

О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ СТИВА РАЙХА: ДОКУМЕНТАЛИЗМ И НАРРАТИВНОСТЬ

М. Н. Бакуменко

Новосибирская государственная консерватория
(академия) им. М.И. Глинки

mb63@yandex.ru

Статья посвящена рассмотрению эстетических взглядов современного композитора-минималиста Стива Райха. Его творческий поиск в жанре оперы сопряжен не только с введением мультимедийных компонентов, но также и с новаторским подходом к музыкальному языку и либретто. Документализм и нарративность становятся магистральными тенденциями оперного жанра в сочинениях минималистов 2000-х годов.

Ключевые слова: постминимализм, видео-опера, документализм нарративность, коммуникативная стратегия, субстанциональность музыкального слышания.

Вряд ли возможно приблизиться к пониманию творческого кредо композитора без учета культурно-исторического контекста, в котором формировалась его индивидуальность. Это утверждение целиком относится и к Стиву Райху – американскому композитору, с чьим именем обыкновенно связывают интенсивное развитие музыкального минимализма и постминимализма. Первое впечатление, которое складывается о его художественных приоритетах, может оказаться обманчивым и отнюдь не исчерпывающим и глубоким; скорее, оно демонстрирует мозаичность и некоторую незавершенность его творческих симпатий и ценностных предпочтений. Многие исследователи, например, П. Гриффитс¹ или А. Кром²

¹ Griffiths, P. The substance of things heard. Writings about music. – University of Rochester Press, 2005. – 400 p.

² Кром, А. Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх. – Н. Новгород: Издатель Гладкова, 2004. – 223 с.

неустанно приводят высказывания самого Райха о том, что же именно стало ключом к выработке оригинального авторского стиля. При этом упоминаются его увлечения Пероттином, И.С. Бахом, Й. Гайдном, И. Стравинским и джазовой музыкой. Однако в сочетании этих компонентов не просматривается контуров определенной системы. За этим перечислением прослеживается, скорее, облик дилетанта, который информирован о многом, но глубоко не посвящен ни во что...

Однако повторим, что это лишь первое впечатление. Сама мысль определить стилевые детерминанты через перечисление увлечений и ценностных предпочтений в какой-то момент невольно «задает» идею мозаичности. Но она ничего не говорит нам о возможности целенаправленного познания Стивом Райхом истинной природы искусства и смысла жизни, познания исключительно авторского, выстраданного

в многолетних поисках и потому превратившегося из некоего способа освоения действительности в откровение, притчу и проповедь о сущности человеческой природы и окружающего мира.

Другими словами, необходимо обратиться к философскому аспекту индивидуальной творческой мысли Райха, тем более что аспект этот обусловлен базовым образованием композитора, полученным на факультете философии университета Корнелла. Объектом его специального интереса была философская доктрина Л. Витгенштейна, и Райх был настолько захвачен ее идеями, что и его собственная творческая эволюция в какой-то степени стала способом систематизации личного художественного опыта через взгляды философа и его приоритеты – понятия Логоса, знака, символа, образующих горизонты современной информационной культуры. Таким образом, для основных факторов музыкальной эстетики Райха характерна не только очевидная множественность (наличие разнородных элементов). Не в меньшей мере ей свойствен и поиск объединяющего начала или, точнее, *первоначала*, способного превратить множественность в единство, обнаружить за ширмой хаоса и несогласованности единую систему, пронизанную Духом, где следы Его творящей и назидющей мысли указывают на возможность коммуникации между человечеством и Творцом мира и всего сущего.

Райх склонен полагать, что все элементы этой системы внутренне объединены прочной, хотя и не очевидной связью семиотического характера. Вот почему различные проявления композиторской, литургической, традиционной музыки и фольклора, «переплавленные» Райхом в собственный неповторимый стиль, воспринимаются им

не только как сумма разнообразных артефактов, но именно как знаковые явления, набрасывающие контуры таинственного текста вечно дописываемой Книги Бытия.

Множественность факторов музыкальной эстетики композитора, однако, не превращается в бесконечный ряд. Райх выработал в практической композиции и четко определил теоретически свои приоритеты. Избранный набор компонентов в контексте музыки Райха достаточно определенно утверждается композитором как *совокупность системных факторов*. Однако сама по себе приведенная выше сумма начальных посылок еще не может быть теоретическим отражением определенной системы, а уж тем более – подлинным воплощением самодостаточной эстетики Райха.

* * *

Прежде всего, укажем на то, что целостность эстетики Райха формируется не столько в области сугубо индивидуальных творческих исканий, сколько в русле общей доктрины американского минимализма, художественная система которого никогда не была настолько строго заданной, чтобы не допускать инакомыслия. Напротив, ее гибкость благоволила композиторским опытам по введению и освоению самого разнородного материала, заимствуемого из «интонационного словаря эпохи» в качестве исходных прототипов нового художественного языка. Неизбежная в таких случаях эклектика преодолевалась за счет множественной, последовательной реинтерпретации *заинтересованным* слушателем¹ наличных интонационных структур через процессы художественной коммуникации. И, действительно, остигатность, вариантность, повторность музыкального

материала, свойственная минималистским композициям, позволяли принять такой созерцательно-медитативный способ художественного общения. Но всем было очевидно, что коммуникационные механизмы и эстетические ценности этого стиля прямо восходили к арт-примитиву и достаточно однозным в своей незатейливости образцам популярной музыки. Чтобы избежать излишне подчеркнутой легковесности интонационных истоков и приемов развития, минималисты внедряли в свои коммуникативные стратегии особые «интерпретационные векторы», которые позволяли сопрягать впечатления от звуковой среды сочинения с видеорядом и сценической драматургией, как, например, в операх Ф. Гласса.

Усвоив эти подходы, Райх тем не менее остался неудовлетворенным тем качеством художественного синтеза, которого ему удалось добиться, используя известные возможности. В связи с этим можно было бы сослаться на общие для современной культуры стремления к осмыслению художественного наследия *сквозь призму пост-минималистских взглядов*, получивших распространение в музыкально-критической литературе и высказываниях композиторов-минималистов (в частности, Стива Райха)³. Во-первых, это уже упоминавшееся увлечение Райха семиотикой в интерпретации лингвистической философии Витгенштейна. Во-вторых, следует указать на укорененность мировоззрения Райха в актуальных проблемах, идеях и контекстах философии 80–90-х гг. прошлого века. Если ограничиться этим толкованием, то приставка «пост-», так или иначе, связана с некоторым внутренним критицизмом, вызванным безудержной переоценкой непрерывно произ-

водимых и подчас разрозненных элементов «наследия музыкальной культуры». Дело в том, что каждый, кто принимает такую позицию, стремится выложить из мозаичных фрагментов наличного культурного бытия собственную картину культуры, которая отличалась бы от гораздо более традиционных взглядов на нее.

Если исходить из того, что пафос философии минимализма в значительной степени вызван желанием освободиться от ранее утвердившихся способов систематизации знания, рассыпать картину мира на элементы, дабы сложить новый образ действительности, то необходимо понимать, что Райх с сочувствием относится к некоторым, хотя и далеко не ко всем, идеям постмодернизма, а именно к критике проблемы культурного единства. Но тем самым Райх возложил на себя не столько художественную, сколько именно философскую задачу: создать новую личную систематику культуры, которая должна оставаться не только частным убеждением композитора, но и с основанием претендовать на общезначимость.

Райх берется за формирование картины мира, которая будет интересна многим. Его творчество ищет коммуникацию, направленную «вовне», композитор стремится донести скрытые смыслы своих интеллектуальных исканий языком музыки. Это делает Райха проповедником, заставляет не просто активно формировать собственный стиль, но и выражать свое мировоззрение как открывшуюся через откровение истину, как художественную ценность, значение которой может быть осознано не только самим композитором, но и значительным количеством людей, вовлеченных в контекст современной культурной коммуникации.

³ Reich, S. *Writings on Music, 1965–2000*. – London: Oxford University Press, 2004. – 254 p.

Но, обнаружив это стремление к коммуникации, мы наталкиваемся на еще один смысловой аспект философии Райха. Он основывается не столько на идее «деконструкции культуры» (термин Ж. Деррида), сколько на традиционных нравственных догматах, размышляя о которых, Райх стремится к своей особой художественной систематике. Райх формирует смысловые конструкции, которые обладали бы значительным нравственным потенциалом, что вкупе с демократичностью языка сообщало бы им всеобщую конвенциональность и статус вечной ценности. Примером тому служит документальная видео-опера «Три истории»² – сочинение, в котором языковые и коммуникационные составляющие, будучи оцененными без учета совокупного художественного воздействия целостной композиции, как будто не выходят за рамки опытов многих композиторов, работавших в разные периоды ушедшего XX века. Однако только у Райха документальный, видео- и музыкальный ряды превращаются в единую, необычайно емкую и глубоко-мысленную художественную концепцию, в то время как близкие по языку работы не достигают и сотой доли художественного и нравственного потенциала райховской оперы.

* * *

Индивидуальное мировоззрение Райха и ряда близких ему по духу авторов, чутко реагирующее на «знаковые» социальные явления, обусловило появление сценических произведений, отражающих коллизии современной действительности: это конфликты узурпаторов и угнетенных, чувства и долга, природного и техногенного, войны и мира, безбожия и религии. Кон-

фликтность и острая социальная проблематика, воплощенные средствами документализма, проникают как в оперную, так и во вне-сценическую музыку³.

Следует отметить, что композиторы-минималисты далеки от отвлеченных абстракций и художественной фантазийности. Свои идеи они обставляют подлинными фактами, а некоторые оперы основывают на историографически достоверной *экстраполяции литературного первоисточника* на ситуацию современного общества, что можно наблюдать, например, в опере «В ожидании варваров»⁴ Филипа Гласса на сюжет одноименного романа Джона Кутзее. С другой стороны, создаются сценические сочинения, в «сюжетной» основе которых находятся только реальные события и факты, без малейшей примеси художественного вымысла, без участия определенного литературного источника-прототипа. Этот источник заменяет фабульная линия, составленная автором из документальных материалов. К такому типу опер относятся и «Три истории» Райха.

Итак, одна из важных типизирующих черт постминималистской оперы – возможное отсутствие литературного прототипа, без которого ранее, вплоть до конца XX века, опера не могла существовать. Действительно, может показаться, что минималисты «играют с огнем», интерпретируя оперный жанр вне его соотношений с определенным литературным прототипом. Возможно, они и в самом деле рискуют слишком далеко зайти в своем переосмыслении причинно-следственных связей, присущих опере как спектаклю. Когда речь заходит не о романе или драме, а о реальных событиях, эти связи закономерно простираются в измерения, свойственные не столько художественным произведениям,

сколько историческому процессу, что далеко не одно и то же.

Видеоряд в их операх обретает силу, способную порождать в сознании и подсознании адресата новые смыслы, сообщающие многозначность довольно сжатой и фрагментарной фактологии спектакля. Складывается впечатление, что композиторы намеренно усугубляют аскетичность сюжетной линии в пользу общей ассоциативно «нащупываемой» зрителями фабулы, благодаря которой происходит смысловая «сцепка» отдельных сцен. В связи с этим целостное восприятие видеоряда превращает его в подобие «ключа», с помощью которого череда фрагментов предстает как впечатляющее конкретно-историческое многообразие, единое в своей этической интерпретации.

Упомянутые художественные приемы, присутствующие, в частности, в «Трех историях» Райха, созвучны с тенденциями, имеющими место в современной «клубной» культуре и танцевальной музыке. Творчество Стива Райха, со всеми его эстетическими предпосылками, как ни странно, стало большим вкладом в современную масскультуру; многие американские ди-джеи считают его своим прародителем, еще в 60-х открывшим новые пути развития танцевальной музыки. Знаковым в этом отношении является выпуск альбома «Reich Remixed»⁵, который свидетельствует о своеобразном сближении двух различных направлений современной музыкальной культуры, имеющих общий источник происхождения, прежде всего, в афро-американской культуре.

Композиционному языку Райха в целом свойственно господство метрического пульса над средствами агогики. Об этом свидетельствует его взгляд на классическую

музыку именно под углом ритмики: «...У Гайдна имеет место постоянный бит, и очень ясная традиционная фактура. Позднее, особенно после Бетховена, музыка становится более и более хроматизированной, вместе с тем, менее и менее ритмичной. Эти происходят до тех пор, пока ритм не становится жестом, вследствие чего повышается значимость дирижера, а в XIX веке он становится просто колоссом. ... Когда жест в музыке начинает доминировать над пульсирующей сильной долей, появляется своего рода блуждающая музыка, которая достигает своего апофеоза где-то между поздним Вагнером и ранним Шенбергом» (перевод М. Б.)⁴.

Таким образом, композитор выступает за слуховую доступность где бы то ни было звучащей музыки, что и реализуется в творчестве минималистов, но никак не за снижение ее интеллектуального наполнения, что прослеживается как в современной массовой музыке, так и в наследии некоторых композиторов отечественного «третьего пласта» (по определению В. Конен⁵).

* * *

Жанр «видео-оперы» в творчестве Райха тесно связан с мультимедийностью, широким пониманием оперы как действия, реализуемого на сцене: оркестр и вокал гармонично сочетаются с многообразием технических аудио- и видеосредств. Не связанные единой сюжетной линией «смысловые презентации», рождаемые данным синтезом, представляют собой три рефлексии по поводу трех показательных с точки зрения

⁴ Richard Kessler, Executive Director of the American Music Center, talks with Steve Reich. – Newmusicbox.org – URL: <http://newmusicbox.org/archive/firstperson/reich/interview3.html>.

⁵ Конен, В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – 157 с.

ния композитора, и вместе с тем, исторически достоверных событий XX века, полноценно зафиксированных в документах.

Документализм сообщает опере Райха особый повествовательный стиль: он обладает специфической свободой описания реальности за счет достоверности, которая не требует веры в правдивость источника информации, а опирается на слово свидетеля, констатирующего истинность произошедшего. Документ – это не только отзыв на событие, но и его правдивое описание, которое опосредуется и поверяется другими источниками информации. Соответственно, автор документального сообщения – не эпический сказитель, а личность, которая констатирует, утверждает подлинность свершившегося и комментирует свое свидетельство, что имеет определенное сходство с историческим подходом, который подразумевает помещение комментария в контекст описываемых событий. Идея интерпретации факта как способа исторической фиксации события укрепляет нашу уверенность в его подлинности, корректности всех параметров описания.

Кроме работы с фактами и документами Райх обращается к Преданию, к текстам и смыслам, далеким от абсолютизации исторической достоверности и документальной точности изложения. Избранный им *нарративный подход* расположен на некотором удалении от научной истории, от мысли о необходимости удостоверять истинность либо оценивать вероятность, возможность реального существования того, о чем повествуется. В наррации главная цель – не свидетельствование и не констатации, не историческая динамика, а достижение особого эффекта, который можно было бы назвать погружением «в Лету времени». Для авто-

ров, приверженных нарративу, важен этот эмоциональный эффект, увеличивающий количество «бытийных измерений», чем достигается «всевидение» и «всеведение», способность всепроникающего взгляда, который охватывает не столько событийную сторону, сколько идею единого и неподвижного в своей универсальности нравственного закона, управляющего бытийностью.

Для автора наррации время может идти как вперед, так и вспять. Для историка факт является атомом в ряду других атомов, складывающих историческую картину, основное назначение которой – служить зеркалом действия произошедшего. Для нарративного взгляда на жизнь такими атомами являются не факты, а рассыпанные по человеческой жизни свидетельства вездесущности таинств и непознанных законов, в убеждении о предопределенности всего сущего, в мысли о мистическом единстве времен, жизни и смерти, данного в ощущениях мира, и мира предчувствий, мира воображаемого. Все это дополняет и делает объемной бытийно-историческую констатацию жизни как раз за счет допущения существования жизни иной, неведомой, но соприкасающейся с человеческой душой.

Этот тип соприкосновения реального и запредельного как раз и был выработан Райхом – художником и во многом философом. Документальность и нарративность, понятия таким образом, являются предельными основаниями его философской доктрины. Райх предлагает художественный взгляд на мир, в котором историческая фактичность бытия трансформируется в легендарное предание. В итоге мы видим не столько исторические причины, сколько созерцаем высший смысл, определяемый балансом

сил добра и зла. Действующие лица – не политики и не известные люди. Все определяется законами нравственности и контролируется силой судьбы, ее предопределением. События различного масштаба, от катастрофы дирижабля до взрыва атомной бомбы и создания клона, обнаруживают иные смысловые горизонты, которые, с точки зрения историка, не могут быть поставлены в единую логическую связь. Они связаны с древнейшим греховным стремлением человека превзойти Бога, совершенство Им сотворенного мира.

Таким образом, мы имеем дело с описанием истории не в ее общепринятых научных параметрах, а в абсолютном и подлинном значении Книги Бытия, когда непрерывная констатация свершившихся событий *в восприятии слушателя сама превращается в некое, перед глазами совершающееся действие, в котором слушателю отводится роль наблюдателя-очевидца*. Тем самым мобилизуется внимание слушателя, выстраивается особая творческая стратегия, основу которой составляет коммуникативная и познавательная активность современного человека, осуществляемая через прочно вошедшие в быт телерепортажи, интервью, просмотры газет, прослушивание радиопередач. При этом человеческое сознание нередко воспринимает информацию, доступ к которой обеспечивается, так сказать, в фоновом режиме, как неотъемлемую деталь современного быта, а вовсе не как особый, научно удостоверенный способ познания мира. Общий и до определенного момента «невидимый» познавательный контекст, в котором живет человек, не замечается самим человеком, как воздух, которым он дышит.

Но погружение в этот контекст чревато тем не менее серьезными нравственными озарениями. Настоячивое и специально

подготовленное, акцентированное Райхом обращение к констатациям фактов бытия, создает предпосылки для совершения слушателем некоего познавательного скачка, когда из констатаций очевидного вдруг вырастает осознание проблемы нравственных последствий человеческих деяний и раскрытие их истинной значимости. Какого бы то ни было словесного описания этого самого скачка в тексте оперы нет, как нет и определенного места в партитуре, где он должен был бы произойти. Если упомянутый скачок в область вечных нравственных истин происходит, то он целиком остается в сфере сознания слушателей, не являясь частью текста, но совершенно определенно знаменуя свершившийся акт художественной коммуникации, истинную меру понимания смысла сочинения. Здесь вскрывается эффект озарения, который, собственно говоря, и является центральным элементом драматургического замысла документальной оперы и ключевым моментом ее понимания.

* * *

Рассматриваемый эффект озарения, мистического проникновения в суть вещей, основан на одном из способов познания мира, при котором индивид, ищущий этого познания, соотносит себя с неким нравственным абсолютом. То есть за восприятием событий в какой-то момент распознаются вечные истины и проблемы, понимание которых достигается отнюдь не посредством длительного рационалистического дискурса, а путем мгновенного скачка, переводящего пласт суммирующейся насланваемой фактологии в область парящих над фактами идей. Такой интуитивный по своей сути способ познания нравственных абсолютов уходит корнями в *жанр притчи*,

где он является основой эмоционально-образного постижения глубинного смысла бытия. И направлен данный прием не столько на расширение информационного горизонта сознания индивида, сколько на привитие человеческой душе определенных нравственных доктрин, познаваемых и усваиваемых в первую очередь чувством, становящимся доминантой человеческого поведения. Затем, постфактум, человек в своей повседневной жизни каким-либо образом находит путь, приводящий к обоснованию данного привитого ему нравственного выбора в его личном эмпирическом опыте.

Притча как способ интерпретации действительности, поданной в нарочитой фактологической объективности, в опере становится колоссальной коммуникационной находкой Райха – человека глубоко религиозного. В эстетике его творчества получает развитие тенденция научения, привития иудео-христианской нравственной позиции. Композитор взывает к образному мышлению слушателя, как бы рассказывая ему притчу в своем творческом послании, подводя к чувственно-эмоциональному осмыслению глобальной ответственности каждого человека за судьбы цивилизации, за сохранение его основного природного свойства – тварности и вытекающей из этого свойства бесконечной ответственности перед своим Создателем. А исторические документы для Райха – как жизненные примеры в притчах Иисуса. Они используются в обработанном виде не в силу их историографической точности, а по причине бытийной достоверности, что формирует момент некоторого нравочужения, проповеди для всего человечества.

Дух притчи наполняет «Три истории» до краев. Им обуславливается стилевое единство, цельность музыкального языка и особый род оперной драматургии. В специфически организованную видеомызыкальную ткань «Трех историй» особым образом проникает Слово, и оно предстает в двух ипостасях, согласно своему документальному источнику: как слово написанное (по материалам прессы) или сказанное (по материалам цитат, видеохроник, интервью). Текст зачастую присутствует на экране, проинтерпретированный не только в смысле информационного носителя, но и как образ, удостоверяющий зримое присутствие Слова сказанного, пропеваемого, или воспроизводимого при помощи техники «drummed out»⁶, с которым Райх в данный момент обращается к слушателю-зрителю действия. А то самое «пропевание», т. е. партия солистов, есть не что иное, как композиционно переосмысленное дублирование документального текста. Текст является частью видеоряда I и II действий, в основе которых лежат письменно зафиксированные документы, где он подается как целыми фразами, так и в виде слогов в определенном ритме, сопровождаемый инструментально. За счет визуальной составляющей музыка и текст синтезируются в особый многомерный информационный поток. В III действии, основу которого составляет ряд интервью с американскими учеными, ставших, тем самым, персонажами оперы, акцент в подаче Слова смещается на его артикуляционную сторону. Речь интервьюируемых, заметно обработанная средствами сэмплирования, в силу приобретенных необычных интонационных свойств, становится не столько декламацией, сколько неотъемлемой частью музыкальной ткани.

Особое место в либретто занимает текст Книги Бытия, проходящий параллельной драматургической линией через все произведение. Он всегда появляется на черном экране, визуально воспринимается и осмысливается, однако не произносится вербально. Такой прием создает эффект понятийного противопоставления Бога и небытия. Внезапное исчезновение «картинки» и появление библейского текста, разрывающего цепь актуальных для современности видеокадров о последствиях безудержного и неконтролируемого наступления технического прогресса – это прямое указание на тщетность попыток человека повторить величие божественного творения. Текст Книги бытия – предостережение человеку о его ограниченности, о разрушительности созданной им машинерии – механической ли, биологической или какой-либо иной. И подчеркивается этот кошмарный эффект именно специфическими приемами работы со звуком, где, наконец, Слово Божие открыто и фронтально противостоит всякому иному слову, слову искаженному, с трансформированной фонетикой, слову произносимому, «впечатанному» в звуковую среду конкретной музыки. Вот где и видеоряд, и слово Библии достигают кульминационного суггестивного эффекта. Вот где как раз и осуществляется тот самый скачок, который знаменует акт понимания и нравственного прозрения у всякого, внимающего притче!

Подчеркнутые инструментальными ударами «drummed out», слова Священного Писания воспринимаются как всюду проникающий «глас Бога», доходящий до сознания всякого – и иудея, и эллина, независимо от его убеждений и языка общения. Бог глаголет «на языцах», то

есть на сверхязыке или, что тождественно, не прибегая к людскому языку общения. Слова Бога в данном случае – это Его обращение после предсказанного в пророчествах Армагеддона, в тот момент, когда тварь как никогда близка к тому, чтобы разрушить все творение, включая себя. Тем более впечатляюще эти слова начинают звучать впоследствии, произносимые роботом, точнее, искусственным генератором речи.

Литература

Колел, В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – 157 с.

Крапивина, И. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2003. – 192 с.

Крам, А. Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх. – Н. Новгород: Издатель Гладкова, 2004. – 223 с.

Мартынов, В. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.

Поспелов, П. Минимализм и репетитивная техника // Муз. Академия. № 4, – 1992. С. 74-82.

Поспелов, П. Стив Райх: от минимализма до Святой земли // Коммерсантъ-Daily. – М., 1996. – 8 июня.

Чередищченко, Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М., 2002. – 592 с., илл.

Gann, K. American Music in the Twentieth Century. – New York: Schirmer Books, 1997. – 400 p.

Griffiths, P. The substance of things heard. Writings about music. – University of Rochester Press, 2005. – 400 p.

Mertens, W. American Minimal Music. – New York: Alexander Broude Inc., 1983. – 130 p.

Numan, M. Experimental Music: Cage and Beyond. – London: Cambridge University Press, 1999. – 216 p.

Potter, K. Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. – London: Cambridge University Press, 2000. – 406 p.

Reich, S. Writings on Music, 1965–2000. – London: Oxford University Press, 2004. – 254 p.

Schwartz, K.R. Minimalists. – London: Phaidon Press Limited, 1996. – 240 p.

Сайт newmusicbox.org. Richard Kessler, Executive Director of the American Music Center, talks with Steve Reich. – URL: <http://newmusicbox.org/archive/firstperson/reich/interview3.html>.

(Endnotes)

¹ Если слушатель оказывается незаинтересованным в художественной коммуникации, звучание минималистских опусов расценивается как монотонный фон, как попытка заменить процесс художественно-образной коммуникации созерцанием музыкальных структур, которым приписываются свойства неких кодов и т.д.

² «Three Tales» (1998–2003). Это произведение – второй после оперы «Пещера» («The Cave») совместный проект Райха с его женой видеохудожницей Берил Корот. Каждый из трех актов оперы – «Гинденбург», «Бикини», «Доли» – соответствует определенной «истории» из жизни человечества начала, середины и конца XX века. I действие – это история о создании дирижабля Hindenburg, крупнейшего летательного аппарата, трагедии его крушения в местечке Лейкхерст (штат Нью-Джерси) 6 мая 1937 года. Вторая исто-

рия – «Бикини» (II акт) – об испытании американскими войсками атомной бомбы на атолле Бикини в 1946–1954 годах. Многочисленные учения на Маршалловых островах в Тихом океане повлекли за собой трагедию экологического бедствия и одновременно психологическую трагедию жителей этих островов, навсегда лишившихся Родины. «Доли» (III акт) – вероятно, то, что еще не успело окончательно стать историей; авторы неформально называют эту часть «разговором», в основе которого – рассуждения влиятельных американских ученых на тему клонирования, новых биотехнологий, создания роботов, искусственного интеллекта, модернизации человеческого тела средствами технологии.

³ Например, произведения «Разные поезда» С. Райха, «О переселении душ» Дж. Адамса.

⁴ «Waiting for the Barbarians» (2005).

⁵ Nonesuch Records, 1999. Альбом включает в себя ремиксы различных ди-джеев некоторых весьма значительных для творчества Райха произведений: «Proverb», «Drumming», «Music for 18 Musicians» и др.

⁶ В буквальном переводе с англ. – «выколачивание» – специфический фактурный прием, генетически происходящий от «инструментализации» записанной речи в более ранних пьесах, например, «Different Trains», где каждому **произносимому** слогу соответствовал **музыкальный** звук. В видео-опере этот синтез становится трехкомпонентным, включая в себя также и слог текста **написанный**, появляющийся на экране. Вместе с тем находкой является исключение вербального компонента в репрезентации текста Книги Бытия.