



Татьяна Владимировна Цареградская

«РУССКИЙ СЛЕД» В ТВОРЧЕСТВЕ ХАРРИСОНА БЁРТУИСЛА

Сэр Харрисон Бёртуисл (р. 1934) – один из самых именитых и крупных композиторов Великобритании рубежа XX–XXI веков. Его произведения, как инструментальные, так и оперные, исполняются на всех континентах, завоевали признание критики и публики¹. В нашей стране он известен мало (как, впрочем, и многие другие современные западные композиторы), хотя его произведения периодически звучали на отечественной сцене (так, В. Юровский исполнял в рамках фестиваля «Другое пространство» 2014 года пьесу Бёртуисла «Carmen Arcadia Mekanicae Perpetuum»²).

Творчество Харрисона Бёртуисла многим обязано русскому искусству, в частности, воздействию музыки И.Ф. Стравинского. Наиболее ярко это проявилось в опере «Панч и Джуди», написанной по мотивам англий-

¹ Вот, например, характеристика, которую дал музыке Бёртуисла один из лучших британских критиков Том Сервис: «Первородный динамизм движет музыкой Бёртуисла; ему присуще чувство витальной природной пульсации, прослаивающее всю нашу жизнь, бьющееся в недрах природного мира; в этом есть нечто неистовое, но и одновременно лирическое; полное энергии, но и меланхолии; но всегда ищущее, неудержимое, задевающее душу» [6]

² «Механическая непрерывная песнь Аркадии» для камерного ансамбля или оркестра (1977–78), сочинение, написанное по картине П. Клее «Чирикающая машина».

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

ского площадного театра, непосредственно подхватившей нити «Петрушки». Сам композитор не раз высказывался на тему того, как важен был для него опыт изучения и ранних балетов, и неоклассических произведений, особенно «Симфоний для духовых». Символично, что Бёртуисл написал на смерть Стравинского в 1972 году красивую пьесу «Tombeau» (Надгробие), тем самым как бы отозвавшись на аналогичный поступок Стравинского, создавшего в 1919–20 годах «Симфонии духовых» на смерть Дебюсси.

Но был и другой русский след, также имевший для Бёртуисла далеко идущие последствия и относительно малоизвестный в искусствоведческих кругах. Речь идет о его сотрудничестве с британским инженером русского происхождения Питером Зиновьевым. Историю этих взаимоотношений мы бы хотели осветить.

Питер Зиновьев – кто он? Наметим некоторые вехи его биографии: Питер, он же Петр Львович Зиновьев – сын Льва Зиновьева и Софьи Зиновьевой, урожденной княжны Софьи Долгорукой. Оба родителя происходили из дворянских российских семей (Рисунок 1), бежавших в Великобританию после революции. Его дед по отцовской линии — Лев Александрович Зиновьев (1880–1958) — крупный промышленник и землевладелец, петергофский уездный предводитель дворянства, действительный статский советник, член IV Государственной думы от Санкт-Петербургской губернии, член Государственного Совета. В дни переворота Зиновьев сумел добиться освобождения медсестер, работавших в госпитале Зимнего дворца; он не принял власть большевиков и увез семью в Эстонию, а в начале 1920 года эмигрировал вместе с женой Ольгой Петровной (1883–1972), фрейлиной императрицы Александры Федоровны, и детьми в Англию.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Рисунок 1. Дом семьи Зиновьевых на Фонтанке был построен по проекту автора Зимнего дворца Бартоломео Растрелли



Его старший сын Лев Львович Зиновьев (Leo Zinovieff, 1905—1951), отец Петра Зиновьева, получил инженерное образование, а в годы Второй мировой войны дослужился до звания майора в Корпусе королевской морской пехоты.

Бабушка Петра Зиновьева по материнской линии – княгиня Софья Алексеевна Долгорукая (в девичестве – графиня Бобринская, во втором браке – светлейшая княгиня Волконская, 1887—1949) в детстве играла с детьми Николая II, при дворе которого служили ее родственники. Графский род Бобринских начался от Алексея Григорьевича Бобринского, внебрачного сына императрицы Екатерины II и ее фаворита Григория Орлова. Софья Алексеевна в период Балканских войн 1912—1913 годов добровольцем работала врачом-хирургом в госпиталях сербской армии. За работу в холерном лагере на сербско-болгарском фронте получила

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

награду из рук короля Петра I (Карагеоргиевича). Софья была одной из первых в России женщин-автомобилисток и авиатрисс, состояла членом Императорского Российского Автомобильного Общества [9].

Питер Зиновьев учился сначала в привилегированных английских школах (Guildford Grammar School, Gordonstownschoo), затем в Оксфорде. Уже его университетский путь привлекает внимание своей неординарностью: начав заниматься на медицинском факультете, он завершил его в 1958 году защитой докторской диссертации на факультете геологии.

Но настоящей страстью Зиновьева стала музыка, хотя систематического образования он так и не получил. Уроки ему поначалу давала бабушка по отцу, а к концу обучения в школе он проявил первые признаки интереса к радиоэлектронике, и это развернуло его в сторону *экспериментальной музыки*. В Оксфорде он организовал маленькую группу и проделывал опыты с портативным лентовым магнитофоном (tape recorder). Таким образом, его появление на британской музыкальной сцене знаменуется первыми и весьма существенными попытками освоить новый звуковой мир – мир электронной музыки. И если в конце 50-х он еще как-то пытался совмещать официальный пост с увлекательным хобби, работая в министерстве авиации и попутно работая в свободное время со звуковоспроизводящей и звукозаписывающей техникой, то в 1960 году он окончательно ушел с государственной службы и занялся организацией своей частной студии электронной музыки (Рисунок 2).

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Рисунок 2. Питер Зиновьев в студии электронной музыки



Электронная (она же электроакустическая) музыка в этот период стремительно выдвигается на передний план. В конце 40-х во Франции свою деятельность начинает Пьер Шеффер в студии Французского радио и ТВ, что, как известно, привело к появлению *конкретной музыки*. В 1951 году в Кельне была основана студия западно-немецкого радио (Westdeutsche Rundfunk). Ее создателями были Вернер Мейер-Эпплер и Герберт Аймерт, а затем с нею успешно сотрудничал выдающийся композитор Карлхайнц Штокхаузен, создавший свою версию электронной музыки. В 50–60 годы XX века студии возникают и в других географических точках: в Милане (студия di Fonologia musicale под руководством Б. Мадерны и Л. Берियो), в Японии (где работали в разное время Я. Ксенакис и

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

К. Штокхаузен), в Северной Америке (студии Колумбийского, Иллинойского и Принстонского университетов). Каждая такая студия действовала в своем собственном направлении, разрабатывала свою стратегию. Контакты осуществлялись при помощи композиторов-визитеров, привносивших свой опыт в деятельность студии. Так, приехавший по приглашению японского радио Штокхаузен, помимо всего прочего, окунулся в японскую культуру, и это стало стартовой точкой для ряда электронных композиций, в том числе известной пьесы «Телемузыка». Заметим, что поначалу музыкальная электроника – это прерогатива исключительно авангардных композиторов: все они, как первопроходцы, скорее экспериментируют, чем сочиняют, что непосредственно сказывается на музыкальном продукте. Этот продукт очень эзотеричен, и до сих пор не вполне ясно, какова же его художественная ценность.

Как вписывается в этот поток экспериментов Харрисон Бёртуисл? Он, по словам исследователей, свой интерес к электронной музыке сформировал в период поездки в США 1966–67 годов, получив аспирантскую стипендию Harkness fellowship [5, 71]. Первый его визит состоялся в Принстонский университет, где Бёртуисл встретил Милтона Бэббитта, известного своей весьма непростой, математически ориентированной аналитической методой (set theory). Это, однако же, не заинтересовало Бёртуисла, а вот сочинения Бэббитта с участием электроники³ произвели на него сильное впечатление. Впоследствии Бёртуисл посетил также Иллинойский университет, известный экспериментами Отто Люнинга и Владимира Усачевского. Необычное звучание электроники ему понравилось,

³ К этому моменту были написаны пьесы Бэббитта «Композиция для синтезатора» («Composition for Synthesizer», 1961), «Ансамбли для синтезатора» («Ensembles for Synthesizer», 1964), «Видение и молитва» («Vision and Prayer», 1961) и «Филомела» («Philomel», 1964) с использованием электроники.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

и он сделал свои первые робкие шаги в применении технических средств, использовав мегафон в сочинении «Монодрама» (1967). Амплификация (усиление) инструментов также была применена в пьесе «Номос» для флейты, кларнета, фагота, валторны и оркестра (1968). К моменту возвращения в Великобританию Бёртуисл уже имел некоторый опыт применения электронных устройств и инструментов. Но в Британии, за исключением студии BBC, электронных студий практически не было. И вот в этой точке пересекаются пути Харрисона Бёртуисла и Питера Зиновьева.

В 1966—67 годах Зиновьев, вместе с Делией Дербишир, английской исследовательницей и композитором электронной музыки, и Брайаном Ходжстоном, телевизионным композитором и техником, основал организацию под названием «Unit Delta Plus», которая была призвана создавать и пропагандировать электронную музыку. Свое личное состояние он направил на создание огромной аналоговой студии, которая заняла немалую часть его дома в районе Putney на юге Лондона. Когда это занятие стало непосильным для одного человека, Зиновьев пригласил на работу инженера Дэйва Коккерелла (Dave Cockerell) и программиста Питера Гроньо (Peter Grogno), которые помогли в создании обширной электронной системы, основанной на базе микрокомпьютеров марки DEC PDP8. Система могла управлять аналоговыми (то есть управляемыми напряжением электричества) модулями первых синтезаторов Зиновьева. Ей дали имя «MUSYS». Она очень походила на современные компьютерные студии – управление оборудованием и инструментами осуществлялось при помощи стандартной QWERTY-клавиатуры и чувствительной к касанию клавиатуры фортепианного типа. Если учесть, что знаменитый инженер Боб Муг (Bob Moog), создатель самого известного музыкального синтезатора, в те годы только начинал исследования в области контролируемого

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

напряжения, становится ясным, что технические идеи Зиновьева были поистине невероятны. Ведь в те времена абсолютное большинство человечества некое подобие компьютеров видело только в фантастических фильмах и сериалах типа «Star Trek»⁴. За двадцать лет до появления первых доступных по цене компьютеров Зиновьев уже мог с помощью своей системы «MUSYS» сохранять и воспроизводить целые композиции, а также контролировать параметры звука. Его программное обеспечение даже было способно переводить готовую музыку в новые звуки и эффекты. В 1968 году Зиновьев и Дэйв Коккерелл разработали контролируемый компьютером спектральный синтезатор. К их команде присоединился композитор Тристрам Кари (Tristram Cary), который создавал электронную музыку для ТВ [1].

Где-то в это время состоялась встреча Зиновьева и Бёртуисла, но ни Зиновьев, ни Бёртуисл не могли, по словам интервьюеров, точно вспомнить, когда это произошло. Впечатление, которое они произвели друг на друга, было сильным. И очень скоро Зиновьев стал незаменим для Бёртуисла, во-первых, как помощник в разработке электронных музыкальных эффектов, во-вторых – и это удивительно – текстов и либретто для разных музыкальных пьес. Бёртуисл признавался: «Я воспринимал его как визионера» [5, 67], что должно нам дать понять, что Зиновьев, видимо, прямо-таки фонтанировал идеями. Отношение к Зиновьеву основывалось также на большом сходстве интересов: оба были увлечены идеями машин и механизмов. Но, помимо этого, обоим было свойственно увлечение модернистской литературой, и это имело свои последствия.

⁴ Star Trek («Звездный путь») – многочастный культовый сериал, чрезвычайно популярный в Великобритании с 1966 года.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Со времени первой встречи ими было выполнено немало совместных проектов. Их можно разделить на две группы:

- создание смешанных инструментальных ансамблей с электроникой;
- создание сочинений в жанре музыкального театра, где Зиновьев выступил в роли либреттиста.

Смешанные вокально-инструментальные ансамбли с электроникой:

1969 – Четыре интерлюдии для трагедии (для бас-кларнета и магнитофонной ленты);

1969 – вторая версия «Linoi» (для бассет-кларнета, фортепиано, магнитофонной ленты и танцора, не опубликована);

1970 – «Медуза» для ансамбля и двух магнитофонов⁵;

1970 – «Сигналы» для кларнета и электроники;

1971 – «Поздравительная песнь» для магнитофона стерео, написанная к дню рождения Альберта Шлее, директора издательства Юниверсал.

1971–72 – «Хронометр» для двух четырехдорожечных магнитофонов. Это единственная чисто электронная композиция Бёртуисла. Основная идея «Хронометра» — процессы, протекающие во времени. Предисловие к этой пьесе написал Зиновьев: «Материал для “Хронометра” был собран путем записывания звуков различных часов в Лондоне. Эти звуки подверглись анализу и помещены в банк данных Студии EMS. Компьютеру был назначен ряд операций, которые привели к некоторым изменениям в собранном материале. Полученный материал был обработан и

⁵ Несмотря на то, что композитор позже не включал названные выше пьесы в официальный список своих сочинений, «Медуза» была самым крупным произведением, появившимся в результате сотрудничества Бёртуисла и Зиновьева.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

подвергнут тембровому контролю» [3]. Это была первая электронная композиция в Великобритании. Часы, записанные Зиновьевым и Бёртуислом, были взяты из Музея науки, к ним также была добавлена запись часов с башни Биг Бен.

Не вдаваясь в технические подробности этой композиции, отметим: то, что сегодня кажется вполне простым, для тех, кто делал только первые шаги в компьютерной музыке, представляло большие сложности. Зиновьев замечает, что работа над «Хронометром» отняла три месяца [5, 73]. Существенной проблемой, которую решили тогда Зиновьев и Бёртуисл, была многоканальная запись, открывшая для композитора возможности пространственных эффектов музыки. Также пьеса «Хронометр» обозначила путь к впечатляющей оркестровой композиции Бёртуисла «Триумф времени»⁶, где ритмические и пространственные идеи композитора нашли свое полное воплощение. Заметим также, что эксперимент Бёртуисла и Зиновьева совпадает по времени с идеями Д. Лигети, который независимо от них пишет свою «Симфоническую поэму для 100 метрономов» (1962).

Для всей этой группы сочинений существенным является то, что Бёртуисл впервые обращает внимание на *стереоэффекты*. Уже с начала 70-х он вводит в свои композиции оригинальные расстановки исполнителей-инструменталистов и певцов. Работая с Зиновьевым, Бёртуисл, возможно, уже нащупывал стереоэффекты своих будущих хоровых произведений, таких, как «Поля скорби»⁷ и «На самом пороге ночи»⁸.

⁶ H. Birtwistle. Triumph of Time for orchestra (1971–72).

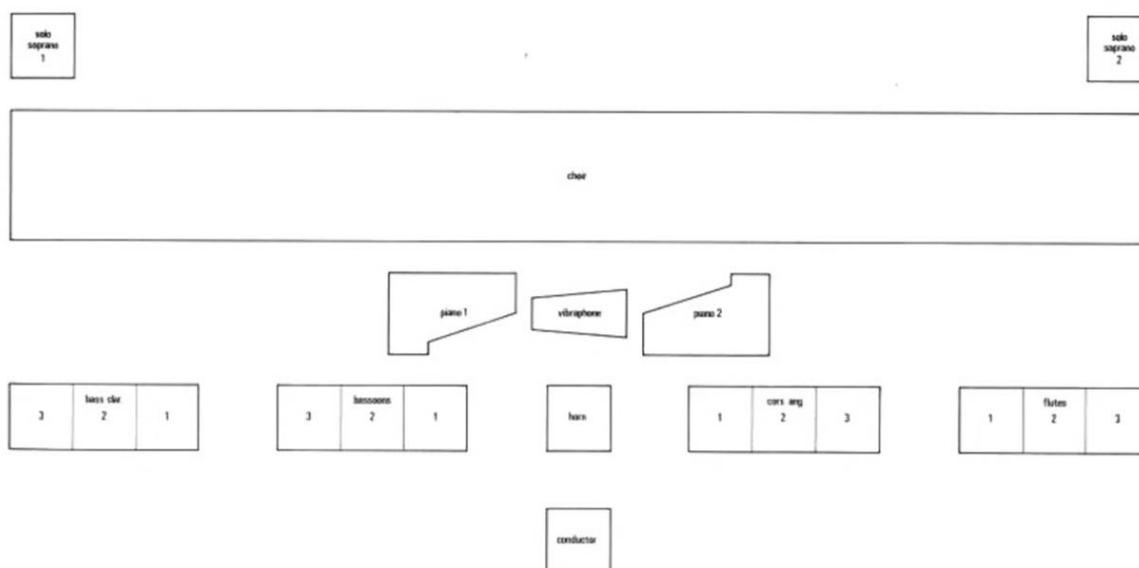
⁷ «The Fields of Sorrow» for mixed choir (1972).

⁸ «On the sheer threshold of the night» for 4 soloists and twelve part chorus (1980).

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Две эти пьесы несут в себе идею пространственности, решенную через расположение артистов на сцене. В «Полях скорби» действие происходит в Аиде, где в сумрачных пейзажах движутся тени умерших. Хор написан на стихи Авзония, относящиеся к мифу об Орфее⁹, рисующие сцену блуждания двух влюбленных. В пространственную диспозицию (рисунок 3) композитор включил двух солистов, стоящих позади хора и перекликающихся без слов, как если бы подразумеваемые Орфей и Эвридика аукались в лесу. Расположение солистов отчетливо совпадает с возможным положением стереоусилителей.

Рисунок 3. Х. Бёртуисл. «Поля скорби». Расположение исполнителей на сцене

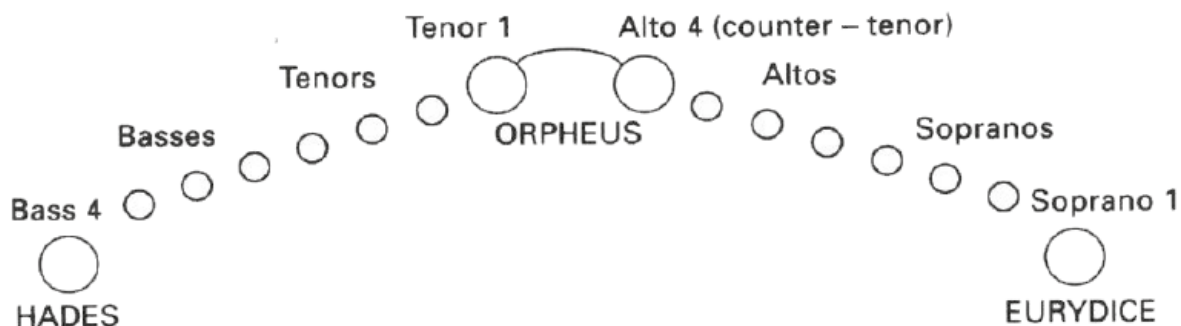


Мадригал «На самом пороге ночи» для 4 солистов и 12-голосного хора также имеет пространственные особенности в расстановке певцов (рисунок 4). Она обусловлена происходящими диалогами: Орфея с Гадесом и Орфея с Эвридикой.

⁹ Сюжет об Орфее и Эвридике в произведениях Бёртуисла рассмотрен автором с точки зрения воплощения топоса меланхолии в: [7].

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Рисунок 4. Х. Бёртуисл. «На самом пороге ночи». Расстановка певцов



В дальнейшем Бёртуисл будет в полной мере пользоваться пространственными расстановками, а впоследствии и перемещениями исполнителей по сцене, как это происходит в оркестровом сочинении «Тайный театр»¹⁰. Это само по себе близко по идее жанру инструментального театра, но имеет под собой, как нам видится, и дополнительную концептуальную основу – работу со стереоразмещением источников звука в электронной студии Зиновьева.

Зиновьев – либреттист

1970 – «Нения: смерть Орфея»¹¹. Здесь Зиновьев впервые является в новом качестве: он автор текста, который сам весьма легкомысленно характеризовал как «неизвестно откуда взявшийся дикий стих» [5, 71].

В сочиненной Зиновьевым драматической сцене участвуют три персонажа: рассказчик, Орфей и Эвридика, но исполняет их одна певица,

¹⁰ Secret Theatre (1984) для камерного ансамбля.

¹¹ Nenia: the death of Orpheus (1970).

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

которая должна использовать как бы «три голоса», три манеры пения для создания художественного эффекта. Своеобразие текста сцены заключается в том, что все три персонажа существуют практически вне диалога, сами по себе: рассказчик сосредоточен на повествовании, Орфей произносит лишь имя Эвридики, Эвридика произносит имя Орфея и еще несколько утешительных слов. Такое можно вообразить на сцене ярмарочного кукольного театра: один актер, рассказывая и показывая, изображает своим голосом кукол-персонажей¹² (то, что здесь кажется лишь предположением, станет впоследствии одним из ключевых приемов в опере «Маска Орфея»¹³).

Содержанием текста от рассказчика становится краткое повествование о том, как Орфей встретил свою смерть. Тон либреттиста обращает на себя внимание своей объективностью, даже бесстрашностью – это вызывает ассоциацию с брехтовским *Verfremdung*, «остранением». Примечательно, что именно в манере «эпического театра» здесь решена и сама фигура рассказчика, выступающего в роли некоей «сторонней силы», в чем очевидно проявляется его сходство с коллективным голосом хора в древнегреческой трагедии.

Рассказ нарратора безэмоционален, он всего лишь фиксирует «состояние дел» в тот момент, когда Орфей переживает свои последние дни на белом свете. Обращаясь к тексту рассказчика, мы замечаем, что повест-

¹² Сам композитор говорит об этом так: «Есть два способа рассказывать: первый – это рассказывать как бы в первый раз, и другой – пересказывать, как это делают дети. Все, что связано с Орфеем – это пересказ – он охватывает не только один аспект истории Орфея, но весь миф целиком. Если имеешь дело с мифом, я полагаю, нужно иметь дело со всем целым»[4].

¹³ Возможно, что в «Нении» также сказалось влияние приемов народного кукольного театра, который Бёртуисл применил еще в опере «Панч и Джуди», построенной на материале английского кукольного ярмарочного представления.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

вование ведется в духе слегка иронического протокола: вот Орфей, рыдающий и маниакально сосредоточенный на смерти любимой; вот женщины (в мифе – менады или вакханки), нападающие на Орфея и убивающие его; вот мир после смерти Орфея. Скупое повествование, в котором изредка встречаются многозначительные комментирующие замечания: например, слова про «безумную прихоть» можно трактовать как отсылку к тому не слишком известному событию мифа, где Эвридика погибает от укуса змеи, убегая от преследований пчеловода Аристея. Некоторые версии мифа об Орфее указывают, что ее смерть – это результат ее наказания Аполлоном за супружескую измену, поскольку Аристей добился ее ответного чувства, о чем Орфей не догадывался. Еще любопытная подробность: описание природных катаклизмов в момент смерти певца сопровождается красноречивым комментарием – «как обычно» (*as is customary*), что добавляет бесстрастности в повествование. Мифологическая составляющая играет свою роль во всем: счастье любви Орфея уравновешивается его трагической смертью – что вверху, то и внизу, по закону мифа.

Само произведение сигнализирует своим устройством о ритуальной основе: инструментовка, например, совершенно очевидно замышлялась как подобие античного погребального ритуала с его звучанием духовых инструментов (в «Нении» используются три красивейших по звучанию инструмента – бас-кларнета), а рояль призван исполнить роль щипкового – лиры или кифары – поскольку он препарирован с помощью резинок. Три манеры пения четко дифференцируют персонажей: рассказчик действует в манере *Sprechgesang*, Орфей и Эвридика характеризуются разными певческими манерами. Если Эвридика произносит имя Орфея протяжно и нараспев, в духе непритязательного «песенного стиля» классической эпохи, то Орфей узнается по маньеристской стилистике пения:

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

трели, тремоло, глиссандо, стаккато, крещендо и диминуэндо на одном звуке, длинные вокализы на одном слоге – все то, что должно выдавать мастера пения, владеющего всем арсеналом вокальных приемов.

«Смерть Орфея» может рассматриваться как эскиз к самому масштабному проекту Бёртуисла и Зиновьева – опере «Маска Орфея»¹⁴.

«Маска Орфея» (1969–1981)

Опера «Маска Орфея» — один из самых крупных и амбициозных оперных проектов второй половины XX века. Тема Орфея для Бёртуисла была центральной в творчестве, и он искал возможность ее воплотить. Несмотря на то, что сначала предполагалось написать оперу по пьесе Мишеля да Гельдерода «Смерть доктора Фауста» (и Зиновьев даже создал огромное либретто!), все же тема Орфея в конце концов оказалась предпочтительнее.

Вклад Зиновьева в этот *opus magnum* велик и разнообразен: он написал либретто, и это либретто представляет собой очень значительный проект, где история Орфея преподнесена совершенно необыкновенным способом; он разработал звучание голоса Аполлона, которое предполагалось сделать электронным, хотя самому Зиновьеву так и не удалось это звучание воплотить¹⁵.

¹⁴ The Mask of Orpheus, opera in 3 acts.

¹⁵ К концу работы над оперой Зиновьев, вложивший все свои деньги в электронную студию, остался без средств, и Бёртуисл, который не хотел отказываться от идей Зиновьева, заканчивал электронную часть оперы в ИРКАМе с помощью Джулиана Андерсена, инженера и композитора.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Основные идеи Зиновьева в либретто связаны с коренным преобразованием мифа как нарратива в сложную постмодернистскую конструкцию, где каждый персонаж представлен тремя ипостасями: как певец, как мим и как кукла.

Не входя во все детали грандиозных замыслов композитора и либреттиста (одним из направлений в котором было осуществление электронного звукового слоя в опере, на тот момент весьма проблематичное¹⁶), обозначим некоторые идейные опоры.

Либретто оперы – это история самого Орфея. Но поскольку Зиновьев придерживался так называемой «аристотелевской» точки зрения, а именно, что Орфей как фигура никогда не существовал, но представляет собой собирательный образ, он в либретто целенаправленно отразил разные версии мифа. В результате существует три Орфея, три Эвридики и три Аристея; именно поэтому каждый из них воплощен в трех видах – как человек (представленный певцом), как герой (представленный мимом) и как миф (представленный куклой).

Множественность мифа отражена нелинейностью нарратива: например, Орфей умирает несколько раз за спектакль. Пересказать течение спектакля невозможно; об этом можно даже судить по предисловию, которое Питер Зиновьев предпослал опубликованному издательством «Universal» либретто. Даже в своем сильно сокращенном виде либретто обрисовывает не столько последовательность событий, сколько их неоднозначность и возможность образовывать разные версии.

¹⁶ Здесь не обошлось без технической поддержки парижского института ИРКАМ, его выдающихся музыкантов-технологов Барри Андерсена и Жан-Батиста Баррьера.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Нелинейность нарратива осуществляет идею нелинейного множественного времени: «Через Орфея обозначается Высшее Существо, Хронос или Время. Есть свидетельства, что оно делилось на три других: ‘бесконечное время’, ‘явленное время’ и ‘неродившееся время’» [8, 2]. Тройственность времени может иметь отношение к идеям Мессиана, который также указывал на разные типы времени.

Комбинация музыки, пения, драмы, мифа, мимического представления, танца, электроники – все это направлено на создание театра, который как концепция был ближе всего к «театру жестокости» Антонена Арто, предлагавшего вернуться на сцене театра к магии и ритуалам. Ритуальность – идея, очень близкая Бёртуислу с его любовью к мифу, – вошла в резонанс с театром Арто.

Можно отметить увлеченность либреттиста и композитора некоторыми формальными моментами, например, троичностью. Три действия, в каждом действии по три сцены; три персонажа, каждый персонаж имеет три воплощения – такой нажим на троичность, видимо, имеет под собой философскую основу (обратим внимание на пересечение в тексте Зиновьева Орфея и Орфизма). Триединство – то, что питает нашу культуру еще с дохристианских времен и то, что позволяет воздействовать не через логику причинно-следственных связей, а через более сложные механизмы бессознательного.

В результате возникает совершенно необычная общая структура – ветвящаяся, лабиринтная, с повторами и возвращениями.

Откуда взялись все эти идеи? Зиновьев иронизировал: «Это все моя чудесная голова! Она полна причудливых вещей, которые лезут из нее и их нужно укрощать и приручать. Тьма народу сказала бы: “О, это слишком

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

смело». Но я так никогда не считал – возможно, потому что я русский!» [2].

Как же в итоге сложилась судьба Питера Зиновьева? Он основал компанию по продаже синтезаторов, и вырученные от этого деньги шли на функционирование и развитие студии. Инструменты, которые он и его сотрудники создавали, — синтезаторы — делались для школ, научных институтов, музыкантов, в том числе и поп-музыкантов, то есть для всех, кто мог найти им применение. Они вошли в историю музыки, и буквально в прошлом году синтезатору Synthi-100 была посвящена специальная выставка в Афинах. Сейчас Зиновьев все так же занимается электронной музыкой, но электронные инструменты больше не делает.

Если говорить о контактах Питера Зиновьева не только с Бёртуислом, но и с другими британскими музыкантами, то здесь вырисовывается даже более впечатляющая картина. Его синтезатор VCS3 нашел применение в музыке группы Pink Floyd в культовом альбоме «Темная сторона Луны» (*The Dark Side of the Moon*), а позднее в альбоме «Кислород» Жана Мишеля Жарра, и эта сторона сотрудничества Зиновьева до сих пор недостаточно исследована. Не состоялся и проект с Маккартни, который приходил в студию Зиновьева и поражался аппаратуре, прикидывая, как бы все это использовать. В 2010 Зиновьев стал получать заказы на сочинение музыкального сопровождения для открывавшейся в Стамбуле архитектурно-скульптурно-музыкальной инсталляции. По-настоящему щедрый заказ последовал в это же время от венского арт-фонда TWA-21. За этим заказом последовали другие. Он пишет электронную музыку и называет себя последователем Пьера Шеффера – пионера «конкретной музыки»,

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

когда в основу берутся реальные, природные звуки и шумы, которые обрабатываются и микшируются для создания музыкальной ткани.

Зиновьев утверждает, что быть русским для него очень важно. Он чувствует себя русским и чувствует симпатию к России. «Внутри у меня “русская душа”» [2], — так он говорит.

ЛИТЕРАТУРА

1. Камнедов М. Легендарные электроклавиши. Петр Зиновьев и синтезаторы EMS. Часть 1 [Electronic resource] // Махпарк. URL: <https://maxpark.com/user/303030624/content/2374537>.

2. Кан А. Между князем Долгоруким и Deep Purple: «безумный профессор» Питер Зиновьев [Electronic resource] // E-news. URL: <https://e-news.su/in-world/224601-mezhdu-knyazem-dolgorukim-i-deep-purple-bezumnyu-professor-piter-zinovev.html>.

3. Clements A. Birtwistle: Chronometer; Harvey: Mortuos Plango, Vivos Voco, etc: Various artists [Electronic resource] // The Guardian. 2009, March 6. URL: <https://www.theguardian.com/music/2009/mar/06/recovery-discovery-birtwistle-harvey>.

4. Cross J. Harrison Birtwistle [Electronic resource] // Grove Music Online. Oxford University Press, 2007-2009. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003136?rskey=jBYUQW&result=1>.

5. Hall T. Before *the Mask*: Birtwistle`s electronic music collaborations with Peter Zinoviev // Harrison Birtwistle`s Studies / ed. by D. Beard, K. Gloag, N. Jones. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 63–94.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

6. *Service T.* A guide to Harrison Birtwistle's music [Electronic source] // The Guardian. 2012, May 14. URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/may/14/contemporary-composers-guide-harrison-birtwistle>.

7. *Tsaregeadskaya T.V.* [Цареградская Т.В.]. Harrison Birtwistle's "Orpheus-Project": Images of Melancholy // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. 9 (2), С. 256-279. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.203>.

8. *The Mask of Orpheus.* An Opera in three acts. Libretto and Scenario: Peter Zinoviev. Music: Harrison Birtwistle. Vienna: Universal Edition, 1986.

9. *Zinovieff Peter* [Electronic source] // The Peerage: a genealogical survey of the peerage of Britain as well as the royal families of Europe. URL: <http://thepeerage.com/p1810.htm#i18096>.

REFERENCES

1. *Kamneedov M.* Legendarnye elektroklavishi. Petr Zinov'ev i sintezatory EMS. CHast' 1 [Legendary electric keys. Peter Zinoviev and EMS synthesizers. Vol. I] [Electronic source] // Maxpark. URL: <https://maxpark.com/user/303030624/content/2374537>.

2. *Kan A.* Mezhdru knyazem Dolgorukim i Deep Purple: «bezumnyj professor» Piter Zinov'ev [Between Prince Dolgoruky and Deep Purple: "Mad Professor" Peter Zinoviev] [Electronic source] // E-news. URL : <https://e-news.su/in-world/224601-mezhdru-knyazem-dolgorukim-i-deep-purple-bezumnyy-professor-piter-zinovev.html>.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

3. *Clements A.* Birtwistle: Chronometer; Harvey: Mortuos Plango, Vivos Voco, etc: Various artists [Electronic resource] // The Guardian. 2009, March 6. URL: <https://www.theguardian.com/music/2009/mar/06/recovery-discovery-birtwistle-harvey>.
4. *Cross J.* Harrison Birtwistle [Electronic resource] // Grove Music Online. Oxford University Press, 2007-2009. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003136?rskey=jBYUQW&result=1>.
5. *Hall T.* Before the Mask: Birtwistle`s electronic music collaborations with Peter Zinoviev // Harrison Birtwistle`s Studies / ed. by D. Beard, K. Gloag, N. Jones. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 63–94.
6. *Service T.* A guide to Harrison Birtwistle`s music [Electronic source] // The Guardian. 2012, May 14. URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/may/14/contemporary-composers-guide-harrison-birtwistle>.
7. Tsaregradskaya T.V. Harrison Birtwistle`s “Orpheus-Project”: Images of Melancholy // Vestnik of Saint-Petersburg University. Arts. 2019. 9(2), P. 256–279. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.203>.
8. The Mask of Orpheus. An Opera in three acts. Libretto and Scenario: Peter Zinoviev. Music: Harrison Birtwistle. Vienna: Universal Edition, 1986.
9. Zinovieff Peter [Electronic source] // The Peerage: a genealogical survey of the peerage of Britain as well as the royal families of Europe. URL: <http://thepeerage.com/p1810.htm#i18096>.

