

# СЕРГЕЮ ЖУКОВУ - 50

Рос. муз. газета. - 2001. - № 12. - с. 3

10 и 21 октября состоялись два авторских вечера, посвященные этому юбилею. Первый - в Большом зале Дома композиторов и второй - в Русском духовном театре «Глас» на Малой Орданке. Программы концертов были очень различными, если не сказать - контрастными: на вечере в ДК прозвучала камерная музыка, а в театре «Глас» - прикладная (к спектаклям, кинофильмам и т. д.). Юбилей - это всегда подведение творческих итогов, и в двух концертах оказались представленными важнейшие направления творческой деятельности С. Жукова. Правда, не менее важная для композитора симфоническая музыка, к сожалению, не исполнялась - вероятно, по чисто финансовым причинам.

На авторском вечере 10 октября в основном звучали произведения последнего времени. Но открыли концерт две наивные детские пьески, написанные лет 40 назад: «Шутка» и «Воспоминание о вальсе» для фортепиано, которые исполнил ученик IV класса музыкальной школы № 13 А. Сдвигов. По признанию самого автора, при составлении программы концерта он с удивлением обнаружил, что почти в каждом сочинении присутствует фортепиано (или клавиесин). А между тем рояль всегда был для него «непонятным и загадочным», как ультрасовременный компьютер. Поэтому раньше он очень редко писал для фортепиано, сейчас же пишет все больше и больше. А на предстоящей «Московской осени» ожидается исполнение фортепианного концерта...

Уже в «I главе» из цикла «Книга превращений для подготовленного рояля» («Таинственная история старого музыкального ящика», 2000) проявилась сонорная трактовка фортепиано, свойственная и другим произведениям композитора. Идея здесь заключается в постоянных фактурных превращениях этого сонорного материала, а тембр преобразованного фортепиано (Э. Теплухина) настроивает на последнее и самое главное «превращение»: из зала выходит мальчик лет пяти и выносит на сцену «старый музыкальный ящик» - шарманку, повторяющую один из мотивов «Барыни». В целом,

однако, возникает такое впечатление, что в большинстве случаев мы имеем дело не с превращениями, а с достаточно отчетливыми сменами фактур, а возникающая при этом блочная драматургия далеко не всегда органична и кажется как бы импровизированной, «необязательной» в своем единственно возможном варианте. Кроме того, многие фактурные блоки не выдерживают по материалу того времени, на которое они запрограммированы.

Несколько более организованным произведением в этом плане представляется пространственная композиция для кларнета (А. Милкин), клавиесина (Э. Теплухина) и магнитофонной ленты «В поисках утраченного сочинения», 2000 (также с признаками сонорики (особенно в фонограмме) и инструментального театра). Казалось бы, в названии сочинения содержится намек на М. Пруста («В поисках утраченного времени»), но в действительности заглавие прежде всего отражает историю создания этой пространственной композиции. Первоначально существовала уже почти законченная партитура концерта для кларнета и клавиесина с оркестром, которая была утеряна, а точнее, украдена из машины. Впоследствии по сохранившимся материалам музыка частично была восстановлена, и в списке сочинений автора композиция стала на место утраченной партитуры концерта.

На примере данного сочинения можно видеть, что для композитора большое значение имеет не только сам музыкальный текст, но и его внемзыкальный контекст (а в некоторых случаях - и надтекст). Особенно показательное с этой точки зрения произведение - «Садовник и Смерть»: сцена для контральто и виолончели (И. Заборовская и С. Судзиловский) на стихи П. Н. ван Эйка, законченное несколько лет назад. Сам композитор говорит о персонализации исполнителей: «Саловник» - виолончелист, а «Смерть» - контральто; но по его же словам, существует второй вариант исполнения - с контратенором, и тогда «Смерть» - это виолончелистка, а «Садовник» - контратенор. Заметим, что музыкальный ма-

териал при этом остается прежним, а вот «надтекст» оказывается «перевернутым» на 180 градусов, что указывает на его не меньшее, а может быть, и большее значение, чем самого музыкального текста.

Это произведение связано со словом, и ему, в отличие от других, прозвучавших в концерте, свойственна изобразительность; здесь более богатые средства, более интересное развитие. Также обращает на себя внимание особенно подчеркиваемая композитором тематическая и образная ассоциация с Четырнадцатой симфонией Шостаковича, с характерным ритмом ее финала («Всевластная смерть...»).

Сочинением, наиболее органичным как по своему звучанию, так и по фортепианной фактуре стало «Sempre Sonare» (2001) для двух роялей (Э. Теплухина, В. Чернелевский) и ударных (А. Винницкий, Д. Шелкин), исполненное в заключение концерта. Как отмечает сам автор, состав здесь аналогичен известной бартоковской сонате (1937), однако в музыке нет никаких параллелей с Бартоком. Это типично сонорное произведение, в котором очень ощущается «природная» пульсация материи, своеобразный пантеизм. Композитор неожиданно для самого себя изменил свой стиль: звучности здесь более изысканные, более «прослушанные», чем в предыдущих произведениях. Вместе с тем, остаются признаки прежнего мышления, несколько затянута драматургия (особенно это чувствуется в конце, несмотря на присоединившиеся элементы инструментального театра). Вообще инструментальный театр часто возникает там, где ощущается недостаточность чисто музыкальных средств для поддержания слушательского интереса, либо его элементы используются в качестве заключительного материала практически афункциональной музыкальной формы.

Заметим, что при очень умеренной авангардности произведений Сергея Жукова, отсутствии любых намеков на эпатаж (пусть авангардизм вовсе и не является самоцелью для автора) слушатель вправе ожидать более традиционного подхода к тематизму, мелодике. То есть тематизм должен быть более ярким, мелодика - более рельефной. В конце концов, устаешь от этой бесконечной сонорики, тем более, что у С. Жукова сонорные

эффекты сами по себе далеко не новы (в особенности - уже порядком поднадоевшая игра по струнам за попнитром рояля). То, что Шенберг называл «рыхлым» в форме произведения, у Жукова представлено процентов на 90, а оставшиеся 10 вряд ли можно назвать вполне «твердыми». Причем, в наше время таким «твердым» могла бы быть, например, и та же сонорика, но опять же - в ярком, тематически сконцентрированном воплощении (термин «тематизм» здесь должен пониматься в широком смысле). Индивидуальность у Жукова выявляется, скорее, либо на уровне внемзыкальной идеи сочинения (в частности, в элементах инструментального театра), либо в его названии; само же «наполнение», сам музыкальный материал минимально индивидуализирован, а местами почти нейтрален.

Но ведь, с другой стороны - как посмотреть?.. Умеренная авангардность произведений С. Жукова может быть воспринята и вполне позитивно. Следует отметить свойственные композитору несомненные профессионализм и широкую (в том числе музыкальную) эрудицию. Это показал и второй концерт в Русском духовном театре «Глас», где исполнялась разноплановая прикладная музыка самых различных жанров и стилей - от хард-рока до quasi-народных песен и духовных песнопений. В этом театре композитор работает с 1978 года, то есть уже почти 25 лет и пишет музыку к большинству спектаклей - по А. Пушкину, Н. Гоголю, А. Блоку, М. Цветаевой, В. Шукшину и др. В фойе театра 21 октября также была развернута экспозиция работ жены композитора Натальи Жуковой - очень «домашних» gobelens, отмеченных мягкостью пастельных тонов и утонченностью линий.

«Домашняя» атмосфера превалировала и на самом вечере: в театре «Глас» небольшой и уютный зрительный зал, заметно сокращающий дистанцию между актерами и аудиторией. Исполнялись фрагменты из спектаклей «Крест Хранитель», «Раб Божий Николай», «Ванька, не звай» и т. д.; демонстрировались отрывки из фильмов с музыкой С. Жукова - «Семь дней надежды», «8 этаж» (режиссер В. Фетисов); «Бег по солнечной стороне» (режиссер О. Кавун) и др., а также фольклорные опису композитора. В целом это был ретроспек-

тивный показ большого, но малоизвестного пласта его творчества. Однако наряду с отмеченными профессионализмом и эрудицией, есть и некоторые негативные моменты, иногда весьма существенные. Уже упоминавшаяся недостаточная индивидуализированность материала проявляется и здесь. Понятно, это не может относиться к фильмам, там вполне допустима чистая стилизация. Но вот в фольклорных композициях музыка показалась слишком близкой оригиналу, без собственного «прибавочного элемента» (как говорил К. Малевич). В определенной степени это относится и к духовным песнопениям из музыки к спектаклям. Новые приемы, которые изобретаются композитором (например, вокализация и чтение в одновременности), сами по себе, по своей идее, довольно любопытны, но их реализация несколько механистична. Вот если бы пение и декламация одного и того же текста больше отличались в плане ритма, меньше зависели бы друг от друга - возможно, было бы интереснее.

В чем-то творческий путь Сергея Жукова повторяет путь Эдисона Васильевича Денисова - по своей целеустремленности, работоспособности и положительному творческому заряду эти два музыканта, несомненно, близки. Вспомним также, какое значение в музыке Э. Денисова имеют сонорные эффекты, родственность приемов в различных произведениях, а также тот факт, что лишь отдельные яркие вещи были написаны Денисовым в начале своей творческой биографии; большинство же настоящих, подлинных сочинений - далеко за 50-летним рубежом...

... А сегодня, 16 ноября, на «Московской осени» прозвучал фортепианный концерт С. Жукова, и в партии солистки (кстати, намного более разнообразной по фактурным приемам, чем в сочинениях с участием фортепиано, прозвучавших 10 октября) можно было явственно услышать типично денисовские нисходящие хроматизмы. И еще кое-что увидеть: концерт начинался с цитирования (сознательного или нет?) губайдулинского «solo дирижера» - своеобразной кульминации Тишины из симфонии «Слышу... Умолкло...». Но подробнее об этом - в другой статье.

Ирина Северина