

Культура — 2003 — 10-16 июля — с. 10
Авангард в стиле ретро

К 70-летию Кшиштофа Пендеревского

Когда около 20 лет назад в Ленинграде впервые прозвучали Альтовый и Второй виолончельный концерты, Адажиетто из оперы "Потерянный рай" Пендеревского, между почитателями таланта нынешнего юбиляра началась междоусобица. Одни приветствовали отход композитора от экспериментов со звуком, от сугубой сонорности и обращение к живой музыкальной интонации — к тому, что потом назовут неоромантическим стилем Пендеревского. Другие яростно нападали на него за измену музыкальному авангарду, самому себе, идеалам нонконформистской молодости. Пендеревский в одном из интервью ответил тогда на наши обвинения: "Это не я предал авангард, это авангард 60-х годов, по-моему, предал музыку, потому-то наши пути должны были разойтись".

Будем справедливы: на дистанции в несколько десятилетий сегодня лучше видно, как новый стиль Пендеревского вызревал уже в его раннем творчестве. Овладев — в буквальном смысле слова на уровне первичных элементов, едва ли не атомов, — звуковой материей, ее новыми выразительными возможностями, Пендеревский захотел строить из этих музыкальных "кубиков" произведения крупной формы. В середине 60-х мы узнали (пока еще в записи, благодаря пластинкам польской фирмы "Muza") "Страсти по Луке" — яркое, захватывающее сочинение, о котором сам композитор сказал: "Страсти" — это муки и смерть Христа, но также муки и смерть заключенных Освенцима, свидетельство трагического опыта человечества в середине XX столетия..." Прозвучавший в Ленинграде в начале 60-х "Плач по жертвам Хиросимы" ошеломил слушателей чисто звуковой экспрессией. Но немногие специалисты заметили, что по форме это — строгий многоголосный канон, следующий традициям полифонистов XVI века. "Мы все еще пишем новую музыку в старых формах, — скажет композитор позднее и добавит: — Моей целью является не движение вперед во что бы то ни стало и — возможно, как следствие этого — разрушение музыки вообще, но открытие новых источников вдохновения в прошлом." Таким источником вдохновения стала для Пендеревского музыка Шостаковича, которую маэстро,

по собственному признанию, открыл для себя, встав за дирижерский пульт и начав исполнять симфонии нашего великого соотечественника по всему свету.

С той поры, с конца 70-х, когда мы узнали "нового" Пендеревского, композитор не единожды нас разочаровывал, но, случалось, и вознаграждал за слушательскую верность: мы старались не пропускать концертов маэстро. Разочаровывал, когда с энтузиазмом неопытного следовал канонам традиционной эстетики, когда любовно "обводил" своей рукой (рукой Пендеревского!) контуры Вагнера или Шостаковича. Разочаровывал, когда в ранге современного классика писал заказные партитуры к 200-летию Французской революции, к 3000-летию Иерусалима или к 850-летию Москвы — партитуры импозантные, впрочем, добротные, но полные "общих мест" и стертых от частого употребления оборотов. Вознаграждал, когда умел соединить романтические идиомы с техникой авангарда, когда искал и находил в "интонационном словаре эпохи" (Б.Асафьев) свое незаемное "слово". И разумеется, по-прежнему вознаграждал и радовал выдержавшими испытание временем лучшими сочинениями "старого" (то есть молодого!), не "забронзовевшего" Пендеревского.

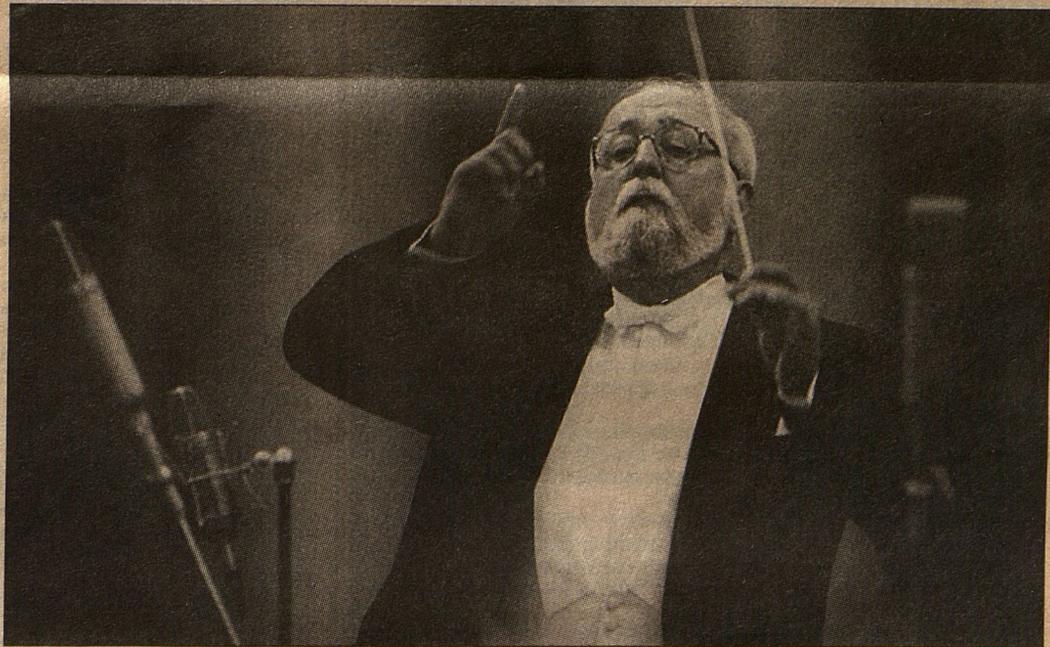
Все эти противоречивые впечатления довелось испытать на авторских концертах Кшиштофа Пендеревского в Санкт-Петербургской филармонии. В Большом зале состоялась премьера Concerto Grosso для трех виолончелей с оркестром (солисты Борис Пергаменщиков, Иван Монигетти и Александр Рудин). Помнится, в 1995 году Пендеревский сообщал читателям журнала "Музыкальная академия", что у него "возникла сумасшедшая идея написать концерт для трех виолончелей. Это должна быть игровая музыка, доставляющая удовольствие слушателям." Свидетельствую — композитор весьма точно воплотил намеченную идею: аудитория получает удовольствие от блестящей игры солистов, соревнующихся и с оркестром, и друг с другом, от калейдоскопической смены "кадров" — эпизодов, от стилистического "плюрализма", не грешащего пестротой, от разнообразия форм движения, от аллюзий и квазипатат, апеллирующих к музыкальному "ба-

гажу" слушателя. Наконец, не будем этого стыдиться, от красивой, отлично сыгранной музыки (Заслуженный коллектив республики академический симфонический оркестр С.-Пб. филармонии имени Д.Шостаковича под управлением автора!).

Но то, что уместно в "игровой", по определению автора, форме концерта, мстит за себя в таком концептуальном жанре, как симфония. А может быть, дело еще и в датах: Четвертая симфония написана в 1989 году, а Concerto Grosso (2000) — одно из последних сочинений композитора. И Пендеревский чувствует себя в новой "языковой" стихии свободнее, нежели десятилетием раньше. В одночастной симфонии еще слишком много для самостоятельной концепции интонационных и иных "отсылочек" к Малеру, Шостаковичу (начиная с первой грозной темы-эпиграфа, словно вычерченной по лекалу Шостаковича)...

Впервые сыгранный на следующий день в Малом зале филармонии Секстет для кларнета, валторны, струнного трио и фортепиано (2000), напротив, предстал подлинной симфонией для шести исполнителей (Евгений Кривошеин — кларнет, Игорь Карзов — валторна, Лидия Коваленко — скрипка, Алексей Людевич — альт, Дмитрий Коузов — виолончель, Александр Сандлер — фортепиано). Камерная по составу, она казалась масштабнее, нежели прозвучавшая накануне симфония для большого оркестра. К тому же Секстет перекидывал "мост" к тому Пендеревскому, которому поколение "шестидесятников" (и автор этих строк в их числе) — повторюсь — хранит верность. Мост через светлые песнопения — православную "Херувимскую" (1987) и католический "Benedictus" (1992), через хоровую драму "Veni Creator" (1987), превосходно исполненные Санкт-Петербургским камерным хором "Lege Artis" (дирижер Борис Абальян). Мост к впервые исполненным в России, но так хорошо нам памятным по грампластам "Псалмам Давида" (1957) для смешанного хора и ударных инструментов, продирижированным в заключение концерта автором, Кшиштофом Пендеревским.

Иосиф РАЙСКИН
Фото Виктора ВАСИЛЬЕВА



К. Пендеревский