

История с портфелем, или Спектр нереализованных возможностей

О существовании ассоциации "Русская музыкальная традиция" я узнала в Москве, года полтора тому назад, довольно случайно. В то время я искала французскую организацию, которая смогла бы поддержать мой проект, связанный с музыкой русского зарубежья. Искала — учитывая нашу "информационную оснащенность", — в основном расспрашивая разных людей, до тех пор, пока композитор Юрий Каспаров не посоветовал: "Позвони Юлию Гальперину. Он занимается "Русской музыкальной традицией". Может, сотрудничество окажется для вас обоих полезным". Так и вышло, причем заинтересованность председателя ассоциации в сюжетах, наскоро излагаемых мною по телефону, была очевидна с первой же минуты.

Уже здесь, в Париже, я более подробно познакомилась с работой ассоциации. За сравнительно недолгий срок существования — четыре года — она дала импульсы и условия реализации многих ярких идей. Изначально предполагался широкий спектр деятельности и охват самых разных явлений. Достаточно напомнить о центре русской информатики и учебном заведении — "Франко-русской академии", где, кроме музыкальных, ведутся занятия по живописи и балету, а с будущего года предполагается открыть и театральное отделение. И, конечно, для меня как музыковеда — впрочем, для композитора Юрия Гальперина тоже — здесь "не хватает" музыковедения: курсов по истории и теории музыки в академии, а в рамках ассоциации — исследовательского центра, с возможностями проводить конференции, организовывать исполнения, издавать ноты и другие источники, хранящиеся в европейских и американских архивах. Необходимость и этого направления в работе ассоциации очевидна.

Не секрет, что русская музыка за рубежом — при всем почтении со стороны лиц заинтересованных — остается явлением, различные пласты которого осмыслены не в полной мере. Общепризнанные вершины музыки XX века, такие, как творчество Стравинского или Прокофьева, давно перешли границы музыки специфически русской и стали общемировым достоянием. Реже вспоминаются другие, не равные по масштабу классикам, так называемые композиторы "второго ряда", творчество которых — удел фестивалей и иных одноразовых акций, забывающихся обычно сразу же после их окончания. Так, с 60-х годов в Европе и с 80-х в России наблюдается процесс "открытия русского музыкального авангарда" — в кавычках, потому что первые находки, вызвавшие к жизни статьи, диссертации, постановки и исполнения, довольно быстро разочаровали своим художественным уровнем, после чего были провозглашены скорые выводы о том, что никакого раннего музыкального авангарда в России не было и "открытия", сделанные Николаем Обуховым, Иваном Вышнеградским, Артуром Лурье,

Николаем Рославцем, остаются не более, чем экспериментами, не выходящими за рамки своего времени. Впрочем, налет сенсационности редко способствует подлинному проникновению в суть предмета. А вопросы остаются, как и десятки, сотни опусов — вне исполнительского и слушательского интереса, вне музыковедческого осмысления.

Среди неизвестных русских композиторов есть явления по-своему уникальные. Достаточно назвать Ивана Вышнеградского — "первопроходца в пространствах ультрахроматизма". Можно сказать, что ему повезло несколько больше, чем другим. У него была долгая жизнь и довольно счастливая старость. В 70-е годы новое поколение музыкантов обратилось к его творчеству и увидело в нем то, мимо чего прошло поколение неистового и всеотрицающего авангарда 50-х: композитор Клод Балиф, анализирующий в своем классе сочинения Скрябина, Вышнеградского и Обухова, пианистка Мартин Жост — исполнительница многих сочинений, смело преодолевающая странность звучания четвертей и более малых делений тонов, композитор Паскаль Критон, которая встретила с Вышнеградским в самом начале своих занятий композицией и потом стала развивать его звуковые идеи в собственном творчестве (15 лет она разбиралась в его главном теоретическом труде "Закон пансопности", вобравшем в себя все основные представления композитора, весь его звуковой космос, метафизику музыки от ее происхождения до перспектив будущего с точки зрения его особого слышания и отношения к звуковой материи), Дмитрий Вишней — сын композитора, — они были его друзьями при жизни и остались ими по сей день. Усилиями членов "Ассоциации Вышнеградского" — их усилиями — издаются компакт-диски, пластинки, книги, они стараются объединить вокруг себя специалистов-исследователей, которых не так уж много во всем мире.

Иначе сложилась творческая и личная судьба друга Вышнеградского — Николая Обухова. Она остается загадкой, лабиринтом, разумеется, сейчас еще более запутанным, чем 50 лет тому назад. Свое главное сочинение, мистерию "Книга жизни" на собственный текст, он начал писать еще в 17-м году, в Крыму, и потом, после Константинополя, продолжил в Париже. Во всех источниках отмечается воодушевление М. Равеля, с каким он воспринял то, что ему показывал этот "молодой русский". Во многих рукописях Обухова стоит посвящение: "Моему дорогому учителю Морису Равелю". А далее мы вступаем в область мифологии: в 1949 году, когда он возвращался к себе через знаменитый парк Сен-Клу, привлекающий сегодня парижан своими феерическими фонтанами, на него было совершено нападение, и портфель с партитурой "Книги жизни" был похищен.

Очевидно одно, что перед нами история "сгоревшей рукописи", "пропавшего чемодана", неизбежно повторяющаяся и ставшая уже мифологемой русской культуры. Сам композитор провел после этого еще пять лет в больнице, но ничего уже больше не сочинял.

Тем не менее в марте 1966 года в музыкальный отдел Национальной библиотеки почитательницей его творчества и главной исполнительницей О. де Брой был передан в дар практически полный архив Обухова, который находится там и по сей день, — огромное количество сочинений в разных жанрах, для разных составов, среди которых — четыре тома огромного формата "Книги жизни", и конкретность этого факта ставит под сомнение все остальные. Четыре толстых книги, перетянутых ремнем (сотрудник библиотеки несет их из хранилища до стола не без труда), существуют в виде клавира, дирекциона, как говорят порусски, или réduction'a — по-французски, — партий одного или двух роялей,

иногда доходящих до 6-8 строк, и голосов.

Вряд ли Обухов рассчитывал на конкретное исполнение, хоть и в плане последования частей указывал: "Книга жизни, раскрытая Николаем Изступленным (начиная с 30-х годов он именует себя не иначе, как Nicolas l'Extasié, — Е.П.), Священное действо воцарившегося Пастыря Вседержителя (...) должно свершаться каждый год, первой ночью и на второй день воскресения Христа от часа вечером и утром до полночи и обеда без перерыва".

Знал, что исполнение маловероятно, поэтому и не делал оркестровку, писал "первый вариант", "в стол", для себя и для будущего. (Оркестровано только "Предисловие Книги жизни" — Préface, — исполненное С. Кусевичем в Grand Opéra в 1926 году.) Но как должна выглядеть и какой огромной быть оркестровая партитура, если и клавира-то поднять трудно? Существовала ли она? "Если ничего не было потеряно и история с портфелем — финал романтизированной биографии, то что за удар он перенес и почему провел последние годы в больнице? И если что-то было утеряно, то что?", — несколько раз повторяя у свой вопрос Клоду Балифу. "Существуют две версии, ни одна из них сейчас уже не может быть подтверждена наверняка...", — уклончиво отвечал он. Вероятно, все же были утрачены последние части сочинения, они существуют в общем плане, но не в виде нотного текста. Хотя и то, что есть, имеет вполне законченную форму.

В 1981 году в рамках небольшого фестиваля "Перспективы XX века" были исполнены фрагменты "Книги жизни": вступление, заключение и... две центральные части, имеющие несколько названий: Le Troisième et dernier Testament, Victoire par l'Amour с подзаголовком L'Avant-propos du Livre de vie и далее — "L'heure est proche" и "C'est l'heure", датированные 1946 годом и к "Книге жизни" имеющие весьма косвенное отношение... Творчество Обухова таит в себе еще много загадок.

Преодолим ли миф о принципиальной неисполнимости его главного сочинения? При всей своей кажущейся огром-

ности и утопичности, "Книга жизни" вполне исполнима как сценическое произведение. Это не опера, не оратория, не Страсти, хоть там и разыгрывается "страстной сюжет", несколько модифицированный в духе идей "Третьего завета", коим композитор был подвержен.

И жанровое определение "мистерии" в данном случае не должно нас отпугивать. Конечно, двенадцать часов музыки — это немало. Но, в принципе, все можно было бы уместить в два вечера. Это только половина вагнеровской тетралогии, всего лишь треть оперного цикла К.Штокхаузена "Свет" ("Из семи дней"), рассчитанного на семь вечеров. И "Книга жизни" могла бы быть исполнена как произведение синтетического театра, со сложной постановочной частью, богатыми визуальными эффектами, — для сценических жанров конца XX века все это не новость, но сколько усилий для этого нужно приложить?

Для того, чтобы музыка жила в культурном пространстве естественным образом, нужны не единичные "фестивальные" исполнения, но обычная концертная жизнь с повторением имен и сочинений, в разных залах и для различных слушательских аудиторий.

В любом репертуаре существует центр, в виде собрания наиболее часто играемой классики, и расходящиеся от него лучи, и если лучи "урезать", то и солнце может незаметно если не померкнуть, то поблекнуть. Живая культурная ткань существует во множестве своих переплетений, как в истории, так и в настоящем. Поэтому нужно исполнять музыку и А.Лурье, и Н.Набокова, и Вл. Дукельского, и "классицистского" А.Гречанинова, и много еще кого — это культурная необходимость. (Конечно, приведенный пример с "Книгой жизни" Обухова — все же экстраординарный, но есть много других сочинений, которые не так трудно исполнить.) Вероятно, что их сочинения не будут тотчас же признаны "шедеврами", зато они откроют живую звуковую перспективу. В России в начале 90-х годов прошла серия фестивалей "Наследие", где

были исполнены неизвестные сочинения известных и неизвестных композиторов, в том числе — "русского зарубежья". По разным причинам эта идея в Москве не имеет сейчас своего продолжения, но есть все условия для того, чтобы осуществить ее в Париже, причем на уровне реальной, повседневной концертной жизни в лучшем смысле этого слова. И базой для этого могла бы стать ассоциация "Русская музыкальная традиция".

А пока окончен первый учебный год в академии и завершен первый концертный сезон. Все концерты были по-своему примечательны. Первый, состоявшийся в Шопеновском зале Плейель, стал своеобразной презентацией педагогов и учеников академии. Два других прошли под занавес года. Виктор Барсов (баритон) и Ольга Аверьянова (фортепиано) исполнили русскую вокальную музыку XIX и XX веков в галерее Neslé, в зале с по-своему стильным интерьером, но ставящем исполнителей в сложные акустические условия. (Может быть, здесь хорошо прозвучали бы сочинения Обухова для фортепиано и "Croix sonore" — мистического, с точки зрения композитора, инструмента, изобретенного им самим и по звучанию приближающегося к "Волнам Мартено") "Новым квартетом Антон" (А.Маталаев, Е.Яковлева, А.Мартынов и А.Мелик-Парсадянян) в греко-католической церкви Сен-Жюльен-ле-Повр были исполнены классические русские квартеты: Второй — Бородина, Восьмой — Шостаковича и квартет Равеля. Таким образом между сочинениями Бородина и Равеля возникли перекрестные связи.

Впереди будущий концертный сезон ассоциации, в котором кроме русской классики планируется несколько авторских концертов композиторов среднего и молодого поколений, живущих во Франции, России, других странах. Задуманы и концерты лауреатов конкурса Чайковского, что не может не вызвать слушательского интереса. Возможно, что в афише будущих сезонов найдут свое место и русские композиторы, писавшие во Франции 20-х, 30-х, 50-х годов.

Возможно, что это поможет пролить свет на несенсационную, но реальную историю русской музыки во Франции, и шире — вне России, которая продолжается по сей день.

ЕЛЕНА ПОЛЬДЯЕВА

Париж—Москва