

Из регионов России

Роман Рудица

Курск

ШОСТАКОВИЧ И СВИРИДОВ: «ЗВЕЗДА С ЗВЕЗДОЮ ГОВОРИТ»

Состоявшийся в Курске фестиваль замечателен прежде всего тем, что впервые начал «диалог звезд», открыл путь к их взаимодействию и примирению, сделав явными те глубинные связи, которые объединили двух композиторов.

Впрочем, значение его — и в качестве исполнительских работ. На открытии фестиваля звучали произведения Шостаковича: Первая симфония и Первый скрипичный концерт. Исполнители: Симфонический оркестр Белгородской филармонии под управлением Рашида Нигматуллина и Гайк Казазян (скрипка).

Белгородский оркестр для меня — в высшей степени «приятное знакомство». Привычка к оркестровой культуре Петербурга, безусловно, самой высокой в стране, поневоле делает отношение к игре оркестров критичным, даже предвзятым. В данном случае свидетельствую: белгородский коллектив замечателен своей собранностью, «управляемостью» — вместе с тем чужд рутине; игра оркестрантов пластична, сердечна, звук красив и хорошо сбалансирован. Теплота, ненавязчивое полнозвучие струнных — важное достоинство коллектива, медные точны, «вокальны» — что вообще встречается редко. Рашид Нигматуллин нашел то равновесие, при котором разворот симфонической мысли Шостаковича увлекателен, разнообразен и при этом лишен накрутки, форсажа (такой преувеличенный форсаж — частая погрешность в трактовках композитора). Целое разворачивается с естественностью увлекательного повествования, но не теряет драматизма, в «рассказе» Шостаковича проступает некая эпическая печаль — печаль сказителя, говорящего о трагичной истории множества людей.

Что касается Гайка Казазяна — уверен: этот молодой скрипач, имеющий мировой успех уже сейчас, в будущем станет одним из крупнейших мастеров. Дело не только в замечательной технике, красивом, по-московски холодноватом звуке. Казазян изумительно чувствует скрипичную интонацию — этот симбиоз пения с точными переходами от звука к

звуку, с расчисленными перемещениями по звуковой шкале. Он строго выстраивает фразы, части, цикл — смотрит вперед, и ведение мысли, ее логический разворот сохраняет волевое напряжение вплоть до последней тактовой черты. Первый концерт в его трактовке (заметим, что скрипач впервые в жизни исполнял это произведение) — событие. Надо сказать, восторг публики (притом, что для многих слушателей «интеллектуальный» Первый концерт явно был непрост) сам по себе произвел сильное впечатление.

Особый интерес представила лекция исследователя творчества Свиридова, музыковеда Александра Белоненко «Шостакович и Свиридов: пересекающиеся параллели». Эта лекция — систематический обзор сложной истории отношений гениев, ее этапов: учитель и ученик, друзья, коллеги, антагонисты. С документальной точностью, не обходя острых углов, Белоненко вскрывал причины сближений и расхождений мастеров, не только творческие, но и политические, выявлял стилистические связи их произведений. Главная ценность доклада — почти зримая картина итогового удаления Шостаковича и Свиридова, их ухода в разные бытийные и художественные сферы: устрашающее смертельное безмолвие в музыке позднего Шостаковича — и устремление Свиридова к вере, свету.

Мне довелось побывать и на концерте XII детской хоровой ассамблеи имени Свиридова, в которой участвовало несколько хоров из разных городов (хористы — от 7 до 19-ти лет). В пении хоров (в целом весьма качественном) чувствуется характер, подход руководителей. Я бы особо выделил коллектив Курской школы искусств имени Г.В.Свиридова. Возглавляющая его Лариса Тараканова — явно крепкий профессионал, волевой и музыкальный. Понравился также ансамбль малышей из Школы искусств № 52 имени Свиридова (г. Москва, руководитель Ядвига Чаплицкая). В их пении, увлеченно выразительном, было что-то неотразимо-трогательное.

Но «гвоздем программы» ассамблеи стала Капелла мальчиков и юношей Центра хоровой музыки Владимир-Суздальской Руси (руководитель Эдуард Маркин), исполнившая фа мажорную мессу Моцарта. Владимирский хор известен в мире, выступал и в Конгрессе США, и в Ватикане — успех вполне заслуженный. Эффектная манера, молодой задор, который не портит акустического строя, — словом, крепкая антреприза, возглавляемая мастером хорового дела.

В ходе фестиваля тема «Шостакович — Свиридов» получила весьма широкий разворот. Слуховое сравнение образцов камерно-инструментального жанра оказалось познавательно: в этом жанре Свиридов находится «на территории» своего учителя; индивидуальность Свиридова здесь пробивалась сквозь комплекс приемов Шостаковича, сквозь массив его манеры. Ощутимо борение с этим массивом, становящееся со временем все более интенсивным.

В одном из концертов были сопоставлены Восьмой квартет Шостаковича (в переделке Рудольфа Баршая для струнного оркестра, 1960) и Музыка для камерного оркестра Свиридова (1964). В другом — два фортепианных трио: Памяти Соллертинского Шостаковича (1944) и раннее свиридовское Трио (1947). Жаль, что концерты прошли именно в таком, а не в обратном порядке, поскольку «произрастание» Свиридова в дискуссии с «симфоническим методом» Шостаковича предстало бы тогда в ощутимой последовательности этапов.

В Трио Свиридов вроде бы все делает по-учительски: дугообразное построение форм, последовательные подходы к кульминациям, достигаемые почти педантичной мотивной и фактурной разработкой... едва ли не калька с Шостаковича (недаром Дмитрий Дмитриевич, весьма ревностно стоявший за свою методику, остался очень доволен этим Трио). Но все не так однозначно. Временами возникают статичные звуковые образы, самодостаточные мелодические идеи, выпадающие из общего «плана развития». Эти моменты сосредоточения на «данности музыкального настоящего», которое может длиться вечно, создают в Трио пунктирный план, параллельный волнообразной динамике, устремленности формы к последней тактовой черте (или в пустоту за этой чертой, как, вероятно, бывает у Шостаковича?). Моменты отстранения от принятой от старшего коллеги драматургической схемы, моменты «жизни здесь и сейчас», выпадающие из композиции, основанной на по-ученому распланированном бегстве в никуда, — в них трепетные, но и волевые проявления свиридовского духа.

Сопоставление Восьмого квартета и Музыки для камерного оркестра еще показательнее. Аранжировка квартета, сделанная Баршаем, недаром имеет такую успешную концертную жизнь: Восьмой квартет (как и ряд других квартетов Шостаковича) — в сущности, симфония, расписанная на четыре партии. Это произведение — чеканная формула симфонизма Шостаковича, воплощенная в абстрактном четырех-

голосии, вне тембровой реальности оркестра. Формула, которой исходно не требуется живое звучание, — вещь, которую лучше всего смотреть по нотам (ропись на квартет — условность). Камерный оркестровый состав как-то «материализует» эту модель, приспособливает ее к концертному восприятию.

«Музыка» Свиридова — крайне необычна: в последний раз обращаясь к симфоническому методу, Свиридов разрывает «модель Шостаковича» на части, чуть ли не вступает с ней в схватку. Прежде всего впечатляет «оркестровая плотность», обилие необычных, броских звучностей. Очевидно, что Свиридов, вообще не расположенный к оркестровке, здесь стремится переиначить оркестровые нормативы, даже «вывернуть их наизнанку». Переделать оркестр в какую-то массу голосов, напоминающую хор. Экстатические, лирично-медитативные периоды составлены, порою грубо «сгромозжены» в подобие форм симфонического цикла. Не случайно эта вещь называется «Музыка для камерного оркестра»: она не симфония, а антисимфония, или «симфония на разрыв».

Да, жаль, что Трио прозвучало после «камерных симфоний». Кстати, «Метель», исполненная в конце фестиваля, — этот шедевр зрелого инструментального стиля Свиридова — предстала как огромный и бестревожный купол листвы, видимый отовсюду на светлых неоглядных пространствах... Исполнительские работы в «камерной части» фестиваля — на самом серьезном уровне: «Московское трио» (Владимир Иванов, Михаил Уткин, Александр Бондурянский) и Брянский камерный оркестр под управлением Эдуарда Амбарцумяна.

Самые насыщенные концерты фестиваля, вызвавшие немало непростых чувств и мыслей, состоялись на закрытии (заключительная программа была частично повторена на следующий день в Фатеже, на родине Свиридова). Все исполнители — петербуржцы: Хор Смольного собора, дирижер Владимир Беглецов, Петр Мигунов (бас), Софья Шляпникова (фортепиано), инструментальный ансамбль петербургской Капеллы.

Вокальный концерт открылся Песнями на слова Роберта Бернса — первым произведением, в котором свиридовский стиль явился в своей законченности. Но сопоставление с Шостаковичем, вехи пути, пройденного Свиридовым, обозначенные на фестивале, заставили ощутить, из какого напряженного поиска, сопротивления возникал свиридовский стиль, из какой музыкантской и жизненной смуты явилось это гармоничное сочетание простоты и утонченности, света и печали. Сколько раз бернсовский цикл слышан, игран, но вот начинается первая песня — «Когда весна придет в наш край...», — и думаешь: этот «ранний зрелый» Свиридов — та весна, которая всегда в нашем краю. Весна, так хрупко и печально и так победно лучезарно цветущая среди наших «общих долгих зим». Поистине, слова Свиридова о том, что всякое открытие в искусстве «дается кровью сердца», выстраданы мастером. Живая сердечная кровь

стала в «Песнях на слова Бернса» теплом, утешением, благоуханием рощ и лугов, влилась в жилы героев цикла — здоровых, бодрых и добрых людей. Но подспудно она сочится в судьбах этих людей, капли крови тускло блестят на цветах и колосьях в их краю, куда наведывается и свирепое зло.

И как разительный контраст — вокальные вещи Шостаковича. Его Цикл на слова английских поэтов, написанный во время войны, — холодное отчаяние. Кажется, что рассудочные построения ткани и формы здесь — попытка отстраниться от отчаяния, умозрением спастись от смуты, ведущей к безумию. Жесткие, скупые контрапункты, как обледенелые металлические конструкции. Сквозь них болезненно светится бесчеловечная даль, и в этой дали «шотландские» и «английские» интонации витают, как обрывки голосов человеческих...

От «Четырех стихотворений на слова капитана Лебядкина» — опуса умирающего Шостаковича — по контрасту с циклом Свиридова сделалось не по себе. Даже невозможно понять, хороша эта музыка или плоха, да и музыка ли это. Почему, как последний взгляд на мир из засасывающего небытия, как последнее воспоминание о мире, взят этот версифицированный «дебилизм бытия»? «Четыре стихотворения» — как лист, на котором рука мастера силится вывести какие-то карикатуры, но рисунки растворяются, исчезают в белизне...

На закрытии фестиваля прозвучали «Антиформалистический раек» Шостаковича и «Бич Ювенала» — единственная «музыкальная сатира» Свиридова.

Когда-то «Раек» производил сильное впечатление как экстремальная (в смысле своей рискованности) сатира. Все-таки все эти «весомые», «судьбоносные» слова Вождя народов, падающие в оцепенелый зал, на мотив «Сулико»... Теперь воздействие «Райка» иное. Конечно, это реальный шедевр в жанре капустника. Начиная с текста и кончая «музыкальной драматургией». Так спародировать речь Сталина, с характерными приемами церковного красноречия, с идущим от богословского класса разделением на «народных и антинародных», которые по сути своей предназначены, одни — к написанию народной, другие — формалистической музыки... Пародия с порядочным культурным арсеналом и, конечно, с доскональным и глубоко пережитым знанием творчества Сталина. Надо было годами читать его речи, чтобы потом соорудить идеально стилизованную фразу: «Антинародные композиторы прекратили бы свое более чем сомнительное экспериментирование в области музыки формалистической». И так выстроить — с «кантатно-ораториальным» напряжением — целое капустника, «раскачать» нижайший из жанров по полной академической программе, да еще дать под конец аллюзию на коду оратории, ввернув туда мотив канкана... Шутка и искрометная, и монументальная: в ней много горечи и озлобления — а и та, и другое у Шостаковича всегда сверхмасштабные. Другое дело — есть у Шостаковича озлобление и на «Глин-

ку, Чайковского, Римского-Корсакова». Положим, русскими классиками его, действительно, попрекали — но стали ли титаны хуже от этого?

«Бич Ювенала» — мировая премьера и в этом отношении — главное открытие фестиваля. «Бич» никогда не был записан Свиридовым начисто. Тем не менее это законченная вещь, которая сохранилась в записях авторских исполнений и реконструирована по ним П. Трубиновым. Аранжировка принадлежит петербургскому композитору Геннадию Белову — блестящему оркестратору, знатоку творчества Свиридова (взял инструментальный состав «Пушкинского венка», дополненный барабаном), причем лапидарная свиридовская «батарея» воспроизведена один в один. Замысел «Бича» — сатирической кантаты на эпиграммы Пушкина — возник в ту пору, когда Георгий Васильевич работал над «Пушкинским венком» и, видимо, особенно глубоко погрузился в наследие поэта. В этом — ответ некоторой «монографичности», тем более ощутимый, что строение кантаты в целом повторяет план, по которому Пушкин хотел выпустить свои эпиграммы отдельной книжкой: стихотворение «О муза пламенной сатиры» в качестве вступления, затем портреты «ребят-подлецов». Так и у Свиридова: открывается кантата монологом баса на «Музу пламенной сатиры», далее следуют приговоры четверем «подлецам», перемежающиеся хоровыми «славами» (эти «славы» явно восходят к тушам из «Райка», представляя собою их, так сказать, русифицированный вариант).

Стройная композиция. К тому же все эпиграммы поются на мотивы, преобразующие известный вальс «Эспанья», который превращается то в псевдоцерковный напев, то в забубенный марш — мастерское решение!.. Эпиграммы Пушкина, как мы хорошо знаем, не вполне добросовестны: многие из них написаны с целью блеснуть в роли светского остроумца, эдак пугающе поигрывая ювеналовым бичом. И если с помощью пушкинских эпиграмм Свиридов хотел бичевать пороки, значит, имелись в виду пороки всех времен.

Именно потому кантата Свиридова становится не просто «бичом», но кувалдой. Как человек могучий и нетерпимый к порокам, композитор хотел ударить по ним, избрав орудием удара собственное искусство, а также классическое (да еще пушкинское) наследие. Получилось ли — трудно сказать. Неотразимый свиридовский напор очень ощутим в кантате. Но вот подходит ли его искусство, по природе возвышенное и утонченное (при всей его мощи), на роль «кувалды»?.. Характерно, что Свиридов не включил в «Пушкинский венок» сатирических номеров, а «Бич Ювенала» так и не записал. Думается, у Шостаковича сатирический шедевр удался, поскольку позыв к сатире шел у него от сердца, пускай несколько озлобленного. Для Свиридова же музыкальная сатира была в чем-то искусственным заданием.

Вокальные циклы и сатирические опусы прозвучали в исполнении Петра Мигунова. Замечательный,

талантливый певец — определенно лучший из всех солистов на фестивале. Спокойная, сдержанная манера — но не бестрепетная; вдумчивость, которая предполагает спокойствие. И это спокойствие очень ценно. Мигунов «держит зал»: не расточается на внешние эффекты, стремится преподать текст так, чтобы именно текст действовал, а не артистические ухищрения. Временами он ищет в музыке локальной характеристики, игры — думается, напрасно, так как его дарование — скорее, в передаче мелодической пластики, обобщенных настроений, а не в театральной конкретизации. Впрочем, образы трех «музыковедов» из «Райка» получились у него почти идеально именно потому, что целостно, без ужимок: эдакие портреты вождей с фасада сталинского ДК, переходящие в маски... У Мигунова с концертмейстером Софьей Шляпниковой отличный дуэт. Собственно, Шляпникова — не концертмейстер, а тонкий ансамблевый пианист, она прекрасно видит целое формы, строит рояльную ткань так, что она и выразительна, и не сковывает певца в его «маневрах».

На закрытии прозвучали также «Пушкинский венок» и «Три стихотворения Пушкина» в исполнении Хора Смольного собора. Трактовка известного питерского мастера Владимира Беглецова — камерная, лиричная — отличается корректностью по отношению к авторскому стилю, но и оригинальными «поворотами», которые освежают восприятие знакомой наизусть вещи.

Вообще, фестиваль замечателен тем, что собрал артистов не только из разных краев, но и из разных

«пластов» нашей академической музыки, так сказать, по принципу качества. Скажем, аспиранты Московской консерватории Гайк Казазян, порождение «универсальной конкурсной системы», Андрей Коробейников, талантливый двадцатилетний пианист, исполнивший с ощущением эпохи фортепианную музыку Шостаковича и Свиридова, и Петр Мигунов, происходящий из хоровой и вокальной культуры Петербурга в единой программе, — это чрезвычайно интересно.

Нам остается завершить эту рецензию упоминанием организаторов фестиваля. Он проходит в Курсе не первый год. Благодаря его руководителям — Александру Белоненко (научному руководителю), Вячеславу Гвоздеву (ректору Курского государственного университета), Ларисе Широбоковой (организатору ежегодных хоровых ансамблей детских коллективов) и Леониду Марченко (автору проектов и художественному руководителю всех прошедших фестивалей, конкурсов, соединяющему административный дар с артистизмом) — фестиваль превратился в дело государственной важности, настоящий оплот отечественной музыкальной культуры, сопоставимый с лучшими столичными акциями.

ОАО «Стройтрансгаз», спонсирующее шестой год подряд фестиваль на курской земле, выступило как могущественный, солидный меценат. Для нынешнего времени устроить «праздник высокого искусства», причем так, чтобы он имел успех у широкой публики, — большая победа.

Лилия Вишневская

Саратов

О МУЗЫКЕ ЧЕРКЕСОВ И КАРАЧАЕВЦЕВ

Коренные народы Северного Кавказа, представляющие субэтнические группы адыгского (черкесы) и балкаро-карачаевского суперэтносов проживают в Карачаево-Черкесии, современный этнический состав которой складывался с XV до середины XIX веков¹. Российское кавказоведение накопило обширный материал по истории, этнографии, культуре северокавказских народов. Ведущую роль здесь играют республиканские институты гуманитарных исследований, сотрудники которых осуществили в прошедшее двадцатилетие новый шаг в этнических науках. Это время стало прорывом и в изучении самобытной музыкальной культуры черкесов и карачаевцев. В результате появилась возможность осмысления музыкальной культуры отдельных этносов полиэтнической культурной целостности в пределах одного региона (Карачаево-Черкесии)².

*

Жанровый язык описания традиционных песен черкесов и карачаевцев дает возможность погрузиться в специфику песенной традиции.

Классификация песенных жанров черкесов и карачаевцев отражает историческую обусловленность эволюции устного народного творчества, присущую всем народам мира: мифологическая архаика, эпический период, песни нового и новейшего времени. Вместе с тем, песням черкесов и карачаевцев, как и другим народам, свойственны индивидуальная градация содержания; особое значение архаического пласта; конкретно этническая множественность выражения одной жанровой группы песен; склонность к смешению признаков разных жанров; стремление к наджанровым образованиям.

Характерной чертой жизни жанров является преемственность, идущая от устной формы творчества