

ТАК СЛУЧИЛОСЬ, что приближающийся к финалу столичный концертный сезон оказался благосклонным к любителям современной музыки. Вначале традиционная "Московская осень", где среди местной продукции беззаконной кометой мелькнул неуязвимый Янис Ксенакис. Затем "Музыка друзей", реанимирующая былые обычаи всесоюзных композиторских съездов и пленумов, ныне вспоминающиеся с ностальгической грустью. Наконец, авторские показы: осенний цикл концертов к 60-летию Альфреда Шнитке и мартовский "тройственный" фестиваль в честь Софии Губайдулиной, Валентина Сильвестрова и Арво Пярта, тоже отмечающего в этом году 60-летний юбилей.

Герои этих программ еще каких-нибудь семь-восемь лет назад навряд ли могли рассчитывать на спокойную атмосферу академических концертов. Вспоминается жуткая давка в дверях Зала имени Чайковского перед премьерой "Истории доктора Иоганна Фауста" Альфреда Шнитке. Теперь голод общения с запретным и полупермиссивным утолен и социальный статус нашей "новой музыки" полностью утвердился. Самое красноречивое свидетельство тому именно фестивали с их респектабельностью, предполагающие солидную, не озабоченную повседневной борьбой за существование публику, способную выложить немалые суммы за билеты (в этом отношении особенно "отличился" цикл в честь Шнитке; на фестивале "Троицы", с большим размахом организованном продюсерской фирмой Вадима Дубровицкого, цены оказались гораздо демократичнее). Респектабельность, правда, не всегда распространялась на уровень исполнительского искусства, и на фестивале Шнитке, невзирая на мелькавшие "звезды" в лице "самого" Мстислава Ростроповича, Гидона Кремера и Юрия Башмета, некоторые концерты прямо-таки удручали.

Но, в общем, можно было отвлечься от того, о чем у нас раньше никогда не удавалось забыть — от конъюнктуры, прямой и косвенной, "левой" и "правой", от идеологической инерции и прочих привходящих обстоятельств, и просто слушать музыку. Что же музыка?

Четыре композитора, о которых идет речь, принадлежат к одному поколению — возрастной "разброс" не превышает пяти-шести лет. Все они родились в предвоенное десятилетие и заявили о себе в начале шестидесятых, во времена робкого, как мы теперь свысока смотрим, либерализма, который казался тогда началом долгожданной свободы. Но причислить эту композиторскую генерацию скопом к "шестидесятникам" вряд ли будет точным, хотя в это время было написано немало публицистических

опусов — например, Родионом Щедриным. Музыка все же не литература, и ее специфику "чистого искусства" не удавалось преодолеть даже в самые злокачественные времена. Отчасти поэтому композиторы шестидесятых, лучшие, конечно, кажутся в чем-то более широкими и значительными, чем их собратья в других искусствах. Кроме того, теперь, исторически дистанцированно, можно констатировать, что это поколение музыкантов — самое яркое за всю историю советской музыки. Именно как поколение. Тогдашняя молодежь достойно сме-

не те, и стали иными наши художники. Мы хотим, чтобы они сказали нам что-то новое, не менее весомое, чем прежде. Тут-то и возникают неожиданные коллизии.

Например: что делать с монологом? Монологом не в смысле какой-то конкретной формы или темы, а с монологическим высказыванием как типом, с пафосом исповеди, на котором так много держится в музыке Шнитке и Губайдулиной? Унаследованная от Шостаковича конфликтная драматургическая идея "я и мир" долго и плодотворно питала жанр

"слезинка ребенка", похоже, превратилась в целое озеро? Упреки кажутся не обосновательными. Однако музыка Сильвестрова не отрекается от греховного мира, и она помнит об апокалипсисе. Орфей не вторил злым духам преисподней, он пытался их усмирить.

Блаженная чистая печаль слышна в "Silentium" из "Tabula rasa" Пярта. Широкая публика знает эту музыку по фильму "Покаяние" Тенгиза Абуладзе — там она зазвучала как символ вселенской скорби. Но на концерте вряд ли вспоминали о фильме. Не потому, что он изгладился

обмануться. Современное происхождение музыки интуитивно ясно на слух, профессионал может подкрепить впечатление рациональными доводами.

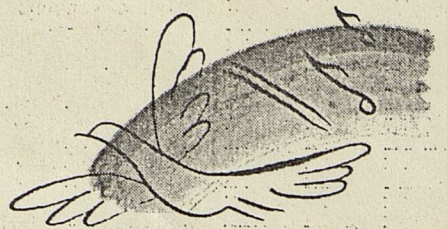
Как и у Сильвестрова, у Пярта тоже есть и приверженцы, и оппоненты. Очень уж решителен его разрыв с традицией самовыражения одинокого героя, жаждущего поведать миру, как он страдает. Разрыв поистине авангардный. Столь же непривычна и приверженность Пярта к храмовой музыке, к литургическим жанрам, преимущественно католическим, изредка православным.

шенство целого. Пяртовское отречение от индивидуализма обернется тогда высшим своеобразием.

Итак, композиторское поколение, начавшее свой путь в шестидесятые, в главном осталось верным себе. Стиль как способ высказывания сохранил для них свою высшую экзистенциальную ценность, неповторимый личностный отпечаток. Слишком дорогой ценой было за все это заплачено. Никакая постмодернистская уравниловка, никакое усталое безразличие в перебирании художественных манер и диалектов их не коснулось. Позиция, не лишенная величия. Постмодернизм, по крайней мере музыкальный, кажется на этом фоне чистой фантазией, ночным призраком, исчезающим с первыми звуками симфонии Губайдулиной или кантаты Пярта. Потом, правда, он вновь материализуется.

Одно из новых губайдулинских сочинений называется "Фигуры времени". На свой лад их вычерчивает каждый художник, и узоры не совпадают. Всплываясь, мы пытаемся разгадать их тайный смысл, стремясь уловить исчезающий образ времени, его внутреннюю логику и целостность. Кажется, эти категории еще существуют.

Светлана САВЕНКО



Фигуры времени на фоне конца века

С "левыми" и "правыми" уже разобрались, теперь можно просто слушать музыку...

Лит. газета. — 1995. — 2 июля. — С. 7.

нила одиноких классиков, Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича, новую музыку питали крупные, весомые художественные идеи, и многие молодые сумели создать индивидуальный звуковой мир — в нем пульсирует время.

Любопытно вспомнить сейчас, что узы духовного братства связали тогда детей самых разных национальных культур — связали поверх имперских доктрин и официальной "дружбы народов". Они оставались сынами гармонии, "счастливыми праздными", невзирая на все препоны, и несли в себе далекий мочаровский отблеск — русская татарка София Губайдулина, эстонец Арво Пярт, украинец Валентин Сильвестров, крымский турок Алемдар Караманов, поволжский немец-еврей Альфред Шнитке, потомок Рюриковичей Андрей Волконский, "лица кавказской национальности" Гия Канчели и, увы, покойный Авет Тертерян...

Конечно, все они при этом очень разные. Трагическое самоощущение одинокой личности, кафкианские мотивы Шнитке трудно примирить с изначальной гармоничностью Канчели, несущей генетическую память народной культуры, или с космическими утопиями Караманова. Но общим всегда оставался тонус высокого служения искусству как светской религиозной ценности, способной наставить и утешить. Тогда, в 60-е, 70-е и 80-е, все это само собой разумелось и мы не задумывались над тем, что ведь может быть и совсем иначе. Теперь многое изменилось. Мы уже

инструментального концерта с его противопоставлением страдающего героя (его "голосом" чаще всего были струнные инструменты — скрипка, виолончель, альт) и враждебного массовидного окружения (оркестр). И не только сольный концерт, но и симфонию, и другие жанры. Вдруг все это кончилось. Почва истощилась, земля иссохла. Тиражирование драматургической идеи, раньше потрясавшей душу, теперь не трогает — лексика "устала". И отделиться от этого впечатления уже невозможно, ни слушая прежние концерты Шнитке, безусловно, блестящие по мастерству, ни новый опус Губайдулиной для виолончели с оркестром, озаглавленный строкой из Геннадия Айги "И: празднество в полном разгаре". Речь идет о празднестве апокалипсиса, но столько уже их было в музыке, в том числе и самой Губайдулиной... Примиряет лишь изумительная тонкость тембровой отделки сочинения.

Совершенно другую концепцию сольного концерта предлагает Сильвестров. В "Посвящении" для скрипки с оркестром нет ни Страшного суда, ни мучительной исповеди — есть огромный звуковой собор, вибрирующий бесчисленными живыми голосами. В пульсации "натуры" время от времени всплывают голоса "культуры" — распевные мелодии словен бы из старинного романса; отголоски иной, высшей гармонии. Но не есть ли это обман, прекраснотворная красавица и имеет ли право художник в наши дни предаться гармонии, когда классическая

из памяти, просто музыка вернулась "к себе", в свои собственные владения, где нет нужды ни в каких привходящих ассоциациях. "Tabula rasa" — тоже концерт, но солистов двое, и между ними и струнным оркестром нет ни антагонизма, ни даже соперничества. Разве только линии солирующих скрипок прочерчены с большей изысканностью и виртуозным разнообразием. "Tabula rasa" означает "чистая доска". На ней в середине 70-х проступили контуры нового стиля Пярта. Он действительно как будто начал "с нуля", отказавшись от звуковых соблазнов авангарда и обратившись смиренно к простейшим "кирпичам", из которых от века складывалась музыка. Идеалом стали старинные храмовые песнопения — григорианский хорал, открывший композитору "космическую тайну" соединения двух, трех нот.

Что же возникло в результате — стилизация, цепляющаяся за букву образа и бессильная воскресить его исчезнувший дух? Возможно, так бы и случилось с художником меньшего масштаба. Но не с Пяртом. Его музыка открыла возможность новой стилистики, пренебрегающей внешними признаками современности, однако существующей в ее силовом поле. Даже в аскетических строгих "Страстях по Иоанну" на латинский текст Евангелия, где история крестных мук Христа рассказывается певцами и instrumentalists на старинный манер, "ровным голосом", без всяких эмоциональных комментариев, — даже там невозможно

Образы и темы христианской традиции важны и для Губайдулиной, и для Шнитке: многие их сочинения возникли во взаимодействии с нею, питались ее материалом. Оба композитора цитировали православные песнопения, Шнитке, кроме того, использовал и католические григорианские мелодии, написал Реквием на латинский текст. Но и у него, и у Губайдулиной это всегда и а л о г, острое полемическое "обсуждение" проблемы веры — человеческим сознанием, которое жаждет достичь высшей гармонии, преодолев скепсис и разочарованность. Отсюда драматический накал "Аллилуйя" Губайдулиной, большой вокальной симфонии: финальная просветленность детской молитвы, достигнутая в жестокой борьбе, кажется такой хрупкой и беззащитной.

Музыка Пярта говорит о другом. К вере не нужно прорываться, напрягаясь из последних сил, в храм можно просто войти — двери его открыты для всех. Но жить там нужно по законам храма, отрешившись от гордыни, от диктата "я", смиренно следуя канону всеобщего. Литургическая музыка Пярта действительно отвечает церковным требованиям и пригодна к исполнению во время службы. Слуху, привыкшему к резким контрастам и звуковому разнообразию, она может показаться статичной, одноплановой. Но тем большей будет награда тому, кто, доверившись композитору, вслушается в бесконечные варианты повторяющихся мелодий, в тонкие градации динамики и тембра, осмыслит архитектурное совер-