



АСМ-2:

АВАНГАРДИЗАЦ

ИЯ

РУСОФИЛИИ



написано

Михаилом Бузиным

СОДЕРЖАНИЕ.



I. вступление

II. АСМ-2 и Советы

«Голубая тетрадь» Э. Денисова, творчество А. Кнайфеля, «Письмо Зайцева»
А. Вустина

III. АСМ-2: народные традиции

«Плачи» Э. Денисова

IV. АСМ-2: религиозные традиции

«Ярило», Квартет Н. Корндорфа, «Свете Тихий» А. Кнайфеля

V. АСМ-2: русский текст

Композиция №15 («Камерные вариации — Kammervariationen») В.
Екимовского, опера «Три сестры» В. Тарнопольского

I. Вступление

Скоморохи канули в лету, бороды были сбриты, и русская музыка очутилась в благоухающем болотце европейского классицизма — пииты одели пудренные парики и принялись овладевать западными достижениями. Наконец восторжествовала светская музыка — скоморохи не застали сего сияющего момента, но барыни с князьями были в пущем восторге. Песни рабского класса переписали-перепели в гармоническом минорчике — развеселом мажорчике. Плох был или хорош этот внезапный перелом в русском музыкальном искусстве, точно сказать, пожалуй, невозможно, но с точностью можно утверждать, что с поры Петра комета отечественной музыки двинулась по траектории Запада, и все русские музыкальные фигуры планетарного масштаба уже не пытались вернуться к крюкам и гуслиам — продолжали русский путь в европейском русле.

Цель данной работы заключается именно в том, чтобы показать, как в русской современной музыке происходит синтез русской традиции с западными техническими достижениями. Вкратце рассмотрены будут следующие аспекты: АСМ-2 и советская власть; АСМ-2 и народные традиции; АСМ-2 и религиозные традиции; АСМ-2 и русский текст. В качестве примеров будут приведены сочинения Эдисона Денисова, Александра Кнайфеля, Александра Вустина, Николая Корндорфа, Владимира Тарнопольского и Виктора Екимовского — композиторов-основателей второй Ассоциации Современной Музыки, обобщившей достижения второй волны русского авангарда.

II. АСМ-2 и Советы

К государственному социализму отечественная философская мысль двигалась уже с середины XIX века; сама идеология всеобщего равенства и традиция всеобщего чеса под одну гребенку всегда привлекала власть неимущих, коих в дореволюционной России было бесчисленно много. При ранних Советах утопия была, казалось, вот-вот наяву; к закату советской эпохи воздушный замок пламенной тропы коммунизма пришел в откровенно аварийное состояние. Рассмотрим же реакцию второй волны русского авангарда на победившую социалистическую традицию на примерах вокального цикла «Голубая тетрадь» **Эдисона Денисова** и произведения «Письмо Зайцева» **Александра Вустина**.

«Голубая Тетрадь» — как писал сам Эдисон Васильевич — «одно из самых грустных, самых страшных моих сочинений», «единственное сочинение-аллегория, которое связано с тем, что происходит в нашей стране уже долгие годы». Это десятичастный цикл на тексты Хармса и Введенского для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух

фортепиано (одно из которых подготовлено) и трех групп колоколов. Произведение выделяется среди других сочинений Денисова прежде всего, своим мрачным, саркастическим сюрреализмом, что для стиля композитора, в общем-то, несвойственно. Сочинение насыщено яркой символикой — движение происходит в двух «мирах», что подчеркивается, в частности, практически постоянным контрапунктом декламируемой едкой прозы Хармса и пропеваемой, совершенно фаталистической поэзии Введенского, а также взаимодействием тембров обычного и подготовленного роялей, звонов натуральных колоколов и псевдо-колокольного звона ржавого железа или стекла.

Продолжая хармсовскую линию абсурда как метода протеста, можно вспомнить некоторые ранние образцы антисоветского творчества **Александра Ароновича Кнайфеля**, порой в своем эпатаже доходившие до абсурда: не изданные и не записанные произведения «*Argumentum de jure*» (“Обращение к закону”) — письмо В. Ленина членам ЦК для 12 хоров, «*Петроградские воробьи*» — сюита-фантасмагория для оркестра двенадцати с участием хора мальчиков.

Вдохновляли композиторов и менее художественные — скорее, бытовые, гражданские обстоятельства — так, например, поводом для создания **Александром Вустиным** «*Письма Зайцева*» стал раздел в «Огоньке» 1987 года о правах заключенных — с учетом полного хода прожектора перестройки дискуссии велись смелые, с участием обеих сторон — а конкретно привлекло внимание Вустина письмо молодого человека по имени Сергей Зайцев — самое длинное письмо, в котором парень рассказывает не столько о себе, сколько о том, что попав в иное социальное измерение — советскую тюрьму, человек уничтожается как личность независимо от того, виноват он или не виноват. Предельная откровенность и подробность описания, а также музыкальность текста (Вустин — большой любитель работать именно с прозой) вдохновила композитора на создание резкого, точного, предельно ясного произведения — фактически сплошного, на одной динамической линии, речитатива.

III. АСМ-2: народные традиции

Перейдем к аспекту переосмысления народных традиций. Стоит сказать, что развития именно вокальной народной традиции в стане второй АСМ не было — в основном продолжался синтез русского народного текста и музыки Запада, коий обнаруживает свое начало еще в XVIII веке, в городских обработках народных песен.

«*Плачи*» **Эдисона Денисова**, масштабное шестичастное сочинение для сопрано, фортепиано и ударных на русские народные тексты, по концепции своей очень походит на «Свадебку» Стравинского; вновь «народность» также ограничивается

заимствованием текстов — правда, на этот раз они не взяты из сборника, а собраны самим композитором по селам и весям. Вместо использования подлинных интонаций Денисов использовал собственные, авторские, в квази-народном стиле. Изначальную форму обряда композитор практически не затронул: названия частей соответствуют ритуальному порядку — убраны лишь поминки. Помимо народного элемента, в «Плачах» присутствует и напрямую ясный религиозный момент, подчеркивающийся колокольно-звоновой и иллюзорно-колокольной, неметаллической тембровостью, которая выступает стержнем драматургии цикла. Произведение написано для необычного состава, включающего самые разнообразные ударные инструменты, фортепиано, на котором исполнитель преимущественно производит манипуляции со струнами, обращаясь к клавиатуре лишь единожды, и сопрано (виртуозная партия крайне широкого диапазона и различнейшего склада: «русское бельканто» (по выражению композитора), причитательный речитатив, квази-разговор, шпрехштимм).

IV. АСМ-2: религиозные традиции

Рассказ о религиозном элементе в творчестве АСМ-2 не может обойтись без упоминания о композиторе, выбравшем теософско-мистическую эстетику в качестве единственного и основного пути своего творчества — **Вячеслава Петровича Артемова**. Композитор даже использует особый термин для обозначения своей музыки — *musica perennis* (вечная музыка), следуя своему убеждению, что музыка является одной из двух великих наук — второй является астрофизика: астрофизика познает Вселенную, а музыка — Мировую Душу. В стилевом отношении творчество Артемова затрагивает неоромантизм, неоклассицизм и медитативный минимализм восточного толка, продолжает традицию русского пантеистического космизма Бердяева и Скрябина; не связано с новейшими техническими средствами и техниками сочинения.

Не только у Мировой Души, но и у Русской Человеческой есть свой летописец — **Николай Сергеевич Корндорф**, борец против упадочного абсурдизма, стремившийся выразить свое на редкость для XX века гуманистическое мнение по «религиозным, нравственным вопросам, по проблемам взаимоотношения красоты и реальности, духовного и антидуховного». Одним из знаковых сочинений Корндорфа является «Ярило» (1981) — произведение для подготовленного фортепиано и магнитофонной записи, своеобразный гимн миру — по словам Николая Сергеевича, «опорой в существовании нашего мира ... оказался пасторальный элемент, потому, что все преходяще, а природа — есть и существует». Композиция построена на единой динамической волне от созерцательно-птичьего piano до символически-

языческого, оглушительного колокольного форте-фортиссимо с тембральным перцем тембра препарированных звуков; обрамляется она «звуками тишины» начального раздела и заключительным бесконечным каноном пленки и фортепиано.

Есть у Корндорфа и произведения, обращенные к православной традиции: таков, к примеру, струнный *Квартет* 1992 года, задуманный как произведение о смерти; композитор нашел нужные средства выразительности в православном заупокойном чинопоследовании — панихиде; интонации — в древнерусском опекаловском распеве. Интересной особенностью этого сочинения является расширенное задействование инструменталистов: фактически, панихида совершается на глазах публики (исполнители произносят шепотом текст) под сопровождение собственно квартета и некоторых дополнительных звуковых источников: инструменталисты также играют на колоколе, китайских колокольчиках, подвешенных пластинах из разнообразных материалов.

Интересное переосмысление православной традиции можно встретить в творчестве **Александра Ароновича Кнайфеля**: в одном из первых своих сочинений на духовную тематику, «Свете тихий» 1991 года, он использует совершенно новый в православной музыке состав: сопрано и сэмплер (цифровой магнитофон) — сочетание беспрестанной молитвы в записи и распева сопрано сменяется молитвой в записи и молитвой сопрано, сменяется распевом, соединяющимся с распевом... Создается неслыханная ранее гипнотическая, предельно экстатическая звуковая палитра.

VI. АСМ-2: русский текст

Обращались и обращаются эсэмщики и к русскому тексту — именно тексту, поскольку в сфере победившего постмодерна важнее форма, нежели содержание — содержание переводили на музыкальный язык в предыдущие века — в наши дни в музыку обращаются элементы литературной формы — слова, фонемы, отдельные образы, сцены; в этой главе повествование пойдет о «*Камерных вариациях — Kammervariationen*» (Композиции №15) **Виктора Екимовского** и об опере **Владимира Тарнопольского** «*Три сестры*». Весьма примечательно, что оба этих произведения построены по чеховским работам — а о музыкальности Чехова не писал только ленивый литературовед.

«Языки искусств непереводимы один в другой» — утверждает Владимир Тарнопольский, и действительно, переводами не занимается — среди его сочинений имеется опера «*Три сестры*», написанная в 1999 году, формально написанная по ситуациям и мотивам известных пьес Чехова, однако, либретто не следует сюжету ни одной из этих пьес, а представляет из себя мета-текст, своеобразную эссенцию идей писателя — демонстрация экзистенциалистского принципа «люди не меняются, меняются вещи». В основе развития сюжета — трехкратное повторение в трех сценах

одной и той же ситуации — гости съезжаются на дачу — люди не меняются; движение по времени: в первой сцене действие происходит в чеховскую эпоху, в русской глубинке, во второй — в наше время в некоем государстве, в третьей — в будущем, в некоем виртуальном пространстве; а проблемы все те же — невозможность взаимопонимания и отсутствие смысла существования, которые со временем не только не снимаются, но и усугубляются с техническим прогрессом. Параллельно с метатекстом производится «принцип прогрессирующей деконструкции»: чем дальше во время простирается опера, тем чаще используются неклассические методы звукоизвлечения; тем аклассичнее вокал — сложная кантилена эволюционирует в отдельные звуки, распределенные между разными персонажами, которые к тому же к концу оперы теряют даже свои имена — кои подменяются порядковыми номерами.

«*Камерные вариации*» написаны **Виктором Екимовским** в 1974 году, в годы увлечения композитора анализом литературных текстов, поиском параллелей между музыкальной и литературной формой. — Наткнувшись в своих поисках на рассказ А. П. Чехова «Спать хочется», Екимовский заметил, что Чехов настолько точно построил композицию, что после экспозиции практически не вводил новые слова, а варьировал уже сказанное — это навело на мысль о форме текста — вариациях, и текстовой технике — квази-сериальности. Органика рассказа была приведена в музыкальную форму достаточно простым образом: каждое слово представляется как отдельный музыкальный элемент, в котором столько же звуков, сколько слогов в слове: к примеру, слово «спать» преобразуется в аккорд, «Варька — девочка лет тринадцати» — в мелодическую фразу. Каждое слово интонационно выделяется — а повторяющиеся слова закрепляются за одной интонацией —, и фактически, если идти по строчкам партитуры, можно прочесть рассказ полностью. Написано произведение для состава из тринадцати инструментов — каждый инструмент был представлен в единственном числе, дабы умножить звуковой пейзаж; а сам пейзаж напоминает работы Веберна — с кем, кстати говоря, и связано второе название произведения — «*Kammervariationen*» (нем. «Камерные вариации») — получилось своеобразное посвящение двум Антонам.