Горизонтально на Голгофу

На фестивале музыки Софии Губайдулиной перебывало больше первых лиц, чем было первых исполнений

Независимая газ. - 2001. - 2 нояб. - С. 8.

Юлия Бедерова

Каждый вечер начинали речами. Читали стихи, преимущественно белые. Ей вручили выполненную специально для нее фигурку, означающую премию Silenzio. В Казани открыли в ее бывшей квартире центр современной музыки. Все это странно для авангардистки, которая без удовольствия относится к определению «авангард» («слишком много радикального»), с шестидесятых входит в авант-трио с мифологическим культурным статусом «Денисов–Шнитке–Губайдулина», а в начале девяностых поселилась в тиши немецкого села без магазина.

Сторонящуюся крикливого общественного пафоса изобретательницу некомфортабельных звучаний, разумно разговаривающую, и с живостью молчащую, имеющую вид тихий и скромный, странно видеть именинницей в зале церковных соборов XXC. С искусственными джунглями, электрозвездами, воткнутыми в потолок, ванно-мраморными интерьерами, официальными лицами вокруг и официальными ликами на стенке. С микрофонами, при помощи которых душераздирающе решается проблема абсолютного отсутствия здесь даже намека на акустику. Для Губайдулиной решение о музыкальном дне рождения в XXC было, по ее словам, «проблематичным, трудным и даже опасным», и не почему-нибудь, а поскольку ее «глубоко религиозная музыка написана вне церковных канонов». Остается только гадать, было ли проблематичным решение Православной Церкви пристроить к собору концертный зал (а в других пристройках разместить, к примеру, авиакассы). А глубокая религиозность Альтового концерта в исполнении Башмета и «Семи слов Христа на кресте» от виолончелиста Владимира Тонха и баяниста Фридриха Липса, звучащая сквозь усилительную аппаратуру, была не слишком, в общем-то, навязчива.

Генеральную идеологему, лежащую в основе собственного сочинительства, Губайдулина сформулировала сама, когда в одном из интервью говорила, что суть художественного творчества – это боль и способы с ней обращаться. Она, например, по ее собственному выражению, непременно отправляется с этой болью на Голгофу. Думается, именно это ясно ощущаемое и виртуозно выраженное в акустических и композиционных структурах в прямом смысле слова направление творчества и притягивает к ней культурные институты, а также делает многие страницы ее партитур столь же завораживающими, сколь и мучительными.

В программе фестиваля мне лично больше всего приглянулась «Музыка для флейты, струнных и ударных» в нервном, тонком и чутком исполнении флейтиста Олега Худякова, РНО и дирижера Петра Мещерякова. В пьесе 1994 года почти что не виднелось призрака Голгофы, лишь обворожительный сонорный профиль, композиционная идея, подобная щелчку пальцами, лаконично вздыбленная драматургия и нетривиальный многомерный ритмический свинг (что твои Колтрейн с Майлзом Девисом).

Голгофы не было заметно и в Концерте для кото, бас-кото и шена (исполнительница – Кадзуе Саваи с самурайскими повадками). Впрочем, здесь, как часто у Губайдулиной, из неповторимой акустической среды вздымались все же идеологически и символически заряженные горы. На этих двух изящных пьесах список крупных российских премьер на фестивале заканчивался.

Губайдулина устроена парадоксально: сколько экуменизма и почти сектантского мистицизма в ее

София Губайдулина.

Фото Натальи Преображенской (НГ-фото)

концепциях, столько же ортодоксальности в устройстве ее авангардистского стиля. Сколько на ее страницах знаменитых (отсюда и Silenzio) откровенных пауз, столько в них нехватки воздуха (кислород выдавливается плотной, трудной энергетикой сжатых до материальной формы масс космологического содержания). Сколько одухотворенности на идейном плане сочинения, столько веса на себя берет ее материя. Сколько в ее внешности и повадках тихой хрупкости, столько же в ее эстетических конструктах прямизны и несгибаемости.

И если уж действительно с болью на Голгофу – то девяносто минут бескомпромиссно-деловитого сугубого шагания.

В «Страстях по Иоанну» в аутентичном исполнении еще одного самурая – Валерия Гергиева и оркестра Мариинки, сочиненных по немецкому заказу как часть мультикультурного подарочного проекта к юбилею Баха, превалировала не история, как можно было ожидать, рассказываемая фантасмагорическим, то сверх косноязычным, то неповторимо красноречивым губайдулинским языком, но концепция на котурнах. Речь здесь шла о проблеме горизонтального и вертикального в духовном и в музыке (композиции и материале), каковой вопрос в XX веке – из любимейших. Губайдулина со свойственной ей эстетической прямотой решила его слишком просто и прямо. Сперва соединила в тексте Евангелие с Апокалипсисом. Дальше так: горизонтально туго движутся мелодические зернышки аля баховской фигуры «креста», скрупулезно ведя речь о том, что происходит на земле, и заплетаясь грозно восходящими движениями, что, однако, не добавляет происходящему объема. Время от времени все прерывается вертикальными «небесными» происшествиями. Тут-то наконец узнается губайдулинский широкий почерк: ткань звучит и вопиет. Но все снова упадает в дотошный пересказ горизонтальной проблематики. «Страсти по Иоанну» – очевидным образом одно из главных сочинений Губайдулиной – предстают серией вертикальных ответов на горизонтально поставленные вопросы. Несмотря на всю лихую прелесть тромбонового фруллато и обаятельного грома и нытья рояльных струн. ■