

## Пейзаж после битвы: век спустя

В Москве состоялся музыкальный фестиваль, посвященный 100-летию начала Первой мировой войны

*Наталья ВЛАСОВА*

«Музыкальная жизнь» 2014, №5.

Второе десятилетие XXI века открыло целую череду памятных дат, воскрешающих важнейшие события, которыми так богата была вторая декада века минувшего. 1913 год – рубежный для музыкальной культуры: тогда была создана «Весна священная» Игоря Стравинского, с которой, как принято считать, началось XX столетие в музыке. 1914-й – веха в истории цивилизации: начало Первой мировой войны, сокрушившей привычный жизненный уклад, традиционные представления о морали, системе ценностей, о том, что «дозволено». В известном смысле 1914-й – год начала нового летоисчисления, в котором мы сейчас живем, и потому особенно отзывается в нашем сознании, властно притягивает к себе, побуждая осмыслить, что же произошло – тогда и в последующем.

Одним из событий нынешнего года, возникших в гравитационном поле даты «1914», стал российско-австрийский фестиваль, организованный Центром современной музыки при Московской консерватории совместно с Австрийским культурным форумом. Выразительное название фестиваля «Ожидание/Erwartung» отсылает к знаковому сочинению, созданному в преддверии Первой мировой, – одноименной монодраме Арнольда Шёнберга, и вместе с тем точно характеризует духовную атмосферу того времени, с его смутным предчувствием надвигающейся катастрофы. Как сказал в своем вступительном слове к концерту-открытию Владимир Тарнопольский, «иногда полезно спрашивать сочинения о будущем – они умнее своих творцов». Проводимый фестиваль – как раз попытка прислушаться к уже полученным ответам и задать новые вопросы.

В программу московского «Ожидания» (фестиваль проходил с 10 апреля по 21 мая) вошли сочинения, связанные с темой войны, насилия в понимании композиторов разных стран и разных поколений – от очевидцев 1914 года до наших современников. Пять вечеров фестиваля включили и чисто музыкальные исполнения, и мультимедийные композиции с применением видеопроекций, инсталляций, электроники, хореографического ряда. Панорама получилась впечатляющей и многоликой. Трагическая тема войны объединила голоса творцов, непохожих друг на друга, говорящих на совершенно различных художественных языках. Тем интереснее возникающие при этом переклички, параллели, диалоги на расстоянии.

Контрастами изобилует уже первый концерт фестиваля, собравший композиторов из начала, середины и конца столетнего периода. Пьеса Галины Уствольской «Dona nobis pacem» – яростная, резкая, бьющая наотмашь музыка, к концу словно впадающая в анабиоз. Именно так воспринимаются возникающие на последних страницах неуверенные, хрупкие консонансы – символ слабой, призрачной надежды на мир. Австриец Клаус Ланг в недавно написанном сочинении «Красный пепел», напротив, избегает конфликтов, драматических перепадов. Оно основано на сквозном звучании аккордеона, в которое время от времени незаметно вливаются прочие инструменты ансамбля. Шуршащие «воздушные» звуки аккордеона и бас-кларнетов, тихие свистящие флажолеты виолончели доносятся как дуновения ветра над безжизненной пустыней. Бесконечные педали аккордеона поднимаются все выше и в конце концов замирают. Звуки здесь таинственно рождаются и затухают, их материальное происхождение затушевано, они берутся словно ниоткуда и длятся, будто вечная музыка сфер.

Исполнение «заглавного» сочинения фестиваля – монодрамы «Ожидание», завершившее концерт-открытие, и спустя столетие после ее создания для России по-прежнему является подвигом. Он был совершен Студией новой музыки – ансамблем, отвечающим за всю музыкальную составляющую фестиваля, – и исполнительницей главной (и единственной) роли Екатериной Кичигиной под руководством неумолимого Игоря Дронова.

Студии не привыкать к выполнению таких задач, за которые никто больше не берется. Коллектив уже во второй раз представляет эту сложнейшую партитуру, считавшуюся в свое время неисполнимой, в виртуозном переложении для камерного

ансамбля Фараджа Караева. Сама практика такого рода вполне отвечает духу новой венской школы, где транскрипции часто делались для ознакомления публики с самыми современными сочинениями при помощи малых составов (главным образом, на концертах организованного Шёнбергом в Вене Общества закрытых музыкальных исполнений). Венская традиция неожиданно получила успешное продолжение на московской сцене. Иначе российская публика вряд ли имела бы возможность познакомиться вживую с этим сочинением, написанным для огромного оркестра (концертная премьера, осуществленная в 1979 году Геннадием Рождественским, пока так и осталась его единственным отечественным исполнением в оригинале). Между тем эта экспрессионистская драма крика – музыкальная «сейсмограмма» бредовых видений и иррационального ужаса – по-прежнему способна произвести самое глубокое впечатление.

Ожидание стало сквозной темой фестиваля. Свое «Erwartung» – аскетичную музыкально-хореографическую композицию, передающую состояние полной сосредоточенности на некой навязчивой мысли, от которой невозможно освободиться, представил в Центре имени Мейерхольда Владимир Горлинский (в сотрудничестве с танцовщицей Анной Гарафеевой). В отличие от «Ожидания» вековой давности музыка здесь почти умолкает, растворяясь в хореографической пластике. А в завершение всего фестиваля поставлен мультимедийный проект композитора Николая Попова и видеохудожника Тодора Пожарева с вселяющим надежду названием «Ожидание/Обретение».

Диалог с Шёнбергом продолжили и другие композиции, исполненные на фестивале. Так, Федор Софронов в сочинении «Пьеро и его тень» для десяти инструментов и мультимедиа обращается к знаменитому шёнберговскому вокальному циклу (которому, кстати, тоже недавно минуло сто лет) – пять инструментов его ансамбля получают здесь своих тембровых «двойников», а в музыке развиваются наиболее узнаваемые мотивы. Для композитора важен в первую очередь сюрреалистический импульс первоисточника. Музыка и видеопроекция подчеркнута нескоординированы – на экране причудливо чередуются случайные, слегка ироничные зарисовки, где Пьеро предстает то кукольной фигуркой на крутящейся грампластинке, то полностью завернутым в белое полотнище странным, словно обожженным войной существом, пытающимся сыграть что-то на рояле (художник Александра Смолина, видеоряд – Анна Бычкова). Этот проникновенный *homage* «Лунному Пьеро» наполняет щемящим чувством ностальгии: печальный герой возвращается к нам век спустя – совершенно другой, но и все так же подтрунивающий над собой.

Совсем иначе фигуры из прошлого предстают в цикле австрийца Петера Аблингера «Voices and Piano» для фортепиано и пленки, на которой воспроизводятся записи голосов известных людей (цикл, начатый в 1998 году, еще не завершен, в него должно войти около восьмидесяти пьес). В Рахманиновском зале консерватории пианистка Наталия Черкасова оживила голоса Брехта, Шёнберга, Билли Холидея, Терешковой, Пазолини. Фортепиано синхронно воспроизводит ритм и, по возможности, тембр транслируемой фонограммы, словно снимает с нее слепок. Эта «музыка речи» дает представление об индивидуальной манере, интонации, темпераменте персонажей Аблингера, воссоздавая их характерный образ. Идея сама по себе весьма любопытна, но, надо признать, такую музыку в концертах можно воспроизводить очень дозированно – в больших количествах она способна быстро приесться.

Тема войны стала другим концептуальным стержнем фестиваля. В сочинении Юрия Каспарова «Ветер, пепельная мгла и дождь после последней битвы» (в оригинальном английском варианте три строчки названия складываются в акrostих WAR – «война») подчеркнута мысль, что, по словам автора, «война продолжается даже после последней битвы». В инструментальном ансамбле, включающем три струнных, два духовых инструмента и гитару, последняя находится на особом положении. Она выделена, зачастую противопоставлена остальным участникам, которые действуют в основном единым «фронтом». Гитара – это солист, меланхоличный «человеческий голос», которого не коснулись авангардные приемы игры: стучащие, свистящие, царапающие звуки поручены остальным. Более того, порой гитара облагораживает, одухотворяет другие инструменты. Поддаваясь ее влиянию, они на время успокаиваются, сливаются в

возвышенном хоре. Тем трагичнее завершение пьесы, когда главный герой, словно утратив свой голос, стучит по корпусу гитары. И тогда уже не остается ничего – только «пепельная мгла» и пустота...

В осязаемо-конкретном облике война предстала в мультимедийной композиции «Défaïte» (Распад) молодого австрийского композитора Петера Якобера, где в видеоряде использованы документальные съемки времен Первой мировой (видеохудожник Пауль Веннингер). Более опосредованно ту же идею разрушения трактовал в сочинении «Что-то пошло не так» Алексей Наджаров (видеохудожник Эндрю Квинн): абстрактная архитектурная модель на экране, отвечая развитию музыкальной композиции, постепенно деформируется, рассыпается на множество змеящихся линий. Наличие видеоряда, электронных средств генерации и трансформации звука обогащает средства воздействия на аудиторию, делая его комплексным, – но вместе с тем, как показалось, отчасти обедняет собственно музыкальную составляющую композиции. Передавая часть своих функций другим каналам восприятия, музыка становится порой слишком предсказуемой, а соотношение видео- и аудиокомпонентов – чересчур прямолинейным. Иными словами, сложность используемых средств не создает нового художественного качества. По-видимому, это «болезнь роста» нового Gesamtkunstwerk («совокупного произведения искусства»), которое еще только формируется на пути экспериментов, проб и ошибок. Но быть свидетелями этого формирования захватывающе интересно.