

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ИНЫЕ ПРОЕКЦИИ НЕОРОКОКО

Неорококо как особого рода ответвление неоклассических стилевых тенденций XX века образует явственную линию культуры от 20-х гг. к 50-60-м гг., получив запечатление в феномене моды, в которой на первом плане стояли трансформации женского облика. Впервые за несколько столетий женские наряды существенно укоротились «по-детски». Фильмы 30-40-х гг. демонстрируют детскую манеру подачи речи (фильм «Золушка», 1947), но так или иначе женские образы были на авансцене культурных представительства. Смещение женского и детского, как это было в рококо в собственном смысле, имело противонаправленные последствия: с одной стороны, женщины предстают очаровательными, с другой стороны, неорококо отдаляло откровенный эротизм, выдвигая на первый план игровой комплекс. На этом фоне показательны образы героев прокофьевских произведений – Джульетта, Наташа Ростова, Золушка. В советской музыке появляются юношеские концерты. Относительно восстановления тенденций рококо совершенно логично появляются рассказы Сергея Антонова «Тетя Луша» и другие, где деятельная и независимая женщина вызывает интерес у противоположного пола, но при этом она не ставит мужское внимание в приоритет. Но это не первое обращение в советских просторах к образу «благородной женщины». По мотивам одноименной повести того же Сергея Антонова в 1957 году был поставлен фильм «Дело было в Пенькове» (реж. Станислав Ростокский), где героиня Антонина, девушка-активистка и организаторница колхоза, жертвует своими чувствами во имя сохранения чужой семьи и общественно значимых дел. Режиссер поднимает важные нравственные проблемы через бытовую суету [3].

Опера Родиона Щедрина «Не только любовь» была поставлена 5 ноября 1961 года по мотивам рассказа Сергея Петровича Антонова «Тетя Луша» в Новороссийском театре оперы и балета. Рассмотрим образ главной героини в контексте стиля неорококо. Учитывая пристрастия рококо в области моды,

Варвара Васильевна ни коем образом не может соответствовать элегантным и немного эпатажным модницам эпохи маркизы Помпадур, где каждая деталь гардероба была тщательно продумана, начиная с прически и заканчивая подолом платья. Напротив она скромна и неброска. Хотя этот факт несколько не отнимает у героини женственности, грации и нежности. Но если обратить внимание на социальную функцию, которая была воплощена Варварой Васильевной в рамках устава колхоза, то отчетливо прослеживается линия рококо-неорококо. Известно, что маркиза Помпадур помогала просветителям-энциклопедистам: ставила на сцене их пьесы, хлопотала о пенсиях для них и т. д. С ее именем связаны и другие деяния во благо процветания искусств: маркиза Помпадур основала знаменитые Севрские фарфоровые фабрики, куда пригласила лучших ремесленников, художников и скульпторов. Фаворитка сама разрабатывала новые технологии, дизайн мебели и посуды, издала альбом собственных гравюр. Уроки живописи и рисунка давал ей знаменитый французский художник Франсуа Буше [2]. Подытоживая, маркиза была не только фавориткой Людовика XV, но представляла ту стезю феминизированной власти, которая явно проявилась в XVIII столетии (особенно остро в России: Софья Алексеевна 1682-1689 гг., Екатерина II 1762-1796 гг.). В данном случае можно утверждать, что женщина социально бифункциональна: она предстает в роли демиурга, где совмещены мужское и женское начала. Можем констатировать факт культурной игры: мужское в женском (архетип «animus»). С мужским размахом деятельности собирательный образ героини Варвары Васильевны и историческая личность маркиза Помпадур остаются по-прежнему женственными, хрупкими и тактичными.

Функция Варвары Васильевны по сути мужская, как и у маркизы Помпадур. То есть, женщина в обоих случаях социально активна, решительна и с волевым характером, при всем этом оставаясь грациозной и нежной. Подобные образы демонстрируют и актрисы советского кинематографа: Надежда Румянцева (фильмы «Девчата» 1961, «Королева

бензоколонки» 1963), Людмила Гурченко («Карнавальная ночь» 1956 г.). Героини фильмов слегка сумасбродны: они влюбляются, но не слишком придают этому значение. Лейтмотив такого толи слишком самодостаточного поведения, толи инфантилизма можно выразить фразой «не только любовь», то есть не любовь главная.

Коснемся музыкальной стороны оперы. «Не только любовь» была посвящена Майе Плисецкой. Постановка оперы на типично советский сюжет о колхозной жизни не так прост, как кажется на первый взгляд. «Пишу колхозного «Евгения Онегина»», - говорил Родион Щедрин. Он даже сравнивал главную героиню оперы с Кармен, стремясь трансплантировать классические мотивы на русскую национальную почву. «Ему хотелось уйти от принятых тогда на сцене Большого театра монументальных панорам с массовками и знаменами в камерную сферу, с ее волнующими переживаниями обыкновенных людей», - пишет об опере Щедрина Валентина Холопова [8, с. 51]. Первый сольный номер Кармен – знаменитая Хабанера. Взяв за основу подлинную кубинскую мелодию, Бизе создает образ томный, чувственный, страстный и этически выстроенный по мотиву «catabasis» в хроматической подаче, то есть образ покаяния. Это не только портрет Кармен, но и изложение ее жизненной позиции, своеобразная «декларация» свободной любви и высокой цены за нее. Но, так как мелодия дана в движении катабазис, понимаем, что в образе Кармен, как отмечалось выше, скрыто покаяние. Напротив же в № 18 «Пляска Варвары Васильевны» оперы «Не только любовь» фигурируют полутоновые мотивы восходящей направленности. Очевидно, что эти выходы «anabasis» демонстрируют устремление героини от земного к Высокому. Лирическая «Песня Варвары Васильевны» № 17 удивительна аллюзией к мотиву «Песни Сольвейг» из сюиты «Пер Гюнт» Эдварда Грига. Это сходство утверждает женственность, хрупкость и верность высоким идеалам: Варвара Васильевна как и Сольвейг – это воплощение нежного образа вечной Возлюбленной, соотносимой в заветах трубадуров с Богоматерью-Хранительницей. Подытоживая

вышесказанное, отмечаем, что в СССР в 50-60-х гг. актуализируется образ женщины, в чьих руках серьезные общественные задачи, которые по умолчанию всегда поручались мужчине. Вместе с тем, этот образ не теряет исконно женских качеств и характеристик, которые мы соотносим со стилем неорококо, нашедшим свою нишу благодаря своей предтече – рококо XVIII века.

Музыкальная манера письма советского композитора Микаэла Таривердиева вписывается в контекст стиля неорококо. Лариса Кириллина проясняет понимание музыкального рококо в статье «Галантность и чувствительность в музыке XVIII века»: «...художественная реальность XVIII века не всегда позволяет так уж строго разграничивать рококо и галантность. Хронологически топос галантности принадлежал обеим эпохам, барочной и классической. Потому галантная манера естественно вписывалась в поэтику позднебарочного рококо ...Для "галантного стиля" в классической инструментальной музыке был внутренне органичен тон беседы. Искусство занимательной, увлекательной и равно приятной и интересной для всех ее участников беседы, известное со времен диалогов Платона, заботливо культивировалось в светском общении XVIII века» [1]. Музыка Микаэла Таривердиева так же элегантна и изящна, как и он сам. Белла Ахмадулина отзывалась о композиторе, как о человеке, которому было присуще ощущение отвращения к развязности и вульгарности, причем это выражалось и в музыкальных предпочтениях. «Главный тон, главный звук этой музыки – это ностальгия о чем-то. Даже когда эта музыка рождалась, в том числе в те годы, когда Микаэл Таривердиев вошел в профессиональное искусство, эта музыка была как бы несовременной, хотя он считался самым современным композитором. Но и тогда его мелодии, его напевы были ностальгией по чему-то. По чему-то идеальному», – пишет в воспоминаниях о творчестве Таривердиева Сергей Соловьев. Предпочтение фортепианного звучания, частое использование мелизматики и, самое главное, ностальгичность, простота и действительно галантность музыкального выражения позволяют

отнести музыкальный почерк Микаэла Таривердиева к стилю неорококо (например, «Дороги» из «Семнадцать мгновений весны»).

Связь женской темы с темой детского органична, что социально и физиологически закономерно. Ребенок эпохи рококо – это человек, в которого вложены все качества достойной личности. И вместе с тем, изображения детей на полотнах очень милые, наивные и непосредственные. Подобную неподдельную кукольность и акцентированную детскость неорококо демонстрирует в своих работах украинская художница-живописец и иллюстратор детских книг Евгения Геннадиевна Гапчинская. Преувеличенные объемы в овале детских лиц настраивают зрителя на прекрасную сказочность, причем такую искреннюю, что невозможно рассматривать их без «внутренней» улыбки и умиления. Герои Гапчинской – маленькие смешные то ли дети, то ли ангелы – обедают шоколадом, любят колбаску и позировать в красивых нарядах. Стиль творчества Гапчинской Е. Г. демонстрирует поразительное следование живописной технике и сюжетности художников рококо. Ярчайшим примером этого явления служит картина «Поцелуй украдкой» – одноименное произведение живописца Жана Оноре Фрагонара. «Поцелуй украдкой» – вершина «галантного» творчества мастера. Юноша «похищает» поцелуй у молодой девушки, она тревожно смотрит на приоткрытую дверь, чтобы никто не зашел и не увидел их. Герои картины Гапчинской Е. Г. – милые дети. Но играют они все те же взрослые роли с детской непосредственностью и неподдельным интересом. Иметь в доме хотя бы одну картину из сказочной серии Гапчинской Е. Г. – это уже престиж, а многие дорогие магазины оформляют под ее картины целые интерьеры.

Неорококо – реальность жизни XX века, причем парадигматического смысла, предполагающая особого рода феминизацию культурных идеалов, а в самой женской сущности – инфантильности и одновременно женскую деятельную активность, выполняя серьезные социальные функции, отстраненные от любовно-эротических коллизий. Массовые виды искусств

(кино, литература, мода) однозначно реагируют на тенденцию неорококо в неоклассическом художественном потоке XX века, где апогеем стала послевоенная диоровская мода «New Look» и «минимализация» одежды в 60-е гг.. Музыкальные проекции разнонаправлены: это и детскость женских образов в художественных произведениях, и самостоятельность молодежных юношеских концертов, и привлечение детских голосов в оперу (Б. Бриттен «Поворот винта»). Опера «Не только любовь» Родиона Щедрина представляет героиню «эмансипированной» от любовно-женской предназначенности при том, что музыка свидетельствует о параллелях с Кармен (о чем упоминает сам композитор) и нежной Сольвейг. В конце XX века музыка Таривердиева и работы Гапчинской продолжили идею рококо вплоть до прямого моделирования сюжетов картин классиков этого стиля.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века Лариса Кириллина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Galante.htm>
2. Знаменитые женщины. Жанна Антуанетта Пуассон де Помпадур [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.greatwomen.com.ua/2008/05/06/zhanna-antuanetta-puasson-de-pompadur/>
3. Кино: Энциклопедический словарь. Под ред. С. И. Юткевича и др. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 640 с. (Статья «Ростоцкий, Станислав»)
4. Прохорова И. – Родион Щедрин Опера «Не только любовь» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/prohorova\\_rs.htm](http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/prohorova_rs.htm)
5. Таривердиев М. Вокальные произведения. – М.: Всесоюзное издательство Советский композитор, 1974. – 80 с.

6. Таривердиев М. Песни и инструментальная музыка. – М.: «Музыка», 1986. – 56 с.
7. Щедрин Р. Не только любовь (клавир). – М.: «Музыка», 1965. – 232 с.
8. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: «Композитор», 2000. – 310 с., с ил.