознание его роли, выражение поддержки) можно назвать «сценой-согласия» по аналогии с ансамблями в классической опере. Музыкальные партии отмечены в ней образным и тематическим единством: это светлая, мягкая музыка, с ясной тональной основой (переменность C-dur – a-moll). В коротких эпизодах с меняющимся исполнительским составом преобладают ансамбли (дуэты, терцеты, квартеты, квинтеты). Здесь нет плотного хорового звучания, более значимыми становятся оркестровые эпизоды с относительно академичным инструментарием: струнные, деревянные духовые, два

электрооргана, без агрессивных медных и ударных (последние в большом изобилии появятся в последней части цикла – «Эхнатон»). На протяжении всей сцены, неуловимо ассоциирующейся со старинным мадригалом, сохраняется разрежённость фактуры, ясность формы, лёгкость в подаче материала.

В небольшом 4-х тактовом оркестровом вступлении звучит «супер-тема выдающейся личности» [31, 194], объединяющая все части портретной трилогии (Пример 2). Важную роль в сцене играет пасторальная гаммообразная мелодия флейты в восходящем движении на бесконечно повторяющемся гармоническом фоне (Пример 3). На этой мелодии, характеризующей возвышенные устремления Махатмы, будет основан его монолог в финале оперы.

Сцена 3 («Клятва») посвящена не жизни духа, но жизни тела и отражает людские страсти, страхи, неверие в свои силы. Отметим возрастающую роль оркестра. Вращательное, механистическое движение, «свистящий» тембр высоких деревянных духовых, танцевальность с острой ритмикой, фуигированное изложение в быстром темпе, *f* воссоздают образ бездумного бега, жизненной суеты. Постепенное ускорение движения, резкая смена размера, крещендо передаёт экстатическое состояние телесного наслаждения (Пример 4).

Этот образ вызывает ассоциации с ярмарочными сценами из «Петрушки» С.Стравинского или сценической кантатой К.Орфа «Кармина Бурана», но он лишен свойственной им положительной коннотации.

Исследователи неоднократно отмечали существенную роль хоровых сцен в «Сатьяграхе». В частности, Л.Барыкина указывает на близость оперы к оратории [2]. К этому жанру «Сатьяграху» предлагали отнести и некоторые западные специалисты, критиковавшие её за несоответствие традиционному представлению об опере, но при этом ценили за музыку, которая в ней «решительно всё – и свет, и воздух», и за тему, «серьезную настолько, насколько это вообще может быть в жизни» [35].

Хор в опере «выполняет массу сценических задач, у хористов на протяжении спектакля немало актёрских перевоплощений» [8]. При этом роль хорового начала неизменно нарастает, скрытая сила в первом действии во втором («Тагор») «сметает» всё на своем пути, прорываясь могучим потоком.

Ганди укрепляется в правоте своих взглядов, издает газету «Индийское мнение», способствующую их распространению и сплочению сторонников, но приобретает опасных врагов. Сцена «Конфронтация и освобождение», открывающая II действие, демонстрирует отношение к нему британцев. Его преследуют и избивают, но он остаётся верным избранному пути.

Музыкальная характеристика колонизаторов строится на чередовании реплик-насмешек со словами из «Бхагаватгиты»: *«Это сегодня мне досталось, это желание завтра утолю, это у меня уже есть, а это богатство станет моим в будущем», «Это мной убит враг, остальных я убью в будущем, я властитель, я наслаждаюсь, я удачлив, силен и счастлив»* (Пример 5).

По существу это портрет коллективного зла, мир агрессии, насилия, лицемерия, гордыни и стяжательства, мир «погибших душ». Музыка сцены, преимущественно хоровая, насыщена напряжённой диссонантностью. Отрывистое звучание мужских голосов (теноров и басов), скандирование на одном звуке, передающее смех, поддержанное остигнутыми фигурами в оркестровой партии, олицетворяет нечто неживое, механистичное, неумолимо надвигающееся на человека.

В противовес Первой сцене в музыке Второй («Индийское мнение»), повествующей о важности миссии лидера (*«Что совершает лучший из людей, то и другие начинают делать»*), царят иные музыкальные «краски»: *Mezzo mosso*, *A-dur*, «птичьи трели» деревянных духовых инструментов, «весеннее» бурление оркестра, в вокальной партии – бойкое скандирование в сочетании с плавным движением выдержанных звуков. Камерное звучание ансамблей малого состава (дуэты, трио) перерастает в праздничную гимничность (дуэт,

квintет, трио), словно напитанную ренессансным духом с его мощными жизненными соками (Пример 6).

Финал II действия («Протест») связан с переломным моментом в жизни Ганди и окончательным утверждением в верности избранного пути. Не случайно здесь вновь звучит текст из пролога: *«Если погибнешь, достигнешь неба»* (то есть, освободишься от колеса сансары, прервёшь цепь перерождений, достигнув единения с Богом как высшего блаженства).

Гармонические фигуры скрипок в оркестровом вступлении предваряют сосредоточенную молитву-монолог Ганди в манере свободного псалмодирования (в монотонной мелодии повторяется «а» малой октавы, в размере 4/2 используются половинные, четверти, триоли четвертными длительностями).

Струнный квартет, сопровождающий вокальную партию, повторяет гармонический оборот-паттерн T-VI-D-T в тональности a-moll, а музыкальную ткань пронизывает мотив, основанный на секвенционном движении нисходящих кварт, изложенных целыми длительностями и схожий с суровым басовым «шагом» чаканы (Пример 7). Передаваясь из голоса в голос, от жалобного гобоя к мрачным контрабасам, он звучит как символ тяжёлой выстраданности идеи и нелегкого пути к ней.

Впечатляющим контрастом к углублённому размышлению Ганди (укажем на оппозицию темпов, выдержанных и коротких длительностей, *p* и *f*, погружения в себя и открытого высказывания, статики и действенности) предстаёт ряд хороших эпизодов: колкий, аккордовый на 7/8 (ц. 20); в старинном духе, построенный на поступенном движении – то восходящем, то нисходящем, в технике имитационной полифонии (ц. 42); написанный на «квартировую тему» суровый, напористый, полный решимости *«Вставай на битву, решайся!»*, с поочередным вступлением голосов, схожий одновременно с музыкой Барокко и со стилем Орфа (ц. 24).

В основе построения новеллы лежит всё тот же композиционный принцип, при котором мелодический паттерн хоровой партии подвергается ритмическим, фактурным и динамическим изменениям, связанным как с увеличением единиц, так и с уменьшением.

В III действии, самом продолжительном в опере, Ганди предстаёт пророком, познавшим мудрость и обуздавшим земные страсти.

Единственная новелла – «Ньюкасловский марш» – содержит эпизоды разного состава: начальный хор за сценой на слог «ba-ba-ba», добавляющий новую краску в тембровую палитру оперы, соло жены Ганди Кастурбы (меццо-сопрано), «блестящий секстет «толстовцев» [31, 194], хор в аккордовой фактуре «Знанием и мудростью удовлетворённый», дуэт соратницы Ганди Найдю (сопрано) и Кастурбы, монологи Ганди и, наконец, оркестровые интерлюдии (наиболее развёрнутые и многочисленные именно в этой сцене), периодически прослаивающие вокальные разделы.

Несмотря на разнородность, все они выстраиваются в единую линию. Их приглушённое звучание, будто нарочито замедленное, «мерцающее» чередование преимущественно двух аккордов (t-VI в тональности f-moll) оказывает завораживающее воздействие, погружая в иную реальность (Пример 8).

Финальное ариозо Ганди повествует о неслучайности миссии пророка, мудреца, направляемого божественной волей. В последнем разделе монолога, звучащем мягко и умиротворенно, композитор, как уже говорилось, использует восходящую гаммообразную мелодию в тональности C-dur, повторенную 42 раза, вновь и вновь уносящую слушателя к высотам духа.

Её магнетическое действие оказывается сродни другим элементарным средствам: фактурным особенностям, повторности мелодических и гармонических формул, словно подслушанных в непритязательном любительском музицировании (простейшие гармонические фигурации, параллельные квинты в голосоведении, минорное трезвучие, t-D⁷ с

обращениями, чередование I и VI ступеней в миноре, неаполитанская гармония, уже упомянутый «испанский» тетрахорд – «андалузская каденция», терцовые сопоставления трезвучий).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Оперное творчество Филипа Гласса не только соответствует основным тенденциям современного музыкального театра, но во многом находится в их авангарде и определяет ключевой вектор развития жанра. Именно Глассу удалось воплотить те принципы, которые впоследствии стали определяющими для оперного искусства рубежа XX–XXI веков.

Примечательно, что новаторские установки проявились уже в ранних сочинениях композитора. Для «портретной трилогии», замыкающей 70-е годы, где он предстаёт сложившимся мастером с узнаваемым творческим почерком, характерно уникальное сочетание константных черт с внутренней гибкостью и жанровой подвижностью.

«Сатьяграха» знаменует собой особый этап творческой эволюции, максимально гармонично сочетая революционные художественные устремления с классическими традициями.

Как и в других частях триптиха Гласс обращается к личности мирового масштаба, повлиявшей на мировоззрение огромной части человеческого сообщества. Но внимание автора сознательно смещается с главного героя на выстраданную им идею ненасилия, ставшую со временем серьёзным социальным и духовным феноменом.

Новый тип либретто (на «мёртвом» языке, созданный коллажным способом на основе ведических сказаний) определяет ряд особенностей, свидетельствующих о близости эпической драматургии: монументальность композиции, усиление повествовательного элемента, преобладание рассказа над действием, картинность, как бы рассекающая причинно-следственные связи, замедленный темпо-ритм.

Их дополняет авторский взгляд на происходящее с необычного ракурса – как бы с вершины, доступной одним небожителям. Он даёт возможность восприятия сразу нескольких временных и пространственных пластов, которые могут сосуществовать только в метафизической реальности.

Подобно русским операм XIX века, также тяготевшим к эпическому началу, «Сатьяграха» вступает в диалог с Востоком, но у Гласса он не становится объектом любования. Его влияние проявляется в другом: в соответствии с религиозно-философскими представлениями и практиками композитор вводит слушателя в состояние, схожее с погружением в мантры и созерцании мандал. Не случайно индивидуализация персонажей, эмоциональная и тематическая яркость материала уступают место ритуальному однообразию музыкального языка новелл.

Совокупность компонентов спектакля в «Сатьяграхе» трудно назвать синтезом, то есть максимальным слиянием, к которому исторически стремилась опера. Они воспринимаются как нарочито несвязный набор элементов, который «забыли» спаять (в этом проявляются, скорее, особенности перформанса).

Вербальный текст теряет нарративную функцию, превращаясь в чисто фонетическую материю в силу использования непонятного языка и отсутствия прямой связи со сценическим действием, которое как бы приостанавливается. Персонажи не похожи на живых, полнокровных людей. Они живут в мире идей, духовных истин и нравственных законов (в этом смысле их можно сравнить с героями Глюка).

В ранг ключевых элементов, отчасти компенсирующих расчленённость, возводятся сценография и визуальный ряд, призванные помочь зрителю в создании новых смыслов. Требование Гласса к появлению уникального сценографического решения для каждой новой постановки перекликается с логикой перформанса – одной из форм современных представлений, как правило исполняющихся однократно.

Различные сценические версии «Сатьяграхи» характеризуют отказ от статичных декораций в пользу трансформирующихся пространств, меняющихся в ходе действия, стирания границ между сценой и зрительным залом, создания иммерсивного пространства, где зрители становятся участниками действия; введения технологических инноваций.

Несмотря на ярко выраженные черты перформативности (вовлеченность слушателей в творческий процесс, «игра» с пространством и временем, ритуальность), в «Сатьяграхе» происходит возвратное движение к опере. Это проявляется в выстраивании драматургии вокруг центрального героя-идеи, в наличии сюжетных линий, трёхактной структуре.

Основными строительными единицами оперы являются развернутые сцены, соединяющие сольные, ансамблевые и хоровые эпизоды, в меньшей степени инструментальные, со специфическим оркестровым составом, по компактности и особенностям инструментария больше подходящим для камерной оперы, чем развёрнутой эпической.

Опера начинается и заканчивается монологами Ганди, которые становятся одной из важных форм музыкального высказывания. Многочисленные ансамблевые эпизоды (дуэты, терцеты, квартеты, квинтеты, секстеты), лишённые взаимодействия персонажей и индивидуализированных музыкальных характеристик, тем не менее содержат своеобразные «воспоминания» о классической музыке (мадригалах, ансамблях согласия).

Наиболее значительной, как уже было сказано, является роль хора, выступающего на протяжении всего сочинения в разных «амплуа» (комментатор, голос народа, коллективное подсознательное, обобщённый образ врага). Есть среди них хоры аккордовые, полифонические, звучащие на сцене и за сценой, исполняемые на слог и на тексты из «Бхахаватгиты», изображающие смех и доносящие сложные философские смыслы. В них, как и в ансамблях, просматривается «диалог с прошлым» (средневековыми напевами, музыкой

Ренессанса, барочной полифонией, традициями венских классиков, сочинениями Орфа, Стравинского).

В партии оркестра, характеризующейся тембровой мягкостью, струнные часто создают общий «колышющийся» фон, в роли солирующих инструментов выступают гобой и флейта. Первоначально выполняющий аккомпанирующую функцию, оркестр со временем приобретает большую значимость и даже выступает на передний план. Наиболее многочисленными и развёрнутыми оркестровые эпизоды оказываются в последней новелле, где ритуальное погружение становится настолько глубоким, что слово становится не нужным.

В оркестре звучат важные темы оперы: тема Ганди; гаммообразная восходящая тема возвышенных устремлений Ганди, перекидывающая арку от начала оперы к финалу; супер-тема выдающейся личности, общая для всей трилогии. Тем самым композитор использует характерный оперный приём сквозного тематического развития.

В условиях рассогласованности компонентов главным связующим инструментом спектакля выступает техника минимализма, вызывающая гипнотическую пульсацию, состояние транса-созерцания и вводящая слушателя в особый медитативный поток.

В силу указанных особенностей «Сатьяграху» сложно отнести к традиционной академической опере. Созданная в период интенсивного поиска новой жанровой идентичности, она отразила индивидуализацию современного художественного процесса, приведшую к созданию уникальных жанровых гибридов. В «Сатьяграхе» синтезируются черты сразу нескольких разновидностей жанра: документальной оперы (обращение к историческим документам), оперы-оратории (доминирующая роль хора и медитативная статика), музыкально-театральной мистерии (ритуальность, обращение к архетипам), а также уже указанные особенности перформанса (интерактивность, манипуляции с пространством и временем).

«Сатьяграха» – это пример постмодернистского смешения всего со всем, где помимо прочего встречаются западные и восточные традиции, академизм и массовая культура, исторические пласты и современные технологии, документальность и философичность.

Адаптируя спектакль к современности, Гласс демонстрирует радикальную трансформацию жанра, в ходе которой опера переосмысливает свои фундаментальные основы, но остаётся при этом мощным художественным высказыванием.

Этот многокомпонентный спектакль, длящийся три часа и отличающийся сложностью как для восприятия, так и для исполнения, требует от зрителя серьёзного творческого диалога с создателями. Предлагая публике уникальный опыт – одновременно чувственный, интеллектуальный и духовный, обращенный к вечным вопросам человеческого существования, «Сатьяграха» является примером неисчерпаемой способности жанра к метаморфозам.

В заключение отметим, что рассмотренная тема обладает значительным потенциалом для дальнейших научных изысканий, в частности, комплексного изучения опер «портретной трилогии» в их единстве и эволюции, а также сравнительного изучения сценических версий «Сатьяграхи».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баженова, И. «Особенности развития современного музыкального театра» [Текст] / И. Баженова // «Вестник Московского государственного университета культуры и искусств». – 2017. – №2 (76). – с. 98–105. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-sovremennogo-muzykalnogo-teatra>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 24.09.2025).
2. Барыкина, Л. «Гласс и Ганди на Урале» [Текст] / Л. Барыкина // Петербургский театральный журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

- <https://ptj.spb.ru/archive/78/music-theatre-78/glass-igandi-naurale/>, свободный.
Загл. с экрана (дата обращения: 10.10.2025).
3. Бедерева, Ю. «Ненасильственный минимализм. Опера «Сатьяграха» Филипа Гласса в Екатеринбурге» [Текст] / Ю. Бедерева // kommersant.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2569751>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 21.11.2025).
4. Беляева, Е. Оперная диковина. Премьера «Сатьяграхи» Филипа Гласса в Екатеринбурге [Текст] / Е. Беляева // [Belcanto.ru](http://belcanto.ru) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/14092001.html>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 28.02.2026).
5. В чем сила, Гласс? На «Золотой маске показали оперу на санскрите» [Текст] // Москва 24 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.m24.ru/articles/Zolotaya-Maska/16032016/99953>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 10.11.2025).
6. Великжанин, Д. Минимализм. Филип Гласс: биография и «Метаморфозы» [Текст] / Д. Великжанин // LEVEL ONE [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://levelvan.ru/pcontent/minimalism-2/glass-bio>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 28.02.2026).
7. Гласс, Ф. Слова без музыки [Текст] / Ф. Гласс. – СПб.: «ИД Ивана Лимбаха», 2017. – 472 с.
8. Голдин, В. «Сатьяграха» [Текст] / В. Голдин // [Proza.ru](http://proza.ru) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://proza.ru/2015/05/22/683>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 28.02.2026).
9. Датта, Д. Философия Махатмы Ганди [Текст] // / Перевод с англ. А. В. Радугина. – М.: Издательство иностранной литературы, 1959. – 146 с.
10. Девятова, О. Отражение процессов межкультурного взаимодействия Запада и Востока в современной репертуарной политике на примере Екатеринбургского театра оперы и балета [Текст] / О. Девятова // Культура.

Власть. Общество: Пути реализации государственной культурной политики: материалы межрегиональной научно-практической конференции. – Екатеринбург: Издательство УрФУ, 2015. – с. 133–138.

11. Загребская, Н. Филип Гласс [Текст] / Н. Загребская // 24 СМИ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://24smi.org/celebrity/112675-filip-glass.html>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 28.02.2026)

12. Заднепровская, Г. Отечественный музыкальный театр рубежа XX–XXI вв.: в поисках обновления оперного жанра [Текст]: автореферат дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: спец. 5.10.3 «Музыкальное искусство» / Г. Заднепровская. – Москва, 2023. – 51 с.

13. Иванова, Е. Трактовка вокальных и хоровых партий в операх Филипа Гласса [Текст] / Е. Иванова // Материалы XIV Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://scienceforum.ru/2022/article/2018031181>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 23.01.2026).

14. Каган, М. Проблема «Запад – Восток» в культурологии. Взаимодействие художественных культур [Текст] / М. Каган. – М. 1994. – 160 с.

15. Кисеева, Е. Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов [Текст] / Е. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах: ФГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова». – Ростов-н/Д. – 2013. – № 4. – с. 42–46.

16. Кисеева, Е. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса [Текст] / Е. Кисеева // Музыка XX века, 2018. – №3. – с. 59–63.

17. Кисеева, Е, Дёмина В. Трилогия «Эйнштейн на пляже», «Сатьяграха», «Эхнатон» Филипа Гласса: трактовка жанра и перспективы изучения новейшей оперы [Текст] / Е. Кисеева, В. Дёмина // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2022. – №6 (83). – с. 63–75.

18. Кисеева, Е, Еприкян, Л. Трактовка оперного жанра в творчестве Филипа Гласса [Текст] / Е. Кисеева, Л. Еприкян // Южно-Российский музыкальный альманах: ФГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова». – Ростов-н/Д. – 2018. – с. 73–79.
19. Коробова, А. Минимализм в контексте музыкального постмодернизма: техника vs эстетика? [Текст] / А. Г. Коробова // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2021. – №3 (35). – с. 40–49.
20. Коробова А. «Сатьяграха» Филипа Гласса: на пути к новому типу синтеза [Текст] / А. Коробова // Опера в музыкальном театре: история и современность: сб. статей по материалам Международной научной конференции 11-15 ноября 2019 года. Том 2. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. – с. 423–432.
21. Кром, А. «Слова без музыки»: Американская история Филипа Гласса [Текст] / А. Кром // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – №5 (70). – с. 111–122.
22. Крылова, А, Кисеева, Е. Музыкальный театр на рубеже XX-XXI веков: проблема обновления жанров [Текст] / А. В. Крылова, Е. В. Кисеева // Вестник Российского Фонда Фундаментальных Исследований. Гуманитарные и Общественные Науки. – 2020. с. 110–122.
23. Куц, А. Портретная трилогия Филипа Гласса [Текст] / А. Куц // artifex.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://artifex.ru/article/231/>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 03.12.2023).
24. Макоян, А. Портрет политика в юности [Текст] / А. Макоян // theblueprint.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://theblueprint.ru/culture/music/opera-satyagraha>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 28.02.2026).
25. Нестьева, М. Музыкальная сцена ищет, побеждает и разочаровывает [Текст] / М. Нестьева // Музыкальная академия. – 2016. – №3. – с. 86-87.
26. Пантелеева, Ю. О новейших оперных сочинениях Филипа Гласса [Текст] / Ю. Пантелеева // Опера в музыкальном театре: история и современность: сб.

статей по материалам Международной научной конференции 11-15 ноября 2019 года. Том 2. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019 – с. 415–422.

27. Романцова, О. Филип Гласс: «Я нахожу тишину в звуках» [Текст] / О.Романцова // Belcanto.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/03121102.html>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 28.02.2026).

28. Тарнопольский, В. Приветствие от композитора Владимира Тарнопольского [Текст] / В. Тарнопольский // Опера в музыкальном театре: традиция и современность. Тезисы международной научной конференции 11-15 ноября 2019 г. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. – с. 24.

29. Тихомиров А. Пластиковый стакан с пустотой. Глава вторая, музыкальная [Текст] / А. Тихомиров // Голос публики. Оперы. Концерты. Кулуары [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://golos-publiki.ru/couloir/plastikovy-stakan-s-pustotoi-2/>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 28.02.2026).

30. Тихомиров А. Пластиковый стакан с пустотой. Глава первая, биографическая [Текст] / А. Тихомиров // Голос публики. Оперы. Концерты. Кулуары [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://golos-publiki.ru/couloir/plastikovy-stakan-s-pustotoi-1/>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 28.02.2026).

31. Ухов, Д. Филип Гласс, Альберт Эйнштейн и другие [Текст] / Д. Ухов // Музыкальная академия. – 1992. – №4. – с. 191–195.

32. Хикс, С. Гласс: Портрет Филипа в двенадцати частях [фильм] / С.Хикс // kinopoisk.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.kinopoisk.ru/film/409074/?utm_referrer=away.vk.com, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 20.11.2023).

33. Шадрина, Н. Последняя «Маска» от критиков досталась «Сатьяграхе» [Текст] / Н. Шадрина // Belcanto.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://old.oblgazeta.ru/culture/28345/>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 28.02.2026).

34. Шахназарова, Н. Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма [Текст] / Н. Шахназарова. – М.: Сов. композитор, 1983. – 153с.

35. Шишкин, А, Морозова, О. Диалог культур: постановка оперы Филипа Гласса «Сатьяграха» в Екатеринбургском государственном академическом театре оперы и балета [Текст] / А. Шишкин, О. Морозова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2019. – Т. 25, №2 (186). – с. 138-148.

36. Шорникова, А. Постопера и проблемы её осмысления в современной музыкальной науке [Текст] / А. Шорникова // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – №4 (71). – с. 92–95.

Пример 1. I действие. «На поле справедливости Куру». Тема Ганди

ACT 1: SCENE 1 - THE KURU FIELD OF JUSTICE

John 72 Gandhi

Ганди
НО-ТОНА МЭ- НАН
ГОМОНТ К БОД

НО-ТОНА
ГОМО.

МЭ- НАН
КОНТ К БОД

В- ВЕК-
АВЖУ

The score shows a vocal line for Gandhi and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords. The vocal line has lyrics in Cyrillic script.

Пример 2. I действие. «Ферма Толстого». Супер-тема выдающейся личности

ACT 1: SCENE 2 - TOLSTOY FARM (1904)

① $\text{♩} = 54-56$

Gandhi

The score shows a vocal line for Gandhi and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords. The vocal line has lyrics in Cyrillic script.

Пример 3. I действие. «Ферма Толстого». Мелодия флейты

Gan.

The score shows a vocal line for Gandhi and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords. The vocal line has lyrics in Cyrillic script.

(OMIT 2ND TIME)

-42-

Пример 4. I действие. «Клятва»

ACT I: SCENE 3 - THE VOW (1906)

NOTE: REPEAT NUMBERS IN SQUARES REFER TO REPEAT OF THIS SECTION AFTER MEASURE 16. FROM MEASURE 16 PROCEED TO MEASURE 19 ON THE NEXT PAGE.

«Это не приносит счастья», - кто с этой мыслью
 тот отрекается, повинясь своей страсти,
 или от страха перед телесным страданием отрекается от действий,
 и потому вздохов отречения не получает.

RUST.

Пример 5. II действие. «Конфронтация и освобождение». Музыкальная характеристика колонизаторов

српкз

Акт II: SCENE 1 - RESCUE (1896)

①

Тен.
Men's
Soprano

Басс

Ритмо

②

③

④

⑤ x2

Т.

1. и- дам
2. а- дяа

1. ма- йя
2. лаб- дхам

ха- ха- ха- ха-

1. сегодня
2. это

1. мне
2. досталось

⑥ x3

Т.

1. и- мам
2. прап- сие

ма- но- ра- тхам

ха- ха- ха- ха-

1. это желание гитра
2. уюзи

Пример 6. II действие. «Индийское мнение»

АКТ II: SCENE 2 - INDIAN OPINION (1906)

System 1:
 Mrs. Schenck: *MENO MOSO*
 Mr. Calloway: *MENO MOSO*
 Piano: *ff* (measures 1-4), *Sim. poco a poco diminuendo* (measures 5-8), *ff* (measures 9-12)

System 2:
 Senl: сак- тхā кар- ман- йа- вид- вāн- со
 Подобен тому как привязанные к деятельности немудрые
 Call: сак- тхā кар- ман-
 Piano: *ff* (measures 1-4), *ff* (measures 5-8), *ff* (measures 9-12)

System 3:
 Senl: йа- тхā кур- ван- ти бхā- ра- та
 поступают, о, потомок Бхараты
 Call: йа- тхā бхā- ра- та
 Piano: *ff* (measures 1-4), *ff* (measures 5-8), *ff* (measures 9-12)

Пример 7. II действие. «Протест». Мотив, основанный на квартовых шагах

d = ca. 76 **АКТ II: SCENE 3 - PROTEST (1908)**

① Gandhi

② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

⑧ Gan.

⑨

⑩ Gan.

⑪

NOTE: MULTIPLIERS REFER TO EIGHTH-NOTES ONLY.

D.C.

Пример 8. III действие. «Ньюкасловский марш». Заключительный монолог Ганди

78 *2

Gan.

1. ху-ни ме вйа-тй-тā-ни джан-мā-ни та- ва чār-джу-на тāи-
2. мā-ни та-ва чār-джу-на тāи- йа-хам ве- да сар-вā- ни на

1. Обо всех многочисленных прошлых рождениях моих и твоих, о, Арджуна,
2. и твоих, о, Арджуна, я знаю, о которых