

“Желтый звук” по мотивам Кандинского

Искусство классического авангарда, каким мы его знаем, — дитя больших городов. Но истоки его все же в провинциальной жизни. Об этом думаешь после таких фестивалей, как этот, в восемнадцатый раз прошедший в Брянке.

Слишком много, вероятно, таит в себе провинциальный быт того, что становится питательной средой для художника-революционера и ниспровергателя. За внешним спокойствием жизненного уклада, неторопливым течением событий особенно ощутим тот разлад, которым дышит искусство авангарда. И разлад с природой, еще более заметный, когда сразу за пыльными городскими окраинами лежат заливные луга, зеленые холмы и овраги. И разлад со здравым смыслом, когда первый обращается вначале в догму, а затем — в собственную противоположность. Это свойство провинции не только русской. Джойс, создавая “Улисса”, встраивал в свою мифологию повседневности образы не дублинцев, но лондонцев. Мог ли “Город Эп” Леонида Добычина быть не захолустным Двинском, а Петербургом? Художнику остается лишь наблюдать, подчас просто называя вещи своими именами, — получается авангард. Поэтому, вероятно, оказавшись в русской провинции, это искусство кажется и домашним (безо всяких отрицательных коннотаций), и теплым, от него не веет отчужденностью больших городов. Но энергетический потенциал, пафос переустройства искусства и мира очевидны. Это чувствовалось по тому, как искусство воспринималось не только критикой, но и публикой.

Концерты камерной музыки (в них принимали участие не только мест-

ные исполнители, но и гости из Москвы и Санкт-Петербурга) и лекции, которые проходили в зале Брянского художественного музея, отличались особой атмосферой. Казалось, что мы присутствуем при непосредственном становлении сочинения в процессе контакта между слушателем и исполнителем — не обязательно в согласии, может быть (и чаще) — в споре. Искренность и эмоциональная отдача с обеих сторон была такой, которая редко присутствует на столичных мероприятиях подобного рода. Несомненно, что многое в их открытой, синтетической природе идет от личности художественного руководителя фестивалей Марка Белодубровского, сочетающего талант скрипача и композитора, рассказчика и режиссера перформанса. Концерты эти соседствовали с выставками брянских художников, наследующих авангардной линии в искусстве; художественному слуху также было отдано немало места в программах. Запомнились не только выступления В. Прохорова, читавшего рассказы Добычина, мелодекламации московского композитора А. Ровнера на стихи Виктории Андреевой, но и “бессловесные” композиции пиетрца А. Кнайфеля на известнейшие пушкинские строки, сыгранные (или прочитанные?) великолепным московским пианистом Ю. Полубеловым, и “немая” музыка композитора и пианиста И. Соколова, и провокационная “Лебединая песня” гостя фестиваля В. Екимовского, прочитанная (или сыгранная?) им на творческой встрече с брянскими слушателями.

И в зале театра, где выступал коллектив “Провинциальные танцы”, и в концертном зале “Дружба”, где состо-

ялись выступления ансамбля ударных инструментов под управлением Марка Пекарского (в его исполнении прозвучали сочинения Джона Кейджа и его композиторов — друзей молодости американского классика авангарда) и концерт ансамбля “Студия новой музыки” под управлением Игоря Дронова, происходило то же самое. Публика не стеснялась собственного замешательства: процесс преодоления барьера между слушателем и музыкой (или действием) был налицо. Но именно в этом моменте продолжения привычки и есть один из главнейших содержательных аспектов авангарда! Особо стоит сказать и о самом зале “Дружба”: его интерьер производит впечатление рядового советского кинотеатра, но сам зал обладает великолепной акустикой. Сложные по фактуре и языку сочинения К. Хубера и Х. Холлигера, гости фестивалей Д. Кауфмана (Австрия) в исполнении “Студии новой музыки” слышались по всем подворотням авторской мысли как ни в каких рядах, так и у выхода. Два локальных цикла Кауфмана на стихи французского поэта Ст. Миллера, впервые игравшихся в России, были безукоризненно точно исполнены молодой австрийской солисткой Э. Сикора и солистами московского ансамбля, познанными лишь в поездке в ночь перед концертом (!). Не может не радовать все более растущий профессионализм ансамбля, по крайней мере — в основном его составе. Еще одним подтверждением этого могут служить “гвоздь программы” концерта в “Дружке” — светомузыкальные и пластические композиции “Желтый звук” А. Шнитке (музыка), В. Киндин-

ского (либретто), О. Кумегер (компьютерная графика), анимировавшая (то есть одушевившая) мотивы абстракционистских полотен Кандинского, проектируя их на близину экрана и замысловатые костюмы модельера Е. Басовой.

Программу этого фестиваля отличали открытость идеи, просветительская направленность и своего рода рефлексия. Такими были концерт-лекция Марка Белодубровского, замечательного композитора и скрипача “Семнадцать мгновений фестивалей” по страницам предыдущих форумов, такой был телефонный мост, посвященный исследованию корневых связей между брянским фестивалем и неформальным искусством Санкт-Петербурга 70-х гг. XX века. Этим же объясняется, возможно, девиз нынешнего фестиваля “От авангарда к постмодернизму”. Ведь когда художественное явление “думает о себе”, это свидетельствует о его зрелости. Постмодернизм родился отчасти как отрицание академической истории искусства, уравняв стили и эпохи. Искусство постмодерна доступно и проще для восприятия, чем чистый, элитарный авангард, а жизнеспособность постмодернистского, пестрого карнавала стилей вдруг оказывается необычайно заметной именно далеко от Москвы — там, где Hi-Tech реклама новорусских ресторанов и казино соседствует с примитивной живописью афиш кинотеатров и стадионов, памятник Ленину и Борькому — с маленькой позолотой церковных куполов, древние и одинокие вековые храмы — с хрупкими закусокными из стекла и алюминия. Стремление обрести эту последующую в красивую игру рождает первичный карна-

вал, отголоски которого постоянно звучат в синтетических перформансах, которыми были столь богаты предыдущие фестивальные программы.

Только здесь мне довелось увидеть в художественном музее работы детей и подростков, старательно работающих по мотивам Малевича и Лисицкого, вырезающих и клеющих из бумаги арт-объекты, наследующие эстетике Ханса Арпа и Наума Габо. Только здесь, на дискотеке в клубе “Навигатор”, мне довелось увидеть группы молодежи, обступившие с горящими глазами эстраду во время электронного аудиовизуального перформанса австрийки Элизабет Шиманы по мотивам поэзии Фернанды Стайн (ее знаменитое, раннедадаистское “роза есть роза есть роза есть роза” из “Патриархальной поэзии” 1919 года удивительно чутким эхом отзывалось в этом авангардном оазисе посреди сонного царства: называть... наблюдать...) и синтетического действия, сотворенного брянским диджеем Топольским, немецкой солисткой на терменвоксе Барбарой Бухгольц и московскими художницами Ольгой Кумегер и Еленой Басовой.

Можно еще долго рассуждать о состоявшемся фестивале, но лучше всего, как мы видим, он объяснил себя сам. Необъяснимо другое — если музыку, по Демокриту, “породила не нужда, а возникла она из имеющегося излишка благ”, то о какой музыке трактовал легендарный мудрец?

Федор СОФРОНОВ

Москва

Фото Алексея ВОЛОДИНА

19
Кумегера — 2003 — 8-11 мая — с. 55