

Рос. муз. газета. — 1999 — № 1. — С. 4

Снова, как прежде, Gesamt?

...И. Соколов... А. Любимов .. В. Афанасьев.. далее со всеми остановками

Право, иногда складывается впечатление, что дзен-буддизм уже прочно обосновался на наших концертных подмостках. Как придешь куда-нибудь, так и чувствуешь прямо в фойе: кругом чем-то пахнет. Оказывается, что пахнет Востоком, а точнее — дзен-ном и Кейджем.

Подозреваю, что вовсе не барочный Запад с его числовыми таинствами и загадками аутизма завооружил вездесущего А. Любимова, а, скорее, притягательный некогда для Дж. Саллинджера, поздних Биттлз или, сегодня, для нашего Б. Г. — Восток, причем желательно Дальний.

Вместе с тем, кажется, что лишившаяся продуктивных способов развития языка западная музыка последовала известному витгенштейновскому указанию: "о чем невозможно говорить, о том следует молчать", но в силу старой привычки по дороге сбился и прибилась... к слову.

Не зря же ведь, например, Вагнер с Мусоргским столь напористо продвигали слово в музыку. Хотя последний к Востоку вроде бы и не особо тянулся, поскольку Шопенгауэра, в отличие от Вагнера, не читал, ограничившись Г. Гервинусом. Однако на этом светлом пути по направлению к Gesamt Kunst Werk (далее: Г. К. В.) больше продвинулся все-таки наш соотечественник, поскольку, как известно, Вагнер отчасти утопил слово в своей безбрежной оркестральности...

Но вернемся к нашим героям.

Не скрою и не скрывал, в том числе и на страницах уважаемой РМГ, что питаю слабость и к И. Соколову, и к А. Любимову, и к В. Афанасьеву. Посетив концерты поименованных лиц в силу вышеозначенной слабости, я вдруг почувствовал, что между авторским вечером И. Соколова (Музей Скра-

бина, 26 ноября), кейджевской "всенощной" (в силу удлинённости), организованной А. Любимовым в МЗК 10 декабря, и двумя инсценировками В. Афанасьева (БЗК, 12 декабря и МЗК, 16 декабря) на сюжеты "Картинок с выставки" и "Крейслерианы", — есть некая странная связь.

Связь эта обнаруживается в том, что во всех перечисленных случаях демонстрируется как бы недоверие (композиторское либо исполнительское) к чистой инструментальности, недоверие к, так сказать, абсолютной музыке, которая дополняется и "расширяется" за счет слова, шума, жеста или танца. Именно в силу такого "расширения" кларнетист В. Морозовский не столько играет на инструменте, сколько рассказывает сочинение И. Соколова под названием "Семь минус один". А в ряде других случаев сам автор читает с эстрады стихотворение, послужившее основой (формальной или духовной) для инструментального сочинения. Да и в романсах на слова Г. Айги, исполненных маститой Л. Давыдовой, и даже в очень симпатичных пьесах для арфы, прозвучавших в исполнении Т. Вымятиной, слово явно служило некоей опорной конструкцией, либо внутри данного произведения, либо в виде комментария к нему. По этой же причине третье отделение программы А. Любимова шло на фоне чтения М. Пейкарским одного из нескончаемых кейджевских текстов, а два первых отделения также были, так сказать "прошиты" чтением аналогичных текстов, озвученных Д. Уховым и В. Морозовским.

И уже не удивляло, что Концерт для фортепиано с оркестром Кейджа исполнялся одновременно с его же Арией, которую, кстати, блестяще — в пародийной мюзик-холльной манере

— исполнила С. Савенко (за фортепиано с неподражаемой грацией, юмором и артистизмом солировал тот же И. Соколов). Ну, естественно, как всегда в подобных случаях, то и дело на сцене включалось радио, в самых неожиданных местах появлялся балет (отмечу убогоумрачительные по фантастичности и красоте костюмы, в которых выступал театр пантомимы Вал. Мартынова), по сцене туда-сюда бродили люди, в том числе среди действующих лиц неоднократно был замечен известный всей Москве дядя Паша; кто-то пил кофе, кто-то ел, словом, царил атмосфера более чем непринужденная и ароматная в прямом и переносном смысле. Но самое удивительное, что при полной внешней хаотичности происходящего, все перечисленное как-то все-таки собралось в единое целое! Надо признать, что А. Любимов явно наделен даром творить ауру для любой музыки. Как он этого достигает — для меня чистая мистика, но у него получается.

Остроумная, подчеркнуто неприятельная атмосфера этих вечеров резко констатировала с мрачной апокалиптичностью афанасьевских инсценировок. В нашумевшей еще несколько лет тому назад на фестивале в Нижнем Новгороде "комедии" по "Картинкам с выставки" мы слышим обилие тяжеловесных и мрачных пророчеств о судьбе России. Замечательно, например, особенно в изысканных устах В. Афанасьева, звучит популярный эвфемизм: "вокруг одни блины!" На сцене присутствуют: кресло, халат (аллюзия репинского портрета Мусоргского), спиртные напитки (на столе) и много-много философствования, к которому — к великой скорби поклонников таланта этого пианиста — он все более склонен в последние годы. В промежутках между пророчес-

твами — также, кстати, подчеркнуто тяжеловесно и мрачно — звучали пьесы из "Картинок", ставшие, таким образом, как бы сплошными "Прогулками"...

Еще более безнадежная атмосфера в инсценировке "Крейслерианы", где герой (больной пианист, решивший покончить счеты с жизнью), философствуя о том и о сем, большую часть пьес цикла демонстрирует в записи (афанасьевской, разумеется). Но это все, конечно, уже типичное фаустианство, а вовсе никакой не Восток. Отсутствие всякой рефлексии в предыдущих случаях (точнее говоря, попытка обойтись без нее) сменяется здесь преизбытком рефлексии. Ведь Восток есть Восток, а Запад...

Увы, я не пишу рецензии. Я констатирую: в ситуации некоей "безъязыкости" музыка, а иногда и ее носители — музыканты, оказавшись или вообразив отсутствие или недостаток каких-то собственных, сугубо музыкальных опорных конструкций формы, прибегают к тем или иным средствам, вносимым так или иначе извне — из экстрамузыкальной реальности. Дело, понятно, не новое. Это можно обозначить и так, как обозначил В. Афанасьев в комментариях к своей программе, — "расширением музыки". Можно назвать, как нередко делают, — "инструментальным театром". Можно утешиться и той мыслью, что таким образом музыка возвращается к утраченной архаической цельности и единству звука—жеста—слова и примкнувших к ним шумов, как, например, у Кейджа, т. е. возвращается к искомому Г. К. В.

Так или иначе, но мне кажется, что счастливая пасторальность "звукотворения" в сочинениях И. Соколова, квазбуддистская детскость кейджевских хеппенингов у А. Любимова

и мрачный демонизм музыки, дополненный мрачной суггестией афанасьевских текстов при всей несхожести между собой все равно представляют детали **одного и того же** процесса, суть которого можно передать, перефразировав Маяковского: "музыка корчится, безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать". И это притом, что слов может быть сколько угодно. Или мычания. Или шумов. Как и всяких коннотаций и прочих подтекстов...

Риску произнести нечто крамольное: уж не потому ли новая музыка (или музицирование) зачастую стремится предстать столь "буддистскими", что они тревожно ощущают себя столь "безъязыкими"?

И не является ли лукаво-беззвучная пьеса Кейджа "4'33" на самом деле своего рода грозным предостережением? И не ждет ли нас, господа, полный и окончательный Gesamt, то бишь абсолютное молчание? Либо абсолютная болтливость — что в данном случае почти одно и то же. И хотя во всем этом масса симпатичного, много впечатляющих намеков на восточную или западную глубину и достаточно юмора, мрачного или нет, — все-таки тут есть и опасность соскальзывания музыки не то что в игру, но хуже — в игровость. А ведь это уже скучно, господа...

Тут-то в пору вспомнить мудрые слова замечательного музыканта и мыслителя А. Шнабеля: "Абсолютная музыка создана для того, чтобы ее слушали с **чисто музыкальным** вниманием, то есть в состоянии физической расслабленности и своего рода умственной пассивности (в отношении любых немusicalных ассоциаций), но при полном напряжении и высвобождении всех духовных и эмоциональных сил".

Одно смущает: уж не списал ли это Шнабель из Д. Судзуки?

Андрей ХИТРУК.