

Русалова А. Г.

аспирантка,
Харьковский национальный университет
искусств им. И.П. Котляревского

ПЕТЕРБУРГ КАК ГОРОД-LUDUS В МЮЗИКЛЕ «ЛЮБОВЬ В СТИЛЕ MODERN» ВЛАДИСЛАВА ПАНЧЕНКО

Аннотация. Семіосфера Петербурга рассматривается с точки зрения реализации концепции игры, принципа карнавальности. Выявлены ипостаси Петербурга как города-Ludus, города-Карнавала; анализируемый материал – мюзикл «Любовь в стиле Modern» В. Панченко.

Ключевые слова: Петербург, семіосфера, город-Ludus, город-Карнавал, мюзикл, модерн, Панченко

Русалова Г.Г. Петербург як місто-Ludus у мюзиклі «Любовь в стиле Modern» Владислава Панченка. Семіосфера Петербургу розглядається з точки зору реалізації концепції гри, принципу карнавальності. Виявлено іпостасі Петербургу як міста-Ludus, міста-Карнавалу; матеріал, що аналізується – мюзикл «Любовь в стиле Modern» В. Панченка.

Ключові слова: Петербург, семіосфера, город-Ludus, город-Карнавал, мюзікл, модерн, Панченко

Rusalova A. Petersburg as the city-Ludus in the musical «Love in Modern style» of Vladislav Panchenko. Semiosphere of Petersburg is considered as implementation of the concept of game, a carnival principle. Forms of Petersburg as the cities-Ludus, the cities-Carnivals are revealed; an analyzed material – the musical «Love in Modern style» V. Panchenko.

Keywords: Petersburg, semiosphere, city-Ludus, city-Carnival, musical, modern, Panchenko.

Духовная сопричастность Владислава Викторовича Панченко, представителя петербургской композиторской школы, с историей Петербурга и присущей ему мистической атмосферой обуславливают доминирующую роль петербургской темы, проницаемость измерений времени в его творчестве.

Постановка проблемы. Среди множества концепций города, что находят отражение в произведениях петербургской тематики композитора, посредством логики формирования городской семиотики от миража – к реальности, через отвоевание пространства у хаоса с усмирением стихии (идея симфонических картин «Медный всадник», вокального цикла «У ограды Летнего сада»), воцарением Логоса, центральной в его творчестве предстает идея воссоздания образа Вечного града. Данная работа посвящена рассмотрению процессов дальнейшего воплощения и развития динамической и развернутой семиотической системы Петербурга, что реализованы в мюзикле «Любовь в стиле Modern» (2007 г.), посвященном Валерии Дарда.

Методологическую базу статьи составили исследования в области философии, искусствоведения, музыковедения. Концепция карнавальности как способ мировидения, мироощущения, разработана М.Бахтиным в связи с исследованием творчества Ф.Рабле [2]. Й.Хейзинга [7] – труд, раскрывающий суть игры как всеохватывающего явления, пронизывающего самые различные стороны жизни и неразделимого с нею. В области музыковедения – это исследования, посвященные изучению проблем стиля modern, жанровой природы, стилевых и драматургических особенностей мюзикла (Ю.Агишева, М.Боброва, Н.Дегтярева). Обращение к анализируемому в данной работе мюзиклу «Любовь в стиле Modern» В.Панченко, по-видимому, единичное, представлено работой Т.Климчук [5], посвященной проблеме трактовки жанра и способам ее реализации, вследствие чего автор относит произведение к «русской модели» мюзикла.

Цели и задачи. Настоящая статья является первой попыткой осмысления мюзикла В.Панченко «Любовь в стиле Modern» как части Петербургского текста, где композитор творит собственную концепцию Вечного града, дополняющую в качестве необходимой грани и, одновременно, наполняющую новыми смыслами музыкальную семіосферу Петербурга (сформированную в хоровом цикле «Петербург Андрея Белого», вокальном цикле «У ограды Летнего сада», симфонических картинах «Медный всадник»). В этой связи представляется необходимым выявить в произведении те универсальные методы и приемы композиторской работы, что, формируя музыкальную семіосферу города, реализуют индивидуально-авторскую концепцию Мира.

Результаты исследований. Представляя множество пространственно-временных концепций Петербурга, опираясь на метод «мозговой игры», В.Панченко творит ипостась Петербурга – города-Ludus. Принцип игры на различных семантических уровнях (игра смыслами, пространственными и временными измерениями в произведениях, пересемантизация знаков, их взаимодействие, взаимопереходы, взаимоподмены)

Надійшла до редакції 21.08.2012

характеризует произведения петербургской тематики композитора, сообщая данную трактовку как имманентное специфическое качество самого города.

Неслучайно именно мюзикл избран жанром реализации сюжета (либретто В.Панченко): его синтетическая природа с тенденцией к адаптации и взаимовлияниям самых разнообразных жанров предоставляет огромный потенциал для реализации музыкально-драматургических и сценических задач при господстве драматической стихии.

Если, с одной стороны, современный мюзикл – четко организованный коммерческий музыкально-театральный проект с большим удельным весом зрелищного начала, затрагивающий разнообразные темы и сюжеты, то с другой – дает яркие примеры взаимодействия всех компонентов музыкально-сценического синтеза с отдельным подчеркиванием роли режиссуры.

В.Панченко в обращении к жанру руководствуется именно этой его особенностью, предоставляющей возможность многогранно воплотить противоречия и сложность воссоздаваемой автором предреволюционной эпохи, выразить неоднозначность и сложность переплетений событийных и психологических коллизий сюжета.

Композитором реализованы и акцентированы отличительные свойства современного мюзикла (актуальные и для рок-оперы), выраженные в способности соединения черт «...драматического театра, поднимающего сложные проблемы бытия (театра переживания) и театра ... (представления), содержащего концепцию игры» [3].

Следует отметить, что концепция театра представления, чья суть в традиционном смысле – комически-развлекательная, композитором претворяется. Отсюда – усиление роли игрового начала, понимаемого как движущая сила самой жизни, приобретающая философский ракурс. Комический и развлекательный фактор в «Любовь в стиле Modern» переосмыслен: в произведении все эпизоды и номера направлены на развитие общего драматургического процесса, где вставки отстраненно-развлекательного или иронично-комического плана спроецированы на многогранное представление общего смыслового контекста. Так, в сюжете мюзикла периодические эпизоды выступления театра кабаре на сцене ресторана, создавая эффект отстранения и, казалось бы, приостановки общего действия, выполняют функцию, с одной стороны, введения в образно-эмоциональную атмосферу действия («Канкан» из Пролога), с другой – акцентируют значимость событийных и психологических моментов в сюжетных поворотах (на фоне «Тройки» из Пролога происходит первая встреча Астаховой и Фомина; сцена «Ананасы в шампанском» фиксирует вхождение политического мотива; «Янычары» из Четвертой картины предвосхищают военную тему; «Иллюминация» из II действия сопровождает первую драматическую кульминацию – ссору Крестовского с Папулидисом, побег Албаняна; детективный мотив проникает в сюжет вместе с представлением-пантомимой Пьерро и Коломбины из II действия, «Сцена допроса»).

На жанровом уровне концепция игры проявляется в процессе свободного и подвижного синтеза включения музыкальных и немусикальных жанров, образуя формы второго плана. Выступления театра кабаре образуют внутренний рассредоточенный мини-цикл в рамках целого. Это явление предстает как «новая мистерия» в качестве объединяющего начала с концепцией преобразования: «...системно организованное, многогранное по драматургии и сложное по жанровым компонентам полижанровое сочинение, достойное детище рубежа XX – XXI вв.» [3].

В мюзикле В.Панченко реализует игровой принцип на уровне жанра, обращаясь к заложенной в хоровом цикле «Петербург Андрея Белого» традиции избрания для сюжетной основы произведения ярчайших представителей эпохи Серебряного века. Сочетая стихи избранных поэтов XIX в. со своими собственными, он создает новый целостный сюжет, единый синтетический метатекст. Композитор продолжает путь, наметившийся в хоровом цикле (на основе фрагментов романа был создан фрагментарно организованный роман, трактуемый как развертывающийся во времени драматургический знак, пересемантизированный в сравнении со своим первоисточником). В.Панченко в мюзикле реализует данный принцип не только на уровне вербального ряда, но переносит его и в музыкальную ткань. В результате образовывается рассредоточенный вокально-хоровой цикл в рамках номерной структуры как жанр второго уровня.

Обращение к поэзии Серебряного века, с одной стороны, продолжает развитие творческого метода композитора, с другой – творчество наиболее ярких поэтов эпохи, одновременно являющихся характерными представителями различных течений и направлений в рамках обозначенного временного периода дает емкое, целостное, многогранное представление о Петербурге эпохи антитезиса.

Метод отбора материала композитором в этой связи акцентирует такие характерные признаки семиотической трактовки эпохи, как иллюзорность и призрачность, неоднозначность и зыбкость явлений в ощущении «перехода», одновременно являющиеся в особой степени показательными и актуальными для литературы Серебряного века как главнейшего выразителя семиосферы Петербурга XIX в.

В произведении использованы стихотворения В.Брюсова, А.Блока, И.Анненского, А.Соловьева, И.Северянина, В.Маяковского, Тэффи, М.Волошина, С.Парнок, Н.Гумилева, З.Гиппиус, Ф.Сологуба, В.Панченко.

Сконструированный композитором на их основе метатекст (с применением принципов чередования, монтажности, создания образно-тематических и драматургических арок) образует на уровне целого ряд основных образных сфер:

1. *Лирическая.* Стихотворения А.Соловьева, В.Панченко, вложенные в уста Фомина и Астаховой, С.Парнок – в признаниях Крестовского, развивают линию любовной лирики. Например, сцены из Пролога I действия («Ты смотри, никому не рассказывай»), «Ты вошла, как входили тысячи»

- (Вторая картина II действия), «Троицкий мост» из Первой картины II действия. Ностальгическую лирику, связанную с мотивами потери, утраты, всепроницаемости времени и темы Судьбы – посредством собственных стихов В.Панченко, – реализуют образы, главным образом, Паши, частично – Степаньча (сцена Паши и Степаньча, открывающая Третью картину II действия);
2. *Инфернальная, демонически-роковая.* Будучи сквозной в мюзикле, ее концентрированное выражение связано, главным образом, с выступлениями актеров кабаре («В ресторане» В.Брюсова, звучащий в «Канкане» из Пролога). Дополняет ее образ Крестовского из Первой картины II действия в стихотворении В.Панченко «Петербургский модерн»;
 3. *Военно-революционная* (Юзик, в чьих устах звучит «Бунтовщик» М.Волощина, «Вы – узники своих же лабиринтов» Крестовского, и т.д.);
 4. *Гротескная*, представлена частушками, шуточными попевками, напевами снижено-бытового, зачастую – вульгаризированного плана, также – за счет искажения слов (Четвертая картина I действия, выступление Жоржа, большинство партий Степаньча, и т.д.);
 5. *Надвременная, надличностная* сфера, представленная тематикой пророчеств и непреложностью роли судьбы, гимническими мотивами (государственно-патриотическая тематика, мотив Родины). Это – «Гамаюн» из Пролога, дуэт Сони и Астаховой «В ночь скорбей», «Шел я по улице незнакомой» Фомина, эсхатологические пророчества о грядущих бедах Старухи;
 6. *Петербург.* Семиотическая неоднозначность трактовок многоликого города воплощена в системе оппозиций его реального бытия и эсхатологического выражения крамольного и гиблого места, возвышенно-надвременного – и снижено-бытового воплощения, лирического, светлого – и напряженно-беспокойного, пронизанного ощущением преддверия грядущей революции.

Таким образом, принцип игры реализуется не только на жанровом уровне, но выполняет функцию формообразующую. Кроме того, проявляет себя в амбивалентности образов героев, которые, подвергаясь непрерывному развитию, выступают равно как выразители *сразу нескольких* образных сфер, так и *перемещаются* из одной в другую.

Игра понимается композитором как всеобъемлющая некая движущая сила. Игре подчинено все. Она проявляется на всех практически уровнях и во всех смыслах произведения. Так, в образно-тематических арках, создаваемых на основе повторения по принципу замыкания, подведения итога («Горите белыми огнями», «Ты смотри, никому не рассказывай», «Эх ты, пташка-канарейка...», и т.д.) реализуется игровой принцип, охарактеризованный Р.Бартом как «упорядоченная деятельность, основанная на принципе повтора». Также и заложенная в мюзикле идея ретроспективности отсылает к концепции игры, заключающейся

по Барту «в многократном модифицировании одной и той же формы так, словно задача состоит в исчерпании некоего заведомо неисчерпаемого – синонимического запаса, повторяя и варьируя означающее и тем утверждая множественную сущность текста, принцип возвращения».

Самый метод работы композитора с текстом отсылает к игровой логике. В тексте семантический процесс неотделим от процесса логического: совершая восхождение от означающего (то есть основного сюжета) к означаемому (метатекст второго плана), проделывается путь от примера – к общему понятию, выражением которого становится обобщенный образ самого Города, задающий правила игры и, в то же время, в ходе этой игры преобразующийся в иные ипостаси.

Характерным приемом в «Любовь в стиле модерн» является представление как в образно-сюжетном плане посредством параллелей и ассоциаций, так и в драматургическом процессе (через принцип возвратности действия) одного из важнейших принципов развита произведения – *прием отражения*.

Отражение – характерный признак зеркальности, понятия, имманентного семиосфере Петербурга, пронизывает музыкально-драматургические процессы и сюжетные линии произведения. В символической трактовке зеркало обозначает неопределенность. «Зыбкость, загадочность и таинственность отражений таят, как кажется, неизбежный самообман» [7]. Хейзинга подчеркивает антиномичность самого понятия зеркала. В контексте семиотики Петербурга зеркальность, «отраженность» – одно из важнейших ее свойств, репрезентирующее антиномичность как неотъемлемое свойство существования семиотики города (в особенности, антитетичного его периода).

Так, прием отражения, как и прием пересемантизации источников, есть проявление игровой сути подобно тому, как смысл и значение игры определяются отношением непосредственного, феноменального текста игры – к так или иначе опосредованному универсальному контексту существования как такового.

В единстве действия и средств его выражения Л.Виттгенштайн видит имманентное проявление игры, он называет ее «языковой игрой». В данном случае – множественность сюжетных линий и обилие музыкальных характеристик направлены на раскрытие обобщенного образа многоликого Петербурга.

Игровой принцип дистанцирования зрительская сцена преломлен В.Панченко в применении эффекта «сцена на сцене», «театр в театре». По Д.Сильвестрову, дистанция – то необходимое условие, которое только и может дать игре состояться. Но основная суть его – вовлеченность в общее действие. Даже сам В.Панченко опосредованно выступает его участником.

«Любовь в стиле Modern» реализует важнейшие игровые приметы: игра – функция, исполненная смысла; любая игра что-то значит, и в ней получают истолкование понятия жизни и мира. Так, от исхода игры в мюзикле зависят немалое количество жизней и поворотов судеб героев. Все коллизии и сюжетные нити в итоге вьются вокруг напряжения предвоенной

ситуации и тайных военных действий (таким образом, жанром второго плана входит детектив). По аналогии с «Петербургом» А.Белого, первоисточником, легшим в основу сюжета хорového цикла, где фигурировала сардинница (ее предназначением было убийство сенатора), в мюзикле тема терроризма воплощена посредством угрожающего мотива бомбы, воспринятого из романа А.Белого. Как одна из центральных идей мюзикла, бомба, спрятанная в шляпной коробке Астаховой, не упоминается часто, но является первопричиной развития целой нити событий. В этой связи проявляется тематика предательства, подозрения, развивается детективная линия сюжета.

Мотив любви в различных ипостасях выступает той самой стихией, движущей силой игры, сутью, побуждающей к движению и динамике развития, что преобразовывает понимание жизни и мира. Так, очищающая и возвышенная любовь побеждает, объединяя главных героев (Астахова и Фомин), она же – первичный фактор к обличению изменнической сути Крестовского. Она же – «мост» (один из важнейших знаков Петербурга), соединяющий воедино прошлое и настоящее (в ностальгических воспоминаниях Паши об утраченном возлюбленном). Еще шире ее суть как «моста времен» – в линии Астаховой и Фомина: прошлое-настоящее-будущее (свернутое время Петербурга, эквивалент *aeterna*), причем, неопределенное. В линии Юзик-Паша также любовь выступает фактором, обличающим истинную суть его отношения, и побуждающим Пашу к решительным действиям.

Различная степень противостояния героев также реализует главнейший агональный принцип игры. Понятие выигрыша трансформировано предстает как достижение цели. Как отмечает Д.Сильвестров: «Ради чего» – в этих словах, собственно, самым сжатым образом заключается сущность игры». И борьба за достижение желаемого простирается со всей серьезностью.

Другим проявлением игровой стихии выступает травестия, одновременно выступающая как момент карнавализации действия, что одновременно есть имманентным выражением самой сути эпохи модерн. С одной стороны, этот принцип реализуется как таковой в образе Юзика, беспрестанно меняющего личины (Студент, Ашот Налбандян, Юсуф). С другой стороны, он проявляется в процессе трансформации образа героя, вплоть до своей противоположности. Например, Крестовский, превращающийся в откровенного подлеца, или же Степаныч – казалось бы, необремененный заботами выпивоха, он оказывается способным на проявление глубочайших по силе драматизма эмоций (дуэт Степаныча и Паши из Третьей картины II действия).

Карнавальность, театрализация трактуются гораздо более широко, нежели просто смена масок или акцентировка зрелищного начала. Прежде всего, сама логика построения сюжета, принципы и методы его развития говорят о роли карнавального принципа мышления. Так, неясный, неопределенный финал, ставящий многозначие, отсылает к карнавальской логике. Согласно Бахтину, карнавал есть торжество

временного освобождения от реальности, он – праздник времени, становлений и обновлений. Карнавал враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрит в незавершенное будущее (аналог – бесконечность, имманентная ипостась города-*aeterna*, и сюжет протекает именно в этом разрезе времени, со всеми его размытиями границ, ретроспекциями, всепроницаемостью). Карнавальное же мироощущение требует динамических и изменчивых, играющих и зыбких форм для своего выражения. Относительностью господства реальных истин проникнуты все формы и символы карнавального языка. Во-первых, это – логика «обратности», ранее отмеченная в мюзикле (возврат действий, ретроспекции). Непрерывные перемещения верха и низа – реализуются в мюзикле посредством постоянных взаимоподмен личов Петербурга возвышенного или пафосного (Астахова и др.), и – обаналенно-сниженного, кабацкого.

Жизнь «Олимпии» реализует карнавальский принцип «мир наизнанку» – пародию на реальную жизнь, но дающую толчок к дальнейшей реализации, а не голое отрицание. Активно использующийся в произведении драматургический прием «сцена на сцене» реализует, с одной стороны, принцип отражения, с другой – выступает как прием театрализации, трактованный более в гротескном ключе, нежели романтическом (актер играет актера, зачастую – куклу). Тем не менее, жанровая установка произведения направлена на вовлечение зрителя вовнутрь событий. Она имеет глубоко карнавальский тип мировосприятия, стирающий рамки разделения на зрителя и исполнителя. Его не созерцают отстраненно, а в нем живут. Опосредованно и незримо, но постоянно присутствующий в мюзикле образ загадочной фигуры Влада Панча есть воплощение образа самого композитора в сюжетной линии.

В этом отношении мюзикл продолжает традицию вокального цикла «У ограды Летнего сада», где главным героем, не указанным явно и, тем не менее, определяющим не только целостность концепции, но суть ее автобиографической идеи, выступает образ самого автора. В то же время, для творческого метода В.Панченко характерно единовременное сосуществование различных историко-культурных пластов при взаимопроникновении пространства и времени. Будучи творцом представляемых событий, он одновременно – живет и незримо участвует в них. Имя Влад Панч – псевдоним композитора, живущего во времени-пространстве произведения, находящийся одновременно и внутри, и вне его рамок, реализует прием отражения на пространственно-временном уровне.

По Шумановскому принципу композитор окружает себя именами, где неважна их вымышленность или реальность, также как неважны пространственно-временные законы и связи. Важна концепция и направленность действия, смысловая нагрузка. Так в произведении образовывается своего рода Петербургский Давидсбюнд Серебряного века в стиле модерн, концентрирующийся вокруг незримой фигуры композитора и репрезентирующий образ Петербурга в ипостаси города-Карнавала.

Выводы. Метко обозначенное композитором в названии указание воссоздаваемой эпохи как нельзя точно подходит для реализации поставленных задач: особенность пространственно-временной организации сюжета, в равной степени содержащего в единовременном сосуществовании ретроспективные и прогнозируемые моменты в рамках времени настоящего есть имманентной приметой самой сущности стиля модерн.

Прежде всего, следует отметить «рубешность» мышления В.Панченко. Но, в отличие от характерной для модерна тенденции к субъективизации, его произведения при безусловном наличии субъективного момента, в целом имеют экстравертивную направленность, исповедуя концепцию надличностного начала.

Игровая и театральная стихии мыслятся автором в их глубинно-изначальном значении, как способов мироощущения. Образ кабаре в мюзикле, реализуя принцип «сцена на сцене», создает эффект театрализации. Творя атмосферу некоей условности, искусственности, как семиотического выражения сущности самого Города, выступающего образом-обобщением многоликого главного героя в произведении, композитор, согласно законам игры, погружает в мир «зазеркалья» для реализации глубины истинной идеи. Театр как игровое пространство делает возможной мозговую игру смыслами, масками, стилями, образами. Это пространство организовано по законам, направленным на создание ощущения условности происходящего в прозрачном, зыбком и эфемерном пространстве Петербурга-Карнавала, шире – Города-Ludus.

Выводы. Балансирование на грани реального и воображаемого, отсутствие четкой грани между объективной и созданной воображением реальностью – объединяющий фактор и эстетики театра, и жизни того времени, что воплощена в Петербургских текстах эпохи. Принцип условности, кроме того, является ключевой установкой, художественной нормой модерна. Композитор реализует замысел через ипостась Города-Ludus в духе времени, играя по его законам.

Литература:

1. Агишева Ю. Югендстиль в музыке: на примере творчества М.Регера и Ф.Шрекера. – Канд. дисс. – М.: 2005. – 244 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. — М: 1990, — 543 с.
3. Боброва М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века. – Автореф. канд. дисс. – Ростов-на-Дону: 2011. – 23 с.
4. Дегтярева Н. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. – Автореф. докт. дисс. – С-Пб: 2010. – 39 с.
5. Климчук Т. Жанр и его обновление в мюзикле В.Панченко «Любовь в стиле Modern» // Наукові асамблеї: Магістерські читання-5. – Х.: 2010. – С.59-65.
6. Сарабьянов Д. Стиль модерн. Истоки. История Проблемы. – М.: Искусство, 1989.
7. Хейзинга Й. Homo Ludens. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.