

ЖАНР ПЕРФОРМАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КАЗАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Л. Г. Сафуллина, Л. А. Мингалиева,

Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Российская Федерация

В статье рассматриваются перформативные тенденции в музыкальном искусстве крупных нестоличных городов (на примере Казани). Произведения Рашида Калимуллина «С петлёй на шее», Эльмира Низамова «В полной темноте или Музыка на ощупь», Романа Пархоменко «Шел Наполеон-то на Россию воевать» ранее не становились предметом исследования. Созданные в конце XX — XXI вв. и представляющие разные способы отражения действительности (трагический, лирический, сатирический), они демонстрируют возрастающий интерес казанских композиторов к жанру музыкального перформанса. Сочинения отличаются концептуальностью, синтетичностью и синестетичностью, новое ощущение времени и пространства, телесность, иммерсивность и импровизационность. Построенные на авангардной стилистике, они отрицают жесткую закреплённость текста, используют приемы алеаторики, элементы репетитивной техники. Однако полной деконструкции формы не происходит. Содержательное поле казанских перформансов простирается далеко за рамки эпатажа публики, поднимая темы добра и зла, жизни и смерти, осознания роли художника в современном мире, поиска способов коммуникации между людьми, осмеяния стремления к мировому господству. При этом каждая из композиций допускает «мерцание смыслов», возможность семантической инверсии. Особенностью казанских перформансов является их исполнение в академических залах, а не на альтернативных площадках. Но сам способ подачи материала «взрывает» изнутри привычный антураж, бросая вызов «консервативным» ожиданиям публики. В результате традиционные концертные сцены начинают функционировать в новом для себя качестве, становятся полем для смелых экспериментов. Музыкальные перформансы дополняют представления о «неформальном облике» Казани, выдвигая ее в ряд городов-трансляторов идей современной культуры.

Ключевые слова: музыкальный перформанс, трагифарс, Рашид Калимуллин, Эльмир Низамов, Роман Пархоменко.

Одним из самых провокативных и радикальных жанров искусства второй половины XX века стал перформанс, представляющий собой способ воплощения концептуальных идей в театрализованных формах. Родиной перформанса считается США, хотя истоки этого явления восходят к европейским практикам футуристов, дадаистов и театру Баухауза. В дальнейшем идеи перформативности распространились далеко за пределы американского континента, став значимым феноменом культуры прошлого и нынешнего столетий.

В России перформанс наиболее интенсивно функционирует в акционизме Москвы и Петербурга. Казань традиционно считалась городом с более «умеренным» художественным климатом, ориентированным в большей степени на академические формы. Однако анализ творческого опыта казанских деятелей искусства рубежа XIX—XX веков позволяет утверждать, что «третья столица» России не осталась в стороне от авангардных тенденций. Наиболее ярко идеи перформанса проявились в области светомузыкального, музыкального и литературного творчества. Композиции казанских авторов не только продолжают зарубежные искания в сфере перформанса, но и в ряде случаев открывают его новые грани и направления. Подтверждением тому служит реперформанс «Синестетической симфонии» Булата Галеева¹ с использованием ре-

¹ Булат Махмудович Галеев (1920—2009), д-р филос. наук, основатель и бессменный руководитель СКБ «Прометей» в КАИ (НИИ «Прометей при КНИТУ — КАИ им. Туполева и АН РТ), профессор Казанской кон-

струированной исторической светомузыкальной машины «Кристалл». Подготовил и реализовал его в 2016 году американский медиахудожник, ныне живущий в Германии, Питер Кири при участии Дмитрия Морозова и Юлии Глуховой в рамках программы «Polytech.Science.Art: Наука. Искусство. Технологии» Политехнического музея в партнерстве с КБ «Прометей» в Казани.

Перформанс вызывает живой интерес у казанцев, что подтверждают лекции и тематические вечера с участием отечественных и зарубежных перформеров. Неоднократно в Казань приезжала московская художница, мастер курса Школы перформанса «PYRFYR» при галерее на Солянке, арт-терапевт Лиза Морозова. В разные годы она провела трехдневный перформансный воркшоп и артист-ток «Performance art: вчера и сегодня». И хотя на открытый перформанс в нашем городе художница пока не отважилась, на встречах со слушателями она охотно демонстрировала видеозаписи собственных перформативных экспериментов. Уже упомянутый Питер Кири, помимо арт-проектов, выступил с лекцией «От изобразительного искусства к музыкальному свету: наследие Скрябина в современном аудиовизуальном перформансе». Музыковед Анна Маклыгина в ноябре 2018 года познакомила казанцев с творчеством композитора-перформера Джона Кейджа. Тему перформанса так или иначе поднимали в своих выступлениях искусствоведы серватории, «пионер светомузыки», создатель первых светомузыкальных перформансов «Синестетическая симфония», «Звук и свет».

и кураторы Антонио Джеуза, Наталья Фукс, Дарья Пархоменко. Запоминающимися оказались и собственно перформативные события. В 2016 году в рамках первого и второго фестивалей JADIDFEST состоялись литературно-музыкальные перформансы «Такташ-нонстоп» и «Ике күләм» («В двойном объеме»). Первый был направлен на актуализацию творчества поэта-реформатора Хади Такташа, а второй знакомил со стихотворениями современной татарской поэтессы Йолдыз Миннуллиной в «обрамлении» альтернативной музыки Радиша Кашапова и кадров экспериментального немого фильма советского режиссера-документалиста Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» [13]. В 2017 г. в Центре современной культуры «Смена» уфимский Ансамбль современной музыки «Самрау» представил композицию «In C» Терри Райли, определяемую исполнителями как «музыкальный перформанс для свободных артистов и зрителей». Состоящая из 53 фрагментов, каждый из которых может быть повторен произвольное количество раз, пьеса поднимает тему взаимодействия людей и преодоления разъединяющих их убеждений. Резонанс имели показанные в Галерее современного искусства ГМИИ РТ мультимедиа-перформансы сценариста и оператора, создателя спецэффектов для фильма «Матрица» Эндрю Куинна и композитора Николая Попова, работающего в области электроакустической музыки. После масштабной реконструкции в ГСИ в «Ночь музеев — 2019» прошло два перформанса: театрально-документальный перформанс «Шоли Шола Шоу», в основу сценария которого положены отзывы рядовых посетителей музеев, и музыкально-поэтический перформанс «Авангард. Живописные стихи», устроенный Независимым творческим объединением молодых актеров, режиссеров и драматургов Татарстана «ПАКЕТ-театр». Этот ряд можно было бы продолжить.

Интересной, но еще не изученной страницей «новой истории искусств» Казани являются музыкальные перформансы татарстанских композиторов: Рашида Калимуллина, Эльмира Низамова, Романа Пархоменко. Созданные в разные годы и представляющие разные способы отражения действительности (трагический, лирический, сатирический), они демонстрируют жизнеспособность и укорененность этого жанра в казанской музыкальной традиции XX—XXI веков.

Перформансу как явлению культуры посвящено немало работ. Первым фундаментальным исследованием стал труд американского арт-критика и куратора проектов современного искусства Роузли Голдберг «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней» [2]. Написанная в далеком 1979 году, книга выдержала несколько переизданий, существенно дополняясь каждый раз новыми сведениями. Автор подробно освещает истоки перформанса, вписывая его в более чем столетний культурно-исторический контекст. Характеристику перформанса можно найти в справочных изданиях Сэма Филлипса, Сьюзи Ходж, Яна Чилверса, в труде Фрейзера Уорда. Большой вклад в изучение перформанса внесли отечественные ученые Ю. В. Гниренко, В. О. Петров, Д. Ф. Булычева,

Е. В. Захарова, М. С. Калиновская, Е. Г. Гуренко, Е. В. Кисеева, Н. Б. Маньковская, М. В. Бубенкова, С. Ю. Сигида. В последние годы к осмыслению перформанса с разных позиций — философской, искусствоведческой, психологической — обращаются ученые в диссертационных исследованиях Ю. В. Кривцова [7], М. А. Антоян [1], М. В. Каткова [3], Е. А. Морозова [8], Е. Чадина. Достаточно подробно проанализированы перформансы Марины Абрамович [1], Лизы Морозовой [8], Джона Кейджа и Гарри Парча [9; 12], американские музыкально-хореографические и цифровые перформансы 1960—2000 гг. М. Монк, М. Каннингем, Т. Браун, Л. Чайлдс и др. [4—6].

Однако многие вопросы еще нуждаются в конкретизации. Так, неохваченными остались перформативные практики, разворачивающиеся в крупных нестолических городах (их еще называют региональными столицами России). В настоящее время города-миллионники переживают период интенсивного роста, привлекая жителей и туристов не только удобной инфраструктурой, но и благоприятной творческой атмосферой, возможностью реализации художественных и образовательных потребностей разных социокультурных слоев населения. Одним из самых привлекательных в этом отношении мегаполисов является Казань, где в последнее десятилетие активно развиваются творческие индустрии, формируется среда по реализации инновационных нематериальных продуктов. На сегодняшний день в Казани, помимо названных ЦСК «Смена» и Галереи современного искусства, широко представлены такие креативные площадки, как «Штаб. Резиденция креативных индустрий», лофт и арт-пространство «Балкон», арт-пространство «Дом вне времени», творческий центр «Мастерская братьев Васильевых», лофт «Фабрика Алафузова», творческая лаборатория «Театр-Вентилятор». Уже их солидное количество свидетельствует о спросе у жителей и гостей «третьей столицы» на антиакадемические и мобильные формы творческого самовыражения. К последним с полным правом можно отнести казанский музыкальный перформанс, который имеет к данному моменту свою, пусть и скромную, историю. Однако о перформативных тенденциях в музыкальном искусстве Казани не написано практически ничего. Более того, не издаются даже сами партитуры и сценарии исполненных перформансов. Непросто найти видеозаписи этих событий. Всё это, при явно обозначившемся росте интереса в отечественной науке к искусству перформанса, обуславливает новизну и актуальность данного исследования.

Первый музыкальный перформанс был исполнен в столице Татарстана в конце 1990-х, а последний создан совсем недавно — в ноябре позапрошлого года. Их авторы принадлежат разным поколениям, имеют разный образовательный уровень, профессиональный статус и композиторский «стаж». Рашид Калимуллин — крупный мастер, председатель Союза композиторов Татарстана и России. Эльмир Низамов — талантливый, но уже известный молодой автор, громко заявивший о себе рядом интересных премьер. Роман Пархоменко — второкурсник

Казанской консерватории, еще только начинающий свой путь в музыкальном искусстве. Всех их объединяет интерес к жанру перформанса, который, однако, был трактован ими совершенно по-разному. Примечательно, что все трое обращаются к нему в достаточно молодом возрасте: Калимуллин — в 41 год, Низамов — в 22, Пархоменко — в 24.

Первым и пока самым узнаваемым перформансом в Казани стал **трагифарс «С петлёй на шее» Рашида Калимуллина**. Создан он был в 1998 году для международного фестиваля «Два дня и две ночи новой музыки» в Одессе, где имел шумный успех. Исполнялся также на фестивалях современной музыки «Европа — Азия» в Казани, «Московская осень», «Звуковые пути» в Санкт-Петербурге, «Дни новой музыки» в Кишиневе. Звучал во французском городе Атис-Мон. Долгое время перформанс служил визитной карточкой его первого исполнителя — скрипача и дирижера Рустема Абязова, для которого и был написан. В последнее время к исполнению этого произведения обращаются и другие музыканты, например, Арслан Сайфи.

«С петлёй на шее» — это произведение для скрипки, ударных и магнитофонной ленты. Играет на всех инструментах (скрипка, большие барабаны, там-там, японские колокольчики) один исполнитель, который насыщает свое пребывание на сцене театрализованными моментами. Тело перформера выполняет важную роль, оно фокусирует на себе внимание публики, визуализируя композицию. Исполнитель эффектно появляется на сцене, садится за пульт, дымит сигаретой, тушит ее о подошву ботинка, «вступает в диалог» с находящимися на сцене музыкальными инструментами; «осваивает» пространство сцены, задумчиво перемещаясь по ней из стороны в сторону. Взгромождается на табурет и слезает с него, вновь оказывается на этом импровизированном подиуме, пританцовывая в такт звучащей музыке, лихорадочно отстукивает преследующий его ритм, накидывает себе удавку на шею.

По словам композитора, произведение представляет калейдоскоп мыслей человека перед последним шагом. Произведение требует от исполнителя недюжинной экспрессии в отображении чувств находящегося в пограничной ситуации персонажа. Основатель, а в прошлом художественный руководитель и главный дирижёр Национального симфонического оркестра Республики Башкортостан Тагир Камалов считает, что перформанс метафорически рассказывает о творческом пути Художника — от зарождения идеалов в жизни и искусстве через фольклор сквозь сомнения и поиски — к успеху. Протест против засилья массовой культуры, разлад с окружающей действительностью приводит к отчаянию и гибели Художника. Однако финал перформанса видится Камалову вселяющим надежду: несмотря на истину «судьба гения трагична», музыка оставляет слушателям надежду на рождение нового гения [11].

Для кого-то из первых зрителей-слушателей трагифарс Калимуллина казался китчем, а показ сцены самоубийства артиста на сцене академического концертного зала недопустимой вольностью,

находящейся за гранью хорошего вкуса. Для кого-то — откровением, выражением крайней степени отчаяния; опытом, подкупающим своей пронзительностью и вознаграждающим слушателя в финале катарсисом. Амбивалентность перформанса «С петлёй на шее» заложена уже в его жанровой природе, обозначенной Калимуллиным как «трагифарс», где сочетаются трагические и комические черты. В какой момент произойдет колебание из одной стороны в другую — никто не знает, и это дает перформеру необходимую свободу, возможность двигаться за собственными чувствами и переживаниями во время представления. В этой неуловимой игре заключен глубокий смысл, который каждый из слушателей понимает по-своему.

Музыка перформанса «С петлёй на шее» написана в постмодернистской манере, в языке используется весь спектр современных средств выразительности. Партия скрипки — олицетворение мятущейся души героя — насыщена диссонантными звучаниями, сквозь которые пробиваются пентатонные «отголоски» татарских напевных мелодий¹ (голос родного края), барочные вставки (знак «высокого искусства»). Это островки света, вспыхивающие в спутанном сознании героя, поглощаемые развязными шлягерными мотивчиками. В партии скрипки широко применяются особые приемы звукоизвлечения: *sul tasto*, *sul ponticello*, *ricochet*, флажолеты, глissандо, игра с сильным нажимом на струны. Используется алеаторика: фрагменты свободного ритма, произвольной звуковысотности. Большую роль играют многозначные паузы, в течение которых накапливается напряжение. Симптоматичен и финал произведения, когда после «кипения» скрипки в тревожно вздымающихся пассажах звучание «дематериализуется» в высоком регистре. Ударные инструменты традиционно исполняют роль жестокой разрушительной силы, рокового начала. Это окружающий мир, подавляющий и разрушающий героя. Представленные обильно вначале, ударные потом «выключаются» из исполнения, символизируя глубокое погружение героя во внутренний мир. И вновь появляются в финале, создавая «внешнее» обрамление перформанса: мир вечен, жизнь художника конечна.

Огромное значение имеет личность исполнителя, который становится соавтором произведения и может видоизменять его. Так, Рустем Абязов вводит в перформанс декламацию (в записи, усиленной стереосистемой) сонета Шекспира № 66 в переводе Маршака, где остро звучит тема смерти:

*Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,*

*И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,*

¹ Угадывается интонационный абрис татарской народной песни «Тафтиляу», которая наиболее отчетливо проводится в финале трагифарса.

*И прямо, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.*

*Все мерзостно, что вижу я вокруг...
Но как тебя покинуть, милый друг! [15]*

В зависимости от условий исполнения композиция «С петлёй на шее» насыщается иными смысловыми оттенками. Так, выступление Рустема Аязова в 2011 году в Уфе на четвертом концерте VIII Международного фестиваля симфонической и хоровой музыки «Белая река», посвященном памяти Мурада Ахметова, перевело абстрактные идеи трагифарса в ясно угадываемые параллели с судьбой рано ушедшего из жизни башкирского композитора. Дополненное новыми элементами, оно органично вписалось в концепцию музыкального приношения. Обобщенная музыкальная трагедия обрела тем самым черты трагедии личной, превращаясь в реквием по безвременно ушедшим.

В отличие от традиционного музыкального спектакля, здесь создается особое перформативное пространство благодаря размыванию границ между сценическим и обыденным. Перформер задействует в исполнении бытовые предметы: заурядный полиэтиленовый пакет, из которого достает белые тапочки (еще один намеренно созданный китчевый образ); корзину с цветами, преподнесенную ему во время авторского вечера (мирно стоявшая до того на краю сцены, корзина включается в действие); табурет, на глазах у публики превращающийся в эшафот. Тем самым формируется новая среда представления, гораздо более пластичная и правдоподобная, нежели привычные декорации и театральные реквизиты. А зрители благодаря этому ощущают себя свидетелями и даже соучастниками происходящего, влияющими на ход событий. Оказавшись невольно вовлеченными в процесс напряженной рефлексии, борьбы между жизнью и смертью в сознании отчаявшегося героя, они сопереживают его решениям. Большую роль играет световая драматургия: луч прожектора, «следящий» за передвижением музыканта по темной сцене, вызывает сходство с цирковым представлением. И это еще раз подчеркивает двойственность авторской концепции.

Таким образом, в трагифарсе «С петлёй на шее» Калимуллина присутствуют основные черты перформанса: концептуальность, провокативность, синтетизм (соединение музыки, поэзии, света, элементов драматического искусства). Отсутствие жесткой закреплённости как на уровне музыкального ряда, так и литературного текста, пластического воплощения способствует «раскрепощению» содержания и формы, возможности их деконструкции. В пользу перформативности свидетельствует театрализация процесса исполнения, трактовка тела исполнителя-соавтора как главного материала композиции, вовлечение в действие повседневных предметов. Не менее важна опора на авангардную стилистику при отсылках к другим стилевым элементам (барокко, татарский фольклор, рок, эстрада).

Композиция Эльмира Низамова «В полной темноте или Музыка на ощупь» для скрипки и фортепиано была написана в 2008 году. Автор предполагает также участие в исполнении органа или вокального квартета, тянущего звук «а» или поющего закрытым ртом в коде произведения. В основе композиции лежит оригинальная идея, конкретное претворение которой перекладывается на плечи исполнителей. Сочинение исполняется с завязанными глазами, как бы «на ощупь»: скрипач и пианист должны ориентироваться лишь на свои слуховые ощущения. Поэтому компоненты фактуры и сам материал строго не фиксирован, исполнителям предоставляется значительная степень свободы в выборе музыкально-выразительных средств, ритмического оформления звуковой ткани. Авторская ремарка «ad libitum» с самого начала дает музыкантам карт-бланш в поисках ансамблевого взаимодействия. Развязать глаза они могут только перед заключительным разделом, когда к исполнению присоединяется орган (вокальный квартет).

Это интересный пример «телесного» перформанса, где активируются не только слуховые, но и тактильные представления исполнителей. «Нащупывание» мелодии и гармонии происходит не сразу: вначале музыканты весьма вольно упражняются в игре, что отражено в тексте набором особых знаков нотации. В партии фортепиано мерно исполняемые разнорегистровые кластеры исключают возможность «точного попадания» незрячего исполнителя на указанные в нотном тексте аккордовые комплексы. Волнообразная линия скрипки охватывает огромный звуковысотный и динамический диапазон, прежде чем оказывается в прокрустовом ложе простого и трогательного в своей незащищенности четырехзвучного минорного мотивчика. Это метафорическое отражение готовности собеседников диалогу, к «слушанию» и «слышанию» друг друга, поиску подлинной коммуникации. После бурных «блужданий впотьмах» скрипач многократно повторяет одну мелодическую ячейку (паттерн), что отсылает к репетитивной технике американских минималистов. Паттерн построен на белоклавишной диатонике (*a-h-c-e*) в сопровождении функционально «ясных» аккордов (VI6, t53 с внедренной секундой, VII53, VI6, t53 с внедренной секундой, VII53, t5). Обе партии бережно «поддерживают» друг друга, о чем свидетельствует перекрестные связи между мелодикой и гармонией. Мотив исполняется с разными комбинациями тонов, смещением акцента с одного звука на другой до полного растворения звучания (эффект удаления). Консенсус достигнут, тема рассеяна, нужный путь найден и пройден.

Два полярно противоположных состояния (понимание — непонимание; конфликт — примирение; движение — покой) отграничены друг от друга длительной фермой, во время которой происходят качественные изменения. Состояние незвучания вмещает в себя трансформацию героев — персонажей инструментального театра и их отношений, становится важным композиционным рубежом. После него кода воспринимается как послесловие, несущее утешение. Тембр органа с его многовековой культовой семантикой усиливает

это впечатление. Подобным образом трактованы паузы в музыкально-хореографических и цифровых перформансах американских авторов. Как указывает Е. В. Кисеева, «эффект тишины в постановках Б. Т. Джонса и композиторов Д. Б. Румэна, А. Морэн, К. Ланкастера становится важнейшим композиционным элементом, применяется в наиболее выразительных, психологически насыщенных сценах» [4]. Сонорные эффекты (экспрессивные в первом разделе, импрессионистские во втором), возникающие от наложения звуков, использования секундовых гроздьев, придают партитуре Низамова оттенок ирреалистичности, таинственности.

Говоря об архитектонике целого, следует отметить тенденцию к «зеркальному» (обратному) построению обоих разделов. Если в первом разделе движение строится по линии нагнетания напряжения, что выражено усилением динамики, обострением тонально-гармонического развития, ускорением темпа (*rosso a rosso accelerando; presto*), то второй раздел имеет диминуирующую направленность: темп замедляется, лад проясняется, фактура «облегчается», динамика сходит на нет (*pianissimo, morendo*). Тем самым возникает разное ощущение времени: спрессованного, активного, наступательно-агрессивного в первом разделе и медленно текущего, тормозящего и останавливающегося во втором. Большую роль играют интонационные переключки между разделами, «цементирующие» конструкцию. «Остов» заключительного мотива намечается еще в первом разделе, когда в партии скрипки появляются продолжительные репетиции на звуках *a* и *e* — сначала поочередно, затем в тремолирующих сочетаниях. А трижды повторенный звук *e* в конце первого раздела воспринимается как доминантовый предыкт к коде.

Перформативность произведения Низамова заключается в освобождении музыки от текста, сосредоточенности на самом творческом процессе, возможности изменения состава исполнителей (пианист может пересест перед кодой за орган или остаться на прежнем месте, орган легко подменяется вокальным ансамблем). В результате каждое представление публике становится уникальным творческим актом, не похожим на все предыдущие или последующие интерпретации. Однако полной деконструкции формы, позволяющей монтировать на усмотрение исполнителя фрагменты (паттерны), как в произведениях американских минималистов, не происходит. Акцент на тактильных и слуховых ощущениях свидетельствует о синтетичности и синестетичности концепции. Манипуляции с завязыванием и развязыванием глаз исполнителей добавляют элемент театрализации в композицию, заставляя следить за пьесой как мини-спектаклем с ясно прочитываемой идеей.

В фантазии-шутке Романа Пархоменко «Шел Наполеон-то на Россию воевать» для флейты-пикколо, валторны, тубы и ударных (2017) перформанс обнаруживает свою комическую сущность. Это вновь весьма «игровое» сочинение, к которому предпослано «Напутствие музыкантам и всем сочувствующим». Следует отметить, что автор перформанса имеет не только музыкальное, но и

театральное образование. Роман закончил актерское отделение театрального училища и увлечен идеей создания синтетического произведения (музыка + театр), с помощью которого можно было бы «раздвинуть» границы академической сцены. По его убеждению, жанр перформанса имеет большой потенциал: он способствует привлечению людей к искусству, т.к. нагляден и, соответственно, понятен аудитории. «Современному слушателю важна картинка, особенно когда музыка достаточно сложна для восприятия», — поделился в беседе с автором статьи композитор.

Фантазия-шутка написана на темы народных песен Отечественной войны 1812 года. Пархоменко поясняет в «Напутствии», что в то время для поднятия боевого духа русские солдаты частенько высмеивали армию Наполеона и распевали французские песни на собственноручно издевательский текст. Однако этот комментарий имеет скорее значение психологической настройки музыкантов на выступление, указывая на сатирический характер исполнения. В фантазии цитируются не французские, а русские мелодии солдатских песен: «Шел Наполеон на Россию воевать» («Бородино»), «Ну, ребята, марш домой!», «Соловей-птишечка», а также начальная интонация гимна Российской империи с 1833 по 1917 гг. «Боже, царя храни». По задумке Пархоменко, пьесе исполняет ансамбль, имитирующий плохо играющих музыкантов-солдат. В пьесе много нарочито совершенных ошибок (например, от валторниста требовалось максимально часто «киксовать»), ритмических неточностей, «фальши», создаваемой политональными эффектами. Это сделано для того, чтобы показать полный провал похода Наполеона на Россию.

Для театрализации произведения музыканты использовали нетипичные способы звукоизвлечения (игру на перевернутом инструменте с направлением столба воздуха в раструб, чихание в инструмент), обмен инструментами друг с другом; вступали в пререкания с дирижером, демонстрировали «разгильдяйское» отношения к исполнению и т. д. Дирижер представлен в перформансе как человек, который из последних сил пытается «собрать» ансамбль. «Вообще роль руководителя музыкального коллектива невероятно трудна! Это ярко показано в пьесе», — говорит Роман Пархоменко. Таким образом, возникает «спектакль в спектакле», «концерт в концерте». Миниатюра «Шел Наполеон-то на Россию воевать» — не только юмореска на тему разбитых наполеоновских амбиций, но и попытка мягко пошутить над друзьями-оркестрантами, показать «кухню» репетиционной работы.

Интересно, что наличие тщательно выписанной партитуры не отменяло и импровизации. Юные исполнители (это были студенты музыкального колледжа и консерватории) органично вошли в роль и «повели» перформанс по собственному творческому маршруту. При этом они, по собственному признанию, испытали невероятный творческий подъем, прилив энтузиазма.

При всем кажущемся «хаосе» звучания в фантазии-шутке соблюдается логика формы: четко обозначены черты трехчастности; в развитии мате-

риала использованы вариационные и полифонические (контрапунктическое соединение тем песен) методы. Партитура сложна в ритмическом отношении. В отличие от рассмотренных ранее перформансов Калимуллина и Низамова музыкальная канва фантазии-шутки «Шел Наполеон-то на Россию воевать» не предполагает серьезных отступлений от текста. Импровизационность касается, в основном, сценической репрезентации произведения.

Автор предусматривает смешение исполнительского и слушательского пространств для создания эффекта иммерсивного действия, что характерно для перформанса. Наиболее показательным в этом отношении начало произведения. Музыканты вразвалку выходят на сцену Малого зала консерватории, и, не обращая внимания на публику, начинают разыгрываться. Дирижер (а эту роль убедительно исполнил сам Роман Пархоменко) с высоко поднятой головой появляется из зрительного зала, размашистым шагом направляется к «оркестру» и демонстративно долго возится с пультом, устанавливая на нем партитуру. Так он настраивает себя на выполнение управленческих функций, на сложную задачу поддержания собственного авторитета. Комизм ситуации придает одетые на ногу дирижера бубенцы, которыми он пытается отстукивать ритм, вразумляя едва обученных музыкантов-вояк. При этом «тиран поневоле» не поднимается на сцену, а руководит коллективом снизу, оказавшись в одной плоскости со зрительской аудиторией. Тем самым зрителям дается возможность поставить себя на место дирижера, наблюдая за происходящим с его позиции. Музыканты никак не реагируют на присутствие руководителя, продолжая «творить» свою какофонию. Дирижер хмуро бросает подопечным бессмысленную в начале репетиции реплику: «С первого такта!». «Неуправляемая масса» оркестрантов бестолково переспрашивает: «Откуда?», на что дирижер, уже не сдерживаясь, грубо кричит: «С первого такта!». Эта преамбула, не выписанная в нотах, активизирует слушательское восприятие, вызывает непосредственный отклик у аудитории. Зрители оборачиваются, выглядывают со своих мест, смеются, живо обсуждают увиденное, возможно, проводя параллели с собственной концертной практикой. В результате из пассивных реципиентов посетители превращаются в деятельных участников перформанса.

Как видим, разобранные композиции Калимуллина, Низамова, Пархоменко, при всей их несхожести, несут на себе выраженные черты перформативности. К ним можно отнести концептуальность, соединение разных видов искусства при определяющем значении музыки, телесность, опору на современные средства выразительности, новое ощущение времени и пространства, возможность видоизменения композиции в зависимости от условий исполнения (и связанные с этим импровизационность и алеаторичность), акцент на процессе представления и вовлеченность в него публики. Это во многом согласуется с идеей американских композиторов-эксперименталистов второй половины XX века (Кейдж, Браун, Фелдман и Вулф) о «переходе от произведения искусства как объекта

к произведению искусства как процессу» [9, с. 247] и характерными для их произведений «мобильностью и неопределенностью материала и формы, ненамеренностью и спонтанностью решений, непосредственностью и непредсказуемостью действий исполнителей» [9, с. 247].

При этом произведения казанских композиторов ориентированы не только и не столько на развлекательность. «Любой музыкальный перформанс представляет собой музыкальный манифест миру», — пишет Анастасия Хлюпина. — Но если изначально музыкальный перформанс был направлен на ... обнажение проблем социума, то в более поздних его интерпретациях ... целью становится эпатаж ради эпатажа... Если в России ... все еще пытаются выразить космические смыслы, то на Западе уже давно перешли к более доступным... широкой публике формам» [14]. Как показал проведенный анализ, казанские музыкальные перформансы далеки от пустой развлекательности и наглядно демонстрируют принадлежность их авторов традициям российской композиторской школы. Их содержательное поле простирается за рамки эпатажа публики, затрагивая темы добра и зла, жизни и смерти, осознания роли художника в современном мире, поиска способов коммуникации между людьми, осмеяния неуместного стремления к мировому господству. В то же время каждая из композиций допускает «мерцание смыслов», возможность семантической инверсии, в результате которой программный замысел может быть истолкован совсем по-другому.

Перформативность объясняет и факт существования нотных текстов исключительно в форме рукописей. Рассчитанные на однократное исполнение, импровизационные по своей сути, казанские музыкальные перформансы, тем не менее, переступили порог единичного предъявления публике и тяготеют к изредка возобновляющимся арт-явлениям. Однако о стабильном вхождении в концертный репертуар этих композиций речь не идет. Особенностью казанских перформансов является их исполнение в академических залах, а не на альтернативных площадках, как это принято в «классических перформансах». Но сама форма подачи материала «взрывает» изнутри привычный антураж, «создает прецедент», бросает вызов «консервативным» ожиданиям публики. В результате концертные сцены начинают функционировать в новом для себя качестве, становятся полем для смелых экспериментов. Перформансы дополняют представления о «неформальном облике» Казани, выдвигая ее в ряд городов-трансляторов идей современной культуры. Очевидно, что этот жанр имеет долгосрочные перспективы в казанской музыкальной жизни.

Литература

1. Антонян, М. А. Особенности рецепции перформанса: на материале работ Марины Абрамович : дис. ... канд. культурологии / М. А. Антонян. — М., 2015. — 239 с.
2. Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. — 320 с.
3. Каткова, М. В. Искусство действия: перформанс — художественное явление второй половины XX века : дис. ... канд. иск. / М. В. Каткова. — М., 2000. — 164 с.

4. Кисеева, Е. В. Музыка в цифровом перформансе / Е. В. Кисеева // *Современные проблемы науки и образования*. — 2013. — № 6. — С. 1051.

5. Кисеева, Е. В. Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра / Е. В. Кисеева // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2017. — С. 90—95. DOI 10.24411/2076-4766-2017-40016

6. Кисеева, Е. В. Особенности воплощения принципов музыкального экспериментализма в хореографических перформансах / Е. В. Кисеева // *Южно-Российский музыкальный альманах*. — 2015. — № 4 (21). — С. 30—35.

7. Кривоцова, Ю. В. Перформанс в пространстве современной культуры : дис. ... канд. иск. / Ю. В. Кривоцова. — Ярославль, 2006. — 189 с.

8. Морозова, Е. А. Социально-психологическое исследование художественной провокативности: на примере современного авангардного искусства : дис. ... канд. психол. наук / Е. А. Морозова. — М., 2005. — 256 с.

9. Музыкальная культура США XX века : учеб. пособие для педагогов и студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» / ред. кол. М. В. Переверзева (отв. ред.), М. А. Сапонов, С. Ю. Сигида. — М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. — 480 с.

10. «Музыкальный перформанс In C в «Смене» // Центр современной культуры «Смена» [Электронный ресурс]. —

URL: <https://smena-kazan.timepad.ru/event/446414/> (дата обращения: 18.03.2019).

11. Мурад Хусаинович Ахметов (1948—2006) [Электронный ресурс] : сайт композитора. — URL: <https://vk.com/club31037507> (дата обращения: 18.11.2018).

12. Переверзева, М. В. Хэппенинги Джона Кейджа / М. В. Переверзева // *Harmony: международный музыкальный культурологический журнал [Электронный ресурс]*. — URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&xtid=114> (дата обращения: 08.02.2019).

13. Хабутдинова, М. М. Перформанс в пространстве современной татарской поэзии (на примере фестиваля Jadidfest) / М. М. Хабутдинова // *Tatarica*. — 2017. — Т. 9. — № 2. — С. 65—81.

14. Хлюпина, А. Размышления о жанре перформанса в музыке / А. Хлюпина // *Ревизор : информационный портал о культуре в России и за рубежом [Электронный ресурс]*. — URL: <http://www.revizor.ru/other/reviews/razmyshleniya-o-janre-performansa-v-muzyke/> (дата обращения: 16.09.2018).

15. Шекспир, У. Сonetы [Электронный ресурс] / Уильям Шекспир. — СПб. : Азбука-классика, 2009. — URL: http://indbooks.in/mirror3.ru/?page_id=49783 (дата обращения: 10.04.2019).

САФИУЛЛИНА Лилия Гарифулловна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и методики его преподавания, Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань, Российская Федерация). E-mail: safilili@mail.ru

МИНГАЛИЕВА Лейсан Айратовна, магистр, Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань, Российская Федерация). E-mail: citrus-18@mail.ru

Поступила в редакцию 6 сентября 2019 г.

DOI: 10.14529/ssh190412

MUSIC BY MODERN COMPOSERS OF KAZAN IN LIVE ART PERFORMANCES

L. G. Safiullina, safilili@mail.ru

L. A. Mingalieva, citrus-18@mail.ru

Kazan Federal University, Republic of Tatarstan, Russian Federation

This paper reviews trends in live art music performances staged in large, non-capital Russian cities using the example of Kazan. This is also the first review of the compositions “*With a Rope around the Neck*” by Rashid Kalimullin, “*In Complete Darkness, or Music by Touch*” by Elmira Nizamov and “*Once Napoleon Was Going to War with Russia*” by Roman Parkhomenko. Composed at the turn of the 20th and 21st centuries and expressing tragic, lyrical and satirical attitudes towards reality, they demonstrate increasing interest in live art performances from the Kazan composers. These compositions are characterised by conceptualism, synthesis, synaesthesia, new perceptions of time and space, corporeality, immersion and improvisation. Being based on avant-garde stylistics, they defy strict fixation of text and use aleatoric and repetitive techniques, although without complete destruction of form. In Kazan, live art music performances pursue much more significant goals than just shocking the audience. Instead, they deal with good and evil, life and death and the role of the artist in today’s world, search for new ways of interhuman communication and deride any craving for world domination. In these processes, each composition assumes the changeability of meanings and semantic inversion. The specific feature of such performances in Kazan is that they take place in concert halls rather than in alternative venues. However, they blow up the conventional environment and rebel against conservative expectations. As a result, traditional concert venues take up new roles and become testing grounds for daring experiments. Live art music performances make their contribution to shaping the informal image of Kazan as a city that adopts modern cultural ideas.

Keywords: Live art music performance, tragicfarce, Rashid Kalimullin, Elmira Nizamov, Roman Parkhomenko.

References

1. Antonjan M.A. Osobennosti recepcii performans: na materiale rabot Mariny Abramovich: dis. ... kand. kul'turologii / M.A. Antonjan. — Moskva, 2015. — 239 s.
2. Goldberg R. Iskustvo performans. Ot futurizma do nashih dnei / Rouzli Goldberg. — M.: Ad Marginem Press, 2017. — 320 s.
3. Katkova M.V. Iskustvo dejstvija: Performans — hudozhestvennoe javlenie vtoroj poloviny XX veka: dis. ...kand. isk. / M.V.Katkova. — Moskva, 2000. — 164 s.
4. Kiseeva E.V. Muzyka v cifrovom performanse / E.V. Kiseeva // *Sovremennye problemy nauki i obrazovanija*. — 2013. — № 6. — S. 1051.
5. Kiseeva E.V. Muzykal'no-horeograficheskij performans kak aktual'naja forma muzykal'nogo teatra / E.V. Kiseeva // *Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah*. 2017. — S. 90-95. DOI 10.24411/2076-4766-2017-40016
6. Kiseeva E.V. Osobennosti voploshhenija principov muzykal'nogo jeksperimentalizma v horeograficheskikh performansah / E.V. Kiseeva // *Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah*. 2015. № 4 (21). — S. 30-35.
7. Krivcova Ju. V. Performans v prostranstve sovremennoj kul'tury: dis. ... kand. isk. / Ju.V.Krivcova. — Jaroslavl', 2006. — 189 s.
8. Morozova E.A. Social'no-psihologicheskoe issledovanie hudozhestvennoj provokativnosti: na primere sovremenogo avangardnogo iskusstva: dis. ... kand. psihol. nauk / E.A. Morozova— Moskva, 2005. — 256 s.
9. Muzykal'naja kul'tura SShA XX veka: ucheb. posobie dlja pedagogov i studentov vuzov, obuchajushhihsja po special'nosti «Muzykovedenie» / red. kol. M. V. Pereverzeva (otv. red.), M. A. Saponov, S.Ju. Sigida. — M.: Mosk. gos. konservatorija im. P. I. Chajkovskogo, 2007. — 480 s.
10. «Muzykal'nyj performans In C v «Smene» // Centr sovremennoj kul'tury «Smena» [Jelektronnyj resurs]. — <https://smena-kazan.timepad.ru/event/446414/>
11. Murad Husainovich Ahmetov (1948-2006) [Jelektronnyj resurs]: cajt kompozitora. — Rezhim dostupa: <https://vk.com/club31037507>
12. Pereverzeva M.V. Hjeppeningi Dzhona Kejdža // *Harmony: mezhdunarodnyj muzykal'nyj kul'turologicheskij zhurnal* [Jelektronnyj resurs]. — <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txid=114>
13. Habutdinova M.M. Performans v prostranstve sovremennoj tatarskoj poezii (na primere festivalja Jadidfest) // *Tatarica*. — 2017. — T. 9. — № 2. — S. 65-81.
14. Hljupina A. Razmyshlenija o zhanre performans v muzyke // *Revizor: Informacionnyj portal o kul'ture v Rossii i za rubezhom* [Jelektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.revizor.ru/other/reviews/razmyshleniya-o-janre-performansa-v-muzyke/>
15. Shekspir Uil'jam. Sonety [Jelektronnyj resurs] / Uil'jam Shekspir. — SPb.: Azbuka-klassika, 2009. — Rezhim dostupa: http://indbooks.in/mirror3.ru/?page_id=49783

Received September 6, 2019

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Сафиуллина, Л. Г. Жанр перформанса в творчестве современных казанских композиторов / Л. Г. Сафиуллина, Л. А. Мингалиева // *Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки»*. — 2019. — Т. 19, № 4. — С. 94—101. DOI: 10.14529/ssh190412

FOR CITATION

Safiullina L. G., Mingalieva L. A. Music by modern composers of Kazan in live art performances. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*. 2019, vol. 19, no. 4, pp. 94—101. DOI: 10.14529/ssh190412