



Композитор София Губайдулина

София Губайдулина – один из самых крупных композиторов второй половины XX века, представитель прославленной плеяды отечественных «шестидесятников». Она относится к так называемой московской троице, наряду с Альфредом Шнитке и Эдисоном Денисовым, – группе талантливых композиторов России, подвергавшихся в советские времена неофициальному, но вполне реальному запрету. Сейчас, после смерти и Денисова, и Шнитке, осталась она одна. Губайдулина родилась в 1931 году в Чистополе (Татария), училась сначала в Казани, потом в Москве, прожив в ней почти сорок лет, до начала 90-х годов, теперь она в Германии, в городе Аппене, под Гамбургом.

Можно ли отнести Губайдулину к авангарду? Это зависит от того, что называть этим словом. Если делить современную музыкальную культуру на классическую, эстрадную, рок и авангард, подразумевая под ним новую музыку второй половины XX века, то – да. Если же внутри такого авангарда в широком смысле слова выделить течение структурализма – сериализма – пуантилизма, то – нет. Не принадлежит она ни к направлению «ретро», ни к «минимализму», где в свое время тон задали американцы, ни к «новой фольклорной волне» (отчасти это российские композиторы Р.Щедрин, С.Слонимский). Ее композиторский стиль совершенно индивидуален. Написав около восьмидесяти значительных, оригинальных, играемых во всем мире сочинений, она на наших глазах становится классиком современной музыки.

Легко ли ныне стать классиком? Погруженная всю жизнь, безотрывно в сочинение музыки, во внутреннее слышание новых, открывающихся ей музыкальных реалий, С.Губайдулина живет как человек духа. Жертвывая всем, чем возможно, она свыше пятидесяти лет только и исключительно пишет музыку (никогда нигде не служила, не преподавала, не концертировала, голодала, жила отдельно от семьи и т.д.). И ее художественные мысли – Человек, Бог, Вселенная, Космос, Душа, Вера, Апокалипсис, Спасение, Жер-

тование, Единение... И само творчество для нее – это Творчество, которое может быть понято через философские откровения Николая Бердяева, любимого мыслителя Губайдулиной. Приведем несколько цитат из его книги «Философия свободы»: «Творческий путь гения требует жертвы, не меньшей жертвы, чем жертвенность пути святости»; «Творчество есть не только борьба со злом и грехом – оно создает иной мир, продолжает дело Творения»; «Художественное творчество, как и познание, не есть отражение действительности, оно всегда есть прибавление к мировой действительности небывшего». Губайдулиной родственны мысли Бердяева о религии, свободе. «Я религиозный православный человек, – говорит она, – и религию понимаю как восстановление связи, legato жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстановить свою целостность – это и есть религия. Помимо духовного восстановления нет никакой причины для сочинения музыки»; «Быть свободным человеком абсолютно необходимо; независимо от того, выгодно это или нет, необходимо сохранять свои убеждения, увлечения. Свобода – это возможность сполна реализовать свою сущность, прислушаться к себе, к тому, что личности дано в ситуации истории». Вечные темы человека и искусства, развитые художником-творцом с чувством внутренней свободы ради единения жизни, – вот источник музыкального творчества Губайдулиной.

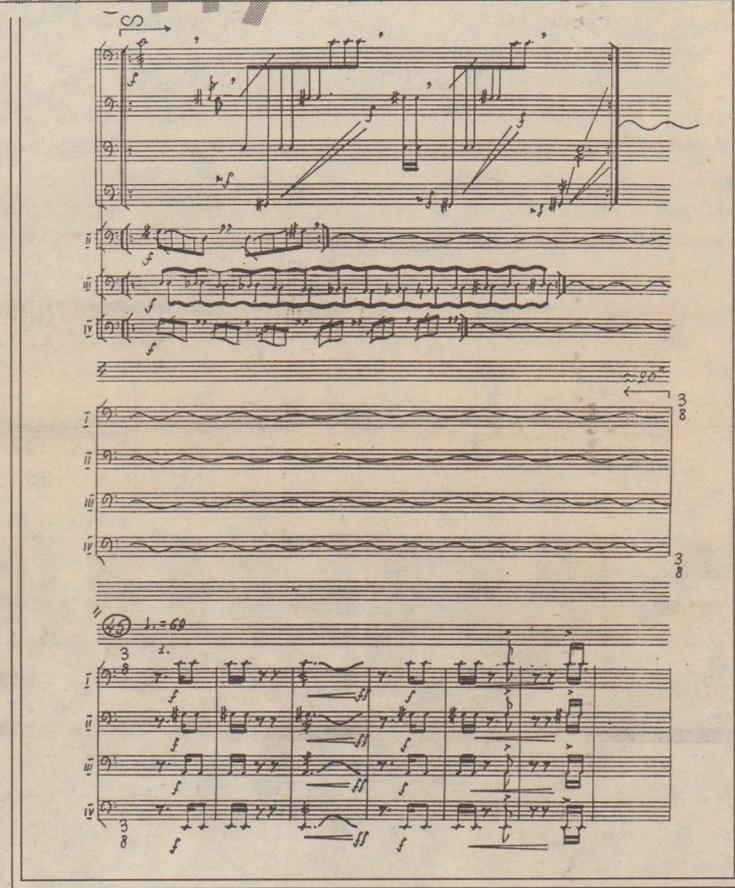
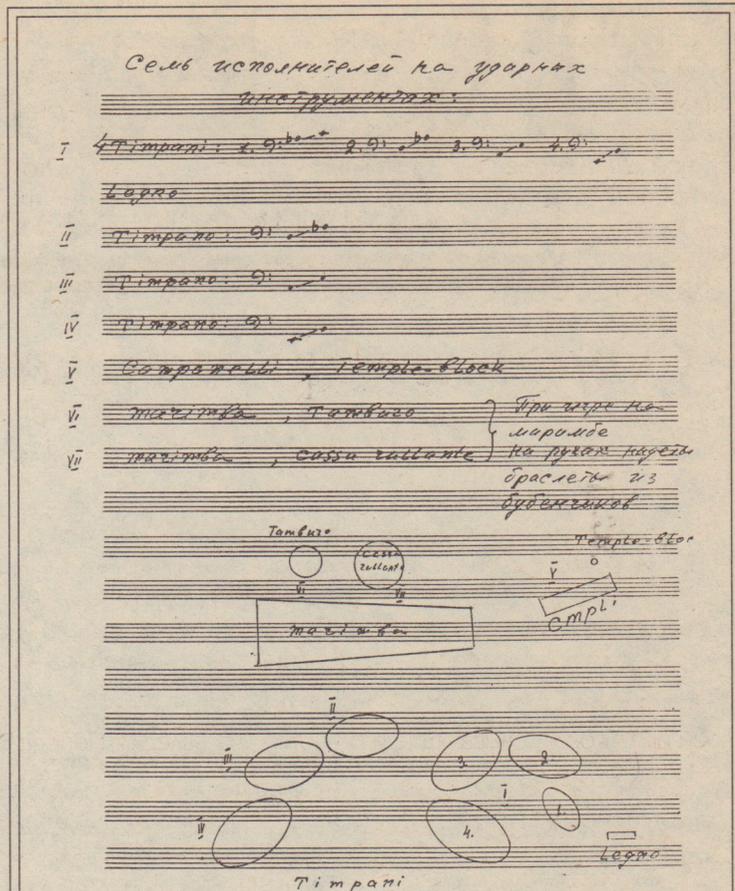
От высоких смысловых установок Губайдулиной идут и замыслы важнейших ее сочинений. Например, симфонии с подзаголовком «Слышу... Умолкло...» (1986). Со времен Бетховена жанр симфонии стал аналогичным философскому трактату. Таким он вошел и в XX век – у Г.Малера, Д.Шостаковича. Губайдулина в своем произведении не только сохранила, но и предельно расширила философскую высоту музыкальной мысли, создав при этом совершенно не похожую на классиков форму симфонии. Гигантское, 45-минутное сочинение для большого оркестра и органа пронизано

двумя противостоящими мыслями-темами. Одна из них – словно запечатление неподвижно-статичного Вечного Света. Вспоминается образ неба из произведения Мейстера Экхарта (этот средневековый богослов входит в круг чтения Губайдулиной): «Небо чисто; ясности его ничто не омрачает; его не касается ни время, ни пространство». Другая мысль-тема, по выражению композитора, – «сизифов труд человека». Это напряженная драматическая музыка, которая включает сначала ряд быстрых

ходов к вершине оркестровой массы, затем катастрофический хаотический развал этой звуковой массы, где выделяется мощная, зычная партия органа. Благодаря сверхъестественной масштабности замысла в симфонии Губайдулиной действуют не обычные музыкальные темы, а «супертемы», «макротемы».

В близкой Софии Губайдулиной религиозной сфере ее внимание захвачено также высшими ипостасями – Иисус Христос, Св. Троица. Одно из самых ярких в этой области произведений носит название «Семь слов», для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982). Развернутое (на 40 мин) сочинение состоит из семи частей с названиями, заимствованными из Евангелия. Для того чтобы предельно заострить выразительность музыки, Губайдулина предназначила каждому инструменту как бы сюжетную роль: виолончели – Христа, Бога-Сына, баяну – Бога-Отца, струнному оркестру – Святого Духа. Соответственно партия виолончели наполняется ин-

тонациями стонов, страданий, мук (Иисус на кресте), партия баяна – вздохами и возгласами сострадания. В звучании баяна Губайдулина (вместе с исполнителем) делает открытие: игра ведется только одними мехами инструмента, без обычного звука, что производит эффект тяжелого дыхания огромного существа. Струнная группа, которой предназначена роль Святого Духа, ведет свою партию отстраненно, неземно, наполняется мелодиями древнецерковного склада. Сюжет, проводимый сквозь семь частей «Семи слов», хорошо известен: прощение врагов («ибо не ведают, что творят»), обращение к матери («се Сын Твой»), предвещание будущего рая («ныне же будешь со Мною в раю»), страстная мольба («для чего Ты Меня оставил?»), муки жажды, свершение казни, предание Духа Христа в Божии руки. Интонации музыки Губайдулиной здесь остры, трепетны, захватывающие, так проникновенны, что слушатель переживает эту чисто инструментальную музыку как ход собственной жизни.



Величие образов произведений Губайдулиной — это один полюс ее композиторского мышления. Он мастерски сочетается у нее с противоположным полюсом — предельной детализацией выразительных возможностей самого музыкального звука. Музыка Губайдулиной воспринимается всеми нервными токами и какими-то внутренними, «подкожными» вибрациями. Она наполнена «дрожью», «придыханиями», «замираниями», «стоном», «смехом», «плачем», «истаиванием», даже «молчанием» — всем спектром звуковой выразительности, доступной музыке в конце XX века. Причем некоторые звуковые приемы изобретены ею самой, и порой звучание традиционных инструментов в ее произведениях меняется до неузнаваемости.

При столь исключительном внимании к миру выразительности отдельного звука необычайную по важности роль в ее творчестве играют музыканты-исполнители, своей игрой околдовывающие и гипнотизирующие слушателей разных стран мира. От исполнителя произведения Губайдулиной требуется весьма многое: образное воображение и ювелирное мастерство во владении инструментом или голосом, способность к поиску и новациям, умение делать открытия в своей специальности. Благодаря таким «заявкам» композитора-новатора, к ее сочинениям притянулись самые выдающиеся музыканты эпохи, а кто-то стал таковым вместе с исполнением ее музыки (как виолончелист, ныне профессор В. Тонха). Попробуем назвать имена только отечественных музыкантов (включая живущих на Западе): скрипачи — и первым рано

дрожание звука, с которым вы вместе трепещете, то страшное напряжение — на пределе ваших нервов, то красочное сияние легчайших флажолетов — как ваше видение горного света. Столь же непредсказуем в этой музыке и баянист Фридрих Липс. Баян абсолютно неузнаваем: то невозможный на обычном баяне стонущий переход от звука к звуку — и его Липс специально изобрел для этого сочинения, то упомянутые потрясающие вздохи мехов. То дрожание звука в ансамбле с Тонха, когда вы не можете отличить — баян это или виолончель, то трагические восклицания целыми пластами баянных звуков. Высокий религиозный сюжет «Семи слов» раскрывается в таких гипнотизирующих звуко-интонациях, что слушатели в любых городах и аудиториях сидят не шелохнувшись, и трудно отличить, где среди них знатоки-профессионалы, а где — совсем новички...

В руках «первого фагота мира» москвича Валерия Попова фагот как инструмент приобрел новую характеристику. Представим его по Губайдулинскому Концерту для фагота и низких струнных (1975). Замысел этого сочинения отличается тем, что в центр его поставлен не герой, а антигерой — солирующий фагот. Антигерой не в силах противостоять «массе», представленной низкими струнными — виолончелями и контрабасами, и он, горько смеясь с собой, сдает свои позиции. Все эти интонационные оттенки: попытки возвышенной декламации, смех и плач над собой — удивительно точно воспроизводит фагот в исполнении Попова. Он применяет здесь новейшие приемы игры на духовых: к звучанию инструмента

такая трудность, которой ни в какой консерватории не учат, — играть абсолютно точноми четвертитонами; эффект — совершенно завораживающий: каждый аккорд в такой системе звучит фантастически.

В своем неудержимом художественном изобретательстве, одновременно и в громаде концепций, и в нюансах звука, Губайдулина пришла к открытию, которое при абстрактном рассуждении может показаться абсурдом: к введению в произведение «темы молчания», что раскрывает новые, неведомые возможности исполнителя. Но какой исполнитель на эстраде всегда молчит? Дирижер! Дирижеру Геннадию Рождественскому композитор посвятила свою громадную симфонию «Слышу... Умолкло...», с которой начался наш разговор о ее музыке. «Слышу... Умолкло...» — как раз и есть формулировка двоякой идеи сочинения, предусматривающей как звучание, так и молчание (паузы). Соответственно двойной идее в симфонии достигаются две противоположные по смыслу и акустическому характеру кульминации. Генеральная кульминация звучания символически связана с картиной Апокалипсиса, с трубящими ангелами (тромбонисты в оркестре играют стоя) и хаосом. Генеральная «кульминация молчания» — экстраординарна для всей истории музыки. В произведении создается огромная пауза, когда молчит все — оркестр на эстраде и публика в зале. И в поразительной тишине дирижер совершает некие магические жесты: по словам Губайдулиной, это «иероглиф нашей связи со Вселенной». Затем вступает оркестр, и в звуке подводятся итог столь необычной симфонии.

Таким образом, суть индивидуального творчества Губайдулиной, как становящегося классика современной музыки, в парадоксальном синтезе важнейших крайностей: с одной стороны, масштабность образов и драматургии, как если бы она была художником-монументалистом, с другой — тщательная проработанность и изобретательность в деталях, как у мастера-миниатюриста. Есть и другие парадоксы: с одной стороны, глубокая проникаемость ее звуко-интонаций в слушательское восприятие, работа с непосредственным ощущением музыки, а с другой — доверие арифметическим расчетам, цифровым рядам (ряды Фибоначчи, Луки), которые она тщательно выстраивает на этапе работы над партитурой. Или такое противоречие: в музыкальном языке своих инструментальных произведений она нередко достигает сценической наглядности и логики развития (Концерт для фагота, «Семь слов») и вместе с тем произведений для сцены как таковой избегает.

На протяжении десятилетий творчество Губайдулиной имело заметную религиозную окраску. Верующая, крестившаяся во взрослом возрасте, она написала такие крупные полотна, как «Аллилуйя» — для хора, оркестра, органа и солиста-дисканта (1990), «Из Часослова» — для виолончели, оркестра, мужского хора на стихи Рильке (1991). Религиозной темой определены важнейшие инструментальные сочинения: «Офферториум» — для скрипки с оркестром, «Introitus» — для фортепиано с оркестром, «De profundis» — для баяна, упомянутые «Семь слов». Во времена ее фактического запрета как композитора духовная область, отделенная от советского государства, была миром обитания ее творческого духа, ее упованием и спасением. Но вот что поразительно: когда наступили времена свободы, также и религиозной, Губайдулина стала отходить от этой темы. «Коль скоро религия стала разменной монетой и даже бывшие коммунисты теперь крестятся и молятся в церкви, я должна эту тему пока оставить», — объяс-

няет она. Здесь вспомним, как о смысле творчества говорил Бердяев: это не отражение действительности, а прибавление небывшего.

Кому внутренне предназначает Губайдулина свое творчество, кто ее идеальный адресат? В самом широком смысле это человек мира, любой национальности и конфессии. Хотя к национальному моменту она не относится как «к моменту», но, по ее словам, «национально разделяться и обособляться — это нечто негативное, дьявольское»; у нее «на первом плане стоят вопросы не национальные, а общечеловеческие». Когда она обращалась к религиозным сюжетам, то намеренно отбирала то, что присутствует в различных религиях (католицизме, православии, протестантизме). Если стилизовала под древнюю церковную музыку, то добивалась колорита, одновременно близкого пению — и византийскому, и григорианскому, и русскому знаменному распеву.

Упорная дума о слушателе проходит через всю ее жизнь. «Талантливый Слушатель» — вот ее мечта, и об этом она неустанно говорит. Например, на встрече в Московской консерватории в 1995 году: «Контакт со слушателем страшно важен, без него не может быть чуда». На встрече в 1996-м: «Музыкальное произведение — творение не только композитора, но и исполнителя, и публики — сама художественность музыки предполагает слушателя. Все они должны быть талантливы. Важно, у кого на концерте будет инициатива дыхания. Бывает, что усталая публика заражает и других, в зале создается аура бездарности, и в результате эта «не та» публика убивает все».

В связи с такой озабоченностью слушателем со стороны композитора-новатора интересно знать ее мнение о соотношении общества и музыкального авангарда, культуры элитарной и массовой. Вот ее суждения об авангарде и социуме, высказанные в 1989 году: «Само употребление слова «авангард» довольно сомнительно. Сущность этого слова в искусстве — требование идти впереди социума — меня мало привлекает как художника. Более того, группа композиторов, которую называют сейчас авангардистами, никогда не ставила перед собой задачу быть во главе социума». И она продолжает: «...что же касается употребления этого слова для обозначения принципиально нового в искусстве, то здесь оно может быть уместно, хотя и крайне редко. Может быть, раз в 400 или 300 лет появляется направление, которое можно было бы назвать авангардным, или же, говоря иначе, актуальным». Об элитарности и массовости Губайдулина судит следующим образом (в том же году): «Я считаю, что абсолютно необходимо иметь элитарную культуру. Без нее нация не выживет. Многие тенденции в искусстве и культуре развиваются под влиянием требований, которые содержатся в социуме. И его многослойность обуславливает существование различных культур. Массовая культура не должна мешать существованию элитарной культуры. Культура принадлежит народу именно тогда, когда служит всему народу. То есть может удовлетворять все слои общества. Без элитарной культуры нация не может быть здоровым организмом. Тициан, Толстой — это тоже во многом элитарная культура».

Отсюда очевидно, что свое творчество она относит к элитарному слою и отстаивает его право на существование. Остается сделать лишь маленькое, но существенное добавление: элитарным слушателем ее музыки (как и элитарным читателем Толстого) может стать каждый, у кого есть разум и сердце.

Валентина ХОЛОПОВА



Марк Пекарский и Софья Губайдулина.

умерший Олег Каган, Г.Кремер, В.Иголинский, виолончелисты Д.Герингас, Н.Шаховская, Н.Гутман, баянист Ф.Липс, ударник М.Пекарский, фаготист В.Попов, певцы С.Яковенко, Л.Давыдова, дирижеры Г.Рождественский, В.Федосеев, М.Ростропович, Ю.Башмет, Б.Тевлин... список можно продолжить. Также блестящий ряд образуют исполнители за рубежом, привносящие свое великое одухотворение в партитуры Софии Губайдулиной.

Чтобы представить себе море звуковых смыслов и эффектов, заключенных в музыке Губайдулиной, попытаемся обрисовать их в звучании некоторых из ее исполнителей. Начиная с премьеры неизменными солистами «Семи слов» выступают два замечательных музыканта, живущих в Москве, — Тонха и Липс. Виолончель в руках Владимира Тонха достигает эффекта невероятного: то это прикосновение пальцем к струне, словно к вашему сердцу, то ноющее вибрато, которое вы переживаете как ваше страдание, то

незаметно примешивается звук голоса самого музыканта — с плачем, смехом, любой желаемой эмоцией. Так традиционный «хрипун, удушенный, фагот» начинает говорить со слушателем вполне «человечьим голосом».

К принципиальной новации Губайдулина пришла в последних сочинениях 90-х годов. Известно, что современная ладовая система предполагает деление звуковой шкалы на 12 полутонов. Вместе с тем для многих новейших авторов эти обязательные «12» стали настолько сковывающими, что они все настойчивее ищут более мелких делений, в частности не на 12 полутонов, а на 24 четвертитона. И именно в 24-ступенной системе Губайдулина сочинила «Quaternion» («Кватернион») для четырех виолончелей, где две виолончели настраиваются нормально, а две другие — на четверть тона ниже. Предназначила она свое сочинение для старшего знакомого В.Тонха с его ансамблем из четырех виолончелей. Технически возникла