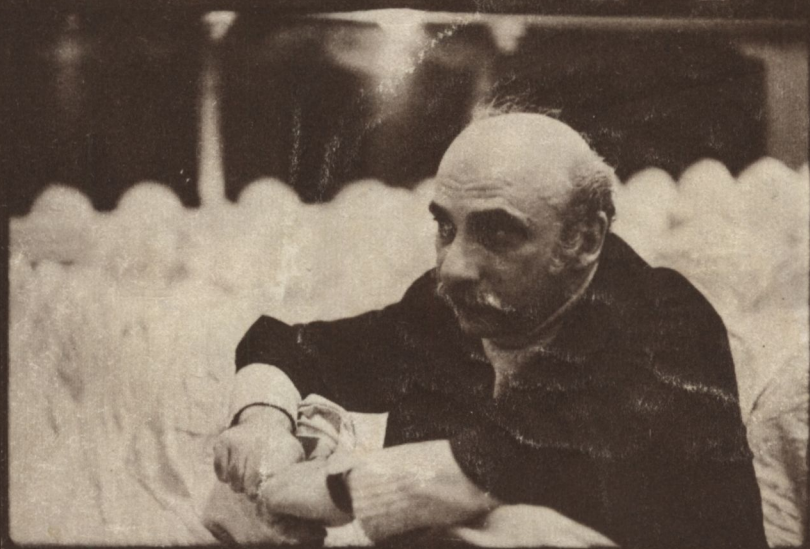


ПЕСНОПЕНИЯ



ВЕМА

W 12

Наталья Зейфас

О музыке Гии Канчели

Наталья Зейфас

ПЕСНОПЕНИЯ

О музыке Гии Канчели

Москва
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1991

Зейфас Н.
347 Песнопения. О творчестве Гии Канчели. Монография.—
М.: Сов. композитор, 1991. 280 с.
ISBN 5-85285-179-5

Монография посвящена творчеству грузинского композитора Г. Канчели — автора оперы «Музыка для живых», семи симфоний, музыки к кинофильмам и театральным постановкам.

Для музыкантов и любителей музыки.

З $\frac{4905000000-007}{082(02)-91}$ 437-91

ББК 85.313(2) 7

ISBN 5-85285-179-5

© Наталья Михайловна Зейфас, 1991 г.

Светлой памяти музыковеда
Гиви Шиевича Орджоникидзе
посвящаю

Книгу о Гие Канчели писал Гиви Орджоникидзе. Человек, который знал композитора со студенческой скамьи, дружил с ним более тридцати лет, любил его музыку и потому особенно ревниво относился к ее оценкам «со стороны» — как восторженным, так и критическим. Он никому не доверил бы завершить свой труд, хотя материала накопил не на одну — на десять таких монографий.

Но Гиви ушел — неожиданно и до обидного рано. А книга так и осталась ненаписанной. Кто-то должен был исправить очевидную несправедливость по отношению к музыке и ее автору. Единственно возможным для меня путем оказалось написать совсем другую, собственную книгу, сверяя каждое ее положение с мыслями Гиви — его документальными свидетельствами, поэтичными образными характеристиками, научными обобщениями. Многочисленные цитаты из работ Гиви Орджоникидзе здесь отнюдь не попытка компиляции — дань его памяти.

Становление

«...В большую музыку Канчели пришел из сферы джазово-эстрадного музицирования» (1,18). Эти слова Гиви Орджоникидзе не стоит понимать буквально. Правда, в свое время по Тбилисскому телевидению показывались документальные кинокадры: выступление оркестра Государственного политехнического института, за роялем — Г. Канчели. Однако на пленку он попал по чистой случайности. В этой записи на рояле играет Константин Певзнер, будущий художественный руководитель оркестра «Рэро», а тогда — «наставник» молодежного коллектива и автор всех аранжировок в его программах. К моменту съемки К. Певзнер уехал по делам в Москву, и заменить его попросили студента Тбилисского университета, постоянно бывавшего на концертах и репетициях оркестра ГПИ.

Много позднее Г. Канчели скажет: «Думаю, что, если бы в жизни моей не было встречи с джазом и я не полюбил его с детства — я, наверное, не стал бы музыкантом. Во всяком случае судьба моя сложилась бы иначе» (32, с. 70).

— *Да, но ведь в военные годы и в первое послевоенное десятилетие в Тбилиси звучало очень много «серьезной» музыки в превосходном исполнении: в оперном театре, в концертных залах, в парках, наконец...*

— Я с утра до вечера торчал во дворе или на улице. Эмилия Кайтановна Пигинова, наша интеллигентная соседка, с сожалением наблюдая за гоняющими мяч мальчишками, часто напоминала моей маме, что, если я не сяду за книги, ничего путного из меня не получится. Представляю, как тяжело было маме выслушивать подобные нарекания — она это прекрасно понимала сама. Отец же всю войну провел начальником эвакогоспиталя: вначале под Москвой, затем в Харькове.

Так вот: Эмилия Кайтановна решила всех нас взять в оперу на «Евгения Онегина», поставив нашим родителям единственное условие — мы должны были прочесть роман и пересказать его содержание. Условие, конечно, осталось невыполненным. Тем не менее в назначенный день нас вымыли и по тем временам прилично одели. На обратном пути Эмилию Кайтановну сбил троллейбус. Запомнились

машина скорой помощи, дикий страх за судьбу нашей милой просветительницы (она отделалась переломом руки) и дуэль из «Онегина».

В следующий раз в оперу я попал в возрасте, когда люди просвещенные туда обычно ходить перестают.

— Ну, а симфоническая, камерная музыка?

— Рядом с нашим домом находился летний сад «Гофилект», который имел тогда для тбилисской интеллигенции примерно такое же значение, как сад «Эрмитаж» для московской. Здесь вплоть до 70-х годов действовал Летний театр филармонии — добротнo, по совести выстроенный зал на 1200 мест, где, кроме эстрадных звезд, выступали Исаак Стерн, Ван Клиберн, Карло Цекки, Леонид Коган и другие знаменитости. «Гофилект» постепенно умертвили сами филармонисты, воздвигнув в центре сада репетиционный зал из стекла и бетона. Летний же театр снесли по требованию пожарников, насчитавших на его стенах 17 слоев масляной краски. Филармония переехала в новое здание, и былая слава «Гофилекта» отошла в область тбилисских преданий. Лишь в конце 80-х годов была предпринята попытка возродить этот традиционный очаг музыкальной культуры: по инициативе дирижера Джансуга Кахидзе и Союза композиторов Грузии здесь открыт новый концертный зал.

В годы войны в «Гофилекте», как и во многих парках Тбилиси, была организована детская площадка, где мы играли до пяти часов вечера и получали обед. В это же время проходили репетиции симфонического оркестра. Запомнился Одиссей Димитриади: красивый, яркий человек, его жесты, его манера общения с оркестрантами. Поэтому я часто сидел на репетициях — впрочем, не я один.

После войны мы с друзьями по-прежнему часто встречались в «Гофилекте», и почти всегда «фоном» наших встреч оказывалась музыка. Не требовалось даже покупать билеты: все прекрасно было слышно и в саду. Как раз тогда из Шанхая приехал на гастроли биг-бэнд под управлением Г. Габескирия. Хотя в оркестре мы не увидели ни одного китайца, он произвел сенсацию: «живой», профессионально свингующий биг-бэнд, состоящий из солидных музыкантов в черных смокингах. Вся программа воспринималась буквально на одном дыхании, тем более что в ней отсутствовали привычные конферансье, балетная пара, иллюзионист. Это был праздник для всех нас — праздник настоящего свинга.

Впоследствии Г. Габескирия (грузин по происхождению) остался жить и работать в Тбилиси. Поселившись в административном здании филармонии, он собрал оркестр из местных музыкантов и... незаметно для самого себя постепенно распрощался со свингом. Появились обязательные конферансье, балетная пара, иллюзионист, а с ними — и постоянные требования «огрузинить» свинг или «освинговать» песни грузинских композиторов.

...Музыкальная биография Г. Габескирия завершилась в оркестре ресторана на фуникулере. И многие посетители ресторана, слушая играющего на трубе старика, вспоминали его триумфальные концерты в «Гофилекте».

Лично я этому доброму человеку безгранично благодарен!

Из музыкальных впечатлений военного детства запомнились еще орган в католической церкви (моя мать, Агнесса Левановна Хечинашвили, происходила из семьи грузинских католиков), хоровое пение в грузинской и русской православных церквях (русская находилась наподолеку от дома, и туда мы ходили с бабушкой). Правда, осознал я эти впечатления гораздо позже. В детстве я был непоседой, постоянно ерзал на скамье, так что однажды мальчик, надзиравший за порядком в католической церкви, даже вытянул меня венником по спине (я, конечно, поймал его на улице и как следует отколотил, но после этого некоторое время избегал появляться в церкви). И только сейчас начинаю понимать, как, наверное, было для меня важно, что мама водила меня в католическую церковь (и именно в тбилисскую католическую церковь, где студент консерватории играл на органе музыку лютеранина Баха), а бабушка — в православную. Теперь я думаю также, что хорошая музыка, по крайней мере та, которая нравится мне, в определенном — самом широком — смысле всегда религиозна, пусть даже ее автор и не ходит в церковь, не соблюдает религиозных обрядов¹.

— Музыкальная школа?

— Моя учительница по фортепиано Ирина Борисовна Ореховская с трудом перетаскивала меня из класса в класс. Ноты носил за пазухой, таясь от друзей: они мне занятий музыкой не простили бы. В целях «конспирации» приходилось уроки пропускать, выдумывать в оправдание всякие небылицы. За такие дела меня систематически наказывали: минимальный срок — неделя, максимальный — месяц. Почему-то как раз в это время в кино показывали «Веселых ребят».

После окончания войны отец вернулся на свою профессорскую должность в медицинский институт. У нас в квартире установили телефон, и двусторонний контроль сильно усложнил мое положение. Недавно мне напомнили забавный случай. После очередного урока я отправился к друзьям. Пошел проливной дождь. Несколько часов спустя сестра моего товарища, возвращаясь домой, подобрала на тротуаре промокшие ноты и дневник, на котором чудом уцелела моя фамилия. И тут только я вспомнил, что спрятал их в водосточной трубе у подъезда. После этого мои друзья ничего лучшего не придумали, как окрестить меня униженным, по их мнению, прозвищем — Иоганн Себастьян Бах. Кличка закрепилась за мной надолго, чуть ли не до двадцати лет. Не знаю — «положение» ли «обязывало» или же по чистой случайности, но при переходных экзаменах из класса в класс за этюды, сонатины и пьесы я неизменно получал тройки (натянутые по просьбе Ореховской), а вот за произведения Баха — всегда пятерки.

— Остается еще народная песня — ведь говорят же: «Три грузина — уже хор».

— Да, говорят. Но у нас в доме никто не пел. Другое дело семья

¹ В сущности, то же самое говорит Л. Бернстайн: «Если вы любите музыку, вы верующий, как бы умело вы ни пытались ускользнуть от этого, пользуясь диалектикой» (54, с. 14).

Джансуга Кахидзе: у них пели все и чуть ли не целые дни напролет. Он действительно вырос в атмосфере грузинской песни.

— *Итак, джаз?*

— Джаз! В послевоенное время — как, наверное, и всегда — в него либо влюблялись, либо оставались к нему равнодушными. Я был влюблен бесконечно. И постоянно импровизировал. Тут уж никто не принуждал. Думаю, что фильм «Серенада Солнечной долины» с чудесной, новаторской музыкой Глена Миллера указал тогдашним поклонникам джаза верный путь. Появились первые коллекционеры джазовых записей. Таковым считался и я, имея две пластинки: довоенную запись оркестра А. Варламова и фантазию А. Цфасмана на темы из «Серенады Солнечной долины», причем вторая пластинка была склеена из двух половинок с помощью наложенных на «шов» двух раскаленных игл.

Одним из тех, кто разделял и стимулировал мое увлечение джазом, оказался сосед Юрий Давыдов, работавший на каком-то военном заводе. Он играл на рояле, рисовал потреты кинозвезд, собственноручно смастерил магнитофон и проигрыватель, иногда приносил откуда-то кинопроектор. Нетрудно догадаться, что в этой семье я проводил все вечера — ведь там звучал джаз, и можно было встретить настоящих джазовых музыкантов.

Вскоре уже и я сам приобрел в городе репутацию джазового пианиста. Естественно, завязывались контакты с приезжавшими в Тбилиси на гастроли советскими джазистами. Моя мама тоже следила за афишами, потому что знала: гастроли оркестра Л. Утесова — это ужин для В. Людвиковского (плюс полоркестра), гастроли оркестра Э. Рознера — ужин для Ю. Саульского (плюс полоркестра) и так далее. Мама сносила все это безропотно, хотя в те годы, несмотря на профессорский оклад отца, еле сводила концы с концами...

Джаз продолжаю любить и сегодня.

— *А что было дальше?*

— С грехом пополам окончив музыкальную семилетку, срезавшись на вступительном экзамене в училище (— *На чем?* — Не смог отстучать ритм хоруми), заниматься музыкой перестал надолго. Понятно, что десятилетний пробел в профессиональном образовании ничего хорошего принести не может. Особенно, если такой перерыв приходится на период повышенной познавательной активности человека.

И все-таки, на мой взгляд, в данном конкретном случае и в данную конкретную эпоху провал на экзаменах обернулся скорее во благо. Г. Канчели избежал балласта того академического образования, которое в начале 50-х годов в сфере музыки было особенно академичным². В период, действительно существенный для формирования

² Гиви Орджоникидзе, окончивший Тбилисскую консерваторию в 1953 г., не узнал здесь ни одной ноты С. Прокофьева: балет «Ромео и Джульетта», увиденный в 1952 г. в ГАБТе, стал для него откровением. Об этом музыковед писал в предисловии к сборнику статей И. В. Нестьева (170, с. 4). Столь же невероятные подробности припомнил в беседе со мною Б. Квернадзе (124).

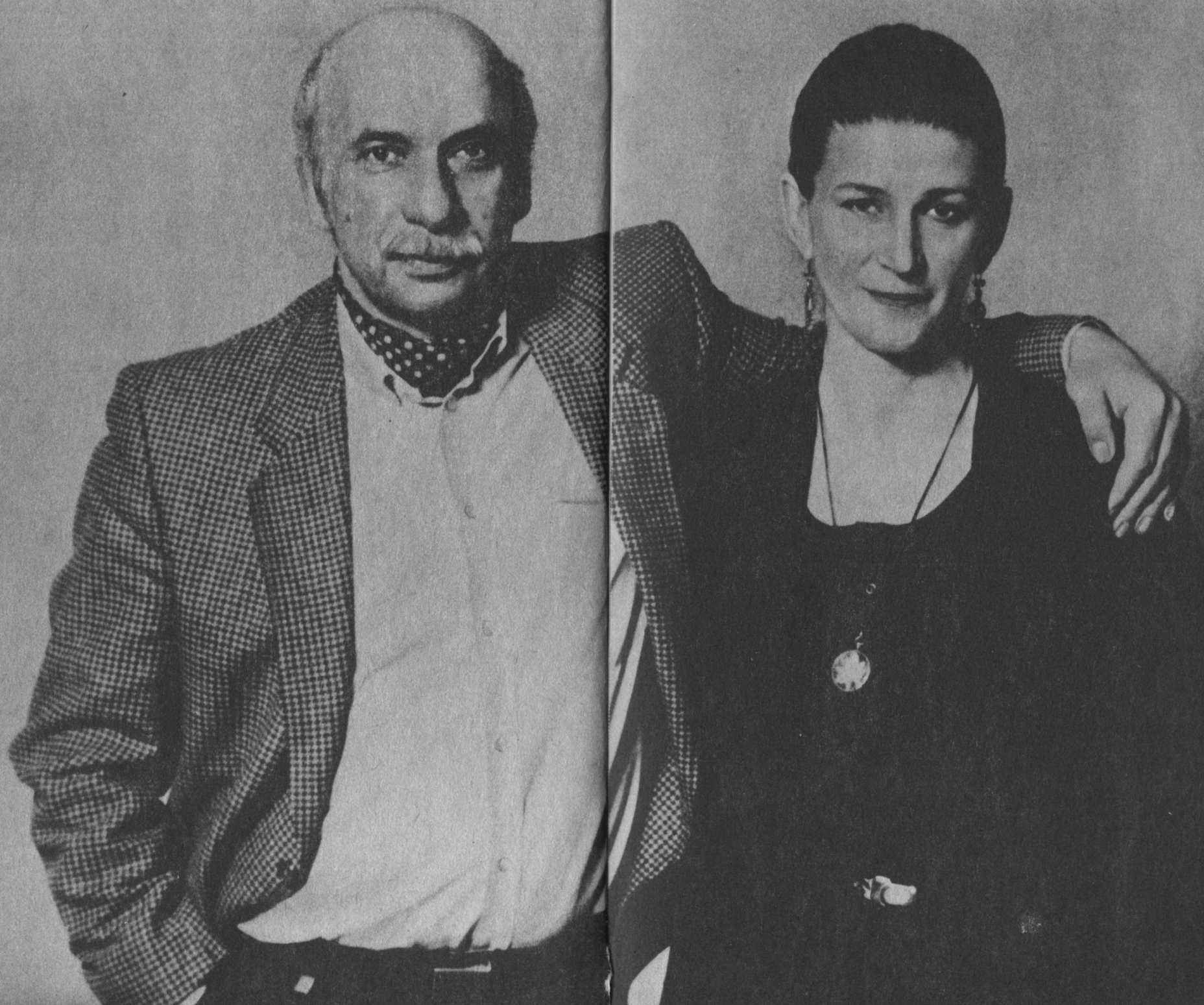
личности, в том числе личности художественной, он оказался полностью предоставленным самому себе. В долгих импровизациях — пусть пока неосознанно — производился первый интонационный отбор, нащупывалась «личная нота» в общеизвестном и злободневном. Героические усилия И. Ореховской не пропали даром. Много лет спустя кинорежиссер Георгий Данелия даже назовет «блестательное» владение фортепиано одним из недостатков своего постоянного сотрудника: «...я обычно прошу его играть только мелодию — одним пальцем, без всякого украшения, иначе, что бы он ни сыграл, звучит красиво» (182, с. 78).

В 1954 г. Г. Канчели поступает в Тбилисский государственный университет на геолого-географический факультет. (— Тогда геологи были в моде; к тому же отец очень хотел, чтобы я, по семейной традиции, стал врачом. Я, конечно, должен был сделать все как раз наоборот.) И лишь окончив первый курс, неожиданно решает изменить профессию — несмотря на то, что роковой экзамен по высшей математике остался позади и дальнейший университетский курс уже не внушал особых тревог.

— Нас отправили на летнюю практику в шахтерский город Чиатура. Расселили в здании школы: спальные мешки на полу, один умывальник, все прочие «удобства» — во дворе. На следующее утро был пройден мой первый геологический маршрут — 17 километров с полной выкладкой в тридцатиградусную жару. Дотащившись вечером до заветного мешка, я вынул лист бумаги и начал составлять список профессий, не требующих ходьбы пешком и знания высшей математики. Список оказался довольно большим. После недолгих раздумий предпочтение было отдано музыке, потому что в ней у меня уже какой-то опыт, и мне казалось, что, приложив необходимые усилия, я смогу когда-нибудь добиться желанной цели: создать собственный, пусть небольшой, джазовый коллектив.

Для поступления в консерваторию предстояло параллельно с занятиями в университете пройти полный курс музыкального училища. Известный грузинский музыковед Христофор Арамович Аракелов снабдил будущего композитора весьма основательным теоретическим багажом (— Я был совершенно безграмотен в теоретическом смысле, не мог записать ни одной мелодии. Он же оказался настолько добросовестным, требовательным педагогом, что мне было неловко подводить его, и я готовился к урокам очень старательно); написать вступительную программу по композиции — романс на стихи И. Чавчавадзе, пьесы для скрипки и фортепиано — помог Отар Гордели. «Внештатными» же консультантами, а вскоре и ближайшими друзьями стали Сулхан Насидзе и Бидзина Квернадзе.

О музыке Г. Канчели начинают говорить и писать еще до его поступления в Тбилисскую консерваторию. В 1957 г. студента-третье-



курсника ТГУ называют в числе более чем двадцати композиторов-любителей столицы Грузии. В очерке И. Спицыной «Друзья» читаем: «Гия Канчели начал с детского репертуара» (206)³; и далее следует названия детских песен, часто звучавших в те годы по Грузинскому радио. Одна из них, «Фестивальный вальс», даже была напечатана 30 ноября 1956 г. в грузинской газете «Юный ленинец» и по иронии судьбы оказалась единственным опубликованным произведением Г. Канчели в этом жанре.

Но наибольший успех приносит первая эстрадная песня, «Странная девушка» (— **Она бисировалась каждый вечер, не могу понять почему.**) — ее выделила в концерте того самого Грузинского эстрадного оркестра, который создал Г. Габескирия, республиканская газета «Коммунист» (25 июля 1956 г., солист З. Рчихладзе). А 29 декабря «Молодой сталинец» печатает отклик на выступление в Баку Гюли Чохели, девятнадцатилетней солистки Московского эстрадного оркестра под управлением Э. Рознера. Среди прочего она исполнила следующую песню Г. Канчели «Воспоминание». Мелодия эта завоевала популярность, была записана в фонд Всесоюзного радио, вошла в репертуар Капитолины Лазаренко. Последним обстоятельством и объясняется сокрушительный разгром никому не известного автора в солидном музыкальном журнале: «...ощущение чего-то старомодного, обветшалого возникло, когда... прозвучал опус Кончелли (sic! — Н. З.) «Воспоминание». «Прошел тот день весенний, — пела К. Лазаренко, — увял букет сирени». И невольно вспомнилось: «Отцвели уж давно хризантемы в саду». Кстати сказать, интонационный и образный строй... весьма сродни дешевым романсам, которые были в моде в дореволюционные годы». Рецензент настоятельно советует певице «выйти из маленького, замкнутого мирка, который она ошибочно выдает за мир советской лирической песни». Попытки К. Лазаренко «пережить всерьез» «Воспоминание» и другие «песни-однодневки» С. Борисову не убедили: «Уж очень мизерными были поводы для переживаний». Зато авторам типа «Кончелли» представилась «блестящая возможность при минимальной затрате творческих усилий получить доступ на столичную концертную эстраду» (62, с. 147—148)⁴.

Сегодня, понятно, нет смысла спорить с рецензентом о давно забытой песне, тем более что ее рукопись (как и рукописи других своих песен) автор сохранить не позаботился. Да и «автором» в строгом смысле слова Г. Канчели мог считать себя лишь наполовину: К. Певзнер не только записал песню на нотной бумаге, но и причинил средний раздел. Нужно отметить, однако, что ни «дурной вкус», ни «старомодная обветшалость» «Воспоминания» не были теми

³ Другой герой очерка — Гурам Бзванели, студент ГПИ, игравший на рояле и писавший песни, не зная нот. На рубеже 50—60-х годов он руководил вокальным квартетом ГПИ. Позднее также окончил консерваторию, стал профессиональным композитором.

⁴ Двумя номерами позже журнал печатает сообщение об успехе фортепианной миниатюры Г. Канчели на конкурсе СК Грузии. На сей раз фамилия композитора написана правильно.

«ошибками юности», которые молодому композитору надлежало и хотелось исправлять. Много позднее умение «сказать простейшими музыкальными средствами нечто новое, что невозможно спутать ни с чем, пожалуй даже неповторимое» (283) признают едва ли не самым сильным свойством художественной индивидуальности Г. Канчели. Поэтому с самого начала его опору на общеизвестное и общезначимое вряд ли стоит мотивировать робостью дилетанта, тем более жаждой легкого успеха. Думаю, дело здесь в особой направленности композиторского слуха, воспитанного на джазе.

Самая суть джазового искусства — в индивидуальном осмыслении общеизвестного и общезначимого. Наделенный повышенной чуткостью к звуковой среде и ее прихотливым изменениям, джазовый музыкант отражает эти изменения интонационно: произносит чужие слова по-своему, развивает на лету подхваченные идеи в непредсказуемом направлении. Поэтому он идет впереди своей публики (Джонни в посвященной Чарли Паркеру новелле Х. Кортасара «Преследователь» говорит: «Это я играю уже завтра»), но не теряет ее из виду, инстинктивно предугадывает и направляет ее реакцию. Джазовое искусство не признает деления музыки на «легкую» и «серьезную»⁵; в музыкальном быту для него нет материала «бросового», потому что в любую заштампованную интонацию, в любой тривиальный оборот оно умеет вдохнуть новую жизнь, озарить их светом индивидуальности. «Для джазового музыканта важно не то, какие ноты он играет, а то, как он их играет. Прекрасный джаз может быть исполнен на основе одного или двух тонов...» — утверждает Дж. Л. Коллиер (133, с. 16).

Свободно черпая из любых, зачастую взаимоисключающих истоков, джаз обладает собственным стилем — не столько «плюралистическим», сколько синтетическим. Амальгамирующую способность этого искусства можно сравнить разве что с той «удивительной чуткостью к веяниям времени, поразительной «жадностью» к ассимиляции», которая отличает городской музыкальный фольклор Тбилиси — «плод синтеза» (7, с. 21)⁶. Ставить в один ряд явления, возникшие в разное время в противоположных точках земного шара, в принципе неуместно. Но что поделаешь, если эту сомнительную с теоретической точки зрения операцию Г. Канчели осуществил уже в первых своих песнях и если художественный результат оказался убедительным — по крайней мере для певцов и публики. Приведу первую часть клавира «Воспоминания», восстановленного автором по сохранившейся записи (см. пример 1):

⁵ Об этом говорит, в частности, один из крупнейших джазовых пианистов современности Дэйв Брубек, ссылаясь на авторитеты Дюка Эллингтона и Стена Кентона, Моцарта, Баха, Бетховена, Д. Мийо... (см. 64, с. 107—110). Можно вспомнить и роман Г. Гессе «Степной волк», где неожиданно сближаются — почти до идентификации — образы джазиста Пабло и Моцарта.

⁶ Сам композитор позднее скажет: «Музыкальный быт Тбилиси, в котором я рос, неповторимый, возвышенный, интереснейший. Он объединяет в себе и Запад, и Восток, и итальянскую песню, и мугамы. Он выражает грузинский дух. Но это явление никак нельзя путать с грузинским фольклором» (22).

1. [Andantino]

„Воспоминание”

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of [Andantino]. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *p* and *sim.* (sforzando). The second system continues the vocal and piano lines. The third system concludes the piece with a final vocal phrase and piano accompaniment.

Нехитрая мелодия привлекает «элегической нежностью» (87, с. 36). Настроением, одинаково характерным для тбилисской городской песни и для эмоциональной атмосферы музыки Г. Канчели в целом. Недаром, видно, близкий друг композитора, художник Г. Алекси-Месхишвили на вопрос, чем привлекают его произведения Г. Канчели, ответил весьма своеобразно: «Знаете, в Гие как бы живут два человека. Первый — очень энергичный, общественно активный, деловой, остроумный. А второй — тонкий, легко ранимый, замечательный друг. В этом втором человеке много грусти, и я всегда слышу ее в музыке Канчели» (34, с. 31).

Как знать, удалось ли бы начинающему автору с первых шагов найти собственную интонацию, если бы не джаз с его магией «блюзовых нот» и блюзовых гармоний?

Простые, задушевные, наделенные неброским изяществом мелодии Г. Канчели быстро завоевывают признание в молодежной среде. Наверное еще и потому, что начинающий композитор счастливо избегает обеих крайностей тогдашней грузинской эстрады: с одной

стороны, дурной «интернационализации»⁷, а с другой — налета этнографической достоверности.

К 1958 году — времени поступления в Тбилисскую консерваторию, имя студента пятого курса ТГУ известно уже и в музыкальных кругах. Последний, дипломный год в университете отбывается чисто формально — даже известный строгостью председатель Государственной комиссии задает Г. Канчели единственный «дополнительный вопрос»: «Скажите, молодой человек, это Вы играете на фортепиано, когда передают утреннюю гимнастику?», на что тот, не моргнув глазом, отвечает утвердительно. А несколькими днями ранее в Малом зале консерватории проходит концерт из произведений студентов-композиторов трех первых курсов. Дирижер Лилэ Киладзе пишет: «Г. Канчели — еще первокурсник, однако в нем уже отчетливо виден музыкант, мыслящий яркими образами. Об этом можно судить по двум его небольшим пьесам для фортепиано: «Музыкальный момент» и «Скерцино». Первая из них отличается серьезностью мысли, вторая — гротескностью образа, остротой гармонии и прихотливостью ритма. Обе пьесы слушаются с большим интересом» (127). Сегодня остается только догадываться, как звучала эта музыка. Однако образные полюса ближайших по времени симфонических пьес Г. Канчели (Концерта для оркестра, «Ларго и Аллегро») здесь, кажется, уже намечены: сосредоточенная лирика — и скерцозность.

Учителем Г. Канчели по композиции стал профессор Иона Туския, тогдашний ректор Тбилисской консерватории. Человек, посвятивший три десятилетия педагогической работе, соратник основоположников грузинской композиторской школы З. Палиашвили и Д. Аракишвили, знаток народной песни, известный театральный и кинокомпозитор, работавший, в частности, с прославленным режиссером Сандро Ахметели, видный общественный деятель, один из основателей Общества молодых грузинских музыкантов (1922) и первого национального симфонического оркестра; в последние годы жизни он немало сделал и для расширения международных связей Союза композиторов Грузии.

— В 50-е годы И. Туския слыл среди музыкантов жутким консерватором. Я, естественно, мечтал учиться не у него, а у Алексея Мачавариани — автора балета «Отелло», о котором все тогда говорили, и к тому же поклонника джаза. Зачисление в класс И. Туския меня жестоко разочаровало, и я не слишком старался это скрывать. Иона Ираклиевич, однако, оказался человеком на редкость интересным, тактичным и очень добрым. Его ум и музыкальный талант позволили ему изменить собственное отношение к миру, к искусству, а значит, и к преподаванию в соответствии с тогдашней «оттепелью». Мне и моим товарищам по классу он сразу предоставил полную творческую свободу.

Композиторский класс И. Туския был дружной семьей: все новые

⁷ Дж. Кахидзе: «В ту пору почему-то вошли в моду мексиканские песни, но не всегда хорошего пошиба...» (цит. по: 131, с. 108).

сочинения исполнялись и обсуждались совместно. А в свободные минуты профессор устраивал для студентов нечто вроде экскурсии по городу своей мечты — Парижу. Не только об улицах, но даже о стоявших на них домах он рассказывал с воодушевлением и доскональностью коренного жителя. Когда осенью 1963 года ему предоставилась возможность впервые посетить Париж, он, конечно же, не стал слушать врачей, беспокоившихся о его больных почках. Поездка окончилась трагически...

Под умным и ненавязчивым руководством И. Туския Г. Канчели за пять лет прошел в буквальном смысле слова путь «от песни до симфонии». Прошел, не утратив ни любви к джазу, ни песенной интонации, в которой Гиви Орджоникидзе видел «коренную черту» его музыки. Правда, Гиви полагал песенность позднейшим завоеванием композитора, мыслящего якобы в первую очередь инструментальными категориями. Мне такое разграничение кажется несколько условным. Потому что инструментальная музыка Г. Канчели, как и вокальная, с самого начала наделена выразительностью речи или жеста. Той, что сродни броской интонации джаза с его «говорящими» инструментами и «инструментализированными» вокальными *solì*.

К сожалению, в настоящее время проследить, что и как писал Г. Канчели в консерваторские годы, удастся лишь по газетным сообщениям и рецензиям: ноты не сохранились (думаю, не случайно!).

1960 год. Вторая премия на конкурсе СК Грузии, посвященном 40-летию установления в республике Советской власти, за «Экспромт-поэму» для фортепиано.

Первый опыт в драматическом театре — музыка к спектаклю грузинского ТЮЗа. Композитора пригласил туда давнишний знакомый по оркестру ГПИ Дориан Кития. Как раз в то время он стал директором ТЮЗа, позднее, в конце 60-х годов, он придет в Грузинский театр имени Ш. Руставели — по счастливой случайности опять-таки именно тогда, когда режиссер Роберт Стуруа и Г. Канчели будут особенно остро нуждаться в помощи и чисто моральной поддержке человека, безраздельно любящего музыку и театр, прекрасно в них разбирающегося и не боящегося рисковать.

Отзывов о первом спектакле с музыкой Г. Канчели я не нашла. Известно лишь, что это был грузинский вариант пьесы Г. Бубарева «Волшебная косынка» и что премьера состоялась 27 января 1960 г. Афиша сохранила имена постановщиков. Режиссер А. Нинуа в театре больше не работал — ушел на телевидение. Зато с хореографом Юрием Зарецким Г. Канчели будет сотрудничать на драматической, а затем и на оперной сцене вплоть до 1984 года.

Немалую роль в судьбе молодого композитора сыграла и первая встреча в драматическом театре с художниками О. Кочакидзе, А. Славинским и Ю. Чикваидзе, известными под псевдонимом Самеули («Тройка»). Они оформят вскоре первые постановки Р. Стуруа с музыкой Г. Канчели в Театре имени Ш. Руставели. Возможно, сам приход композитора в театр, занявший столь важное место в его жизни, в какой-то мере результат добрых отзывов Самеули (людей в художественном мире уже достаточно авторитетных). С ними же

Г. Канчели делает в середине 60-х годов свой первый и один из немногих мультфильмов, «Золото». Лента, отразившая в острокоме-дийной форме отношение к драгоценному металлу представителей разных общественно-исторических формаций: от первобытнообщин-ной до коммунистической, оказалась «актуальной по всем компо-нентам» и первой отразила в грузинской мультипликации новые веяния мирового искусства (50, с. 200).

1961 год. Второй спектакль грузинского ТЮЗа с музыкой Г. Канчели — пьеса Д. Тактакишвили «Невский сокол» в постановке моло-дого режиссера К. Сурмава⁸. Рецензенты специально выделяют «выполненное скупое, но целесообразное» музыкальное оформле-ние Г. Канчели (103), которое «органично сливается со спектаклем, уси-ливая его эмоциональное воздействие» (180).

1962 год. Очередной конкурс СК Грузии — на сей раз на лучшую пьесу малой формы, предназначенную для музыкальных школ и учи-лищ. Первой премией по разделу инструментальных ансамблей отме-чена Сюита для квартета деревянных духовых Г. Канчели.

Но памятен этот год другой победой — на Всесоюзном конкурсе молодых композиторов второй премией отмечается Концерт для оркестра (1961)⁹.

Судьба сочинения сложилась странно. Даже сообщение о его премьерe печаталось дважды — с интервалом более года. Впервые Концерт прозвучал в Малом зале Театра имени Ш. Руставели в программах III съезда композиторов Грузии (январь 1962 года; симфоническим оркестром Грузинского радио и телевидения дирижи-ровал Л. Киладзе) и был расценен рецензентом одной из тбилисских газет как свидетельство «тонкого вкуса и хорошего владения ор-кестром». Эта запись — в техническом отношении крайне несовер-шенная и впоследствии уничтоженная по просьбе композитора — была представлена на Всесоюзный конкурс. А 5 октября 1963 года, в канун открытия очередного сезона ГСО Грузии (по случайному совпаде-нию в том же сезоне за пульт оркестра в первый раз встанет Дж. Кахидзе) «Вечерний Тбилиси» сообщает: «Впервые будет испол-нена музыка молодого грузинского композитора Гии Канчели — Кон-церт для симфонического оркестра».

Поразительно разноречивы оценки Концерта. Полемический тон отзыва К. Саквы — первого «свидетеля извне» — продиктован, судя по всему, чрезмерно восторженными «местными» оценками: «Кон-церт для оркестра Канчели свидетельствует о несомненной одарен-ности композитора, в частности, о хорошем оркестровом чутье. Но мелодический материал здесь несамостоятелен: композитор под-ражает то раннему Шостаковичу, то Равелю; гармонический язык

⁸ Герой пьесы — грузинский мальчик Котэ Мгебришвили, погибший в 1922 г. в Петрограде от рук белогвардейцев и похороненный на Марсовом поле рядом с Н. Урицким.

⁹ Напомню, что в числе лауреатов конкурса были Р. Шедрин, В. Тормис, А. Пахмутова, Э. Оганесян, Л. Грабовский, К. Орбелян, С. Насидзе, А. Бражинская, Н. Вацадзе (последний, впрочем, не создал более ни одного крупного произведения, целиком переключившись на киномузыку).

Концерта слишком уж напоминает «Весну священную». В этом, конечно, нет особой беды: молодым авторам почти никогда не удается уйти от подражательности. Но зачем же подражательность называть новаторством?» Правда, в следующем предложении автор признает: «В Концерте Канчели есть все же умение создать сравнительно широкое и логичное развитие музыки» (202, с. 5).

После присуждения премии на конкурсе появляются несколько рецензий безусловно положительных. Приведу лишь одну: «Концерт для оркестра Гии Канчели — блестящий дебют молодого композитора в области крупной формы. Изысканная, остроумная музыка его талантлива и заслуживает более обстоятельного анализа. Но хочется указать на некоторые наиболее яркие ее черты.

Первая — острая современность музыкального языка и необыкновенная свежесть оркестровки, тонкий вкус в выборе оркестровых средств. Чуткая, прозрачная гармоническая ткань позволяет наилучшим образом прозвучать всем темам — от скерцозно-гротескных до пленительно лирических. Из последних невозможно забыть чистую, «парящую» мелодию побочной партии — плод мелодического дара автора.

В Концерте широко используются воскресшие к новой жизни в современной музыке полифонические приемы изложения. Упруга и напориста жанровая ритмика Концерта, в основе которой лежит токкатность в самом широком смысле слова — от ритмов народных танцев типа «хоруми» до городских вальсов и др.

Всех музыкальных находок Концерта с лихвой хватило бы на несколько произведений, но Г. Канчели с непосредственностью молодости щедро расточает их одну за другой. Может быть, слишком щедро? Может быть, автор иногда злоупотребляет частой сменой материала без достаточного развития? Пожалуй, местами это действительно создает некоторую прерывистость, лишая музыку единого симфонического дыхания. Последнее легко можно было бы приписать творческой неопытности, если бы это не было хронической болезнью композиторской молодежи, от которой хочется заранее предостеречь молодого автора» (211). И далее рецензент напоминает определившее музыкальную политику тех лет высказывание Н. С. Хрущева: «...Мы стоим за музыку мелодичную, содержательную, волнующую души людей, рожающую сильные чувства, и выступаем против всякой какофонии».

Советы доброжелательного критика оказались далеко не лишними, хотя и несколько запоздалыми: в апрельском номере журнала «Советская музыка» на Концерт Г. Канчели уже обрушен шквальный огонь критики. Статья Н. Жиганова, по иронии судьбы озаглавленная «Доброго творческого пути», была написана по следам заседания секретариата СК СССР и, следовательно, выражала не только личное мнение автора. Вначале, не называя конкретных имен, Н. Жиганов говорит о «снобистском пренебрежении» молодых композиторов к классике, об их «холодном равнодушии к культуре своего народа, эдакой духовной безродности», об «умозрительном звуковом конструировании из элементов чужих партитур», следствием чего

становится «эклектически нищенский облик» собственной музыки. «Неудивительно, что при такой политической незрелости — умственной и духовной — молодой музыкант может легко попасть в плен буржуазных воззрений. А за кордоном, в «свободном мире» только этого и ждут... Безотрадная перспектива!»

«Чтобы не быть голословным, хочу привести пример», — продолжает автор. И переходит к Концерту для оркестра, точнее к его злополучной записи, прослушанной — уже после присуждения премии — на этом заседании секретариата. Прослушивалась запись по рекомендации «авторитетных представителей грузинской композиторской организации», которые настаивали на включении Концерта в программы молодежного пленума. «Присутствовавшие были настроены очень доброжелательно, сочувствуя и молодости автора, и его недавней победе на смотре. Однако Концерт нас разочаровал, огорчил и даже вызвал недоумение. По существу все мы, выступавшие, низко оценили сочинение. Говорили о его несамостоятельности, о рыхлой форме, о незначительности тематического материала. Главное же, конечно, о том, что внешнее владение «современными» приемами выразительности заслонило индивидуальное лицо автора. И тогда, естественно, возник вопрос: как могло такое незрелое сочинение получить высокую награду на смотре? Почему поддерживают его в Союзе композиторов Грузии?»

И далее — снова «несколько общих соображений». Выдвигая и поддерживая молодежь, старшие коллеги обязаны вместе с тем отличать истинно талантливого композитора от «просто одаренного человека», наделенного «всеми внешними приметами таланта, но без его сердцевины. И в сочинениях его мы найдем все компоненты музыкальной выразительности, кроме... самой выразительности. [...] Всегда надо помнить ленинские слова: «талант — редкость» (102, с. 16, 17).

Трудно сказать, какие последствия имели бы столь серьезные упреки — прямые и «косвенные» — для дипломника консерватории, если бы на его защиту не встало критическое перо Гиви Орджоникидзе. «Оправдательная речь» далека от панегирика — «снисходительность к... промахам была бы подслащенной формой пренебрежения». Музыковед отстаивает здесь главное: «право и долг молодости — сказать новое слово...» По мнению Г. Орджоникидзе, в творчестве нового поколения грузинских авторов ярче и убедительнее, чем прежде, выражены «сказочность, фантастика, гротеск, ирония, озорное, юношеское»; отсюда — «жанровое обогащение выразительных возможностей национальной культуры», обновление интонационного языка и гармонии, «свободная поэтическая трансформация бытующих музыкальных форм». В Концерте Г. Канчели «много вызывающего задора», «резкие сопоставления озорно-гротескных и романтических образов обуславливают рельефность динамического плана произведения», «эмоциональной обобщенностью и одновременно изысканностью некоторых гармонических и оркестровых приемов, восходящих к особенностям современной эстрадной музыки, отличаются лирические темы... Запоминается заклю-

чительный эпизод сочинения, написанный с тем ощущением красоты, которое столь привлекательно в молодом даровании» (3, с. 18—21).

Сегодня острое ощущение новизны Концерта для оркестра несколько сгладили время и музыкальное развитие последующих десятилетий, в том числе эволюция стиля Г. Канчели. Для самого композитора эта работа — этап давно пройденный и заслуженно забытый (помню, как в 1976 году, во время моей первой и крайне неудачной попытки взять у него интервью он на вопрос о Концерте только рукой махнул: «Баракло!»). И все-таки первый симфонический опус студента-композитора — действительно редкий пример «столь профессионально зрелого, уверенного дебюта» (219). Здесь есть собственное мироощущение, индивидуальная драматургия. Но авторский стиль находится пока в процессе становления.

Концерт для оркестра и его «истоки»

Произведение Г. Канчели оказалось одним из первых в потоке советских оркестровых концертов конца 50-х — начала 60-х годов. «Озорные частушки» Р. Щедрина (1963), Концерт-буфф С. Слонинского (1964), Концерт для симфонического оркестра С. Гаджибекова (1964), Концерт для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, виброфоном и контрабасом А. Эшпая (1967) и другие партитуры, получившие признание, написаны немного позднее.

Взрыв интереса к новому жанру в те годы, разумеется, неслучаен. Советской композиторской молодежи бастион симфонизма казался тогда еще неприступным, и мало кто сходу дерзнул бы посягнуть на его «прочную кладку» (43, с. 83). Однако на пороге 60-х годов в жизни нашего общества произошло слишком много перемен. Общее духовное обновление, неведомый доселе избыток новой художественной информации заставляли особенно придирчиво переоценивать унаследованные ценности культуры — а такую переоценку производит ведь каждое новое поколение в искусстве. Не посягая на величие симфонической традиции, «молодой авангард» вместе с тем уже не мог следовать штампам и трафаретам «большой симфонии», воспринимать и отражать мир «как бы сквозь призму структурных отношений, сложившихся в рамках сонатно-симфонического цикла. И здесь «путь в обход» казался одним из возможных для освобождения инструментальной музыки от стереотипов» (38, с. 43, 177).

Концерт для оркестра, по масштабам и составу не уступавший симфонии, не успел обрасти стереотипами и потому открывал широкий простор для экспериментов. В сфере звучания — ведь «концертная» трактовка превращала симфонический оркестр в огромный ансамбль солистов, позволяла наделить каждую партию ярко индивидуальной выразительностью, ввести непривычные и даже «экзотические» тембры. В области формы — ибо принцип концертирования

не менее универсален, чем сонатно-симфонический, и его проявления легко отыскать в столь разных, но одинаково будораживших тогдашнюю художественную фантазию явлениях, как музыка доклассической эпохи, джаз, фольклор и вновь открытая зарубежная классика XX века. Ну и, соответственно, в музыкальном языке, ибо при таком многообразии художественных импульсов каждый волен отбирать и сопоставлять, преломлять и развивать нечто себе наиболее близкое.

«Для моего поколения конец пятидесятых и начало шестидесятых годов — время необычайно интересное. В нашу жизнь одновременно вошла музыка представителей разных направлений. Мы испытывали плодотворное воздействие Стравинского, Хиндемита, Бартока, Онеггера — с одной стороны, Шёнберга, Веберна, Берга — с другой. Степень этого влияния и его проявления были, естественно, различными. Реакция же окружающих оказалась почти одинаковой: музыка, которую мы писали, раздражала, ее отвергали. Часто нам приписывалось чуть ли не прямое копирование сочинения, которого мы даже не слышали. Один композитор, выступая на съезде нашего творческого союза, сравнил поток новой музыкальной информации с морфием, а нас, соответственно, с любителями этого наркотика.

Сейчас, вспоминая те годы, думаю, что они были очень важны для всех моих сверстников-музыкантов. Видимо, для каждого поколения время готовит свою, особую почву. Моя привязанность к этим разным во всех отношениях авторам осталась прежней. А может быть, и хорошо, что в нашу жизнь сразу вошло столько новых музыкальных миров — с опозданием и одновременно?» (16, с. 351—352).

В момент создания Концерта осведомленность молодого автора в музыке XX века была, мягко говоря, не слишком велика.

— Вплоть до приезда в Тбилиси в январе 1963 года М. В. Юдиной, сыгравшей здесь Сонату для двух фортепиано и ударных Б. Бартока, я был абсолютно уверен, что Бела Барток — женщина. Услышав Сонату, понял: такую музыку женщина написать не могла. Юдина подарила каждому из нас по одной редкой тогда партитуре, рассказала на встрече в Союзе композиторов о своих художественных увлечениях того времени и, вызвав бурное негодование «ревнителей» классической традиции (они ведь всегда находятся), уехала.

Мне достались две партитуры: «Чудесный мандарин» Бартока и Симфония в трех частях Стравинского. Примерно тогда же дирижер из Киева И. Блажков прислал мне пленку с записями произведений Веберна.

Незаслуженный «комплимент» сделали Г. Канчели критики, обнаружившие в его курсовой работе влияние П. Хиндемита (218 и др.). С Концертом для оркестра немецкого мастера молодой композитор также познакомился лишь в январе 1963-го, на учрежденных Союзом композиторов Грузии «музыкальных пятницах». В то время музыка Хиндемита его действительно увлекла — настолько, что фамилию дирижера «второй премьеры» собственного Концерта для оркестра

Г. Канчели впоследствии смог уточнить по «Метаморфозам» Хиндемита, исполненным в той же программе.

Ну, а что же все-таки было ему особенно близким в пору содания Концерта для оркестра?

Произведения Д. Шостаковича и С. Прокофьева. С них начиналось в университетские годы «симфоническое самообразование» Г. Канчели, они навсегда остались для него своего рода художественным эталоном. В консерваторские годы вся новая музыкальная информация воспринималась и осмысливалась «на фоне огромного увлечения музыкой Шостаковича и Прокофьева. Существовавшие в то время пластинки и партитуры вызывали наш восторг и основательно штудировались» (16, с. 352).

Насколько существовавшая при этом непосредственная преемственность стиля? Гиви Орджоникидзе полагал, что «вопрос о взаимосвязи с традициями Д. Д. Шостаковича у самого Канчели вызвал бы недоумение — настолько мало здесь ощутимых, очевидных параллелей, столь различны эти композиторские индивидуальности. Однако же откуда у грузинского автора эта тяга к «медленной сонатности», непрестанному выдвиганию на передний план беспокойно ищущей мысли? Откуда этот тип мышления, выявляющий процесс становления, внутренний драматизм развертывания материалов? Откуда эта сила преодоления, которую излучает исходное интонационное зерно?» (1, с. 17—18).

О связи музыки Г. Канчели с традицией С. Прокофьева, насколько мне известно, не писал никто. Откуда же, однако, ясность членения формы, почти театральная «наглядность» музыкального действия, рельефность мелоса, сочетающего характерность жеста с бесконечностью напева, наконец, с годами все более явная опора на логику тональной гармонии? Откуда афористичность образов, предстающих сразу как рельефный характер, жест, портрет? Откуда такое пристрастие к «белоклавишной» диатонике и классицистским кадансовым оборотам? А как созвучна «застенчивая» лирика ранних произведений Г. Канчели тому, что Б. Асафьев назвал «уединенным вертоградом» лирики Прокофьева! И разве не чудится нечто прокофьевское в дерзко-грациозном озорстве быстрых тем Концерта для оркестра, например второй, занимающей в экспозиции место, слишком значительное для связующей партии сонатного Allegro (ц. 6—10)?¹

А сумеречно-звончатая ворожба заключительного *Andante sostenuto tenebroso*, тема которого будто змеится секундовой трещиной, горьковатой усмешкой несбыточного? И в самых последних тактах горечь все же преодолевается — устремленной в романтическую даль репликой скрипки и мудрым спокойствием до-мажорного трезвучия. Не буква прототипа — едва уловимый дух прокофьевской музыки, кажется, витает над этими тактами:

¹ В связи с возникшей в ходе издания книги необходимостью существенно сократить ее объем большинство нотных примеров из изданных в СССР произведений Г. Канчели опущено.

2. *Andante sostenuto, tenebroso*

Концерт для оркестра

3Fl. *pp*

Cel. *pp*

Arpa *pp*

P-no

Archi

rit. *ppp*

v-no solo con sord. *pp*

tutti *con sord.* *pp*

Из других памятных художественных впечатлений ранних консерваторских лет сам композитор выделяет гастрели в Москве в 1959 году Нью-Йоркского филармонического оркестра под управлением Л. Бернштейна:

— Я как бы заново услышал «Весну священную», Пятую симфонию Д. Шостаковича, «Вопрос, оставшийся без ответа» Ч. Айвза. Несколько лет спустя сходное впечатление произвела «Высокая месса» Баха в исполнении хора Роберта Шоу. Такие встречи с хорошо знакомой музыкой равносильны ее повторному открытию, и их

воздействие огромно. Вальс Равеля я слышал после Бернштейна в трактовке разных дирижеров, в том числе превосходных, но ничего подобного пережить уже не пришлось.

Наверное, не только Концерт для оркестра, в котором трех- и шестидольность явно преобладают, но и Блестящий вальс из «Музыки для живых» звучал бы иначе, если бы не тот неповторимый Вальс в заполненном до последней ступеньки Большом зале консерватории.

Когда в январе 1978 года Четвертая симфония Г. Канчели будет исполнена в Филадельфии, критик газеты «Philadelphia Inquirer» Д. Узбестер обнаружит в ней «айвзовскую атмосферу» — «плавную, едва уловимо колеблющуюся», «прорезаемую неожиданными вспышками молний», и тут же отметит неповторимое своеобразие музыки грузинского автора. А еще восемь лет спустя рецензент пражской премьеры Седьмой симфонии Ян Дехнер напишет: «Сцепление звуковых плоскостей, часто с квазицитатами (по большей части в манере барокко), напоминает медитативные симфонические высказывания Ч. Айвза, но уходит гораздо дальше — к современному ренессансу малеровского трагизма» (259, s. 114).

Критика 60-х не заметила «айвзовских флюидов» в стилистической палитре Концерта. Но парадоксальность музыкальной речи, постоянные опровержения традиционной сонатной логики, может быть, отчасти и Айвзом подсказаны? Например, разработка, обманывающая невыполненными обещаниями репризы; стóбит струнным запеть торжественный гимн на главной теме, как нам неожиданно подсовывают лубочную открытку — незатейливый наигрыш старика-шарманщика (ц. 37). И это в самом начале 60-х годов, когда слово «коллаж» подавляющему большинству наших музыкантов еще вовсе не известно!

«Весну священную» К. Саква в своей рецензии опознал безошибочно. Однако «уроки» Стравинского музыка Г. Канчели усваивает отнюдь не только в области гармонии — и отнюдь не подражательно. В Концерте недаром отмечали «неразвитость, эскизность мыслей» — напрасно только называли это недостатком, якобы мешавшим произведению «талантливому музыканта, тонко чувствующего оркестровые краски» (86, с. 8). Дело в том, что уже в первом крупном сочинении Г. Канчели нащупывает собственные драматургические принципы, не укладывающиеся в общепринятую схему симфонического развития «тезис — антитезис — синтез». Контуры одночастного цикла поэмого типа с эпизодом в разработке и кодой намечены здесь чисто условно — лишь бы соблюсти внешние требования к курсовой работе. Само же становление формы явно тяготеет к «динамической статике», не столько открытой И. Стравинским, сколько утвержденной им в музыке XX века. Специфическую особенность музыкальной драматургии Г. Канчели зафиксировал в 1970 году М. С. Друскин, назвав его «художником внутреннего, интенсивного плана. И это дает возможность создать сильное произведение. В нем есть большая динамика, это динамическая статика, это напряженность, которой живет музыка» (цит. по: 188, с. 26).

Рядом со Второй симфонией, о которой сказаны приведенные слова, Концерт — работа всего лишь учебная, хотя и свидетельствующая о яркой индивидуальности. Эта музыка переполнена не растраченной, еще не вполне себя осознавшей силой, она то бурлит и пенится, подобно весеннему ручью на снежной целине, то вдруг, прямо на бегу, останавливается, напряженно вслушиваясь в самое себя. Волны динамических нарастаний обычно обрываются в пустоту, а генеральная кульминация, дойдя почти до иступления, попросту «аннигилируется» долгим, тихим, колдовским перезвоном челюсты. При всем несовершенстве Концерта, в нем нет «пустых», формально заполняющих пространство тактов. И этому молодой автор также мог научиться у Стравинского, у которого каждый такт действительно «живёт своей наполненной, почти самостоятельной жизнью... Даже пауза, остановка никогда не бывает пустым пространством между обозначенными звуками. (...) В каждом молчании продолжается жизнь» (47, с. 262). Концерт и здесь оказывается первой вехой на долгом и трудном пути художника к собственному стилю.

«Человек должен уметь не переставать радоваться прекрасному и находить его вокруг себя, — скажет много лет спустя Г. Канчели. — Перечислить людей, музыка которых приносит эту радость, не трудно. Трудно не походить на них в своем творчестве. Даже не трудно, а почти невозможно. Если тебе кажется, что содеянное тобою — нечто непохожее на то, чем ты восторгаешься, это уже хорошо! Я прекрасно понимаю, что сказанное граничит с самообманом. Тем не менее именно в этот самообман я хотел бы верить» (17, с. 5).

«Открытость» слуха, его постоянная потребность в новых, ярких впечатлениях для композитора — и обязательное условие творческого развития, и, одновременно, бич: «Иногда после знакомства с новым произведением у меня надолго пропадает желание заниматься сочинительством. Усиливается комплекс собственной неполноценности. Все сделанное до сих пор кажется слабым, неинтересным, никому не нужным. Как ни странно, но именно эти впечатления со временем помогают преодолеть подавленность, и тогда ты благодаришь судьбу за то, что существуют художники, заставляющие тебя испытать подобные чувства и обрести уверенность в необходимости продолжить свои творческие усилия» (20). Не драматизм ли самопреодоления дает его музыке такую силу воздействия?

В пору создания Концерта для оркестра Г. Канчели увлекался также гармонически насыщенными, богатыми по голосоведению аранжировками Стена Кентона, «звуковыми облаками» Гила Эванса и «скупым стилем» трубача Майлса Дэвиса, работавшего в основном на лаконичных мотивах. «Тягой к самоуглубленности, созерцательности», «настроением сдержанной нежности» эта музыка была особенно близка молодежи 60-х — «молчаливому поколению» (133, с. 296, 307). Неудивительно, что в лирических эпизодах Концерта, пронизанных сходными настроениями, влияние джаза особенно заметно. А шестидольный вальс *Più andante, dolce e rubato* (от ц. 46)

прямо ассоциируется с известной темой Стена Кентона (в свою очередь, навеянной, видимо, темой рока из «Лебединого озера»):

3a' [Più andante, dolce e rubato] Концерт для оркестра

47

Fl. *pp*

C. ingl.

Cl. *pp*

Fag. *pp*

Cel. *pp*

Archi *pp*, *mf*, *pizz. vibrato*

C. ingl. *mf*, *pizz. vibrato*

Cl. *mf*, *cresc.*

Fag. *mf*, *cresc.*

Archi *mf*, *cresc.*

4Cor. *pp*

2Tr-be *pp*

div.

arco

*) Все инструменты написаны в С



Разумеется, лирическое обаяние Концерта и к джазовой стилистике не сводится, и ею не исчерпывается. В джазе, например, не встретишь столь долгого мелодического развертывания над выдержанной или фигурированной гармонией (пусть и джазовой по происхождению). Зато подобный прием вполне обычен для грузинской народной песни и для восходящих к ней страниц национальной классики. Например, для симфоний Ш. Мшвелидзе, которого в Грузии долгое время считали чуть ли не «антиподом» Г. Канчели.

Если разобраться, то и многие другие приемы, воспринятые в Концерте как свидетельство «эклектического конструирования» из элементов чужих партитур, широко использовались в грузинской профессиональной музыке задолго до дебюта Г. Канчели. Использовались просто потому, что для национальной музыкальной традиции они были не менее — если не более — органичными, чем функциональная гармония. Укажу для примера на тоникальность нетерцового созвучия, в частности, описанного еще в начале века Д. Аракишвили «квартквинтаккорда» или «трихорда в квинте» (цит. по: 44, с. 11); на движение аккордовыми пластами, в том числе диссонансирующими; на диссонантность вертикали, возникающую в результате поступенного движения мелодических голосов; на терцовые или секундовые смещения построений (зачастую весьма развернутых) без какого-либо гармонического обоснования — по принципу сопоставления; на разомкнутость тональных планов². Уже в первые десятилетия нашего века в грузинской профессиональной музыке, наряду с кварто-квинтовыми, терцовыми и секундовыми, обрели право гражданства и тритоновые ходы баса, и мелодические опевания тритона, и переченя, возникавшие от непосредственного сопоставления по вертикали и горизонтали двух равноправных вариантов одной ступени³. Для использования переменных и сложных метров, разного рода оstinатных формул национальной компо-

² Фольклорист свидетельствует: «Две основные функции мегрельских песен разделяют между собой два основных свойства европейской тоники: первая из них, подобно тонике, превалирует, однако включает в себя элемент неустойчивости; вторая из них завершает фразу, однако ее существования до ее появления мы не замечаем (она — не центр системы)» (71, с. 30). Нечто подобное вскоре можно будет наблюдать в «Ларго и Аллегро».

³ В народной песне «полиладовость складывается как средство обогащения лада раздвоенными разновидностями одной ступени. Совмещение в одновременности перечащих звуков применяется и воспринимается не как проявление хроматической ладовой организации, а как сочетание нескольких ладовых звукорядов, разных диатоник» (37, с. 42).

зиторской школе тоже, необязательно было осваивать опыт Стравинского или джазовых импровизаций. Достаточно широко применялись в творчестве грузинских симфонистов уменьшенный и увеличенный лады (здесь сказывалась петербургская традиция). Наконец, лучшие грузинские симфонии с самого начала выделились в советской музыке яркостью оркестрового колорита и весьма свободным обращением с композиционными стереотипами. Прежде всего, Первая симфония (1944) А. Баланчивадзе с ее шедрым тематизмом и постоянными отклонениями от привычных путей в развитии формы — вплоть до медленного финала с «необарочной» темой органа и челесты. Именно в этом, ныне уже классическом, произведении были намечены пути «синтеза песенного по существу тематизма с инструментальными приемами развития материала», сопряжения «национальной и интернациональной систем» (8, с. 65).

Как ни невероятно, но музыке А. Баланчивадзе, в том числе Первую симфонию, Г. Канчели узнал поздно, когда впрямую повлиять на его творчество эти впечатления уже не могли. Однако он сам, и с немалым удивлением, обнаружил: многое, что привлекало его в произведениях друзей С. Насидзе и Б. Квернадзе «свою родословную ведет от творчества Баланчивадзе» (31, с. 47). Это музыкальное родство, хотя и выявленное *post factum*, сказалось опять-таки не в конкретном и частном — здесь контрастов гораздо больше, чем параллелей⁴. Однако отношение к музыкальной традиции, в том числе национальной, тяга к «возвышенности, одухотворенности, простоте»⁵ у них общие.

«Для меня он символизирует мост, который продолжен от наших дней, с одной стороны, в прошлое, а с другой — в будущее. В этом... я вижу главное значение его творчества, его деятельности, — напишет Г. Канчели в статье к 75-летию А. Баланчивадзе. —... мне кажется, что Первая его симфония — новаторская в самом непосредственном смысле данного понятия, и ее значение для современной, да и будущей нашей музыки заключается именно в ее традиционности» (31, с. 47).

Всего лишь несколько лет спустя сходным образом охарактеризует Гиви Орджоникидзе в своей последней, уже посмертно вышедшей книге творчество Г. Канчели: «Он мыслит в определенном смысле традиционно. В его музыке трудно выявить момент новизны, если рассматривать выразительные элементы изолированно — хотя и можно констатировать поиск каких-то новых гармонических функций, новой интервалики, новых ладов. Основные же

⁴ Недаром в свое время патриарх грузинской музыки активно не принял Первую симфонию Г. Канчели и даже разругался из-за нее с собственным сыном. Это, правда, не помешало ему уже в ближайшие годы оценить дарование младшего коллеги. А в 1976 г., выступая в редакционной беседе журнала «Советская музыка», А. М. Баланчивадзе говорил: «Например, творчество Г. Канчели мне не по душе, ибо я человек другого склада, но разве можно отрицать, что Канчели — настоящая индивидуальность» (119, с. 75).

⁵ Слова Г. Канчели о финале Первой симфонии А. Баланчивадзе, которым, по его убеждению, «может гордиться любой народ» (31, с. 47).

новшества выявляются в новой трактовке «традиционных элементов», конкретно — в оркестровой фактуре, в алеаторических приемах, драматургических принципах. Движущая причина всего этого — новое осмысление таких музыкально-поэтических категорий, как лирика и гротеск, драматическое и эпическое начала. Именно это создает новую фактуру, новые значения, острое очарование новизны» (2, с. 40).

Для грузинского искусства глубинная преемственность между, условно говоря, «основоположниками» — дерзкими новаторами 20—30-х годов и «молодыми бунтарями», на редкость дружно выступившими на пороге 60-х, — скорее правило, чем исключение. Буквально во всех жанрах поколение «шестидесятников» подхватило и оригинально развило художественные заветы своих духовных отцов — подкошенного волной репрессий или же захлестнутого тугой петлей безвременья первоцвета грузинской советской интеллигенции. Именно «шестидесятники» положили начало очень важному периоду в истории грузинского искусства, периоду, получившему с легкой руки Нодара Думбадзе неофициальное, но заслуженное наименование «маленького Ренессанса» (см.: 193, с. 24). Именно их творчество обозначило на мировом художественном горизонте совершенно новый феномен — грузинское искусство: нечто из Советской России пришедшее, но вместе с тем отнюдь не «русское», собственным языком, неповторимым мироощущением наделенное.

«Шестидесятники»

Но слава, признание, награды на всевозможных конкурсах и фестивалях будут позднее. Первое же впечатление от их дебюта Г. Орджоникидзе метко определил словом «бестактность» (1, с. 13). «Запомните, когда-нибудь грузинский народ плюнет в морду и тому, и другому» — это зафиксированные в стенограмме слова министра культуры Грузии на обсуждении спектакля «Ханума», поставленного Р. Стуруа с музыкой Г. Канчели (1968, Театр имени Ш. Руставели). «Листопад» Отара Иоселиани (1968) запретили как фильм, порочащий честь нации, а сам режиссер надолго остался без работы. В штыки были встречены в Грузии «Необыкновенная выставка» (1968) Эльдара Шенгелая и «Не горюй!» (1969) Георгия Данелия. Джансуг Кахидзе — первый после репрессированного в 1937 году Евгения Микеладзе грузинский дирижер мирового масштаба — в конце 60-х вынужден был уйти из Тбилисского оперного театра и даже на время уехать работать в Лодзь.

Действительно, большинство представителей этого поколения со стороны выглядели бестактными и неоправданно строптивыми, ибо — перефразируя слова Г. Орджоникидзе о Г. Канчели — «с самого начала не особенно мягко дали почувствовать дистанцию между тем, что считалось канонизированным, и тем, что собирались делать они сами» (1, с. 13). Но «стропливость» была не столько свойством

личного характера каждого из них, сколько веянием времени. Прямым следствием конфликта между академизированным традиционализмом и традицией подлинной, с новаторством навек обрученной.

Четверть века спустя Г. Канчели так ответит на вопрос о сущности традиции в современном искусстве: «Традицию создают новаторы. [...] Часто их воспринимают как разрушителей существующей традиции. Однако, утверждая собственный музыкальный мир, они выступают в роли основоположников новой традиции, которая, в свою очередь, «вскармливает» тех, кому предстоит ее «разрушить» (16, с. 360).

Молодые «разрушители» академической традиции грузинского искусства — «поколение тех, кто вырастил друг друга» (слова писателя А. Сулакаури, цит. по: 192, с. 57), — поставили на повестку дня вопрос о ценности каждой личности, заставили заново всмотреться в «микромир человека со всеми его тончайшими, сложными, движущимися, меняющимися, не поддающимися „арифметике“ проявлениями» (40, с. 216). А когда немного улеглись первые бурные восторги и первые возмущенные протесты, выяснилось: «пристальное внимание к внутреннему голосу человека, стремление ярко отображать не человека вообще, а умный, сильный, глубоко чувствующий характер» (4) вовсе не означали сужения горизонтов художественного творчества, отказа от его высоких идеалов. Напротив: взглянув на действительность под новым углом зрения, молодые художники вернули грузинскому искусству завещанное классиками чувство нерасторжимой связи времен, исторической перспективы.

Режиссер Михаил Туманишвили — пришедший в Театр имени Ш. Руставели в начале 50-х годов ученик Г. Товстоногова и будущий учитель Р. Стурау — впоследствии вспоминал: «В театре иногда наступает момент, когда благополучие слишком настойчиво показывает именно свою внешнюю сторону. [...] Все вокруг нас казалось мощным, незыблемым и одновременно уже каким-то неустойчивым. Никто не мог ответить на вопрос, куда должно развиваться искусство театра, если оно и без того в высшей степени прекрасно. [...] Театр, в который мы вступили, был высокопарно-романтическим, патетичным, от реальности крайне далеким. Он парил в облаках, а нам хотелось спуститься на землю, походить по ней, разобраться — что к чему. [...] Нет, мы не хотели уничтожить старое, ниспровергать устои и т. п. ... мы просто хотели сказать ... собственное слово и по-своему» (223, с. 40, 60, 62).

Сходным стремлением руководствовались и кинорежиссеры Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе, снимая в 1955 г. свой первый фильм «Лурджа Магданы», сразу же ставший событием не только национального, но и международного масштаба (премия на фестивале в Каннах).



Для авторов это была поначалу лишь «попытка показать на экране нечто очень простое, жизненно достоверное» (216, с. 26).

В грузинской литературе конца 50-х мысль о том, «что гуманизм со всей своей неодолимой силой может проявиться в... бытовом произведении с лирической тональностью» (75, с. 155), казалась настолько крамольной, что первый роман Н. Думбадзе «Я, бабушка, Илико и Илларион» (1959) даже в новом молодежном журнале «Цискари» удалось напечатать лишь петитом в разделе «Юмор». Но как ждали тогда очередных номеров журнала, буквально рвали их друг у друга из рук, обсуждали на перекрестках и в троллейбусах, цитировали наизусть целыми абзацами...

Для грузинской музыки начало 60-х также было временем видимого благополучия: «...русло национальных традиций просматривалось вдоль и поперек, и, казалось, ничего другого не остается, как плыть по определенному фарватеру. Благополучие это поддерживалось в общественном мнении усердными фразами о самобытной почвенности — как будто существует раз навсегда установленный критерий этой почвенности — мертвый, не развивающийся» (1, с. 13). Несмотря на молодость национальной композиторской школы, в ней успел выработаться «своеобразный код, обозначающий черты героя, сперва типизировавшегося, а затем превратившегося в штамп» (4). В изданном в Тбилиси в 1954 году сборнике «Грузинские народные песни» (составители В. Цагарейшвили и А. Чирнашвили) даже среди народных мелодий преобладали бодрые походные, игровые, свадебные да мажорные застольные позднего, городского происхождения. В тот же период не какого-нибудь молодого «авангардиста», но Шалву Мшвелидзе — одного из основоположников национального симфонизма — «остро критиковали за архаизмы, за использование старинных пластов народного искусства» (6, с. 16). Огромная, очень существенная часть национального культурного наследия на время словно выпала из поля зрения творцов и публики. Дошло до того, что в дискуссии на IV съезде композиторов Грузии (1968) «национальное» было прямо противопоставлено «современному». «Подобная логика поведет дальше, — резонно замечалось в одной из статей по итогам съезда, — творчество, например, Ш. Мшвелидзе придется вычеркнуть из списка современной музыки, а Г. Канчели — лишит права называться грузинским композитором» (236).

Восстановить искусственно разорванное единство «национального» и «современного» можно было лишь через утверждение первоначальных прав таланта, художественной индивидуальности. Тема «национальное — интернациональное — индивидуальное» красной нитью проходит сквозь научные и публицистические труды Г. Орджоникидзе, причем основным материалом для его творческих обобщений становятся произведения сверстников и коллег, а его поддержка, в свою очередь, помогает им идти вперед. Это один из тех редких и счастливых периодов в истории музыки, когда творчество и критическая мысль развиваются рука об руку, взаимно обогащая друг друга и совместно отражая нападки ретроградов.

Как это нередко бывает в искусстве, начиналось все с моментов, на первый взгляд незначительных, «побочных». В частности, с проникновения лирических эстрадных интонаций в грузинскую киномузыку 50-х (Р. Лагидзе, С. Цинцадзе, А. Кереселидзе, Д. Торадзе). Их значение отнюдь не сводилось к уступке моде. «В сущности, кино вдохнуло новую жизнь в грузинскую песню», — пишет Г. Орджоникидзе, указывая на связь нового жанра с традицией бытового романса (2, с. 420). Бытовой же романс, детище городского фольклора, был, как известно, плодом синтеза самых разных традиций (грузинской, русской, цыганской, итальянской...) и, следовательно, оставлял простор для дальнейших экспериментов в этом направлении. На рубеже 50—60-х годов Г. Орджоникидзе особенно выделяет поиски Б. Квернадзе, чья самобытная лирическая поэтика оказалась, по мнению исследователя, «магическое воздействие» на Г. Канчели, прежде всего — «особенным ощущением возвышенного»: «Общительная по своей природе интонация высвобождается от бытовизмов и этнографической приземленности, транспонируется в „тональность мечты“ — заразительно-эмоциональную, романтически-интимную и вместе с тем утонченную, пронизанную «чувством пластической красоты» (1, с. 18).

Но лирика, предоставленная самой себе, целиком погруженная в «тональность мечты», рисковала удариться в наскучившие за долгие годы романтические излишества. От этой опасности в искусстве «шестидесятников» ее бдительно охраняет оздоровительная горечь пародии. Причем пародийную струю в национальную музыку этого периода вносят художники с ярко выраженным лирическим и лирико-эпическим складом дарования: Нодар Габуния, завоевавший первое громкое признание «Басней» (1964), которая была удостоена премии ЮНЕСКО (1965), С. Насидзе, Б. Квернадзе, Г. Канчели (см. 2, с. 51)... Да и в других видах тогдашнего грузинского искусства пародия, гротеск, ирония и самоирония становятся обратной стороной лирики. «Шестидесятники» возрождают еще одну давнюю национальную традицию, достигшую классического выражения в творчестве И. Чавчавадзе и Д. Клдиашвили, живительный дух самокритики и самоиронии. Ирония «очищает то или иное явление, просветляет его, создает возможность более объективной картины действительности, — скажет позднее Р. Стуруа. — Ирония позволяет сохранить взгляд сверху на себя и на жизнь» (207, с. 250).

Среди музыкантов своего поколения Г. Канчели, пожалуй, наиболее последовательный и убежденный лирик. Его музыка всегда предельно искренняя, всегда идет кратчайшим путем — от сердца к сердцу — и потому многими воспринимается как исповедь. Однако Гиви Орджоникидзе не случайно писал о «контролируемой эмоциональности» музыки Г. Канчели (13, с. 145), а Р. Щедрин недаром назвал грузинского коллегу «аскетом с темпераментом максималиста, со сдержанностью затаившегося Везувия» (248, с. 86). В любой исповеди есть некая «авторская поза», момент навязывания себя слушателю в качестве безусловно выдающейся (интересной) личности. Лирика же Г. Канчели пуще всех грехов чурается позы, многословия, натужно-

го пафоса. Ирония для нее — действенное средство самоконтроля и самодисциплины. Раньше всех это подметил опять-таки Г. Орджоникидзе, воспринявший гротеск в первых произведениях Г. Канчели как «своеобразную форму критицизма, помогавшего герою преодолеть наивность мирозерцания» (4).

Концерт для оркестра открыто, даже декларативно, лиричен. Но его лирика — в полном соответствии с эстетикой «шестидесятников» и национальной традицией — по-особому «застенчива» (Г. Орджоникидзе). Как будто рядом с нею неотступно следует ирония и постоянно одергивает: не забывай, что ты на сцене. Да, действие Концерта разворачивается если и не на театральных подмостках, то во всяком случае «на людях». Здесь нет обычного для лирики монопольного «героя» или «голоса от автора». Последнего можно скорее уподобить режиссеру, утверждающему свое видение мира опосредованно. Режиссерское «чувство дистанции» для творческой эстетики Г. Канчели столь же характерно, как для грузинской песни, которая являет уникальный сплав коллективного (ансамбль солистов, хор) с соль-но-импровизационным, сиюминутного с вечным, интимного с общезначимым. Правда, далеко не сразу удастся композитору создать полноценный художественный эквивалент подобного сплава. Выразить национальное в неповторимо индивидуальном, общечеловеческое в личном и сокровенном, сложное в простом, но рождающем широкий спектр гуманитарных ассоциаций. «Это больше, чем музыка, это уже целая философия», — заметит один из коллег о Шестой симфонии, сознательно или бессознательно перефразируя известную оценку Н. Я. Мясковским прокофьевского «Огненного ангела». Наверное, еще и потому зрелые произведения Г. Канчели так трудно поддаются анализу и истолкованию: они «больше, чем музыка», и это «больше» словами не исчерпать.

Двадцать лет спустя грузинского мастера назовут в ряду блистательных имен мировой музыкальной культуры — «нидерландские полифонисты, Палестрина, И. С. Бах, Дебюсси, Стравинский, Шнитке и Канчели». Советский исследователь выстроит этот ряд по типологии художественного «я»: «Будучи запечатлено в художественной ткани произведения, имманентное «я» тем самым отделяется от реальных субъектов культуры. Единое, оно открывается каждому человеку по-своему. Его глубина определяется тем, в какой мере оно вбирает в себя содержание культуры, насколько полно отождествляет себя с народом, нацией, человечеством, природой и миром» (160, с. 85—86).

Разумеется, в начале 60-х ни самые честолюбивые мечты автора Концерта для оркестра, ни наиболее радужные прогнозы его доброжелателей до таких высот просто не долетали...



«Ларго и Аллегро»

28 апреля 1963 г. состоялась премьера дипломной работы Г. Канчели — «Ларго и Аллегро» для струнного оркестра, фортепиано и литавр. Оркестром Грузинского радио и телевидения дирижировал Л. Киладзе, солировали Н. Габуня и Р. Инасаридзе. В первом газетном отклике на премьеру отмечалось «своеобразие мелодического и гармонического языка», проявившееся уже в Концерте для оркестра, но при этом автора упрекали в «недостаточной продуманности замысла» (45). В других же отзывах — особенно после исполнения в 1965 году на II Закавказской музыкальной весне — «Ларго и Аллегро» единодушно расценивалось как значительный шаг вперед по сравнению с Концертом. Такого мнения придерживался и Г. Орджоникидзе. Он писал: «Ларго и Аллегро» вполне способно разделить судьбу предыдущего сочинения. Но профессиональная зрелость автора, несомненно, возросла, ярче проявилась его композиторская индивидуальность» (4).

В том же 1965 году, выступая на дискуссии «Закавказской музыкальной весны» (ее «грузинский этап» проходил в Тбилиси с 7 по 12 июня), Д. Шостакович приветствует приход в национальную музыку

одаренной молодежи, принесшей новые выразительные средства: «По содержанию и мастерству его воплощения их творчество стоит на высшем уровне музыкальной современности. Характерные свойства их музыки — интеллектуализм, глубина содержания. Хорошо, что эти произведения лишены внешней эффектности, манерности и сентиментальной чувствительности» (цит. по: 105). Высокую оценку работам Г. Канчели дали на дискуссии Т. Хренников, отметивший «большой талант» молодого автора (106), и зарубежные гости: М. Шуберт из ГДР (подтвердивший затем эту оценку в обзорной статье для газеты «Berliner Zeitung»), Ф. Кутев из Болгарии и Зд. Микула из ЧССР — последний, впрочем, пожелал молодым коллегам, «не увлекаясь остинатностью и техничностью, больше доверять собственной творческой фантазии, оригинальности своего мышления» (80).

Спустя два с лишним года после публикации статьи Н. Жиганова произведение грузинского композитора вновь выносится на обсуждение секретариата. «Яркое впечатление оставляет, по единодушному суждению ораторов, симфоническое «Ларго и Аллегро» Канчели. Шостакович заметил, что это сочинение («Ларго» понравилось больше...) очень интересно, в частности по гармоническому языку¹. [...] Те, кто слышал предыдущую партитуру Канчели — Концерт для оркестра, с удовлетворением отметили творческий рост автора. В «Ларго и Аллегро» значительно больше конкретности в мелодическом и гармоническом языке, ярче выявляется индивидуальное творческое лицо автора, его композиторский темперамент (Хренников). Наконец, Щедрин, который оказался знаком с набросками новой симфонии Канчели («необыкновенно талантливой»), выразил уверенность, что автор ее «вылется в очень большого художника» (130, с. 30).

По единодушной рекомендации секретариата «Ларго и Аллегро» включается в программы V Всесоюзного пленума композиторов (март, 1966), причем тогдашний художественный руководитель Московской филармонии М. Гринберг не только поручает дискуссионную премьеру не известного ему автора лучшему оркестру (Московскому филармоническому под управлением К. Кондрашина), но и открывает его этот концерт. Рискованный эксперимент умного и опытного администратора себя оправдал. «Ларго и Аллегро» Канчели увлекло сердца глубиной и теплотой чувства, выдвинулось лаконизмом высказывания и внутренней силой, — сообщает из Москвы корреспондент грузинской газеты. — Благородные скромность и серьезность этой музыки восхитили слушателей, вызвали сочувственные отклики» (247). «В... «живом» исполнении особенно рельефно выявилась своеобразная тембровая драматургия... Великолепный ансамбль ударных и фортепиано в «Аллегро» способствовал созданию единой линии — неумолимо нарастающего *crescendo*», — вторит московский рецензент (120, с. 93).

¹ Вскоре в беседе, опубликованной в журнале «Юность», Д. Шостакович отметил также «интересную полифонию» Г. Канчели и своеобразное претворение им фольклорного начала (189, с. 85—86).

«Ларго и Аллегро» настолько непохожи на Концерт, что их можно было бы счесть если не попыткой реабилитировать себя, то хотя бы реакцией на жесткую критику (что-нибудь вроде: «Вы упрекали Концерт в мозаичности и отсутствии симфонического дыхания? Так вот же вам два монолитных куска!»). Однако в творчестве Г. Канчели драматургическая поляриность соседних опусов — скорее правило, внутренняя закономерность эволюции, чем исключение. Несколько лет спустя Первая симфония «снимет» противоположность двух циклов, объединив их достижения на новом художественном уровне. Тем самым она перечеркнет самостоятельное значение консерваторских работ, навсегда оставив их в ранге «подготовительных»².

Резкие образные контрасты Концерта в «Ларго и Аллегро» укрупняются, дифференцируются. Этот цикл можно было бы даже представить одной из первых в советской музыке попыток композиционно «легализовать» характерную тенденцию симфонизма XX века — «выделение из концепции Человека двух его сторон как преобладающих (деятельной и рефлексивно-медитативной)...» (38, с. 38). Но очень уж необычны полюса антиномии, слишком тесно сроднены знакомой по Концерту нераздельностью лирики и иронии. Так, «Аллегро» дважды «оглядывается» на лирическую тему «Ларго», будто черпая в ней дополнительную энергию для неистового бега. А в среднем разделе «Ларго» впервые в музыке Г. Канчели появляется образ неотвратимого — трагическая пасскалья (ц. 2; в позднейших симфониях сходные образы облакаются в ритмы других старинных танцев-шестий: сарабанды или чаканы), которая затем в «Аллегро» обретет упругую созидательную активность (2 т. до ц. 6 и далее).

Подобные «перерождения» контрастных образов, неразрывная взаимосвязь полюсов станут впоследствии сущностной чертой музыки Г. Канчели. И. Барсова, анализируя Четвертую симфонию, отметит своеобразное осмысление грузинским автором «важнейшей для европейской культуры и в прошлом, и в настоящем антиномии деяния, воли, активности и покоя, созерцания»: «Pro et Contra лишаются безоговорочного положительного и отрицательного знака» (48, с. 110, 118).

Откуда же эта странная двойственность?

...А. Лосев, размышляя о грузинском неоплатонизме, вывел емкую формулу национального мировосприятия: «антропоцентризм очень духовен, очень возвышен», «это философия чрезвычайно земная, но в то же время философия благородная и возвышенная... кото-

² Об этом писал Г. Орджоникидзе (1, с. 14). Сам композитор, прослушав в начале 80-х годов запись «Ларго и Аллегро», также «не испытал особого удовлетворения. Впрочем, Largo у меня в целом не вызывает возражений — правда, кое-что и хотелось бы подправить, а Allegro я бы убрал вовсе. Хотя причина критического отношения к данным сочинениям и сегодня не совпадает с той критикой, которая выпала на их долю ранее. Но, к сожалению, а может быть, и к счастью, все это далеко позади...» (17, с. 4). Видимо, в последний раз «Ларго», — уже без «Аллегро» — прозвучало в 1972 году в Москве во время гастролей ГСО Грузии под управлением З. Хуродзе. Цикл исполнялся и за рубежом: в октябре 1967 г. Симфоническим оркестром Софийской филармонии под управлением Д. Стефанова.

рая не отрывает личность от природы, а сливает эту личность с природой в какое-то гармоническое целое. [...] Тут культура благородная, высокая, деятельная культура чувств», направленная на сотворение «жизни как гармонического целого» (151, с. 141—143. Разрядка моя.— Н. З.).

Грузинскому искусству по сути чужды органичные для западноевропейской культуры образы созидательного зла и разрушительного, творящего зло знания (42, с. 153—154). Народная песня не устает утверждать: «Таков этот бренный мир: дневной свет одолевает ночь, то, что вражда разрушает, отстраивает любовь». В предрассветных сумерках европейского Ренессанса Шота Руставели вновь отчеканивает эту формулу веры: «Зло мгновенно в этом мире, доброта же неизменна». Триединство истинного, прекрасного и благого — художественный идеал грузинской культуры, категория не только эстетическая, но и этическая. Акакий Церетели называет красоту «светом, нисходящим с неба». Галактион Табидзе пишет:

И в жизни спасает меня красота,
И в смерти меня красота не покинет!

Важа Пшавела, унаследовавший от народной поэзии то, что сам определил как сопряжение «предельного идеализма с предельным реализмом», недаром завершает одну из наиболее трагических поэм, «Гость и хозяин», образом маленького горного цветка пиримзе, что глядит со скалы в грохочущую бездну. Красота, хрупкая и беззащитная перед лицом изначально трагического³, раздираемого противоречиями мира, для грузинских поэтов, художников, музыкантов становится нравственной опорой, источником духовных сил. «... Есть священная сила хрупкости, которая выше силы как таковой» (100, с. 137).

В творчестве Г. Канчели понятия «музыка» и «красота» с самого начала равнозначны. Здесь нет места Злу. Натиск сил, враждебных Красоте, Добру, Свету, изображается опосредованно — через предельное напряжение противостоящих им духовных сил, смятение чувств, порой отчаяние, а порой и через мягкую, подчеркнута простодушную иронию. Благодаря этому «контрдействие» словно изнутри насыщается отраженным светом Добра и Красоты и, следовательно, в эстетическом и этическом смысле преодолевается даже при трагическом исходе событий. Музыка становится целостным и гармоничным художественным эквивалентом далеко не целостного, далеко не совершенного мира.

«Ларго» с начальных нот поражает неярким, но внутренне насыщенным свечением красоты. Это первое в творчестве Г. Канчели длительное медленное развертывание при минимальной динамике; лишь дважды подспудно накопленная энергия находит выход в крутых нарастаниях к кульминациям-вспышкам. В лирических темах Концерта

³ «Цвета сумерек мир; с каждым часом все больше смеркается»; «Наша жизнь — мгновение»; «Наш мир — это суши клочок, кругом океан бесконечен» — подобные строки обретают в народной поэзии роль лейтмотивов.

поступенное движение встречалось редко и всегда основывалось на вытянутых в горизонталь ступенях многозвучных аккордов. И в дальнейшем мелодия Г. Канчели будет опираться на прочную гармоническую основу, подчеркивать ее. Но от цикла к циклу возрастает роль певучей поступенности, столь характерной для грузинского фольклора. Уже в «Ларго» мелодическая линия кажется текучей, непрерывной. Эта часть — далекий прообраз аналогичного раздела Шестой симфонии. Некоторые мелодические обороты сходны со складывающимися позднее «лейтмотивами песнопений». Правда, гармоническая основа здесь иная, и потому даже похожие интонации в «Ларго» с песнопениями еще не ассоциируются.

В Концерте основной до мажор постоянно просвечивал сквозь усложненную джазовую гармонию с бесчисленными альтерациями, замещенными и добавленными звуками, и именно на ее основе возникали отрезки «искусственных ладов» — целотонавого и уменьшенного. В «Ларго и Аллегро» характерные для джазовой гармонии полутоновые смещения аккордов или параллельные трезвучия очищены от непосредственных жанровых ассоциаций, и на передний план вынесен «бартоковский» уменьшенный лад, остраивающий мелодический рисунок исходных тем. Однако «эмоциональное потепление» выражается чистой диатоникой, а завершает «Ларго» долгое ре-мажорное трезвучие с любовно опетой терцией (см. пример 4).

Прочность земной опоры — почти физическое ощущение чего-то мягкого, теплого, покой дарующего — в лирике Г. Канчели с самого начала сочетается с бесконечной изменчивостью, трепетностью эмоции. В Концерте постоянным сменам настроений и их нюансов была свойственна еще юношеская угловатость, здесь многое происходило как бы под влиянием безотчетного душевного движения. За какие-нибудь полтора года лирика молодого композитора на удивление взрослеет, иронии уже не приходится одергивать ее, она скорее становится вторым «я» эмоции. Переливчатость ладовой окраски⁴ в сочетании со строфической формой создает в «Ларго» образ цельный и вместе с тем постоянно как бы перекрашиваемый изнутри — целую палитру психологических полутонов.

«Аллегро» начинается как типичное остигатное «barbato» на уменьшенном звукоряде. Но в этой музыке есть какая-то исступленная сила, упругость стремительно распрямляющейся пружины. По «чистоту» звучанию «Аллегро» даже несколько длинее «Ларго», однако оно проносится словно на одном вдохе и не завершается, а выстреливает пучком нерастраченной энергии в пространство. Видимо, весь секрет — в неустанном опровержении заявленного вначале приема, в разрушении инерции благодаря учащению монтажного ритма, введению все новых тематических и ритмических формул, постоянным

⁴ Явления «ладовой переливчатости», «ладовой невесомости» в музыке Д. Д. Шостаковича анализировал в свое время В. П. Бобровский, возводя их к ладотональной переменной русского фольклора (56, с. 246, 251). Не исключено, что глубокое увлечение музыкой Шостаковича в определенной степени сказалось на формировании этой особенности индивидуального стиля грузинского автора.

4. [Largo] *Ларго и Аллегро*

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

4

динамическим и фактурным перебоям, гармоническим сдвигам. Бесспорно уступая «Ларго» в психологической глубине (4), «Аллегро» все-таки захватывает «жизненной наполненностью каждого такта». Это, кажется, единственный принцип, который неизменно и неукоснительно соблюдает «асистемная» по сути своей музыка Г. Канчели.

На перепутье

28 июля 1963 года «Вечерний Тбилиси» сообщает о 46-м выпуске консерватории. Среди удостоенных диплома с отличием — Г. Канчели. «Все они получили рекомендацию в аспирантуру».

Не все! Первым в истории Тбилисской консерватории распределением студентов-композиторов руководил новый ректор Отар Такакишвили. Композитор, который придерживался весьма категорических взглядов на музыкальное искусство и не всегда умел отделять личные художественные пристрастия от интересов дела. Дипломнику, получавшему на протяжении всех пяти лет обучения Ленинскую стипендию, было предложено место преподавателя музыкального училища в небольшом приморском городе Поти. На недоуменный вопрос, почему же в Поти, тогдашний секретарь правления СК СССР ответил ссылкой на собственный пример — он-де регулярно ездит в Москву по служебным делам: «Вы что думаете, мне приятно так часто бывать там?» — «Отар Васильевич, а нельзя ли поменяться ролями: я бы ездил в Москву с удовольствием!».

Так осложнились и без того непростые взаимоотношения — если не навсегда, то очень надолго.

Зато ничто не мешает работать над Первой симфонией — впереди целых четыре года. В это время состоятся дебюты в кино и в Театре имени Ш. Руставели, начнется творческая дружба с Робертом Стуруа.

Дебют в художественном кино, впрочем, особых лавров не принесет. «Дети моря» — пожалуй, единственный фильм, сценарий и сопостановщиков которого Г. Канчели не выбирал, а получил, так сказать, в наследство. А. Мачавариани, приглашенный писать музыку и даже сделавший экспликацию¹, за недостатком времени предложил вместо себя молодого автора. К. Пипинашвили снял к тому времени несколько фильмов, в том числе «Колыбель поэта» (об Акакии Церетели), и пользовался репутацией видного режиссера². С трепетом в сердце отправился новичок в Батуми, где проходили съемки, и предстал перед маленьким, но солидным человеком в черной широкополой шляпе. Написанную по заказу режиссера песню «отборочная комиссия» в составе директора картины, художника и бухгалтера прослушала в гробовом молчании. Автору ничего не оставалось, как вернуться восвояси и записать на собственный страх и риск объемистую партитуру для большого симфонического оркестра с квартетами труб

¹ Экспликация — своего рода конспект звукового ряда будущего фильма, который набрасывает в начале работы композитор в соответствии со сценарием, указывая приблизительный хронометраж и характер звучания музыкальных номеров. На основании экспликации составляется смета и заключается договор. Не знаю, как у других композиторов и режиссеров, но в фильмах Г. Данелия или Э. Шенгелая, «озвученных» Г. Канчели, между экспликацией и конечным «звуковым результатом» — «дистанция огромного масштаба».

² «Колыбель поэта» (1946), хотя и «не избежавшую печати своего времени», и сегодня признают вехой в истории грузинского кино: «Фильм К. Пипинашвили пользовался любовью зрителей. В республике ему посвящали стихи, доклады, рефераты, не говоря уже о бесчисленных письмах на студию» (191, с. 91).

и тромбонов, солидным набором ударных и клавишных и четырехголосным женским хором. На студии, куда он принес запись, — новый сюрприз: «Заплатите монтажнице, и Вы свободны — остальное она сделает без Вас». — «Я охотно дам деньги, но хотел бы работать за монтажным столом сам».

Положительно странный тип!

Итак, оставим в стороне вопрос об органичности соединения в «Детях моря» зрительного, словесного и звукового ряда. Ясно, что в подобной ситуации неопит мог руководствоваться лишь собственными представлениями о музыке вообще и о киномузыке в частности. Первой настоящей работой в кино для Г. Канчели станет «Необыкновенная выставка» Э. Шенгелая (1968). Но вот что интересно: Э. Шенгелая, как и Р. Стуруа четырьмя годами ранее, определяет своего будущего постоянного сотрудника «заочно». Кинорежиссеру достаточно было увидеть два спектакля и услышать Первую симфонию, чтобы распознать «кинематографическое мышление» композитора (см. 107, с. 38—39).

Но что такое «кинематографическое мышление»? Для Э. Шенгелая это «драматургическое, «монтажное» мышление», наряду с пониманием драматургической функции музыки в кинематографе как составной части целого» (107, с. 39). И если понимание могло прийти (или, по крайней мере, выявиться) в процессе совместной работы, то «драматургическое, «монтажное» мышление» бесспорно уже в Концерте для оркестра. Впоследствии, когда Г. Канчели станет автором музыки к нескольким десяткам фильмов и спектаклей, многие слушатели и исследователи будут воспринимать его музыку сквозь призму театра (143) или кинематографа (48, с. 132, 124). С. Савенко обнаружит в симфониях Г. Канчели «слияние чисто музыкальных и кинематографических принципов» (монтаж, параллельный монтаж, кадровый принцип «*pars pro toto*» и т. п.) и добавит: «Возможно, такая степень воздействия кино на автономную музыку действительно уникальна» (199, с. 42)³.

Но если придерживаться чисто фактической стороны дела, то с полной определенностью решить, «что на что воздействовало», пожалуй, невозможно. Мне, например, кажется, что музыка Г. Канчели никогда не стала бы столь значительным явлением в театре и кино, если бы в «прикладную» сферу он не пришел вполне сложившимся художником, с собственным, незаемным взглядом на мир. И если бы он не встретил здесь единомышленников, наделенных действительно незаурядной музыкальностью.

И все-таки партитурой «Детей моря» пренебрегать не стоит. Во-первых, потому, что она выявляет собственные, так сказать докинематографические, представления молодого автора о киномузыке. А во-вторых, это абсолютно никому не известное документальное сви-

³ Е. Михалченкова, посвятившая свою диссертацию выявлению драматургических особенностей стиля Г. Канчели, проводит аналогии еще и с литературой, пытаясь отыскать в музыке XX века отражение «полифоничности современного мышления» (162, с. 4).

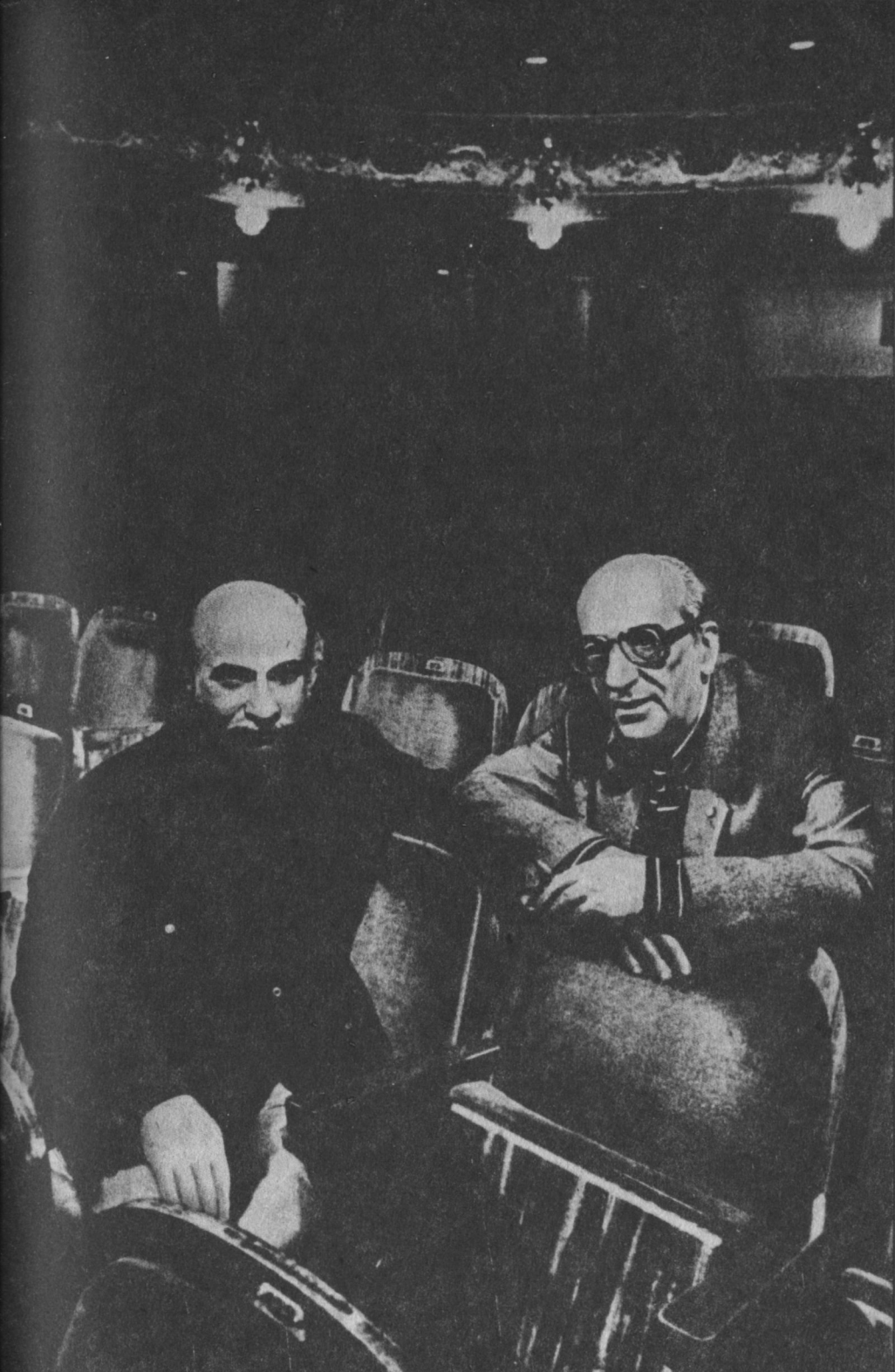
детельство, оставшееся от четырехлетнего периода «творческого за-тишья» между консерваторскими опусами и Первой симфонией⁴. «Дети моря» отчасти заполняют вакуум, позволяют понять, как исподволь, неторопливо готовился столь решительный художественный взлет. И в довершение ко всему неожиданно выявляется, что в тот период на творческой кухне «варилось» еще и многое другое — «впрок». Уже в первом номере партитуры легко уловить очертания будущих тем из Шестой и Второй симфоний (называю в порядке их появления в примере 5).

Раньше, чем можно было предположить на основании симфонических партитур, проходит молодой композитор через искушение сонористикой. В «Детях моря» характерные для его стиля мотивы-формулы — своего рода музыкальные междометия, жесты, заклатья (а они появляются уже в Концерте) — прямо смыкаются с «конкретными» звуками, шумами, речевыми возгласами.

Фильм открывает тревожный лейтмотив, не лейтмотив даже — сигнал беды, словно вспарывающий тишину пулеметной очередью, — он прозвучал вскоре в Первой симфонии, перед ц. 33, вместе с остинатной формулой баса, которая в фильме лишь дополняет его, в симфонии же становится одной из центральных тем (ц. 9). Характерность лейтмотива заостряют сухая дробь малого барабана, шипящее *crescendo* тарелки и ометалленный ксилофоном и фортепиано аккорд-удар; примерно таким же ударом, разве что более свирепым, начнется Первая симфония. Примечателен и звуковой след темы-сигнала (возможно, в какой-то мере подкабзанной начальными тактами увертюры И. Дунаевского к классическому «морскому фильму» «Дети капитана Гранта») — тихие, разрозненные, тревожные реплики малого барабана и *glissando* литавр, напоминающее о чеховском «звуке лопнувшей струны». Подобная тема — идеальный материал для сочетания с автоматными и пулеметными очередями, взрывами, воем пикирующих самолетов. И композитор выстраивает своеобразную конкретную симфонию, включая звуки внешнего мира в целостное музыкальное пространство. Особенно впечатляет «симфония гудков», возвещающих о начале войны. Разные по тембру, динамике, высоте, длительности звучания, то тянущиеся подобно «неповторимым» и «странно двусмысленным унисонам» (48, с. 118) будущих симфоний, то ритмизованные, то с подвывающим *glissando*, они органично монтируются с лейтмотивом, а затем столь же естественно переходят в пение «хора сирен» (см. пример 5).

В «Детях моря» намечен и путь, по которому в симфонии Г. Канчели вскоре неприметно войдут простейшие песенные интонации, уже не нуждающиеся в остраниении. Я уподобила бы этот способ работы с

⁴ В этот период была еще написана музыка к мультфильму «Золото» и к двум спектаклям Р. Стууа «Обвинение» (1964; пьеса Р. Стууа и Г. Кавтарадзе) и «Солнечная ночь» (1966; пьеса Н. Думбадзе). Эти партитуры утеряны; темы, восстановленные автором по памяти, приводятся ниже. Партитуры «Детей моря», «Золота» и клавиры нескольких песен Г. Канчели (в списках и аранжировках) сохранились в Госархиве Грузии (фонды киностудии «Грузия-фильм» и эстрадного оркестра «Рэро»).



тембровую и фактурную среду — и вдруг заново поражает, подмывает слух необычным сочетанием знакомого и таинственного, становится «семантически значительной интонацией» (13, с. 146).

И каждый раз в устройство такого «музыкального микроскопа» вносится своя «изюминка». В третьем номере партитуры, *Andante*, это сочетание «рапидной» мелодии в грустно-просветленном тембре низкой флейты (один из будущих лейттембров лирики Г. Канчели) с редко падающими в тишину каплями отдаленной тревоги:

6. *Andante* „Дети моря“

The musical score is arranged in three systems. The first system shows the Flute (Fl.), Harp (Arpa), and Cello (V-le) parts. The Flute part begins with a melodic line marked *p*. The Harp part has a rhythmic accompaniment marked *p*. The Cello part has a melodic line marked *con sord.* and *pp*. The second system continues the Flute and Cello parts. The third system continues the Harp and Cello parts.

В развернутом *Adagio rubato* (№ 12; в ткань фильма он включается в основном фрагментами) несколько мелодий, напетых ранее героями фильма под гитару, членятся на выразительные реплики, «разводятся» по разным тембрам (см. пример 7).

Наряду со вспыхивающими в пространстве «точками» и их звуковыми «следами», с таинственно и долго брезжащими в сумраке протянутыми созвучиями или отдельными звуками Г. Канчели использует здесь и популярный в сонористике 60—70-х годов принцип «крещендирования» (228, с. 29). В отличие от большинства своих коллег, грузинский автор никогда не испытывал соблазна построить на этом принципе целую форму или ее протяженный раздел — даже в «Аллегро», фактически единственной его по-настоящему быстрой пьесе. Но в киномузыке подобные элементарные идеи уместны. Во-первых, потому, что звучание музыкальных кинофрагментов редко превышает у Г. Канчели 2—3 минуты (за исключением отдельных мультфильмов и «бессловесных» короткометражек — специфических музыкальных киножанров). И во-вторых, потому, что музыка в кино — составная часть сложного художественного целого, а это не только извиняет, но и в определенной мере диктует ее элементарность.

В «Детях моря» встречаются крещендирующие формулы двух

7. [Adagio rubato]

„Дети моря“

Fl. piccolo *pp* *Fl. solo* *pp*

Arpa

V-ni I *div.* *ppp* *unis.*

V-ni II *div.* *ppp*

V-le *pp*

V-c. *pp* *div.*

C-b.

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Cel.

Chit. *p*

Arpa

V-ni I *div.* *unis.* *pp*

V-ni II *unis.* *pp*

V-le

V-c.

C-b. *pp* *pp*

C-b. pizz.

разных типов, достаточно распространенных и в следующих фильмах Г. Канчели. Первый — прямая цитата из «Аллегро» (ср. с. 6—13) — образ мерного ритма, непреклонно наступающего сквозь огненный смерч фигурации. В «Аллегро» вихреобразная фигурация у Г. Канчели появилась впервые: фактура Концерта складывалась в сущности

из двух функциональных элементов — темы (включая подголоски и варианты в других партиях, а также напластование тем) и сопровождения. Естественно, что фигурационный эпизод в «Аллегро» выполнен не столь изобретательно, как аналогичные сцены позднейших фильмов (разного рода атаки, погони, сражения), а тем более фактурно-динамические нарастания в симфониях — они обычно многоэлементны и дополнены иными эффектами. Вместе с тем и в фильмах, и в симфониях, вплоть до Четвертой, сохраняется не только образно-конструктивная основа «Аллегро», но даже его ладовая основа — «бартоковские» уменьшенные и тритоновые лады.

Другая крещендирующая формула подчеркнута замедленна и предельно элементарна, но воздействует всегда очень сильно: словно грозно надвигается какая-то темная, разбухающая, нерасчлененная масса. А всего-то перемешаются два звука: в одном голосе, например, *фа-диез* — *соль*, в другом — наоборот, *соль* — *фа-диез*; постепенно каждый звук превращается в пласт (вначале двух-, а затем трех- и четырехзвучный). Самый сильный из подобных эпизодов — кульминация фильма «Кавказский пленник», когда черкесы наступают Жилина неподалеку от русской крепости. В «Детях моря» — опять-таки эскиз, хотя и впечатляющий.

Собственно, с Первой симфонией в «Детях моря» переключки не столь часты, как можно было бы ожидать. Кроме темы-сигнала и блюзовой гармонической основы в лирических эпизодах, назову разве что восходящие квартовые (или кварто-тритоновые) цепочки, которые в *crescendo* к кульминации *Allegro* из Первой симфонии вытиснутся в почти «бартоковскую» гирлянду. С такой кварто-тритоновой попевки начинается основная тема Первой симфонии — восьмизвучный ряд, с восьмизвучным же исходным аккордом. Сегодня она может показаться стилистически чужеродным телом в музыке Г. Канчели, данью моде. А между тем, как долго вырисовывались ее очертания — в квартовых росчерках на стыках отдельных разделов Концерта, во вступлении к романсу «Песнь ветви» на стихи А. Каландадзе (за это сочинение Г. Канчели был удостоен осенью 1963 года очередной первой премии на конкурсе СК Грузии), в первой теме, написанной для Р. Стуруа, — лейтмотиве спектакля «Обвинение» (см. пример 57 в главе «Роберт Стуруа»), в заключительных тактах мультфильма «Золото» или в «Песне моря» из «Детей моря»:

8. [Andante]

„Песня моря“

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух стaves: верхнего (вокального) и нижнего (фортепианного). В начале нижнего stave отмечено «Ped. — Ped. — (etc.)». Музыкальный язык — романсовый, с элементами бартоковской стилистики.

Думаю, подобные примеры достаточно наглядно иллюстрируют «механику» взаимодействия двух основных сфер творчества Г. Канчели. Со стороны сферы эти долго казались взаимоисключающими, что дало композитору повод однажды в шутку разделить своих многочисленных друзей на три группы:

«первая — те, которые не могут примириться с тем, что я автор песни «Чито-Гврито» из кинофильма «Мимино»;

вторая — приверженцы «Чито-Гврито», не приемлющие мою симфоническую музыку;

и наконец, третья — которым безразлично, что и как я пишу» (17, с. 5).

В «силовом поле» между песней и симфонией постоянно бурлит некая образно-интонационная плазма, и в ней вывариваются, фильтруются, кристаллизуются лейтинтонации и лейтобразы: иногда — какого-то определенного периода, а иногда и творчества в целом. Крупное сочинение, создаваемое в течение нескольких лет, исподволь подчиняет себе распорядок жизни, становится чуть ли не основным ее содержанием. Все внешние впечатления так или иначе работают на него, а оно, в свою очередь, озаряет — пусть поначалу смутным светом — все, что с ним соприкасается.

Чем-то эта практика напоминает мне барочные «пародии» — перенос темы или эпизода из одного сочинения в другое (а иногда и в третье, четвертое и так далее). Как в те далекие годы, так и сегодня композитору — даже Баху! — подчас «не удастся придумать лучшей музыкальной формы для воплощения подобного содержания» (269, с. 264). Знаменательно: на «обработку» созданного ранее затрачивается «столько же времени и почти столько же оригинального вдохновения, сколько и на создание нового произведения» (слова Б. Тови цит. по: 255, с. 130). Видимо, существуют два принципиально разных по психологии типа композиторов. Одни никогда не возвращаются к написанному, предпочитая исправлять ошибки и неудачи в новых опусах. Другие же снедаемы глубинной тоской по недостижимому совершенству. Оттого-то им намного труднее писать, и они почти всегда недовольны собой. Но изменить здесь ничего нельзя — да и не нужно!

Это специфическое свойство дарования Г. Канчели, кажется, не вполне осознают даже близкие друзья-режиссеры, с ревливой иронией отмечающие порой использование «своих» тем в «его» симфониях или других произведениях. Их, впрочем, тоже нетрудно понять: ведь спектакль, тем более фильм — форма, навсегда отделившаяся от автора и живущая по собственному разумению. Трудно представить какой-то фрагмент этого целого в другом произведении, разве что в виде автоцитаты. Музыка же, как и живопись, дарована способность почти бесконечно обновлять однажды созданное — вспомним хотя бы «Руанские соборы» К. Моне или постепенную кристаллизацию бетховенской «Темы радости».

От Концерта для оркестра до Первой симфонии музыкальный язык Г. Канчели последовательно и радикально усложняется, и это вполне понятно: в 60-е годы «современность» и «сложность» звучали

для «молодого авангарда» синонимами. Примечательно, однако, что уже ранние работы грузинского автора выделялись в общем потоке открытой эмоциональностью, прямой направленностью на слушателя. Овладение так называемой современной техникой для Г. Канчели никогда не было самоцелью; он не считал и не считает себя вправе выносить на суд слушателей то, что принято называть «поисками» или «экспериментами»: «Если в искусстве поиск ничем не закончился, то о чем, собственно, может идти речь? И что вообще это такое: эксперимент над живыми людьми?» (131, с. 104).

Из найденного и опробованного в «Детях моря» или «Золоте» чему-то еще предстояло «отлежаться», что-то сразу было отброшено как заведомо непригодное. Стиль Г. Канчели уже в период формирования силен избирательностью. «Этот композитор замечательно понимает, что годится ему для выражения своих идей, а что будет диссонантным и чужим...», — напишет впоследствии Р. Щедрин. И вспомнит о первом знакомстве с музыкой Г. Канчели в Доме композиторов в Сортавала: «На расстроенном суровыми зимами стареньком пианино он играл мне свое оркестровое произведение. С первых же тактов сочинения стало совершенно очевидно, что это человек огромного природного дара, сильного, ясного ума, человек своеобразный и последовательный; у него свой взгляд на все ингредиенты композиторской кухни и, главное, что останется у него навсегда — свое понимание музыкального времени и музыкального пространства» (248, с. 86).

Как мы уже знаем, Р. Щедрин оказался тогда первым слушателем Первой симфонии Г. Канчели.

Первая симфония

Ее официальная премьера в Тбилиси — 24 апреля 1967 года — автору более всего запомнилась курьезом:

— Есть там в партитуре, перед самым концом (ц. 65), однотактный взрыв *tutti fff*. Когда я впервые услышал его на репетиции, я сам чуть не свалился со стула. На следующий репетиции аналогичная участь едва не постигла Бидзину Квернадзе. Оркестранты, естественно, сразу нашли остроумное определение: «Как будто на одну минуту приоткрыли окно советского посольства в Пекине и тут же захлопнули» (в то время ведь был самый разгар «культурной революции», и посольство СССР день и ночь пикетировали хунвейбины, горлавившие антисоветские лозунги).

В день премьеры зал был забит до отказа: в первом отделении Элисо Вирсаладзе играла Концерт Шумана. Собрался весь тбилисский высший свет, включая, разумеется, отца Джансуга Кахидзе, Ивана Ивановича. Это был один из выдающихся представителей того поколения, с уходом которого грузинское застолье утратило невосполнимую долю притягательности. Видеть за своим столом Ивана Ивановича Кахидзе и его друзей почитал за высшую честь хозяин лю-

бого дома. Конечно, у каждого из них была своя специальность, своя работа, но славились они прежде всего как певцы и мастера застольных речей.

Так вот, Иван Иванович и его друзья с достоинством уселись в одном из передних рядов. А мы с Бидзиной Квернадзе встали у дверей: во-первых, потому, что сесть было некуда, а во-вторых, из любопытства — что-то будет? Первые двадцать минут эти люди откровенно страдали от моей музыки. Потом, когда началось Largo, как-то успокоились, расслабились. И вот подошел роковой миг. Сначала в проход вылетела палка — ее выбросил еще один примечательный субъект, старый фаготист Гаспаров, живший когда-то в Париже и всегда одетый по последней моде 20-х годов; выбросив палку, он вышел в проход, поднял ее и удалился. А в тишине раздался громкий голос: «Ну, Ванечка, если мы и теперь уцелели, значит, жить будем долго». И вся компания, дружно поднявшись, направилась к выходу, хотя музыка еще звучала, а за пультом по-прежнему стоял обожаемый сын Ивана Ивановича Кахидзе.

Оценки профессионалов тоже были далеко не однозначными. С момента премьеры и вплоть до IV пленума Правления СК СССР, прошедшего тоже в апреле, только четыре года спустя, вокруг Первой симфонии не утихали споры. Случалось даже, что один человек высказывал взаимоисключающие суждения. Так, О. Тактакишвили (в то время — министр культуры Грузии) вполне справедливо признал симфонию «большим скачком для композитора», «результатом громадного жизненного процесса», а не «просто экспериментом». Но конкретизировал эти общие оценки весьма оригинально: «Я увидел тональность автора, большой эмоциональный накал — но я не заметил в этом творческий облик данного композитора. В некоторых попевках, которые введены в медленную часть, что-то есть свое и больше ни в чем. Канчели очень способный человек, он может написать музыку, но пока он это делает не от первого лица. В его симфонии отраженная индивидуальность» (цит. по: 165, с. 11; сходным образом неоднократно высказывался и А. Цулукидзе — 232, с. 50)

Совсем иначе услышал Первую симфонию Ш. Мшевелидзе: «Не может она не тронуть слушателя, не задеть его за живое — так очевидно и вместе с тем своеобразна близость ее к народным истокам» (167, с. 31). А французский музыковед Р. Гофман сказал: «Она сжатая, строгая, свежая, очень древняя и очень новая. Она оставляет очень отрадное впечатление» (цит. по: 235).

Но поворотную роль в судьбе сочинения — а заодно и его автора — сыграла премьера в Москве, на IV Всесоюзном пленуме, посвященном творчеству молодежи (апрель, 1971). Первая овация, первая длинная очередь поздравляющих за кулисами — люди знакомые и незнакомые, в том числе явно недоумевающие: услышанное слишком не вяжется с представлениями об авторе, сложившимися на основании информации от «доверенных лиц» из Грузии.

На дискуссии пленума о Первой симфонии говорили все, и все — хорошо (хотя, конечно, высказывались и отдельные замечания):

А. Эшпай, И. Мартынов, А. Леман, Ю. Антанавичюс, А. Богатырев, В. Кухарский... К. Караев выделил эту работу — единственную из массы прослушанных — как образец «великолепной музыки, удивительно отточенной образности, большого, зрелого мастерства» (104, с. 21). М. Скорик увидел в ней убедительный пример «национальной определенности искусства, его связи с народным творчеством» (205, с. 21). Т. Хренников — весомое художественное доказательство нового для той поры тезиса: нет запретных средств выразительности. «В симфонии Г. Канчели использованы вполне современные технические новшества, но использованы настолько оригинально и убедительно, что не ощущаешь какой бы то ни было чужеродности, искусственности» (104, с. 80).

— **Московской премьерой дирижировал Максим Шостакович. На концерте был и его отец. На следующий день дирижер позвонил мне и сказал, что Дмитрий Дмитриевич хочет встретиться со мною. Обидно признаться, но я так и не решился его побеспокоить. Он ведь в то время сильно болел, и это легко было заметить по его внешнему виду. Кроме того, я знал, сколько композиторов, в том числе грузинских, докучали Шостаковичу письмами, разного рода просьбами и с каким тактом и вниманием отвечал он буквально каждому. А может быть, я еще и немного побаивался встречи с ним?**

Первая симфония принесла Г. Канчели и первый успех за рубежом: после ее исполнения в 1969 году на декаде грузинской культуры в ГДР (оркестр театра Komische Oper, дирижер Дж. Кахидзе) М. Шуберт писал в «*Berliner Zeitung*» под заглавием «Захватывающая симфония»: «Непосредственно захватывает не только общее впечатление — экспрессия этой партитуры с ее широко вздымающимися волнами напряжения, с неослабевающей насыщенностью выражения, но и детали вызывают живой интерес». В следующем году симфонию включил в программы оркестр болгарского города Бургаса.

Итак, Первая прошла обычный для большинства зрелых работ Г. Канчели путь от бурных споров и даже активного неприятия — до безоговорочного признания. Однако исполнение в октябре 1971 г. на IV конгрессе ММС фактически завершило активную концертную жизнь цикла. Новые работы Г. Канчели, поставив перед слушателями новые проблемы, фактически отодвинули свою предшественницу в тень.

Заслужила ли она эту участь?

Безусловно, Первая симфония знаменует начало этапа принципиально нового. Об этом цикле уже без всяких натяжек можно сказать словами Альфреда Шнитке: «В симфониях Канчели за сравнительно короткое время... мы успеваем прожить целую жизнь или целую историю. Но мы не ощущаем толчков времени, мы, словно на самолете, парим над музыкальным пространством, то есть временем» (цит. по: 134, с. 25, 10—11).

В отличие от Концерта и «Ларго и Аллегро» Первая симфония действительно — целая жизнь. настолько насыщенная духовно, что ее ни «микромиром», ни даже «микрокосмом» не назовешь. Пучок энергии, вырвавшейся из заключительных тактов «Аллегро», возвра-

шается в симфонию многократно умноженным. Музыка как бы обретает гулкое пространство, поистине симфонический размах.

И все-таки то автономное явление в музыке XX века, которое сегодня называют «стилем Гии Канчели», еще до конца не сложилось. В момент появления симфонии ее связь со студенческими работами была более очевидна, чем сегодня. Недаром Гиви Орджоникидзе, исчислявший позднее творческую биографию Г. Канчели именно с Первой, сразу после премьеры критиковал композитора за... «узость образного диапазона»: «Одни и те же настроения, одни и те же типы контрастов встречаются во всех его сочинениях» (цит. по: 165, с. 14). Да, Первая симфония, подобно Концерту и «Ларго и Аллегро», рассматривает «вечную» проблему самоопределения личности в мире с точки зрения «вечной» же дилеммы «действие — созерцание». Но в этом цикле композитор впервые поднимается до высот трагедии.

Начальная тема-тезис — подчеркнуто жесткий быстрый марш, исполненный какой-то мрачной решимости. Моменты сомнений отбрасываются волевым жестом, временные поражения не устрашают: все *Allegro con fuoco* — самозабвенный, очертя голову, рывок в неизвестность, сквозь бездны отчаяния и крики боли. Когда в дискуссии молодежного пленума А. Леман критиковал «слишком открытые, не в меру частые прорывы «злодейства» оркестра —... несколько маниакальные по своей настоятельности» (104, с. 63), он был не так уж неправ в слышании этой музыки.

Только я назвала бы это иначе. Не «маниакальностью», не «злодейством». И даже не — хотя это характеристики Гиви Орджоникидзе — дерзостью вызова или «категоричностью самоутверждения» (1, с. 14). В грузинском искусстве XX века есть прекрасный, уникальный и в масштабах искусства мирового, художественный мир, который на удивление созвучен этой музыке. Мир лирики Галактиона Табидзе.

Образы поэзии Галактиона¹ непосредственно войдут в творчество Г. Канчели гораздо позже: в «Музыке для живых», «Светлой печали», Седьмой симфонии (с эпиграфом «Это было давно...»), в литургии «Оплаканный ветром». В пору создания Первой симфонии композитор еще отказывался от каких бы то ни было истолкований собственной музыки, даже в виде заглавий или посвящений. Однако, подобно большинству сверстников, вряд ли мог остаться равнодушным к наследию «первейшего учителя и наставника всех новых поколений грузинской литературы» (41, с. 53), шире — грузинской интеллигенции. Тем более что Галактион был для этого поколения не просто легендой, но легендой живой: «Он между нами жил... Ходил среди нас...» (41, с. 51). Нодар Думбадзе, который в каждом романе цитировал стихи Галактиона, описывает в «Солнечной ночи» случайную встречу героя с великим поэтом: «Он шел по саду медленным шагом, тихий, сутулый, не замеченный никем. И мне стало

¹ Так — только по имени, не фамильярно, но любовно, доверительно и притом с высшей степенью почтительности, как Гомера или Праксителя в Греции — называют Г. Табидзе его соотечественники.

жалко бога, которого никто не признает, бога, который так близок, так человечен и так прост, что никто не видит в нем бога...» (98, с. 403). Что же сделало Галактиона Табидзе Богом национальной художественной культуры?

«Несравненный лирик своей эпохи», он оказался «одним из тех избранных поэтов XX столетия, которые сумели проникнуть в глубь души... современника и наделить ее новым, соответствующим эпохе языком. [...] Как к чистому роднику, приникали мы к его стихам, в которых было все: мечта, радость, надежда, грусть, ожидание, самозабвенная любовь, страсть, сомнения и гордость — все то, что необходимо молодой душе, как воздух. [...] Он первым в нашей поэзии стал искать краски и полутона и открыл ей невиданные горизонты...» (41, с. 53, 52).

Поэзия Галактиона поражает сочетанием «божественной непостижимости» с «поразительной простотой» (96, с. 14). «То, что в других руках превратилось бы в несомненную банальность, у Галактиона звучит, как истинное произведение искусства» (125, с. 176). Его «сложная простота» — «это постижение вечного в мгновенном, бесконечного в конечном, непреходящего в преходящем, это умение определить отношения и связи, благодаря которым в конкретном улавливается наиобщее» (213, с. 166).

Наделенный «редким даром перевоплощения» (125, с. 174) и истине вселенской отзывчивостью таланта, Галактион сумел, говоря его собственными словами, «в ритмах века найти грузинские ноты». Пример этого «национального Гения, который не отменяет традиции, а придает им новое, высшее качество» (251), укреплял грузинских «шестидесятников» в их художественной вере: «Страх влияний — свойство маленьких, слабых поэтов. Настоящие мастера от влияний никогда не отказывались, ибо настоящий художник знает — его душа сумеет переплавить все так, что сохранит собственное неповторимое свечение» (237, с. 142).

В лирике Галактиона, обогащенной опытом новейшей русской и западноевропейской поэзии, по-новому зазвучали многие струны тысячелетней национальной традиции, обрели неповторимое свечение хорошо знакомые образы родной природы. Стихия у Галактиона не просто «пропитана человеческим дыханием» (155, с. 21), она очеловечена. Подобно обитателю затерянного в горах сванского селения, поэт обращается с горячей мольбой к солнцу. Ему внятны «плесновения трав» и застывшая в камне мелодия грузинского орнамента, его чуткий слух тревожат далекий стон в ночи и немота вечерних полей, отзывающаяся в душе океанским гулом. Год за годом поэт не устает переживать трагические перипетии извечного круговорота природы: вместе с нею его муза осенью скорбит о невозвратности весны, зимой страдает от холода и вьюги, а затем с буйной радостью возвращается к новой жизни. Краски Галактиона «замешены на солнце и земле» (237, с. 150), а картины, нарисованные этими красками, — «всегда в движении», всегда «озвучены» тревожной и неизъяснимой музыкой (125, с. 171, 174). В этих стихах грохочет морской прибой, дрожит от усталости веточка персика, а где-то дале-

ко сверху сияет недосыгаемая лазурь. Но самый устойчивый, самый многоликий символ поэтического мира Галактиона — ветер. «Ветер воспоминаний» и «ветер цветов», «ветвистый ветер» и ветер «составившийся». Плотная, живая масса, в которую можно «выйти»: радостно — «подобно Моцарту» или в бетховенском гордом одиночестве. «Ветер, бушующий в творчестве Галактиона» (96, с. 14), подобен сразу «и смерти, и любви»; «израненный, как гиена», он «мечтает о солнце»; он способен «плакать» от «холодного ужаса» и даже умереть.

Он «символ вечного движения и обновления» (125, с. 176), но и символ «бездомной души» (42, № 9, с. 90) поэта и еще многого другого, что словами исчерпать невозможно.

Мне кажется, «действенные» образы в Первой, а много спустя и в Седьмой, симфонии Г. Канчели сродни Галактионову ветру.

После начального волевого жеста, падений и взлетов вторая тема (от ц. 9) уже как смерч, самум. В басах — «маниакальное» остinato, выросшее из военного эпизода в «Детях моря», а над ним — лаконичные росчерки, словно срываемые бешеным ветром паровозные сигналы. Вихревые взлеты к очередным кульминациям: вьюжные пассажи гаммы тон-полутон и подгоняющие, подхлестывающие их удары, акценты, тираты, краткие реплики. Сами кульминации — захлебывающиеся от возбуждения, настойчиво твердящие какие-то праинтонации — то ли мольбу, то ли заклятье. Может быть, и эта стихийная ворожба повторов — от Галактиона? Невнятные вопросы, возгласы, обрывки фраз вторгаются в ритм его поэтического повествования, как тревожный перестук колес или гулкие удары в висках. Повторы стягивают, например, форму «Синих коней» — стремительно разлетающуюся, подобно Галактике после первовзрыва.

Форма Первой симфонии основана на сходной композиционной идее: постоянно раздвигаемые, размыкаемые, будто впаянные друг в друга круги. Или цепь больших и малых строф, образно контрастных и сопрягаемых по принципу параллельного монтажа в сочетании с принципом вариантного «прорастания».

Характерными для лирики Галактиона «трагическим восприятием мира», «духом внутренней неуспокоенности» (41, с. 57) отмечена и сфера «созерцания». Как и в Концерте, пласт тишины, обнажаемый круто схлынувшей волной первой кульминации (ц. 12—18), — медленный вальс. Как и в «Ларго», лирическая тема разворачивается строфически, постепенно выплывая из дымки грез и обретая более «земные» очертания. Однако здесь нет полноты чувств, так подкупавшей в обоих консерваторских циклах. Открытость «вальсовой лирики» словно приглушена затаенной скорбью. Той, что так рано выплеснулась в поэзии Галактиона — почти одновременно с безудержным восторгом «Луны Мтацминды»:

Это было давно, очень, очень давно...

Где? Когда? Для чего? Я не знаю, не знаю!

(«Осины», 1915).

Великие поэты Грузии — «в том числе и венценосные — не стыдились говорить о своей боли» (42, с. 94), даже «первому неконформисту в истории человечества» (42, с. 130), похитителю огня Амирани, было дозволено стонать! И Галактион — непревзойденный певец страдания. Но в его стихах оно «было сродни состраданию, и потому боль и мука... оказывались источником силы, а не слабости, веры, а не разочарования, дерзости духа, а не душевной расслабленности» (155, с. 13).

Подобное «художественное кредо» нетрудно обнаружить уже в «Аллегро». Реминисценция лирической темы «Ларго» (ц. 5) и там не давала повода для ностальгических сентенций: ей отвечала будто сжатая в кулак маршевая реплика, а затем начиналась та самая атака сквозь огненный вихрь, что вскоре пополнила звуковой ряд «Детей моря».

В Первой симфонии эта драматургическая идея несравненно укрупнена, углублена. «Действенные» элементы как бы исподволь монтируются в развертывание строф вальса, включая их в круги первичной формы, определяемой проведениями темы-лейтмотива. «Нервные узлы» всего цикла — три последовательно превышающие друг друга кульминации. Каждую из них слагают несколько нахлестывающих одна на другую волн, и каждая — по прообразу генеральной кульминации Концерта — «аннигилируется», не успев исчерпать накопленной энергии. Возникает рассредоточенная цепь постепенно нарастающих неразрешенных драматургических диссонансов.

На подходе ко второй кульминации (от ц. 30) обе действенные темы обретают союзников: лейтмотив — не менее энергичный марш (ц. 31), а «маниакальная» тема — уже сроднившийся с нею в батальной сцене «Детей моря» сигнал беды. К стремительно катящейся лавине присоединяются и вальсовые мотивы, очертания которых промелькнут в последний раз: для слуха — в фактурно-динамическом предкульминационном нарастании (ц. 37), для глаза — собственно в зоне кульминации (ц. 41, партии струнных).

Это критический момент в развертывании формы: доведенное до предела напряжение сгущает тематическую плазму в заклятье, а из-под его глыбы уже громоздится ввысь чисто фигурационный девятый вал. К сонористической «катастрофе»? Или к душераздирающему, нечеловеческому крику? Но в данной художественной системе подобные крайности исключены!

Вот почему — вопреки всем ожиданиям, вопреки намеченной с самого начала и выдерживавшейся до этого момента логике развертывания формы — музыка как бы переводится здесь в новое образное измерение, Largo. Это не вторая часть повернутого на 180 градусов цикла «Ларго и Аллегро» и не замещенная реприза сонатной формы поэзного типа. В композиционном плане Largo — второй, бесконечно расширившийся «круг» покоя. В драматургическом — попытка начать все заново, отбросив проклятые вопросы бытия, постичь тайну непреходящей красоты. Тихая, медленная, даже подчеркнута медлительная, эта музыка наделена способностью если не останавливать, то по крайней мере замедлять время, изменять его

ощущение. Она словно приподнята над повседневностью — в некую идеальную сферу, только музыке доступную; видимо, такую приподнятость и имеет в виду композитор, говоря о «религиозности» музыки в самом широком смысле слова. Но его «предельный идеализм» не пренебрегает грешной землей, не стремится противопоставить ей какой-то особый, замкнутый в себе, дистиллированный мир. Высшим художественным критерием для Г. Канчели остается «сложная простота» Галактиона, не боявшегося запятнать себя бытовизмами разговорной речи.

От *Largo* Первой сифонии начинается последовательное упрощение музыкального языка Г. Канчели. Мелодика все более тяготеет к интонациям «формульным», универсальным и общезначимым, правда, и грузинским тоже, а гармония — к весьма своеобразному сочетанию свободного развертывания, на чисто мелодических связях основанного, с неожиданно весомыми кадансами классического образца — надежными, хотя часто и иллюзорными опорами для слуха в потоке непредсказуемого музыкального становления. Непредсказуемость же оказывается следствием прихотливого сплетения логики причинно-следственной и парадоксальной — сближающей несходное, варьирующей подобное, подменяющей привычное нестандартным.

Парадоксально само появление медленной части в момент подготовки генеральной кульминации — уже не просто «разрезанной», как предыдущие, но словно на долгое время отодвинутой на задний план, чтобы явиться затем в совершенно ином облике. Резкость образного контраста не пресекает интонационных связей: *Largo* поначалу с трудом преодолевает тяготение ладотематического поля первой части. Даже обретаемая здесь после долгих блужданий по лабиринтам уменьшенного лада устойчивая «белая» диатоника не есть нечто принципиально новое: до мажор (как и в Концерте для оркестра) проглядывает еще в начальной лейттеме, а впоследствии исподволь направляет становление формы — вплоть до генеральной кульминации, достигаемой к концу *Largo*.

Две основные темы второй части — «субъективная» и «объективная» — также выросли из интонаций *Allegro con fuoco*. Первая, та, что впервые вводит до мажор с роскошной, хотя и невесомой (pp) джазовой гармонией, над которой парит заоблачная мелодия скрипок, сохраняет присущую лирике *Allegro* хрупкость, но будто стряхивает сковывавшую ее скорбь (от ц. 47).

Вторая же тема, вступающая слитным «хоровым» (от т. 6 в ц. 49) пластом, уже на премьерах в Тбилиси и Москве вызвала у многих слушателей ассоциации с древнегрузинским искусством. Со временем она стала в музыке Г. Канчели чем-то вроде символа песнопений. Как раз в середине 60-х годов песнопения впервые зазвучали на концертной эстраде, а также на концертах старинной музыки в грузинских церквях; их исполнял фольклорный ансамбль «Гордела», созданный в 1962 году Анзором Эркомаишвили — тогда еще студентом, а позднее фольклористом и хоровым дирижером.

Второе рождение древних напевов, в буквальном смысле слова воскресенных из небытия, не могло не отразиться на творчестве

национальных авторов. Потому что песнопения, осознанные как «одно из проявлений творческого дарования наших предков и важнейшее свидетельство сущности духовной культуры грузинского народа» (156), открыли современному слуху «первозданность некоторых интонационных слоёв, своеобразие которых в прежних сферах музыкальной культуры «стерлось», а тем самым обеспечили «почвенность новых музыкальных обобщений» (7, с. 15). Иными словами, старинная духовная музыка очистила понимание национального фольклора от стереотипов «черкески и кинжала», возвысила и существенно расширила его: народная музыка — не альтернатива мировой классике, но ее составная часть. Как раз в 60-е годы И. Стравинский назвал встречу с грузинскими песнями одним из самых сильных впечатлений своей музыкальной жизни...

И в музыку Г. Канчели образ песнопений вошел символом вечной красоты, единения национального и общечеловеческого. Неслучайно в Первой симфонии он отталкивался от бесспорного шедевра — свадебного хора «Ты лоза» («Шен хар венахи»). Образа, отшлифованного тысячелетним народным ритуалом и ограненного рукой Захария Палиашвили. Не цитируя эту мелодию, Г. Канчели постепенно вплетает ее интонации и гармонию в продолжение «субъективной» лирической темы *Largo* (ц. 48, 49). И лишь затем появляется собственно «тема песнопения» — подчеркнуто остранный хорал, загадочный, словно полуразрушенная базилика в лесной глуши:

9. [*Largo*] Первая симфония

I Ob. *p*

Archi *pp*

ppp *acc.* *ve.*

2 Fag. *pp*

c-b. *pp*

59

Оформленная как цитата из фольклора, эта тема — плод весьма рискованного стилизового синтеза. Ее мотив из трех «вращающихся» звуков часто слышится в верхнем голосе гурийских полифонических песен, о чем незадолго до Первой симфонии напомнила начальная тема «Басни» Н. Габуния. Подобный оборот легко отыскать и в мелодической фигурации баховской эпохи, и в темах традиционного джаза — например, в регтайме «Двенадцатая улица» Э. Боумана, и у Стравинского (в «Петрушке», ц. 7, или «Весне священной»). В биг-бендовых аранжировках блоки гармоний, верхний голос которых прочерчивает ту же интонацию, — общее место, недаром такой «блок» появляется во встречных пластах труб и валторн уже в Концерте (т. 5—6, в ц. 17). Да и в Первой симфонии интонация «песнопения» проскальзывает сначала в *Allegro con fuoco* в более привычном для нее медном одеянии (т. 3—5 в ц. 31; а затем 2 т. до ц. 35).

Думаю, правда, что подобный синтез вряд ли удалось бы осуществить на основе строгого расчета; в таком случае его результат скорее всего получился бы искусственным, вымученным, что не раз случалось в музыкальных экспериментах по соединению фольклорных интонаций с двенадцатитоновой техникой. Авторская формула песнопения, выведенная в Первой симфонии Г. Канчели,— интуитивное художественное открытие, в котором, «в отличие от научного, не только заключается объективная истина, но и отражается личность художника» (7, с. 17). То «индивидуальное», что обогатило «национальное», стало его концентрированным художественным выражением.

Вступление хора в *Largo* вносит дыхание вечности. Лирическое созерцание как бы обретает опору, и это позволяет ему противостоять натиску видений и предчувствий («наплывы» уменьшенного лада, троекратные удары погребального колокола, реминисценция маршевой темы из ц. 31 в облике похоронного марша — ц. 52, вторжение вслед за ней других интонационных сгустков полузабытого *Allegro con fuoco*). «Тема песнопения» вбирает в себя тревожные всполохи, но сохраняет нерушимое спокойствие — словно обуздывает клокочущую праматерию, наделяет ее созидательной энергией.

Иногда мне кажется, что вся симфония написана ради одной-единственной незабываемой минуты: когда сквозь вулканические раскаты басов, зигзаги пассажей и потоки очистительного ливня ввысь устремляется столп света. Гимн, сливающий образные полюса *Largo* и *Allegro con fuoco* в новом и извечном единстве. «...Трагическое противостояние человеческого духа хаосу, героическая попытка вырвать из оков мрака свет... Философия невозможного, чуда» (42, с. 135).

Правда, начавшись с эмоциональной вершины, с ослепительной вспышки, кульминация на мгновение меркнет, приглушается, словно проверяет сама себя — не рано ли? не слишком ли восторженно? И даже ее заключительный каданс, вибрирующий от полноты жизни, не ставит последней точки, равнозначной Фаустову: «Остановись, мгновенье!» Завершить симфонию торжественными фанфарами значило бы перечеркнуть поставленные в ней «вечные», то есть до конца не разрешимые вопросы. Звездный миг уходит в дымку воспоминаний, окрашивается их печалью: звенящий фа мажор где-то на заднем плане, а здесь, сейчас — прощальные фа-минорные реплики. Неожиданная зизгагообразная вспышка темы-тезиса смещает бас с незыблемо устойчивого *do* на вопрошающий *фа-диез*. Медленные удары глухих басов подобны рефрену одного из последних стихотворений Галактиона — «Уходишь...»

От *Largo* Первой симфонии это сопряжение «предельного реализма с предельным идеализмом» унаследует финал «Музыки для живых». В обоих случаях «предельный реализм», вечно бодрствующая ирония не дадут окончательно восторжествовать «предельному идеализму», прекраснотушью. Счастье, как и страдание, как трезвое, не оставляющее лазеек для надежды знание,— источник силы, а не слабости...

Резо Габриадзе

В жизни каждого художника, видимо, наступает момент, когда грань между «творчеством» и «биографией» как бы стирается. Если и не полностью, то все же настолько, что хронологическая последовательность событий утрачивает определяющее значение. В творческой биографии Г. Канчели такой рубеж обозначила, на мой взгляд, премьера Первой симфонии. Из событий чисто биографического плана остается упомянуть об отпразднованной в том же году свадьбе композитора и студентки третьего курса механико-машиностроительного факультета Валентины Джикия и о рождении в этой семье сына Сандро (теперь он художник-мультипликатор) и дочери Нато (она избрала профессию звукорежиссера).

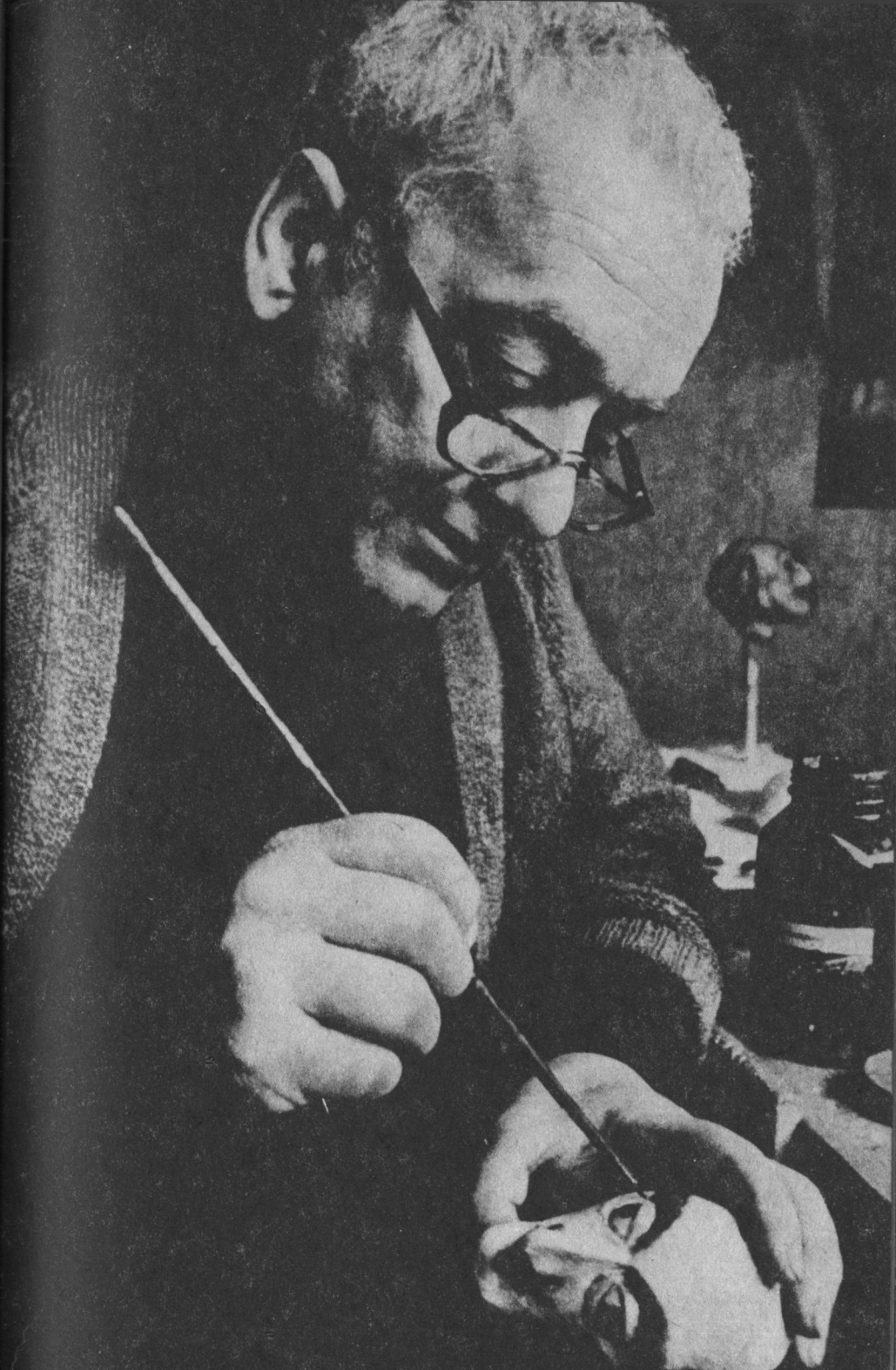
Случайно или нет, но как раз тогда Гия Канчели встречается с добрым сказочником грузинского искусства — Резо Габриадзе. И встреча эта открывает совершенно новую грань дарования композитора — комедийную.

— Фантазия Резо Габриадзе подобна шампанскому. Она постоянно бурлит, пенится и рождает новые идеи с такой же легкостью, как вино выбивает пробки из бутылок. Причем вереница «бутылок» нескончаема, будто на конвейере, а пробки неизменно вылетают с оглушительным хлопком и с каждым разом все выше. Резо одарен необыкновенным чувством юмора, очень много знает, прекрасно рисует, чрезвычайно музыкален. Чувство юмора изменяет Резо только в одном случае: когда при нем заводят речь о его собственной персоне. Тут уж он способен обидеться, причем надолго, из-за любого пустяка, неосторожно сказанного слова. И куда девается в эти моменты чувство юмора, я не знаю. Недавно, представляя его кому-то, я добросовестно перечислял: «Писатель, драматург, сценарист, художник, создатель уже снискавшего славу Тбилисского театра марионеток», а сам лихорадочно думал — как бы чего не забыть! Судя по улыбке Резо, завершившей мой перечень, я оказался на высоте.

Резо Габриадзе наделен ярко выраженной индивидуальностью, что во всех видах искусства редкость. Зная о разносторонности его дарований, я всегда опасался, что он начнет еще и писать музыку, и тогда я не смогу более участвовать в реализации его бесконечных фантазий. К счастью, пока этого не произошло.

На рубеже 60—70-х годов Р. Габриадзе оказался одним из тех, кто заново вывел и художественно обосновал лирико-романтическую формулу грузинского характера — «союз поэзии и юмора»: «Грузин не способен всецело предаться тоске. Он легко расстается со своей мечтой. Грузин может положить цветок на могильную плиту, под которой погребена его мечта, а затем улыбнуться продолжающейся жизни» (цит. по: 222).

При всей неполноте формула Габриадзе обладала — особенно в те, истосковавшиеся по открытой лирике и непрактичной человечности годы — редкой привлекательностью как для широкой публики, так и для профессионалов. С. Герасимов ценил в грузинском кине-



матографе 70-х прежде всего «необыкновенно влюбленное отношение к человеку, к природе, к предмету; все как бы оживает, приобретает смысл, цвет, вкус, материальную предметность, занимающую свое место в жизни осмысленно, радостно и согласованно» (77, с. 67).

Отразить «влюбленность в жизнь» без сентиментальных и ложноромантических преувеличений, утвердить радостную гармонию бытия и идею общечеловеческого содружества, не вступая в кричащее противоречие с реальностью, внушить вековые нравственные заповеди и не впасть при этом в грех голой дидактики — такое под силу лишь комедии. Тому самому «низкому жанру», что силен «именно универсальной содержательностью и вдобавок беспронгрышной эмоциональностью...», а велик милосердием. Комедия не знает «смеха уничтожающего»: «Она посадит человека в лужу, вывалит его в грязь, но так, что потом можно еще поднять его, отряхнуть, промыть глазки» (222).

В Первой симфонии музыка Г. Канчели отстаивала собственные художественные идеалы со всей серьезностью и страстностью. Пожалуй, она подошла здесь к определенному эстетическому рубежу, обойти или переступить который была еще не в силах. Внезапный бросок в стихию комедии оказался для нее как нельзя кстати.

Но художественное обогащение никогда не бывает односторонним. Г. Канчели внес в грузинскую кинокомедию как минимум столько же, сколько получил от нее. Он создал нечто большее, чем звуковой эквивалент мира, рожденного фантазией Р. Габриадзе, — музыкальный символ «золотой поры» национального кинематографа, не только комедийного. Многие из «кинематографических тем» композитора прямо с экрана ушли в музыкальный быт, навсегда «забыв» название фильма, где они впервые прозвучали, и даже имя автора. Как, например, вот эта юмореска из «Необыкновенной выставки» Эльдара Шенгелая (1968):



«Грузинская киномузыка вокальна с момента своего рождения до начала 70-х годов. Заслуга Г. Канчели — в перенесении акцента на инструментальное начало, в усилении драматургической функции музыки», — пишет Г. Орджоникидзе (2, с. 40). При этом композитор «не опрокидывает принципы подхода к данному жанру, узаконенные практикой. Он лишь стремится воспользоваться их сильными сторонами и уйти от тех требований, которые, на его взгляд, художественно малоэффективны» (1, с. 22).

Опрокидывать принципы — занятие, вообще говоря, не для комедии. Ей куда соблазнительнее спародировать их, а то и вывернуть наизнанку — особенно если речь идет о принципах, изрядно затасканных в высоком искусстве, тем более о его «железных» схемах.

Фантазия Р. Габриадзе охотно «играет с формами, доставшимися... в наследство от прежних эпох, и создает на их канве свой собственный художественный мир» — «сплав эксцентрики, пародии, сказочной гиперболы, фантастики, авантюры, анекдота. И рядом — мелодраматическая интонация, высокое, «элегическое слово», есть даже нота печальная» (222). В этом мире «однозначная история, к тому же не новая, загадочно преобразуется, приобретает расширительный смысл... [...] Торжествует то, что во внешнеэстетической реальности оставалось на втором плане — эстетическое начало бытия, красота духовного» (58, с. 40, 46).

Комедийная киномузыка Г. Канчели в полной мере овладела секретом «загадочного преобразования» однозначного и далеко не нового, возвышения банальнейшего «музыкального быта» до одухотворенного эстетическим началом «бытия». В ней быстро складывается излюбленный, лишь дополняемый с годами набор жанровых типов: марш, обычно с пародично-цирковым оттенком, юношески задорный регтайм, хорал, «неоклассическая» юмореска — скорее в стиле «свингл сингера», трогательно-наивный вальс... Остается только гадать, почему этот пестрый и в общем-то достаточно стандартный для киномузыки конгломерат звучит так индивидуально и так явно «по-грузински».

Вот короткометражка «Феола». Сюжет почти из собственного детства: без конца гоняющие мяч мальчишки, вечная альтернатива — музыка или футбол, а впридачу — злоключения милого и нелепого тренера-энтузиаста, который выводит свою команду на международную арену, а сам остается на родном стадионе под дождем. Весь фильм держится на одной задорной теме; в ней фантастическим образом соединились черты футбольного марша и грузинской песни, хотя это и не марш, и не песня, а вполне индивидуальный музыкальный характер:

11. [Allegro moderato]

„Феола“



Вскоре выясняется, что лейтмотиву «Феола» не чужды и неоклассицистские мотивы — он без всякого нажима проникает в «моцартообразные» пассажи, что разыгрывает несчастный юный футболист, усаженный за фортепиано.

А вот элегически-беспечный вальс с нехитрой моралью «In vino veritas!». В новелле «Белые камни» из одноименного фильма его поет

странная компания, плывущая по волнам неведомо куда с полными рогами в руках. Выбравшись на берег и снявшись «на память» (для кого? для чего?), бражники продолжают абсурдно-веселый заплыв под ту же мелодию:

12. [Andante] „Белые камни“

Вот еще один вальс из той же новеллы — грустное олицетворение недосыгаемой мечты, во имя которой глупо гибнет чудак-фотограф:

13. [Andante] „Белые камни“

2 Fl. + Arpa

Vibrat. Ch. Cor. p

Vibr. p

Cl. Arpa

Vibr. Organo, V-ni, C-lli

Fl. tr tr tr tr tr

Org., Vibr. b.c. b.c. b.c. b.c. b.c.

Chit. sola p Organo

Chit. bassa p

Вот, «жестокый» регтайм, тоже из «Белых камней», только из другой новеллы, повествующей о незадачливом и самоуверенном дрессировщике. Фильм опять-таки не слишком удачный, но как «доводит», углубляет его образы внешне пустячная музыка! В ней и заостренная до пародийной грани эффектность цирковых жестов, и скрываемое под внешней бравадой тоскливое одиночество вечно-го неудачника, и печальные глаза клоуна, страдающего за своего далекого от совершенства кумира:

14. [Andante] „Белые камни“
 Tr-ba con sord., V-no solo, C-lli

Подобные темы можно приводить еще долго. Но лучшие из них Г. Канчели написал все-таки к комедиям, поставленным на сюжеты Р. Габриадзе Эльдаром Шенгелая и Георгием Дanelия. Не случайно те же ленты стали и вершинами творчества Габриадзе-сценариста. Пожалуй, лишь Э. Шенгелая, Г. Дanelия, да еще Ираклию Квирикадзе, снявшему в 1970 году по сценарию Р. Габриадзе короткометражку «Кувшин» (разумеется, с музыкой Г. Канчели)¹, удалось полностью избежать «не очень притязательного комизма», что «сверх всякой меры» навондрил грузинское кино уже к середине 70-х годов (см. 196, с. 99). В формирование потока «кинематографической и телевизионной чепухи» внес лепту и Р. Габриадзе, точнее режиссеры, которые на лету подхватывали его идеи, но извлекали из них ненамно-

¹ В дальнейшем этот режиссер снимает уже по собственным сценариям и сотрудничает с другими композиторами.

го больше «оглушительного хлопка»². Для того же, чтобы подняться над схемой жанра и формулой характера, подчинить каскад ошеломляющих идей и эффектных трюков высшей художественной цели, нужны были некоторые дополнительные условия. Во-первых, недюжинный и абсолютно неординарный режиссерский талант. Во-вторых, невероятная требовательность к себе, граничащая с самоистязанием, или — по выражению Г. Данелия — с «самоедством». И наконец, полное единомыслие съемочной группы, способность буквально каждого ее члена принимать «самоедство» как не каприз режиссера, а единственно возможный метод работы. Умение видеть за «каторгой» праздник творчества.

Вот почему сотрудничество с двумя добровольными каторжниками комедийного кинематографа, Э. Шенгелая и Г. Данелия, — две отдельные главы творческой биографии Г. Канчели.

Вторая симфония

Отделенная от своей предшественницы более чем тремя годами, она в чем-то ее продолжение, а в чем-то и антипод. Стилистика и сам замысел нового цикла, бесспорно, многим обязаны найденному в Largo Первой симфонии. Но мироощущение здесь иное. Нет, музыка Г. Канчели не утратила за эти годы ни серьезности, ни присущего ей специфического максимализма: она по-прежнему позволяет себе говорить лишь о самом важном, глобальном, наболевшем, по-прежнему стремится к тому высшему художественному пределу, который ей в данный момент доступен. И конечно, она не собирается смягчать свои кричащие контрасты или усмирять безудержные порывы, ибо такова уж ее натура. Однако в ней появляется спокойствие зрелой, уравновешенной силы. Внешне никак не связанная с фильмами и театральными постановками тех лет симфония не менее убедительно утверждает гармонию мира как эстетически совершенного творения. «Предельный реализм» будто остается в подтексте, предоставляя «предельному идеализму» парить над древней и доброй Матерью-Землей совсем как в заключительных кадрах «Чудаков» Э. Шенгелая: на чем-то противном здравому смыслу и все-таки летящем! Это добрая и мудрая сказка золотой поры искусства грузинских «шестидесятников», вступающих в пору зрелости.

Сказка о рождении музыки.

Много лет спустя на ту же тему будет написана опера-притча. Но там музыка возрождается — в мире, опустошенном войною и лишенном не только природной красоты, но и элементарной чело-

² Может быть, неудовлетворенность подобной работой и стала одной из главных причин создания Театра марионеток, в котором режиссер Габриадзе ставит собственные пьесы в собственных декорациях. Третья из этих пьес, «Осень нашей весны», — прекрасный образец трагикомедии.

вечности. В «Песнопениях» же мир первоначально нов и прекрасен, он насквозь пронизан музыкой и жаждет выразить себя в ней. Ему недостает лишь творца, способного высвободить повсюду разлитую мелодию, придать ей художественную форму, подобно тому, как скульптор «высвобождает» статую, скрытую в глыбе мрамора. Вся симфония — напряженный поиск этой совершенной формы. Здесь нет вторжений извне — лишь творческий порыв к мелодии, которая дразнит слух близостью и недоступностью, провоцируя неожиданные эмоциональные взрывы, словно вдогонку заветной интонации.

Ищет и в конце концов обретает ее не солист — «лидер», «главный герой» или «голос от автора», — но ансамбль голосов: поддерживающих и дополняющих друг друга, сливающихся в стройный хор, в незыблемые, как скалы, кульминационные tutti. «Режиссерская дистанция», ощутимая уже в Концерте для оркестра, в «Песнопениях» обретает новый смысл. Обращение к истокам, к духовным корням придает музыкальному повествованию «подлинную масштабность», «взаиморастворенность первоначально-древнего и лирически-одухотворенного» (1, с. 17).

И вновь повышенная чуткость слуха к прихотливым изменениям музыкальной среды подсказывает композитору решения неожиданные, параллели, для обычной логики скорее абсурдные. Они в какой-то мере помешали соотечественникам и современникам по достоинству оценить истинное новаторство этого цикла. «Абсолютную оригинальность» (253) позиции Г. Канчели в мировом искусстве отметил разве что Луиджи Ноно, услышавший запись «Песнопений» в 1973 году, когда он приезжал в СССР по приглашению режиссера Ю. Любимова и Министерства культуры. Непосредственные же свидетели двух тбилисских премьер (31 октября 1970 года, а затем 25 декабря на пленуме правления СК Грузии) поспешили «пристегнуть» незнакомое и потому трудно поддающееся классификации явление к известным в ту пору стилям. Кто-то услышал здесь «сотую копию с польских оригиналов», кто-то очередной эксперимент на пути синтеза старинных национальных пластов с современными средствами выразительности, в частности с сериализмом (см. 49, с. 15; 52). Между тем к сериальной технике Г. Канчели за всю жизнь не обращался ни разу: а priori подчинять ход собственной мысли любой строгой системе для него так же стеснительно и скучно, как для его друзей-режиссеров ставить спектакль или снимать фильм по утвержденному до малейших деталей плану, идеально рассчитанному в кабинетной тиши. Правда, в симфонии претворен опыт и «отца сериализма» А. Веберна, и польской сонористики, с «живым» звучанием которой Г. Канчели познакомился в середине 60-х годов, во время своей первой поездки на «Варшавскую осень». Но осмыслен этот опыт в рамках индивидуального, ярко национального стиля и к тому же целиком подчинен драматургической «сверхзадаче» именно данного сочинения.

Замыслом и названием «Песнопения» обязаны выходу в свет первого в послереволюционной Грузии сборника церковных песнопений. Его составил композитор и фольклорист Кахи Росебашвили, записавший в 1966 году от певчего Артема Эркомашвили (деда Анзора Эр-

комаишвили) песнопения в имеретино-гурийском ладу. Певчему пришлось напеть все три голоса, потому что кроме него эту уникальную музыку уже никто не помнил. Г. Канчели сначала услышал запись, а когда в 1968 году вышли расшифровки, играл их на рояле, вслушиваясь в причудливые сочетания диссонансов. Однако музыка, написанная им под впечатлением от имеретино-гурийских песнопений, как и следовало ожидать, совсем непохожа на «оригинал».

«Я много думаю над тем, как возник наш музыкальный фольклор. И чем теснее мое соприкосновение с ним, тем загадочнее для меня это явление. Кто и каким образом создавал эту музыку? Отдельные личности, награжденные «божьем даром»? Как они находили друг друга? Мне представляется, что шедевры народной полифонии могли возникнуть лишь в результате совместного творчества гениально одаренных людей. Обрядовые, культовые, трудовые, погребальные, любовные напевы воспринимаются как части огромного несуществующего цикла. [...] Для меня это музыка авторская. И чем больше я преклоняюсь перед гениальными анонимами, тем отчетливее понимаю, что не имею права прикасаться к созданному ими. Не имею права переносить в свои сочинения материал в его первоизданном совершенстве или разрушать это неповторимое целое, используя его отдельные элементы. (<...>)

...В традиции грузинского народного музицирования наиболее близко мне тот загадочный дух, постичь который я не в силах» (16, с. 352—353).

Но что значит «постичь»? Разве художественная истина не обладает удивительным свойством — внезапно открываться духовному взору во всей своей непостижимой цельности и ясности? В «Песнопениях» музыка Г. Канчели не только делает такое «открытие» для себя, но и разделяет его радость со слушателями. Наверное, поэтому некоторые музыканты до сих пор считают Вторую лучшей работой композитора.

В этой партитуре безраздельно господствует вокальная интонация, то «непрестанное тематическое становление на протяжении всей формы», которое Г. Орджоникидзе прямо возводил к грузинскому фольклору (9). Непрерывность напева легче всего ощутить в клавире, который снял бы будоражащие эффекты мелодической недосказанности, регистровых и тембровых разрывов. В партитуре же «первичный рисунок» раздроблен на «говорящие точки», словно артикулирован тембровыми и регистровыми передачами. Сам по себе этот прием восходит к «аналитической инструментовке» (256) А. Веберна, прежде всего — к некогда поразившему воображение грузинского композитора оркестровому переложению Ричеркара из «Музыкального приношения». (Эта музыка звучит как сериальная, хотя Веберн не изменил у Баха ни одной ноты!) Однако красочная «растущевка» интонационных точек, что создает столь характерное для «Песнопений» ощущение музыки, рассеянной в каплях росы и дрожащих воздушных потоках, подсказана уже опытом поствеберновской эпохи, в том числе и польской сонористики. Но и тут еще не все: «Сонорность у Канчели получает интонационно-тематическое «обоснова-

ние», обуздывается конструктивным началом и в конечном счете подчиняется интересам мелодического развития...» (1, с. 16). Даже такие шоковые эффекты польского авангарда, как сопоставление лапидарных унисонов и предельно насыщенной вертикали обречены в «Песнопениях» с традицией грузинского многоголосия (1, с. 16—17). Развивая эту мысль, можно напомнить и о нестабильности числа голосов и смене их функций, а также о стягивании фактуры в унисон на «композиционных стыках» развернутых грузинских песен, например застольных. И даже у «унисонных взрывов» в «Песнопениях» — ускоряющихся повторений одного звука, с *crescendo*, разрастающимся в конце в кластер,— есть «прообраз» в сборнике К. Росебашвили: в № 20 созвучие из двух квинт («квинта в ноне», не раз звучащая и в симфонии Г. Канчели) повторяется восьмыми, затем триолями, а затем шестнадцатыми, после чего верхняя нота *си* опевадается секундой сверху (сходным опеванием завершается и *crescendo* на *си* в «Песнопениях»).

Образные переключки «Песнопений» с такими новинками поздних 60-х, как «Lontano» и «Lux aeterna» Д. Лигети или вторая часть симфонии Л. Берно, будут обнаружены нашей критикой позднее, когда сами эти произведения станут достоянием слухового опыта. Разумеется, композитор мог услышать их и до завершения Второй симфонии. Но столь же вероятно, что тяга к музыке тихой, медленной, словно колышущейся на одном месте — то сгущаясь, то разрежаясь, то вспыхивая, чтобы тут же погаснуть,— была своеобразным знаменем композиторского творчества тех лет, и разные авторы с разных сторон шли к сходным по сути результатам. «Самопедализирующаяся мелодия» Второй симфонии — в отличие, скажем, от музыки Д. Лигети — вызывает непосредственные ассоциации с педалями и бурдонами грузинского многоголосия. Свою «атмосферную» фактуру Г. Канчели вырашивает из четко обрисованных, «вокализованных» интонационных ячеек, избегая хроматических соблазнов постсериального стиля. «Гармонические структуры Канчели возникают как тени или слепки мелодического движения... поступательное движение мелодии превращается в завышую звучность» (286).

Мелодическим, песенным в глубинной основе развитием диктуется и драматургическое своеобразие симфонического цикла, его отдаленное, в самых общих чертах, сходство с «двухчастной формой», разрабатывавшейся в тот же период В. Лютославским и наиболее ярко воплощенной во Второй симфонии польского мастера (1968)¹. В музыке Г. Канчели психологический эффект «нащупывания», постепенного сложения тематизма, неспешного ввода слушателя в форму применяется начиная с *Largo* Первой симфонии. Но для драматургии

¹ Вот как излагает эту концепцию сам В. Лютославский: «Первая часть такой формы — приготовление, интродукция. Ее цель: увлечь, заинтересовать, разжечь у слушателя «аппетит» на что-то более концентрированное. Допускаю, что первая часть может вызвать даже чувство нетерпения, так как музыкальные мысли в ней никогда не высказываются до конца. Делаю я это умышленно, чтобы усилить чувство ожидания. События же наступают в главной части. Она, напротив, весьма концентрирована по мыслям и развитию. Здесь появляются кульминации» (68, с. 107).

«Песнопений» постоянное ожидание мелодии, нарочитая отсрочка главных тематических событий — идеи основополагающие. Видимо поэтому в момент премьеры Вторая была воспринята ревнителями академических традиций как очередной «деструктивный» эксперимент, направленный на расшатывание твердыни советского симфонизма.

На упомянутом пленуме СК Грузии разгорелся ожесточенный спор, позволительно ли вообще называть это произведение симфонией (как будто от названия зависело качество самой музыки!). К счастью, среди участников дискуссии оказались люди, стереотипами не скованные. М. С. Друскин убедительно доказал, что традиционное понимание жанра устарело и главное — не сохранение определенных методов развития в частях или определенных типов контраста, но динамическая экспрессия, дающая возможность построить большую форму. Альфред Шнитке выделил из всего прослушанного симфонию Г. Канчели как пример «очень насыщенного и напряженного развития» (цит. по: 49, с. 17), рождающего поток ассоциаций: «Симфония начинается с брожения огромной духовной силы, пытающейся разорвать сосуд, в который она заключена. Это удастся, создается картина большого мира. Старое трезвучие обретает жизнь в этом контексте. Может быть, это история народа, может быть, это размышление о человеческой судьбе, может быть, это картина мира, но во всяком случае это не поддающееся конкретизации ощущение большого мира показало мне очень ценным...» (188, с. 26—27). Ценность новаторского замысла Второй симфонии, по мнению А. Шнитке, освобождала автора от необходимости соблюдать традиционный принцип тематических контрастов: «Образ может развиваться и путем раскрытия разных сторон, ему присущих» (49, с. 17). Сходную мысль утверждал позднее и Гиви Орджоникидзе: «Своеобразие «Песнопений» обусловлено смещением принципа контраста из зоны внешних тематических взаимоотношений в план внутритематический» (1, с. 16).

Сегодня может показаться странным, почему споры о жанре вызвала только Вторая симфония. Ведь по сравнению с Первой ее очертания даже несколько более традиционны: слитная трехчастность типа «медленно — быстро — медленно» с четко выраженной репризой. По-прежнему сохраняется принцип строфически-вариантного развертывания, только теперь он более непосредственно ассоциируется со свободной строфической формой древнегрузинских песнопений. В почти непринужденном, будто ничем не скованном интонационном токе время от времени всплывают разного рода ориентиры для слуха: «зачин» — хроматически сцепленные секунды, «концовка» — поступенный спуск по тетраходу к ладовому устью, средняя речитация на одной ноте, а также целый ряд других повторяемых элементов, часто даже высотно неизменных — нечто вроде лейтмотивов и лейтгармоний. Как и во всех предыдущих циклах, соблюден принцип «рассредоточенных кульминаций» (термин М. С. Друскина), восходящий, возможно, к симфонизму И. Стравинского. Генеральная кульминация первой части — по образцу предыдущей симфонии —

вновь «разрезана» островком покоя, в динамической впадине которого является первая протяженная и четко оформленная тема симфонии — тема песнопения. И снова это псевдоцитата. Ее коллажный характер подчеркнут ладотональной обособленностью (единственная «бемольная врезка» в чистую диатонику), тембровой и динамической слитностью этого «флейтового хора» среди бесконечных переливов оркестровых красок и нюансов; наконец, приемом, чудовищным с точки зрения чистоты стиля — под скромную мелодию практически из трех звуков подложена банальная кварто-квинтовая секвенция экстрадного необарокко, правда, подложена таким образом, что сразу ее и не заметишь (ц. 11).

«Не замечает» этого и оркестровый хор; он подхватывает тему песнопений, смыкает ее с собственными формулами и возносит на гребень динамической волны, что с первоначально-несокрушимой мощью вздымается из мерного хорального движения половинными длительностями. Утверждение ре минора в ц. 13 — диатонический монолит, омытый гулом пенного прибоя, — первый итог становления, первая покоренная вершина.

Центральное Allegro — испытание только что обретенной гармонии на прочность. Испытание привычным уже орудием сомнения («В процессе работы, сознавая, что я чего-то добился, я в то же самое время всегда сомневаюсь в этом» — 16, с. 356). Испытание жестким интонационным полем и острой ритмикой Первой симфонии, вихревыми налетами антидиатоники на стройные аккорды песнопений и микрополифоническим crescendo, которое подстегивают, словно удары бича, ускоряющиеся акценты валторн². Но гармонический монолит песнопений, прорвавшись сквозь ураган, оборачивается ликующим танцем — еще одно непредвиденное, хотя интонационно подготовленное тематическое «событие». Никогда больше в симфониях Г. Канчели не прозвучит столь безоблачное, радостно-звончатое скерцо — ему не вредят даже возникающие ассоциации с ранним Стравинским! Необычна и генеральная кульминация: кажется, единственный раз в музыке этого композитора она не обрывается, не уничтожается и не рушится в бездну — просто доходит до высшего предела и исчерпывается долгим, ничем не заглушенным ударом колокола.

В вырастающей из колокольных обертонов репризе-коде тема песнопения живет уже как бы собственной жизнью: ее подхватывают, передают друг другу разные инструментальные хоры и ансамбли. А совсем под занавес на сцену выходят солисты. И тут-то выясняется, что вся симфония была, в сущности, лишь подготовкой к самому последнему интонационному «событию» — к мелодии, прозрачной, как майское утро. Ради нее пройден этот долгий и трудный путь длинной в культурную историю народа. Путь, у которого есть начало, но нет конца, ибо процесс самопознания беспределен.

² Трудно согласиться с Ю. Евдокимовой, когда она слышит в этих акцентах «сдерживающий и укрепляющий остигатный голос грузинской народной полифонии», «идею остигатного «тормоза»» (99, с. 18).

Джансуг Кахидзе

Этому человеку история грузинской музыки обязана очень многом.

Созданием первого профессионального фольклорного ансамбля «Швидкаца», удостоенного в 1957 году премии Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве.

Новым подъемом Государственного симфонического оркестра Грузии, который именно под художественным руководством Дж. Кахидзе (с 1973 года) выдвинулся в число ведущих исполнительских коллективов страны и завоевал международное признание.

Возрождением из руин Тбилисского оперного театра имени З. Палиашвили.

Открытием в Тбилиси осенью 1989 года нового концертного зала, специально предназначенного для камерной и симфонической музыки.

Мировыми премьерами более чем ста произведений грузинских композиторов и первыми исполнениями в Грузии целого ряда шедевров мировой классики и современности.

А сверх всего этого — «открытием» музыки Г. Канчели: «Дж. Кахидзе стоял у колыбели его симфоний и проложил им дорогу на большую концертную эстраду» (2, с. 72—73).

Они подружились, когда Г. Канчели еще учился в университете, а Дж. Кахидзе — на факультете хорового дирижирования консерватории.

— К тому времени у Джансуга уже состоялся первый симфонический концерт. Правда, я его не слышал. А вскоре ученик Одиссея Димитриади уезжает в Москву на дирижерский семинар Игоря Маркевича. Эта работа его настолько увлекла, что когда мы с Сулханом Насидзе и Бидзиной Квернадзе приезжали в Москву, у него даже не находилось времени с нами встретиться. Никогда не забуду его концерта по возвращении в Тбилиси — в «Гофилекте» с Государственным симфоническим оркестром Грузии. В программу вошли Третья симфония Бетховена и Вариации на тему Перселла Б. Бриттена. Правда, жест был еще не вполне своим, но нас, знавших силу индивидуальности Джансуга, это мало беспокоило. Главное — мы поняли: то, что называют техникой дирижирования, он освоил. Ну, а что касается слуха, музыкальной хватки, характера — это у него было всегда.

Первой партитурой Г. Канчели, которой продирижировал Дж. Кахидзе, была музыка к кинофильму «Дети моря». В следующем году «Ларго и Аллегро», сыгранное дирижером на «Закавказской музыкальной весне», затем — все симфонические сочинения и большинство кинофильмов. В оперный театр композитор пришел только потому, что художественным руководителем стал Дж. Кахидзе, а членом режиссерской коллегии — Р. Стуруа. И вообще он не раз признавал: «Если бы рядом со мной не было Джансуга Кахидзе, я, наверное, писал бы иначе» (16, с. 362; 183, с. 28 и др.).



— Видимо, уже Первую симфонию я сочинял в расчете на то, что ею будет дирижировать Кахидзе. И сегодня, когда он завоевал широкую известность, все меньше бывает дома и играет мою музыку гораздо реже, чем в былые времена, я по-прежнему ориентируюсь в работе на него, даже помимо собственной воли. Слушая свои произведения в других интерпретациях, часто очень хороших, я — также невольно — сверяю эти трактовки с собственным внутренним представлением о музыке. И если я отмечаю, что она «звучит так, как надо», то это значит: «Так, как звучала бы у Джансуга Кахидзе». Он не только сыграл совершенно исключительную роль в моей жизни, но и как бы приобрел авторские права на исполнение моей музыки.

Со столь необычными «авторскими правами» приходится считаться зарубежным издательствам и исполнительским коллективам, по заказам которых написаны все крупные сочинения Г. Канчели после Четвертой симфонии (кроме оперы). Обычно подобные заказы подразумевают и привилегию мировой премьеры. Однако у каждой мировой премьеры Г. Канчели есть свой «грузинский предыкт»¹. Причем партитура, положенная на пульт Дж. Кахидзе в начале самой первой репетиции, обычно весьма отличается от той, что будет сыграна на мировой премьере, тем более — издана или записана на пластинку.

Помню, как в начале 1977 года я отправилась в Тбилиси в надежде раздобыть партитуру только что завершенной Пятой симфонии. Она оказалась в единственном, карандашном экземпляре, переснять ее было невозможно, поэтому за три ночи я ее с грехом пополам переписала. Каково же было мое разочарование, когда год спустя, уже после тбилисской премьеры, я получила копию совсем другой партитуры, причем на ее обложке надпись карандашом предупреждала о наличии еще 250 правок, в данный экземпляр не внесенных!

Примерно тогда же я увидела, как это происходит. Начало репетиции вполне обыденно: композитор — в зале, дирижер — за пультом. Правда, музыка то и дело останавливается, автор подходит к маэстро, обменивается с ним репликами вполголоса, после чего исходная мизансцена восстанавливается. Постепенно проходы к сцене и обратно становятся более частыми: *accelerando*, *crescendo*. И неожиданно — стремительный прыжок из партера на эстраду: тут же, на коленях, на краю дирижерского помоста или на пульте вносятся исправления; тихие, необыкновенно вежливые разъяснения исполнителям соответствующих партий; снова проигрывание, снова «совещание» вполголоса... А от репетиции до репетиции — 24 часа домашней работы: перекраиваются более крупные куски, что-то выбрасывается, что-то врезается, переставляется; рельефнее прочерчиваются основные голоса. К переписке и вклейке правок привлекаются все члены семьи, а при случае — и близкие друзья.

Такую ситуацию застала я между двумя тбилисскими премьерами

¹ Только в заказе на Седьмую симфонию было предусмотрено ее исполнение в Праге симфоническим оркестром Чешской филармонии под управлением Дж. Кахидзе. Но и в этом случае «черновая премьера» прошла в Тбилиси.

Шестой симфонии, и сравнение их показало, что работа велась не напрасно (хотя уже запись с самой первой премьеры оставила сильное впечатление). Потом были третья тбилисская и московская премьеры — и, наконец, исполнение окончательной редакции в Лейпциге под управлением Курта Мазура. Триумфальный успех...

«Светлая печаль». На сей раз «премьерный предыкт» в Москве, в Большом зале консерватории — отправном пункте юбилейных гастролей Госоркестра Грузии (в честь его 50-летия). Репетиционное время идет, но еще не привезли партии, некоторые инструменты, нет хора. После сорокаминутного ожидания — первая черновая репетиция «с листа», к тому же без тубы и только с одним тромбоном из четырех. Назавтра премьеры. Какой-то ненормальный, всегда пристраивающийся в первом амфитеатре, вопит «браво» таким диким голосом, что я едва не сваливаюсь в партер. Затем шеренга поздравляющих, чуть ли не от буфета до артистической. «Мне не понравилось, я все буду переделывать», — успевает шепнуть композитор.

Две недели спустя памятные гастроли Госоркестра Грузии в Ленинграде. Именно в те дни Е. А. Мравинский низко поклонится Джансугу Кахидзе за «Весну священную». В программе, среди прочего, снова «Светлая печаль», основательно «прочищенная» и в нотном тексте, и в трактовке. Перед тбилисской премьерой в партитуру вносятся новые штрихи, самый существенный из которых — три такта несостоявшегося бравурного вальса (ц. 35): отмечая пик генеральной кульминации, они как бы перебрасывают через зияющий провал тишины драматургическую арку к коде. «Тоже мне, Штраус!» — фыркает дирижер, но правку «утверждает». Однако завершающее слово на сей раз остается за Куртом Мазуром. На репетиции в Лейпциге он начинает один из оркестровых эпизодов (от ц. 13) вдвое медленнее.

— Вы, наверное, не обратили внимания, в партитуре $\downarrow = \uparrow$.

— Да, я знаю. Но, если можно, я сыграю немного иначе, чем Кахидзе.

И такое замедленное, словно через силу, начало по-новому высветило пронзительную — «малеровскую» — грусть этого странного скерцо, в котором робкий полет детской мечты неожиданно оборачивается смертоносным вихрем. Теперь в партитуре стоит: $\downarrow = \uparrow$

Джансуг Кахидзе считает подобные метаморфозы явлением вполне естественным: «...не так уж редко исполнитель обнаруживает в ... сочинениях вещи, неведомые композитору. Такова природа большой музыки» (цит. по: 131, с. 109).

В давнем, 1976 года, радиоинтервью на вопрос, чем особенно привлекает его музыка Г. Канчели, дирижер ответил: «Слушая ее, чувствуешь, что это музыка современная и по выразительным средствам, и по характеру звучания, и по композиторскому мышлению. И вместе с тем музыка Г. Канчели очень проста. Ее простота отнюдь не подходит к грани примитива. Это красивая простота и очень глубокая. Такой простоты может достичь лишь человек очень талантливый и очень своеобразный, высокопрофессиональный и наделенный ост-

рым слухом к современности. Музыка Г. Канчели, мне кажется, ни на что не похожа, и это самое главное».

Во имя непохожести — единичности, во имя высокой простоты и перекраиваются партитуры Г. Канчели. Композитор добровольно обрек себя на это, отказавшись от услуг рациональных систем и апробированных схем. Прокладывая собственный путь по бездорожью, приходится особенно тщательно соразмерять шаги, многократно испытывать на прочность каждый стык очередного здания, возводимого по строго индивидуальному проекту. И музыкантская интуиция Джансуга Кахидзе для композитора в этих поисках — нечто вроде компаса. «Обратное» воздействие проследить, разумеется, сложнее. И все-таки, слушая в трактовке Дж. Кахидзе самую разную музыку, я нередко ловлю себя на мысли, что он играл бы ее иначе, если бы не многолетнее «вживание» в творчество друга и единомышленника. Дирижер рос не только вместе с этой музыкой, но отчасти и на ней; вкладывая в нее свою певучую душу, обогащался и сам. Недаром на пресс-конференции III Международного музыкального фестиваля в Ленинграде Л. Ноно выделил Дж. Кахидзе из всей плеяды современных дирижеров как музыканта, наделенного исключительным чувством ритма, дыхания, тишины, сменяющейся внезапным мощным натиском...

Гиви Орджоникидзе так характеризовал этот художественный союз, «основанный на глубочайшем творческом доверии»: «Оба они нарушают довольно распространенное представление о неуместном южного темперамента: напротив, их искусство строгое, в нем нет преувеличенного пафоса. Оба музыканта, каждый в своей сфере, обращают на себя внимание не только исключительной силой воображения, но не менее значительным даром обуздывать фантазию, подчинять ее идее, концепции, рожденной их собственным отношением к миру. Кахидзе великолепно воплощает в своих интерпретациях ясность, отточенность и красоту формы, присущие музыке Канчели» (10).

Джансугу Кахидзе могло бы быть посвящено любое из произведений Г. Канчели. И все-таки подобное посвящение предпослано именно Третьей симфонии, открывающейся вокализмом народного певца. Потому что, при всем родстве художественных индивидуальностей и творческих идеалов, Дж. Кахидзе с самого начала обладал от предков унаследованной, а потому безусловной привилегией в одной очень важной области музыки. «Он словно в крови нес грузинскую песню — как линзу, через которую видел мир, как меру, которой мерил ценности. <...>

Нет, дирижер не давал Канчели уроков самобытности и национальных песенных традиций. Он раскрыл своему другу могущество песни, ее бездонную глубину. Он побудил композитора попристальнее вслушаться в основу основ ее выразительности — сплава обобщенности и лаконизма, и изумительной простоты. И мне думается, что он убедил Канчели в способности ... песенной интонации, прошедшей сквозь века, вновь и вновь переживать процесс возрождения» (I, с. 18—19).

Эту уникальную способность в новой художественной форме воплотила Третья симфония — музыкальный памятник «гениальным анонимам».

Третья симфония

Обозначив первую вершину в творчестве Г. Канчели, она вызвала и серьезные нарекания. До сих пор автора упрекали в отсутствии или недостаточно ярком выражении собственной индивидуальности. После Третьей же заговорили о «самоповторении»: «Найденная композитором «эстетика звука», тесно связанная с этическим планом его произведений и порождающая достаточно определенный тип симфонической драматургии, обнаружила интересные потенции для создания произведений крупной симфонической формы. И все же нельзя не заметить, что свои находки Канчели эксплуатирует с некоторым превышением чувства меры. Так, принцип контраста, при всех изменениях в соотношении объемов сопоставляемых образов, все же применяется в Третьей симфонии с явным избытком, в силу чего теряет свою информативность» (38, с. 144—145).

Критика подобного рода в дальнейшем сопутствовала практически каждой премьере Г. Канчели. Неудивительно, что в конце концов вопрос о «самоповторении» задал сам автору — правда, в форме более деликатной, отметил «устойчивость драматургических приемов». «Что такое устойчивость драматургических приемов? Иногда мне кажется, что это всего лишь свойство индивидуального стиля композитора», — ответил Г. Канчели (16, с. 357).

Начиная с *Largo* Первой симфонии, музыку Г. Канчели легко опознать по нескольким тактам. Теперь его усилия направлены не на создание какой-то новой модели художественного мира, но на совершенствование выработанной, на выявление все новых ее возможностей. Гиви Орджоникидзе недаром уподобил симфоническое творчество этого композитора восхождению на одну гору: «... с каждой высоты горизонт отбрасывается дальше, открывая не виданные ранее дали и позволяя заглянуть в глубины человеческого бытия. [...] При всем том, что каждая его симфония — законченная концепция и вполне может рассчитывать на долгую концертную жизнь, в совокупности они выстраиваются в ту цепочку, где в первом звене предвосхищаются дальнейшие, а в последнем продолжает звучать струна, задетая в первом» (1, с. 27—28).

В Третьей симфонии действительно звучат очень многие из «струн», задетых во Второй, — вплоть до отдельных мотивов и гармоний, воспринимаемых в музыке Г. Канчели не столько как автоцитаты, сколько как личное «клеймо». Есть определенное сходство в композиции самого крупного плана: снова трехчастность с качественным обновлением репризы-коды, снова слитное и целеустремленное — как в архаическом ритуале — восхождение к генеральной кульминации. И все же симфонии абсолютно непохожи друг на друга: в Третьей не только «избранный драматургический прин-

цип» нимало не «подчиняет себе волю композитора», но драматургическая ситуация вообще принципиально иная.

То, к чему Вторая симфония настойчиво стремилась, в Третьей задано изначально. Она из песнопения вытекает и в песнопение — «на круги своя» — возвращается. Песнопение проходит сквозь нее, подобно солнечному лучу, по которому древнее предание дозволяло чистым душою подняться на небо. Оно здесь мерило всех ценностей и всех истин. Твердь и вода, суша и душа живая:



Но рядом с песнопением, «чистой мелодией», развивается другой, не менее существенный элемент — «чистый ритм». Мелодией порожденный, мелодии противопоставленный и в мелодии это противоречие разрешающий. И у обоих элементов есть фольклорный прототип, точнее образный импульс.

— Однажды мне довелось услышать уникальную запись, сделанную нашими фольклористами в Сванетии, — похоронный обряд. Плакальщицы сидели в комнате вокруг гроба. Одна из них, главная, запевала, а другие вторили ей, но немного иначе. Потом она повторяла тему чуть выше, зачастую «не дотягивая» до тона или полутона: втора как бы заставляла ее слегка менять мотив. А в это же время во дворе мужской хор пел бодрую волевою песню. Уникальность записи заключалась в том, что на пленке зафиксировались и плачи, звучавшие в комнате, и песня, исполнявшаяся во дворе. Вышло так по чистой случайности: родственники усопшего не позволили установить микрофон в комнате, поэтому фольклористы, раздобыв длинный шнур, приладили его в коридоре. И хотя запись была некачественной, звучало это как настоящая мистерия.

Из фольклорного обряда вырос стержневой замысел симфонической мистерии во славу Музыки — контрастное единство двух начал. Оцепенение скорби — и величаяя размеренность ритуала. Плавно изогнутая линия одноголосного напева — и сжатые гроздь чеканных аккордов меди. И еще странный звук, какого просто не может быть: звук, возникающий от беззвучного перемещения нескольких сотен пальцев по грифам струнных. То ли бесплотная поступь времени, то ли сухие комки земли, бросаемой горсть за горстью на крышку гроба. Закадровое инобытие ритма, на который «нанизываются» разведенные в пространстве и времени тематические образования: почти классицистское опевание до-бемоль-мажорного трезвучия; очередной вариант «мотива песнопения» — хорал в уменьшенном ладу, снова опевание, вроде бы тоже классическое, но основанное уже на типично грузинской гармонии, далекий колокольный звон, наконец, всплеск низкой меди, что сдвигает мерность движения резкой синкопой (т. 3 в ц. 4).

Внутренняя логика этого «нанизывания» отнюдь не лежит на

поверхности: даже автор дипломной работы, специально посвященной данному циклу, основой его драматургии объявляет «образование из неупорядоченности, разрозненности музыкальных фрагментов двухслойной вертикали с постепенным наращиванием второго слоя» (161, с. 113). Но в том-то и дело, что «разрозненные фрагменты» вовсе не «неупорядочены», и что «два слоя» в партитуре с самого начала развиваются параллельно, в активном взаимодействии. Суть же и смысл контрастного единства раскрывает исходная тема-«эпиграф» (см. пример 15).

Это действительно счастливая художественная находка. Фольклорный прообраз побудил композитора обратиться к народным песням Сванетии. Однако из сборника он отобрал лишь первые пять звуков похоронного плача «зáри» — отрезок нисходящей гаммы. Подобную частицу твердой интонационной породы с не меньшим успехом можно было отфильтровать в любом ином историческом или национальном стиле. Столь же универсальны и три следующие вокальные фразы эпиграфа — заполняющие, обживающие намеченный мелодический контур: их интонации равно возможны в грузинском фольклоре, в григорианском хорале, в барочной секвенции, да мало ли где еще. Что же сообщает им специфически грузинское звучание, благоговейность даже не цитаты — священного дара, бережно поднятого на вытянутых руках?

Голос народного певца. Он мгновенно исключает Третью Г. Канчели из длинного ряда симфоний с вокальными партиями, задает этой музыке особое эстетическое измерение. Такое любование каждым отдельным звуком, вслушивание в его обертоновый спектр, ощущение его как постепенно набухающей, а затем медленно стекающей капли особенно свойственны грузинской народной песне, для которой само качество звучания — художественная ценность.

Правда, поначалу Г. Канчели обратился к оперному певцу Зурабу Соткилаве. И надо отдать должное музыкантской чуткости известного артиста: прослушав тему, сыгранную композитором на рояле, он ее петь отказался — здесь нужен только народный голос. З. Соткилава же указал на обладателя действительно уникального голоса — на Гамлета Гонашвили, солиста Государственного ансамбля песни и танца Грузии (впоследствии он был солистом фольклорного ансамбля «Рустави» — вплоть до своей трагически нелепой гибели летом 1985 года). И хотя Г. Гонашвили не знал нот, так что петь «изнутри» симфонического оркестра, сидя среди пультов, а особенно вступать по жесту дирижера в середине сочинения ему оказалось очень нелегко, все же общими усилиями трудности эти были преодолены.

Видимо, именно возникающий в тишине напев — «словно доносящийся издалека, из глубин веков и одновременно зарождающийся в тайниках сердца», заставляет многих — вслед за Гиви Орджоникидзе — воспринимать Третью как «симфонию-исповедь» (1, с. 24). Кажется, лишь П. Хучуа услышал в ней «героический реквием, в котором, наряду с признанием неотвратимости смерти, подчеркиваются могучая сила жизни и бессмертие деяний человека, направ-

ленных на благо народа» (229). К этим словам напрашивается, на мой взгляд, одно существенное дополнение: художественных деяний. Третья симфония, подобно «Песнопениям», Четвертой симфонии или «Музыке для живых», возвеличивает силу творческого духа.

Но струна, «задетая» в «Песнопениях», здесь звучит по-иному. На смену чувственно-красочной, щедрой почти до избыточности музыкальной речи приходит подчеркнутый аскетизм. И аскетизм не насильственный либо же эстетски стилизованный, а на удивление почвенный. Много позднее Г. Канчели скажет: «Есть композиторы, стремящиеся отображать день сегодняшний, есть такие, кто сочиняет для будущего. Мне же всегда кажется, что я пишу музыку за людей, которые жили очень давно — может быть, в XIV, XV или XVI веке — и что-то не успели сделать или написать, и вот теперь я стараюсь заполнить это пространство¹. От сочинения к сочинению мой язык упрощается, и я ничего не могу с этим поделать. Разумеется, если бы мои произведения ничем не отличались от иллюзорной простоты искусства итальянских мадригалистов или композиторов эпохи Возрождения, значит, я работал бы зря» (18).

Слушая Третью симфонию, невозможно усомниться: это музыка наших дней. Но ей присуща и архаическая суровость, выделяющая сванские напевы в многообразном единстве грузинского фольклора. Здесь как бы витает дух доселе не изжитого в горах Грузии язычества.

Широкому мазку, быстрой краске, четко прочерченным контурам в Третьей, безусловно, предпочтены намек, точка, восклицание, пунктир или красочное пятно на нарочито незаполненном фоне. Кажется, все предельно ясно: двери храма нараспашку, входи, осматривайся по сторонам, щупай руками. Но мистерийная наглядность музыкального действия, его подчеркнута замедленное начало — тонко рассчитанный художественный прием, «ловушка» для слушателя, точнее, для его творческой фантазии. Подкупленная видимой простотой, она постепенно начинает «работать» все более интенсивно: протягивает ассоциативные цепочки между отдельными точками, световыми плоскостями или динамическими вспышками, улавливает сходство контрастного. И, благодаря этому духовному труду, бесценный дар далеких предков становится уже не просто «наследием», но частью нашего собственного мира, нашего абсолютного настоящего — «здесь и теперь, сквозь которое будущее погружается в прошлое» (Дж. Джойс).

Так создается сугубо индивидуальный эквивалент традиционно-

¹ В том же 1988 году сходные мысли развивает А. Шнитке: «Чем дальше, тем больше я ощущаю: задача моя не в том, чтобы музыку придумать, сочинить, а в том, чтобы ее услышать. [...] ...Реальная музыка есть лишь небольшая часть огромного музыкального мира, с которым человек имеет дело... [...] В реальной сфере живет то, что Моцарт успел написать, а в теневой, ирреальной — огромный звуковой мир, который он не успел осуществить. [...] Каждый раз, когда вы слышите что-то истинное, оно вас потрясает не неслыханной новизной, хотя и может содержать ее, но тем, что, оказывается, вы это все уже знаете» (246, с 19).

му симфоническому развертыванию. Ведь привычная мотивная работа — дробление, вычленение исходной темы — разрушила бы художественное совершенство прообраза, благоговейность дистанции по отношению к нему. Поэтому композитор сохраняет лишь смысловую суть такого развития, отбрасывая его привычную форму: «постепенное эмоциональное наполнение темы-тезиса, раскрытие ее смысла» (12, с. 190) основаны на фольклорной идее «неточной вторы». Начавшись с образно-интонационного устоя, музыка по мере продвижения вперед обволакивается дымкой подголосков, досказывающих и конкретизирующих исходную тему, выявляющих в ней все новые смысловые грани, расширяющих поле ее ладового тяготения. Как известно, народные музыканты в своих имитациях, подголосках, дублировках мало заботятся о точности числовых пропорций: для грузинского крестьянина петь параллельными квинтами, септимами или нонами ничуть не труднее, чем в приму или унисон. К тому же в условиях натурального строя сдвиг в сферы, воспринимаемые нами как диезные или бемольные, отнюдь не равнозначен альтерации или модуляции: это чисто эмоциональное ощущение данного звука или мотива, интенсивности его интонационного излучения, а зачастую его гетерофонное расщепление — «устный курсив» (116, с. 7).

Г. Канчели не стремится воспроизводить особенности фольклорного интонирования, ладовые закономерности сванских песен. Отталкиваясь от их внутреннего эмоционального ощущения, он создает собственные фактурные и ладовые формулы — знаки первоначального, непостижимого и недостижимого совершенства. Создает, учитывая и композиторский опыт постсериальной эпохи: принципы «неточной вторы», гетерофонного «расщепления» материала последовательно распространяются на сферы ладоинтонационности, фактуры, ритма². Форму Третьей симфонии можно уподобить колоколу: вначале недвижимый, он раскачивается медленно и величаво, все шире, мощнее, заполняет звуками все более обширное пространство и, наконец, вознеся в зенит слитный хор обертонов, возвращается к исходному покою.

В первой экспозиционной строфе (ц. 1—5) «раскачивается» лишь мелодический передний план формы — как бы сползающими или гетерофонными подголосками, образной светотенью темы-эпиграфа. Вторая строфа (ц. 6—9) вовлекает в этот процесс «закадровый» ритм — чеканно ступающая однородная масса начинает дробиться, искриться, звенеть серебристыми флажолетными аккордами. Тут-то и вспыхивает первое — и монополюльно-единственное во всей партитуре — красочное пятно: чисто диезная лейтгармония, звучащая уже в «Песнопениях», но в этом цикле приобретшая особую роль импульса к дальнейшему продвижению (ср. 3 т. до ц. 6,

² На это обратил внимание уже Гиви Орджоникидзе, отметив, что «принцип расщепления материала довольно ясно обозначен чуть ли не с самых первых тактов произведения» и «сонорная фактура берет свое начало все в том же вступительном «растоптывании звука». (1, с. 25).

третьи такты в ц. 7 и 12, 1 т. до ц. 12 и 15, 2 т. до ц. 13 и 19, наконец, варьированное проведение той же гармонии в генеральной кульминации, ц. 33).

Весь следующий круг формы (ц. 7—24) — рассредоточенное параллельное нарастание контрастно-нерасторжимых пластов мелодии и ритма. Прочно внедренная в сознание «ритмическая сетка» экспозиции отбрасывается за ненадобностью — теперь достаточно лаконичного жеста, возгласа, эмоционального всплеска. Организующую роль приобретает тема, в которой зримо воплощена идея раскачивания, залета с размаху ввысь, в светоносную диззвучную сферу (т. 2—3 в ц. 9).

Теперь уже эта тема двигает форму, неустанно подталкивает ее к кульминациям. Главная же мелодия, как и пристало протагонисту действия, после первого выхода надолго удаляется со сцены. Однако порожденные ею персонажи постоянно говорят о ней, ждут ее появления, готовятся придать этому выходу характер триумфа. И когда мотив «зари» неожиданно вновь запекает теплый и чистый, звучащий почти как человеческий голос, комплексный тембр альтовой флейты и валторны, мощное оркестровое *crescendo* торопится закрепить стяг песнопения на пике первой кульминации, завершаемой совсем «по-баховски»: мажорной тоникой в ре миноре (ц. 15).

Однако вокальный напев не выходит на этот призыв, и оркестровые подголоски вновь отправляются в путешествие по квинтовому кругу диатоники в поисках единственно истинной опоры³. Стоит им лишь задеть исходную тональность, как народный голос вливается в общий хор, словно он не умолкал ни на миг. В подголосках, что подхватывают напев, привлекает внимание особо настойчивое — заклинающее, как в Первой симфонии, — скандирование вершины-источника *до* («сползающего» в некоторых подголосках на *си-бемоль* и *соль*). Именно этим звеном с самого начала «сочленились» мелодия и ритм («растоптывание звука»). Теперь завораживающий ритмический повтор сливается с темой «зари», вырастая на наших глазах в лавинообразное *crescendo* по ступеням самопедализирующейся гаммы-кластера — ко второй кульминации, что подобна *Credo*, взрывающему изнутри *Requiem aeterna*. В момент провозглашения «символа веры» (от т. 3 в ц. 19 — шестикратное, а затем четырехкратное повторение звука *до*, «утолщенного» аккордом колокольного звона из ц. 4 и дважды упирающегося в недвижный *си-бемоль* тромбон) музыкальное действие обретает столь характерную для стиля Г. Канчели многозначность. Застывшая, словно в молитвенном иступлении, кульминация, ее долгие отзвуки — все тот же повторяющийся аккорд (ц. 20, 1 т. до ц. 21, т. 5 в ц. 21 и т. п.), — кажется, тормозят дальнейшее движение, сдерживают раскачавшийся колокол, обещают скорый покой.

Однако для близкого и окончательного завершения эти повто-

³ Здесь появляется и знакомая по «коллагной» теме песнопения из Второй симфонии кварто-квинтовая секвенция баса. Только в Третьей симфонии она, подобно всем прочим элементам, подвергается расщеплениям и смещениям «неточной вторы».

ры слишком настойчивы. И действительно, в ложбинах между снеговыми пиками, подобно неярким альпийским подснежникам, проглядывают новые темы. Тоже очень спокойные, плавные, родственные всем прежним, они самой своей новизной, гармонической насыщенностью и постоянными ладовыми перекрасками («сползаниями» в соседние диатоники) исподволь смещают форму из стадии стабилизации в зону наиболее активного действия (ц. 24—33). Без этого необычного *Dies irae* или же симфонического *Allegro* (необычного хотя бы потому, что темп не меняется, иным становится скорее внутреннее ощущение каждой метрической доли) возвращение к абсолютному устою и абсолютному покою выглядело бы композиционной условностью, ибо энергетический потенциал темы-эпиграфа еще далеко не исчерпан.

В музыке Г. Канчели, как и в стихах Галактиона Табидзе, мгновенья затишья почти всегда «полны затаившейся в каплях грозой», а за оглушительным ревом урагана чудится мелодия непо тревоженной тишины. После истово-сосредоточенного нарастания, сменяющегося разбегом микрополифонической фигурации, на вершине формы (ц. 33) остаются лишь унисоны темы «зари» да «диезный аккорд», преобразованный в формулу заклатья и перетягивающий силой своего излучения исходный устой на полтона вверх. Голос подхватывает это *до-диез* без малейшего смятения, словно ничего не произошло, и спокойно ведет мелодию «зари» (ц. 34).

Теперь уже «втора», подголоски корректируют солиста, постепенно возвращают напев в исходную белую диатонику. Варианты темы-эпиграфа, некогда рассредоточенные во времени и пространстве, следуют непосредственно друг за другом, в полном согласии, все ближе сходясь к абсолютному устою *до*. В ожидании заключительного выхода вокальной темы все замирает, как природа перед явлением солнца. Последние, уже на грани вечности, тягучие капли-секунды отсчитываются глухими ударами большого барабана, разделенными откликом тамтама, — сначала шесть, потом четыре. Далекое эхо генеральной кульминации перед возвращением первозданно целостной темы-эпиграфа будто напоминает: в этой музыке произошло многое, и произошло не напрасно.

«Настоящее, рожденное прошлым, рождает будущее». Эту фразу Лейбница каждый грузин знает с детства — как эпиграф к стихотворению Ильи Чавчавадзе «Матери-грузинке». Общечеловеческая потребность постоянно возвращаться к прошлому, чтобы отыскать «тот луч, который свяжет нынешнюю жизнь с будущим»⁴, нашла в Третьей симфонии ярко национальное и подлинно современное воплощение. Пройдя вслед за музыкой по кругам чистилища, мы почувствовали себя не просто зрителями — кровно заинтересованными участниками мистерии, что разыгрывается на подмостках мирового театра с первого дня творения. Тем связующим звеном, изъятие или духовное бездействие которого чревато мировой катастрофой.

⁴ Слова грузинского художника Ладго Гуднашвили (цит. по: 239, с. 144).

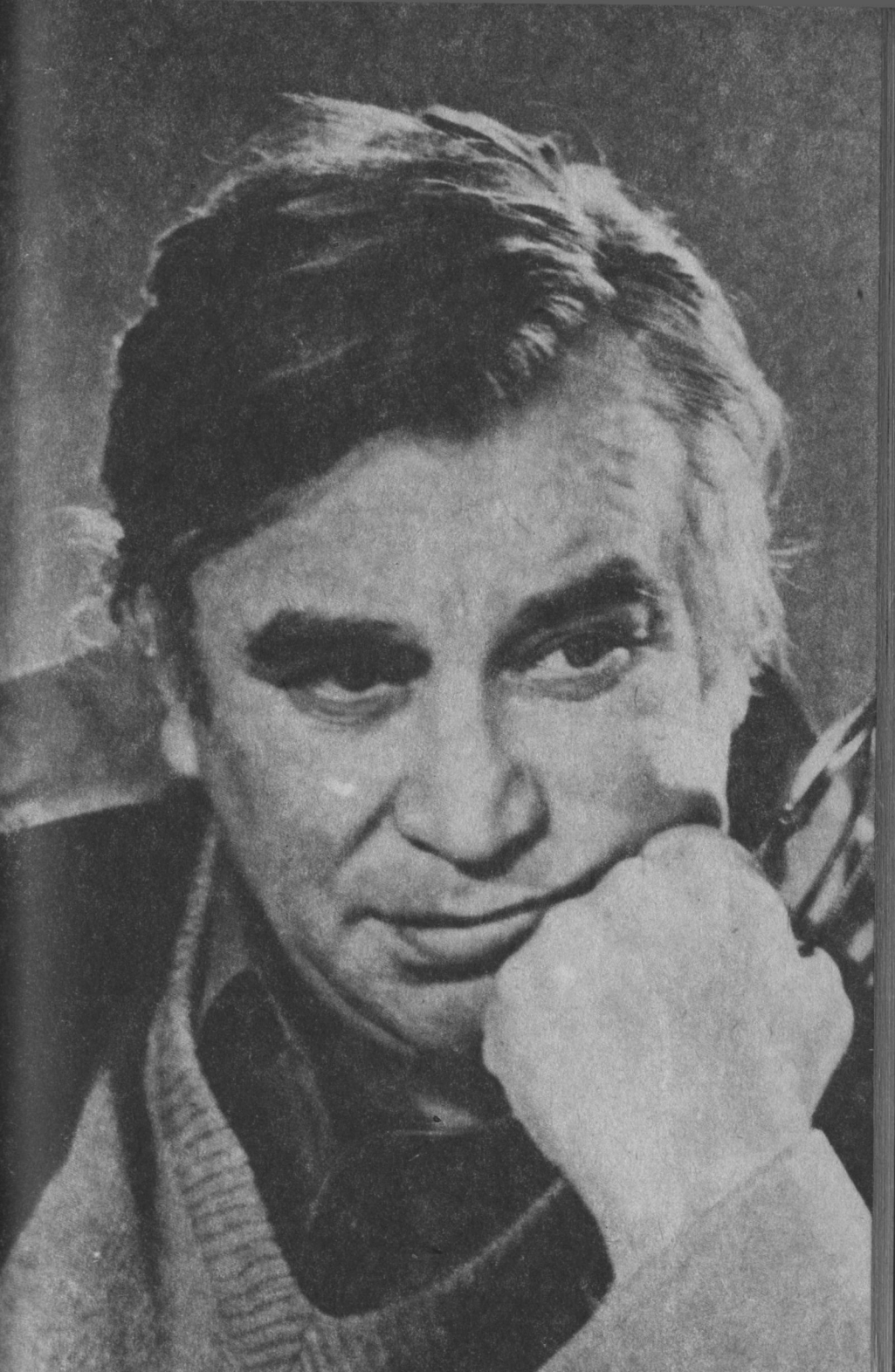
«Пока звучит музыка, остается место для надежды...», — написал Г. Канчели в статье о творчестве Сулхана Насидзе (21). Вот и его Третья симфония, — ничего не сглаживая и не приукрашивая, не обещая скорейшего разрешения «проклятых вопросов» бытия и вселенского праздника, — дарит затаенную надежду, истовую веру. То, что древние называли мудрым словом «катарис».

Тито Калатошвили

Хотя большинство фильмов Георгия (для близких друзей — Тито) Калатошвили снято на студии «Грузия-фильм», действие их разворачивается на заснеженных просторах России и в Чехии, в Прибалтике и Италии. Даже если на Кавказе — то чаще на Северном. Единственное исключение — фильм «Ратили», в котором природа Грузии, ее музыка, ее быт увиденны глазами чешского музыканта (правда, сыгравшего важную роль в развитии грузинской культуры). Вообще, герои фильмов Г. Калатошвили — это настоящий интернационал. В каждом режиссер умеет разглядеть, понять — а значит, простить — человека. Лучших же сполна наделяет трудным даром собственной души. Даром самоотверженного человеколюбия.

Вплоть до безвременной кончины Г. Калатошвили (1984) даже самые близкие друзья не знали подробностей одного по-настоящему героического эпизода из его жизни. В 50-е годы, возвращаясь со съемок фильма «Два капитана», молодой второй оператор немного злоупотребил спиртом, который выдавали летчикам полярной авиации для технических нужд, и крепко заснул. Очнулся он на льдине, среди обломков самолета. Несмотря на контузию и ушибы, Тито Калатошвили оказался единственным среди пассажиров и членов экипажа, кто мог передвигаться. И в течение недели, пока Земля искала пропавший самолет, он выхаживал раненых. Выкопав в снегу яму, уложил туда людей, нашел ящик с провизией и строго распределяя ее между всеми, отобрал у близких к отчаянию летчиков оружие и не возвращал его даже под страхом смерти. Когда же, наконец, прибыли собачьи упряжки, погрузил всех на сани, а сам остался еще на одну ночь во льдах, потому что не мог бросить отснятый материал. Из всей этой истории сам он рассказывал лишь заключительный эпизод: как, возвращаясь в Ленинград, в студенческое общежитие, мечтал надеть летнюю сорочку и отправиться в баню и как рухнули эти планы (сосед по комнате, считая его погибшим, начал носить его одежду).

Вполне естественно, что и в художественной действительности, созданной Тито Калатошвили, нерушимая и немгословная дружба, стремление человека к человеку — нечто вроде закона всемирного тяготения. Подчеркивая непреложность этого закона, режиссер ставит героев в экстремальные ситуации. Почти все главные персонажи фильмов Г. Калатошвили волею обстоятельств разлучены с домом и близкими, оторваны от родины. И почти никому



не суждено вернуться. Об этом гнетущем одиночестве, которое «крест, а не венец» (42, с. 90), о подспудно ощущаемой обреченности героев в его фильмах никогда не говорят: здесь слов вообще немного, и сами слова — подчеркнуто будничные, вроде даже и необязательные, иногда непонятные для героя (а заодно и для зрителя). Но где-то за кадром почти все время звучит медленная и очень грустная музыка (вот где действительно уместен термин: «музыка ностальгическая!»). Это не характеристика действующих лиц и не авторский комментарий к событиям. Это — настроение фильма, живые человеческие отношения, не быт, но самая суть. Вера, грусть и надежда. И еще — несбыточная радость свидания. В фильмах «Сибирский дед» и «Шальная пуля» ее дарит двум грузинам, погибшим на гражданской войне, тема из Третьей симфонии Г. Канчели.

Познакомились режиссер и композитор при обстоятельствах, скорее анекдотических: на кинофестивале в Баку (где показывали «Необыкновенную выставку») ничего не подозревавшего Г. Канчели поселили в одном номере с Г. Калатоцишвили, чей мощный храп уже вошел в легенду. Утром, с необычайной живостью вскочив с постели, режиссер обратился к соседу, взиравшему на него с нескрываемым изумлением: «Я храпел?» — «Да.» — «Вы спали?» — «Да.» — «Будем работать вместе!»

Вместе они сделали шесть фильмов. Седьмой, «Проделки Скапена» заканчивал уже сын режиссера, Михаил. Фильм не удался...

— Я был одним из многих, кто особенно любил Тито Калатоцишвили. Но при жизни его ни я, ни другие не успели сказать ему о этом. Потому что трудно было предстать, что его вдруг не станет. Конечно, в последнее время его нельзя было назвать здоровым человеком. Но он был настолько неустрашим, настолько не любил говорить о своей болезни, обладал таким запасом оптимизма, что нам, друзьям, и в голову не приходило, что с ним что-то может случиться.

Насколько Тито не боялся смерти, настолько же он любил жизнь. Он никогда не берег себя, не заботился о собственном здоровье, но жизнь он любил.

Он умел радоваться успехам коллег — и уже известных, и начинающих. Столь же близко принимал он к сердцу чужие невзгоды — независимо от того, были ли это невзгоды дорогих ему людей или совсем незнакомых. Тито оказался одним из крайне немногих, кто поддерживал Андрея Тарковского в самые трудные для него времена. Нас всегда поражали его интеллект, эрудиция, компетентность во всех вопросах. Выход новой хорошей книги становился для него событием. Вообще, его любовь к книгам — отдельная тема. Он обо-жал споры, причем свою правоту доказывал с таким остервенением, что противоречить ему не имело смысла: он был прав даже тогда, когда ошибался.

Но это в жизни. В работе же, в оценке собственного творчества Тито отличался редкой скромностью. И еще поразительной работоспособностью.

В качестве оператора он снял 10 фильмов, а в качестве режиссера — 8. Другому на это понадобилось бы две или три жизни. Он же сумел, несмотря на огромное количество фильмов, неизменно сохранять подлинную творческую культуру. Высочайшим художественным эталоном он считал русскую классику, и если иногда брался за сценарии, не отличавшиеся слишком высоким качеством, то лишь ради того, чтобы прокормить семью. Что же касается двух его фильмов, снятых на сюжеты Льва Толстого, особенно «Кавказского пленника», то, на мой взгляд, они принадлежат к высшим образцам экранизации классики во всем советском кинематографе.

Мне посчастливилось работать с режиссером Калатошишвили в семи картинах. Не знаю, внесла ли что-нибудь в творчество Тито моя музыка. Но общение с ним, его прекрасная натура, его неповторимая индивидуальность, склад мышления — все это необычайно сильно воздействовало на тех, кто был с ним дружен, в том числе и на меня.

Это был единственный режиссер, к чьим фильмам я писал чисто симфоническую музыку — если не считать фильма «Я — следователь». И очень часто образы, найденные для его фильмов, впоследствии действительно приходили в мои симфонии. Может быть, из-за своей скромности он никогда не возражал против того, что я ему предлагал. Даже если в фильме не было «открытых» кадров, он использовал музыку в качестве фона, причем любил и умел это делать.

«Симфонической» музыку Г. Канчели к кинофильмам Г. Калатошишвили можно назвать с такой же степенью натяжки, как и «киномузыкой». Однажды гастролировавший в Тбилиси киевский дирижер Роман Кофман попросил рекомендовать ему какой-нибудь оркестровый номер Г. Канчели для концертной программы «Музыка в театре и кино». Воспоминание о «Кавказском пленнике» звучало в моей памяти настолько цельным и ярким аккордом, что я сразу выпалила: «Конечно, начало „Кавказского пленника“!» Композитор искренне удивился: «Что же там исполнять? Вначале тянут органнй пункт виолончели, а потом я импровизирую на клавишине...» (Сходным образом были отвергнуты и все следующие предложения, поэтому программа Р. Кофмана — если он ее осуществил — прошла без киномузыки Г. Канчели.)

Музыкальный ряд «Пленника» и впрямь сведен до интонационного и гармонического минимума. Как удалось выстроить из этого материала изысканную, до мельчайшей клеточки пронизанную музыкой партитуру фильма, — загадка соединенного мастерства режиссера и композитора. «Кавказский пленник», по-моему, лучшая их работа. А для Г. Канчели музыка к этому фильму стала еще и очень важной ступенькой на пути от Третьей симфонии к Шестой. (Хотя непосредственный интонационный «мостик» между Пятой и Шестой перекинет в 1978-м «Кавказская повесть».) И «Пленник» и Шестая открываются собирательным образом народного музицирования, не связанного с конкретным фольклорным прототипом. В отличие от «зари» Третьей симфонии обе инструментальные

темы лишены локальной конкретности. В «Кавказском пленнике» это некая «общекавказская музыка», да еще с явным оттенком необарокко (гаммообразные пассажи, обостренное тяготение вводных звуков в устой, тембр хотя и подготовленного à l' Orient — но все же распознаваемого клавесина). И вместе с тем в клавесинной теме по-своему развиты некоторые идеи Третьей симфонии — вплоть до «неточной вторых». Такая разветвленность жанровых истоков привносит в тему множество эмоциональных оттенков: здесь и «красота, пронизанная печалью», и «состояние неопределенности и тревожного ожидания, что, подобно туману, расстилается над горами» (1, с. 23):

16. Clavicembalo solo, rubato „Кавказский пленник”

V-c.

Из трех первых «раскручиваемых» нот вырастает другой существенный элемент музыкального фона в фильме — нечто вроде «Лунной сонаты» кавказского разлива. Не знаю, вышло ли так нарочно или интуитивно, но сравнив лирическую тему из «Кавказского пленника» с началом «Лунной», нетрудно задним числом открыть в бетховенском «первоисточнике» точки соприкосновения с грузинской фольклорной традицией. Мерное движение триодей — будто снятый рапидом ритм танца Картули. Сдвиг остиной формулы на большую секунду вниз — предпосылка для излюбленного в народной традиции сопоставления двух минорных трезвучий. Осталось лишь немного «подредактировать» интонацию: вместо разложенного трезвучия — более типичный для грузинских наигрышей «трихорд в кварте» да наложить поверх этого трихордную же мелодическую формулу лирической жалобы. И возник совсем новый, авторский образ — трогательный и одновременно возвышенный. Огонек человечности, который можно поддержать, защитить лишь теплом собственных рук, своего дыханья (см. пример 17).

Из той же интонации выведена и тема, сопровождающая Дину, — только ритм картули здесь дан уже в привычном темпе, и его танцевальную природу подчеркивают маленькие барабанчики диплипито. Это поступь самой женственности — еще не осознавшей себя, но тем более привлекательной; хрупкой, пугливо озирающейся в неуютном мире, но способной на подвиг любви и самопожертвования (см. пример 18).

И наконец, четвертый, собственно «ностальгический» музыкальный образ фильма — тема в русском духе; «дух» этот столь же условен, как и в темах «восточных», и столь же безошибочно распознается в звуковом ряду. Эта тема тоже медленная, она вырастает

17. [Andante]

„Кавказский пленник“

Fl. alto
Cel.

V-no solo
C-lli

Corno
v-c.
C-b.

ppp

1

обычно из тревожного раскачивания наслаиваемых секунд, и такая нераздельность медленно разбухающей гармонии и ею порожденного голоса тоскливой надежды придает всему образу колоссальный внутренний динамизм. Вязкая масса нарастающей угрозы не просто сковывает лирический порыв мелодии, но и усиливает его. Так же, как искушают неукротимый дух пленника все более непреодолимые препятствия. Жилин бежит из плена потому, что это плен, но, вырвавшись, наконец, на волю, с тоской оглядывается на только что оставленный мир (см. пример 19).

Внутренняя насыщенность музыкального образа позволила композитору не сочинять для «Кавказского пленника» специальных тем «погони» или «тревоги». И в этом отношении партитура музыки к фильму Г. Калатоцишвили опять-таки «на полпути» от Третьей к Шестой симфонии, с их поразительными по широте дыхания медленными эпизодами, выстроенными из минимального числа звуков (протяженные медленные разделы Четвертой и Пятой симфоний выполнены иными средствами). Даже в фильмах Г. Калатоцишвили такого плавного, текучего, сплошь медленного музыкального развертывания больше, пожалуй, не встретить.

Зато в других лентах множество филигранно отточенных мелодических и жанровых формул, которые в силу своей афористичности легко входят в любой эпизод и допускают почти бесконечное число не наскучивающих повторений. Иногда подобные формулы сводятся к элементарным знакам «чистого аффекта» — например, в кульминационной сцене детектива «Я — следователь», первой совместной работы Г. Канчели и Г. Калатоцишвили. Нервное напряжение тех, кто ждет опасного преступника в засаде, нависшая над ними смертельная угроза выражены долгим crescendo на одной-единственной — резкой, отрывистой ноте; между ударами этого «адского хронометра», подобно трассирующим пулям, проносятся зигзагообразные вспышки малой флейты.

18. Andantino

„Кавказский пленник“

Fl. alto

Ob.

Cor.

Cel.

Diplipito

V-ni I-II

V-le

V-c.

C-b. solo

p

pp

div. pizz.

pizz.

p

tr

Solo

mf

С «темами-формулами» и «темами-знаками» в фильмах Г. Калатошивили мирно уживаются откровенно «вставные» номера, песни — вплоть до фильма «Ратили», где грузинские народные напевы звучат в образцовой студийной записи ансамбля «Рустави» и потому без всякого нажима монтируются со столь же отшлифованными в исполнительском и звукотехническом смысле итальянскими ариями.

Создается впечатление, будто музыка для режиссера Г. Калатошивили была родной стихией, и стоило ему захотеть, как любая понравившаяся тема органично и без особых «монтажных ухищре-

19. Largo

„Кавказский пленник“

Ob. solo
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

ppp *div.* *ppp* *div.* *ppp* *div.* *ppp* *div.* *ppp*

Cor.

ний» входила в ткань фильма. Из режиссеров, сотрудничавших с Г. Канчели, столь пластичным ощущением музыки — не только как материала, но и как самостоятельной эстетической ценности — наделен еще разве что Р. Стура. Может быть поэтому самые красивые из тем, написанных композитором для фильмов Р. Калато-зишвили, нередко обретали вторую жизнь в спектаклях Р. Стура. Так произошло и с лирической темой из «Шальной пули». В фильме она была одной из многих, в «Короле Лире» стала единственной и последней. Когда прозревший Лир переступит тот предел, за которым уже нет смысла ни в раскаянии, ни в прозрении, над разру-

20. Molto adagio

„Король Лир“

V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

шенным враждою миром прозвучит грустно-просветленная песенка на наивный английский текст. А потом все погрузится в темноту (см. пример 20).

Я не берусь комментировать смысл этого эпизода. В большом искусстве целый ряд вещей до конца понимать умом совсем необязательно. Как необязательно плакать, кричать «браво» или аплодировать — достаточно просто смотреть и слушать. И подольше хранить в глубине души загорающуюся в такие моменты искру.

Четвертая симфония

— Почему Вы посвятили симфонию памяти Микеланджело?

— Хороший был человек.

(Из интервью 22 мая 1976 г.)

Она вряд ли случайно появилась в один год с «Кавказским пленником» Г. Калатоцишвили и «Кавказским меловым кругом» Р. Стуруа. Каждое из этих произведений — бесспорная вершина в творчестве их создателей и одновременно — своеобразный манифест художественной зрелости целого поколения. Манифест, не провозглашенный на словах и никак не обоснованный теоретически; просто согласный взлет жизненных и творческих сил от их полноты и от сознания той раскрепощенности, что дарит полное овладение мастерством.

Однако для художника громкий успех равнозначен красному свету на пути, по которому до сих пор шагало просто и легко. И вот уже во второй половине 70-х одно за другим появляются произведения, ставящие в тупик и критиков, и многочисленных поклонников искусства «шестидесятников». В один год с Пятой симфонией Г. Канчели возникает трагическая «Мачеха Саманишвили» Эльдара Шенгелая, рядом с Шестой — «Ричард III» Р. Стуруа и «Осенний марафон» Г. Данелия. Выход на экраны фильма «Пастораль» Отара Иоселиани (1976) привлекает внимание к «казалось бы, невозможной, почти противоестественной для грузинского кино объективной манере» (59, с. 93) этого режиссера, а палитра советской литературы обогащается «суровой и одновременно чрезвычайно страстной тональностью» (51, с. 108) романов Отара Чиладзе. Критики говорят о «феномене 70-х», связывают его с серьезными переменами в социальной и духовной жизни Грузии тех лет, провозглашают «кризис зрелой, совершенной в эстетическом отношении формы» (59, с. 90; см. также 40; 168; 95; 203; 110 и др.). Для самих же художников такой «кризис» оказывается всего лишь нормальным рабочим состоянием или — говоря словами Г. Канчели — очередной попыткой «найти для себя хотя бы одну ступеньку, ведущую вверх, а не вниз» (212).

В творчестве Г. Канчели Четвертая симфония — явление исключительное: это, кажется, единственное его сочинение, которое не успели как следует обругать. Буквально через несколько месяцев

после премьеры (13 января, 1975) громкий успех на Закавказской музыкальной весне, в 1976-м — уже Государственная премия СССР. В январе следующего года премьера Четвертой симфонии в Лейпциге становится первой зарубежной сенсацией на творческом пути Г. Канчели, а ровно через год ее приветствуют критики США как «самое смелое из звучавших здесь до сих пор произведений новой советской музыки» (264).

Четвертая симфония заслужила такое признание: не перечеркивая трех предыдущих, она как бы обобщает их достижения на качественно новом уровне. В этой музыке по-прежнему звучат «пафос жизнеутверждения, возвышающая мечта», гармония по-прежнему понимается «как исконно этническая ценность», а лирическая экспрессия образует «центр художественной системы... к которому подтягиваются и где выявляется смысл всех линий развития» (1, с. 26—27). Композитора по-прежнему занимает важнейшая для грузинского искусства в целом, а для «шестидесятников» — в особенности, «тема вдохновенного творчества, его поднебесная высота, его мощь и хрупкость» (57, с. 40). Однако решается она иначе, чем прежде. Я связываю это с неуклонной, от партитуры к партитуре, психологизацией музыки Г. Канчели. «Песнопения» и Третья симфония, каждая по-своему, восславляли общинный творческий дух как высшую цель соединенных индивидуальных волей. В Четвертой же симфонии впервые возникает творец как личность. Не романтический «сверхгерой» и не идеализированное авторское «я». Конкретный, хотя и успевший стать легендой, человек с подлинно трагической судьбой.

Посвящение подсказано обстоятельствами чисто внешними, хотя и знаменательными: симфонию к 500-летию со дня рождения итальянского гения грузинскому композитору заказало Министерство культуры СССР, причем инициатором этого был К. К. Саква, некогда оспаривавший «новаторство» Концерта для оркестра. Но я абсолютно убеждена: Г. Канчели не взялся бы за работу, если бы имя Микеланджело Буонарроти не звучало для него «олицетворением жизни, ставшей искусством, и искусства, по жилам которого течет живая кровь жизни...» (1, с. 25). «И если бы,— добавляет композитор,— я немного раньше увидел в оригинале фрески Сикстинской капеллы: рука бы не поднялась».

Видимо, Г. Канчели, подобно Р. Стуруа или Г. Калатозишвили, испытывал тогда потребность в теме, общечеловечески значимой, универсальной, и вместе с тем допускающей возможность глубоко личного и ярко национального прочтения. И хотя в заглавии Четвертой симфонии слово «Кавказский» не фигурирует (в отличие от произведений друзей-режиссеров, каждому из которых он помог найти точный музыкальный «камертон» для их прочтений Брехта и Толстого), все же в музыке вряд ли случайно слышат несовместимое: «неповторимый аромат звуковой атмосферы если не эпохи Микеланджело, то во всяком случае его родины» (1, с. 25—26) и одновременно — «исповедь сына великого грузинского народа... историю народа, национальный характер... внутреннюю гордость и подтяну-

тость и какую-то осененность вековой культурой, нежность и мужество» (Р. Щедрин; цит. по: 134).

Имя Микеланджело — художника, с Грузией никак не связанного и, возможно, даже не знавшего о ее существовании, — в грузинской культуре XX века пользуется исключительным, абсолютным непререкаемым авторитетом. К нему, единственному наравне с Шота Руставели, апеллировали в спорах об искусстве герои последнего романа Нодара Думбадзе — парни из Верийского квартала, ровесники юности писателя и композитора (97, с. 107—108). Своеобразным лейтмотивом проходит образ Микеланджело сквозь поэзию Галактиона, написавшего еще в 1915 году¹:

Стоит вспомнить о Микеланджело —
И нетрудно расплавить горы,
Чтобы к высоким ангелам зари
Устремилась вереница рубиновых огней.
Не был замечен солнечный титан,
Великий мессия нового времени,
Тот, кто вознес к вершинам на неистовых плечах
Славу и поэзию.

Это стихотворение могло бы стоять эпитафией к Четвертой симфонии. Потому что «солнечный титан» представлен в ней прежде всего светоносцем. Носителем идеала классического искусства, которое — даже проводя нас «через слезы и мучительное напряжение... дарит... нам уже не свой мрак, не свою боль и робость, но каплю чистого света, вечной ясности» (78, с. 314).

Исход действия в этой симфонии — как в Первой, а затем в Пятой — трагичен: важнейшие «линии в драматургическом развертывании симфонии обречены композитором на распыление, обе сходят на нет» (48, с. 118). И вместе с тем в музыке действительно разлито «вневременное чувство покоя», покорившее в 1978 году рецензента газеты «Philadelphia Inquirer»; от нее «веет духовным здоровьем, силой» (129, с. 32); она действительно утверждает «выстраданную целостность мировосприятия» (48, с. 134). В этом «прочном музыкальном монументе» напряженное развитие сочетается с «уравновешенностью, вплоть до архитектурной симметрии» (263), «определяющими остаются величие и красота музыкальной мысли» (288).

Подобно своим непосредственным предшественницам, Четвертая из молчания возникает и в молчании растворяется. Но у «чудного, полного тайны молчанья» (И. Чавчавадзе) на сей раз есть собственная мера, звуковой символ: далекие (за кулисами) удары церковного колокола. Сами по себе отнюдь не являющиеся сверхоригинальной находкой в современной оркестровке, они обременены здесь на редкость богатыми ассоциациями: «небесные звоны» (48, с. 114), «знак», указующий путнику, где его ожидает приют и гостеприим-

¹ Даю по возможности точный подстрочник, поскольку известные мне переводы недостаточно полно воспроизводят смысл оригинала.

ный кров» (119, с. 97), «печаль — естественная краска воспомина- ний» (1, с. 25).

Композитор заставляет воспринимать колокол как не только примету конкретной эпохи и звуковой среды, но, прежде всего, — музыкальный феномен. Звук без определенной высоты, зато с бо- гатейшим спектром гармонических призвуков — естественных, а не искусственно расщепленных. Звук, долгое угасание которого в вечер- ном воздухе создает ощущение тайны. Раскачивание колокола — идеальная мера времени, допускающая к тому же эластичное растя- жение и сжатие, а наложение ритма разных колоколов открывает широкие возможности ритмического и высотного варьирования, издавна используемого в практике церковных звонарей. Начинаящий и завершающий симфонию отдаленный звон надежно ограждает ее от суетного и преходящего (подобно тому, как ограждала Третью ее тема-эпиграф) и одновременно (в отличие от Третьей) становится чем-то вроде мостика между художественным миром и голосами, красками и формами внемузыкальной действительности. Ведь и сам звук колокола возникает на изменчивой грани между музыкой и «немузыкой», между возвышенным, то есть художественно обобщен- ным, и повседневным. Даже в обыденной звуковой памяти он надел- лен множеством символических значений, в том числе полярных: ма- линовый перезвон славы и тревожный набат, похоронный звон и благовест, призыв к молитве — внутреннему сосредоточению, и звон башенных часов в старинных европейских городах... Так что для Г. Канчели колокольный звон стал еще одним универсальным — по крайней мере для христианской части мира — звуковым симво- лом, еще одним доказательством неисчерпаемости простого и при- вычного. Тем, подчеркнуто объективным, «антилирическим» материа- лом, который в музыке грузинского автора полностью преобра- жается благодаря «насквозь субъективно-лирической» организа- ции (199, с. 40).

Первозданное единство микро- и макрокосма в Четвертой сим- фонии предстает дифференцированным, а значит, несравненно более сложным, чем в двух предыдущих. В новой работе как бы объедине- ны две противоположные, порознь утвержденные ранее драматурги- ческие идеи. С одной стороны, трудное созидание новой художест- венной целостности, намеренно отодвигаемой во времени, чтобы сде- лать ее тем более желанной и значительной. С другой же — возвра- щение на круги своя со все более отдаленных точек постепенно расширяющегося пространства. Стародавняя идея концентрической замкнутности формы, окольцованной точным обрамлением, — ее с высшей степенью совершенства реализовал когда-то Иоганн Себасть- ян Бах.

Образ неизменности, вечного возвращения воплощен в самой пер- вой теме симфонии — И. Барсова назвала ее «началом начал» (48, с. 124, 132). Пробужденная из тишины ударами колокола, она доносится тоже будто издалека (две солирующие вторые скрип- ки с сурдинами, ррр) — из нездешнего пространства и времени (вы- писанное *ad libitum*, лишь очень постепенно входящее в ритм коло-

кола). Это лишает ее теплоты человеческого дыхания, непосредственности переживания: рядом с эпиграфом Третьей мотто Четвертой кажется отчужденным от мира, объективным, как речитатив Евангелиста в добаховских страстях. Отчужденность подчеркивает и идеальная симметрия начальной фразы — два движущихся навстречу друг другу, к абсолютному устою унисона, тетра хорда «квартовой диатоники»².

Тема, олицетворяющая долгожданную цель движения (от. т. 3 в ц. 7), тоже из строгой симметрии проистекает; ее ладовая основа столь же незыблема, покой столь же назамутнен. Но притом она лучится детской радостью бытия, с лихвой возмещая эпическую охлажденность мотто. Улыбка «темы мечты»³ пленяет «священной силой хрупкости», для воплощения которой музыка Г. Канчели не устает искать образные и эмоциональные краски и их оттенки. Ибо сам смысл существования искусства композитор видит «в том, что оно бросает вызов несправедливости, лжи, невежеству, грубости, противопоставляя им добро, красоту, свет. И музыке — искусству, не связанному с конкретными понятиями и зрительными представлениями, — дано воплотить эти идеалы в наиболее универсальных и одновременно максимально осязаемых образах. Красота в музыке какая-то особенно хрупкая, невинная, легко ранимая. Но, быть может, именно потому столь безгранична ее эмоциональная сила» (16, с. 363).

Две темы, начальная и срединная, словно два мира, а между ними — пропасть. Нужен какой-то грозовой разряд, вмешательство почти сверхъестественной силы, чтобы подтолкнуть застывший маятник Истории. Чтобы вывести действие из «абсолютного Времени» мифа в линейное время трагедии, из-за кулис — на сцену, из сумрака квартовой диатоники — к свету до мажора. Такая сила вызревает в самом мотто: в мерных ударах колокола и подчеркнуто независимом от них *ad libitum* скрипок, в постепенном расширении мелодического пространства — без изменения динамики, в свободной восходящей секвенции (каждая фраза начинается с малой септимы, на секунду выше). И действительно, сразу после завершения мотто вступает медленное, могучее *crescendo* церковных колоколов, резко

² Квартовая диатоника, наряду с квинтовой — «господствующие в народном многоголосии гипоструктуры, образуемые двусторонним обыгрыванием тоники в условиях монотоникального (неоктавного) строения мелодических ладов» (82, с. 198). Обращает на себя внимание интонационная идентичность мотива с верхним (нисходящим) тетра хордом так называемого пшавского лада, приводимого, в частности, А. Мшвелидзе (166, с. 8). В 1969 году этот лад был использован в Камерной симфонии С. Насидзе, ставшей событием в истории грузинской музыки. Вполне возможно, что начальный мотив Четвертой симфонии оказался своеобразным творческим откликом Г. Канчели на восхитившее его сочинение друга (так же, как впоследствии мотив «зари» в «Пиросмани» С. Насидзе лично для меня прозвучал «эхом» Третьей Г. Канчели). Эмоциональная окраска пшавского лада (он особенно часто встречается в плачах) могла предопределить характеристику начальной темы Четвертой симфонии в статье Г. Орджоникидзе: в отличие от тех, кто не знает грузинского фольклора, он воспринял мотто как «траурный хорал» (1, с. 25).

³ Кстати, впервые эта тема прозвучала не в симфонии, а в давно и заслуженно забытом мультфильме «Волшебное яйцо».

смещая едва начатое действие, переводя его в иную образную плоскость.

На гребне первой кульминации является необычно долго угасающий, странно двусмысленный (см. 48, с. 118, 132) унисон — введенный на тембровой язык оркестра удар всех колоколов. Он вступает по принципу антифона или вторгающегося каданса, обычно не только для западноевропейской полифонии барокко, но и для двухорной песни Западной Грузии — здесь антифоны создают еще и эффекты полигармонии (101). Г. Канчели использует подобные эффекты начиная с «Песнопений» и нередко оттеняет их «неточной второй» (во Второй симфонии тема песнопения вступает на кадансовой тонике ре минора — в соль-бемоль мажоре; верхний звук *ре-бемоль* как бы сползает на полтона вниз). В Четвертой симфонии возникают ассоциации уже не с фольклором, а с такими художественными приемами XX века, как стереофония, параллельный монтаж и полиэкран в кино (1; 48; 161; 162; 199).

Приняв в первой кульминации эстафету от закулисных колоколов, унисоны становятся их заместителями в сценическом действе оркестра: тормозят развертывание музыкального сюжета и одновременно обостряют его неукротимое стремление вперед. Едва ли не главная их миссия в форме — подготовка «темы мечты» в союзе с мотивами песнопений (тт. 5—8 в ц. 2 и ц. 4) и пасторальным наигрышем рожка и гобоя (5 тактов до ц. 5, а затем 3 т. после нее), который позже вернется во второй, «псевдоколокольной» кульминации (ц. 13).

После проведения «темы мечты» миссия унисонов в форме завершена⁴. Их место заступают два других образа, также восходящих к сфере колокольности. Первый — маятник Времени (впервые — 2 т. до ц. 3): необратимого, но зато неподкупного, разрушающего, но и дарящего исцеление, отделяющего истинные ценности от суетного блеска. Второй — растревоженные колоколом воздушные массы — внезапные порывы ветра или наплывы обертоновых облаков. Это они затмевают безгрешную ясность начального песнопения флейт (тт. 5—8 в ц. 2), побуждая искать все новые формы для воплощения идеала.

«Тема мечты» временно усмиряет как «порывы» — оплетающие ее серебристые гаммы (т. 3 в ц. 8), так и жесткость «маятника» — колыхание триольного аккомпанемента, полувальсового, полуколыбельного⁵. Однако в ц. 9 утренний ветерок возвращается окрепшим, начинает атаковать умиротворенную тишину и неожиданно срывает всю форму с места — в своеобразное Allegro (ц. 10—14; темп, правда, не меняется, но благодаря дроблению ритма скорость возрастает в четыре раза). Этот эпизод, длительностью около минуты, настолько насыщен событиями, динамизмом, что воспринимается как самостоятельная часть формы.

⁴ Надо заметить, что врезающиеся в память унисоны звучат в симфонии всего четыре раза: трижды — до проведения «темы мечты» (ц. 1, ц. 6 и 4 т. до ц. 7), а в последний раз — в ц. 30, причем гораздо короче, уже без выписанного при помощи тембровой модуляции затухания.

⁵ Грузинская «Иав-нана», в отличие от наших, славянских, колыбельных шестидольна, как, впрочем, и «Спи, моя радость» Моцарта.

Тем удивительнее способ, которым обуздается вырвавшаяся на волю сила — обуздается в тот самый момент, когда готова подняться новая волна, напрямик устремленная к генеральной кульминации. Здесь вовсе нет резкого слома, знакомого по «разрезанным кульминациям» Первой симфонии. Движение вообще не останавливается, просто в неукротимом потоке тридцатьвторых выделяются опорные доли восьмых, слагаясь в знакомые триоли «темы мечты». Только теперь это уже не колыбельная, а звонкое шелка-ние хронометра (солирующая скрипка *col legno*, озвученная арфой и альтовой флейтой), сопровождающее все остальные проведения мотто (ц. 14—15, 32, 39—40). В обновленном варианте мотто становится как бы более человеческим, обретает способность откликаться на чужие радость и горе (во втором проведении оно вбирает в себя тембровой ответ «темы мечты», в третьем — даже сдвигается в другую ладовую сферу, соединяясь с шемящей темой гобоя из т. 5 в ц. 3).

Из сочетания нового варианта мотто с «темой мечты» ровно в середине формы (от т. 4 в ц. 5, затем ц. 18) рождается новая тема, близкая народным инструментальным наигрышам. От мотто она наследует эпическую уравновешенность, от «темы мечты» — способность успокаивать и исцелять. Ее почти симметричная мелодия лишена динамических и красочных оттенков, но зато дышит на удивление вольно и естественно, вовсе не считаясь с предрассудками метрической периодичности. Этот чистый ручеек вносит в музыкальное действие момент торможения, сглаживает острые углы и непримиримые контрасты.

Есть, однако, в Четвертой симфонии и образы, осложняющие взаимоотношения основных тем грозowymi наплывами. Подчеркнуто минорные, часто «обемоленные», основанные на пунктированных ритмах старинных шествий, окрашенные тембрами низкой меди и глухих ударных, обособленные в самостоятельные фактурные и тональные пласты, они, казалось бы, призваны олицетворять идею рока, традиционную для европейского симфонизма прошлого века, — первое такое построение, оттягивающее выход «темы мечты» (т. 6 в ц. 6), отдаленно напоминает реплики тромбонов в разработке Шестой симфонии Чайковского. Однако ритмоинтонационные связи «комплекса рока», равно как и его роль в драматургии, никак не укладываются в привычные схемы.

Мелодический контур «темы рока» заимствован из второго звена мотто (ср. т. 6—7 в ц. 6 и т. 7—5 до ц. 1), а ее ритм как бы заостряет формулу шествия, расчистившую дорогу «теме мечты» (от т. 6 в ц. 5), а затем ставшую ее продолжением, правда, уже в пунктированном варианте (реплика гобоя от т. 4 в ц. 8). Да и само проведение «комплекса рока» лишено традиционной для таких образов монолитности. В ми-бемоль-минорную реплику неожиданно врезается подчеркнутая динамическим акцентом доминанта ля минора, которая разрешится в свою, тоже акцентированную, тонику лишь через два такта (т. 5 до ц. 7). Подобные кадансы на расстоянии — характерная стилевая примета монтажной драматургии Четвертой симфонии. Но

здесь гармоническая «врезка» провоцирует еще и эмоциональный перелом. Нисходящему бемольному мотиву тромбонов отвечают рвущиеся ввысь дизезные трубы, предвосхищая вальсовые всплески «Allegro» (т. 5 в ц. 11, т. 4—5 в ц. 12) и «блестящий вальс» генеральной кульминации. То есть «рок» на наших глазах превращается в дерзкий вызов судьбе и готовит грядущий блеск славы. Та же тема, раздробленная на шестнадцатые ритмом «хронометра», откроет прямой путь к вершине генеральной кульминации (тт. 7—12 в ц. 22). Ее волевые всплески будут сдерживать послекульминационное угасание, а затем, осознав бесплодность этих попыток, бывшая «тема рока» завершит собственно действие мотивом гордого смирения (ц. 35).

С ритмом «рока» связан и другой волевой образ симфонии: впервые его очерчивают глухие удары большого барабана и тамтама на фоне унисона *фа*, подытожившего первое проведение «темы рока» (от т. 3 перед ц. 7). В следующий раз тяжелый ритм возникнет много спустя; тем эффектнее будет его наступление на едва начавшуюся «тему мечты» — словно разверзается ад и входит статуя Командора (ц. 21). Однако «тема мечты» не искажается, но лишь «напрягает голос, чтобы быть услышанной в шуме деяний» (48, с. 127). Соединив усилия со «сказовой» темой в верхнем пласте фактуры, она противостоит траурной поступи басов, что оказывается минорным вариантом шестивя параллельных секст, готовившего «тему мечты». И еще: однажды столкнувшись по вертикали, «тема мечты» и «роковые» басы уже не разлучаются и рука об руку приходят к концу (ц. 33); даже прощальная реминисценция «сказового мотива» опирается на сумрачный до-минорный аккорд духовых (т. 6 в ц. 37).

На мой взгляд, такое странное единодушие дает ключ к драматургической концепции Четвертой симфонии. Это произведение не стремится извлечь некую абсолютную истину из противоборства различных сил, привести развитие к безусловному триумфу или поражению одной из них. Оно достигает результата более весомого, хотя, в общем-то, уже известного. Точнее — известного тем, кто причастен к таинству творчества в любых его проявлениях. Творческая сила, не властная над временем объективным, способна полностью преображать внутреннее время личности, этим даром отмеченной. Интуиция порой «перепрыгивает» через годы изнурительного труда прямо к конечному результату: сжимает время. Во власти художника и умножить одну-единственную, часто не слишком богатую внешними событиями собственную реальность многообразием и «многовременьем» мира, выстроенного фантазией творческой. Каждое новое произведение — заново прожитая жизнь, а может быть, и несколько жизней. Разве это не высшая способность сознания, порожденного материей и торжествующего над ней?

Но за такую власть — безграничную, хотя и иллюзорную — художнику приходится дорого платить, причем плата прямо пропорциональна дару, отпущенному ему природой. Платят не только проклятием изнурительного черного труда, в избытке выпавшего и на долю Микеланджело. Расплачиваются жестокими сомнениями, полной внутренней опустошенностью после очередного взлета, ран-

ним износом хрупкой оболочки, в которой бушует ненасытный пламя. Кульминация Четвертой симфонии — звездный миг созидания, когда время полностью отступает⁶. Но сверхчеловеческое дерзание надламывает силы, и с этого момента начинается медленный, неуклонный спад. Угасание, принимаемое достойно, без сетований, потому что ради такого мгновения стоило жить. А на пороге небытия титану, мужественно испившему свою чашу, словно открывается высшая истина: из троекратных, очень медленных (похоронных — как в Первой симфонии) ударов колокола вырастает тема песнопения. (от т. 5 в ц. 36).

Мелькнут и скроются последние воспоминания, но над тихим и долгим унисоном *до* еще долго будет колышаться «колыбельный» ритм в до-диез мажоре. И после него обрамляющее проведение мотто уже не прозвучит торжеством внеличного, от века предопределенного. Форма Четвертой симфонии открыта навстречу будущему. Биение жизни неуничтожимо.

⁶ Рема́рка в партитуре: «Драматургический эффект, напоминающий «стоп-кадр». Дирижер и оркестранты как бы застывают. Продолжительность «стоп-кадра» равна пяти тактам, но при желании дирижера может быть сокращена». В самой кульминации я не стала бы противопоставлять «ликующему колокольному звону» вальсовые всплески, якобы отражающие «блеск суетности» (48, с. 125). Потому что в симфонии эти два элемента соединены не менее тесно, чем в жизни: можно ли реально отделить блеск славы от ее суетности?



Георгий Данелия

«— Когда я впервые услышал Четвертую симфонию,— а она ведь у него лучшая...

— ...?!

— Ну, может быть, Четвертая и Пятая, в Шестой он, по-моему, уже повторяется. Так вот, когда я услышал Четвертую, то понял, что своего друга Гио Канчели я раньше совсем не знал. Это как бы два разных человека. Первый — оболочка: спокойный, выдержанный, правильный, как метроном. А где-то глубоко внутри запрятан другой — трепетный, нежный, яростный. Очень тихий перед тем, как разразиться громом...

В общем-то я поклонник его симфоний, хотя мне кажется, что в последних он использует уже найденное, а это не есть движение. Я все жду от него какого-нибудь скачка: пусть назад, пусть в сторону, необязательно даже вперед. Жду от него неожиданностей.

Он имеет право так говорить — режиссер, который больше всего боится стать штампом для самого себя. При всех своих до невероятия многогранных талантах и безукоризненном профессионализме, Г. Данелия «мучительно неуверен в себе. Он всегда неуверен: будет ли картина смешной? Не окажется ли она пошлой? Не получится ли она похожей на что-то уже существующее? Не «данелиевщина» ли это? Он самоед из самых жестоких» (70, с. 149).

Но ведь и его — на всем протяжении творческого пути — постоянно обвиняют, если не в буквальном «самоповторении», то все-таки в приверженности к однажды избранному взгляду на мир, способу построения сюжета, к определенному типу героя и даже к отдельным актерам; например, всем заранее известно: независимо от сюжета и замысла сценариста в фильме Г. Данелия обязательно найдутся роль для Евгения Леонова и место для песенки про «белые ноги» Марусеньки. Да и сам он признает: «Я вообще никогда не пытался изображать «жизнь, как она есть». Старался отбирать то, что мне надо» (цит. по: 118, с. 36). И работавшие с ним это подтвердят. Резо Габриадзе, например: «На съемочной площадке он всегда знает, что хочет и знает, как это надо сделать. [...] Дублей почти не бывает, актерских проб мало. Он знает, кто должен играть в его фильмах» (73, с. 121).

И Г. Канчели, приглашая меня на запись музыки к кинокомедии «Кин-дза-дза» (1986), говорил нечто в этом роде: «Посмотрите, какой это шакал, как блестяще он разбирается в музыке, как твердо знает, что ему нужно, и как умеет этого добиваться — любимыми дозволенными и недозволенными способами».

Я это действительно увидела. Но я увидела еще и другое: «шакал» заранее не знает, что же ему, собственно, нужно. У него есть лишь некое общее представление о рождающемся фильме, его «звукозрительноэмоциональный образ»¹. А к конкретному воплощению замысла он приходит чисто интуитивно — примерно тем же методом проб и ошибок, что и Г. Канчели в своем «автономном» творчестве. При этом Г. Данелия настолько увлекается импровизацией, новым и неожиданным, возникающим в процессе работы, что, кажется, забывает не только о времени, естественном распорядке дня и простых человеческих потребностях, но даже о самой картине как строго определенном количестве рулонов пленки, которые нужно в строго определенное время положить на стол соответствующих инстанций (иначе вся студия останется без премии). Он готов выслушать и опробовать любой совет, но столь же легко отвергает с трудом найденное и единогласно признанное удачным решение (добавив при этом что-нибудь вроде: «Если бы я был таким соглашателем, я никогда бы не установил колесо обозрения в пустыне Кара-Кум»).

— Работа с Р. Стуруа — это отдых в хорошем санатории. А работа с Г. Данелия — отбывание срока в колонии строгого режима. Сам я, правда, не был ни в санатории, ни в колонии. Но, как говорит один из героев фильма «Мимино», «Я так думаю!»

А еще я думаю о том, что познать труд настоящего мастера можно лишь рядом с таким человеком, как Г. Данелия (или Р. Сту-

¹ «Для меня все начинается с визуального образа. С картинки. С сочетания пропорций. С ритмических соотношений [...]. Ищешь то, что тебе интересно: герой, поворот темы, атмосфера... И если что-то нашел, неминуемо приходит ощущение: оно было так и только так. Картинка. Все остальное может быть построено к ней, но сама она для меня уже — такая же данность, как то, что я вспоминаю о своей жизни, что несомненно было» (цит. по: 90, с. 5). А композитор А. Петров утверждает: «Образ фильма Данелия сразу представляет как образ звукозрительный...» (90, с. 12).

руа). Это дает гораздо больше, чем знакомство с целой серией книг «Жизнь замечательных людей».

Самокритичность Г. Данелия граничит с самобичеванием. Выстраивая драматургию фильма, он не останавливается ни перед чем. Переснимаются эпизоды; при монтаже выбрасываются кадры, снятые с огромным трудом и считающиеся до сих пор чуть ли не самыми значительными; заново пишется музыка.

В творчестве Г. Данелия понятия «жертва» не существует.

«Если скрипач играет на двух струнах, а остальных пока не коснулся, разве это жертва? Если в оркестре солирует флейта, значит, композитор пожертвовал всеми остальными инструментами?

[...] Есть логика текста — того, что написано в сценарии, есть другая логика — она открывается в процессе съемки, и есть особая логика сборки, когда один эпизод просто-напросто выталкивает другой, делает его лишним.

Когда-то я относился к этому очень болезненно, а сейчас привык.

[...] По сути, нужно оставлять только самое необходимое. То, без чего фильм разрушится, рассыплется» (цит. по 91, с. 191—193).

С Георгием Данелия могут работать только люди, умеющие и в собственном деле видеть это «лишнее» и столь же безжалостно его отсекают. Более того: способные жертвовать личной художественной правотой, отказываться от своего лучшего ради (в данном случае) высшей художественной правоты другого. А Г. Данелия прав всегда, потому что, снимая фильм, он «живет только его проблемами, полностью отключаясь от всего другого. Он внутренне проделывает работу оператора, художника, актера, композитора. ...Думается, что вообще Данелия может делать фильм один» (181, с. 128).

Может! В той же «Кин-дза-дзе», когда режиссеру не удалось заполучить на роль Абрадокса нужного ему актера, а сроки поджимали, он сам надел парик и белый балахон (на два размера больше) и за два дня отснял в московском ботаническом саду эпизод на планете Альфа. В отсутствие другого актера озвучил его роль — с его интонацией, разумеется. Играл на контрабасе, чтобы убедиться, что мелодия будет звучать так, как ему нужно, и отчаянно спорил с музыкантами: скрипач-де играет «слишком плохо» для человека, впервые взявшего в руки скрипку (еще бы — он судил по себе!). Приносил из дому всевозможные задвижки, напильник, автомобильную камеру и клаксон и долго вслушивался в их звучание на магнитной пленке, а также в варианты, полученные на пульте всевластным звукооператором В. Бабушкиным. А когда все подручные средства были исчерпаны, сам вставал перед микрофоном, имитируя или изобретая на ходу любые мыслимые (и немислимые) звуки живой (и неживой) природы.

— В «Кин-дза-дзе» мы плавали. Непонятно было, что давать в музыке — другую планету? путешествие по ней? ностальгию? Да и планета у нас была паршивенькая — заржавленная, замусоренная, так что никакие электронные, «космические» эффекты нам негодились. Нужна была ржавая музыка. Вообще, это была трудная картина, и не все задуманное удалось осуществить. К тому же, чтобы

оправдать запланированные финансовые расходы, пришлось сделать две сери, а материал тянул только на одну...².

На протяжении нескольких недель в эталонной студии «Мосфильма» раздавались весьма странные звуки. На вопросы коллег, что за музыку сочинил автор шести с половиной симфоний³ и оперы к новому фильму Г. Данелия, музыканты неопределенно хмыкали или пожимали плечами. А расходясь за полночь после очередной смены, будили уснувшее коридорное эхо вокализмами на двух слогах — отрывистом «Ку!» и утробно-восторженным «Ы-ы-ы!»

В один из дней Г. Канчели принес на запись «Кин-дза-дзы» пятиминутное соло для арфы: «Я написал его потому, что мне стыдно смотреть в глаза музыкантам. Но они предупредили меня, что этот номер у меня не пройдет».

И «номер» действительно «не прошел» — после того, как на запись и синхронизацию ушла целая рабочая смена, накалившая страсти почти до рукоприкладства.

Почему же все-таки Г. Данелия обращается к композиторам, причем не к поденщикам «легкого» жанра, но к настоящим профессионалам (кроме А. Петрова и Г. Канчели это были Б. Чайковский и М. Вайнберг), а затем начинает безжалостно кромсать сделанное ими — так что Б. Чайковский, написавший очень хорошую музыку к «Сереже» (1959), первому полнометражному фильму Г. Данелия, снятому вместе с И. Таланкиным, после просмотра перестал здороваться с режиссером?

Мне кажется, происходит все это потому, что Г. Данелия — режиссер не только по профессии, но и по призванию, по душевному складу. Иные режиссеры с не меньшим успехом могли бы стать писателями, историками, критиками, актерами, художниками или композиторами. Конечно, и Г. Данелия — блестящий сценарист, острохарактерный художник, способный нарисовать весь свой фильм, архитектор по образованию, наконец человек, чьим музыкальной одаренности, эрудиции и чутью может позавидовать профессионал, — он тоже мог бы преуспеть на многих других поприщах. Но все его таланты подчинены главному, сугубо режиссерскому дару — к коллективному творчеству. Он умеет разбудить буквально в каждом сотруднике доселе неведомые силы. И не просто умеет: не высекая и не раздувая этих искр, не зажигаясь от них, он, наверное, задохнулся бы от недостатка воздуха, гулкого «резонансного» пространства. Потому-то и нужны режиссеру не послушные исполнители его указаний, но сотворцы, равные ему духовно и столь же безукоризненно владеющие своим мастерством. Потому же его стальная воля и строгающая конструктивная логика никогда не облакаются в форму диктата или менторских наставлений.

С каждым участником работы Г. Данелия изъясняется на наибо-

² В 1988 г. за работу в «Кин-дза-дзе» Г. Канчели и звукооператору Е. Поповой были вручены профессиональные призы Союза кинематографистов СССР.

³ Близившаяся к концу работа над Седьмой на период «Кин-дза-дзы» была, естественно, отложена.

лее привычном для того языке, избегая лишних слов. Композитору он может насвистеть какую-нибудь мелодию, поставить на проигрыватель пластинку, а затем, когда заказанная — непременно «очень хорошая» — мелодия⁴ будет написана, садится за рояль и вместе с автором стучит по клавишам, ищет нужный ритм (см.: 123; 181, 182).

— Я слышала, Вы однажды учили Гио Канчели писать шлягер? Каким образом?

— Успех шлягера зависит не столько от музыки, сколько от первых двух слов. Если бы в песне «Чито-гврито» из «Мимино» припев начинался не с этих слов, а, например, с «Меня зовут Петя», песню никто бы не запел. Тогда и я мог бы спать спокойно. А так в течение двух лет каждую ночь меня будил оркестр, громыхавший в летнем ресторане на Чистых прудах под моим окном. Почему-то я просыпался только от «Чито-гврито», чужая музыка мне не мешала. У меня не раз возникало желание позвонить моему другу в Тбилиси и высказать все, что я о нем думаю.

Да, песенка «Чито-гврито» стала единственным «шлягером все-союзного значения» в творчестве Г. Канчели. В конце 70-х годов ее с удовольствием напевали даже те, кто никогда в жизни не слышал имени композитора (а возможно и режиссера; см. пример 21).

— Всегда интересно иметь дело с энтузиастом. С человеком, который способен позвонить тебе ночью, чтобы сказать: «Мне пришла в голову мелодия!» — и тут же напеть или сыграть ее по телефону. А потом переделывать эту мелодию столько раз, сколько понадобится. В принципе, и Петров, и Канчели — энтузиасты. И все-таки постепенно, с годами, начинаешь чувствовать, что человек этот тебе уделяет время. Вот тогда им и кажется, будто я их мучаю. Я же предпочитаю, чтобы мучали меня.

Конечно, прослушав, скажем, Шестую симфонию Канчели, совестно тащить его на запись музыки к кинофильму «Кин-дза-дза». Самому-то это хоть приятно...

Вообще говоря, поскольку я все время стараюсь делать разные фильмы — не знаю, правда, насколько разными они получаются, — мне имело бы смысл работать все время с разными композиторами. Так же, как я работаю с разными операторами, сценаристами, художниками, актерами. Но менять композитора очень трудно;

⁴ — Конечно, фильм фильму рознь. Но для музыки подавляющего большинства из них достаточно найти хорошую мелодию. Я однажды доказал это Андрею Петрову, напомнив ему подряд несколько самых знаменитых мелодий мирового кино; он согласился, что любая из них идеально подошла бы и к «Осеннему марафону». Ну, а когда мелодия найдена, любой профессиональный композитор в состоянии сделать необходимое число вариантов при помощи оркестровки и ритма. «Я шагаю по Москве» — фильм, выросший из мелодии. Она очень помогла, определила ритм и стилистику целого. Был найден точный камертон действия. Некоторые сцены мы снимали под музыку, я говорил актерам: представляйте себе, что музыка звучит по радио, и спокойно занимайтесь своими делами. А затем, когда мы подложили под отснятый материал тему вальса (которая поначалу предназначалась только для прохода девушки), стало ясно, что ее и двигать никуда не надо — все на месте!

21. Allegretto

„Чито-гврито”

1

2

Doli

видимо, сказываются личная привязанность, симпатия, жажда общення. Думаете, мне легко было «менять» Петрова на Канчели?

В ту пору их творческие реноме казались несопоставимыми. Гио Канчели в конце 60-х за пределами Грузии знали лишь некоторые коллеги, а понимали разве что самые близкие друзья. А Г. Данелия уже в 1960 года, когда «Сереза» неожиданно для всех получил Хрустальный глобус в Карловых Варах, ходил в «молодых, но знаменитых» (136, с. 119). Песни, написанные А. Петровым к фильмам «Я шагаю по Москве» и «Путь к причалу», звучали буквально на каждом углу. А эффект, произведенный в свое время комедией «Тридцать три», я не побоялась бы назвать шоковым (недаром фильм так быстро и так надолго исчез с экранов). Хорошо помню, как упоенно цитировали мы с друзьями его афоризмы в пору студенчества, какими дурными голосами горланили ту самую «Марушеньку»...

И все-таки режиссеру пришлось на время разрушить столь удачный творческий альянс: в момент работы над «Не горюй!» А. Петров оказался занят, пришлось искать нового соавтора. Поскольку действие романа Клода Тилье волею режиссера было перенесено в Грузию, он решил обратиться к кому-нибудь из тбилисцев.

— *Моя двоюродная сестричка Софи́ко Чиаурели посоветовала попробовать молодого композитора Ги́ю Канчели: «Он очень хорошо обработал в «Хануме» все те мелодии, что напел ему мой папа»* (кинорежиссер М. Чиаурели.— Н. З.).

Едва начавшись, их содружество чуть было не распалось навсегда. А. Петров, узнав о выборе режиссера, дружески предупредил коллегу: «Флейты не вставляй — все равно выгонит». Разумеется, четыре флейты играли в каждом номере, и, разумеется, войдя в студию, Г. Данелия сказал: «Пусть те четверо идут домой!» Разумеется, сложилась конфликтная ситуация, по исчерпанию которой в партитуре все-таки остались две флейты. Возникали и другие кризисные моменты, пока, наконец, композитор не заявил, что работать с таким знаменитым режиссером ему явно не по силам. Обиднее всего было услышать в ответ: «Ну и уходи»⁵.

— *Вообще-то говоря, я ничего не имею против флейт: напротив, — флейта мой любимый инструмент. Но флейта — это определенное настроение. К тому фильму оно не подходило. А вот фильм «Слезы капали» почти целиком построен на флейтах.*

Я думаю, он решил уйти потому, что ему казалось, будто он не может найти нужное мне решение. Дело же заключалось не в том, что он не мог. В «Не горюй!» вообще очень трудно было найти такое сочетание изображения с музыкой, чтобы, совпадая или дополняя друг друга, они ни в коем случае друг друга не дублировали. Чтобы музыка соответствовала той ироничной манере, в которой снят весь фильм, и одновременно несла в себе серьезность, глубоко запрятанную в этом произведении.

Сейчас, перебирая в памяти сделанное, я вижу, что большинство моих фильмов мог бы и сегодня снять заново — пусть с другими актерами, другим оператором, с другой музыкой, даже на другой сюжет. Но три работы я уже никогда не смогу повторить. Это «Я шагаю по Москве», «Не горюй!» и «Слезы капали». Потому что в них найден совершенно особый эмоциональный мир, выросший из взаимодействия всех компонентов.

— *Резо Габриадзе вспоминает «Не горюй!» как «один большой и веселый, нескончаемый рабочий день».*

— *Ну, сплошным праздником я назвал бы разве что период написания сценария. Роман Клода Тилье действительно чудесный. А мы там все переделали. И все-таки мне кажется, если бы автор сегодня встал из могилы и посмотрел фильм, он не побил бы нас. Может быть, даже пожал бы руку: дух и смысл его романа нам, надеюсь, удалось сохранить. Во всяком случае, нам это было очень дорого.*

На первое свидание с «Не горюй!» я мчалась под проливным летним дождем. И сам фильм захлестнул душу какой-то сумасшедшей, безудержной радостью бытия. Так может быть, «дух и смысл» его воплощены в лучистой теме вальса (см. пример 22)?

⁵ Кстати, уходить поначалу собрался и Р. Габриадзе. Ну, а потом «кинематографическое трио» Данелия — Габриадзе — Канчели сработалось прочно.

22.

[Allegretto]

„Не горюй!”

Или в «главной песне фильма», с ее «стихией смеха и веселости, жадной празднества, что, может быть, и не требует улицы и маскарада, а свершается в самой душе, разветривая печаль, гася ее в звонкости мелодии...» (1, с. 22)?

23.

[Allegro marcato]

„Не горюй!”

Но вот мелодия песни возвращается в самом конце фильма, в его своеобразном ригурнельном обрамлении. То же место действия.

любимое место действия в фильмах Г. Данелия — дорога (неизвестно куда и неизвестно откуда, по крайней мере для нас). Те же персонажи — главный герой фильма, беспечный доктор Бенджамен и крестьянин, случайно повстречавшийся ему на пути и разделивший с ним доброе вино, хорошую песню, а с нею — бремя жизненных забот. Все вроде бы то же самое, только на висках у Бенджамена Глонти — ранняя седина, а на перевале — зимний снег. И еще рядом с этими двумя — третий персонаж, которого и персонажем-то пока не назовешь. Новая, только что затеплившаяся жизнь. Память о рухнувших надеждах и новая надежда. Пустячный диалог, что-то вроде: «Вот, решил забрать ребенка, сам воспитаю». — «Конечно, дорогой, кто лучше тебя воспитает!» — «Несу к сестре — то-то обрадуется». — «Конечно, обрадуется, дорогой». А мы уже мысленно видим ветхий дом сестры (хороший продали, чтобы выручить брата из тюрьмы), саму эту сестру — вечно беременную, задержанную жизнью и нуждой, и невольно улыбаемся, представляя ее «радость» и успехи Бенджамена на поприще воспитания. Но в улыбке слишком заметен привкус проглоченных слез. Потому что между этими двумя эпизодами, «закольцовывающими повествование» (224, с. 77), в фильме — совсем как в Четвертой симфонии Г. Канчели — произошло очень многое. И если на миг отрешиться от доброй улыбки, с которой наблюдает режиссер за своими героями, можно увидеть здесь не только прославление «доброты, а вместе с ней надежности, стойкости, порядочности» (150, с. 14—15), «особую чистоту отношения человека к человеку» (126, с. 136) или «поэтическую метафору, обращенную к жизни» и пронизанную «особой мягкой светотенью, сложенной из веселого и грустного, мимолетного и мудрого» (118, с. 28), но еще и «светлую печаль» (118, с. 24), и повесть о «мужественной терпеливости добра» (224, с. 81), и обрушенное на зрителя с полной силой «бремя чувств и переживаний» (152, с. 48), и настоящий драматизм (61, с. 43), и — даже! — «фильм о смертях», герой которого попадает в ситуацию начальных строк «Божественной комедии» Данте (90, с. 16). И ни одно из этих определений, ни все они вместе взятые так до конца и не исчерпают сути, «духа» этого совсем не стареющего с годами фильма.

— Конечно, я горжусь тем, что моя музыка звучит в четырех картинах Г. Данелия. И именно «Не горюй!» — предмет особой гордости. Помню, когда я собирался уйти, он сказал мне: «Мучения забудутся. Если фильм получится, будешь вспоминать только хорошее!». Так и случилось.

В разное время разные люди, узнав, что я — автор музыки к «Не горюй!», восклицали: «Замечательный фильм, прекрасная музыка! Особенно хорошо «оркестр» в доме Левана — шарманка и скрипка. Как Вам удалось добиться такого звучания?»

Я совершенно согласен с моими уважаемыми собеседниками: это — действительно лучший музыкальный эпизод фильма. Только я к нему никакого отношения не имею.

За все время долгой и мучительной работы над «Не горюй!» я один-единственный раз отлучился из города. И тут срочно пона-

добилась фонограмма для эпизода в доме Левана. Г. Данелия сам пригласил нужных ему музыкантов и записал с ними мелодию городской песни «Гимназист и гимназистка», объясняя им, кто, что и как должен делать (назвать это «игрой» мне не позволяет уважение к профессии музыканта). Звучание, полученное в результате этих усилий, я предложил бы запатентовать под названием «эффект Данелия».

...На вопрос критиков, «о чем» его очередная лента, Г. Данелия как-то ответил: «Не знаю». В его ответе, безусловно, есть момент лукавого розыгрыша и внутренняя предубежденность против людей, избравших профессией рассуждения об искусстве. Но это и чистейшая правда: режиссер не только не знает, «о чем» его фильмы, но и не желает этого знать. Потому что главное для него — не безупречно выстроенная фабула и не поиск эффектных, «ударных» кадров, на которых держалась бы вся картина.

— *Для меня уже давно бывает обидно оскорбительно, когда говорят: как хорошо режиссерски сделан этот эпизод. Я понимаю, что фильм ужасный, если у зрителя остается время рассматривать, как стоит мебель, как построена мизансцена.*

— *Но что же тогда главное в фильме?*

— *Тоска по добру!*

Эта вот тоска и управляет свободным, как в плутовском романе, нанизыванием эпизодов, создает собственную, неповторимую «мелодию» каждого его фильма. Ю. Богомолов уподобил организацию кинематографического действия у Г. Данелия поэтической. Но, по моему, ближе к истине подошел С. Бондарчук (сыгравший в «Сереже» если не лучшую, то самую обаятельную из своих ролей): «В его работах драматургический и изобразительный ряд не только слиты с музыкой, но и сами являются как бы ее эквивалентом. Его фильмы музыкальны по своему драматургическому строю, по монтажу, по ритмике чередования сцен и эпизодов (цит. по: 90, с. 6). Действительно, ленты Г. Данелия сделаны в широком смысле музыкально, хотя и без модных претензий на «симфонизм», либо же «полифоничность». Потому что интересы режиссера «там, где зарождаются еще не опознанные конфликты, складываются непривычные, не подходящие к знакомым рубрикам характеры, не нашли примерного решения острые коллизии. Где боль есть боль, а не проблема боли, и радость не требует основательных мотивировок, где все только еще начинается, закипает, просыпается» (70, с. 115). «Данелия, как художник, всегда тяготеет не к чистым, так сказать, жанрам, а к их модификациям, таким, где сложность жизни и ее незаданность проявлялись бы наиболее нестесненно» (176, с. 147).

Не в этом ли пункте раз и навсегда сошлись творческие позиции столь непохожих людей, как «комик» Г. Данелия и «трагик» Г. Канчели?

Каждый, кто писал о «Не горюй!», специально останавливался на трагическом фарсе тризны по еще живому Левану и на генеральной кульминации всего фильма — «неслышном переходе в небытие» (224, с. 77): «Он исчезнет с пиршества незаметно, словно

растворится в струящемся воздухе, а может быть его поглотит пустота, на миг возникающая на экране» (150, с. 15). Но почему-то никто не сказал о музыкальном решении, придавшем этому моменту почти ирреальную глубину. Ведь Леван не мог бы уйти так легко и просветленно, если бы в минуту предсмертного отчаяния на помощь ему не пришел Бенджамен Глonti. Это он, внезапно сорвавшись с места, запекает «Шен хар венахи» — древний свадебный хорал, прославляющий невесту. И белая кисейная занавеска, к которой отворачивается Леван, удивительно похожа на свадебную фату. Пусть отец Гермоген уже отверг его надежду встретиться с дочерью в лучшем мире («Ничего нет, ни ада, нирая»). Прекрасная и вечная мелодия согревает отлетающую многострадальную душу — совсем как в Четвертой симфонии Г. Канчели.

«Сдержанность всегда лучше несдержанности», — утверждает Г. Данелия (цит. по: 91, с. 195)⁶. И смех для него — лишь метод расказать о чем-то «более доходчиво и не так назойливо» (цит. по: 118, с. 29—30). «Считается, что он комедиограф. Тогда как на самом-то деле — он грустный человек, — пишет драматург А. Володин. — И в искусстве на него сильнее всего действует печальное, трагическое. И это трагическое, печальное он все время хочет осуществить в своей работе (но до конца это никак не получается, потому что у него дар к смешному)» (цит. по: 90, с. 7).

— Был такой случай, что мне сделали операцию, и я должен был помереть. Из сотни был один шанс, что останусь живой. А мы как раз начинали «Слезы капли». Гия сочинил музыку, пока я там помирал, соркестровал ее, записал и принес ко мне в больницу. Когда он начал мне ее заводить, то я — полуживой-полумертвый — слабым голосом стал делать ему замечания. И он сказал: «Теперь ясно, ты выживешь».

В дальнейшем это оказалась самая трудная совместная работа с композитором на моем пути. Ведь музыка уже существовала как законченная и безумно мешала мне снимать, потому что никак не подходила к тому, что я собирался делать. В конце концов в фильме от нее осталось очень мало — пришлось почти все написать заново. Но зато это была уже музыка именно для этого фильма, для его драматургии, и без нее весь фильм был бы другим. Даже блестящую музыку к «Не горюй!» можно заменить другими мелодиями из грузинского фольклора — фильм останется. А фильма «Слезы капли» при другой музыке просто не было бы.

Основная трудность заключалась в том, чтобы создать какое-то необычное ощущение. Ведь в принципе там в драматургии не происходит ничего такого, что могло бы взволновать зрителя, да и в изобразительном ряде, и в режиссуре я отказался от каких-либо

⁶ У меня создалось впечатление, что «сдержанность» в художественном мире Г. Данелия и Г. Канчели понимается весьма своеобразно. В один из дней на запись музыки к «Кин-дза-дзе» пришла случайно оказавшаяся в Москве грузинка: профессиональным певцам не удавалось напеть совсем пустячную фразу вокализа в параллельных секстах. После первой пробы композитор попросил: «Более сдержанно, Ирина». И тут же пояснил по-грузински: «Более печально». Режиссер его не поправил.

известных (и даже неизвестных, тогда же придуманных мною) приемов. Там обычная натура — город, гараж, исполком; действие течет по-бытовому неторопливо, все предельно реально. Но при этом, совершенно незаметно для зрителя, должно возникнуть какое-то остранение, ирреальность. В ходе работы музыка все более теряла притягательность и доступность; ее уже нельзя было сыграть в программе «Время» на «погоде» — как тему Петрова из «Осеннего марафона». Но зато она все дальше уводила от реальности, куда-то в другое измерение. Конечно, нормальный зритель — или вот музыковед — вряд ли согласится, что это лучшая музыка, которую когда-либо написал для кино Г. Канчели.

Наш разговор происходил еще до создания фильма «Паспорт», сочиняя и пересочиняя музыку к которому композитор скрежетал зубами: «Это моя последняя работа в кино!», на что «шакал» невозмутимо отвечал: «И моя тоже». И все-таки «Слезы капали» остался опытом уникальным. Уникальным уже хотя бы потому, что именно в этом фильме, единственный раз за всю свою творческую практику, режиссер запел. Уступил настояниям композитора — вопреки собственному же категорическому отказу. Его песня звучала за кадром очень мягко и очень печально, хотя человек, находившийся в тот момент в кадре, вроде бы не заслуживал снисхождения и не внушал жалости. Но, может быть, музыка как раз и хотела убедить нас, что грубые и озлобленные более всех достойны жалости, потому что они утратили главное душевное качество, подаренное природой всем без исключения людям, — доброту? А может быть, просто изливала типичное для тех лет чувство потерянности, что определяют позднее словом «застой»?

Впрочем, толковать фильмы Г. Данелия — занятие безнадежное. Но какая же тоска по доброте, по человечности звучит в этой простой песне, бьется в ней, словно морзянка в ночи:

Людей теряют только раз
И след, теряя, не находят.
А человек гостит у вас,
Прощается и в ночь уходит.
Уходит...
Уходит...

24. *Andante* *sim.* 1 „Слезы капали“

The musical score is for the piece 'Слезы капали' (Tears are falling), numbered 24. It is marked 'Andante' and 'sim.' (sostenuto). The score is written for four parts: Chit. sola (Soprano voice), Cembalo (Piano), Syntes (Synthesizer), and Chit. bassa (Bass voice). The Chit. sola part has a box with the number '1' above it. The Cembalo part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The Syntes part has a melodic line with some accidentals. The Chit. bassa part provides a simple harmonic accompaniment. The title '„Слезы капали“' is written in quotes at the top right of the score.

The image shows a page of a musical score for the fifth symphony. It consists of several staves. At the top, there are three staves for piano (p), with a '3' and 'sim.' marking. Below these are staves for Chit. sola (Chitarra sola), Block-fl. Fl. alto (Blockflöte Alto), Cembalo (Cembalo), Voce (Voice), Syntes (Synthesizer), and Chit. bassa (Chitarra bassa). The voice part has the lyrics 'лю. дей' written below it. A small box with the number '2' is located in the upper right corner of the score area.

Пятая симфония

На ее титульном листе лаконичная строчка: «Памяти родителей — Агнессы и Александра Канчели». Отец композитора скончался в 1975 году, мать — на пять лет раньше. Симфония завершена в 1976-м, но затем переделывалась и дорабатывалась еще в течение года. Премьера состоялась в Тбилиси 27 февраля 1978-го.

— Родители и сегодня остаются для меня высшими судьями. Я прихожу на их могилу, как ходил бы на исповедь в церковь. До сих пор с болью думаю, как мало хорошего видели они в жизни: одно тяжелое время сменялось другим.

С годами происходит страшный и необратимый процесс. Утрачивается чувство их живого, почти осязаемого присутствия, даже их фотографии постепенно становятся обычными документами прошлого. Но одновременно я открываю в самом себе все больше черт, унаследованных от них. Их интонации, манеры, привычки — поразительно, порой пугающе реальные. Как будто неумолимое время не столько увеличивает, сколько сокращает расстояние между нами. И их образы, тускнея в памяти, постепенно сливаются с твоим собственным обликом, который запечатлется в памяти уже

твоих детей. Может быть, в этом и заключена «эстафета поколений»?

Я всегда испытывал неловкость, когда, заполняя всевозможные анкеты, в графе о матери писал «домохозяйка». (Одновременно возникало любопытство: переводится ли это слово на другие языки и есть ли где-нибудь еще анкеты, подобные нашим?) Моя мама действительно проработала лишь один день в своей жизни: во время войны, когда совсем уже нечего было есть, нанялась в какую-то артель раскрашивать косынки. Но едва объявили воздушную тревогу, как она бросилась домой — ко мне и моей сестре. И больше на работу не выходила. Если бы не помощь ее брата, не знаю, как бы мы тогда выжили.

Мне кажется, мы иногда забываем о том, насколько велика ответственность матери перед детьми и обществом. Быть хорошей матерью гораздо сложнее, чем овладеть той или иной профессией. Может быть, это вообще самое сложное в жизни.

Мой отец всю жизнь посвятил детям. В молодости он организовывал детские здравницы вдоль железнодорожной ветки от Боржоми до Бакуриани (поэтому я и родился не в Тбилиси, а в Боржоми). Особой популярностью пользовался созданный им санаторий в Патара Цеми. От той поры осталось множество фотографий. Даже без рассказов очевидцев, тех, кто сам отдыхал в этом санатории, по одним фотографиям можно понять, что он был настоящим фанатиком. Его безграничная любовь к детям просто не укладывалась в рамки обыденного здравого смысла.

Вернувшись после окончания войны в родной мединститут, отец засел за докторскую диссертацию и писал ее семнадцать лет! Темой были состояние здоровья и физическое развитие молодого поколения в Грузии. Постоянные экспедиции во все уголки республики, бесконечные таблицы, расчеты. Мы с болью наблюдали за его титаническим трудом: ведь в то время подобные работы не публиковались. На вопрос, кому все это нужно (с нашей стороны он звучал вполне резонно), отец неизменно отвечал: «Такие исследования необходимы хотя бы для будущего. Спустя много лет кто-нибудь снова соберет аналогичные данные и, сопоставив их с результатами моей работы, получит реальную картину развития нашего народа».

Врачебной практики отец не вел, но к нему довольно часто приводили больных детей — в любое время суток. Денег за лечение он не брал. А между тем даже долгожданная профессорская ставка не позволила моей маме осуществить ее заветную мечту — украсить пальто воротником из чернубурой лисы...

В семье долгое время довольно скептически относились к моему выбору профессии. Мама всегда выключала радио, когда передавали мою музыку. Нет, не в знак протеста: она как раз следила за программами, и ее очень радовало появление там моей фамилии. Она заранее к этому готовилась, усаживалась, начинала слушать. Но идиллия кончалась очень быстро: со словами, что слушать это совершенно невозможно, она поворачивала выключатель.

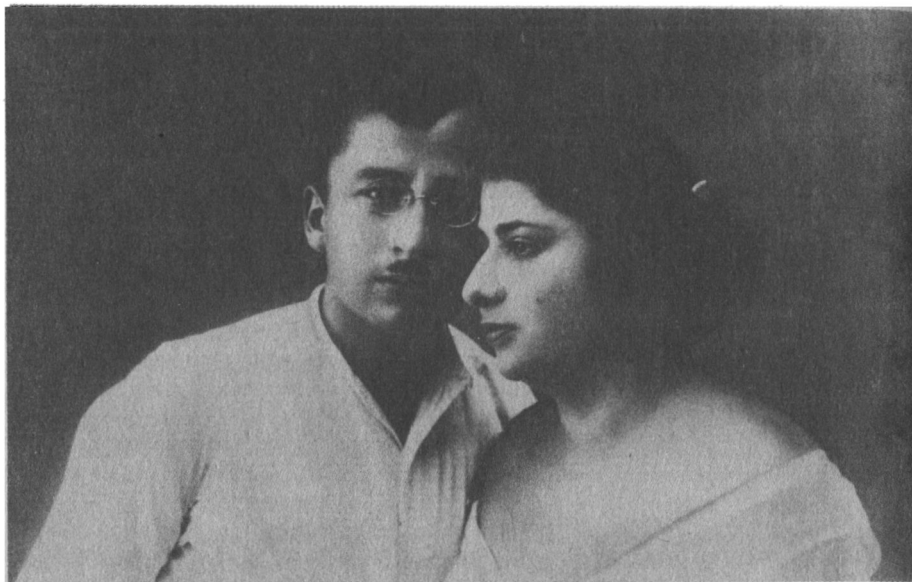
В последние годы жизни мама болела и не могла ходить на концерты. Отец же несколько раз был на моих премьерях, на Первой симфонии, например. Конечно, сам факт исполнения в концерте для него много значил. К тому же начали появляться рецензии, где меня не только ругали, но и хвалили. И когда мы возвращались с концерта, я чувствовал, что он испытывает какое-то удовлетворение. Однако он честно признавался, что моя симфоническая музыка особых восторгов у него не вызывает.

Что значили для меня родители — это я по-настоящему понял лишь после их смерти. В каждом моем крупном сочинении есть несколько тактов, слушая которые, я неизменно вспоминаю отца и маму. И иногда мне начинает казаться: может быть, если бы они были живы, они воспринимали бы сделанное мною немножко иначе.

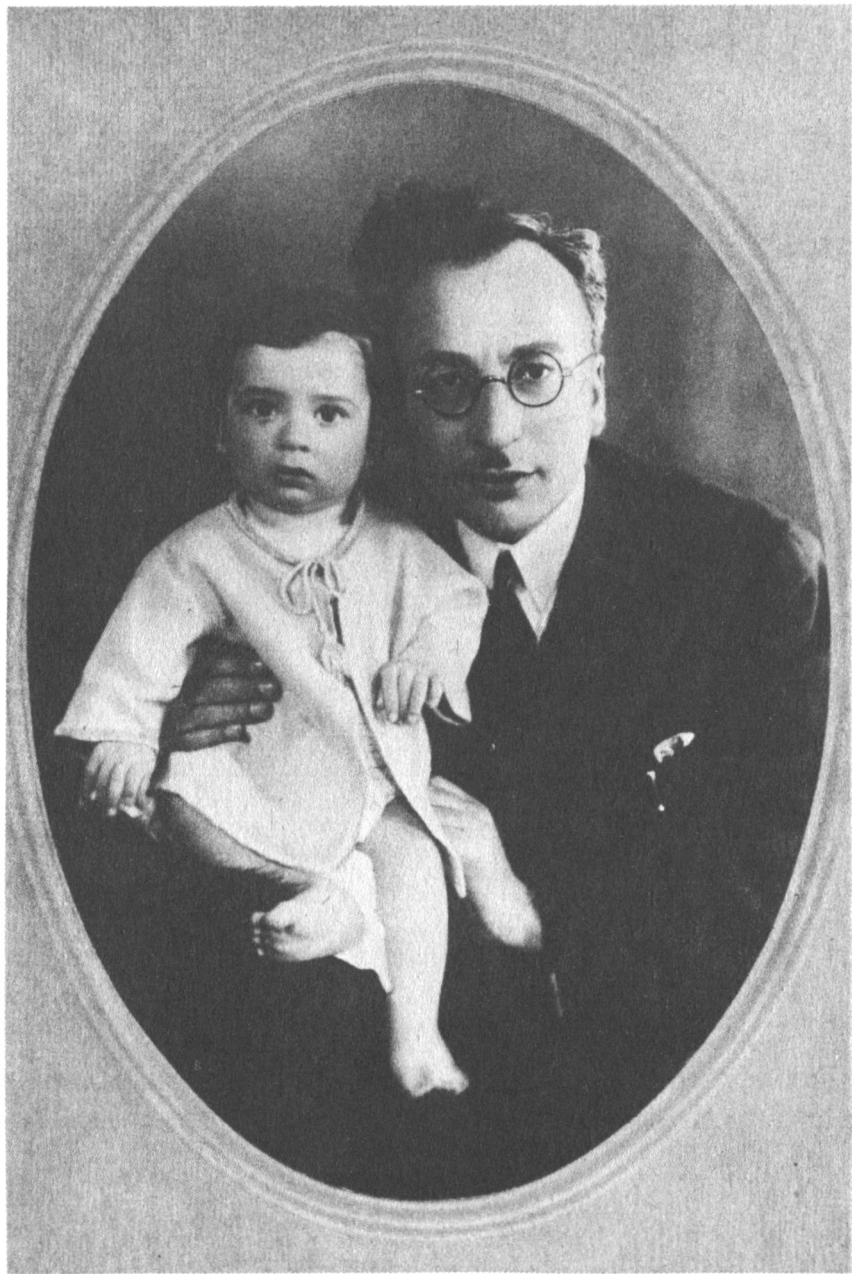
С Пятой симфонией в творчество Г. Канчели входит тема детства. Не идиллическое воспоминание и не сожаление о «золотой поре» собственной жизни. Простые до наивности мелодии, беззащитные, словно цветы перед бурей, обременяют эту музыку грузом особой этической ответственности. В Пятой симфонии звучит та боль скорбящего сердца, о которой писали едва ли не все поэты Грузии, — от безымянного автора народного стиха «Горюющее сердце» до венценосного Вахтанга IV, обессмертившего свое имя уже одной строчкой: «О, как сильно болит мое сердце!». Конечно же, поэты Грузии вовсе не считали скорбь и страдание уделом, более достойным человека, нежели радость и веселье. Но они призывали к вселенской отзывчивости, к готовности сострадать, независимо от собственного счастья или несчастья. Стремление не столько утешить и баюкать, сколько беречь душу, лишать ее комфорта бесчувственности, — очень давняя традиция грузинского искусства. И одна из лучших его традиций. Именно к ней восходит Пятая симфония.

Первое по-настоящему трагическое произведение Г. Канчели затрагивает вопрос вечный и вечно роковой для мирового искусства, но особенно трудный для художника в наш трезвый век, лишенный былых надежд на воздаяние и искупление. Вопрос о неповторимости одной-единственной человеческой жизни, утрату которой не возместить всеми сокровищами мира. Об извечной, недоступной человеческому пониманию и оправданию несправедливости ухода, угасания — несправедливости, не разбирающей праведных и виновных. Гиви Орджоникидзе назвал это произведение «реквиемом без молитвы и ритуального текста» (13, с. 152). Кому и о чем может молиться прах, обреченный вернуться во прах?

И все-таки в музыке без иллюзий слышат «необычайно глубокую мудрость, дающую Г. Канчели решительное превосходство над многими современными художниками» (268), ее признают «едва ли не самым интересным из современных произведений на сегодняшний день» (272). Причиной тому — искренность музыкального повествования, «непреклонный дух» и «энергия мысли» (10). «Это произведение большой и глубокой страсти» (13) утверждает единственно неотъемлемое и очень трудное право человека: оставаться человеком до последней искры сознания.



В перенасыщенной контрастами партитуре нет вторжений извне, натиска враждебных сил. Все образы, что страдают, спорят, мучительно ищут выхода, здесь союзники. Яростное пламя разгорается и бушует внутри, при полной внешней неподвижности и в конце концов угасает само собой, словно исчерпав запас кислорода и оставляя пепельную скорбь выжженного пространства. «Этот сумеречный пейзаж, хаотический и конвульсивный, исполненный пронзительной горечи и крайних диссонансов, этот мир, населенный титанами» (272) — все вмещено в безмерное горе одной души. Потому-то в разгар подъема к кульминации могут неожиданно возникнуть два одиноких, еле слышных звука арфы (1 т. до ц. 4) — знак надвинувшегося со всех сторон безмолвия. Потому с особой настойчивостью удерживаются завоеванные тональные опоры — даже если новые интонационные слои вступают с ними в явный разлад; это не долгое колокольное угасание в вечернем воздухе Четвертой симфонии, скорее нечто вроде соломинки, за которую хватается душа, вовлеченная в пучину бед. Потому же после наиболее прочных и решительных кадансов воцаряется полная тишина — без привычного эха. В Пятой симфонии нет и не может быть ни эха, ни переливов мажоро-минорной светотени, ни красочной градации дизизных и бемольных тональностей, ни сонорных наплывов внетематической фигурации или гармонически «растущеванных» звуковых пятен — ни одного из тех приемов, что увлекали в прежних сочинениях Г. Канчели, отражавших гулкий резонанс макро- и микрокосма. Сохраняющаяся, пожалуй, даже усиливающаяся в медленных и тихих разделах



Александр Канчели с сыном



Г. Канчели в детстве



расчлененность по-веберновски филигранной, насквозь тематизированной фактуры целиком поставлена на службу интонации — богатой, психологически детализированной интонации «симфонии-монолог, окрашенной в трагедийные тона» (10).

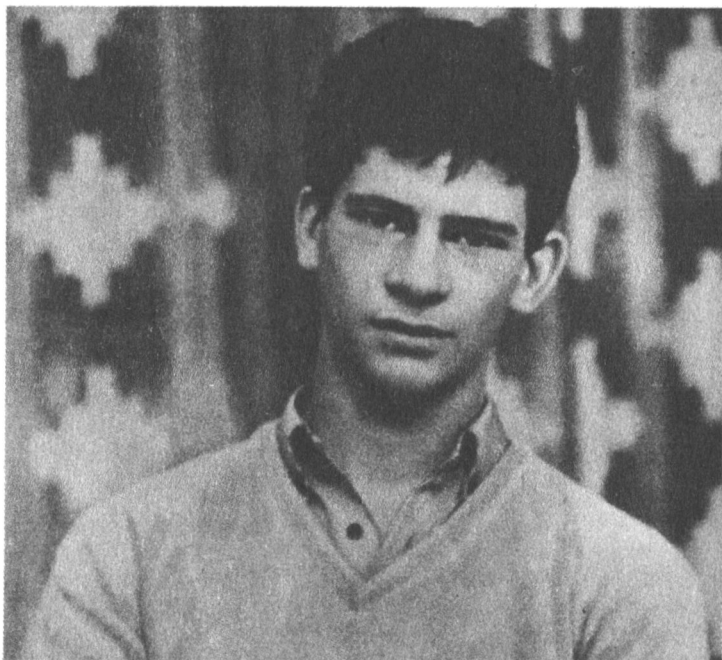
«Два полюса симфонии обнаруживаются в заглавной антитезе, сопоставлении хрупкого мотива клавесина, ассоциирующегося с наивными детскими песнями, и судорожного всплеска струнных, знаменующего смятение, состояние крайней тревоги» (10). Как и положено полюсам, они тесно взаимосвязаны и взаимообусловлены.

«Тема детства» не создана для борьбы и не пытается вступать в нее. Она проходит сквозь симфонию далеким, отрывочным воспоминанием — не приближаясь, не напрягая голоса, не утрачивая доверчивости ребенка. Для ее до мажора, светящегося центра всех прежних симфоний, на сей раз нет места в пределах собственно действия. И ля-минорный пассаж струнного унисона, обостренного пронзительными — до боли — духовыми, будто предлагает альтернативу ей в пасмурном настоящем. Унисонный «всплеск» утверждает тональность, наиболее близкую недоступному до мажору, отталкивается от мелодических опор «темы детства» (*ми-фа*) и сбегает вниз по звукам ее нижнего голоса, лишь заменяя устойчивое *соль* на неустроенное *соль-диез*. Но «тема детства» не уничтожается



и не отрицается — она тут же вступает снова, чтобы вывести на передний план формы тихую, плавную мелодию. Совсем на нее непохожую, но унаследовавшую от нее и боязнь первого шага, и настоящую потребность в мелодическом восхождении (от т. 3 перед ц. 1).

Упругую жизненную силу побега, выпрямляющегося после бури, черпают в «теме детства» и многие другие, в том числе полярные, образы симфонии. Эта музыка не устает возвращаться к своим истокам, нащупывать новые пути — взамен ведущих в тупик безнадеж-



Дети композитора: Нато, Сандро

ности или царство хаоса, тянуться к мажору, лишь угадываемому за густо нависшими тучами. Во врожденном, а потому неистребимом стремлении к свету и заключена, видимо, та доля «предельного идеализма», что заставляет услышать в трагическом финале симфонии нечто большее, нежели «ощущение жестоко нарушенной душевной самоуглубленности, которая замыкается в себе, в молчании» (258). Ведь завершится произведение четырьмя очень тихими и предельно замедленными нотами «темы детства» — в пусть и несбывшемся, но все-таки до мажоре. Хрупким мостиком над бездной отчаяния и неверия.

Из последовательности мучительно трудных подъемов и роковых срывов, из углубления в «одну, но пламенную страсть» и почти неуловимой смены психологических состояний складывается стройная, почти классическая форма Пятой симфонии — надежный противовес царящей в этой музыке душевной смуте. Впервые в творчестве Г. Канчели возникают столь явные переклички с композиционными структурами классической симфонии — четырехчастный цикл, уложенный в рамки разросшегося сонатного Allegro. Тонально неустойчивое вступление (до ц. 3), главная партия в ля миноре (ц. 3—14); связующая (ц. 14—16) и побочная в ми-бемоль миноре (2 т. до ц. 17—20), объединяющиеся в шестиминутное “Adagio”. Последнюю же треть формы образуют Poco più mosso — развернутый динамичный предыкт-разработка на органном пункте *до-диез*, или волевое скерцо (до ц. 24), и Tempo primo, тут же сменяемое на Calmo — реприза-кода, или финал, где напоминаются основные темы и тональности экспозиции, а затем, в ф-диез-минорном Rasato molto (ц. 28), подводится неутешительный итог, оставляющий робкую надежду на возрождение.

«Нет здесь ни одного лишнего звука...» — пишет о Пятой симфонии рецензент ее польской премьеры (268). В этих словах, кроме чисто художественного, видится еще и сугубо «технический» смысл: в партитуре Пятой каждый элемент ткани не только несет тематическую нагрузку, но так или иначе вытекает из «заглавной антитезы». Однако, в отличие от моноинтонационности Третьей симфонии, своеобразный монотематизм Пятой запрятан в глубины «подводного течения», тогда как на поверхности царят непримиримые контрасты.

Тонально и тематически неустойчивое начало произведения создает эффект эмоционального шока. Как будто рухнула незыблемая опора — «материнский столб» — любовно возводившегося храма, и растерянный дух озирает обломки, улавливает отголоски недопетых мотивов, невоплощенных очертаний, недосказанных слов. И лишь потом осознается боль — смутно шемящая боль от раны, что не затянется уже никогда.

И в дальнейшем, на всем протяжении цикла, четкие конструктивные членения, подчеркнутые прочностью трех тональных опор, будут оспариваться полутоновыми перетеканиями и тритоновыми сопоставлениями аккордов и тональностей, а также гармоническим (часто энгармоническим) переосмыслением повторяемых мотивов и звуков,

педалей. Постоянная борьба стабильного, устойчивого и мятущегося, текучего делает силовое поле этой музыки особенно напряженным, перебрасывает тематические и тональные арки через зияющие провалы и неодолимые преграды, в которые то и дело упирается развитие действия.

Все три основные темы произведения — «главная», «побочная» и финальная фа-диез-минорная — подаются как образные и тематические неожиданности, как поворотные моменты драматического действия. И вместе с тем их «выходы» готовятся не менее тщательно, чем появление «темь мечты» в Четвертой симфонии.

Тонально (во вступлении явно преобладают бемольные тональности, и завершается оно в натуральной доминанте ми-бемоль минора) и тематически (мотив альты вернется в побочной партии: т. 3—4 в ц. 17, 2 т. до ц. 19 и ц. 20) начальный раздел симфонии готовит скорее “Adagio”. Однако, во-первых, бурная эмоциональная вспышка, яростный, хотя и обреченный на неудачу протест “Allegro” — психологически наиболее естественный выход из начального «шока». А во-вторых, в гармонической системе Пятой симфонии тональности тритонового соотношения оказываются близко родственными, равно как и ладовый «итог» их сопоставления, фа-диез минор, осложненный напластованием четырех вариантов (уменьшенный, особенно близкий исходному ля минору с двумя равноправными вариантами VI и VII ступеней, увеличенный, натуральный и гармонический минор).

«Главную партию» образуют три подъема к трем превышающим друг друга кульминациям, каждая из которых завершается кадансом в ля миноре. Каданс звучит непреклонно, но с очередной волною расслоение фактуры все дальше уводит в неустойчивую сферу фа-диез минора, и восстанавливать равновесие делается все труднее. К тому же после первого каданса волевая тема преобразуется в похоронный марш и даже соскальзывает в ми-бемоль минор. И здесь снова выявляется относительность «полюсов» сочинения — из сгустившегося мрака в активный ля минор «главную партию» возвращает еще одна интонация будущей «побочной» (т. 2—4 в ц. 5).

Третий, ля-минорный каданс не столько завершает, сколько пресекает дальнейшее расслоение пластов фактуры; этот волевой акт временно исчерпывает силы. Вступающему после долгой паузы „Adagio” приходится начинать все сначала, искать собственное — альтернативное — решение. Снова низшая отметка динамической шкалы, робкие, неуверенные шаги на ощупь (ц. 14).

Мотив, едва намеченный предельно тихими тембровыми точками, внезапно открывает выход — пусть иллюзорный, но по-человечески доступный и понятный. Подобно первому глубокому вздоху, вырывается из дотолё стесненной груди песнопение (ц. 15). Оно растапливает ледяной панцирь скорби, чтобы из терпкой сладости запоздалых слез могла родиться прекрасная мелодия «побочной партии» (2 т. до ц. 17).

Напев такой протяженности (около двух минут) еще не звучал в симфониях Г. Канчели. Неудивительно, что его поспешили связать с

характерной тенденцией времени — неоромантизмом. Между тем «полутонные опевания» и «лирические сексты» (146, с. 16—17, 19) в медленной теме Пятой напоминают не столько о «духе великих романтиков», сколько о музыке барокко¹. А еще здесь есть элементарный, всего из четырех нот, вальсовый аккомпанемент арфы, и интонация песнопения, которая утрачивает вневременную объективность, поддаваясь, наконец, соблазну кварто-квинтовой секвенции (ц. 18), и уже знакомый мотив альты, звучавший в «Кавказском меловом круге» как причет (в сцене мнимой смерти Иосифа: женский голос *a bocca chiusa* на фоне «лунносонатных» триолей фортепиано). Каким образом из столь пестрого стилевого конгломерата, из набора общих слов родилось нечто глубоко личное и трогательное — очередная загадка индивидуального стиля Г. Канчели. И ссылками на неоромантизм или «новую простоту» ее, по-моему, не разрешить.

В целом «Adagio» — царство ничем не нарушаемой лирики, разворачивающейся в бесконечно разнообразии оттенков. Как и в «Allegro», форма сама себе полагает предел, ставит надежную запруды на пути потока, грозящего вырваться из берегов. В «Adagio» эту миссию выполняет короткая, но многозначная тема: симметричный колокольный мотив в ре-бемоль мажоре (тт. 5—6 в ц. 15 и 6—7 в ц. 20). Его мягкая воздушная прокладка словно ограждает «лирическое сердце» Пятой симфонии от любых посягательств извне. Но в колокольном мотиве есть и нечто надличностное — торжественное напоминание о всевластии рока. Дважды оспаривает он до-мажорные аккорды в «Adagio», причем во второй раз этот эффект усилен ударом тамтама — голосом неподкупного стража: «Свидание окончено!» А сверх всего ре-бемоль-мажорная тема выступает еще и посредницей между «созерцанием» и «деянием»: на ее устое развернется *Roco più mosso* — взволнованный отклик сразу и на недопетое «Adagio», и на пресеченное «Allegro».

Здесь один из решающих рубежей формы, и его значительность оттеняет второе и последнее во всей симфонии полное проведение «темы детства». Как будто песнь выплаканной скорби сняла непосильное бремя с души, возродила ее для действия, а значит, для жизни. Даже глухая пелена молчания на миг редет, и начало *Roco più mosso* откликается на отзвучавшую песнь «Adagio» ансамблевым плачем флейт (ц. 21) — единственным эпизодом в партитуре Пятой симфонии, который вызывает непосредственно «грузинские» ассоциации². А плач, в свою очередь, раскачивает застывшую педаль *до-диез*, ее гулкое биение постепенно сливает весь оркестр в единую массу, вибрирующую каждой клеточкой, набухающую бунтарской силой. И снова срыв: после напряженного моно-

¹ «Баховской темой» называет ее Гиви Орджоникидзе (13, с. 153).

² В этом смысле Пятая симфония стоит в творчестве Г. Канчели несколько особняком. Быть может, потому, что воспоминания о родителях не связывались для композитора со звучанием народной музыки. Думаю, определенную роль сыграл и заказ, исходивший от издательства «Ширмер» (США); до сих пор успех грузинской музыки за рубежом гарантировался так называемым «национальным колоритом», и Г. Канчели в своей первой работе «на экспорт» мог сознательно идти от противоположного.

литного нарастания неожиданно тихий полутоновый стон на вершине до-минорной кульминации (т. 2 в ц. 24) осмысливается почти по-гамлетовски: «Какое чудо природы человек! [...] Краса вселенной! Венец всего живущего! А что мне эта квинтэссенция праха?»

Репризе остается разве что с достоинством уйти в тишину, унося с собой самые дорогие и заветные воспоминания. Поначалу создается впечатление, будто симфония и впрямь готова последовать по этому пути, уже достаточно традиционному для современной музыки. После «заглавной антитезы» сразу же вступает «побочная», постепенно возвращаясь в привычный для себя ми-бемоль минор, где появляется сокращенный, единственно возможный после всего, что случилось, вариант «главной партии» — похоронный, оплаканный стонущими полутонами. Но в потаенных глубинах этой музыки все еще жива неукротимость Галактионова ветра: даже «израненный, как гиена», почти «умирающий» он все-таки «мечтает о солнце»³. Из стонов, из марева уменьшенного лада свинцовой тяжестью зимнего прибоя начинает вздыматься новая тема, взявшая от заглавного мотива симфонии и особую затрудненность первого шага, и даже группеттообразный «разбег» на последней шестнадцатой полутакта (ц. 28).

Почти сверхчеловеческая воля к самопреодолению роднит кануны генеральных кульминаций в Первой и Пятой симфониях. Только в Пятой подъем намного труднее — словно придавленный стопудовой тяжестью опыта, и на вершине ждет не лучезарный блеск, а катастрофа. Пласты фактуры, согласно кружившиеся ранее каждый по своей орбите, вдруг распадаются на наших глазах, захлестываемые беспорядочными воплями пассажиров, расплющиваемые лязгом ударных. Этот эпизод длиной всего лишь в пять тактов (к тому же темпово сжатых: $(\text{♩} = \text{♩})$) исчезает внезапно, как наваждение. В заключительном проведении хрупкой «темы точек» фа-диез минор, преодолевший ладовую раздвоенность, прозрачен и суров.

«Не сразу, но рано или поздно догадываешься все-таки, что тема слабости неразрывно сопряжена у Канчели с темой людской общности, единения людей... Человек слаб, и это печально. [...] Но самая эта слабость воспринята как непреоборимая сила, ибо свойственная всем людям, она-то и объединяет их в человечество, в общечеловеческое содружество, способное превозмочь смерть. [...] В слабости — предвестье новой жизни. [...]

Когда все звуки смолкают и воцаряется тишина — в тот момент, когда зал еще не решается аплодировать, — понимаешь, что с тобой произошло что-то очень важное, что музыка омыла твою душу каким-то освежающим ливнем, вселила в тебя надежду» (194, с. 89).

Остается добавить лишь, что в свое время премьеры Пятой симфонии на XXII Фестивале двух миров в итальянском городе Сполето лавров автору не принесла.

— Марио ди Буонавентура дирижировал не слишком удачно, и я

³ Цитаты из стихотворения Г. Табидзе «Как бились колокола с с колоколами».

не столько слушал музыку, сколько наблюдал за залом. Несколько раз я пытался заглянуть в соседнюю ложу: меня предупредили, что там должны сидеть С. Барбер и Дж. Менотти. Однако перегородка заслоняла их от меня, а предпринять более энергичные усилия мешало соседство незнакомца, вошедшего в мою ложу за миг до начала. Наконец, я все-таки не выдержал: дождавшись очередного tutti, перегнулся через барьер и увидел, что оба... мирно спят. Но самое забавное выяснилось после концерта — моим соседом по ложе был Лючано Берно.

Шестая симфония

В 1981 году лейпцигский оркестр Гевандхауз праздновал свое 200-летие. Юбилейный сезон открывался в новом концертном зале, и дирижер Курт Мазур придумал весьма удачный способ его «освящения»: композиторам разных стран были заказаны новые произведения, премьеры которых шли в течение нескольких месяцев, по одной в концерте, причем обязательно в окружении классики. Г. Канчели попал в эту «обойму» благодаря громкому успеху Четвертой симфонии в Лейпциге в 1977 году. К. Мазур тогда находился в отъезде, но, вернувшись домой, прослушал трансляционную запись. Так решилась судьба будущей Шестой симфонии.

А впрочем, действительно ли решилась? Как-то Г. Канчели задали вопрос, почему после Четвертой симфонии он работает преимущественно по заказам зарубежных издательств, фестивалей и исполнителей (исключение составила лишь «Музыка для живых»): «Так уж вышло,— ответил композитор.— Собственно говоря, я не пишу по заказу. Я просто получаю какие-то предложения и некоторые из них принимаю — те, что дают мне стимул для работы» (18).

Так уж вышло: под впечатлением от Четвертой симфонии два дирижера — М. ди Буонавентура и К. Мазур — заказали композитору два следующих произведения. Причем предложение от К. Мазура поступило еще до окончания работы над Пятой симфонией. Но, полагаю, даже если бы не было ни этого, ни любого другого предложения, Шестая все равно появилась бы непосредственно вслед за своей предшественницей. Чтобы утвердить новую целостность — уже по ту сторону горькой правды о невозможности абсолютного счастья и нерушимой гармонии. А значит, подытожить, логически завершить симфонический макроцикл грузинского композитора.

— Я твердо решил, что Шестая симфония будет для меня пос-



ледней. Когда существуют такие эталоны, как девять симфоний Бетховена или шесть симфоний Чайковского, неловко переступать определенный количественный предел. Правда, история помнит и сорок одну симфонию Моцарта, и более ста циклов Гайдна... Видимо, современный автор должен сам определить, на что он способен. Но вряд ли можно по-настоящему работать, если не ставить перед собою новые, особенно трудные задачи.

К сожалению, мне все-таки пришлось нарушить данный себе твердый завет. Когда Джансуг Кахидзе исполнил Шестую симфонию в Праге с тамошним филармоническим оркестром, художественный совет обратился ко мне с просьбой написать для них Седьмую симфонию, а к Джансугу — дирижировать ее премьерой. Если бы речь шла не об оркестре такого класса, я, безусловно, отказался бы. Но на этот раз я окончательно закрыл себе пути для дальнейших отступлений, назвав Седьмую «Эпилогом».

Художественная цельность, гармоничность Шестой симфонии — явление до некоторой степени загадочное. Слишком много здесь непримиримых контрастов и непредсказуемых поворотов. К тому же цикл четко разделяется на равные по продолжительности, но почти противоположные по смыслу половины: первая — возвышенная и идеальная, вторая — материальная, подчас до грани примитива; первая — образец сдержанности, утонченности, вторая рубит сплеча, шокируя пуристов; наконец, то, что первая тщательно, продуманно и любовно возводила, вторая растаптывает, чтобы затем оплакать. Почему же все-таки слушатели разных стран воспринимают эту музыку как олицетворение идеала красоты и человечности?

«Лейпциг давно уже не переживал премьеры, на которой аплодировали бы так же, как при исполнении классики», — отмечает в 1981 году *“Leipziger Volkszeitung”*. — И при этом речь идет вовсе не о музыке, созданной по традиционным образцам. Несмотря на всю своенравность, эта симфония непосредственно трогает с первых тактов». «Случилось невероятное, — подхватывают *“Mitteldeutsche Neuste Nachrichten”* (MNN). — Первое исполнение Шестой симфонии Канчели... стало столь бесспорным успехом, что уже в антракте можно было услышать замечания типа: «хотел бы тотчас же послушать еще раз», «великолепно», «новаторски» и т. п. Непривычно много раз вызывали присутствовавшего на концерте композитора».

«В музыке Канчели, — писала *“Nationalzeitung”*, — ощущается сильная творческая личность. Он вдохновляется фольклором своей родины, но не копирует его, а творчески переосмысливает. Он использует современный музыкальный словарь, но не позволяет модернистским течениям увлечь себя. И он достаточно самобытен, чтобы не бояться «общих мест» симфонизма». По мнению *“MNN”*, Канчели «освободил форму симфонии не только от ее классических временных рамок, но и от преимущественно европейского акцента. У него гораздо более эластично сплавлены время, пространство и энергия. Но истинное очарование этой партитуры — в стихийной игре со звуковым феноменом, вызвавшей у слушателей сладостную жажду все новых и новых звуковых наслаждений...» Компози-

тору удалось необычайно органично воссоздать в музыке «нерасторжимость всеобщего и сугубо интимного — как это бывает и в жизни». «Беспредельно богатый музыкальный микрокосм становится символом макрокосма» (“Leipziger Volkszeitung”; цит. по: 83).

А вот отзывы на исполнение Шестой симфонии Томасом Зандерлингом на Берлинском бьеннале-83: «...музыка, никогда прежде не слышанная, тихо захватила с первого мгновения и не отпускала до тех пор, пока не смолк последний звук. Потому что она дошла до сердца — как не боялись выразаться в старину, — а значит, и исходила от сердца. [...] Гуманизм этого произведения заключен не только в идейной концепции, но и в способе ее воплощения — коммуникательном, не боящемся открытого выражения чувств» (254). Ее называют «симфонией, повелевающей молчать» (270), произведением, «развивающим великие музыкальные традиции» и побуждающим «к размышлению, воспоминаниям и обдумыванию прожитого» (277).

В конце 1986 года в Тбилиси прибыла бандероль из Великобритании: репродукция картины, которую Питер Джонсон написал, услышав по радио Шестую симфонию доселе не известного ему автора: «Я был настолько поражен и восхищен масштабностью и драматизмом ее звучания, что решил написать картину, чтобы вдохнуть эмоциональный заряд Вашей прекрасной музыки в мою живопись».

На XVIII фестивале «Софийские музыкальные недели» (июнь 1987-го), «когда Дж. Кахидзе «изваял» последний звук Шестой симфонии Г. Канчели, тишина взорвалась, публика вскочила на ноги. Та самая публика, которая уже не любит современной музыки» (234, с. 22).

Сходным образом — разве что после долгой, зачарованной паузы — реагировали и слушатели концерта, открывшего XXXVIII Западноберлинский фестиваль (1988). Радостное волнение зала откликнулось и в рецензиях — «открытие» (271), «грузинский подарок» (282), «тихий крик души, который невозможно заглушить» (266). «Канчели заставляет чутко слушать и размышлять, — пишет К. Гайтес. — Его музыка не стремится подчинять и покорять. Она отдает себя во власть слушателя. Она в высшей степени индивидуальна и притом смиренна. Ей наплевать на внешний блеск, хотя Канчели блестяще владеет искусством инструментовки» (266). «Получасовое Adagio a ritardando имеет смелость явиться из неслышимого, а затем снова и снова впускать тишину в промежутки между звуками и аккордами. Добиваться предельной концентрации, ибо оркестровое мастерство доведено здесь до порога тайны...» (266).

Премьера Шестой симфонии на «Варшавской осени»-86 не только «почти стерла в памяти» большинство произведений, сыгранных на этом фестивале (285), но и отбила «всякое желание слушать что-либо еще» (279, с. 3). «Хотелось бы повторить вместе с поэтом, — читаем в рецензии Б. Банаша, — что это произведение «прекрасно, как первый день творения». В музыке, соединившей всю красоту мира с его глубоким трагизмом, ощутима живая причастность композитора к природе, ко всем движениям человеческой души. Мир,

созданный им, — лишь художественная иллюзия, но это мир, в котором мы живем» (281) ¹.

Может быть, тут и разгадка? Изображая «мир в котором мы живем», без розовых фильтров и неосуществимых посулов. Шестая симфония своим звучанием утверждает: несмотря ни на что, этот мир прекрасен! Потому что в нем есть место для углубленного созерцания красоты и чуткого вслушивания в тишину, для благодарной памяти и безмерного восторга. А главное: как и во все времена, сегодняшний мир оставляет человеку шанс выстоять в испытаниях, сохранить «мудрую верность себе» (286), способность творить добро.

После внутреннего кризиса, пережитого и преодоленного в Пятой симфонии, художественное пространство нового цикла раздвинуто почти до беспредельности, насыщено событиями и внешними впечатлениями. «Пронизывающий Шестую симфонию насквозь, словно образ неизменной природы, тембровый рефрен двух солирующих альтов связывает целую цепь контрастных эпизодов, — пишет А. Шнитке в аннотации к премьере в Лейпциге. — Трепетное, прерывистое дыхание жизни, сосредоточенное размышление, неожиданная судорога, трагическое похоронное шествие, удары неведомой злой силы, лирическое откровение, иступленное насилие, гордый стоицизм смирения — все это проходит перед нами последовательно (а иногда и одновременно в многомерном контрапункте), и мы не знаем, когда и где случились эти события, между которыми века и которые даны нам не в исчерпывающей полноте, а в пунктирной незавершенности (как, впрочем, и происходит все в жизни). И мы не можем не верить в реальность этого мира, открывшегося нам в своей прекрасной «неоформленности», и нам хочется еще раз побывать в

¹ Правда, пророчество Яна Вебера («...если бы какой-нибудь Озава представил это произведение в Бостоне... оно вызвало бы настоящую сенсацию в мировом масштабе», — 285) пока не сбылось. Отзывы на исполнение Шестой симфонии в концертном фестивале советской музыки в Бостоне (февраль, 1988) — хотя и не Бостонским симфоническим, а специально созданным Фестивальным оркестром под управлением Дж. Кахидзе — весьма противоречивы. Рецензент газеты «Boston Phoenix» воспринял лишь внешнюю сторону произведения: «...каждый пассаж высоких духовых сменялся пассажем низких, после каждого бестелесного pianissimo появлялось сокрушительное тройное forte, а после любого казавшегося заключительным каданса повторялся еще какой-нибудь эпизод. В конце концов это стало казаться забавным, но ни в чем другом не замечалось даже намек на юмор». Критику из «Christian Science Monitor» симфония показалась излишне растянутой и медленной, тогда как представителю «The Boston Herald» — слишком громкой и чересчур яростно обрушивающейся на собственный тихий рефрен: «Может быть, нам предлагалось искать здесь какую-то аллегорию? А вот для Б. Холленда из «New York Times» эта музыка, напротив, прозвучала первым внушительным художественным аргументом Бостонского фестиваля, потому что она «существует на свой счет, а не создается лишь для того, чтобы манипулировать нашими эмоциями». Свидетельством признания в музыкальных кругах стали новые заказы, полученные композитором во время пребывания в США. — «Вечерние молитвы» для флейтистки К. Винсенс и камерного ансамбля и «Ночные молитвы» для квартета «Кронос». Передавая еще один заказ (композитором не принятый), представительница издательства «Ширмер» Мэри-Лу Хэмфри добавляла уже от себя: «Меня буквально преследуют неземная красота и мистика Вашей музыки, равно как и ее волнующая человечность».

нем и понять то, что мы не поняли с первого раза, дослушать то, чего мы не расслышали...» (134, с. 10—11).

Задуманная как финал симфонического макроцикла, Шестая вбирает в себя, представляет в новом свете образные и композиционные идеи предыдущих полотен. Со Второй и Четвертой симфониями ее роднит чувственная конкретность звуковой среды, вызывающей прямые ассоциации с образами природы: мягкая тяжесть земли, что хранит в своих темных недрах неразлучную тайну рождения и смерти, бездонная лазурь над головой, струящиеся потоки света, капля росы, дрожащая на цветочном лепестке, и многоликий ветер — от робкого дуновения до все сметающего вихря. Однако то, что по весне вдыхалось полной грудью, ненасытно и почти неосознанно впитывалось пятью чувствами, рождая радостный отзвук в душе, — все это воспринимается теперь сквозь осеннюю дымку печали, дробится на множество подробностей: вроде бы случайных, но очерченных в памяти с почти ирреальной четкостью; и каждую из таких подробностей хочется удерживать, запечатлеть, продлить...

Как и прежде, Шестая симфония связывает непреходящую красоту природы с загадочным совершенством народного искусства — символом изначальной гармонии, духовной опоры. Воплощен этот символ в «тембровом рефрене» (А. Шнитке) альтов, кажущемся цитатой из грузинского фольклора. Однако, в отличие от напева «зари», открывающего Третью симфонию, тема альтов звучит как остраненное незапамятной далью воспоминание — за кулисами, *pp*, *sul ponticello*, *sempre pop vibrato*. В течение двух минут огромный оркестр неподвижно сидит на сцене в полном молчании, вслушиваясь в стародавнюю легенду, донесенную до нас ветром столетий. И это «повествование из тишины» предопределяет своеобразие драматургии Шестой симфонии. Музыки, «внутренняя жизнь которой как бы скрыта в молчании; для ее восприятия необходимо, в первую очередь, элементарное напряжение слуха, внимательное вслушивание; она устанавливает предельно хрупкие взаимосвязи с акустическим пространством как в концертном зале, так и при прослушивании в записи. [...] Подобная музыка оказывается почти что собственной тенью, собственным отзвуком — пространственная отдаленность звучания преобразуется в отдаленность во времени: прошлое, воспоминание [...] даль, ощущаемая через различные стадии приближения» (286).

Из последовательности «стадий приближения» складывается форма цикла: четыре части, хотя и не разделенные в партитуре, но достаточно четко разграниченные по смыслу², объединяются попарно, причем в каждой «паре» первая часть как бы готовит, напряженно ожидает вторую — главное событие. В свою очередь вся первая половина формы оказывается большой созерцательной прелю-

² «Медленное» *Allegro*, основанное на принципе «тезис—антитезис—синтез» (до ц. 11), лирический центр, *Calmo* (ц. 11—16), третья часть, соединяющая черты похоронного марша, *скерцо* и второго *Adagio* (ц. 17—25, без темпового обозначения), и, наконец, монолитный финал *Marcatissimo furioso* (от ц. 26) со скорбной кодой *Lento molto* (от т. 2 в ц. 38).

действием к собственно действию, разворачивающемуся во второй половине. Тем самым утверждается линейность драматургии, устремленной навстречу финальной катастрофе. После Пятой симфонии «возвращение на круги своя» для произведений Г. Канчели уже невозможно...

Два момента существенно отличают наигрыш альтов от «фольклорных» рефренов ранних симфоний. Первый — интонационный строй: именно с этой темой в «серьезную» музыку Г. Канчели впервые проникают образы грузинской народной лирики, встречающиеся в ряде «озвученных» им на рубеже 70—80-х годов фильмов и спектаклей. Другое «новшество» альтовой темы — ее развитость и смысловая завершенность: это вполне самостоятельная музыкальная пьеса (или песня). Оркестру, в сущности, уже нечего досказывать, развивать и конкретизировать: он может лишь создать по совершенному образцу новое, «авторизованное» произведение. Поэтому рефреном в собственном смысле слова альтовая тема не становится; в дальнейшем либо звучит ее четырехтактовое дополнение — «кода» (ц. 9, 1 т. до ц. 10, ц. 15, 4т. до ц. 17), либо просто протягивается бурдонная педаль двух альтов — своеобразный катализатор для протекающих в «прелюдии» интонационного отбора и становления (именно на альтовой педали очерчивается начальная интонация будущего *Calmo* — т. 3—5 в ц. 5). Во второй же половине симфонии альты играют вообще другую музыку, сохраняясь в качестве исключительно тембрового рефрена.

Но однажды наигрыш альтов все же повторяется целиком — в *Marcato* (от т. 5 в ц. 7), в сочетании с «антитезисом» — теми «обрывками мелодических мыслей... словно свернутых в своего рода мерцающие точки» (12), с которых начиналось оркестровое повествование (*Battuta*, ц. 2). При этом «мерцающие точки» преобразуются до неузнаваемости: робкий лепет флейт, подобный дуновению ветерка, — в росчерки белых молний, а ритмизованный звон клавесина — в громовые удары низкой меди, тогда как рефрен лишь слегка осветляется — ре минор вместо соль минора и *piano* вместо *pianissimo*. Однако в *Marcato* нет того трагического противостояния двух оркестровых пластов, контрастных по характеру образов, динамике, тембру и объемности звучания, которым поразит впоследствии «скерцо» (ц. 18). Темы звучат здесь в одной тональности, а в просветах между вспышками и ударами *fff* остается достаточно места для безмятежно струящегося напева. Жесткое *tutti* не оспаривает лирическую природу рефрена, скорее само черпает в нем опору; не разрушает оно и царящую в «прелюдии» лирическую атмосферу, но обогащает ее новыми красками, намечает новое пространственное измерение. Ведь до сих пор музыкальное действие разворачивалось исключительно в среднем регистре, в диапазоне дуодецимы, в сольных и ансамблевых тембрах. *Marcato* же впервые приоткрывает «воистину огромное образное пространство» (12) Шестой симфонии, дает представление о подлинных масштабах предстоящего действия. (Так в кинотеатре, пока на экране еще идет журнал или короткометражный фильм, ширмы, ограничивающие поле зрения, постепенно

раздвигаются, освобождая незаполненное белое поле для основного, широкоформатного зрелища.)

Подтвердив духовное родство альтового «прообраза» и первого робкого отклика оркестра, — он не успел еще подыскать слова, чтобы выразить волнение перед лицом красоты, и потому словно боится сказать лишнее — динамический пик *Marcato* опадает так же внезапно, как и возник. Альты спокойно допевают коду рефрена, оркестр досказывает свои отрывочные тезисы, и все замирает в ожидании *Calmo* (ц. 11).

Никогда не забуду первую встречу с этой музыкой — на генеральной репетиции в Большом зале Тбилисской филармонии. Тогда я еще не уловила ни бесконечности напева, ни стройной последовательности четырех строф. Просто сменяли друг друга разрозненные возгласы, вздохи, выразительные реплики, акценты и педали, всплывая во множившихся слоях объемной и одновременно прозрачной оркестровой ткани, вздымались к облакам и бесследно таяли воздушные замки иллюзии. Но была в совместном пении бесчисленных и разных голосов текучая внутренняя размеренность; она подчиняла своему торжественному ритму, заставляла дышать в такт ему — медленно и глубоко, втягивала в неуклонно расширявшееся, разбухавшее пространство. И в какой-то момент это пространство оказалось настолько огромным, так плотно заполненным музыкой, что от полноты его ощущения перехватило горло...

Думаю, *Calmo* не производило бы столь сильного, не стираемого привычкой впечатления, если бы в течение восьми предшествующих минут не нагнеталось так продуманно, планомерно и вместе с тем ненавязчиво, вовсе не заметно для слушателя чувство томительного, нетерпеливого ожидания. Композитор не только сохраняет «пространственную отдаленность» (286), не только жестко экономит тембры и регистры или оттягивает вплоть до начала *Calmo* появление обещанной в первых тактах *Battuta* тоники ми минора — он еще конструирует своего рода тематически-фактурный «вакуум», в котором самая ничтожная интонационная малость, самая затертая идиома музыкального словаря возводятся в ранг символа. Так слышатся единственный во всей прелюдии си-минорный каданс арфы, повторяемый в неизменных тембре, динамике и высотном положении (ц. 5 и 7, 2 т. до ц. 10, 3 т. до ц. 11), и лирическая тема, выросшая из самого обыкновенного гармонического преддыкта (1 т. до ц. 6 — 1 т. до ц. 7, затем от т. 3 в ц. 10 и перед началом финала — ц. 25).

Сравнив *Calmo* с его «фольклорным» прообразом, рефреном альтов, нетрудно заметить их композиционное сходство: те же четыре песенные строфы, из которых третья, кульминационная, устремлена в поднебесье, четвертая же, репризная, омрачена сожалением о несбывшемся. Правда, в *Calmo* нет собственной коды, оно обрамляется заключительным четырехтактом рефрена (4 т. перед ц. 17). Однако несопоставимые масштабы форм — *Calmo* в четыре раза длиннее рефрена — обуславливают и неадекватность замены. Зыбкость достигнутого в середине симфонии равновесия исключает возможность остановки или отступления: пути назад отрезаны.

Тема *Calmo* вырастает из интонации стога, что после “*Adagio*” Пятой симфонии становится как бы опознавательным знаком лирики Г. Канчели. Солирующий гобой повторяет ее четырежды, и в четвертом звене секвенции преодолевает, наконец, притяжение тоники ми минора, увлекает плотно уложенные пласты гармонии идеей движения, пробуждает певучие подголоски, оттеняющие взлеты и спады эмоции, и, наконец, подменяет унаследованную от «прелюдии» эпическую размерность четырехдольного метра более гибкой трехдольностью песнопения:

25. *Calmo* $\text{♩} = \text{♩}$
4p Ob. solo

Шестая симфония

Flauti

pp

Fl.

Archi

pppp

3p

+cl.

ppp

12 + Arrpa

От достигнутого в кадансе первой строфы ля мажора — прямой путь к генеральной кульминации *Calmo*, и солирующий гобой, лидер оркестрового хора, даже успевает сделать по этому пути два шага. Однако кульминация еще не успела вызреть. При всей контрастности «абсолютно текучего» (12) *Calmo* и разорванной, как бы находящейся в стадии становления, «прелюдии» есть у них одно замечательное общее свойство: подчеркнутая сдержанность, я бы сказала демпфированность, эмоции при повышенном накале внутреннего волнения, безудержность стиснутого волевым усилием порыва. Узда эмоционального контроля натянута до звона, потому-то медленная, тихая, грустная, почти безнадежная «музыка созерцания» выбрасывает такие протуберанцы энергии, что не снились иному бурному *allegro*.

На преодоление эмоционального, высотного и фактурного «провала», пресекавшего прямой путь к кульминации (т. 3—5 в ц. 12), приходится затратить всю вторую строфу (от т. 5) — она словно бредет на ощупь к утраченному устою ля, обретая его лишь в кадан-

се (4 т. до ц. 14). Зато какой неудержимой лавиной накатывается теперь кульминация, как возносится в поднебесье захлебывающимися от счастья *glissando* валторн, опеваются пассажирами струнных и высокого дерева (ц. 14), что подобны здесь огненным всполохам или пенным ударам прибоя в скальные литавры!

В несовершенном человеческом бытии есть понятия непереносимой радости и ослепляющего сияния. То, что происходит в кульминации *Calto*, вряд ли могло бы длиться более предписанных в партитуре семи тактов: у слушателя просто не хватило бы дыхания. Поэтому сдвиг в си-бемоль минор на абсолютной высотной и динамической вершине формы (3 т. до ц. 15) — нечто вроде спасительного эмоционального фильтра: затмение, ледяной водопад, порыв бури, уносящий несбыточные надежды и полагающий предел только что казавшимся безграничными возможностям. И одновременно — единственный выход для избытка чувств: не к катастрофе, но к катарсису.

Последняя, четвертая строфа *Calto* точно воспроизводит мелодический рисунок и гармонию первой. Однако знакомая музыка сдвинута в фа минор, скрипки отрываются от по-прежнему незыблемых басов, соединяются в унисон, звенящий при неизменном *ppp*, как слеза в голосе, и устремляются в головокружительную высь, оставляя в среднем регистре чисто символическую терцию разделенных альтов, к тому же насквозь «продуваемую» ми минором бесприютных флейт из начальной «прелюдии». Обрамляющая реприза двух первых частей не восстанавливает эпического спокойствия, ее чуткая тишина томится предчувствием неминуемого.

И действительно, из предрассветного марева надвигается *staccato* на оголенном ритме сарабанды, со зловещим колокольным ударом на каждой четвертой восьмой такта. Долой скрупулезный расчет, психологические тонкости и микроскопическую дозировку средств! Пусть краска ведрами выплескивается на стометровый холст и размазывается половой щеткой, пусть летят к чертям хилые гуманистические идеалы и моральные заповеди!

Да полно, в самом ли деле это так?

Шокирующий примитивизм начального раздела «скерцо» Шестой симфонии — такая же маска, как вакуум «прелюдии». Уже здесь завязываются драматургические узлы, которые никак не распутать привычными антиномиями «черное — белое», «добро — зло». Как воспринимать, например, упоминавшееся столкновение, сразу за «похоронным маршем», двух контрастных образных планов (ц. 18) — озорной темы, впервые прозвучавшей в малоудачном фильме «Дюма на Кавказе», и атакующих ее рваных аккордов *tutti*, что переходят затем в пассажи, напоминающие энергичные движения мокрой тряпкой по школьной доске?

Вроде бы все как в Пятой симфонии — невинная «тема детства» и ополчающиеся на нее жизненные невзгоды: тембр клавирина, необарочная секвенция с задержанием на каждой сильной доле, тихое, «отдаленное» проведение этой темы — будто в пласте воспоминаний. Может быть, даже воспоминаний особенно дорогих, ведь

секвенция основана на интонации стона, из которой складывается тема *Calmo*; сохранена и тональность, ми минор. Да еще клавесину «подпеваает» флажолет солирующего альты, овевая незатейливую тему поэтической грустью. Соответственно, громкий звуковой пласт наделен всеми внешними приметам «злодейства».

И все-таки у этого конфликта, обрисованного с почти кинематографической наглядностью, есть прямо противоположный подтекст. Во-первых, вторжение озорной темы в кульминацию траурного шествия не говорит в ее пользу: даже мыши в Первой симфонии Малера пускались в пляс не вдруг, а с соблюдением определенных приличий. Во-вторых, незваную гостью не так-то просто изгнать: она допевает свою песенку до предпоследней ноты, и если бы не решительные протесты струнных, колоколов и тромбона (3 т. до ц. 20), чего доброго, начала бы ее снова, оттолкнувшись от реплики арфы (т. 4 в ц. 19), взамен мотива *Calmo*. Самое же прискорбное заключается в том, что, вытолканная в дверь, она, собравшись с силами, вламывается в окно, да вламывается так, что вышибает и окно, и дверь, а заодно и всю стену (см. ц. 26—37).

Совсем иначе ведет себя громкий пласт. Изгнав «злые» диссонансы, он в союзе с вариантом бывшего си (а теперь си-бемоль)-минорного каданса вновь открывает шлюзы тишины. Наступает время осмысления, поминовения, долгого и любовного прощания. Надо сказать, этот момент Шестой симфонии поначалу смущал даже поклонников творчества Г. Канчели. Кто-то увидел здесь неоправданный повтор драматической ситуации, сложившейся в репризе *Calmo*, кто-то — тормоз в становлении формы. Помню, я тоже брякнула нечто невнятное относительно несоблюдения жанровых норм: скерцо-де прорисовано недостаточно рельефно. Но Гия Канчели обладает счастливой способностью выслушивать благие советы, пропуская их мимо ушей, и делать лишь то, что считает нужным он сам. И действительно, какой прок в рекомендациях людей, не чувствующих, что скерцо здесь жанр чуждый, извне вторгшийся, и чем скорее его отбросить, тем лучше, что торможение формы, оттягивание и желанного, и неизбежного для Шестой симфонии — такой же основополагающий принцип, как и повторение драматической ситуации в новых условиях изменившимися средствами и с иным результатом?

Очередной наплыв тишины — несостоявшаяся кода *Calmo*, отнесенная за роковую черту. Альты, по-прежнему оставаясь за кулисами, усугубляя эту свою «отдаленность» флажолетами, начинают жить болью всего остального оркестра, вступают с ним в диалог и даже первыми находят нужные слова. Только слова эти лишены чувственной полноты: обе темы, запеваемые альтами, оказываются бесконечными канонами и обе растягивают, насколько можно, прощальную интонацию секундового задержания, что стекает к вечному покою унисона (2 т. до ц. 21 и 2 т. до ц. 22).

В момент, когда темы двух канонов объединяются, готовые слиться на тонике си минора, возвращается ре-минорная сарабанда (ц. 24). Она вторгается уже без предупреждения или предвари-

тельного разгона — *fff*, в факельном зареве кластерных педалей у струнных. И трудно сказать, торжество ли это внеличной силы, что не признает послаблений и исключений из правила, или же гордый вызов судьбе.

Между двумя оглушительными *tutti*, заключением третьей части и началом финала — последний оазис тишины (ц. 25). Пожалуй, еще и эта странная, почти необъяснимая отсрочка заставляет услышать в финале нечто более существенное и сложное, чем «не лишнюю иллюстративности, но убедительно венчающую ход развития генеральную кульминацию» (12) или же «несколько плакатный драматический апофеоз...вновь опровергаемый заключительным разделом произведения» (286). Почему на решающем, роковом рубеже Шестой симфонии все еще возможно доверчивое ожидание счастья? И как соотносит его с «плакатным» *Marcatissimo furioso* (от ц. 26), что основано на невероятным образом изменившейся «легкомысленной» теме? С одинаковой степенью убедительности финал можно «объяснить» как шабаш вырвавшихся на волю низменных инстинктов и как мечту с обрезанными крыльями, что тщится взлететь, но подавляется натиском бездушной механической массы и подвергается нечеловеческим пыткам (ц. 30—32); как триумф беззаботности и невежества, возведенных в жизненный принцип, и как прорыв сквозь смертоносное пламя к той заветной мажорной вершине, от которой пришлось отступить кульминации *Calmo*. Во всяком случае, в разметенной контрастами художественной ткани этого произведения недаром выделены для монолита, два равно весомых центра, *Calmo* и финал. Не зря они одной темой предваряются и в одной тональности вступают. И не по случайному совпадению в обеих частях трагическая перипетия приходится именно на недостижимую вершину кульминации и тем самым эту вершину отменяет. Но *Marcatissimo furioso* «заодно» отменяет и катарсис. Его заключительный (ц. 34—37) раздел с жестоким упоением уничтожает всякие иллюзии. Как будто согласная ритмическая вибрация оркестра, разбегавшегося для прыжка к кульминации (ц. 33), неожиданно привела в действие чудовишный пресс, что расплющивает тему *Marcatissimo furioso* до унисона, а потом втоптывает ее еще глубже. В заключительном разделе (ц. 34—37) безграничное оркестровое пространство симфонии катастрофически сжимается — потолок ложится на пол, и одновременно вздымается кошмарное облако уже не музыкальной звучности (предельное электронное усиление фортепианных аккордов-кластеров). Атомный гриб над обломками мира...

Неудивительно, что именно Шестая симфония заставила музыкантов впервые задуматься о новой ситуации в творчестве грузинских «шестидесятников». О ситуации, породившей такие феномены, как «Железный театр» О. Чиладзе или «Ричард III» Р. Стуруа, «Древо желания» Т. Абуладзе или «Грузинская хроника XIX века» А. Рехвишвили (110, с. 21). В произведениях этой «новой волны» положительный герой если не вовсе устраняется, то, по крайней мере, терпит сокрушительное поражение, и грань между добром и злом

истончается до прозрачной амбивалентности. Нельзя назвать подобную ситуацию кризисной — хотя бы потому, что она принесла с собою очень значительные произведения. Но слушателю, зрителю, читателю сразу стало труднее по-прежнему восторженно любить грузинское искусство. Его, зрителя, читателя, слушателя, тоже в общем-то можно понять: колы скоро искусство идет в ногу с жизнью, значит, и сама жизнь становится все более невыносимой. Где же искать духовную опору, если она утрачена и в произведениях современников?

То есть она, конечно, есть, только поди-ка отыщи ее. Ибо на поверхности — сплошь реальная боль, неприкрашенная истина или кривая усмешка гротеска, и все это режет по живому, терзает и без того истерзанную душу...

Быть может, Г. Канчели так долго писал Шестую симфонию, столько раз переделывал ее именно потому, что никак не мог найти приемлемый для себя выход из сложной ситуации — не только художественной, но и социальной. Дело ведь было не просто в дилемме: завершить ли симфонию грохотом все сметающего взрыва (как во второй редакции) или же приписать к ней медленную и грустную коду³. В сущности, решался вопрос о жизненной позиции, о возможности и необходимости творчества. Несколько лет спустя в интервью английскому журналу «Темпо» композитор заметит, что сочинять музыку имеет смысл лишь до тех пор, пока человечество еще живет надеждой.

Не знаю, можно ли назвать надеждой настроение, царящее в коде Шестой симфонии (*Lento molto*, от т. 2 в ц. 38). По крайней мере, кода дает время опомниться, задуматься, собраться с силами, чтобы жить дальше. Откуда черпает веру и каким образом вливает ее в слушателей бесконечно грустная Шестая симфония, в которой мажорных звучаний даже меньше, чем в Пятой, — ее суверенная художественная тайна. Но каким-то образом ей это удается.

Роберт Стурау

Это имя встречается на страницах книги особенно часто. Что поделаешь: Роберт Стурау — самый давний и самый постоянный из всех постоянных сотрудников Г. Канчели. Со своими лучшими спектаклями они вместе объездили полмира: от Мексики до Австралии, от

³ По признанию композитора, неоценимую помощь в этой работе (как и во многом другом) оказал ему Михаил Килосанидзе — один из самых давних и близких друзей, прекрасный музыкант, звукорежиссер всех записанных в СССР крупных произведений Г. Канчели. В 1980 г. они вместе осуществили на Грузинском отделении фирмы «Мелодия» своеобразный монтаж Шестой симфонии; основой послужила трансляционная запись со второй тбилисской премьеры, а новые фрагменты проигрывались на рояле и тут же записывались начерно. Именно тогда появилась и медленная кода.

Лондона до Тель-Авива. Г. Канчели писал музыку ко всем драматическим постановкам Р. Стуруа за пределами Театра имени Ш. Руставели, в том числе к «Брестскому миру» М. Шатрова в Театре имени Е. Вахтангова, к «Электре» Софокла и «Эдипу» Еврипида в античном амфитеатре Эпидавр (Греция), к комедиям А. Островского «Бешеные денги» и Шекспира «Как вам это понравится?» в дюссельдорфском Schauspielhaus и к «Матушке Кураж» Брехта в Национальном театре Буэнос-Айреса¹. Они сработались настолько, что Г. Канчели — в шутку, конечно, — берется поставить спектакль вместо Р. Стуруа, а режиссер — сочинить музыку к этому спектаклю.

Столь прочный и длительный союз композитора и драматического режиссера, насколько я знаю, беспрецедентен. И он вряд ли был бы возможен в каком-либо другом театре, кроме театра Р. Стуруа. Потому, что в его постановках музыка действительно занимает совершенно исключительное место. «Форма моих спектаклей всегда музыкальна, — признал режиссер в беседе с итальянским музыковедом Луиджи Песталоцца, — рондо, fuga, полифоническая вариационная. Таким образом я ввожу абстрактно-рациональную форму, но скрытую, подчас конфликтную» (274, с. 139).

В отличие от большинства современных режиссеров Р. Стуруа работает с музыкой едва ли не со стадии оформления замысла (см. 93, с. 92; 131, с. 107). И музыка придает его постановкам многоплановость, многомерность: «Иногда она как бы отстраняет те или иные сцены — ну, например, если говорить упрощенно, то в тех эпизодах, где бушуют большие страсти, музыка у нас обычно спокойна, даже безмятежна. Это как бы голос от автора или от театра — то трезво-рассудительный, то иронический, то трагичный. Короче говоря, музыка зачастую раскрывает то, что невозможно без ущерба для художественной правды показать на сцене. Она выявляет невидимое, содержит в себе внутреннее решение тех или иных сцен, иногда даже целого спектакля» (цит. по: 93, с. 92). «Случается и наоборот: спектакль вскрывает в ней то, что вне театра услышать невозможно. [...] По-моему, музыке в театре подвластно философское обобщение, подчас недоступное слову» (214, с. 5).

Фантастическая музыкальность Р. Стуруа — качество до некоторой степени наследственное: «...мои тетки и сестра бабушки... пели на сцене Тбилисского оперного театра. Вероятно, этот факт сыграл свою роль в том, что меня определили в музыкальную школу. Но занятия длились недолго: в январе того же учебного года я оттуда сбежал, надеясь никогда больше не возвращаться к музыке. Судьба же распорядилась иначе. В четырнадцать лет в мою жизнь одновременно вошли звуки джаза и...девушки. А так как я не обладал той внешностью, которая нравится молодым барышням, мне пришлось отдать предпочтение джазу. Любовь к нему оказалась настолько сильной,

¹ Правда, в последнем случае на афише стоит имя П. Дессау, а Г. Канчели значится лишь автором «музыкальных иллюстраций» — дипломатический маневр руководства театра «в обход» потерявших сегодня всякий смысл, но с труднообъяснимым упорством сохраняемых наследниками великого драматурга «авторских прав».

что за несколько месяцев я выучил нотную грамоту, смог свободно, с листа, читать нотный текст и не потерял этот навык до сих пор. Шаг за шагом я познакомился с многообразием музыки во всех ее проявлениях, переиграв немало классических произведений. Так я полюбил музыку прочно и навсегда» (214, с. 4).

«Джаз стал моим жизненным пристрастием и призванием. [...] Люблю саму атмосферу джаза, приподнятость музыки, ее полет над жизнью и одновременно проникновение в тайники человеческой жизни. Джаз — это импровизационность, такое сообщество, где творчество — обоюдный и радостный по духу акт. Наши репетиции в Театре Руставели в лучшие свои минуты (не частые) напоминают искусство такого рода. Самое лестное... из названий статей о нашем театре прочитал в Англии... «Джаз из Грузии» (цит. по: 131, с. 106).

Именно на почве джаза произошла первая мимолетная встреча Г. Канчели и Р. Стуруа — тогда еще студентов, ничего не знавших друг о друге. Режиссер вспоминает:

— У нас в театральном институте музыкальную грамоту вела композитор Натела Сванидзе. Однажды она пригласила консультанта послушать наш небольшой джазовый ансамбль: гитара, фортепиано (я), ударные и контрабас. Мы подготовили «Подмосковные вечера». Пришел какой-то мрачный тип, молча сел в углу, мрачно выслушал нас и ушел, не сказав ни слова.

Познакомились же мы в 1964 году, когда ставилась пьеса «Обвинение», написанная мною вместе с Г. Кантарадзе².

— А почему Вы пригласили именно Г. Канчели?

— Ну, он был уже довольно известен у нас — и своими оркестровыми пьесами, и песнями. Мне казалось, что это именно тот человек, который нам нужен.

Интуиция не подвела начинающего режиссера: первая же тема, принесенная композитором, ему понравилась, стала лейтмотивом всего спектакля:

26. Adagio

„Обвинение“

p *mf*

ped. *ped.* *ped.*

² К этой пьесе и сегодня нередко обращаются профессиональные и любительские театры Грузии.

— Она хорошо отражала основное настроение этой бытовой пьесы из современной жизни — мрачно-ирреальное, к тому же под нее можно было танцевать. Правда, худсовет запретил нам сажать музыкантов на сцене (контрабас, фортепиано, флейта) — это-де нереалистично.

В следующем нашем спектакле — «Солнечная ночь» по Нодару Думбадзе — музыкальных тем было уже несколько, разных по характеру и значению. До сих пор мне очень нравится главная, боса-нова: она соответствует духу лирики Думбадзе; а ведь в то время писателя почему-то воспринимали (и ставили) исключительно как комедиографа³:

27. Andantino „Солнечная ночь”

— Роберт настолько музыкален, что, если музыка ему нравится, он обязательно введет ее в спектакль (а если не нравится, скажет прямо: «Не подходит»). Он идет не от литературного материала к музыке, а, наоборот, от музыкального образа к лите-

³ Как рассказывал на встрече со студентами Ленинградской консерватории Г. Канчели, грузинская публика в 1965 г. не приняла эту новую, лирико-трагедийную трактовку повести Н. Думбадзе, сам же писатель пришел в восторг и с тех пор — вплоть до своей безвременной кончины — поддерживал дружеские отношения с режиссером и композитором.

ратурному материалу. Поэтому-то одна и та же тема может с одинаковым успехом прозвучать у него в постановке по повести Нодара Думбадзе, по пьесе Шекспира или Брехта. Мне кажется, он рожден именно музыкантом и слышит все абсолютно своеобразно. Он постоянно накапливает в памяти самые разные музыкальные впечатления и в нужный момент извлекает и пускает в дело то, что другой счел бы для данного случая категорически неподходящим. Если это какая-нибудь популярная мелодия, ему бывают важны конкретное исполнение, конкретная аранжировка, которые когда-то его поразили. С популярными темами он комбинирует номера, написанные специально для данного спектакля, но в принципе совершенно новая музыка ему не так уж и обязательна. Строго говоря, его спектакли ужасающе эклектичны — и по музыке, и по всем прочим компонентам, однако сила Стуруа заключена в том, что «эклектики» никто не замечает. А если и замечает, то воспринимает как должное. И еще сила его в виртуозном умении манипулировать самыми разными образами, выстраивать из них целое. Он умеет выбирать сам и дает выбирать другим. Поэтому работать с ним — одно удовольствие.

— Видимо, этим и отличается «санаторий» Роберта Стуруа от данелиевского «лагеря строгого режима»?

— Я думаю, многое решает различие материала⁴. Данелия ведь имеет дело с уже отснятым материалом — его можно резать, сокращать, переставлять, выворачивать наизнанку, но полностью изменить невозможно. Более того, даже если какие-то музыкальные эпизоды были написаны до съемки и определили ритм отдельных кадров, все равно ритм целого начинает диктовать собственные законы. Когда я, например, работаю за монтажным столом, «подгоняя» музыку для изображения, растягивая тот или иной кусок или заполняя дыры, случается, что тема, написанная совсем для другой сцены, великолепно ложится именно сюда. А это, естественно, меняет все дальнейшее (а иногда и все предшествующее), влечет за собой новые перестановки. Данелия вынужден добиваться нужного ему результата методом постепенного приближения. А в руках Стуруа — живой, пластичный материал, что позволяет ему полностью перестраивать зрительный ряд исходя из эмоциональных возможностей музыки.

— Но ведь подобный метод сильно затягивает и усложняет работу в «санатории» — недаром спектакли Стуруа редко сдаются в назначенный поначалу срок, да и сами репетиции часто продолжают за полночь.

— Зато эти репетиции — самое интересное на свете! Бывает даже жаль, что вот выпустим спектакль и все кончится. А кроме того, сделанное ведь не пропадает. Если произведение создавалось «

⁴ И. Бергман, одинаково хорошо знающий специфику работы в театре и в кино, свидетельствует: «Создание фильма требует огромного нервного напряжения, ты должен быть одержимым; а режиссерская работа в театре, в содружестве с актерами — очень здоровый вид творчества» (53, с. 8).

кровью», это всегда ощущаешь. Правда, когда смотришь работы Стуруа, кажется, будто ему все дается легко. Но я-то знаю, что стоит за этой легкостью.

Прежде всего — огромный труд. Не только работа над каждым конкретным спектаклем (иные целиком переделывались заново), но и многолетний труд по созданию собственной труппы. Театр Роберта Стуруа — коллектив единомышленников, понимающих друг друга с полуслова, способных к совместному творчеству. К тому поразительному, исконно театральному акту, когда в результате взаимного «возгорания», взаимного резонанса несхожих индивидуальностей рождается новая, самостоятельная целостность, к одной личности, даже самой яркой, не сводимая. Режиссер не раз вспоминал в интервью, как поначалу приносил в Театр имени Ш. Руставели целые тома домашних разработок и как скептически встречали актеры эти плоды «кабинетного» творчества. Предварительная домашняя работа, разумеется, осталась — достаточно сказать, что для каждой постановки классической или современной пьесы в Театре имени Ш. Руставели заказывается новый перевод, тщательно редактируемый и монтируемый режиссером, — однако она отодвинулась как бы в подтекст, в «подводную часть» режиссуры Р. Стуруа. Не подошли ему и амплу всезнающего диктатора или вдохновенного творца: характер не тот, да и актеры старейшего в Грузии театра к такого рода «лидерам» относятся с ироничным недоверием. Лишь постепенно, с годами, было найдено простейшее и, казалось бы, самоочевидное: «На репетициях быть самим собой. А это не так уж мало» (цит. по: 131, с. 103).

Большинство репетиций Р. Стуруа начинается со своеобразного «военного совета»: актеры и постановщики собираются в кружок (за столом или просто на стульях и прочих предметах реквизита) и долго что-то обсуждают, не упуская и текущих новостей. Когда же приступают собственно к работе, пояснения режиссера предельно лаконичны, конкретны и, как правило, не имеют отношения не только к высоким понятиям эпохи, стиля, сверхзадачи, но даже к сюжету: «Тебя никогда не хватал милиционер, когда ты бежал через проспект Руставели, опаздывая на репетицию? Ну так схвати его так же»⁵.

Показывает Р. Стуруа достаточно редко, и в его показах нет данелиевского блеска; в театре имени Ш. Руставели к этому привыкли, а вот в Вахтанговском приходилось специально предупреждать актеров: «Не копируйте меня. Я — Чарли Чаплин». Вообще, если есть талант, которого Р. Стуруа лишен, то это, видимо, талант актерский. В чем, кстати, может убедиться каждый, кто видел его в единственной роли, сыгранной им за всю жизнь, — в кинофильме

⁵ Аналогичным образом объясняется режиссер (кстати, сын художника, в юности сам выставивший свои работы) и с друзьями-художниками: «Он обычно набрасывает эскиз двумя-тремя крайне обобщенными штрихами с краткими пояснениями, типа: «А вот здесь поставь какую-нибудь штуку, на которую можно залезть». Но я уже примерно представляю, что ему нужно. Прежде всего, большое пространство — Роберт любит и умеет его использовать» (34, с. 31).

Отара Иоселиани «Жил певчий дрозд» (1970), — особенно по сравнению с играющим в том же фильме Жансугом Кахидзе. Но ему и не нужно играть самому. Главное для него — вовлечь всех в процесс совместного поиска, заразить духом импровизации. И репетиция, начавшаяся тихо и как-то даже сонно, постепенно раскручивается, вспыхивает блестками все новых идей. Разумеется, далеко не все войдет в окончательную, жестко отобранную и четко зафиксированную ткань спектакля. Но память об этой импровизационной стадии поиска каким-то непостижимым образом «остаётся жить в спектакле и актерах, бывая многовариантно просвечивает в них, подобно лессировке в живописи» (207, с. 256). Не потому ли спектакли Р. Стуруа так долго не стареют, не «снашиваются»?

— *В театре обязательно наступает момент, когда все должны работать вместе и одинаково активно. Это особенно важно на стадии выпуска, где нужно сделать правильный выбор. Знаете, как на большом базаре: предлагается сразу очень много хорошего, и очень трудно выбрать наилучшее. Для режиссера в этот период необходим трезвый взгляд со стороны. Потому что сам он еще остается во власти созданной им иллюзии и не способен ощутить себя зрителем. Наступает какая-то слепота, мешающая заметить собственные ошибки, отсечь лишнее. И тут они все мне очень помогают. Гия в основном «доводит» музыкальный ритм — не только в музыке, но и вообще в спектакле.*

Случалось, что в его отсутствие я монтировал музыку без него. Так было, например, в первом акте «Роли для начинающей актрисы» (1979), где все построено на сложных полифонических комбинациях. Приехал Гия, посмотрел и сказал всего одно слово: «Плохо». Мы там много поменяли буквально в день премьеры.

«Ричарда III» я начинал ставить тоже без него: на японской традиционной музыке и коллажах из его произведений. Спектакль долгое время не клеился. И тогда я попросил у него темы, написанные для мюзикла «Ханума», который собирался снимать, но так и не снял Георгий Шенгелая. Едва начав играть регтайм, я понял, что его-то мне и не хватает. Спектакль сразу пошел, второй вариант мы сделали за какие-нибудь две недели (см. пример 28 на стр. 146).

Регтайм проходит сквозь спектакль подобно тихому дьявольскому смешку, приоткрывая фарсовую подоплеку кровавой трагедии, где и жертвы, и палачи, в свою очередь становящиеся жертвами, — лишь марионетки в балагане Истории. Регтайм ставит и последнюю точку в чисто пластическом финале: пародийный двойник Ричарда слагает свои полномочия, а Ричмонд бесстрастно перешагивает через первый труп на пути к заветной власти.

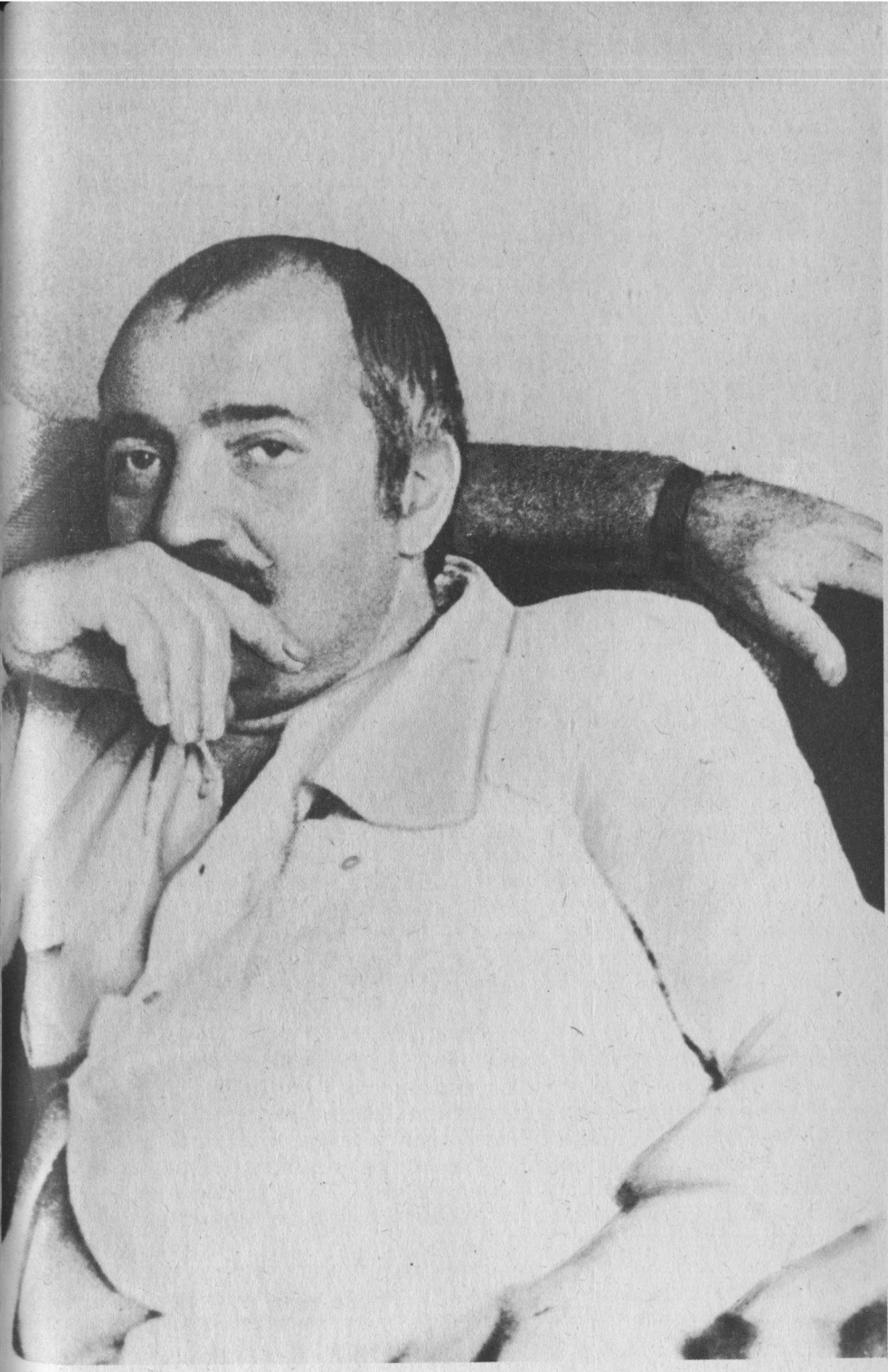
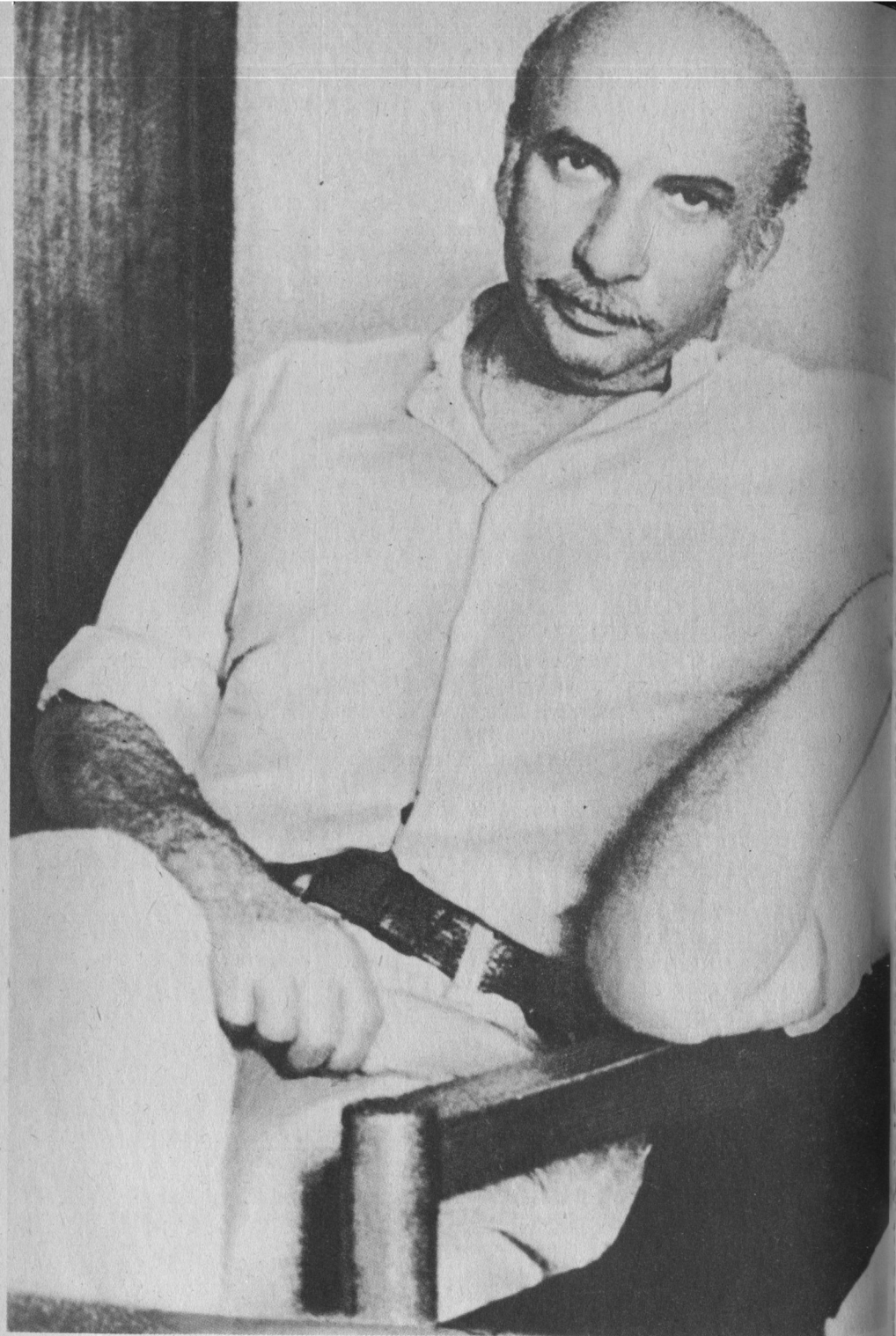


The musical score is arranged in six systems, each containing a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#). The music is a reggae accompaniment, characterized by a steady 4/4 rhythm. The bass line provides a consistent harmonic accompaniment, while the treble line features a mix of eighth and quarter notes, often with a melodic lead. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano).

Пишущие о театре Роберта Стурра обычно много внимания уделяют его парадоксальности и пульсирующей в нем пытливей аналитической мысли, традициям «эпического театра» и завоеваниям театра политического. Но почему-то очень мало или вовсе не говорится о том, что в первую очередь ценят и разделяют непосредственные сотрудники режиссера, — о захватывающей эмоциональности и о безупречно выстроенной форме. Форме «многозначной и одновременно с этим сконцентрированной, почти доведенной до формальности» (14, № 1, с. 206). В ней «нет пауз, в которых напряжение хоть сколько-нибудь спало, и не только актеры, но и зрители несколько

расслабились бы... весь спектакль уподобляется непрерывному восхождению на все более высокие ступени обобщения» (14, № 1, с. 205—206). Кажется, главный критерий оценки для руставелиевцев — «скучно» или «интересно». На их спектаклях скучно не бывает. Даже если сценическое действие не ввергает тебя сразу в карнавальный водоворот на базарной площади, как в «Кавказском меловом круге», и не огорошивает (на премьере прямо-таки обухом по голове!) ритмической фактурой рок-музыки при первом же выходе Глостера в «Ричарде III». «Лир» по подчеркнутой замедленности начала вполне может соперничать с самыми медленными «зачинами» симфоний Г. Канчели. Но как и в этих симфониях, в спектаклях Р. Стуруа всегда ощущается «постепенное накопление энергии», движение от исходной простоты и самоочевидности — через укреплённые и напластованные контрасты — к сложному, непостижимому, а порой и непоправимому, о чем знать мучительно, не ведать же смертельно опасно. Так же вздымается по мере приближения к концу цепь рассредоточенных кульминаций и точно так же после развязки собственно действия — всегда ошеломляющей генеральной кульминации — следует либо тихое заключение (порой лирический, порой ироничный комментарий от театра), либо ритуальное обрамление, дающее актерам блистательную возможность разыграть в ритме и образах спектакля старинный и прекрасный театральный ритуал выхода на поклоны.

Вообще надо отдать справедливость этому режиссеру-террористу, неспособному поставить ни одной пьесы — ни классической, ни современной, — не искромсав ее самым непочтительным образом (да еще со ссылкой на авторитет Брехта: «Театр служит не автору, а обществу. Наши спектакли будут шагать через трупы филологов»): он знает традиции и умеет их чтить. Я бы даже рискнула назвать своеобразный нетрадиционный традиционализм, или некую антиакадемическую классичность, общим центром тяготения для творческих миров Р. Стуруа и Г. Канчели. Что мешало режиссеру за долгие годы капитального ремонта Театра имени Ш. Руставели выпотрошить изнутри всю эту «буржуазную» мишуру, освободиться от сковывающей многих современных режиссеров «итальянской» сцены и от трехметровой оркестровой ямы, отделяющей ее от зала, создать себе идеальные условия для пространственных экспериментов? Не приверженность ли к приподнятому над жизнью «зеркалу сцены», призванному «показывать доблести ее истинное лицо и ее истинное — низости, и каждому веку истории — его неприкрашенный облик» (Шекспир)? К этой самой яме, которую режиссер так прекрасно обыгрывает хотя бы в «Ричарде»? И даже к ярусам лож, что в «Лире» продолжают на сцене, или к рядам мягких кресел, расставленных в «зале заседаний» «Брестского мира»?



Р. Стуруа чтит театральные традиции: в его постановках с полным основанием находят традиции грузинских народно-площадных представлений берикаоба и кееноба, традиции мастеров, работавших в Театре имени Ш. Руставели — Котэ Марджанишвили и особенно Сандро Ахметели (см.: 109), традиции Мейерхольда, Станиславского (195) и, разумеется, Брехта (55, с. 273).

Режиссер и сам не раз отмечал эту — косвенную, разумеется, ведь ни одного из названных мастеров сам он не знал — связь, добавляя к ней еще и влияние великой традиции русской литературной критики, прежде всего книги М. Бахтина о Рабле, «многие из идей которой я прямо воплотил на сцене» (210, с. 15).

Что бы ни говорили критики театра Р. Стуруа о царящем здесь «режиссерском диктате», он чтит актера — традиционно центральную фигуру на грузинской сцене. В противном случае режиссер не мог бы на всем протяжении пути «открывать», раскрывать самых разных актеров, от молодых до всеми признанных. Причем открывать в них всегда неожиданное, часто даже самому актеру дотоле неведомое. Достаточно сослаться на пример Рамаза Чхиквадзе — «блистательного комедийного актера, виртуоза смеха и игр, бесподобного импровизатора шутейно-смехового» (14, № 1, с. 207); именно в постановках Р. Стуруа он поднялся сначала до трагического фарса «Ричарда III», а затем и до высокой трагедии «Лиры». А Автандил Махарадзе, так поразивший всех в «Покаянии» Т. Абуладзе исполнением одновременно двух главных ролей? Где, кроме театра Р. Стуруа, мог он научиться столь пластичному и естественному существованию сразу в нескольких жизненных измерениях (в том же «Ричарде» он играл три роли)? В спектаклях Р. Стуруа любая, даже эпизодическая роль — яркий характер, безупречно мотивированный психологически. Потому что главное в этом парадоксальном, политическом, полистилистическом, условном, подчас до жестокости откровенном театре — человек, и ему одному присущее качество человечности. «Дух исторического процесса Р. Стуруа стремится постичь через судьбу героя» (14, № 1, с. 206), а показать в яркой, зрелищной, сугубо театральной форме.

И наконец, при неумемной тяге к жанровым и стиливым месьям («Жизнь — это смешение всех жанров, и, чтобы рассказать о ней, по-моему, надо поступать так же» — 185) Р. Стуруа чтит и своеобразно претворяет традиции жанра. Английские критики немало изумлялись тому обстоятельству, что «Ричард III» грузинского режиссера напомнил об истоках шекспировских хроник — средневековой морали. Пронизав музыкальным ритмом драматические постановки и обогатив оперный театр безудержной режиссерской фантазией, Р. Стуруа яснее многих коллег сознает грань между театром драматическим и собственно музыкальным, в котором все компоненты синтетического целого должны подчиниться музыке, «удлиняющей» психологические состояния (131, с. 103).

Режиссер любит и умеет работать на штампах и банальностях так называемого здравого смысла, выворачивая наизнанку хрестоматийные истины, снимая с глаз зрителей шоры школьных — в худшем

смысле — представлений о жизни и искусстве. Самоочевидность символа-штампа оборачивается у него емкой художественной метафорой. Метафора, как известно, сближает внешне несходное не солидным научным обоснованием, но мгновенным броском поэтической мысли, угадывающей в любой сложной вещи ее первооснову — простую, а значит, универсальную. С другой стороны, в простом и общеизвестном метафора открывает глубокие смыслы и разветвленные связи. Метафора — всегда на грани между повседневностью и иллюзией, поэзией и трюизмом. Эту ее особенность великолепно обыгрывает Шекспир, помещая рядом с философом и поэтом Шута. С легкой руки великого драматурга модный выверт барочного «остроумия» стал органической чертой театрального мышления всех последующих эпох. Только каждая эпоха находила для него собственные обоснования, свои выразительные средства.

Для Р. Стуруа главное в метафорическом способе выражения — возможность «взглянуть на действительность так, словно до этого мы ее даже не видели» (207, с. 252). Возможность увеличить грезлившийся еще Брехту «список вопросов, которые кажутся нам абсолютно неразрешимыми». Афористическая четкость выражения мысли — без лишних разъяснений, по возможности вообще без соединительной ткани; только главное, только событие, вызывающее непосредственный эмоциональный отклик, критические, узловые моменты в развитии действия. Такое сочетание простоты с неожиданностью, концентрированного выражения с дробностью как бы незаполненных смысловых пространств опять-таки роднит формы спектаклей Р. Стуруа и музыки Г. Канчели. В обоих случаях зрителям и слушателям негде расслабиться и передохнуть, нечего читать «по диагонали»: приходится все время быть начеку, улавливать намеки, проводить параллели, достраивать целостный образ по точкам, разбросанным в разных концах пространства. Но коль скоро обычный зритель и слушатель к такой работе не очень-то готов и склонен, сама форма должна его «заманивать» и даже обучать, превращая эту «учебу» и эту «работу» в увлекательную игру, в радостный праздник сотворчества.

В театре Р. Стуруа, как и в музыке Г. Канчели, важнейшими методами «подманивания» и «обучения» оказываются видимая простота и самоочевидность. Упомянутые символы-штампы, отшлифованные театральной (или музыкальной) традицией до безусловного рефлекса, или «овеществленные» метафоры, подчас буквально переведенные в зрительные образы, — своего рода кнопки, их «нажатие» гарантирует нужную эмоциональную реакцию, а значит, исподволь подводит зрителя и слушателя к оценке события, к обобщению — не рациональному, но интуитивному, как того и требует искусство. Вот почему режиссера и композитора не волнует, кто,

«Ричард III»
Ричард — Р. Чхиквадзе
Ричмонд — А. Хидашели



где, когда и сколько раз использовал ранее тот или иной прием. Даже наоборот: чем затрепаннее, обыденнее, прямолинейнее, тем лучше. «Посредством деформации или «лобовой» подачи обычного предмета режиссер выявляет суть, скрытый смысл, который в обычных пропорциях оказался бы завуалированным» (14, № 2, с. 216). Его драматургический метод — сплав двух противоположных принципов: «с одной стороны, преодоливая тяга к заостренной гиперболе, взрывающей «нормативную форму»... и придающей всему происходящему огромную экспрессию. [...] С другой стороны — отстранение, дистанцирование событий, осуществляемое через преувеличения и утрирования, через игру символов. [...] Р. Стуруа прекрасно использует театральную условность, ее способность намекнуть на само собою разумеющуюся жизненную ситуацию и одновременно высвободить сущность от шелухи, фактологической достоверности. [...] Даже жизненно правдоподобное у него получает фантастическую окраску. Рациональное замешивается на интуитивно иррациональном» (14, № 1, с. 202).

Кому еще могла прийти в голову идея разыграть эгюд на мимолетной реплике Шута об улитке, которая заводит собственный домик, чтобы было куда спрятать рожки? А у Р. Стуруа Шут показывает улитку Лиру, потом осторожно кладет ее на землю — и буквально через минуту терзаемый горем король, вскакивая, наступает на хрупкую скорлупку. Это ли не символ трагедии большого, но слишком поздно прозревшего человека?

Своеобразными метафорами или, если угодно, гиперболами реальности становятся для Р. Стуруа и музыкальные темы. Иногда это метафоры в самом прямом смысле слова — как в рефрене «Кавказского мелового круга», словно закручивающем всю форму вихрем кругового движения (195, с. 120; см. пример 29).

В других же случаях перед нами чисто музыкальные метафоры, или символы-штампы — жанры: все те же вальсы, регтаймы, хоралы, сарабанды, менуэты, марши, картули, а в последние годы еще и ритмы рок-музыки, и оперные цитаты, вплоть до сразу двух «вставных» пародийных опер в «Судном дне» М. Квеселавы, поставленном вскоре после первых опытов режиссера на оперной сцене. При выборе музыкальных тем Р. Стуруа далеко не в последнюю очередь исходит из их жанровой характерности, потому-то для него новизна не так уж важна. Потому же он способен ставить спектакль под ... еще не написанную музыку: «Так, в частности, было в «Кавказском меловом круге». Сцену «сватовства» Груше к жениху, лежащему на смертном одре, мы ставили под первую часть «Лунной сонаты», монолог Аздака перед телами повешенных — под ноктюрн Шопена. Позднее композитор сочинил музыку, соответствующую стилю нашего спектакля» (93, с. 93).

Режиссеру и композитору нередко задают вопрос, как удалось им сохранить на протяжении десятилетий столь прочный и плодотворный творческий союз (случай работы в драматическом театре с другими сопостановщиками в практике. обоих можно пересчитать на пальцах одной руки)? В ответ они иногда отшучиваются: «Знае-

The image shows a page of a musical score for the piece "Caucasian Duet" (Кавказский меловой круг) by Glinka. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Trombones, Trumpets, and Strings. The tempo is marked "Allegretto". The score shows a complex arrangement with various musical notations including triplets, trills, and dynamic markings like "sola" and "tr".

те, это напоминает мне вопрос: «Почему вы любите именно эту женщину?» (214, с. 5). Иногда ссылаются на счастливый случай, сведший «двух единомышленников, двух друзей — не только в жизни, но и в творчестве — режиссера и музыканта ...» («Музыканта и музыканта» — поправляет Г. Канчели; 93, с. 93). Иногда — на пример участников музыкальных ансамблей, которые, «божественно музицируя на эстраде, в жизни подчас друг друга не выносят, а иногда даже не общаются между собой. [...] Не ручаясь за божественность нашего совместного музицирования, — говорит композитор, — убежден в одном: «сыгранность» наша не мешает каждому из нас объективно оценивать друг друга, не повторяться, отбрасывать отработанные приемы ...» (цит. по 131, с. 105).

Но, может быть, вовсе не обязательно всерьез пытаться понять, объяснить то, что до конца, видимо, непонятно им самим?

— *Со странным чувством смотрю я на Гию Канчели, когда он пишет музыку, — бывали такие дорогие мгновения в моей*

2 Picc

3 Tr-be

2 Tr-ni

Tr-ne
Batteria

Archi

жизни, давным-давно в Дилижане, в Доме творчества композиторов, позднее — в Боржоми.

С детства я помню, как рисовал отец; для меня это была просто работа — сложная, трудная, но все-таки работа.

Мне кажется, я знаю, как работают актеры, режиссеры. Но композитор?

Из какого сора вырастает музыка? Что творится в такие мгновения там, в загадочной субстанции, именуемой душой? Что мучит композитора, заставляет его чертить на нотной бумаге какие-то знаки, прислушиваясь к самому себе? И уж вовсе не понятно, почему, оркеструя свои сочи-



нения, он, словно дятел, подолгу стучит на фортепиано, определяет нечто, лишь ему известное.

Иногда мне кажется, будто где-то вне его, в каком-то недосыгаемом для нас пространстве уже существуют его симфонии, пьесы, песни, он же старается их материализовать, страдает от того, что не может дать услышать их и нам, что эти опусы исчезают, ускользают, не подчиняясь его желаниям.

А когда он, наконец, завершает очередное произведение, отдает его дирижеру ли, в печать ли — его гложет смутное недовольство: все это не совсем то, что он слышал, но лишь приблизительная копия. Потом, постепенно, он как бы привыкает к этой музыке, которая почему-то называется его музыкой, смиряется с ней, забывая оригинал.

Сказанное похоже на шутку, но я действительно не могу избавиться от этого странного ощущения, навязчивого, как дурной шлагер.

Однако для меня Гия Канчели не только композитор, но еще и сопостановщик, и самый жестокий, отвратительный по характеру критик. То, что он способен мне сказать, приводит меня в полную растерянность: после таких слов либо навсегда перестают здороваться, либо дают в морду. Вместо этого я, как теленок, выведенный из темного хлева на солнечный свет, стою, не зная, куда уткнуться, и выслушиваю его идеи, его уничтожающую критику, даже если она чудовищно глупа. Хуже того: я пускаю его в спектакль, к моим актерам, и под видом работы над музыкальной частью он начинает давать им указания, которые они выполняют, глядя на него с ненавистью; я же посмеиваюсь в глубине партера, чтобы хоть как-то успокоить уязвленное самолюбие.

В последнее время мне даже мерещится, что его захватила режиссеромания. Ну, думаю, вот тебе и моя самая страшная месь!!!

Это тоже похоже на шутку. Разумеется, в театре Руставели, в становлении его нового лица, композитор Гия Канчели сыграл важную роль, но и я ведь что-нибудь да значу. В конце-концов именно я сам выбрал себе этого ужасного то ли друга, то ли врага. (Боже, почему я не выбрал другого? И почему никто из режиссеров не представил ему таких же полномочий?)

Но я давно уже нашел тайный способ ему 'отплатить и применяю его расчетливо и последовательно. Я ни слова не говорю ему о его музыке (когда он «на сносях», он часто дает мне слушать свои еще до конца не переведенные на ноты сочинения). И лишь иногда с лицом немного уставшего человека лениво цежу сквозь зубы, что это потрясающе.

Сей коварный способ кажется мне замечательным вдвойне.

Во-первых, мне приятно, когда мой мучитель испытующе заглядывает мне в глаза, стараясь понять, насколько я ему вру.

А во-вторых, я действительно очень люблю сочинения этого несносного Гии Канчели.

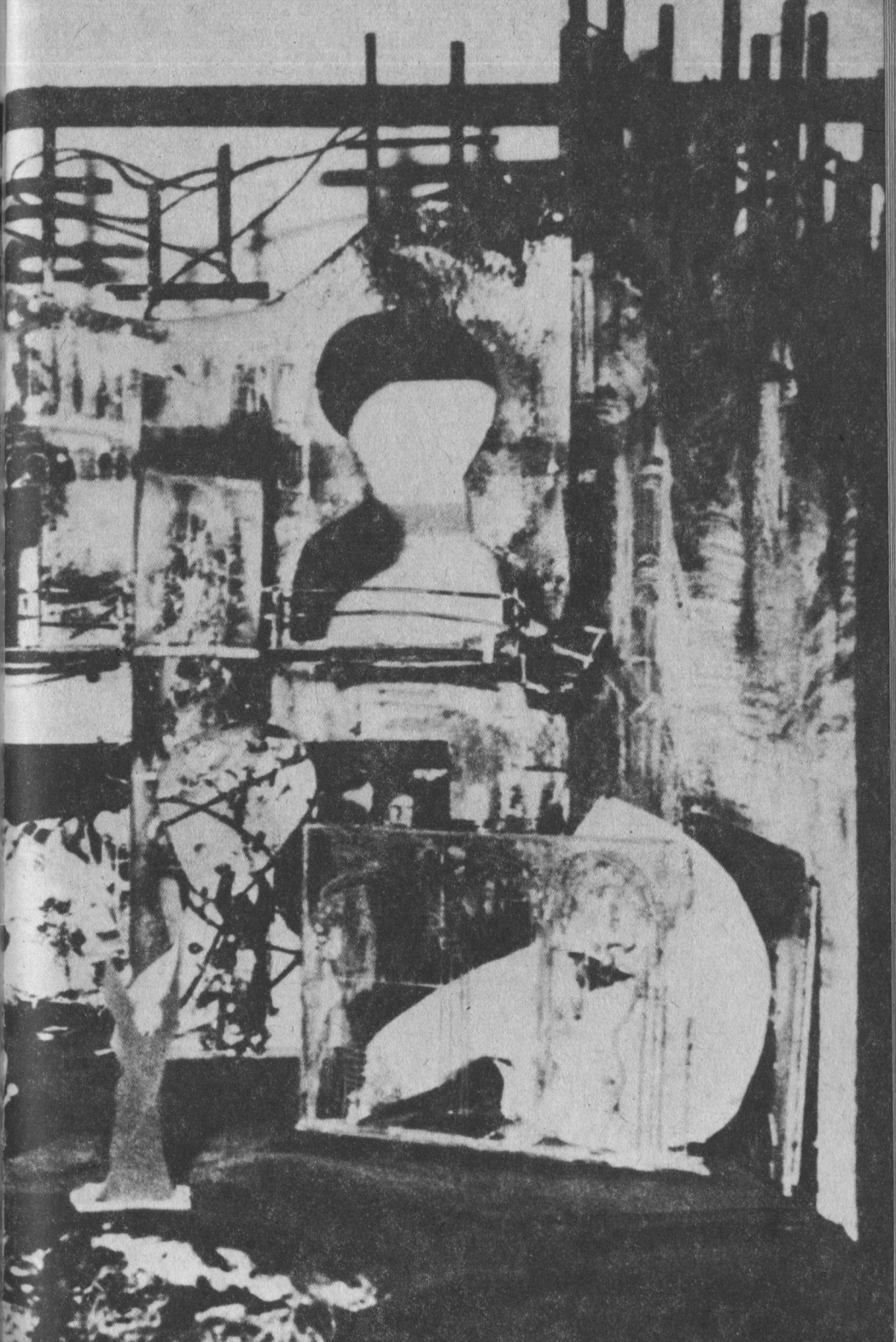
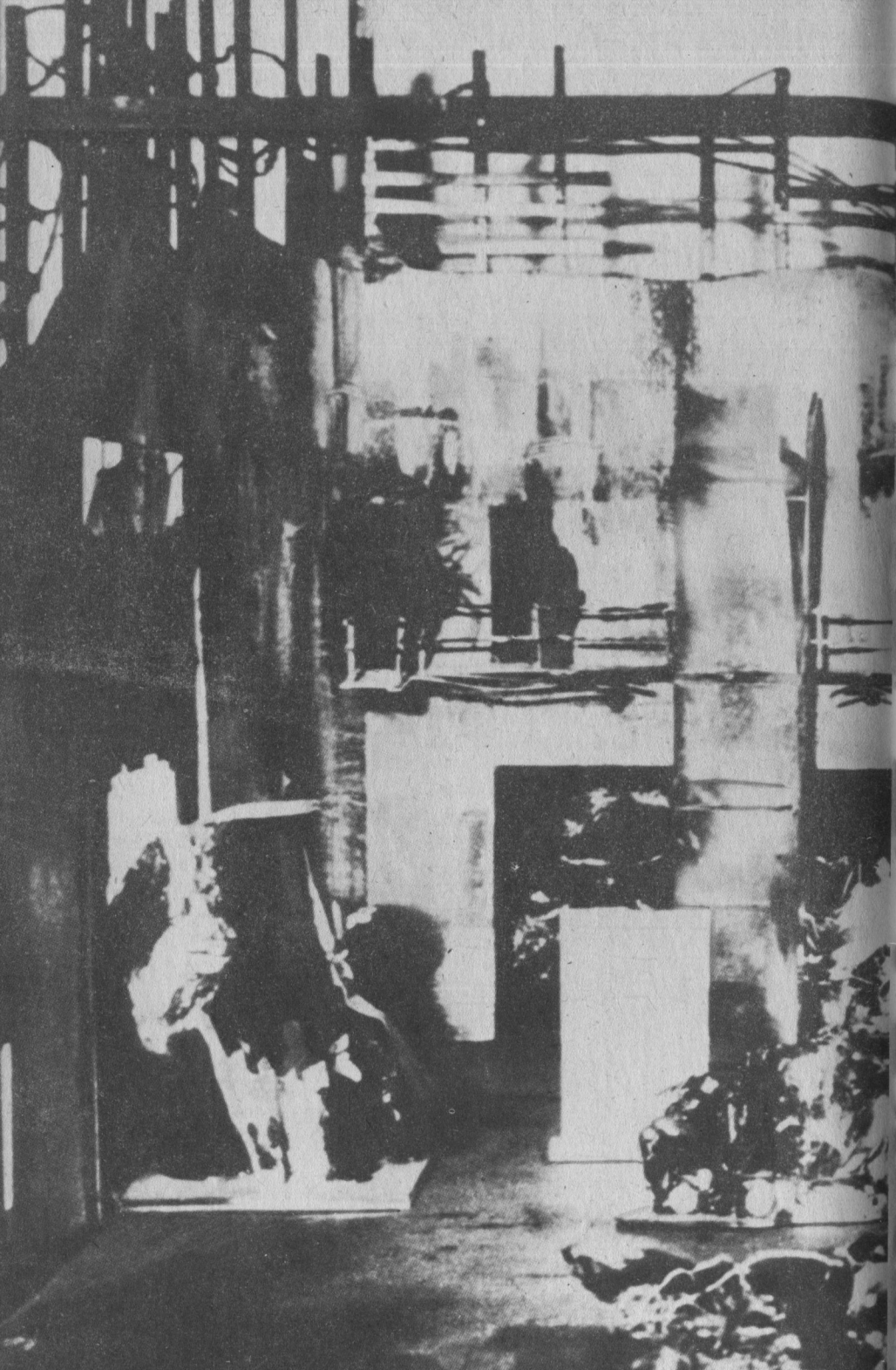
«Музыка для живых»

В декабре 1982 года была проведена кардинальная реорганизация Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили. По чисто случайному стечению целого ряда обстоятельств это событие сыграло поворотную роль в творческой судьбе Г. Канчели. Отправив в феврале 1981 года в Лейпциг оригинал партитуры Шестой симфонии, он оказался как бы на распутье: 1981 год в его «послужном списке» отмечен лишь двумя спектаклями в Театре имени Ш. Руставели и «Мачехой Саманишвили» Д. Квдиашвили, которую поставил в Ленинградском Большом драматическом театре Г. Товстоногов, 1982-й — единственным фильмом, хотя по затраченному труду равным десяти, «Слезы капали», и единственным спектаклем «Прелестница Амхерста» Р. Стуруа и Р. Чхеидзе (впрочем, в последней новой музыки очень мало). Наверное, для композитора «творческое затишье» после завершения последней части симфонического макроцикла было закономерно — ведь он вообще трудно расстается с тем, «что в течение долгого времени было предметом любви и ненависти» (16, с. 356; см. также 265): «Я кажусь себе вылезшим из шахты человеком, которому впору броситься под душ. И проходит много времени, прежде чем явится новая идея. И она должна тебе казаться невероятной, невыполнимой (только такой!), но ты должен ее выполнить» (цит. по: 74, с. 6—7).

Как раз такой идеей и стала «Музыка для живых».

— Когда Дж. Кахидзе назначили главным режиссером оперного театра, я подумал, что если я хоть на что-нибудь способен, то должен написать для него оперу. Правда, не будь с нами рядом Роберта Стуруа, я все-таки не взялся бы за это дело, потому что с детства оперу не любил и до сих пор не люблю. Конечно, это не относится к великим образцам классики, включая оперы Берга или Прокофьева. Я говорю о жанре в целом, который в конце XX века все еще покрыт толстым слоем плесени.

Так вот, решив взяться за сочинение оперы, я отправился сначала к Роберту Стуруа и попросил его написать для меня либретто. Независимо от собственных намерений, он не имел права отказываться: ведь в течение предыдущих двадцати лет я ему не отказывал ни в чем. К тому же ему предоставлялась полная свобода в выборе темы; у меня было лишь два пожелания. Во-первых,



чтобы на сцене присутствовали дети. А во-вторых, спектакль должен был оформить Георгий Алекси-Месхишвили. Я твердо знал: что бы мы ни сделали, Гоги не откажется воплотить это на сцене — со всем блеском своей фантазии настоящего, большого живописца (а не просто театрального художника).

Либретто первого действия я получил от Р. Стуруа из Хабаровска, где гастролировал Театр имени Руставели. Поскольку сам я находился в то время в Доме творчества композиторов в Рузе, мне ничего не оставалось, как попросить жившего по соседству Альфреда Шнитке выписать на партитурном листе диапазоны всех певческих голосов: после окончания консерватории я вокальной музыки не писал и основательно это подзабыл. Ну, а потом уже начал обдумывать остальное.

«Чем я занимался от замысла до премьеры? Как обычно: правил, выбрасывал, сочинял новое, глотал в большом количестве снотворное, которое, впрочем, не действовало, опять правил, опять выбрасывал, опять сочинял и так далее.

Присутствуя на репетициях в качестве наблюдателя, раздражал постановщиков. Вмешиваясь, раздражал еще больше. Впрочем, как это обычно и происходит: помогая — мешал, мешая — помогал» (131, с. 105).

Г. Алекси-Месхишвили (тогда главный художник театра имени Ш. Руставели, позднее — еще и главный художник Тбилисской оперы) вспоминал: «... это была трудная работа для всех нас. Тем более что ее начальный этап каждому пришлось проделывать самостоятельно... И каждый из нас вкладывал в эту новую для себя работу не только весь накопленный опыт, но и лучшую частицу сердца, нечто особо сокровенное». Когда же пришла пора «соединять» сделанное порознь, «многое из того, что на «родной сцене» делалось как бы само собой, в процессе захватывающего коллективного творчества, здесь приходилось доказывать, обосновывать, заново осваивать. Но поскольку весь спектакль был нетрадиционным, нам удалось увлечь певцов, преодолеть пресловутые оперные штампы. Теперь ... на этой сцене просто невозможно работать по старинке. Буквально от каждого нового спектакля ждут чего-то неслыханного, хотя потом за эту неожиданность постановщиков могут осудить» (34, с. 30, 29).

В свое время не преминули осудить и их. И за «издевательство» над итальянской оперой и над патриотическими чувствами итальянцев («Почему-то это заботит только наших соотечественников, — заметил тогда композитор, — итальянцы же слушают, смеются и аплодируют»), и за несоответствие прекрасной музыки посредственному либретто (144, с. 77), и, наоборот, за низведение музыки до чисто прикладной, иллюстративной роли, за ее «порой досадное подчинение ... действию» (159), за увлечение композитора стилизацией — в ущерб единству собственного стиля (200, с. 6—7). Ну и, конечно, за то, что это вообще не опера. Споры о жанре продолжались вплоть до обсуждения спектакля на I Всесоюзном фестивале музыкальных театров в Минске (декабрь, 1987). Волей-неволей

пришлось выступить и автору: «Я не могу ответить на вопрос, опера это или нет, потому что сам этого не знаю. Скажу больше — меня это вообще не интересует. Я знаю лишь одно: «Музыку для живых» можно поставить только в оперном театре, потому что для ее воплощения необходимы большой симфонический оркестр, большой хор, балет и певцы-солисты».

И тем не менее Г. Канчели и Р. Стура создали все-таки самую настоящую, хотя и не имеющую аналогов в мировом музыкальном театре прошлого и настоящего оперу — сценическое произведение, выстроенное по законам музыкальной драматургии. Более того, драматургии конкретного композитора. Смена жанра — оперный театр вместо драматического — изменила на 180 градусов ставшую привычной схему их творческих взаимоотношений. Прежний «помощник» оказался «заказчиком», и теперь уже не Г. Канчели сочинял музыку «для Роберта Стура, для созданной им собственной версии любого литературного материала» (93, с. 93), но режиссер писал либретто, специально рассчитывая на музыку Г. Канчели. Проработав с композитором к тому времени двенадцать лет, он прекрасно понимал: этой музыке противопоказаны излишне конкретная, тем более остросюжетная фабула и избыточное сценическое действие. Потому что в произведениях Г. Канчели увлекательность «сюжета», зримость, пространственная осязаемость образов, пластическая выразительность языка и богатство красок — качества чисто музыкальные, лишь условно определяемые привычными терминами «программность», «театральность», «живописность».

Итак, «героем» оперы стала музыка, местом действия — сцена мирового театра, сюжетной основой — притча, а жанровой — мистерия. Разумеется, было учтено и «единственное пожелание» композитора: на сцену вышли дети. Ангелы в лохмотьях, не ведающие о своей ангельской сущности. И как раз звучание детского хора внесло в это произведение самое поразительное качество. Ту наивность, которую Дени Дидро определил когда-то как соединение «простоты, невинности ... непринужденного детства», как «нечто очень чистое, без малейшей подделки», правдивое «правдивостью резкой, своеобразной и редкостной» и притом наделенное «врожденной грацией» (92, с. 351).

Центральный образ оперы — ее «альфа» и «омега» — песнопение в ореоле детских голосов, струнных, низких флейт и звенящих ударных. Оно складывается уже в первой картине, «Рождение музыки»: как олицетворение простой и сокровенной сути искусства, его бессмертной души — мелодии. Песнопение пронизывает оперу подобно образно-тембровому рефрену, подчиняя последовательность неуклонно расширяющихся, все более контрастных кругов формы единому и целеустремленному движению вперед и ввысь — от небытия к жизни, от «Рождения музыки» к ее финальному «Торжеству». Все прочие образные ручьи и ручейки вытекают из этого кристально прозрачного источника, обогащая его новыми красками, чтобы слиться в финале в полноводный, но по-прежнему незамутненный поток.

Действие оперы происходит в вымышленной стране во время кровопролитных войн. В полуразрушенном здании театра, храма, а может быть, и в лагере смертников (ассоциации у зрителя возникают самые разные) укрываются от взрывов Слепой Старик и Мальчик-поводырь. Мальчик находит чудом уцелевшую скрипку; случайно задев струну, он слышит первый в своей жизни музыкальный звук. Старик настраивает скрипку и начинает играть:

30.

Largo

„Музыка для живых“

The musical score is arranged in a vertical system with the following parts from top to bottom:

- 3 Fl.**: Flute 3, marked *pp*.
- Fl. a. ci.**: Flute 1 and Corno, marked *pp*.
- Arpa**: Harp, marked *P*.
- Org.**: Organ.
- V-no solo**: Violin solo, marked *pp*.
- Chit. b.**: Clarinet in B-flat.
- C-b.**: Bassoon.
- Piano**: Grand piano, with both staves.
- Violoncello**: Cello.
- Violone**: Viola.

The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamics including *pp* (pianissimo) and *P* (piano). The music is characterized by long, flowing lines and a somber, reflective mood.

На зов скрипки постепенно собираются дети. Выросшие в мире зла и насилия, они лишены человеческого тепла, даже элементарного средства общения — речи. Вместе с первой мелодией они усваивают первые слоги, первые слова древнего праязыка (шумерского)¹. Слепой Старик становится их Учителем, а музыка — проводником на трудном пути к познанию добра и красоты, к овладению великими ценностями растоптанной цивилизации. Потому-то новое рождение музыки в оглушенном войною мире несет смертельную угрозу поборникам тоталитарного режима — Офицеру в кроваво-красных перчатках и наполеоновской треуголке и затянутой в черное, демонически прекрасной Женщине с хлыстом. В безупречно отлаженном ими механизме насилия есть одно уязвимое место: носители зла немые, а значит, лишены воплощенной в музыке творческой, созидательной силы (обе роли — пластические и исполняются солистами балета).

Сюжет оперы складывается как цепь поединков не на жизнь, а на смерть между могущественным, но немым злом и слабыми, беззащитными, но верными своему профессиональному долгу людьми, дерзающими встать на защиту музыки. Объект спора — *tabula rasa* детских душ, еще не вкусивших от древа познания добра и зла. С каждым раундом зло совершенствует тактику. Но каждый очередной успех, каждый подавленный бунт оборачиваются для Офицера и Женщины с хлыстом крахом. Искры сопротивления, одна за другой гаснущие в ночи, множатся, становятся все более яркими и долговечными и, наконец, зажигают чистый свет финала: белые одежды хора, ковер зеленой травы, которым дети укрывают израненную землю, и медленные, мягкие хлопья первого снега...

Я имела возможность чуть подробнее, чем обычно выпадает зрителю или критику, проследить за процессом «художественного самостановления» формы. В начале 1983 года, когда я приехала в Тбилиси собирать материалы для статьи о музыке в Театре имени Ш. Руставели (109), Р. Стуруа, работавший над либретто «Музыки для живых», довольно обстоятельно изложил его содержание. Дойдя до середины сцены в госпитале, он остановился: «Здесь надо еще подумать: слишком похоже получается на «Репетицию оркестра». (Театроведам и музыкантам, рассуждающим о воздействии на оперу фильма «А корабль плывет ...», наверное, небезынтересно узнать, что, сочиняя либретто, режиссер этой работы Ф. Феллини еще не видел.) В первоначальном варианте предусматривался выход музыкального критика, мягко и интеллигентно сетовавшего на «безобразные эксперименты» авторов и постановщиков... Было и много других остроумных подробностей, но в ходе осуществления замысла они постепенно отпадали сами собой — под натиском лирического начала, имманентного самой природе оперы. И напротив, найденное чисто интуитивно или случайно постепенно обвивалось густо сплетенной сетью ассоциаций, углублялось, органически вра-

¹ Композитор подобрал ритуальные слова, близкие по звучанию грузинским. В исполнении грузинских детей они и впрямь зазвучали почти по-грузински.

стало в драматургическую конструкцию, придавая ей все большую стройность и целеустремленность.

Редактируя в июле 1984 года тексты программ и буклета к гастроям театра в Москве, я «по долгу службы» была вынуждена задавать авторам вопросы, в творческом деле довольно-таки бес-смьсленные, ибо начинались они словом «Почему ...». Ответы обычно повергали меня в отчаяние — «Мы как-то об этом не думали»; или: «Просто Робику в этом месте было необходимо какое-то белое пятно наверху», — зато позволили лучше уяснить «метод» их работы и смысл некоторых предгастрольных переделок, существенно уточнивших основной замысел. Например, это вот «белое пятно наверху». Конечно же, оно «напршивалось» над массой одетого в белые одежды хора на словах «И Бог был песнопением». Но преобразование демонической Женщины с хлыстом в светлого ангела из смыслового ряда явно выбивалось. Кто-нибудь другой, наверное, пожертвовал бы в конце концов красивой композицией. Но Р. Стурра, способный художественно обосновать все, что угодно, нашел прекрасную пластическую метафору, по-новому высветившую одну из ключевых мыслей спектакля. На медленном и тихом хорале струнных дети выводили свою прежнюю мучительницу, снимали с нее черный фрак и облачали ее в белое. И в этот самый момент диссонантное противоречие двух встречных линий фактуры разрешал спокойный и глубокий аккорд ми минора, а над ним, первым лучом утреннего солнца, зажигался солирующий гобой:

31. *Largo assai* „Музыка для живых“

Archi con sord.

ppp

Arpa, 4 Fl.

76 Ob. solo *pp*

ppp

Немая сцена не только обогатила музыкальный образ пластическим символом, но и восполнила недостающее звено в развитии образа детей: от пассивного объекта до верховных судий в споре между добром и злом. Ибо только первозданной чистоте и невинности дано вершить праведный суд — без насилия.

Почти случайно было найдено точное тембровое воплощение регтайма — заключительного номера в первом акте — критического

момента в развитии образа детей. Внешне все просто: Женщина с хлыстом пытается спародировать шекспировский вопрос, который ранее поставил перед детьми Слепой Старик: «Быть или не быть?» (третья картина). Она исполняет на этот текст регтайм, одновременно обольщая Мальчика и издеваясь над ним, и в конце концов заставляет его взять в руки хлыст и с размаху ударить по скрипке, что беспомощно лежит на авансцене. Разумеется, критики, с их неистребимой тягой к строгой системе, не замедлили связать регтайм с миром «антимузыки» (198), а его исполнение детским голосом уподобить «похабшине из детских уст» (139, с. 11).

Но ведь сам по себе регтайм вовсе не похабен и не антимузыкален: в нем есть и грация, и даже какая-то полетность в припеве²; к тому же он прозрачно, отнюдь не пародийно, инструментован — жанровое начало скорее остранено, чем подчеркнуто. Кажется, регтайм писался именно для детского голоса (ведь и прежде, в «прикладной музыке» Г. Канчели, регтайм часто воплощал образы, связанные с утренней улыбкой молодости, беззаботностью юношеских надежд):

32. [Andantino] „Музыка для живых“

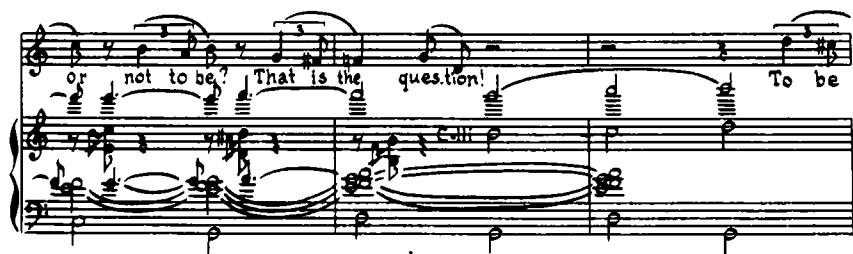
4 Fl.
Arpa p-no
Chit. b

To be or not to be? To be or not to be? That is the question!

To be or not to be? To be or not to be? That is the question!

the question! To be or not to be? To be or not to be? To be or not to be? To be or not to be?

² Преображенная тема только что сгнувшего «Блестящего вальса» (ср. от т. 4 в ц. 47 и ц. 67—69).



И все-таки создатели спектакля собирались вложить регтайм именно в уста Женщины с хлыстом³, не замечая противоречия: обретя голос, да еще такой чарующий, зло, по логике вещей, уже не нуждалось более в услугах взбалмошных актеров и музыкантов, от которых никогда не знаешь, чего ожидать. На первых спектаклях регтайм пела в оркестровой яме актриса Театра имени Ш. Руставели Натия Кавсадзе, чье природное дарование заметно выделялось даже в этой наивность музыкальной труппе. Однако театр уехал на гастроли, пришлось срочно искать замену. Тогда-то и состоялся «дебют» дочери дирижера Теоны Кахидзе; она училась в музыкальной школе, но при этом увлекалась еще и джазом. Детский голос, звучавший как бы отдельно от Женщины, сразу расставил все точки над «и»: это был Волк в овечьей шкуре, мина, замаскированная под нарядную игрушку. Мальчик уступал не женщине, а очарованию еще не слыханной мелодии и жестоко расплачивался за ошибку. Удар по скрипке выводил его из-под хранительной сени Музыки — мы узнаём об этом во втором действии, когда Старик принесет раненого поводыря в госпиталь (этот эпизод также появился только в московском спектакле — логическим продолжением линии образа). И лишь искупив отступничество страданием, обретет мальчик право начать благодарственное песнопение финала:

33. *V-no solo* „Музыка для живых“

78 [Largo assai]

Мальчик *Pir. ve. lit. gan. i. ko ga. lo. ba. i. d.*

Archi

На пути от замысла к воплощению существенно изменились и полюса дилеммы «Музыка — Антимузыка». Под действием «беско-

³ Репарка в партитуре: «Если Женщина с хлыстом не обладает вокальными данными, специально приглашенная эстрадная певица должна петь в микрофон в оркестровой яме».

нечной мелодии», внесенной в форму лейттемой песнопения, все тематические элементы постепенно сконцентрировались на «аноде» — в безусловно положительном образе Музыки как совокупности жанров и исторических стилей, каждый из которых по-своему прекрасен и нужен людям. На «катоде» же остались лишь мертвенное молчание, тишина без памяти.

В отличие от прежних сочинений Г. Канчели «Музыка для живых» лишена возможности вспоминать, а значит, и последовательно приближаться от прошлого к настоящему. Сокрушительный взрыв, которым открывается сочинение, напрочь отсекает былое, разбивает «связь времен». Настоящее создается заново — на наших глазах и при нашем заинтересованном участии. Вместе с детьми мы словно осваиваем музыку с «азов», подолгу вслушиваясь в исходный звук — первую точку опоры, в сочленение двух звуков, из которого кристаллизуется праинтонация тона — зерно большинства будущих тем; разделенные паузами аккорды гармонической «праформулы» (t-II₇-D₉-t) намечают для нас первые пространственные координаты, а раскачивание мелодии вокруг опоры — первые модели развертывания. И лишь после столь долгой, поражающей «наивностью» подготовки вступает, наконец, оформленная тема — «самая первая мелодия в мире» — песнопение:

34. [Largo] 7 „Музыка для живых”

Детск. хор
u. i. min gi. i. min e. a. ni gu. a. na en. li. ie

Campane

Archi,
poi Cor.,
Chit. b.

8 4 Fl., V-no solo
ma. ta. e
mp

И тема, и ее долгое ожидание обостренным тишиною слухом связывают «Рождение музыки» с *Calmo* из Шестой симфонии; сходен даже интонационно-гармонический «жест» на вершине мелодической дуги (ср. т. 3—4 в примере 25 и т. 7—8 в примере 34). Однако в вокальном варианте знакомая музыка предстает совсем иной. Как будто ее исконная песенная природа, так долго таившаяся в недрах симфонического оркестра, преобразая его изнутри, вдруг вышла на поверхность и затопила все вокруг теплым нездешнего света. И так же, как дети на сцене передают друг другу — из рук в руки — скрипку, словно парящую над землей, так и голоса оркестра поддерживают однажды обретенное песнопение, не давая ему угаснуть, замереть. Даже взрывы (записанные на пленку звуки, полученные на синтезаторе) не столько прерывают плавное течение мелодии, сколько подчеркивают логику его членений, подталкивают вперед.

Кода первой картины снова тихая, почти баюкающая. Но в ней впервые проглядывает мажор. Потому и становится именно этот фрагмент, каждый раз варьируемый соответственно ситуации, обрамляющим ригурнелем всех следующих картин (см. пример 35).

Вторая картина, «Трагическая пауза», во всем антипод первой, своего рода экспозиция сил контрдействия. Она и открывается «явлением из ада» — самого настоящего оперного ада, соотнесенного режиссером с бесхитростной символикой средневековых мистерий и карнавалов представлений, что питает и его драматические постановки. Из театральной «преисподней» в зловещем красном зареве постепенно поднимаются на плунжере свита Офицера и выколачивающие ритм марша ударники в черных концертных фраках и свирепых восточных полумасках. Поначалу либреттист — видимо, не без влияния «Репетиции оркестра» — предполагал назвать эту картину «Прерванной симфонией» и представить Офицера в образе дирижера-диктатора, расстреливающего оркестрантов за фальшивую игру. Соответственно, композитор написал *Allegro con fuoco, marcatisimo*, которым открывалась вторая картина в клавире. Однако уже там звучала не столько пародия, сколько смятенная, бунтующая сила, и полагаю, Р. Стуруа, всегда безошибочно чувствующий выразительный потенциал избираемых им тем (так же, как он «чувствует» актеров, раскрывает в них подчас неведомое другим), знакомясь с клавиром, должен был свой замысел скорректировать. А в процессе постановки они вместе пришли и к вовсе неожиданному решению: от *Allegro* остались лишь монтажные отрезки — лапидарные до грани пародии, но воспринимаемые здесь как символ сопротивления (см. также 171, с. 45).

Теперь все начало картины занимает немая сцена, основанная на голом ритме, а то и вовсе на одной пластике. И смысл происходящего несравненно углубился, одновременно публицистически заострившись. Это действительно «Трагическая пауза», первая атака антимузыки на едва родившуюся музыку: Офицер и Женщина с хлыстом пытаются противопоставить ей собственный идеал искусства, основанного на верноподданических идеях. Они делают ставку

35. [Rubato]

„Музыка для живых”

3 Fl.
Fl. a.
Cl. I

Самр.

Апра.

Org.

Малыч.

Детск. хор.

V-no

Archi

Chit. b.

u. ni. u. a u. i. min gi. min e. a. ni

solo u. nu u. a e. a. ni

16

u. ni. i. a u. ni. i. a u. nu

u. ni. i. a

на силу, до сих пор действовавшую безотказно, и терпят первый крах. Оркестранты бросают в лицо диктатору свою музыку, дерзкую, как пощечина, и мрачную, как выжженный войною мир. Офицер отправляет на расстрел сначала одну группу исполнителей, потом другую. Но в молчаливой, внешне покорной массе находится лишь один предатель — его можно разве что наградить, однако испол-

нить задуманный победный марш он не в состоянии. «Музыка от действия» уничтожена. И тогда ее место в строю заступает «музыка от театра»: тема, звучавшая «за кадром» первого расстрела, как скорбный голос от автора, неожиданно «материализуется». В верхнем проеме сценической конструкции появляется Старик и играет тот же вальс на своей скрипке. Разъяренный Офицер стреляет в него, но пули утрачивают смертоносную силу. Бесхитрый наигрыш свершает и другое чудо: нелепый Пьеро, казненный в самом начале картины, внезапно поднимается и уходит за кулисы. Таким вот более чем элементарными приемами возвышает режиссер более чем элементарную мелодию из трех с половиной звуков (если считать два варианта одной ступени) до емкого и прекрасного символа — Музыка сильнее Смерти:

36 [Largo] „Музыка для живых“

V-no solo *p*

Arpa *p*

V-ni I (1 п.) *p*

V-ni II (1 п.) *p* sul pontic.

V-le (1 п.) *p* sul pontic.

V-c. solo *pizz.* *p*

25

Во всем противоположные образному строю песнопений, контрастирующие и друг с другом темы «Трагической паузы» выведены из того же истока, выражают живой, непокоренный дух музыки и органично включаются в сквозное интонационно-драматургическое развитие. Символом сопротивления прозвучат мотивы бунта оркестрантов в «Блестящем вальсе» (четвертая картина, т. 5 в ц. 56—59) и в финале (ц. 71 и 72, второй акт). Незатейливый наигрыш Старика, корифея и одновременно мудрого комментатора действия, пройдет сквозь всю оперу выражением авторской боли за персонажей (ц. 58—59 и 64 в первом акте и ц. 64—65 — во втором).⁴ Во многих темах оперы можно различить и отголоски напева гобоя, оплакивающего гибель оркестрантов (ц. 23, ср. ц. 33 в первом акте и 3 т. до ц. 69 во втором, а также ряд мотивов «итальянского дивертисмента»⁴). Потому-то так естественно возникает в коде «Трагической паузы» ритуфель песнопения, здесь особенно красивый и трогательный: дети поднимают инструменты, оставленные погибшими, и передают их в оркестровую яму. Это первый их самостоятельный, осознанный поступок, первый выбор в пользу музыки.

Теперь почва для посева взрыхлена, и Старик спешит бросить в нее первое зерно. Почему он выбирает для этого одну-единственную фразу из монолога Гамлета? Конечно же, не только по причине исключительной любви Р. Стуруа к Шекспиру («Если бы была возможность, я ставил бы только Шекспира», — заметил он в одном из интервью. Правда, несколько лет спустя в другом интервью заявил, что хочет ставить пьесы только о любви, а сам в это время работал над «Брестским миром»; ему никогда нельзя верить на сто процентов!). Режиссер рассказывал, что в конце 70-х годов он часто видел эту фразу на плакатах демонстраций в защиту мира или окружающей среды. Да, художественный символ, до последнего времени волновавший разве что деятелей театра и театроведов, неожиданно стал одной из самых острых проблем нашего времени, и «Музыке для живых» тоже пришлось над этой проблемой серьезно задуматься, хотя назвать оперу просто «антивоенным спектаклем», значило бы сильно обеднить и упростить содержание.

Картина «Быть или не быть?» написана и поставлена с той степенью лапидарности, что при малейшем нажиме могла бы обернуться пародией. («Я все думаю, не перехватили ли мы здесь, — заметил либреттист, когда мы согласовывали с ним в Тбилиси текст гастрольного буклета. — Это уже почти китч».) Достаточно сказать, что вплоть до репризы отсутствуют даже модуляции; их заменяют разложенные трезвучия у арфы — настройка для хора перед переходом в другую тональность. Что ж, такая настройка вполне возможна на уроке музыки, а в данном случае мы присутствуем на уроке, где Учитель предельно простыми музыкальными средствами пытается донести до учеников предельно слож-

⁴ 2 т. до ц. 13; 1 т. до ц. 14; т. 8. в ц. 18; т. 4. в ц. 19; т. 2—4 в ц. 20; 3 т. до ц. 21; 2 т. до ц. 27; т. 6—7 до ц. 30 и т. п.

ную суть шекспировского вопроса. И дети, уже получившие от жизни первые уроки добра, не затрудняются выбором; до-мажорная тема песнопения воплощает едва обретенный идеал во всем светозарном блеске:

37. *ad libitum* 32 *Poco più mosso* „Музыка для живых“

Апра *f*

Мальч. *To be or not to*

Детск. хор *p*
у р б б
To be or not to be?

У-но solo *p*
To be or not to be?

Арчи *p*

Fl. I-II *p* *pp*

Fl. III
Cl. I *tr* *pp*

Апра *pp*

Мальч. *be? To be or not to be? To be or not to be?*

Детск. хор *To be or not to be? To be or not to be? That is the question!*

У-но solo *pp*

Арчи *p*

И снова действие мгновенно отзывается контрдействием: неслышно появившаяся Женщина с хлыстом отбирает четверых наиболее рослых мальчиков и быстро обучает их нехитрому ремеслу лагерных надзирателей. Вот уже, выстроившись у рампы под дулами автоматов с поднятыми руками, дети торопливо, словно «Чур меня!», повторяют «Быть иль не быть?», невольно сопровождая этот слишком засушенный теперь для них вопрос прантнонацией стбна.

Но потом, подбадриваемые Стариком, находят в себе силы повернуться, опустить руки и, слив маленькие воли в трепещущий, словно сердце, унисон, вывести из него репризу мажорного песнопения, непосредственно переходящего в ритурнель.

Росток идеала в доселе не разбуженной целине детских сердец для Офицера и Женщины с хлыстом то же, что слабая травинка для асфальта. Ее нужно немедленно вырвать с корнем, выжечь, затоптать. В неразрешенный каданс хора вторгается грозный набат оркестровых колоколов; они стоят по обеим сторонам сцены, поразительно напоминающие миниатюрные — как раз на детский рост — виселицы. Р. Стура не просто уловил зрительное сходство, но извлек из него целый образный ряд. Исполнители на колоколах одеты в балахоны средневековых палачей, а выколачиваемый ими ритм — предвестье «Блестящего вальса». Картины, где музыку вздергивают на дыбу, стегают хлыстом, превращают в механическую заводную игрушку — и все безуспешно!

«Блестящий вальс» — своего рода психическая атака сил зла. Срежиссированный по указке Офицера, он призван навсегда вытравить из памяти людей животворную мелодию вальса Старика и проклятый вопрос «Быть иль не быть?», что предполагает возможность выбора, а значит, открывает путь к свободѣ. С самого начала казарменное шоу задумывалось как торжество воинствующей пошлости. (Композитор даже сетовал после одного из обсуждений своего детища: «И почему все так набрасываются на несчастную «итальянскую» оперу, а о действительно пошлом вальсе никто не говорит ни слова?») Но и здесь живая душа музыки прорывается сквозь набор садово-парковых штампов — наплывами человеческой боли, апокалиптическим подтекстом равелевского Вальса.

В кульминации, когда изможденные танцовщицы, подбадриваемые ударами хлыста, доходят до иступления, в оркестре неожиданно возвращается тема бунта из второй картины (от т. 5 в п. 5, ср. п. 18), а сразу вслед за нею и на ее фоне — и мелодия вальса Старика в «большом унисоне» струнной группы (п. 58). Как раз в этот момент к танцующим присоединяются Офицер и его свита, и слушателям-зрителям остается гадать, что здесь, собственно, происходит. То ли диктатор и его подчиненные специально подготовили появление этих тем как символ триумфа (победитель с отрубленной головой побежденного), то ли, напротив, оркестр в яме, получив во второй картине от детей инструменты оркестрантов, погибших на сцене, не выдержал роли бесстрастного комментатора событий и вмешался в развитие музыкальной дра-

матургии. Во всяком случае, после этой кульминации реприза «Блестящего вальса» несколько раз словно наталкивается на невидимую преграду, вращается на месте и, наконец, удаляется с превеличленно бесшабашным мелодическим жестом. А заключительную картину первого акта («Прерванная музыка») открывает очередное проведение вальса Старика — снова медленное и тихое (тема делится между скрипкой и гобоем). И если бы не появившиеся регтайма, Добро уже здесь могло бы отпраздновать окончательную — пусть омраченную грустью утрат — победу.

«Странная кода первого акта» (так называлась пятая картина в первоначальном варианте) смешивает все карты. Возвращение до мажора, столь желанного в третьей картине, но затем очужденного «Блестящим вальсом» (основная тема в ц. 47 и в репризе, а также «кукольный» эпизод в ц. 53), не несет устойчивости и света. Вопрос «Быть или не быть?» остается по-прежнему открытым. Старик, покинутый поводырем, и дети, преданные товарищами, не в силах разрешить его без посторонней помощи.

И тут происходит чудо! Чудо, которое лишь по невежеству могли подарить людям Офицер и Женщина с хлыстом. Они рассчитывали преподать наглядный урок: вот, мол, чем кончаются бунты в тоталитарном государстве! А вместо этого сами же выковали оружие, которое в финале обратит против них возрожденное и сплоченное музыкой человечество.

Именно Женщина с хлыстом вводит в доселе пустое, «черно-белое» сценическое пространство актеров итальянской оперной труппы; посреди военного госпиталя воздвигается роскошный театральный портал (быстро, впрочем, улетающий к колосникам), и все преобразуется, будто по мановению волшебной палочки.⁵

Дружная актерская семья, где есть прекрасные женщины, маленькие акробаты, облаченные в костюмы венецианского карнавала, и, разумеется, рыцари и герои, готовые умереть от любви и отдать жизнь ради освобождения родины, приносит во второе действие феерию красок, натиск совершенно искренне разрываемой в клочья страсти и добродушный цинизм профессиональных лицедеев, не боящихся ни бога, ни черта, но способных рыдать «из-за Гекубы» и заставить рыдать по ней переполненный зал. Они являются как посланцы древнего и вечно юного театра — «отдельной страны, в которой даже при самых жестких социальных обстоятельствах ты можешь работать с людьми и испытывать чувство свободы» (185).

Начав представление, как бы из-под палки, поеживаясь от далеких взрывов и посмеиваясь над нелепостью всей затеи, актеры

⁵ По замыслу авторов, госпиталь должен был выглядеть более «натурально» и жить собственной жизнью, не обращая внимания на разыгрываемую оперу. К счастью, ремесло санитаров оказалось слишком интеллектуальным для артистов оперного миманса. Я говорю «к счастью» (хотя авторы, кажется, считают иначе), потому что отсутствие острающего действия позволило Р. Стуруа и Г. Алекси-Месхишвили развернуть на сцене условные красочно-пластические композиции, куда больше отвечающие характеру музыки.

чем дальше, тем полнее входят в роли. А когда в госпитале появляются дети и Старик, несущий раненого Мальчика, грань между иллюзией и реальностью стирается окончательно. Актеры словно осознают, что этот спектакль для них последний, что в конце их ждет уже не театральная, а настоящая смерть. И происходит чудо: романтическая мелодрама с бутафорскими излишествами и преувеличенным пылом страстей возвращает старомодным идеалам и избитым истинам их первозданный блеск. Оказывается, что Добро, даже побежденное, все-таки сильнее Зла, даже торжествующего, потому что последнее умеет лишь разрушать и в конечном итоге неизбежно приходит к саморазрушению.

Сколько копий было в свое время сломано вокруг «вставной итальянской» оперы «Любовь и долг!» Чего только не увидели и не услышали здесь критики самых разных рангов! Издевку и пародию — пусть даже «превращающуюся в «непародию» и обнаруживающую «в грубом фарсе» «тончайший эстетизм» (178, с. 70). Чересчур усердное «разрушение красоты иллюзорной, пусть это и мотивировано утверждением истинной красоты» (197). Слишком длительное «отключение» не в меру увлекшихся дивертисментом авторов от «основных образов оперы» (250, с. 36—37; здесь солидные, уважаемые критики недалеко ушли от рядового завсегдатая Большого театра, который на первом московском спектакле гневно одергивал соседа: «Перестаньте смеяться: вы же в опере!»). Яркую итальянскую музыку, написанную «всерьез, без какой-либо стилизации, хотя время от времени мы слышим отзвуки известных классических мелодий или популярных песен итальянского кино» (144, с. 76). «Стилизацию, выполненную настолько умело, что порой возникает впечатление, что слышишь какой-то ансамбль из «Сороки-воровки» Россини или, скажем, арию из «Нормы» Беллини ...» (201). «Шедевр стилизаторства, который легко принять за неведомый шедевр итальянского мастера. Самостоятельное произведение с прозрачными намеками на «Ломбардцев», «Бал-маскарад», «Тоску» ...» (139, с. 12). И даже дань ностальгии по «утерянной романтической пылкости чувств» (198).

Мне в этом смысле было проще. Уже на втором спектакле я записала «Любовь и долг» на портативный магнитофон и затем упивалась этой музыкой, обнаружив (за несколько лет до появления телевизионных экстрасенсов) ее удивительное психотерапевтическое воздействие в дни магнитных бурь, циклонов и просто блуждающих настроений.

Если же говорить всерьез, то «Любовь и долг» я воспринимаю не просто как «театр в театре», но как «театр в квадрате». Как живое олицетворение непреходящей магии этого «последнего фо-



рума, на котором идеализм все еще остается открытым вопросом» (65, с. 84). Как игру, ведущуюся с беззаветным увлечением, виртуозным мастерством, безупречным вкусом и одновременно — со смеющимся сердцем. Так бывает в хорошей джазовой импровизации, увлеченной и ярко индивидуальной импровизации на чужую тему. (— Сочиняя «Любовь и долг», я будто шел по канату между стилями Верди и Пуччини, Россини, Беллини и Доницетти и старался при этом не свалиться ни в одну из сторон.) Соединение «представления» и «переживания», наслоение музыкальных и сценических метафор, соподчинение условностей: вкладываемых одна в другую матрешек, удвоение и утроение реальности — все это позволяет воспринимать события, музыкальные темы, детали оформления сразу в нескольких ракурсах, проигрывать различные варианты ситуации. И получать наслаждение от самой игры. От смещения монтевердиевского “recitar cantando” с городским романсом — русским? цыганским? грузинским? или вдохновлявшими Верди и Доницетти? От соседства трагической каватины с пальящей страстью бродвейского мюзикла, тем, романтически возвышенных — с озорными, «чаплинскими»⁶, чисто рефлекторно внуша-

38,а⁴ [Grazioso] „Музыка для живых”

Coro
Fag. I
V-c.
Archi
Chit. b.

Leisa, dot.to.re, me.glio di tut.ti

pp

38,б⁶ [Grazioso]

2 Fl.picc.
Coro
Archi
Cemb. Fl.a.
Chit. b.

l'in.giu.sti.zi.a, l'in.giu.sti.zi.a, l'in.giu.sti.zi.a, l'in.giu.sti.zi.a

⁶ В музыке Г. Канчели, особенно прикладной, равно как и в постановках Р. Стуруа, чаплинские аллюзии возникают достаточно часто, и они здесь — отнюдь не «общее место» современного художественного языка (см., в частности, 29).

ющими слушателю те самые «игровые покачивания нижней частью корпуса» (178, с. 70), которые, будучи перенесены на сцену, видимо, и натолкнули А. Парина на определение «грубый фарс» (см. пример 38 а, б).

Проскальзывают в «итальянской» опере очертания темы «Allegro» из Пятой симфонии Г. Канчели и «огневые» пассажи его киномузыки; отголоски грузинского городского фольклора, так естественно воспринявшего в середине XIX века мощную «инъекцию» интонаций итальянской оперы, и жесткое танго, переходящее в канкан:

39. „Музыка для живых“

40 Con fuoco

Flauti

Batteria

Сильвана

Анджело

V-ni

V-le

V-c., C-b.
Chit. b.

Oh, por.ta.mi lon.ta.no,
Tu ri. av.rai fe. li. ci. tà!

И все это органично вливается в поток «итальянской» оперной музыки, вводя в заблуждение даже профессионалов! Ведь до сих пор никто не заметил, что хор в этой «итальянской» опере ведет себя скорее «по-гречески» (или по-мейерхольдовски, хотя и более «реалистично», чем «трагики» и «комики» в «Любви к трем апельсинам»; впрочем, откуда бы взяться такой массе народу в маленькой комнате Анджело?), что нет здесь ни одного самосто-

2 Picc.
1 Fl.
2 Cor.
2 Fag.
C. f.
Legno
T. no
Cor. I-II
Legno

or, mai sa. rà
la nos. tra vi. ta or, mai sa. rà un li. be. ro gab. bi. a. no!

ятельного номера — точнее, есть только начала номеров, свободно монтируемые со знакомыми и новыми темами по известному из Первой симфонии принципу впаянных друг в друга кругов (или «принципу детских кубиков» из Четвертой). Принцип-то «симфонический» — то есть самим автором в собственном симфоническом стиле отточенный, — только во «вставной» опере пресловутого «симфонизма» нет и в помине. При сравнении не то что с Вагнером, поздним Верди или Пуччини, но даже с самой что ни на есть классической итальянской оперой 40-х годов XIX века поражает отсутствие оркестровых вступлений, отыгрышей, либо проведений тем в оркестре, на фоне которых певцы обменивались бы отрывистыми полуречитативными репликами. «Любовь и долг» основана целиком и исключительно на пении. Оркестр укомплектован в общем-то по вердиевскому образцу; и семантика тембров в основном соблюдается — вплоть до «романтических» арпеджий арфы; и функционально оркестровое сопровождение ненамного отличается от «большой гитары» раннего Верди. Правда, это «немногое» (тройной состав с шестью валторнами, четырьмя трубами, четырьмя тромбонами и тубой) налагает на предельно простые гармонии и фактуру ретушь лукавого озорства — мелькающего и тут же исчезающего, чтобы через мгновение промелькнуть снова. А еще оркестр,

наученный опытом симфонических песнопений, вносит со стороны почти незаметный, но весомый вклад в создание столь характерной для итальянской оперы атмосферы всепокоряющего пения. То он выстраивает из задержанных звуков фигурации либо мелодии «хоровую» педаль, то подчеркивает и продлевает наиболее выразительные фразы в самых разных — иногда ближних, иногда дальних — слоях атмосферы, то, не удержавшись, подпевает солистам или откликается в паузах сочувственными репликами (например, дуэт Сильваны и Анджело приводит в волнение даже таких солидных персонажей, как тромбон и труба), то вдруг неожиданным фактурным «выбросом» подает крупным планом ключевую, особенно взволновавшую фразу...

Диктатура вокала, поддержанная всеми прочими выразительными компонентами, вплоть до сценографии, заставляет услышать в «монтажной форме» «Любви и долга» самые настоящие оперные арии, дуэты, финалы, сквозные хоровые сцены и даже ансамбли с хором, где у каждого голоса собственная мелодия, индивидуальный характер, а целое звучит по-прежнему прозрачно, легко и напевно:

40. [Sostenuto e grazioso] „Музыка для живых“

Cemb. *mf*

Сильвана *mf*
Po. ve.ra donna i.ta.li.a. na che o.ra vie.ne dis.prez.za.ta

Сандро *mf*
Per. do. na. mi, Sil. va. na, il mio in.gan.no, non e.si.ste.va al.tro

Coro
l'in.giu.sti.zi.a, l'in.giu.sti.zi.a, l'in.giu.sti.zi.a, peg.gio. re
Oh, dis. gra. zia.to che sei, l'in.giu.sti.zi.a

Archi

T-no

В «Музыке для живых» Г. Канчели создал развернутую метафору итальянской романтической оперы. Не застывшей стиливой данности, опутанной штампами, но живого искусства, развивающегося уже на протяжении четырех веков, сохраняя таинственную

власть над душами людей. «Орфей» Монтеверди и «Сельская честь» Масканьи, «Служанка-госпожа» Перголези и вердиевский «Фальстаф», «Севильский цирюльник» и пуччиниевская «Турандот» — все это мы называем одним термином «итальянская опера», порой даже не отдавая себе отчета, насколько сильно менялось содержание термина в зависимости от исторической эпохи и художественной индивидуальности. Итальянская опера, как и итальянское бельканто, — идеал, объединяющий великое множество совсем разных явлений и к тому же каждым представляемый по-своему. Иначе говоря, идеал, допускающий очень высокую степень «авторизации», что наглядно доказали во второй половине XIX века тбилисские ремесленники, слагавшие песни на сюжеты, а то и прямо на мелодии итальянских опер... На всем протяжении истории итальянская опера теснее многих других жанров была связана с музыкальным бытом, с конкретной звуковой средой эпохи: отсюда черпала она естественную свежесть мелодий, неподдельную силу в выражении человеческих страстей. И именно эту традицию подхватывает и развивает в своей «итальянской» опере грузинский композитор. При этом он — скорее всего бессознательно — опирается на опыт классика национальной музыки В. Долидзе, чья «Кето и Коте» до сих пор захватывает щедростью и оригинальностью мелоса, впоенного как грузинскими, так и итальянскими соками.

Подобное решение позволило, среди прочего, органично включить «итальянский дивертисмент» в многослойную, многожанровую образную систему оперы в целом: именно здесь, в третьей четверти формы, готовится решающий драматургический перелом, докрасна раскаляется эмоциональный горн, чтобы выковать новое музыкальное качество финала.

Многие темы «итальянской» оперы прямо выведены из праформулы полутона (например, цитированный «чаплинский» хор), настойчиво акцентируют ее или восходящие к ней чувствительные секундовые задержания (цепочки задержаний). Часто эти интонации соединяются и с гармонической праформулой (t-II₇-D₉-t); например, в обращении Сандро к Андже́ло в просьбой выслушать Сильвану или в арии Сильваны, «барочное» начало которой перекликается с оркестровой кульминацией «Трагической паузы» и фа-минорной репликой Старика из «Быть или не быть?»:

41, a" Largo

„Музыка для живых“

Старик

To be or not to be? That is the question!

Fi. Archi

41,6° *Rubato con dolore*

Сильвана

Con morte mi.nac.ciar.mi? As.sur.di.ta! Non ve.di che son quasi mor.ta?

Org.

41,8° *Adagio* [20] „Музыка для живых”

3 Picc.
Fl. I

6 Cor.

Tr-be I
II

Tr-be III
IV

4 Tr-ni
Tuba
Timp.

P-Hi ond.
Gr. C.

P-tto sopr.
3 Tr-ni
Tom-tom

В дуэтах и репликах «оперного» хора постоянно встречаются параллельные терции и сексты, постепенно откристаллизовавшиеся из унисонного песнопения детского хора, вплоть до буквальных цитат. А начало первой арии Анджело очень похоже на ригурнель детского хора (ср. примеры 35 и 42).

Из уступчатых параллельных секст, промелькнувших в ригурнеле третьей картины, неожиданно вырисовывается «злодейская» тема *Allegro furioso* (впервые — в ц. 18, затем с обозначениями *Sop fuoco* и т. п. или вовсе без обозначений), напоминающая тему из Пятой симфонии, тоже валторновую (ц. 11—12 и далее). Такое вторжение мотива, впоследствии связываемого с образом Маркиза, в партию обуреваемого ревностью Анджело читается как наивный символ традиционной оперы — намек на замысел Мар-

42. *Rubato*

„Музыка для живых”

Анджело

Oh, mor- te, non mi far sof- fri. re, ti pre- go di con-

Org.

Arpa
Archi

ce- der- mi ri. po- so in tu. a bel- la stan- za son- tu. o. sa

mf *pp* *tr-ni, Ob.* *mp*

киза покарать Сильвану рукой Анджело⁷. В свою очередь, этот мотив, вместе с предваряющим его унисоном, исподволь готовится в реплике Старика и детского хора из третьей картины.

Ряд тем опираются на кварто-квинтовую секвенцию баса, выросшую из темы песнопения, или на тонико-доминантовую формулу аккомпанемента с намеченной в вальсе Старика «таперской» схемой бас—аккорд. Кстати, у этого вальса во «вставной опере» есть антипод: ария Маркиза де Прюдон. Тоже вальс, тоже на трех нотах, только «французский» и к тому же характеризующий злодея:

43. *Meno mosso e rubato, con eleganza*

„Музыка для живых”

Маркиз

En. voy. er sa femme sur le front

V-ni,
v-la,
Cemb.
Chit. b.

⁷ Другой пример подобного рода — пародирование в партии Маркиза одной из сквозных тем «итальянской» оперы — когда он с издевкой обращается к Сандро и Анджело.

de bat. taille et lui même noy. er

«Бродвейские» хроматизмы в дуэте Сильваны и Анджело⁸ предвосхищены в «Блестящем вальсе» (вначале в тихом «джазовом» эпизоде, когда танцовщицы застывают, словно погружаясь во власть неотвязных воспоминаний, а затем и в tutti):

44. *Rubato, con passione* „Музыка для живых”
4 Fl. + 3 Cl.

Сильв. Анджело

Archi Chit. b.

Arpa + Tr-ni + Cor.

Tr-nei *pp cresc.* *mf cresc.*

oh, & oh, An. ge-lo, a. mo. re mi. o, mi. a vi. ta sei! oh, An.

⁸ У В. Юзефовича возникли иные ассоциации — с арней Далилы из оперы Сен-Санса (250, с. 45).

Предшествующее арии Сильваны обращение хора к несчастной жертве патриотического заговора (кадансовая формула этого обращения предвосхищена в «Быть или не быть?») повторится в финале, в сцене расправы с Офицером — лишь с измененной оркестровкой и новым текстом («Мир — театр, да будет музыка!»).

Как видно, авторы заботливо расставили в «итальянской» опере и вокруг нее множество «указателей» (я назвала лишь некоторые), дабы обозначить место этого псевдодивертисмента в драматургии и стилистике целого, его взаимосвязь с другими картинами. Но, расставив «указатели», Г. Канчели и Р. Стурра, по своему обыкновению, не оставляют зрителям и слушателям времени их рассматривать и анализировать. Вникать в бесчисленные тонкости, которыми до предела нагружают эти два мастера творимую ими видимую простоту, — дело исследователя. При обычном же восприятии важно интуитивно воспринимаемое единство ювелирно отшлифованных и тщательно подогнанных друг к другу деталей. Важно всегда оставляемые работами этих художников чувство удивительной соразмерности формы. И наконец, коль скоро речь идет об опере, важен эмоциональный натиск мелоса, что несет все новые темы, сцепляет друг с другом едва намеченные структуры и устремляет искристый, то дробящийся на «рукава», то снова сливающийся поток к финалу «вставной оперы» — настолько фундаментальному, что, завершив его, дирижер откладывает палочку, дабы присоединиться к аплодисментам.

И в этот момент раздается последний, роковой взрыв. Прямое попадание снаряда разрушает госпиталь, уничтожая не только солистов «итальянской» оперы, успевших умереть на сцене «театра в театре» героической смертью, но и их зрителей. В воцарившейся тишине Женщина с хлыстом выводит на сцену чудом уцелевших маленьких акробатов и трех жалких старушек со скрипками и альтом. Согласно первоначальному замыслу либреттиста, они должны были играть «изматывающую душу музыку», противопоставленную скорбному молчанию Старика на другом конце сцены. Однако ни на премьере, ни на последующих спектаклях «изматывающей» музыки я не услышала (полагаю, что Г. Канчели написать таковую в принципе не способен, и слава Богу!). Вышло как раз наоборот: музыка Старушек возвращала к жизни все павшее воинство Добра, неподвижно распростертое на сцене. Ведь именно на теме трио поочередно «оживали» солисты бродячей оперы, раскланивались и со словами: «Этот мир — театр, а все мы — актеры. Представление окончено, улеглись страсти, просим у вас снисхождения», — в медленном танце покидали сцену. Будто завещали остальным участникам мистерии довести начатое ими дело до конца.

Логика перехода от «вставной оперы» к финалу никак не укладывалась у меня в голове, и в безумно жаркие июньские дни 1984-го я порядком наскучила авторам расспросами относительно этих самых старушек. Но, видимо, чего-то здесь не хватало и им самим, потому что к началу московских гастролей в партитуру

уже была вклеена ария Старика, выросшая из темы вальса с новым «припевом», прямо связавшим песнопения первой картины (ср., в частности, ц. 8—10 в первом действии с ц. 65 во втором) и «итальянское» бейканто «Любви и долга». Текст, присочиненный либреттистом и композитором, укрупнил и обобщил заложенные в теме вальса идеи страдания и искупления: «Погасшее солнце, сожженные леса и долины. Кто заставит теперь петь свирель и кто услышит ее? Мир распался. Представление окончено. Природа, прости нас, детей твоих».

Точная драматургическая находка сразу сняла и вопросы относительно старушек — в них видят теперь «родственниц вещей сестер из «Макбета», дочерей Нора из вагнеровской «Гибели богов» (178, с. 77).

Итак, игра окончена — игра продолжается. Последний, сокрушительный взрыв, пришедшийся на точку «золотого сечения» оперы, разметал стены «театра в театре», расчистил пустое пространство мировой сцены. Художественная реальность притчи дает человечеству утопическую возможность переписать историю набело. Заново поставить неудавшийся жизненный спектакль — во всеоружии прошлого опыта. Но этот, последний, отрезок пути «через страдания к радости» персонажи «Музыки для живых» должны пройти самостоятельно. Старик и актеры «театра в театре» лишь вручают им путеводную ниточку памяти. Как раз в момент «передачи полномочий» оркестр неожиданно до основания сотрясается мощным эмоциональным выбросом — а может быть, жестом при-
сяги?

Гигантский маховик фортуны медленно, но необратимо раскручивает грандиозное ритуальное действие: возвращение к жизни из небытия через окончательный расчет с прошлым. В слитном целеустремленном движении огромной людской массы, впервые осознающей себя Человечеством, преображаются парившие в невесомости песнопения первого акта; они обретают магическую силу заклятий, провозглашаемых хором и оркестром на вершинах обеих финальных картин. В «Пробуждении» таким заклятьем звучит шекспировская фраза: «Мир — театр, а все мы — актеры», ее произносит хор, окончательно пробужденный от смертного сна знакомой репликой гобоя (ср. ц. 23 в первом акте). И в этот момент контрапунктические слои обманчиво простого в своей сложности действия оперы сливаются в целостный образ. Отныне музыке уже не нужно принимать стилизованные жанровые обличья — маски, призванные обмануть бдительность надзирателей. Позади осталась и стадия детства, когда наиболее простым и действенным способом познания мира была игра. Возрожденное к новой жизни человечество готово созидать, сеять разумное, доброе, вечное и бережно лелеять появляющиеся всходы. И не его вина, если чуждой музыке Офицер принимает сосредоточенное смирение толпы, направляющейся к храму, за покорность рабов, вновь подставляющих шею под ярмо. Завидев триумфальную колесницу, шествие застывает в немом возмущении: эта музыка — не для хвалы диктатору! Когда же Офицер

вскидывает руки дирижерским жестом, готовясь взять реванш за поражение в первом действии, толпа надвигается на него, грозно скандируя шумерские слоги, а завершает эту кульминацию уже пением, на словах «Да будет музыка!»

Ночные кошмары развеялись, грядущее расстилается впереди девственно-чистой страницей. Но прежде чем начертать на ней первое слово, нужно очистить душу, приобщить ее к глубокой простоте вечных истин, выстрадавших родом людским в ходе его многовековой истории. Поэтому так естественно вошли в финальную картину «Музыки для живых» перефразированные строки из Евангелия по Иоанну:

В начале было Песнопение.

И песнопение было у Бога.

И Бог был Песнопением.

И пути твои, и следы твои освети нам ...

(Какое счастье, что пелось все это по-грузински! В Тбилиси сошло, но на сцену Большого театра в 1984 году оперу с таким текстом никто бы не выпустил — ее и без того не слишком хотели пускать!)

Финал оперы не похож на традиционные апофеозы. Эта удивительная музыка соединяет постоянное обновление, стремление вперед со внутренней устойчивостью, нерушимым покоем. Она олицетворяет вечность и бесконечность, но не абстрактные или мистически-непостижимые, а человеческой мерой измеренные. Она прозрачна до мельчайшей песчинки на дне, и вместе с тем у нее есть своя глубокая тайна: даже для соавтора и сопостановщика остается загадкой, каким образом в музыке Г. Канчели рождается «из предельной простоты — высокая духовность» (212).

Видимо, в этом художественном таинстве и заключена основная привилегия художественно «наивности», того последовательного, еще к Largo Первой симфонии восходящего «упрощения художественных средств», что для Г. Канчели «отнодь не равнозначно упрощению художественного замысла» (22). «Вообще говоря, в развитии музыкального языка есть лишь два пути: либо упрощение, либо усложнение,— признает композитор несколько лет спустя.— Трудно удержаться от использования того, что лежит у всех перед глазами и приносит хорошие результаты. Но опыт показывает: результаты увлечения техникой могут быть и прямо противоположными. Поэтому каждый выбирает то, что ему ближе. Например, в хоровой музыке после опытов польской школы, таких ансамблей, как «Свингл сингерс» или «Дабл сикс», возможности человеческого голоса расширились невероятно, вплотную приблизились к возможностям инструментов. Многие авторы это успешно используют. Но мне гораздо ближе музыка, которую пишет для хора Арво Пярт: чем больше новых возможностей открывается в этой сфере, тем настойчивее ограничивает он себя минимумом средств» (18)⁹.

⁹ Паата Бурчуладзе, исполнявший партию Маркиза де Прюдон, в интервью Ленинградскому телевидению (июнь, 1987 г.) заметил, что в отличие от большинства современных опер, насыляющих певческий голос, музыка Г. Канчели для певца так же удобна, как классика.

Минимум средств в «Торжестве музыки» далеко не примитивен и не «привязан» к какой-либо конкретной стилистической системе. Вроде бы все знакомо и понятно, но буквально каждый поворот в музыкальном развитии, каждый следующий шаг мелодии — неожиданность. «Невероятность очевидного» достигается выверенной интонацией и строгим драматургическим расчетом внешне импровизационного движения, выделением в нем нескольких рельефных формул, ориентирующих слух и дающих ему прочные и надежные опоры.

Сто лет назад, в «золотой век» оперы первейшим критерием оценки нового произведения считалась мелодия, которую слушатель уносил с премьеры. Премьера «Музыки для живых» запечатлелась в моей памяти магической формулой, четырежды провозглашенной в финале — я повторяла ее про себя, как молитву, еще даже не зная слов (см. пример 45 на стр. 192—194).

Жанровая основа «Торжества музыки» — шествие, что косвенно отразилось даже в ремарках: «Дети выводят Женщину ... усаживают Старика в колесницу и медленно начинают везти ее по кругу ... Из глубины сцены медленно выходит облаченный в белое хор ... Хор медленно расходится ...» и так далее. Лишь изредка в это движение вкрапливаются островки полного покоя, молитвенного сосредоточения. Они выделены и ритмически — четырехдольностью посреди трехдольного шага, и фактурно-гармонически — неожиданно протягивающимися на несколько тактов «пустыми» аккордами из квинт и октав, над которыми звенит чистой детский голос.

Вокруг же этих островков течет гармония полная, «романтически» насыщенная, изредка оттеняемая диссонантной терпкостью грузинских песнопений. Едва ли не чаще других звучит здесь мягкое, как бы растушеванное, уменьшенное трезвучие (а также основанные на нем малые септ- или нонаккорды, и доминантноаккорд, знакомый по песнопениям первого акта), подменяя очередную неосуществленную тонику, загадывая слуху энгармонические шарады, особенно в «колокольных» предкадансовых повторениях одного звука, переосмысливаемого гармонически; разрешаются эти «шарады» всегда непредвиденно — в нечто неожиданно простое, словно среди клубящихся облаков проглядывает ледяная стройность вершины (см. пример 46 на стр. 195).

В строфической, «хороводной» форме «Торжества музыки» можно проследить такое же сжатие построений, как ранее в «Пробуждении», где вторая строфа (5 т. до ц. 70—71) представляла собой как бы динамический концентрат первой (ц. 66—5 т. до ц. 70) и прямо вливалась в кульминацию. Но в последней картине «стадий приближения» еще больше; здесь есть и развернутая оркестровая прелюдия, и оркестровое *crescendo* между второй строфой и генеральной кульминацией. Кажется, оно написано специально для Джансуга Кахидзе — блистательное «соло для дирижера» под занавес спектакля. В этот момент он действительно творит чудеса в оркестровой яме: высекает огонь, раздувает гигантский пла-

45. [Largo assai]

„Музыка для живых”

Fl. I-II *pp*

Fl. III *pp*

Fl. a. *pp*

Ob. I-II *ppp*

3 Cl. *ppp*

Fag. I *ppp*

C-f.

Cor. I-III *ppp* I solo *ppp*

3 Tr-ni *ppp*

Tuba *ppp*

Самп.,
Р-но,
poi Тimp. *ppp*

Рtto sosp.

Там-там

Слепой
старик *ppp* da ga.

Мальчик *p*
piv ve. lit. gan i. ko ga. lo. ba. i

Детск.
хор

Арчи *ppp*

Чит. б. *ppp*

45. продолжение II

81

The musical score is arranged in four systems. The first system contains two vocal staves (Soprano and Alto) with a piano (p) dynamic marking. The second system includes a trumpet line with a *trbmm* marking and a piano accompaniment with *ppp* dynamics. The third system continues the piano accompaniment, featuring a *Camp.* marking and a *ppp* dynamic. The fourth system features vocal lines with the lyrics: "Da · gza.ni she.ni, da qual.ni she.ni gva. sta.ve ga.gvi. na. te". The piano accompaniment for this system includes *ppp* dynamics.

Fl. I, II
Fl. III
Fl. a.
Cl. I
C-f.

pp tr p tr pp

6 Cor.
Tr.-ni I, II
Tuba
T-t.
Camp.

pp III solo solo FPP solo FPP

Arpa
P-no

pp

Y-ni I soli
Archi
Chit. b

p Ppp (Ped.) div. FPP

78

pp *pp*

ppp *ppp* *ppp* *pp* *pp*

ppp *ppp* *ppp* *ppp*

ppp *ppp*

pp

ppp *ppp* *ppp* *ppp*

ppp *ppp* *ppp* *ppp*

ppp *ppp* *ppp* *ppp*

ppp *ppp* *ppp* *ppp*

V.c. solo *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

менеющий шар звуков и с размаху выбрасывает его на сцену, в заключительную фразу объединенных хоров: «И Бог был песнопением».

И все-таки опера на этом не кончается. Почему? Что заставило авторов растопить незыблемый оплот ми минора, рассеять сияние апофеоза на тонкие, теряющиеся вдали лучики до-диез, до

и си минора? Для чего оспаривают они первозданную ясность библейского текста исполненным сомнений и самоиронии четверостишьем Галактиона Табидзе:

Идет опера «Лакме».
Лавины бутафории.
Разве это дело?
Я думаю совсем о другом.

Зачем повторяют последнюю строку сначала большой хор («И мы думаем о другом»), а потом, у самой рампы, еще и дети, глядящие прямо в глаза зрителям: «И вы думаете о другом?»

Быть может, создав прекрасную и наивную сказку, написав неожиданно для всех, в том числе и для самих себя, настоящую оперу, взрослые, трезвые и очень самокритичные люди, ощутили какую-то внутреннюю неловкость и поспешили оградить своего первенца от упреков в сентиментальности и неисправимом идеализме: «Только не подумайте, что все это всерьез?»

По правде сказать, я тоже не верю, что красота способна спасти мир, а искусство — сделать людей лучше и добрее. И я не знаю, о чем надлежит думать, слушая «Лакме» или «Музыку для живых». (Я знаю лишь, что Галактион Табидзе завершил это стихотворение по-романтически тоскливым призывом: «Лакме, где же ты, Лакме?», а свою жизнь — до сих пор не объясненным самоубийством). Но я бесконечно благодарна авторам оперы за то, что, сомневаясь и не веря, они не разрушают созданной их руками иллюзии. Дети начинают петь строки Табидзе как тихий хорал, а завершают четвертым, последним, тоже тихим проведением темы-зажатыя — символа веры? И уже в самом конце из-под до-минорного каданса всплывает растворяющаяся в тишине кода «Освети нам пути твои, о солнце ...».

У Г. Алекси-Месхишвили есть серия коллажей «После премьеры». Посвященный «Музыке для живых» поразила меня более всех. На черной плите — несколько десятков исписанных карандашных огрызков (их подарил другу по окончании работы над оперой Г. Канчели), футляр от дирижерской палочки, заполненный нехитрыми театральными «драгоценностями» — крашеными перышками, бисеринками, кружевами. Выложенное золотыми буквами слово “Ags”. А наверху, в стеклянном кубе — круг чистого света.

Они таки зажгли этот свет, вложив в него — каждый — «лучшую частицу сердца».

«Светлая печаль»

В июне 1984 года Г. Канчели получил из Лейпцига письмо, уточнявшее условия исполнения и издания его новой партитуры, посвященной 40-летию Победы над фашизмом. Письмо оказалось для композитора полной неожиданностью: отсутствовали не только

партитура или хотя бы клави́р, но даже наброски. Правда, когда-то давно, при встрече, А. Шнитке среди прочего спросил, не согласился ли бы он написать произведение для концерта, который должен состояться 9 мая 1985 года в Гевандхаузе (а почему бы и нет?). И вдруг — заказ, с точной и для Г. Канчели практически нереальной датой представления рукописи: ведь обычно он тратит на крупное сочинение два-три года, а на 1986-й уже запланирована пражская премьера Седьмой симфонии.

Можно было, разумеется, отказаться, сославшись на неудачное стечение обстоятельств. Но тут, видимо, вступила в силу непостижимая логика вещей: значительное творение нередко появляется будто даже помимо воли автора и именно в тот момент, когда оно особенно нужно — разве что года на два-три раньше. А «Светлая печаль», мне кажется, была действительно нужна — в ней звучал призыв к милосердию. К простой человеческой доброте.

Сам автор объясняет это, конечно, проще:

— Я подумал, что К. Мазур обратился ко мне, потому что знал: я не смогу написать на подобную тему музыку формально-праздничную, плакатную, бравурную, с фанфарами, отражающими вселенское ликование. Музыка, которая в такой день звучала бы в Германии неуместно. Возможно, К. Мазур вначале попросил об этом самого Альфреда и лишь после его отказа вынужден был искать кандидатуру другого советского автора. И когда я это понял, я уже не мог отказаться и начал обдумывать возможные повороты темы. В конце концов я решил посвятить произведение памяти детей — жертв войны. Всех детей, независимо от национальности.

Середина 1984 года — время, когда задумывалась и писалась «Светлая печаль», в жизни ее автора была особенно насыщена событиями, и радостными, и очень грустными. В мае, в самый разгар Международного музыкального фестиваля, в Москве, в I Городской больнице, не приходя в сознание, умирал Гиви Орджоникидзе. В течение недели Гия Канчели почти не выходил из больницы. Потом в полутемном зале морга вокруг цинкового гроба собрались те, кто совсем недавно видел улыбку Гиви, слышал по телефону его раскатистый голос. Вот уже завершена прощальная церемония, и мы остаемся стоять на пороге — оглушенные, растерянные, до сих пор не веря в случившееся. А Гия Канчели, по скорбному праву самого близкого друга, увозит гроб в аэропорт и оттуда — в Тбилиси.

...В июне приглашенный из Москвы хирург сделал уже бесполезную операцию одному из сопоставщиков «Музыки для живых» — балетмейстеру Юрию Зарецкому, определив ему срок жизни не более года...

...В августе хоронили Тито Калатоцишвили...

...В сентябре, во время гастролей Театра имени Ш. Руставели в Западном Берлине, директор Западнберлинского фестиваля Ульрих Экхардт заказал композитору произведение памяти Гиви Орджоникидзе...

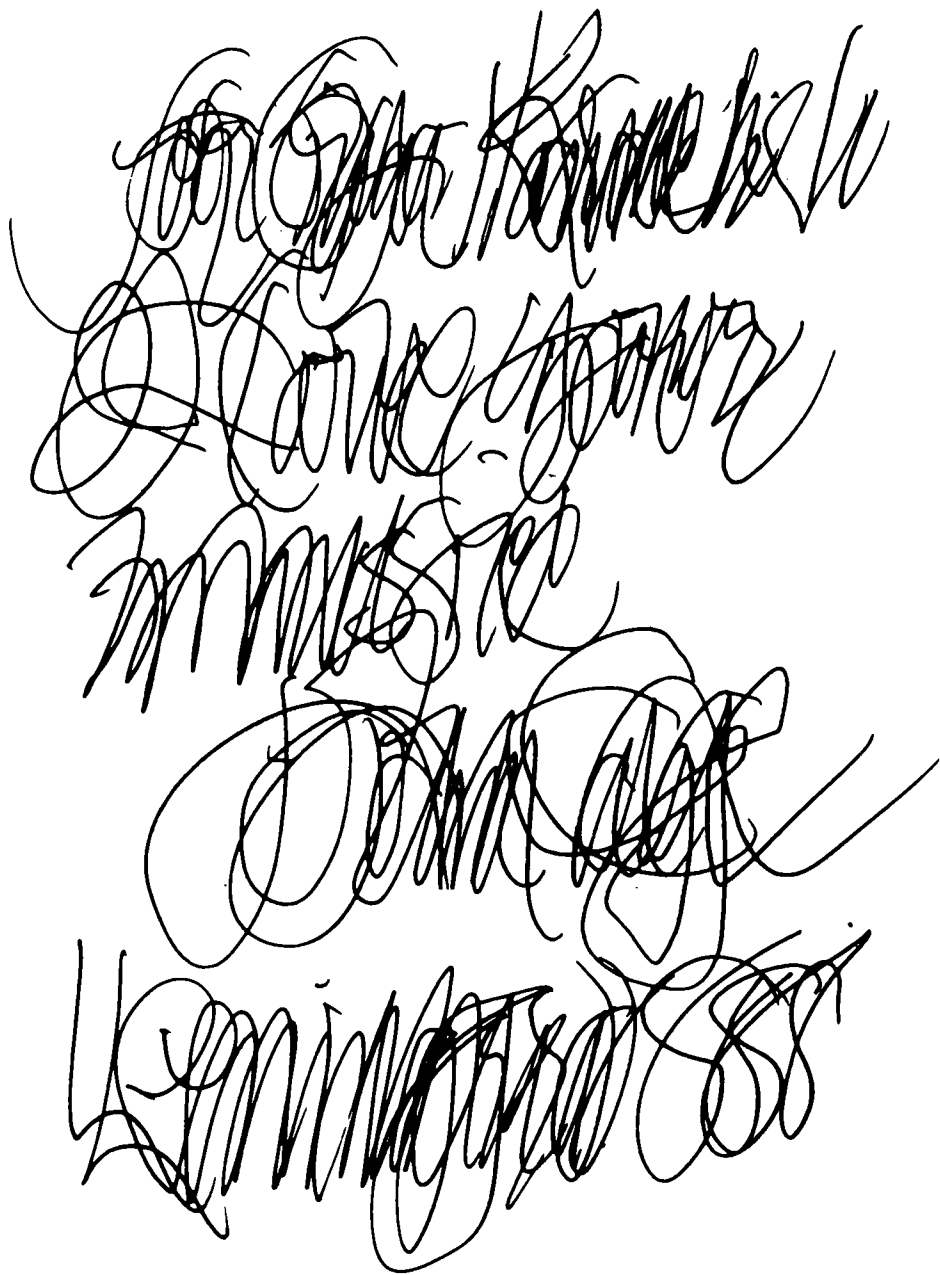
Клавир «Светлой печали» был завершен в начале осени. Оркест-

ровал его композитор в ноябре, в дни гастролей Тбилисской оперы в Москве — на фоне бесконечных телефонных звонков, репетиций, деловых визитов, разного рода бытовых и организационных хлопот и, разумеется, ожесточенного столкновения мнений вокруг «Музыки для живых». Почти готовую новую партитуру (недоставало, кажется, двух-трех тактов) Г. Канчели играл мне под непрерывный грохот молотка: что-то срочно чинили в его номере, а ждать более подходящего момента было бессмысленно — его все равно бы не нашлось. Партитура, как всегда, выглядит безупречно: ни единой пометки, каллиграфические мелкие ноты, штили, словно проведенные по линейке...

Подобно большинству произведений Г. Канчели «Светлая печаль» не сразу завоевала признание. Довольно долго в среде наших профессиональных музыкантов бытовало мнение, выраженное в рецензии на московскую премьеру анонимным автором «Концертного обозрения»: «Как и многие предыдущие сочинения Г. Канчели «Светлая память» (так! — Н. З.) основана на простых, почти плакатных и эмоционально сильно воздействующих приемах [...] все же показалось, что в новом произведении авторская мысль исчерпывается до финала (видимо, найденный ранее прием на сей раз не сработал). [...] Жаль, что автор не захотел проинтонировать их (стихотворных текстов. — Н. З.) смысл (тогда не лучше ли было ограничиться вокализацией без слов?). Тем не менее, благодаря стараниям дирижера и оркестра, премьеры прошла с успехом» (137, с. 55).

Подобное мнение не могли поколебать даже дошедшие к нам отклики на мировую премьеру в Лейпциге (69, с. 112). А ведь там случилось нечто незаурядное и притом документально зафиксированное на магнитофонной пленке: когда затих последний звук, две с половиной тысячи слушателей в течение минуты сидели неподвижно и в полном молчании. К. Мазур постоял у пульта, затем положил палочку, сошел вниз, и лишь тогда началась овация. **(— Мне показалось, что все это длилось целый час, я просто не мог понять, что же, собственно, происходит. И только потом осознал, что эта пауза — самая дорогая в моей жизни, дороже всех аплодисментов, вызовов, восторженных рецензий).**

Лишь в 1987 году, после исполнения на выездном пленуме правления СК СССР в Кемерове (169), «Светлая печаль» была официально признана выдающимся достижением современной советской музыки; ее даже включили в программу концерта-открытия III Международного музыкального фестиваля в Ленинграде. После исполнения Л. Ноно выразил восхищение запечатленной в «Светлой печали» «чистотой духа» (174, с. 113), а Дж. Кейдж (побывавший и на репетиции, и на концерте) написал на подвернувшемся под руку листе бумаги: «Гие Канчели: я люблю Вашу музыку». Тепло встретили демонстрацию видеозаписи «Светлой печали» слушатели «профильного концерта» Г. Канчели на Фестивале советской музыки в Бостоне. В частности, Ричард Дайер писал: «Это произведение показалось особенно прекрасным — посредством своего фантасти-



Автограф Дж. Кейджа: «Гие
Канчели. Я люблю Вашу музыку»

ческого чувства звука Канчели выражает искренность и сердечность» (262).

Как всякое настоящее произведение искусства, «Светлая печаль» выдерживает разные «уровни чтения». И все-таки лучше всего слушать эту музыку, понимая текст, произносимый на четырех языках, и к тому же не в записи, а в концертном исполнении. Потому что в произведении звучат строки Галактиона Табидзе, Гёте, Шекспира и Пушкина, а некоторые драматургически важные моменты выделены средствами минимальной театрализации, доступной в условиях академического концертного зала: сквозь узкие промежутки между стульями и пультами сначала бесшумно входит, а затем так же бесшумно и медленно удаляется хор мальчиков.

Композитор действительно (и принципиально!) не стремился «принтотировать смысл» поэзии. Целым стихотворениям или хотя бы четверостишиям он предпочел отдельные фразы, выбранные к тому же из разных произведений: четыре стихотворения Г. Табидзе; восемь стихотворений и хор ангелов из финала второй части «Фауста» Гёте; «Антоний и Клеопатра», «Бесплодные усилия любви» и Сонет 129 Шекспира; пушкинская фраза, правда, только одна (если не считать аллюзии в заглавии) — «О, если б голос мой умел сердца тревожить» («Деревня»).

— Мне кажется, полноценно воспроизвести содержание выдающегося произведения на языке другого искусства невозможно, да и не нужно. Не говорю уже о весьма сомнительной дикции большинства вокалистов, особенно хористов. Главное препятствие я вижу в ином: гениальный поэт полностью выразил в слове все, что считал необходимым, нашел для этого совершенную художественную форму. Было бы самонадеянно всерьез пытаться встать вровень с ним.

— Не более ли самонадеянно, однако, дробить совершенную форму, вырывая из нее отдельные элементы и монтируя их по собственному усмотрению?

— В каждом слове великого поэта, словно океан в капле, отражен огромный мир. Каждое слово могло бы дать материал для целой симфонии. Монтаж текстов, как любой монтаж вообще, дает возможность ощутить особую значимость и неисчерпаемость отдельной детали, а значит, создает необходимое пространство для включения музыки¹.

— Но коль скоро Вы приводите все цитаты в оригинале и наслаиваете их друг на друга, значит, даже человек, знающий все четыре языка, может полностью охватить текст, лишь следя за исполнением с партитурой в руках.

— Ну и что? Зато каждый найдет здесь хотя бы одну строчку, близкую себе: и у нас в Грузии, и в Германии, и в России, и во всех странах, где знают английский язык.

¹ В свое время А. Шёнберг утверждал в принципе ту же мысль: «Художественное произведение подобно совершенному организму. Оно столь гомогенно по составу, что в любой мелочи, детали открывается его подлинная, сокровенная сущность. Где бы ты ни укололся, все равно покажется кровь. Слыша один стих, один такт, ты можешь постигнуть целое» (243, с. 95).

Единство музыкального развития, отказ от непосредственно иллюстративного «интонирования смысла» сближают поэтические образы разных времен и народов, оттеняют их общечеловеческое содержание. Вокальные эпизоды подобны строфам песни, плача или заупокойной молитвы. А вокруг этих заводей светлой печали плетет свое повествование оркестр, развивая, досказывая, сопоставляя основные музыкальные идеи, выстраивая из них монументальную 35-минутную форму.

Первая песенная строфа — грузинская. И исходная ее интонация тоже грузинская, хотя далеко не все слушатели это замечают (Р. Щедрин, например, даже упрекнул автора: «Зачем было цитировать «Страсти по Луке» К. Пендерецкого?»). Типичны для фольклорной лирики бурдонный бас и переклички-имитации солистов над ним. Типично опевание квинты лада полутонем сверху — народная интонация, ставшая классической уже у З. Палиашвили; кстати, одно из вершинных достижений грузинской камерной вокальной лирики, «Синий цвет» А. Мачавариани, начинается с той же интонации, только звучит она совершенно по-иному:

47. $\text{♩} = 42$ „Светлая печаль”

S. I
Tse. li ki. vis da ve. le. bi

C-III
V-no solo

Org.

48. Moderato А. Мачавариани „Синий цвет”

Си. ний цвет - же. ба цвет, ве. черней да. ли цвет,

pp

«Стонут коса и поля...
 Воцарилось благоухание сена...
 О, Солнце месяца сенокоса...
 Стоящее над временем...
 Молю тебя...
 Защити их своими крыльями...»

«Месяц сенокоса» — древнегрузинское название июня. Первого месяца лета и одновременно поры летнего солнцестояния, то есть поворота солнца на зиму. Словно застывшее в зените — «стоящее

над временем» — оно и дарит жизнь, и испепеляет ее, и ведет счет ее убыванию. Поэтому в мифологии разных народов летнее солнцестояние, начало жатвы (Смерть ведь тоже жница — с косой) знаменуют поворот от жизни к смерти, от расцвета к увяданию.

Но у грузинской мифологии особые отношения с Солнцем. Ему поют гимны, его именем нарекают самое дорогое и прекрасное. Когда в семье рождается мальчик, счастливая мать обращается к светилу: «Солнце в доме и Солнце снаружи, Солнце, войди в наш дом». (Не грузинские ли «корни» дали В. Маяковскому возможность так запросто приглашать к себе в гости светило?) Кого же, как не Солнце, освятившее приход новой жизни в мир, молить о ее защите?

На реплики солистов откликается плач гобоя. Тема, уже знакомая по «Музыке для живых», но здесь еще и непосредственно подготовленная опорными ступенями вокальной секвенции. И при всем том вспыхивающая неожиданно, как бы в другой части звукового пространства, выхваченной из темноты тонким лучом софита (ц. 3).

Впечатление образного сдвига, наряду со сменой тембра, подчеркивает тритоновое сопоставление аккордов, которое приобретет в «Светлой печали» важную выразительную роль. В сущности, это знакомый эффект неточной вторы, соскальзывание искаженного печалью голоса на полутон вверх или вниз, что обосновано исходной стонущей интонацией и осмысливается в ее «эмоциональном поле». Вскоре выявятся многообразные последствия и ассоциативные связи этого «тектонического смещения».

Вторая песенная строфа (от ц. 4) звучит почти так же, как начальная, только к вокальной теме в качестве пунктирного подголоска присоединяется мелодия, изложенная гобоем (скрипка *pizzicato*). А грузинский текст заменяется немецким — новым, но выражающим те же мысли.

«Умри и возродись!» Об этой фразе Гёте написаны, наверное, целые тома. В ней видят и своеобразный лейтмотив творчества поэта, который, по словам Р. Роллана, «идет навстречу солнцу и вырывает его у ночи», и пророчество о трагической судьбе немецкого народа в XX веке... А у Галактиона Табидзе умирает трава, чтобы родилось благоухание сена, хранящего в себе жизнотворную частицу солнца. Умирает зерно, брошенное в землю, чтобы по весне возродиться в новых всходах.

«Умри и возродись!
Страдание и Радость...
Надежда и Вера...
Ночь становится светлее...
Все светлее, все светлее...
Играйте, дети...»

Извечный круговорот жизни и смерти. Извечный крестный путь через страдания к радости — во искупление грехов мирских. Надежда и Вера, путеводными звездами горящие во мраке. Светлеющая ночь — короткая ночь самого длинного летнего дня — просветленная

ночь немецких романтиков — солнечная ночь грузинской литературной традиции: «... найти потерянное в ночи солнце и вернуть его [...] чтобы найти и увидеть самих себя» (238, с. 189).

Но последняя фраза в этой ассоциативной цепочке повисает над тишиной немым укором. Как кукла в проломе разрушенного бомбей дома. Как ребенок, прижавшийся к матери в последнем, уже нераздельном объятии. Кто и чем возместит этим детям недоигранные игры, недополученную ласку, непознанный мир? Откуда-то издали надвигается траурное шествие, возглавляемое вечными печальницами-флейтами (ц. 5—7). А может быть, это погребальный звон? Или роковые удары часов истории, возвещающих о досрочном окончании беззаботного и неприкосновенного детства?

Пласты фактуры, до сих пор согласно прилежавшие друг к другу, начинают топорщиться, вставать на дыбы, смещаться друг относительно друга — резонанс тритоново-полутонового сдвига на грани первой и второй строф. И одновременно какая-то внутренняя сила пытается остановить это роковое — как деление атомного ядра — расслоение, снова стянуть его в единство. В споре стабильного и деструктивного начал, восходящих к единой основе, к общему интонационному истоку, и заключен, на мой взгляд, драматургический стержень «Светлой печали», ее высшая гуманистическая идея. Бог и Дьявол, Добро и Зло — все в одной человеческой душе, в одном людском сообществе. Великих гуманистов и кровавых палачей рождает один и тот же народ, одна и та же эпоха, общественная формация. Храмовая красота «Светлой печали», разлитая в этой музыке идея милосердия не идентичны непротивлению и всепрощению. Преступления против человечности не отменяются «за давностью», оставленные ими раны нужно посыпать солью памяти — хотя бы во избежание новых, стократ более тяжких.

Первый оркестровый эпизод «Светлой печали» — первая попытка противостояния, может быть, и самопреодоления. Повисшая в воздухе терция заключительного аккорда в вокальной строфе (ре-диез фа-диез — ми-бемоль соль-бемоль) — это и погребальный стон, и устойчивый элемент фактуры, постепенно подчиняющий все остальные пласты центростремительной силе ми-бемоль минора. Но, как и в финале «Музыки для живых», в «Светлой печали» изобилие откровенно кадансовых оборотов не создает впечатления устойчивости. Едва определившийся ми-бемоль минор (ц. 6) логикой мелодического движения («освещение» минорной терции, секундовый ход баса по типу прерванного оборота) смещается в краткую до-минорную тему-символ, а в ее каданс врезается новая строфа «расщепления», на сей раз пресекаемого трубами (4, а затем 2 т. до ц. 7).

Достигнутый и закрепленный здесь до минор — вторая из основных тональностей «Светлой печали», полюс покоя, к которому не устает направлять форму двутактная тема-символ (т. 3—4 в ц. 6). Но достигнуть устойчивости пока не удастся: до минорное заключение экспозиции «размыкается» началом третьей песенной строфы, уже си минорной (по давней традиции доминантового начала разработки?). И хотя сцепляются эти два фрагмента, инструмен-

гальный и вокальный, примерно по тому же принципу «застревания» педальных звуков, что и в начале второй строфы (ср. ц. 4 т. до ц. 8), сама эмоциональная краска си минора создает впечатление неожиданно открывшейся пустоты. Только сейчас мы понимаем, что детские голоса, звучащие в «Светлой печали», — это голоса памяти. Дети произносят фразы, недоступные детскому разумению. Им уже не суждено восстановить по этим разрозненным каплям мир, разрушившийся для них прежде, чем они успели осознать его величие и низость, постичь тайну жизни и смерти. Мы, выжившие, должны сделать это ради грядущих поколений.

«Королевства — прах, вскармливающий и зверей, и людей...»

(Шекспир)

Педали флейт и кларнетов умножают каждую следующую ноту вокальной мелодии: словно солистам начинает вторить мистический хор воспоминаний (ц. 8). Помнить, чтобы понять — осудить или простить — не повторить. И в следующем оркестровом эпизоде (от т. 3 в ц. 8 до ц. 23) разбуженная память развернет перед слухом целую ленту событий. Длинную цепь образных и интонационных превращений.

Исходный мотив, слившись с пунктированным похоронным ритмом, то озаряется зловещими отблесками, то обретает горделивую непреклонность; скорбная тема гобоев (с «приросшим» к ней в ц. 7 «баховским» продолжением) преисполняется жаждой действия, а на гребне первой кульминации (ц. 10) утверждается бывший доминорный каданс, будто сдвинутый натиском *crescendo* в си-бемоль минор.

За прочной оградой каданса — обитель покоя. Солнечная ночь, отеснившая на задний план мрачные видения. Образные истоки этого эпизода (от т. 3 в ц. 10) — в симфонических и оперных песнопениях Г. Канчели. Однако вкрапляющиеся в плавное течение мелодии широкие скачки, альтерационные и энгармонические сдвиги в гармонии сближают музыку с малеровскими *Adagio*. Художественная аллюзия, для «Светлой печали», возможно, неслучайная, хотя и не детализированная намеренным сходством.

И снова метаморфоза: оркестровый рефрен — единственное тематическое образование в «Светлой печали», не меняющее высотного положения, а лишь наслаивающее новые мелодические и тональные пласты, — на сей раз (ср. ц. 5 и 12) краток и завершается просветлением. Умиротворенный половинный каданс в ми-бемоль мажоре вводит (опять-таки по принципу прерванного каданса) срединное «скерцо» — то самое, начало которого К. Мазур вдвое замедлил против авторского темпа (ц. 13).

Тема, звучащая как бы одновременно в до мажоре и в до миноре, — полет робкой мечты над юдолью плача. Нехитрые детские игры, увиденные сквозь заставшую глаза слезную пелену воспоминаний. Маленькие будни и праздники Анны Франк; совсем простая строфа из дневника ленинградской девочки: «Все Савичевы умерли». И неожиданная — горькая и лучистая — улыбка всепогло-

щающей доброты и сострадания, ничем не подкрепленной, но живой надежды (ц. 15, 17).

В грузинской народной поэзии есть поразительное стихотворение «Юноша и тигр». Мать молодого охотника, которого растерзал раненный им тигр, собирается пойти к матери-тигрице, чтобы вместе с ней плакать об общем горе. Дар души человеческой к состраданию, сочувствию безграничен и бесконечен, в нем — неперемнная составляющая понятия «человечность». Перед одной большой бедой, перед лицом смерти и страдания все равны, назависимо от рода и звания.

Обжигающая боль, гнев, страстный протест исподволь накапливаются в душе, сливаются в пульсирующую жилку ритма, теснятся аккордовыми акцентами, словно подхлестывающими друг друга, и, наконец, устремляются к вершине кульминации, чтобы впечатать в скальную породу тему надежды, захлестнув ею и начало песенной строфы (т. 3—5 в ц. 23), которая могла бы стать репризой всей формы. А над гулкой бездной тишины — снова два детских голоса:

«...Все это мир прекрасно знает, по-настоящему же не ведает никто...»
(Шекспир)

Какой-нибудь сторонний зритель, удобно усевшись в ложе и наблюдая за событиями на сцене мирового театра, мог бы счесть разыгрываемую нами пьесу чудовишно скучной. Одни и те же ситуации с очень малым количеством вариантов и неизменным финалом. Досадное, прямо-таки возмутительное неумение и нежелание персонажей учиться на чужих ошибках, осмысливать опыт истории. Но каждый участник жизненного действия играет свою роль только один раз, и для него эта роль захватывающе нова, в высшей степени значительна. Только с годами приходит ощущение бесконечных подобий — в жизни близких, друзей, детей, внуков... А с ним — чувство светлой и отрадной печали, доброты ко всему живому, вечно повторяющемуся и вечно неповторимому.

Этим чувством согрета первая строфа несостоявшейся репризы (от ц. 23). На фоне «малеровского» песнопения, готового утвердить ми мажор последнего и непреложного устоя, солисты снова повторяют:

«...Всё это мир прекрасно знает...»,

добавляя фразу из Гёте:

«...Сегодня и всегда...»

(Может быть, следовало бы переводить ритуальным: «Ныне, и присно, и во веки веков»?)

Однако почти достигнутое просветление опровергается непредвиденным столкновением давно ожидаемого и желанного с неизменным (ц. 26). Почти лобовая метафора извечного спора между хрупкостью красоты и грубой силой создается простым наложением новой вальсовой темы в ми мажоре на знакомый политональный рефрен

(ср. ц. 26 с ц. 5 и 12).. При этом тема вальса отталкивается от восходящего полутона «похоронного шествия» и надстраивает еще один полутон над «лейтгармоническим» сочетанием двух других образно-тональных пластов (ре — ми-бемоль + ми).

Образная ситуация напоминает о «скерцо» Шестой симфонии (где «невинная» тема была в той же тональности, только в миноре). Однако и музыкальное решение, и драматургический смысл этого эпизода в «Светлой печали» совсем иные. В пронзительности вальса чудятся отчаянно-дерзкий вызов, безрассудная отвага маленькой птички перед злобным натиском разъяренного зверя. Эту тему уже невозможно заглушить, тем более заставить замолчать. И потому, не дожидаясь исхода схватки, «нижний пласт» оркестра подминает слушателя стопудовой тяжестью каданса, который недаром вернется в «Лире», в сцене крушения мира. Как будто неполинский жернов с грохотом размалывает крохотное зернышко человечности. Размалывает, стирает в порошок и никак не может стереть до конца (ц. 27).

Какое же значение должна иметь для автора мысль о бессилии, бесплодности зла, если ради ее утверждения он отказывается здесь от своей первой художественной заповеди: ничего лишнего, никаких дублировок! В середине «Светлой печали» поединок двух начал воспроизводится как бы дважды: сперва чисто музыкальными средствами, а затем с добавлением зрительного ряда.

Тишину, в которую уперся «лировский» каданс (1 т. до ц. 28), четырежды пререзают жесткие акценты труб и ударных, непохожие на синтезаторные «выстрелы» «Музыки для живых», но воспринимаемые именно как выстрелы. С каждым акцентом уплотняется и утолщается педальное марево низких струнных. А сценическое пространство все гуще заполняется маленькими хористами в черных концертных костюмах с фиалковыми воротничками. Словно вытекает из-за кулис поток живых цветов.

По протяженности «сольная», «запевная» и «хоровая», «припевная» половины произведения примерно равны, хотя по смыслу весь второй раздел — это бесконечно расширяемая и продлеваемая реприза-кода, утверждение двух основных тональных опор: ми и до мажороминоров. Я не могу согласиться с рецензентом, обнаружившим в этом разделе преждевременно «исчерпание авторской мысли». Ведь здесь все выразительные средства направлены на достижение одной цели: создать впечатление вечно сущей в мире музыки, которую может услышать каждый, чей слух открыт красоте, а сердце — любви. И этой цели композитор достигает. Найденная им форма — единичная, только для данного музыкального содержания приемлемая. Поэтому мерить ее ранее сложившимися мерками вряд ли уместно.

...Снова, как вначале, педаль органа, снова голоса солистов. Только из ми минора очередная песенная строфа (ц. 29) соскользнула на полтона вниз, и второй солист вступает еще секундой ниже, как бы надламывая мелодическую линию несбыточностью мечты:

«...Если б голос мой умел сердца тревожить...»

(Пушкин)

Но хор подхватывает никнувший стебель, возвращает его к свету до мажора, к теме надежды, к исходной поэтической фразе, дополненной совсем новой — и важнейшей для этого раздела — мыслью:

«Стонут коса и поля...»

(Т. Табидзе)

«...Люби лишь любящих...»

(Гёте)

У Гёте эта фраза звучит несколько иначе, чем в «Светлой печали»: “*Liebe nur Liebende führet herein*” — то есть «Любовь лишь любящих вводит сюда» (в рай). Отбросив продолжение фразы, композитор превратил первое слово в глагол, причем в повелительном наклонении: «Л ю б и лишь любящих». Вольность монтажа подчеркнута повторением этой мелодической фразы у хора, затем, через прерванный каданс, у оркестра, уже знакомым «Ныне и присно» и громогласным (на *ffff*) до-минорным кадансом (ц. 31).

«Люби лишь любящих» — наделенных даром любви и человечности. «Ныне, и присно, и во веки веков».

И словно в подтверждение сплетаются над органным пунктом тоники до минора поэтические голоса разных народов, простейшие музыкальные интонации, «равно докладные» всем и всюду. Пушкинское «О, если б голос мой», откликается в английском “*My voice*” и “*Oug voice*”, а поверх последней фразы грустит Галактионово: «Ветер дует, ветер дует. Где ты?» (т. 4—5 в ц. 32).

И снова взоры с мольбой обращаются к солнцу — вечному и всемогущему, воспетому поэтами всех времен:

«О, Солнце, заставляющее всё сверкать...»

(Шекспир)

Из тысячи известных музыке способов олицетворения и восхваления Солнца Г. Канчели избрал тысяча первый, ошеломляющий простотой музыкальной метафоры: нисходящая гамма натурального до минора в педализованных наслоениях бесконечного канона. Изливающаяся с небес на землю вечная благодать тепла и света — неиссякающего и необоримого, заполняющего собой пространство, дающего жизнь всему, что в этом пространстве заключено (т. 6—9 в ц. 32).

Сияние солнца в «Светлой печали» — воплощенное единство деяния и созерцания, житнетворное тепло чистой и бескорыстной любви. На очередное проведение шекспировской фразы солисты отзываются смысловым эхом: «Люби лишь...» Строка не досказана — крепко затвержденная мысль мгновенным броском переводится в действие. Монтажный врез кадансового оборота из давнего оркестрового *Pesante* (ср. ц. 9 и 3 т. до ц. 33) взвивает в бесконечность пространства «торнадо» генеральной кульминации (ми минор — ми-бемоль минор, ц. 33—35), основанной на «солнечной гамме». В этом последнем, самом мощном порыве *con fuoco e marcatisimo* оркестр словно присягает на служение истине, провозглашенной дет-

скими устами. Присягает, сознавая всю тяжесть и неблагодарность этого служения — единственно достойного человека.

Точной драматургической находкой оказался увенчавший кульминацию трехтакт «штраусовского» вальса (ц. 35). До мажор, пробившийся мощным лучом сквозь непреклонность ми-бемоль минора, на считанные мгновения вносит в музыку ощущение праздника. Бьющей ключом жизни, которой достоин каждый, но лишены столь многие. Такой могла бы быть жизнь, если бы...

Сходство «штраусовской» интонации с основным мотивом, с выведенными из него темами надежды и любви, с мелодией «детского» вальса уже *post factum* подтверждает тихое «точечное» эхо кульминации (арфа, затем скрипка *pizzicato*, ц. 36). Интонационный ключ к многосмысленной тайнописи «Светлой печали». Как в фокусе, сходятся здесь тематические линии произведения, единого в многообразных ипостасях.

В последней песенной строфе (си минор — до минор) достигается еще одна тихая кульминация, по значимости соперничающая с генеральной. В плавности «малеровского» песнопения (от ц. 37) детские голоса высвечивают «романтическую» октаву, а за нею — четырежды повторенный вздох на слове “Liebe”, которое снова стало существительным. Перед самым концом «Светлая печаль» зароняет в душу прекрасную мечту: «Любовь — ныне, и присно, и во веки веков...»

Против врожденного человеку дара любви и надежды бессильна даже смерть. Снова гремят выстрелы (ср. ц. 29 и т. 5 в ц. 38 — 39), но с каждым залпом звучание хора крепнет, разрастается:

«О, если б голос мой умел тревожить...»
«О, Солнце, заставляющее всё сверкать...»

А в последний раз — по-грузински:

«О, Солнце, молю тебя...»

И уже после того, как нисходящие гаммы в партии хора, напластовываясь одна поверх другой, продлеваясь педалями скрипичных флажолетов и деревянных духовых, заполняют все пространство грустным и гулким (как под куполом церкви) отзвуком, чтобы стянуться затем к бесконечной педали унисона *до* (ц. 40), из-за кулис послышится далекий и слегка надтреснутый звук рояля — отголосок ми-мажорного вальса. Под эту музыку дети медленно уйдут со сцены, словно растворяются в тишине (см. пример 49).

P.S. Когда эта глава была уже написана, композитор показал мне письмо, полученное в декабре 1987 года от В. Д. Конен. С разрешения Валентины Джозефовны привожу его здесь почти целиком:
12.XI.87²

Дорогой Гия!

...Вашу музыку я все время слушала и реально, и внутренним слухом. И утвердилась в своем первоначальном впечатлении.

² Мне кажется, дата проставлена ошибочно, так как на конверте московский штампель датирован 14 декабря, к тому же в тексте есть новогодние пожелания. Види-

The image shows a musical score for the piece "Светлая печаль" (Light Sadness) by G. Kančeli. The tempo is marked "Adagio". The score is arranged for Piano (P-no), Organ (Org.), and Archi (Archi). The Piano part is the most active, featuring a series of chords with moving bass lines. The Organ and Archi parts are mostly silent, indicated by rests.

Она замечательна прежде всего своей непосредственной красотой. Я знаю, что этот термин не употребляется в современной критике, и, несомненно, это правильно, так как очень многие произведения XX века производят сильное впечатление не внешней чувственной красотой звучания, а другими приемами. Да и само понятие красоты меняется от поколения к поколению. Но есть какое-то первичное неотъемлемое свойство музыки — непосредственное ощущение красоты от одной сонорности. Это захватывает у Вас с первых звуков, когда еще не заработало аналитическое сознание...

И только после этого меня изумила гениальная лаконичность тематизма и его развития. Такое ощущение красоты высшего порядка рождается как результат предельной концентрации мысли, предельной интонационной обобщенности. Я не хочу сказать, что разгадала всю тайну того, как из простейших (на первый взгляд — элементарных) последований «чистых» интонаций рождается такой мощный эффект, как «однообразное» (на поверхностный взгляд) движение таит в себе столько внутренней динамики. Потом только я расслышала, что в каждом простейшем мелодическом ходе (можно сказать «интервальном») заключено множество ассоциаций. Некоторые восходят к «глюко-моцартовской» эпохе, а некоторые к Палестрине и периоду расцвета хоровой музыки в целом. Отсюда, возможно, и проистекает «ангельская» чистота произведения.

Очень сильное впечатление производит и то, как из отдельных, сначала «вкрапленных» и редких инструментальных оборотов постепенно разрастается страшный «экспрессионистский» образ наступающих «темных сил»; как он становится выражением ужаса ката-

мо, письмо писалось все-таки в декабре. Пластинка же «Светлой печали» была передана В. Д. Конен действительно в ноябре, когда Г. Канчели и Г. Алекси-Месхишвили в ожидании премьеры «Брестского мира» собирали в Москве интервью для телепередачи, посвященной Гиви Орджоникидзе.

строфы, и как впоследствии постепенно тает и растворяется в ничто. Когда я первый раз слушала это произведение, я не знала, что послужило поводом к его созданию. Но уже тогда сказала Евгению Львовичу (Е. Л. Фейнберг, супруг В. Д. Конен. — Н. З.), что я слышу в этом произведении, как одухотворенная детская невинность побеждает надвигающийся страх войны, насилия и ужаса «атомной эпохи». Эта господствующая идея нашего века здесь воплощена в очень индивидуальной, самобытной форме. И при всей современности письма музыка этой «хоровой поэмы» прозрачна и доступна каждому, кто только восприимчив к музыке вообще.

Кстати, сама тема «противопоставления сил света силам зла» очень традиционна в нашем искусстве, и ее разнообразные трактовки можно проследить от Глюка и Бетховена до Малера и Шостаковича. И при этом Ваша трактовка ее — уникальна.

Мне всегда трудно писать об отдельном музыкальном произведении. Слишком неадекватно словесное выражение тому, что слышишь (если только об этом не пишет подлинный поэт). Не зря Гейне говорил, что «музыка начинается там, где кончается слово». Я не случайно пишу в своих работах больше об истории музыки, о культурологической проблематике и об индивидуальности композиторского творчества, чем о музыке отдельного произведения. И сегодня я не претендую на большее, чем передать свое впечатление.

Кстати, забыла упомянуть очень важный момент — **грузинский колорит**, без специально акцентированного национального начала. Я, разумеется, очень мало знаю грузинскую музыку, но безмерно наслаждаюсь грузинскими народными хорами. У Вас современность музыкального строя переплетается, насколько я могу судить, именно с этой традицией. [...]

Ваша,
В. Конен

Эльдар Шенгелая

Вальс, завершающий «Светлую печаль», впервые прозвучал в фильме Эльдара Шенгелая «Голубые горы, или Неправдоподобная история». Первый закрытый просмотр фильма состоялся весной 1984 года в Боржоми, спустя два дня после премьеры «Музыки для живых». Как видно, с точки зрения хронологии появление темы вальса в «Светлой печали» объяснить легко. Но что делала эта детски-наивная мелодия в фильме о некоем издательстве, сотрудники которого занимаются чем угодно, кроме выпуска книг?

Оказывается, она была здесь не просто главной, но практически единственной темой¹. Правда, повторялась лишь четыре раза (не

¹ Кроме нее звучит еще рефрен из «Кавказского мелового круга» — им приветствуют приход в издательство артистов, и это вполне естественно: темы из «Круга» завоевали в Грузии огромную популярность, под них в течение многих лет кружился возрожденный городской осенний праздник «Тбилисoba». Вторая же тема — невообразимый грохот рушащегося здания — побочный продукт, а может быть, и предтеча синтезаторных взрывов «Музыки для живых».

считая титров), и каждый раз — с новым заглавием: «Осень», «Зима», «Весна», «Лето». Соответственно менялись и детали неизменного городского пейзажа, панорамно показывавшегося с одной точки, как бы из окна загадочного издательства. Бег времени, ничего не меняющий в застылом бюрократическом мире, где живут и действуют вполне симпатичные, даже душевные люди. Только подлинно ли живут, подлинно ли действуют? И люди ли или же оболочки, манекены, затвердившие стандартный набор фраз и формул поведения, а потому не боящиеся даже геенны огненной? Они не просто спасутся из рухнувшего здания — они не менее уютно обоснуются в новом, словно ничего и не случилось! И вальс — детски-наивный, беззаботный, почти игрушечный, возвращаясь вместе с «видеорефреном», создает своеобразный эффект музыкальной шкатулки или табакерки с заводными фигурками. Автоматизм затвержденного, выхолащенного общения; бессмыслица, в основе которой «лежит всеобщее равнодушие» (35, с. 208).

Простота и стопроцентная точность музыкального решения обескураживают и вместе с тем кажутся самоочевидными, единственно возможными. А ведь найдено это решение было буквально за день до перезаписи². За точностью и самоочевидностью лейтмотива в «Голубых горах» — множество других, испробованных и отброшенных возможностей: «Вначале Гия предложил некий одноцветный шумозвуковой фон³ и даже записал несколько таких колец без мелодической темы. Потом появились и другие варианты, но ни один из них не соответствовал драматургическому решению фильма. Наконец, поиски возможностей функционально применить музыку привели нас к тому, чтобы давать ее перед каждой новеллой как заставку. Повторность заключена в самой драматургии фильма. У нее — своя линия развития и кульминация в финале. В конечном счете музыка приобрела в высшей степени значительную, я бы сказал, содержательно-обобщающую функцию» (107).

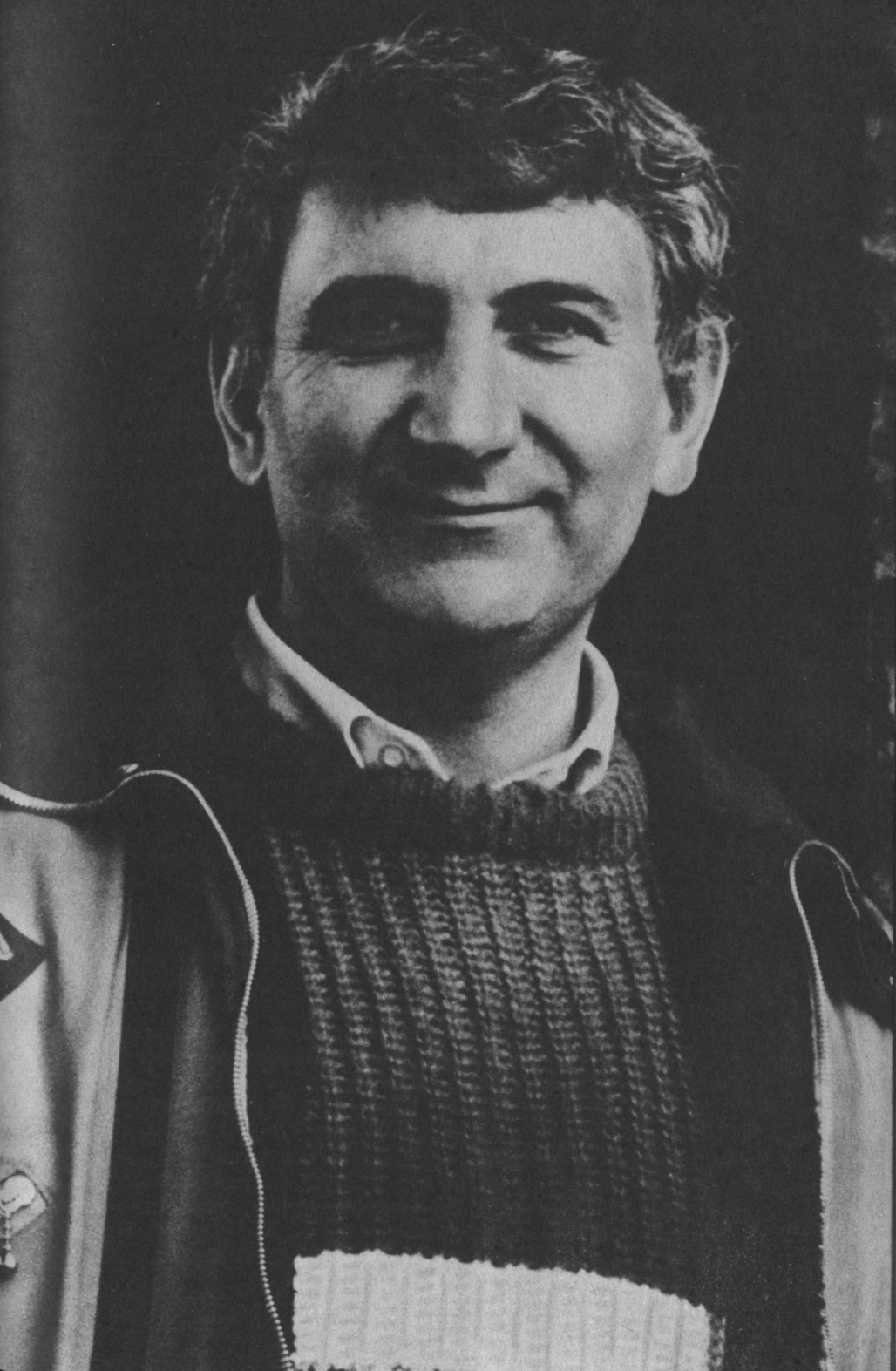
Как видно, недаром еще до начала работы над фильмом Г. Канчели писал: «Чувствую, что найти средства его музыкального решения мне будет трудно. Надеюсь, что Эльдар с обычной для него прямоотой отвергнет выдвинутые мной «блестящие» идеи и заставит меня делать то, что покажется мне необязательным. Позднее я увижу, что Эльдар был прав. Он всегда хорошо знает, чего хочет, что необходимо и обязательно» (19).

— В повседневном общении Э. Шенгелая — человек удивительно мягкий, чуткий, добрый. Но во всем, что касается его профессии, проявляет жесткую — до черствости, железную принципиальность.

Своим отношением к творчеству он напоминает мне Родиона Щедрина. Та же прямота и мужественность, то же бескомпромис-

² Перезапись — заключительная стадия монтажа фильма, когда порознь записанные и синхронизированные с изображением речь, музыка и шумы переписываются на звуковую дорожку киноленты.

³ Возможно, из этой идеи родился впоследствии удивительный звук в «Лире» Р. Стурюа — какое-то зловещее, полужверинное рычание, полученное в результате обработки на синтезаторе шумерских слов из «Музыки для живых».



сное соблюдение художественных принципов, к которым он пришел после долгих размышлений. Если я чувствую, что он в чем-то слишком уж твердо убежден, почитаю за благо с ним не спорить. Число фильмов, снятых этим режиссером, невелико — не потому, что он не мог бы сделать больше. Просто он всегда очень долго вынашивает идею и работает над сценарием. Кажется, будто к началу съемок у него все уже настолько продумано, что сам этот процесс дается ему легко. А потом Эльдар с такой же легкостью выбрасывает в корзину готовые, зачастую довольно значительные эпизоды. Аналогичная судьба постигает и музыку, в том числе и записанную, и даже точно согласованную с изображением. Остается лишь абсолютно необходимое — то, что «работает» на главную идею.

В сущности, здесь нет ничего особенного, Всем известные истины. Но многие режиссеры столь безоглядно влюбляются в отснятый материал, что на такую работу уже неспособны. Эльдару резать по «живому», конечно, тоже трудно, зато драматургия его фильмов выстроена, на мой взгляд, всегда безупречно.

Потомственный кинорежиссер (отец, Николай Шенгелая, был одним из основателей современного грузинского кинематографа, а мать, Нато Вачнадзе — одной из его первых звезд), Э. Шенгелая буквально одержим идеями эстетической и художественной автономии любимого искусства. Шедевры мастеров немого кино по-прежнему остаются для него непревзойденными вершинами, а их теоретические труды — основой основ режиссерского ремесла. «Кино не случайно родилось немым [...] Есть какая-то глубокая закономерность в том, что вначале здесь было не слово, а изображение...» (242, с. 20). Зарубежные ленты он предпочитает смотреть без перевода, даже не понимая языка, чтобы воспринимать эстетику фильма как целого. (Посмотрев его картины вначале в Москве, а затем в оригинале — на студии «Грузия-фильм», я поняла, как много они теряют от дубляжа, а особенно от укоренившейся у нас странной манеры накладывать поверх фонограммы голос переводчика, «затирающий» весь звуковой ряд.) Из этого, однако, не следует, что слово для Э. Шенгелая — элемент лишний или же малозначительный. Напротив, вместе с кинодраматургом он тщательно отшлифовывает каждую деталь сценария.

Много времени уходит у режиссера и на подбор исполнителей. «Я долго ишу их в профессиональных и любительских театрах — как в Тбилиси, так и в маленьких городах, среди друзей и знакомых, на улицах, — словом, в любом доступном для меня месте. При этом учитывается многое. Прежде всего, это должен быть выразительный, как бы говорящий типаж... [...]

Я всегда ишу артистичные личности и ради этого готов испробовать на одну роль восемь—десять актеров... Учитывается также, насколько подходят актеры друг к другу, пусть только по внешним данным. Часто я поступаю так: вытряхиваю на стол фотографии всех исполнителей, привлечших мое внимание, и перекладываю их туда-сюда, как пасьянс. Я стараюсь точно выбрать исполнителей даже на эпизодические роли без текста. [...] Для меня главное — сформиро-

вать ансамбль, один из важнейших компонентов в образной системе фильма» (242, с. 22).

Точно так же и звучание фильма — шумы, музыка, конкретная интонация актеров — складывается у Э. Шенгелая в ярко индивидуальный звуковой ансамбль, полностью «органичный изображению, ритму фильма, его монтажу» (107, с. 37). Ради этого он прodelьивает чудовищно трудоемкую работу, которую большинство современных режиссеров сочли бы бессмысленной. В технических условиях, когда звуковой и зрительный ряды можно идеально синхронно записать прямо в процессе съемки, он не только «по старинке» разделяет съемку и озвучание, но и зачастую приглашает озвучивать роли совершенно других актеров. Например, открытый режиссером в «Необыкновенной выставке» и «Чудаках» Василий Чхаидзе (Пипиния Эристави, Кристефор) говорил неповторимым голосом Эроси Манджгаладзе, актера Театра имени Ш. Руставели. Сразу несколько ролей озвучил в «Необыкновенной выставке» Рамаз Чхиквадзе — тогда еще не «великий», но уже очень популярный.

Основой основ режиссуры, ее наиболее творческим процессом Э. Шенгелая считает монтаж, понимая его широко, по-Эйзенштейновски. Как поиск «единственно верного решения, которого требует данный материал». Сугубо кинематографической формы, постепенно складывающейся на основе чисто интуитивного «чувства кино»: «Я начинаю монтировать, еще не имея в руках не только ни одного метра отснятого материала, но даже литературного сценария. Поначалу это монтаж крупных структур, дающий возможность что-то оценить, что-то отбросить, найти новые связи. Потом все переходит на монтажный стол, но и здесь случаются неожиданности. Я собираюсь снимать фильм согласно одной логике, но выясняется, что целое подчиняется совершенно иной логике, рождаются новые ходы, новые связи. Главное — чтобы между монтируемыми частями установилась наиболее выразительная связь и чтобы вовремя было отброшено то, что оставит невозможной (об этом много писал Эйзенштейн). Таинство монтажа связывает кино с поэзией: и здесь, и там сталкиваются художественные образы, а между ними может быть целый мир! [...] Между двумя монтажными кусками, двумя словами, двумя образами — огромный, несказанный мир» (242, с. 21).

Видимо, именно такое «монтажное мышление» и обнаружил некогда режиссер в произведениях ему еще не знакомого композитора Г. Канчели. «Наша первая совместная работа убедила меня в правильности выбора. [...] Гия Канчели прекрасно... понимает, что в кино композитор должен не демонстрировать свой талант, но подчинять его замыслу фильма, что он должен слышать весь фильм, а не только его музыку. Поэтому в процессе работы он часто говорит: «Здесь музыка не нужна» (107, с. 39).

«Необыкновенная выставка» (1968) — не просто первый фильм Э. Шенгелая с музыкой Г. Канчели. Это и первая вершина для режиссера, и «боевое крещение» композитора на кинематографическом поприще. Случайно или нет, но с момента творческой встречи каждый из них обретает нечто сущностное, переступает почти незаметный,

но решающий рубеж, что отделяет стадию поиска, формирования от творчества зрелого, сложившегося мастера.

— Сейчас, вспоминая мои первые, еще студенческие картины, я понимаю, что уже тогда у меня был определенный круг интересов, и они, видимо, должны были пройти через какие-то творческие опыты, прежде чем обрести ту форму, которая состоялась в «Необыкновенной выставке». В 50-е годы, когда я учился, было общепризнано, что в кино, как и в искусстве вообще, прекрасно лишь жизнеподобное. Считалось абсолютно необходимым и единственно возможным прямо переносить бытовое на экран. У меня это вызывало внутренний протест, потому что возможности и формы искусства всегда казались мне гораздо более многообразными и объемными по сравнению с тем прокрустовым ложем, куда его пытались втиснуть. Создать условную форму для выражения каких-то жизненных реалий — этот метод был, по-моему, нашему тогдашнему кинематографу неизвестен. Вот почему огромное впечатление произвели на меня фильмы Рене Клера, работавшего именно в таком плане; «открытие» Клера ознаменовало настоящий переворот в моей жизни. Но одно дело — понять, что сделанное другим тебе по душе, и совсем иное — сделать это самому. Тем более что вокруг меня подобных примеров я не находил. Пришлось пройти собственный путь, и, как я сам теперь вижу, многое здесь готовило «Необыкновенную выставку». Но двигался я не к заранее рожденной, продуманной формуле, которую оставалось всего лишь перенести на экран, а словно на ощупь. Поэтому и в самой «Выставке» все время происходил поиск, отбрасывалось все, что уводило в сторону.

Я очень трудно снимал эту картину, хотя Вы видите, что она не так уж сложна в плане игровом — очень камерная, глубоко актерская картина. Однако вставшие перед нами чисто творческие проблемы часто заставляли переснимать эпизоды, вообще все переделывать заново. Сначала мы с Резо Габриадзе написали три варианта сценария. Только третий вышел на съемку. И если Вы этот вариант сравните с картиной, то найдете еще множество изменений. Потому что многое складывалось интуитивно. И во всех компонентах фильма этот поиск был одинаково труден.

Музыка, конечно же, не была исключением. По-моему, ни на одной картине мы ее столько раз не переписывали. Обычно музыку пишут один раз. Запишешь, потом подкладываешь, и все. А здесь мы возвращались к ней раза три или четыре. Некоторые куски, правда, были найдены сразу, например марш (см. пример 50).

Однако были вещи, музыкальную и шумовую форму которых мы искали очень долго. Причем искали вместе, что в то время вовсе не было принято, по крайней мере в Грузии. Тогда композитор обычно писал музыку к определенным эпизодам фильма, и на этом его работа оканчивалась. Мы же с Гией

50. Allegretto

„Необыкновенная выставка“

Picc. *p*
 Fl.
 Cl.
 V-la
 C-b.

tr
p
tr
p
pizz.
pp
pizz.
pizz.

1
mufa in Picc.
pizz.
pizz.

целиком прорабатывали музыкально-шумовую партитуру. Он всегда слышал весь звуковой и шумовой ряд: когда должна вступить музыка, и как она должна выйти, на каком шумовом фоне, что будет звучать после этого эпизода — все имело для него значение. То есть, он ощущал свою работу полифонично — не чистую музыку, а звучание экрана в целом. Музыка во многом формировала интонацию фильма, и потому композитору очень важно было почувствовать тот стиль и тот жанр, к которым мы стремились. Это определило и характер оркестровки. Если Вы заметили, в оркестре все время выделяются инструменты, звучащие чуть выше фоновых. Поэтому складывается не широкая симфоническая звучность, обычная для картин того времени, а камерная, высвечивающая определен-

ный ритм или лейтмотив,— музыкальную канву данного эпизода. Иногда может играть даже один инструмент. Рояль, например.

Подобное применение музыки в кино мне кажется более индивидуальным (хотя я понимаю, что индивидуальное начало можно выразить и в симфонической музыке). Но в данном случае камерному решению проблем на экране соответствует камерное звучание музыки. Ведь все, что составляет образ человека, даже особенности его речи, требует очень четкой музыкальной характеристики — я имею в виду и само присутствие музыки, и ее количество, и тип сопровождения, и многое иное. Вот почему я не припомню случая, чтобы мы с Гией заранее определили музыку, даже если была какая-то договоренность в начале фильма; это у нас процесс, и конечный итог часто оказывается неожиданным для обоих.

И все-таки самой трудной была для нас «Необыкновенная выставка». На этой картине мы как бы интонационно находили друг друга. Мы обрели что-то основное, определили жанровые и функциональные границы дальнейших наших поисков. Хотя, конечно, каждый раз встают новые задачи.

В своем блистательном эссе о трех фильмах Э. Шенгелая⁴ Гиви Орджоникидзе назвал его представителем критического реализма. Критического потому, что «кинорежиссер выносит на экран сложные и нерешенные проблемы... вовсе не рассчитывая решить их в рамках своего фильма. [...] Ленты Э. Шенгелая выделяются ясностью постановки проблем и очевидной трудностью их решения. Режиссер словно уверяет зрителя: если бы все это было так легко, не стоило бы и начинать разговор об этом. Мы попали в трудную ситуацию, и найти решение — задача не только моя, но и твоя. [...]

Объективный анализ грозит столкновением с серьезным художественным препятствием — холодностью. Фильмы же Э. Шенгелая эмоциональны [...] Во всех (за исключением лишь «Мачехи Саманишвили») мы имеем дело с жанром классической комедии, где ни один момент не перегружен психологически и не заострен до драматизма. Но чем больше смотришь эти фильмы [...] тем очевиднее становится несоответствие между кажущейся легкостью и реальной сутью дела» (15, с. 90, 92, 98).

Необычность решения жанра классической комедии в фильмах Э. Шенгелая во многом объясняется использованием формы притчи.

— Она кажется мне более объемной, ибо как бы дает возможность зрителям соучаствовать, фантазировать по поводу того, что они видят на экране. По-своему осмысливать историю, которую ты рассказываешь и которая лежит на поверхности. Ведь ты рассказываешь нечто занимательное, но под ним скрыто еще что-то другое, не очерченное, не конкретизи-

⁴ «Необыкновенная выставка», «Чудаки» и «Мачеха Саманишвили». О «Голубых горах», как и о «Музыке для живых», Гиви написать уже не успел.

рованное. И в этой неочерченности есть определенный смысл: ты даешь зрителю возможность уходить вглубь — и вбок, и куда угодно. То есть предоставляешь ему право собственного видения найденной тобою формы.

Яркий пример тому — «Необыкновенная выставка». Ее сюжетная канва кажется сугубо частной, локальной. История скульптора, мечтавшего о настоящей творческой работе, но растратившего жизнь на изготовление надгробных памятников, что в таком удручающем изобилии представлены на современных грузинских кладбищах.

— В древней Грузии надгробия были прекрасны: скромные плиты, лежащие на траве. К сожалению, нет такой замечательной традиции, которую нельзя было бы довести до абсурда и чудовищно извратить. Постепенно, с образованием у нас нового «класса», «советской буржуазии», не знающей куда девать деньги, возникло нелепое соперничество — кто сделает более дорогое (а заодно и более безвкусное) надгробие. Обывательское стремление быть «не хуже людей» втянуло в соперничество и немущих: иные готовы снять с себя последнюю рубаху ради пышного памятника дорогому усопшему. В «Необыкновенной выставке» Эльдар едко высмеял эти мещанские потуги. Но как раз после выхода картины «памятниковая эпидемия» еще более обострилась и приняла прямо-таки катастрофические формы. Недавно на одном кладбище я увидел очень дорогую плиту черного мрамора; на ней была изображена женщина в белом колпаке с белой телефонной трубкой: она работала в «скорой помощи». Это лишний раз убедило меня в том, что искусство неспособно лечить вскрываемые им общественные язвы.

Но ведь содержание фильма — как любого настоящего произведения — к фабуле вовсе не сводится. Рассказывая грустную, немного смешную и весьма поучительную историю Агули Эристави, Эльдар отстаивает определенные художественные и этические принципы. И прежде всего — то трезвое, критическое, ироничное отношение к самим себе, к духовной жизни нации, которое проявилось в грузинском кинематографе раньше, полнее и ярче, чем в других видах искусства, и принесло ему заслуженную мировую славу.

— Гиви Орджоникидзе в своей статье говорит об обличении режиссером «затхлого провинциализма», инерции мещанского («нормального», «благопристойного») существования в герметичном мирке с предельно суженными горизонтами, на обочине большой, настоящей жизни (15, с. 91, 93, 95). Но, быть может, проблема, так остро поставленная в «Необыкновенной выставке», «Чудаках», «Мачехе Саманишвили», в сегодняшней Грузии уже утратила актуальность?

— Провинциализм — наш вечный бич. Эта проблема будет преследовать нас всегда!

Эльдар Шенгелая полностью разделяет мнение друга:

— *Я ведь исхожу из окружающей меня реальности. И вряд ли было бы правильно идеализировать ее, приписывать ей нечто, ей несвойственное.*

Конечно, провинциализм современной грузинской действ-

вительности — понятие очень относительное; можно по праву задать вопрос: где же тот центр, который следовало бы принять за высшую точку сегодняшнего развития, или что по отношению к чему провинция — все это очень трудно установить. Конечно же, в нашем существовании по-своему проявляются какие-то общие тенденции. Если фильм интересен и человеку из Москвы или Нью-Йорка, значит, жизнь все-таки объединяет нас, где бы мы ни обитали. Человек формируется везде — живет ли он в центре или же в провинции, один в горах или же в толчее современных больших городов. И если искусство всюду будет анализировать человека во всех его современных проявлениях, сложится какой-то коллективный портрет.

С другой стороны, наш общий великий учитель Гоголь доказал: в провинции все большие проблемы современности особенно наглядны. Они более очевидны, более выпуклы и образны, а не приглажены и не припудрены, как это бывает «в центре». Существо одно и то же. Но в провинциальной реальности оно выявлено ярче: все отношения как-то яснее, и форма их ближе к существу. Здесь проще увидеть, понять, разоблачить.

— Но действительно ли Вы разоблачаете ваших героев? Взять хотя бы того же скульптора, Агули Эристави. Ваше отношение к нему разные критики и разные зрители оценивают по-разному. Гиви Орджоникидзе осуждает Агули как художника, предавшего свое высшее предназначение, а значит, — жизнь, не сумевшего преодолеть инерцию провинциализма, возвыситься над мещанским окружением. А вот Дмитрий Молдавский, автор «Зимнего этюда» о Ваших фильмах, не торопится с окончательным приговором, ему даже симпатичны честность Агули по отношению к себе и полное отсутствие зависти к другим — более одаренным, более удачливым (163, с. 198—199; на фоне тех посредственностей с творческим дипломом, которых, увы, так много и в «провинции», и в «центре», он, действительно, редкий пример порядочности). Кстати, и Гиви Орджоникидзе признает, что в Агули, как и в любом из Ваших положительных героев, «ощущаются смирение, внутренняя деликатность, сердечная интонация. В каждом из них чувствуются Природа и Естественность, в каждом сияет луч истинной человечности» (15, с. 98).

— Для меня история Агули Эристави — это, прежде всего, история обретения человеческих ценностей. Агули интересен мне как человек, попадающий в разные условия и поразному себя проявляющий. Агули ведет себя естественно в тех условиях, в которых он оказался. И может быть, надо все это соединить: и его человеческую сущность, и его творческие возможности, и время, в которое он живет, — ведь время всегда формирует человека; может быть, все это нужно объединить, не пытаясь вынести однозначный приговор?

— В «Голубых горах» Ваши приговоры кажутся более категоричными; из героев этого фильма уже никого нельзя назвать безусловно положительным — даже со скидкой на мелкие слабости.

— Я не считаю их отрицательными героями. Я все равно вижу в каждом из них человеческую сторону. Суть заключается в том, что все происходящее на экране,— это какой-то танец, какой-то заведенный механизм, который заставляет их всех двигаться по кругу, выхолащивает их естественную сущность. Но если бы это движение вдруг выпрямилось бы, я думаю, каждый из них нашел бы свое лицо. Я сам это очень реально ощущаю в кабинете первого секретаря Союза кинематографистов Грузии. Я чувствую, как теряются дни, часы, хотя все, что я делаю, вроде бы необходимо. Какими-то конкретными делами я действительно кому-то и чему-то помогаю, но по существу, по большому счету, это бег на месте. Белка в колесе. Каждый из нас в таком колесе, и кое-кто отлично этим пользуется, усугубляя драматизм происходящего. О них тоже можно было бы сделать фильм. Но в «Голубых горах» монстров нет. Мы делали картину о людях, которых внешние условия превращают в марионеток кругового движения. Нас интересовал сам механизм, структура, выхолащивающая человека. Это было для нас интереснее, чем, скажем, портрет большого негодяя. Бюрократа, например. Для меня люди — всегда главное, самое ценное.

— Но если вдуматься, все Ваши комедии трагичны, потому что реального выхода из данной ситуации нет. Особенно остро я ощутила это в «Мачехе Саманишвили», когда камера на краткое мгновение поднимается над узким замкнутым мирком, откуда невозможно вырваться, и мы видим чудесные горы Имеретии, светлые храмы — огромное пространство, созданное для счастливой и полной жизни, слышим прекрасный древний «Мравалджамер» — «Многие лета». А потом камера опускается, приближается к земле, и на ней крошечные, жалкие наделы, нищета, безысходность. Красивые, благородные, трудолюбивые люди, чья душа в гармонии с миром и природой могла бы расцвести, открыться небу, одарить ближних любовью и теплом, обречены на бессмысленное распыление этих качеств, одиночество, озлобление. Даже в финале «Чудаков» подспудно ощущается нотка трагической безысходности; Эртаоз и Кристофор осуществили заветную мечту: они вырвались в бескрайний простор из этого мира полоумных докторов, тупых и развращенных блюстителей порядка — но не потому ли Вы вместе с композитором стремитесь бесконечно продлить, как бы запечатлеть в вечности их полет, что у них фактически нет будущего?

— Конечно, это не реальность взлета, а метафора. Поэтическая форма, возвышающая человека. Ведь даже в рамках обыденных жизненных ситуаций и проблем человек может возвыситься или оказаться не на высоте. Реально уйти от этого человеку нельзя — не получается. Жизнь движется своим чередом, в своем темпе, она мерит все собственными мерками, подчинена каким-то собственным законам. И ценность человека, его личности определяется именно этим: насколько способен он вырваться за рамки обыденного — в поступке ли,

мысли или в чувстве. В этом вижу я существо взаимоотношений человека и общества, жизни вообще.

В финале «Чудаков» творческое credo Э. Шенгелая будто переведено на язык музыки. Она «вырывается из души замечательного человека, мечтателя и подтверждает его возвышение. То, что движет им, должно быть высказано в песне⁵ и оплетено орнаментом вальса, красота которого воистину принадлежит небесной лазури.

Эта музыка, естественная и невинная, рождается словно сама собой. Но ее невинность не равнозначна ни упрощенности, ни драматургической незначительности. [...] Вальс, впервые появляющийся в грустном повествовании Кристефора, становится печальным камертоном его романтической истории и одновременно светлой мечтой, которая озаряет весь фильм и устремляется к финальному синтезу с фольклорной мелодией. В бесконечной симфонии природы песня — человеческий голос, бьющая ключом жизнь. Эртаоз очаровал нас своим природным инстинктом, могучим порывом к счастью, душевной щедростью и тягой к добру. Вот почему во время этого дивного полета он так органично сливается с природой, с этой неповторимой и улыбчивой мелодией, которую, кажется, поет все вокруг.

Да, музыка вносит в фильм его неповторимый ритм. Этот ритм связан не только с внешними движениями, но и с биением сердца, с эмоциональной реальностью. Музыка создает мелодию мечты. Без нее поэтика фильма приземлилась бы, фильм умолк...» (15, с. 108):

51. Andante „Чудаки“

The musical score is written for three staves in a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The first system begins with a piano (p) dynamic. The melody is primarily in the treble clef, featuring triplet rhythms and long notes. The bass line consists of sustained notes, some with a piano (p) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development, ending with a piano (p) dynamic. The title 'Чудаки' is written in the top right corner of the first system.

⁵ Пролетая над родным селом Эртаоза, «чудаки» на мгновение снижаются, чтобы отдать давний долг юноши соседу — песню «Чити-гврити мопринавада».



В титрах «Чудаков» стоят две фамилии композиторов — Г. Канчели и Дж. Кахидзе. Чем это вызвано?

«Во время работы над сценарием мы с Резо Габриадзе несколько растерялись — мы не знали, как его завершить, и решили прочесть сценарий Гие Канчели и еще несколькими близким друзьям. К нашему удивлению, все признали сценарий законченным, Гия же сразу добавил: «Думаю, лучше всего было бы, если бы музыку к этому фильму мы написали вместе с Джано».

Эта идея, по-моему, оказалась абсолютно правильной, потому что весь фильм предполагалось соткать из фольклорных мотивов, и в музыке они были необходимы. А Джано тут чувствует себя как рыба в воде. Его интонации и мелодии многое привнесли в фильм. Так что драматургию «Чудаков» мы выстроили вместе с Гией Канчели, а в звучание важную лепту внес Джано Кахидзе, который к тому же украсил его своим в высшей степени своеобразным, чрезвычайно грузинским голосом, оказавшимся столь необходимым для фильма и столь соответствующим ему» (107, с. 39).

— Собственно говоря, уже в «Не горюй!» Джансуг работал не просто как дирижер. Он внес туда множество народных мелодий, сам пел их на разные голоса и очень помог всем нам. Фактически он стал моим соавтором уже в этом фильме, хотя никаких претензий на соавторство не высказывал: просто протянул руку помощи из любви ко мне, к Дanelия, к искусству. Прочитав сценарий «Чудаков», я понял, что и здесь участие Джансуга далеко выйдет за рамки дирижирования. Мне оставалось лишь «официально» узаконить то, что само собой сложилось на практике.

Этот «композиторский тандем» сохранился и в следующем фильме Э. Шенгелая, «Мачехе Саманишвили». И снова музыка внесла

очень важную лепту: она с первых же секунд утвердила характерную для фильма «тональность печали и драматизма», тень которой омрачает даже откровенно комедийные, ярко красочные сцены (15, с. 96).

Не знаю, удалось ли бы режиссеру без помощи музыки полностью опровергнуть традиционно комедийную трактовку классического сюжета Д. Кладишвили: сын овдовевшего дворянина, опасаясь появления наследника, берется сам найти отцу новую жену. Ведь до Э. Шенгелая к этой теме обращались уже несколько режиссеров грузинского театра и кино, причем последняя из постановок — «Мачеха Саманишвили» Р. Стуруа и Т. Чхеидзе (1970) в театре имени Ш. Руставели — своим искрометным блеском, казалось, затмила любую возможность новых прочтений. Да, все уже было — легкость, виртуозность, самоирония, пародия, трагикомедия. Но у Э. Шенгелая на первый план вышла разъедающая душу горечь. До предела обостренное ощущение той «боли в сердце», которую, по собственному признанию, испытал некогда Давит Кладишвили, сочиняя свою уморительно смешную комедию...

— Джансуг Кахидзе предложил сделать лейтмотивом фильма тему народной лирической песни «Шалва, чемо сикваруло». Мы взяли две первые фразы без изменений, а в третью ввели пониженные ступени, что сразу набросило на тему какую-то тень, придало ей щемящий оттенок (см. пример 52).

Гордые своей находкой, мы поспешили продемонстрировать ее Эльдару. Я играл тему, а Джансуг, лежа на тахте, вполголоса подпевал. Мы исполнили первую фразу. Эльдар удовлетворенно кивнул. Вторую — тот же эффект. Но едва начали третью, как он вскочил с места и во все горло заорал: «Стоп!» Нам стоило очень большого труда убедить его, что в этой-то фразе и заключена вся соль.

В одном из интервью Э. Шенгелая подчеркивал, что звучание его фильмов не должно быть реалистическим. Думаю, это относится и к прочим компонентам. Когда смотришь фильм, все вроде бы совсем «как в жизни», буднично и просто, но если посмотреть во второй раз, в третий — когда уже есть возможность немного приподняться над элементарной зрительской увлеченностью — обнаруживаешь, что и время, и пространство, и даже само действие в сущности ирреальны...

— *Нереальная подача реальной темы?*

— *Вот именно! Я не говорю уже о генеральной кульминации «Голубых гор», где здание рушится в полной тишине, а спасающиеся из-под обломков актеры сняты рапидом. В начале «Необыкновенной выставки» есть совершенно сюрреалистический эпизод, изображающий Агули на Великой Отечественной войне: в заснеженном лесу перебегает от дерева к дереву одинокая фигурка, строчит из автомата, падает, снова строчит, а вокруг пустота, и только в фонограмме оглушительный крик: „Sieg heil!“. Во многих других случаях Вы при помощи единого музыкального ритма непосредственно сталкиваете отдаленные, даже вовсе не сопоставимые точки реального*

52. Lento

„Мачеха Саманишвили“

Вокализ

4^p 2^p 4^p

2^p 4^p

4^p 2^p 4^p

4^p 2^p 4^p

4^p 2^p 4^p

4^p 2^p 4^p

4^p 2^p 4^p

пространства и времени. Например, отъезд и возвращение пожилой четы новобрачных из дома Саманишвили (прошло несколько месяцев). Или годы жизни Агули Эристави, листаемые в фильме, подобно страницам календаря; мы, зрители, можем догадываться о них лишь по увеличению числа детей и их росту. Или в «Голубых горах» — заседание, назначенное на послезавтра, попадает в следующее время года...

— Мне трудно самому анализировать то, что делается на экране. Видимо, таков мой способ образного мышления. Это рождается как вымысел, как выражение моего отношения к

происходящему. Я не могу объяснить, почему война в «Необыкновенной выставке» показана именно так. Я знаю только, что я никак не мог бы вписать в мой фильм реалистическую картину. Это было бы чужим. Требовалось найти решение, которое представило бы этот эпизод реальным и нереальным одновременно. Ведь «Необыкновенная выставка» — камерная картина, где в центре внимания конкретный герой. И с точки зрения этого конкретного героя, человеческого индивидуума вообще, война абсурдна. Абсурдно, когда человек идет умирать во имя каких-то высших, не очень понятных ему идей. Он бы прекрасно прожил и без всего этого — своим чередом, занимаясь собственным делом. И вот что-то сваливается именно на него, а он почему-то должен нести этот груз. Один в огромном пространстве между жизнью и смертью, где каждая пуля летит в него. Так слагается история. Для маленького человека она слагается так.

А как можно чисто кинематографическим способом рассказать о рождении семьи? Если заняться бытописанием, будет скучно, но когда подаешь сюжет какими-то кусками, их движением и сближением, это становится одновременно и реальным, и абсурдным, ирреальным. Как в поэзии, не рассказ, а сцепление строк. Монтаж — я именно это подразумеваю под монтажом: соединение образов, которые при приближении друг к другу и столкновении дают больше, чем обыкновенный рассказ.

Ведь и в реальности мы живем по вехам: в нашей памяти остаются самые значительные или самые яркие куски, по ним-то, собственно, и восстанавливаем мы прожитую жизнь. Или образ жизни...

— Как определили бы Вы — друг или соавтор — образ музыки Гии Канчели? Не только тех маршей, вальсов, юморесок, что звучат в Ваших фильмах, но и «серьезной» музыки этого композитора?

— Знаете, я не вижу здесь большой разницы. По-моему, и в кино, и в театре, и в «автономной» музыке Гии Канчели всегда присутствует обязательный для искусства поиск точного сочетания рационализма, функциональности, структурности произведения с эмоциональностью. Я считаю его музыку во многом интеллектуальной. Это не только чисто эмоциональная структура, но и продуманность формы как мысли — событие, подготовка к нему, переход к следующему событию. Гия утверждает в музыке (во всяком случае грузинской) какую-то новую ступень, и потому к его творчеству нельзя подходить просто с критерием «нравится — не нравится», это нужно понять. Почувствовать, но и понять. Разумеется, в процессе работы он ищет нечто вполне конкретное: инструментальный тембр, характер звучания, форму. Но я все время ощущаю, что звучание, форма выражают какую-то идею. Это не просто самоцельный поиск: все работает на определенную мысль. Безусловно, Гия опи-

рается на грузинское музыкальное наследие, но народный материал претерпевает у него очень большую, серьезную трансформацию, преломляется через его «я». Вся его музыка очевидно «канчелиевская», если так можно сказать; создается ощущение, что нечто однажды начатое все время продолжается — одно вытекает из другого и порождает третье и так далее. И это вот внутреннее постоянство, духовное, интеллектуальное, нравственное, с которым он создает свое искусство, Гия Канчели сохраняет и в театре, и в кино.

— В сущности, Вы сейчас сказали о творчестве Гии Канчели примерно то же самое, что несколькими годами ранее о собственном. Помните, Вам задали вопрос о теме Вашего творчества, а Вы ответили, что вернее было бы говорить о позиции художника: «Есть мир и есть художник. Этот мир бесконечно меняется, он многообразен, и художник раскрывает его. [...] Тема вырисовывается в процессе познания мира. Объять все стороны бытия невозможно, художник выбирает ту, которая наиболее близка ему в данный момент» (249).

— Как знать, может быть, именно общность позиции и заставляет нас работать вместе уже более двадцати лет?

Седьмая симфония — «Эпилог»

Столь естественный подзаголовок для второго и, видимо, окончательного итога семичастной симфонической эпопеи был найден далеко не сразу. Композитор снова и снова листал томик Галактиона Табидзе — «Состарившийся ветер»? — обращался за советами к близким друзьям; предложенная Р. Габриадзе «Осень нашей весны» подходила по всем статьям, кроме одной: так уже назывался спектакль Тбилисского театра марионеток. На афише тбилисской премьеры (ноябрь, 1986), кроме заглавия «Эпилог», стоял эпиграф из Г. Табидзе: «Это было давно...». Может быть, потому грузинские слушатели восприняли Седьмую трагичнее, чем предполагал автор, ведь с фразы «Это было давно...», своеобразного лейтмотива поэзии Г. Табидзе, начинается одно из его последних, прощальных — с рефреном «Уходишь...» — стихотворений.

«Эпилог» не принадлежит к числу сочинений, в которые можно сразу и безраздельно влюбиться, как в «Светлую печаль» или Литургию. Музыка будто даже противится этому: она то ранит жесткой, до прямолинейности, прямоотой, то мучит недосказанностью и неопределенностью; она вливает горечь сомнения чуть ли не в каждое отрадное слово и томительно долго задерживается над черной бездной души человеческой, куда лучше бы и вовсе не заглядывать. В эмоциональной атмосфере «Эпилога» витает необычное для музыки Г. Канчели ощущение усталости, безысходности, сожалений об утраченном и несвершенном. Кто знает, только ли по чисто интонационной логике появилась в точке «золотого сечения»

(ц. 32) та самая тема, что в фильме «Кин-дза-дза» звучала на обугленной планете Хануд, бессмысленной жертве «звездных войн», когда земляне узнавали, что домой им уже не вернуться; они сни-

53. Poco più mosso Седьмая симфония

3 Fl. 32 *f*

Fl. a.

Ob. I

Ob. II

Spinetta

Arpa

V-ni I

V-ni II

V-la.,
V-c.,
Chit. b.

mp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

мали кислородные маски и спокойно, даже с каким-то облегчением, ложились на черную холодную почву¹ (см. пример 53).

«Эпилог» не просто подытоживает симфонический макроцикл Г. Канчели, он еще и доводит до логического конца трагическую линию этого цикла: Первая — Пятая — Седьмая. В Первой симфонии энергичный («маниакальный», по тогдашнему определению А. Лемана) порыв *Allegro con fuoco*, в конечном счете, приводил к апофеозу, к «метафоре взлета», искупавшей горечь поражения и неизбежность прощания. Безмерная скорбь Пятой симфонии смягчалась тем обстоятельством, что опустошительный набег на духовную гармонию свершали объективные, неподвластные человеку силы; оставалось лишь смириться с их всемогуществом, заставить себя жить по-прежнему, во имя высших идеалов — пусть с неотступным уже чувством близкой пропасти, куда стекают прожитые минуты. В «Эпилоге» под угрозой сама внутренняя суть, и исходит эта угроза тоже изнутри.

Помню, как на тбилисской премьере сидевшая впереди женщина расхохоталась при звуках начального *Allegro maestoso*. Действительно, в этой теме есть терпкий привкус китча, и тем не менее — а, может быть, отчасти и благодаря этому, — она наделена специфическим для быстрой музыки Г. Канчели властным жестом; независимо от слушательских симпатий или антипатий, *Allegro maestoso* захватывает и тащит за собой, не давая опомниться. (Совсем как у Галактиона Табидзе: «Это я! Это я, ветер, откройте двери, откройте скорее!» — и попробуй-ка не открой!) С точки зрения стиля конгломерат воистину чудовищный: заглавная интонация Девятой Бетховена, втиснутая в диапазон октавы и остраненная «грузинской» натуральной септимой в затакте; многократно повторенный мотив в объеме тетра хорда — он крутится на одном месте, словно вцепившись в собственный хвост; размашистый оборот в духе русских хоровых песен, правда, на фоне басового пласта, близкого к имеретинско-гурийскому хоралу; биг-бендовые гармонии — далекий отзвук лейтмотива «Детей моря»; «баховские» секвенция и кларинная фанфара... Но весь этот мутный поток, kloкочущий в теснине среднего регистра медных, устремляется вперед с доподлинной серьезностью, отбрасывая полистилистические или стилизаторски-игровые эффекты. Он наваливается, как рок: стопудовой тяжестью заранее обреченного подъема, яростью учащенного дыхания, а главное — постоянной сменой эмоциональных оттенков, при таком-то лобовом натиске! — из огня да в полымя, да в ледяную бездну, а оттуда к супероптимистическому, сверхутверждающему заключительному кадансу.

¹ Именно «Хануд» вызвал единственный за все время работы над фильмом ожесточенный спор между композитором и режиссером. Потом, уже на перезаписи, внимательно прослушав эту тему в пятидесятый, если не более, раз, Г. Дanelия как-то странно усмехнулся и буркнул: «Веселенькая музыка из кинокомедии «Кин-дза-дза». Несколько лет спустя композитор пригласил его на московскую премьеру Седьмой. Первым делом режиссер ехидно осведомился: «Какую тему из «Кин-дза-дзы» ты там использовал? Лейтмотив, наверное?» — и, узнав, что «всего лишь „Хануд“, сразу успокоился.

Как ни странно это кажется сегодня, но поначалу тема *Allegro maestoso* предназначалась для Шестой симфонии, она звучала в клавире и в первом варианте партитуры и выпала лишь при монтаже. Почему «Эпилог» начинается именно с нее? Послушать автора, так сделано это было чуть ли не против его собственной воли.

— Быстрое начало в Седьмой симфонии появилось по просьбе Р. Шедрина. После московской премьеры Шестой симфонии он подвез меня до гостиницы и по дороге высказал свое мнение об услышанном. В целом музыка ему понравилась, однако он очень корректно намекнул, что я повторяюсь, и попросил следующее сочинение начать с быстрой музыки, что я и сделал.

Нельзя не заметить, что сам Р. Шедрин рассказал эту историю несколько иначе — правда, еще до премьеры «Эпилога».

«Однажды, встретившись с Гией Канчели где-то в кулуарах наших музыкальных лабиринтов, я сказал ему с бестактной открытостью, но предельно дружелюбно и откровенно: «Я хотел бы, чтобы твоя следующая симфония началась с музыки быстрой и громкой...» Он поборол в себе ответ, как-то осунулся и побледнел и со свойственным ему тактом произнес: «Может быть, посмотрим...»

Но новая его симфония опять началась в темпе *Largo*, а первые звуки ее раздались даже не с эстрады, а из-за сцены, они были едва слышны...

После долгих и горячих аплодисментов коллеги вереницей потянулись за кулисы поздравить композитора и всегдашнего интерпретатора его музыки, талантливейшего дирижера, славного Джансуга Кахидзе.

Когда очередь дошла до нашего с ним обмена фразами, поцелуями и рукопожатиями (с того мимолетного разговора прошло несколько лет), я признался ему: «Я понял, что был неправ... Никого не слушай, и меня — в первую очередь. Пиши медленно и тихо. Это твой мир, ты в нем царствуешь...»

Я действительно понял в тот момент, после исполнения его Шестой симфонии, что такая фанатичная последовательность в отстаивании своего взгляда на вещи, непримиримая парадоксальность пропорций соотношения медленного и быстрого с подавляющим предпочтением первого, полемичность канчелиевской драматургии для слушательского восприятия и есть его эстетическая позиция, единственно возможный способ высказывания талантливейшего композитора Гии Канчели» (248, с. 87—88).

В любом случае бесспорно одно: открыв «Эпилог» трехминутным *Allegro maestoso*, Г. Канчели не отказался «отстаивать свой взгляд на вещи» и не совершил революционного переворота в собственном творчестве. Новизна Седьмой симфонии, отделенной от предшественниц шестью годами, когда были созданы «Музыка для живых» и «Светлая печаль», — результат постепенной эволюции и конкретного, как всегда «одноразового», драматургического замысла.

Начиная с Пятой симфонии, дыхание форм Г. Канчели становится более протяженным, в дробном монтажном ритме отчет-

ливее вырисовываются «образные поля» — развернутые, темпово и динамически однородные эпизоды, раскрывающие переливы единого эмоционального состояния, как бы показывающие его в разных ракурсах. В Пятой и Шестой симфониях «образные поля» намечали (неважно, по воле автора или помимо нее) композиционные аналогии с сонатным *allegro*, в «Светлой печали» — с монолитностью песенных стрóf. «Эпилог» же основан исключительно на свободно ассоциативном развитии интонации. Поэтическая мысль летит напрямик, от сущности к сущности, пренебрегая незаполненными пространствами обоснований и пояснений. Отсюда, с одной стороны, резчайшие контрасты, с другой же — нерасторжимость полюсов, доходящая до критического предела амбивалентности.

После исполнения Седьмой на Берлинском бьеннале-89 Геральд Фербер из «*Berliner Zeitung*» так объяснил «наивысшую силу излучения», исходившую от «могучего, потрясающего эпоса настолько концентрированной проникновенности, что говорить о стилистических критериях казалось чуть ли не ересью»: «Ведь и другие композиторы пытались уже прямо выйти к монументальным концепциям Густава Малера, как бы минуя нововенскую школу, но чаще всего подобные смелые предприятия завершались звучащей пустотой. Что возвышает Канчели над остальными, так это диалектика его музыкальной философии: стальные, ошеломляющие сгустки *fortissimo* и замирающие одинокие голоса не противостоят друг другу в опошленной полярности, подобно свету и теням, но переживаются в их взаимосвязи и взаимозависимости...»

В отличие от других произведений Г. Канчели (кроме разве что Первой симфонии) Седьмая отводит «полям» быстрой и медленной музыки примерно равное время. Здесь одинаково существенны как «страна воспоминаний», наделенная столь грустной, ускользающей красотой, что в хорошем исполнении эту музыку почти невозможно слушать с сухими глазами, так и первозданная стихия. Напористая до иступления, рвущаяся из нерасторжимых оков к высокому небу, но в этом порыве подчас сметающая все живое на своем пути. Ни одной истине, ни одной святыне «Эпилога» не гарантированы неуязвимость, тем более абсолютность. Как и в огромном пространстве реальности нехудожественной, все взаимосвязано и взаимообусловлено: черное и белое, банальное и возвышенное, трагедия и гротеск. Седьмая продолжает критическое переосмысление идеалов — то, что начиналось в Четвертой симфонии («напрягшая голос» тема мечты, «тема рока», вызревающая внутри светлой и спокойной музыки), последовательно развивалось в Шестой (чудовищное перерождение клавишной темы в *Marcatissimo furioso*), «Музыке для живых» и особенно в «Светлой печали» (остраняющее расслоение светлых тем, «деление атомного ядра»). Броски из жесткой реальности к дорогим воспоминаниям и обратно, категоричность сталкиваемых контраргументов позволяют воспринимать «Эпилог» не только как поэму прощания, но и как художественный документ бескомпромиссного суда совести и самопреодоления. Метафорическая самоочевидность символа-штампа возводится в

степень художественного риска. Это игра «ва-банк», эквилибристика на лезвии ножа — между вопиющей дерзостью тривиального и поэзией неуловимого и несказанного. Повествование у самой грани отчаянного надрыва, но все-таки по сию сторону, в зоне художественного!

В Седьмой симфонии очень много тем; их даже трудно точно сосчитать, поскольку далеко не всегда интонация, гармония или ритм отливаются в законченный, самостоятельный образ. Иногда это едва намеченные точки, паутинно-прозрачные контуры, свободно перетекающие друг в друга — прежде чем успеешь уловить и определить их характер. Иногда, напротив, новое музыкальное построение звучит цитатой, неожиданно всплывшей в памяти, чтобы через мгновение исчезнуть навсегда. Но все образы — смутные, распыленные в пространстве воспоминаний или до боли знакомые, — ирреальные: вехи памяти, по которым пролистывается собственная жизнь.

Что ж, подобная форма достаточно распространена в искусстве XX века, начиная от Джойсова «Улисса» или симфоний Малера. Тем не менее каждый раз выстроить ее — проблема особая, ибо прихотливому «поток сознания» нужен внушительный композиционный противовес, некое стабилизирующее начало. Необходимо оно было и «Эпilogу», самой большой по протяженности симфонии Г. Канчели. И композитор нашел структурный принцип, «работающий» на стержневую драматургическую идею, — систему сквозных интонаций, что меняют образный смысл с быстротой Протея, «темы-оборотни», а подчас и «навязчивые идеи».

Первая и важнейшая из них возникает в самом начале *Allegro maestoso*, вслед за «бетховенским» зачином (т. 4—5). Этот крутящийся на одном месте мотив повторяется затем в ритмическом сжатии, на гармонии фа-диез уменьшенного (т. 8—9), что остраивает и одновременно, смещая, подхлестывает исходный фа минор в стремлении к далекому мажорному кадансу (ц. 4). Сходная будоражающая роль отведена и крутящейся теме-оборотню. Это она, уже в виде тираты (3 т. до ц. 3), выводит форму из начальной теснины к привычной для симфонических *tutti* многозатяжности первой кульминации (ц. 3). Но она же оспаривает блеск едва утвержденного фа мажора: несмотря на победные раскаты басов минорный мотив продолжает иступленно вращаться, словно ударяясь на бегу о невидимую преграду, и наконец вырывается... в пустоту. Совсем краткое *Largo* (3 т. до ц. 4) подобно нескромному взгляду под бронированный панцирь *Allegro maestoso*: в полном мраке заостренный акцентом луч педали и жалобная реплика гобоя (на мотиве шестого такта темы). Победный каданс торопится затушевать яркой краской неуместное видение. Однако торопливость внушает сомнения: настоящее ли здесь торжество? или злая самоирония? или попытка опровергнуть пророчество? а может быть, и сатира на беспричинно жизнеутверждающий образ так обезличенного в нашем искусстве «положительного» героя?

Очередное проведение тиратного мотива (т. 5—6 в ц. 4) вроде

бы подтверждает сомнения; оно отбрасывает заключительный аккорд *Allegro maestoso*, не дав тому дозвучать, и тут же срывается в кластер, знаменующий эмоциональный перелом, горькое отрезвление после кружащей голову победы. Так путник, достигнув заветной вершины, оказывается перед необходимостью очередного выбора: либо продолжать подъем к открывшейся впереди новой вершине, либо спускаться.

Однако форма находит иной, третий выход, надолго откладывая попечение о туго закрученном вначале и по видимости неразрешимом конфликте. Тиратный мотив проводится трижды угасающим эхом реальности — и неожиданно оборачивается тропинкой в страну воспоминаний. Каждый раз из-под кластера выплывает тихая и покойная педаль флейты, а над нею надстраивается светлый, чуть грустный, секстовый мотив. Необычно так надстраивается: не пропеваётся одним голосом, но напластовывается педалями разделенных струнных, повисает маревом, чтобы потом снова истаять в сексту.

Совсем простой, только ищущий форму мотив таит в себе зерна важнейших лирических образов «Эпилога» и одновременно предпосылки их очуждения. Сами образы для лирики Г. Канчели традиционны: песнопение, вальс и светлые лирические темы в параллельных секстах, которые могут быть и вальсом, и песнопением, и пасторалью. Своего рода авторизованные символы идеала, красоты, света; остается удивляться не столько их устойчивости, сколько постоянному обновлению, неисчерпаемости смысловых оттенков, находимых композитором.

После Первой симфонии объективность песнопений на некоторое время вытеснила более «личную», «земную» интонацию вальса. Но колокольная кульминация Четвертой снова открыла шлюзы трехдольности, и вот уже «*Adagio*» Пятой, лирический центр цикла, смягчает скорбь едва заметным колыханием вальса-бостона. Вплоть до «Блестящего вальса» из «Музыки для живых» этот жанр остается в творчестве Г. Канчели олицетворением прекрасного и сокровенного — традиция Прокофьева? или грузинской городской лирики? Ведь в западноевропейской музыке XX века вальс куда чаще обличает, пародирует либо возводится в степень апокалипсического символа; беззаботное — а порой истеричное — кружение замкнутого мещанского мирка на пороге мировой катастрофы. Опера, задумывавшаяся как дань уважения широко понятой традиции большой музыки, откликнулась и на такое, более традиционное видение вальса — правда, противопоставив ему лейтмотив Старика. Но главная лирическая нагрузка возложена в этой партитуре на песнопения: услышанные сквозь хрустальную призму детских голосов и к тому же смягченные, «субъективизированные» параллельными секстами. «Музыка для живых» — своеобразный апофеоз песнопения — на ближайшие годы, кажется, исчерпала выразительные потенции этого «авторизованного» жанра в творчестве Г. Канчели. «Светлая печаль» ищет другие пути, неожиданно смыкая образность песнопений с лирикой малеровских *Adagio*. Для мятущегося, почти безысходного «Эпилога» песнопения в их чистом, неза-

мутненном виде были бы неуместны. Недаром над близкой им темой наслаивающихся секст стоит ремарка *Lamentoso*. И в дальнейшем интонации песнопений лишь изредка мелькают в потоке воспоминаний, сразу оттесняясь образами более драматическими, «неустроенными», будто ниже к сырой земле склоненными.

Тем шире образное пространство, предоставленное в Седьмой симфонии вальсу. Его ритм, также намеченный в *Lamentoso*, осознается *post factum*, когда воспаряет первая собственно вальсовая тема — впрочем, опять-таки еще не тема, а далекое, из майской лазури долетевшее воспоминание о вальсе (от ц. 6).

И долго еще вальсовый лейтобраз будет скользить как бы по касательной к основному действию: вот он приближается, просвечивает в начале новой темы, но очередной полуоборот — и на месте вальса оказывается причет (ц. 8; 2 т. после ц. 9), шестидольная колыбельная (ц. 10) или четырехдольные мотивы, отдаленно напоминающие песнопения, но словно приземленные грустью (т. 4—5 в ц. 8).

Столь же непостоянна, капризно изменчива и гармония. Едва утвердившийся в вальсе до минор (не классическая ли доминанта «побочной партии» исходного фа миноромажора?) тут же начинает остраняться, оспариваться, надламываться изнутри. В таком «разъятии» лирического пространства на конфликтные слои важную роль играет тема, тоже вальсовая по происхождению, но намеченная еле слышными разрозненными точками и гармонизованная сплошь уменьшенными трезвучиями (ц. 7).

При содействии «точечной» темы утверждается необычная тональная система первой степени родства: до миноромажор² — фа-диез уменьшенный — ля минор, открывая широкие возможности для очуждения и омрачения самых простых и бесхитростных мотивов. Особую лепту вносит и тонко детализированная оркестровка: эмоционально согрев ту или иную интонацию, фразу, она внезапно отключает весь пласт звучания, подменяя взлет робкой надежды звучанием холодным, приглушенным, опустошенным.

Вот где начинают реализоваться очуждающие предпосылки, скрытые в невинных секстах *Lamentoso*. Оркестровый эффект, восходящий к «аналитической инструментовке» А. Веберна и «самопедализирующей мелодии» Д. Лигети и многократно претворенный в симфониях самого Г. Канчели, обретает в «Эпilogue» новое качество. Дело не только в виртуозности уже не просто «миниатюристской», но «микроминиатюрной» техники, по «вине» которой музыку Г. Канчели после «Светлой печали» почти бессмысленно слушать иначе, как в концертном зале либо в безупречной цифровой записи. Оркестровка становится здесь важнейшим в ряду средств, вычерчивающих противоположно направленные, хотя и из общей точки исходящие драматургические линии.

«Исходная точка», *Lamentoso* (2 т. до ц. 5), абсолютно урав-

² В первом проведении темы причета (ц. 8) добавляется еще и отрезок до увеличенного в басу.

новешенна: «разрастание» — «стаивание». Затем два процесса диссоциируются. «Разбухания», мгновенные всплески микрокрещендо эмоционально артикулируют интонационное развертывание, словно выделяют разрядкой отдельные слова или слоги.

Чем дальше, тем все более трагическую окраску обретают подобные всплески. Лирический порыв никак не может расцвести, взлететь, едва зародившись, он мгновенно сникает, а то и пресекается усилием воли. Постепенно накапливается подспудное чувство неустроенности, неуютности, ноющая, но до времени скрытая в подсознании боль. Она станет явной на пороге кульминации (ц. 11), когда начнется роковое перерождение лирических образов.

А что же «стаивание»? Оно, напротив, ведет не к самораздвоению, не к расхождению с собой — к чему-то прочному, устойчивому, как высвобождающаяся из-под почернелых сугробов весенняя земля. К трезвучию, терции, унисону. И этот поиск сути — простой и потому прекрасной — будет вестись на всем протяжении цикла, проходить через искушение примитивом, как бы испытываясь на прочность. Только в самых последних тактах глубокая, очень тихая (четыре piano) тоническая терция ре минора полностью освободится от посторонних наслоений, обретет почти трансцендентальный смысл...

Объединяет и подпольно направляет внешне непредсказуемое развитие событий в «стране воспоминаний» стонущий полутон. Это он сопровождает сочувственными вздохами неосуществленные порывы, клонит долу движение большинства мелодий и их подголосков, горестно надламывает гармонию расщеплением ступеней. Но когда на доверчиво молящие, подобные простертым навстречу рукам реплики Salto неожиданно отвечают бесстрастный металл засурдиненных труб и механический пунктированный ритм (ц. 11), оттененный далеким лязгом тарелок с большим барабаном, полутоновый мотив растерянно повисает в вышине. Ужасаясь и не веря им же порожденной химере, умоляя образумиться, остановиться.

Странное дело: явившаяся на сцену тема-оборотень по основным приметам чужда миру фатальных, зловещих образов. Она звучит в до мажоре, опирается на те же ступени, что и «тема мечты» в Четвертой симфонии и даже излагается параллельными секстами. Зловещую, искаженную гримасу придают пасторальному мотиву оркестровка и гармония — цепочка нисходящих, секундово расщепленных терций. И стоны скрипок, а затем мотивы песнопения (Tranquillo, 3 т. до ц. 12) слиятся напомнить отступнице ее прошлое, вернуть ее в стан добра. Драматургическая новизна напряженнейшего спора двух начал, воплощенных, соответственно, в различных гармонических и тембровых слоях, заключена в том, что контраст этот т и х и й — спор piano с pianissimo.

Поначалу увещевания дают свои плоды: удастся приостановить секвентное сползание пунктированной темы, смягчить ее тембр. Более того, в соль-минорной реплике гобоев (т. 5 в ц. 12) «оборотень» на миг сближается со своим лирико-трагедийным прообразом — лейтмотивом фильма Л. Гогоберидзе «День длиннее ночи». Но зловещий механизм уже запущен; камешек, отщепленный от былого монолита, устремился вниз, увлекая за собой рокоющую лавину.

Противостоять этой адской силе способна только сила. Как в законе физики — действие равно противодействию. Но насколько приемлем подобный закон в человеческих взаимоотношениях? И не оборачивается ли подчас противодействие злу злом, стократ бóльшим?

Об этом «Эпилог» заставит задуматься чуть позднее. Покуда же позитивные образы принимают вызов в полном сознании своей правоты — и побеждают!

Первой бросается в схватку тема, уже выведшая однажды форму из теснины к свету мажорного каданса (ср. ц. 2 и 13). Как и в *Allegro maestoso*, она излагается большим унисоном струнной группы, с трудом карабкается вверх по секундовым ступенькам, то и дело откатываясь назад. Но теперь у нее появляется мощная поддержка — нарочито резкие, способные пробить любую звуковую толщу аккорды меди. И снова стилиевой парадокс: пронзительность верхнего голоса шести труб в унисон и весьма сомнительное заполнение гармонии в среднем регистре (малая секунда шести валторн и двух тромбонов) могли бы внести в *Festivo* оттенок пародийной серьезности, нечто вроде уличных похоронных оркестров далекого детства, если бы от этого латунного блеска не зажигался в вышине уже знакомый по *Lamentoso* мотив параллельных секст, который в таком виде очень походит на гимническую тему из Второй симфонии³. Его отсвет преобразует и пунктированного «оборотня»; в трех тактах *Maestoso* (от т. 5 в ц. 13) он утрачивает зловещий оттенок, воспринимается скорее как вариант напористых мотивов начального *Allegro* и потому с полным правом увенчивается все той же гимнической фразой.

Двукратно повторенный призыв возводит на пьедестал кульминации *Sostenuto, con sforzo e marcatissimo* (ц. 14). Очистительный огонь высокой страсти, набат, возвещающий бурю, вздыбленные плугом истории пласты земли, из которых вот-вот (как хочется в это верить!) поднимется новая, стократ более прекрасная жизнь:

54. *Sostenuto* Седьмая симфония

con sforzo e marcatissimo

3p *fff* *fff* 5

Ред. * Ред. *

Ред. * Ред. *

³ Достаточно сравнить т. 5 в ц. 13 и 2 т. до ц. 14 в партитуре «Эпилога» с т. 4—3 перед ц. 4, т. 3—2 перед ц. 13, т. 2—6 в ц. 21 или ц. 31 в партитуре «Песнопений».

Набатный эпизод, подобно большинству тем «Эпилога», — не абсолютно новое интонационное образование, а «пародия» (см. с. 49 настоящей книги). Обилие «пародий» предопределено ретроспективным, подытоживающим характером сочинения. Примечательно, однако, что буквально каждая «самоцитата» предстает переработанной, переосмысленной в свете образных задач именно данной партитуры.

Вот и набатная тема вырастает из двух важнейших лейтинтонаций в музыке Г. Канчели конца 70—80-х годов. Ее вторая половина — новый вариант знакомой по «Музыке для живых», «Светлой печали» и ряду кинофильмов нисходящей минорной гаммы, которая здесь долго кристаллизуется в движении лирических тем и их подголосков. Начальный же тиратный разбег — скручивание пружины, напряжение земной коры перед мощным сдвигом, что изменит до неузнаваемости знакомый рельеф, превратит скорбное ниспадение в целеустремленный, решительно отчеканенный жест, — восходит к тиратным пассажам Пятой и Шестой симфоний. Однако характерный образ «Эпилога» вырастает не из непосредственных симфонических предшественниц, но из эмоционального строя музыки к кинофильмам «Твой сын, земля» и особенно — «День длиннее ночи». Как раз в последней партитуре обе лейтинтонации сливаются, и порожденная ими тема обнаруживает богатые потенции переосмысления. Она становится чем-то вроде образно-интонационного мостика между весьма немногочисленными инструментальными номерами и лирическими зонгами-комментариями артистов бродячего театра. Одноголосная мелодия в стиле импровизированной декламации на удивление точно воспроизводит, даже в нотной записи, хриловато-грудную, прямо в сердце нацеленную интонацию народной певицы (пример 55 а). Своеобразие вокальной просодии наложило отпечаток и на инструментальные варианты темы — тихий, лирический (ц. 33, пример 55 б) и громкий, вспененный тиратами и пронизанный ритмом набата (пример 54).

55,а' [Rubato] „День длиннее ночи“



55,6^а Tranquillo

Седьмая симфония

Con I 33 3p

4 Fl., Arpa, 3 Cl., 4 Tr-ni

4p Archi

Итак, бывшее смыто, расчищено, перепаханно, и надежда — необъяснимое, коварное, но благодатное свойство человеческой природы — бережно опускает в грунт си-бемоль мажора секстовую тему: вариант Lamento и одновременно гимнического мотива кульминации (ср. ц. 16, 2 т. до ц. 6, т. 5—6 в ц. 13 и 2 т. до ц. 14). Воцаряется благоговейное затишье Cantabile — бывают в жизни такие минуты, когда прошлое далеко позади, все пять чувств устремлены навстречу еще неясному грядущему, и замирающая от ожидания радость слишком подобна скорби...

И вот, как омытый ливнем сад в распахнутое после бури окно, входит в сумеречное пространство «Эпилога» до-мажорная пастораль *Con eleganza* (ц. 17). Она могла бы стать «минутой абсолютного счастья», островком золотой осени среди мгlistых туманов и резких порывов бесприютного ветра. Плавно восходящие и ниспадающие по ступеням до мажора терции низких флейт, осветленные дублировкой фортепиано; безмятежный перезвон спинета, излагающего тему, которой время от времени подпевают параллельные сексты скрипок; вступающий на этом фоне пантеистический напев гобоя — все воскрешает в памяти звуковую атмосферу ранних симфоний, прежде всего — коду «Песнопений».

Однако над безгрешностью до мажора в «Эпилоге» будто тяготеет проклятие, изреченное пунктированным «оборотнем». Пантеистические трели скрипок внезапно возбуждают зловещий резонанс: стройные аттические колонны оркестра начинают судорожно вибрировать, большой унисон струнных устремляется по ступеням уменьшенной гаммы прямо в разверстую пасть ада, и на этом фоне трубы истошно выкрикивают тему пасторали, до неузнаваемости

преображенную — то ли гримасой ужаса, то ли дьявольской насмешкой, от которой tutti сливается в долгий пронзительный вопль над судорожно выколачиваемым ритмом ударных (2 т. до ц. 19).

И в этот момент происходит очередной из непредсказуемых сдвигов, так характерных для парадоксальной драматургии «Эпилога» — натиск уже неуправляемой массы останавливает... обыкновенный вальс (ц. 19). Даже не столько вальс, сколько его ритмо-гармоническая праформула. Она бросается навстречу грозовому crescendo, широко раскинув руки («Не пушу!») и втайне ужасаясь собственной отваге. Вальсовый перворитм звучит судорожно, оголенно, будто царапая слух металлическими углами. Но тишина, что возрождается из-под отброшенной им глыбы звуков, дарит прекрасное воспоминание: хроматический пробег гармонически смягченной «точечной» темы⁴ выводит на сцену еще один вальс (ц. 20). Его мелодия, излагаемая флажолетами солирующей скрипки, впервые прозвучала в спектакле Р. Стурва по пьесе М. Шатрова «Синие кони на красной траве»; это была песня в стиле душещипательных куплетов, что исполнялись когда-то шарманщиками, а позднее нищими в пригородных поездах; пела ее девушка в буденовке, солдатской шинели и с гитарой в руках (Н. Кавсадзе), олицетворенная Муза первых послереволюционных лет. Столь необычное воплощение задуманных М. Шатовым зонгов для парней с гитарами (на тексты типа «Смело, друзья, не теряй бодрость в неравном бою») соответствовало всему духу спектакля — камерного, лирического, даже трагического⁵ (см. также 109).

В «Эпилоге» бытовой, в духе соответствующей эпохи облик темы остраниется далью воспоминания, да и проводится она не целиком, а словно всплывает из глубин памяти. И право же, трудно понять, почему столь незатейливый, «низменный» по происхождению мотив рождает в душе такую щемящую тоску по утраченной красоте⁶ (см. пример 56).

Кажется, эта тоска на миг передается даже пунктированному «оборотню», предстающему под маской стилизованного менуэта (ц. 21). Но «надтреснутая» и к тому же синкопированная тоническая терция до мажора, подчеркнутая далекими ударами барабана, расшатывает наивно-грациозный ритм, будто влекущий тему вспять,

⁴ Мелодия движется теперь нисходящими параллельными секстами, бас — по квинтовому кругу, образуя секвенцию.

⁵ Разумеется, в 1980 г. трагическое прочтение образа Ленина — Ленина, оставшегося в одиночестве и даже вступающего в разлад с самим собой, — было для нашего искусства крамолой. Поэтому после первого же просмотра в Москве «Синие кони» по просьбе самого драматурга были сняты с гастрольной афиши, так что увидеть их можно было только в Тбилиси. И приезжали, и смотрели — даже из других стран.

⁶ Над подобным феноменом задумывался еще Тургенев в «Асе»: «Заметили ли вы... вблизи иной вальс никуда не годится — пошлые, грубые звуки, — а в отдаленье, чудо! так и шевелит в вас романтические струны». (Разумеется, слова «не годится», «пошлый» и «грубый» к вальсу из «Синих коней» я не отношу.)

2 Fl.
Fl. a.

Arpa

V-no I solo

Chit. b.

Piatto sop.
мет. д. (шетка)

2 Fl.
Fl. a.

Ob. I

2 Cl.
Cl. b.

Arpa

V-no II

Chit. b.

Piatto sopr.

*) с последнего пюльта

к исходному жанру пасторали. Правда, роковое нарастание звучности здесь осуществляют одни струнные (дублированные арфой и бас-гитарой и лишь в самом конце подкрашенные зловещим *crescendo* тарелки), а остранный ладовым расщеплением секвенция неожиданно останавливается на доминанте ля минора. Зато последствия очередного образного сдвига — зона третьей кульминации — несравненно более критические, чем прежде, и уже необратимые: то, что сейчас произойдет, исключит возврат к светлым пасторальным образам и мажорным просветам. «Перерождения» тематических персонажей, их реакция на мгновенно изменяющиеся обстоятельства станут отныне абсолютно непредсказуемыми и однозначно не объяснимыми.

Как воспринимать, например, «точечную» тему, обрубающую пунктированное *crescendo* резкой синкопой, что напоминает удар

гильотины (ц. 22)? Быть может, она, подобно вальсовой формуле в ц. 19, стремится предотвратить дальнейший распад? Тогда почему синкопированный ритм продолжает хлестать бичом воцарившуюся тишину и ведет не к успокоению и просветлению, но к кульминационному Вагбаго (ц. 23)? Да и полутоново сползающие параллельные сексты (вариант «точечной» темы, что предвещает слабость, никнушей надежды — полиладовое сочетание с нижним диатоническим слоем фактуры приближает их, скорее, к непреклонным репликам глюковских фурий.

Еще более загадочно круто обрывающаяся в тишину вершина кульминации, Вагбаго (ц. 23—28). Такие «дуболомные» модуляции — просто берется доминанта следующей тональности и прямоком, с параллельными квинтами, разрешается в ее тонику, — такую бурную толчею в трех тональных соснах можно отыскать разве что в симфониях Дж. Б. Самmartини и его сверстников да в современной рок-музыке. Документ очередного художественного кризиса, о котором так дружно заговорили в 80-е годы теоретики и практики в разных странах мира? А может быть, попытка любой ценой (пусть даже через возмущение, неприятие, громкий скандал), но все же пробить заскорузлую броню равнодушия, прорваться к душе живой?

В интонационном поле Вагбаго сходятся силовые линии многих «положительных» образов симфонии: набатный ритм «темы противостояния», затрудненное восхождение ступенчатого секундового мотива, «гильотинный» вариант «точечной» темы и даже бывшая пастораль — причем снова в до мажоре и снова с волнообразными гаммами-подголосками. Но здесь эта тема не просто «напрягает голос», как ее предшественница в Четвертой симфонии, она врывается в самое пекло схватки и полыхает над нею испуганно ликующим перезвоном (ц. 26), вызывая в памяти образ Г. Табидзе — «Как бились колокола с колоколами».

И все-таки решающее слово в этой схватке принадлежит не ей, а новому варианту начального «крутящегося» мотива. Он вступает в момент, когда напряжение достигает предела — *Con tutta passione* (от т. 5 в ц. 25) — и поначалу воспринимается даже с облегчением, как освобождение из хаоса неясности. Но когда эта тема сталкивается с до-мажорным перезвоном, что ритмически подготовил ее выход, и с наивной свирепостью пытается затоптать его в грязь (т. 3—4 в ц. 26), мелькает ужасная догадка: сила противодействия вышла из-под контроля.

Впрочем, и на этот раз монтажная склейка резко переключает план действия, оставляя конфликт неразрешенным. После опровержения супероптимистического каданса в *Allegro maestoso* Седьмая симфония упорно избегает драматургических и гармонических цезур: она умудряется пройти почти сорокаминутный путь без единой остановки на полном совершенном кадансе, если не считать чисто мелодической каденции в «теме противостояния» (перед ц. 16). Вот и под безудержный натиск ре-минорного оstinato незаметно

подкладывается полутонно смещенная тоническая терция *ре-диез* — *фа-диез*; она станет явной для слуха лишь в воцарившейся тишине. Повторному наскоку ре минора справиться с нею тоже не удается — пусть неслышная в *tutti*, она тем не менее подрывает его непреложность, отвергает однозначную ясность ради мучительных и не сулящих легкой выгоды поисков истины.

Adagio assai (от ц. 28) долго блуждает в полумраке стонущих полутонов вокруг этой зыбкой опоры, доросшей до уменьшенного трезвучия (*ре-диез* — *фа-диез* — *ля*). Блуждает в поисках выхода и обретает его опять-таки в лирическом лейтмотиве формы, вальсе, что проглядывает в фактурном просвете соль-минорного *Salto* (т. 3 после ц. 29). Колдовское кружение трехдольности легко одолевает казавшиеся роковыми преграды: и притяжение уменьшенного лада, и безнадежность полутонных стонов, которые неожиданно распеваются на мотив из начального *Allegro maestoso*. Это последний выход вальса на сцену, и, словно предчувствуя близкое прощание, ступенчатая тема, ставшая вальсом, не торопится уступить место «колыбельной» из фильма «Кин-дза-дза». Подобно примадонне в конце последнего спектакля, она особенно долго раскланивается и улыбается сквозь слезы — с болью и неисчерпанной нежностью души (ц. 30—31).

Как часто бранили критики Г. Канчели за «многоступенчатые» финалы (в «Музыке для живых» их насчитали, если не ошибаюсь, пять!). Седьмая симфония — идеальная мишень для нападок, ибо она более других подобна пресловутому гостю, что «прощается, но не уходит». И делает это совершенно сознательно, извлекая из постоянной отсрочки конца важнейшую для себя музыкальную метафору. Так Прометей-Амирани снова и снова силится разорвать цепь, навсегда обручившую его с голой скалой. Так пробивается бдительная сила разума сквозь утяжеляющееся бремя последнего сна. Когда-то в детстве я читала об итальянском философе Т. Кампанелла; он вернулся к жизни после нечеловеческой пытки только ради завершения главной своей книги. Уйти подчас легче, отраднее, чем остаться...

Баюкающие стоны-задержания переливают, наконец, последний вальс в последнюю колыбельную (ц. 32, пример 53). Однако теплая и ласковая интонация полутона в ее кадансе так и не разрешается в устой последнего покоя, словно застывает в воздухе рука, не коснувшись готовых смежиться век. (Герои фильма «Кин-дза-дза» тоже ведь поднимались с обугленной поверхности Хануда, чтобы продолжить безнадежное странствие по ирреальному времени и пространству.) Поднимает, выводит из летаргии готовую завершиться форму «Эпилога» давешний тиратный затакт, который здесь тоже замедлен, будто скован сном. Вводимая им тема из фильма «День длиннее ночи» в этом *Tranquillo* (ц. 33) стонет от усталости, никнет флейтовыми *glissandi*. Но все-таки она продлевает неразрешенную педаль *ля*, наполняет ее созидательной энергией предыкта к генеральной кульминации — пока невероятно далекой, где-то за туманами воспоминаний о некогда отрадных песнопениях и пастора-

лях (ц. 34). И эта же тема рассеивает туман, неожиданно выпрямляясь во весь рост, подобно пробудившемуся великану, могучим порывом *crescendo* (от т. 5 в ц. 34).

В решающий, переломный момент, как прикосновение к святыне перед началом смертельного боя, звучит «чужое слово» — единственное в «автономном» творчестве Г. Канчели, если не считать «зари» из Третьей симфонии. Впрочем, и этот двутакт из инвенции Баха, с детства знакомой каждому музыканту и невинному мученику музыкальной школы, не успеваешь осознать как цитату. Во-первых, потому, что баховская тема основана на универсальных гамообразных интонациях, уже утвердившихся в оригинальном семантическом ряду «Эпилога». Во-вторых же, потому, что едва промелькнув, она вовлекается в стремительный поток ассоциативных «символов-штампов».

Вот они, все здесь — обрывки однажды промелькнувших тем, «оборотни», навязчивые идеи и выведенные из них страстные, возбужденные реплики; они сплетаются, наслаиваются, подгоняют друг друга, объединенные последней, отчаянной надеждой: ведь в предыдущей, оттесненной сомнениями кульминации окончательный приговор так и не был произнесен. Значит, пророчество еще можно опровергнуть, обмануть, если вот так, всем миром, навалиться, теснить, кричать, потрясать туго сжатыми кулаками. Миллионноголовая толпа, объединенная могучим порывом... Ре-минорный пик кульминации с ремаркой *Grandioso* (ц. 39) — не убедительная ли победа естественных инстинктов, раскрепощаемых в момент, когда топчущее остинато сводится, наконец, к обнаженной поступи голого ритма?

На фоне этого оголтелого топота и звучит реприза начальной темы *Allegro maestoso* — почти необъяснимая фа-минорная вклейка в окончательно, казалось,* утвердившийся ре минор⁷. Ее с одинаковым успехом можно трактовать как шествие на эшафот, триумф самоутверждения, гротесковое преобразование образа или оргию грубой силы на обломках цивилизованного мира. В чем-то генеральная кульминация сродни финалу «Гамлета», поставленного И. Бергманом: когда на сцену с адским шумом врываются чернорубашечники Фортинбраса и начинают вершить скорый суд над мертвыми и случайно уцелевшими участниками трагедии — над теми, кто при всех своих заблуждениях, пагубных страстях и прочих недостатках, были все-таки людьми: натурами, сотканными из противоречий, сомнений и угрызений совести...

Однако в Седьмой симфонии *Grandioso* — еще далеко не финал. Неискоряемая вера в человека, в его способность вырваться из оступляющего круга повседневноности, возвыситься над стадными инстинктами не позволяет Г. Канчели завершать даже самые трагические свои произведения катастрофой, непроглядным мраком,

⁷ Это действительно вклейка, появившаяся в партитуре накануне тбилисской премьеры. Она ничего не изменила в конструкции предыдущего и последующего разделов, но логически завершила линию «действенных» образов в «Эпилоге».

гнетущей безысходностью. Эта «зона» современного искусства, весьма существенная и в музыке XX века, для него, как и для его ближайших друзей и единомышленников, остается запретной. Заключительный — тихий и все более замедляемый — раздел «Эпилога» в моем представлении сближается (может быть, произвольно) с финалами совершенно разных произведений, созданных примерно в один период. Монолог Лира на развалинах его же неразумием погубленного мира — чистейший образец классического катарсиса. Забавная, но почему-то царапающая душу встреча на суетливой московской улице «скрипача» Гедевана и прораба Машкова, вернувшихся в прежнее, привычное время и пространство, но сохранивших в тайниках души воспоминание о путешествии по ржавой галактике Кин-дза-дза как о самом главном событии своей жизни — уроке бескорыстной человечности. Или отчаянный, протестующий крик из окна заново отстроенного учреждения («Голубые горы»...) — все того же замкнутого провинциального мирка, лишь принарядившегося в сталь, стекло и бетон: «Кто? Кто имеет на это право???»

Пока человек сохраняет способность протестовать, сострадать и горько каяться, он остается человеком...

Бешено стучащий ритм генеральной кульминации можно ведь услышать еще и по-другому: как последовательное фокусирование всех музыкальных идей в одну ритмоинтонационную точку — сердце в груди, что вскрыта скальпелем хирурга. И эта пульсация обнаженного, скорбящего всечеловеческой болью сердца окончательно сроднит непримиримые полюса Звука и Тишины. Она останется и после того, как стихнут все прочие звуки — в долгом повторении одного-единственного *ре* у низких флейт и арфы (ц. 42—44).

Удары сердца, постепенно замирающие в тишине. Тяжело падающие в Лету капли тягучих секунд. Биение гаснущей жизни, что продолжится и за пределами единичного, индивидуального сознания. Подобные образы достаточно распространены в современной музыке; встречались они и в произведениях Г. Канчели — в Первой симфонии, потом в Четвертой... Кода «Эпилога» на них не похожа. Это самостоятельный цикл развития, выводящего из знакомых интонаций новые — то более широкие, просветленные, тяготеющие к плавным линиям былых песнопений, то густо оминоренные полутоновыми стонами и обусловленной ими гармонической неустойчивостью.

И хотя основное настроение этого раздела предопределено авторской ремаркой “*addolorando*”, заключительное *Largo di molto* по-прежнему причастно традиционной для грузинского искусства беспредельности. Пока бьется сердце, не поздно начать все сначала, пусть сознаявая, какой ценой придется заплатить каждую искру надежды, каждую попытку взлететь над обыденным.

Пути нехоженые
И те, что пройдены,
Вас постиг я
Сердечной болью:
К вершинам ведете ли,
В болоте ли вязнете,
Цель ваша одна —
Беспредельность.

(*Г. Табидзе*)

«Оплаканный ветром»

В начале пути перед художником расстилаются сотни дорог, и он свободен выбрать любую. Но стоит сделать первый шаг, как пространство выбора начинает сужаться, даже не в арифметической — в геометрической прогрессии. Особенно если гипертрофированное чувство профессиональной ответственности не позволяет выйти к исполнителям и публике с чем-то частным, несущественным, увлечься сугубо техническими задачами. Если замысел подолгу обретает внутреннее обоснование, вызревает до той степени, когда уже невозможно не выплеснуть его вовне. Подобный метод работы выглядит сегодня старомодным: в нем чудится что-то от романтической идеи предназначения, мессианского служения Искусству и даже от средневекового цехового ремесленничества. Но он дает одно явное, хотя, возможно, также обесцененное потоком массового производства творческое преимущество — отсутствие прозвучавших неудачных, «проходных». Или — если воспользоваться словами Гиви Орджоникидзе — «открытость в будущее», «ощущение движения живой мысли, которая никогда не исчерпывает себя» (1, с. 29).

Заказав произведение, посвященное памяти Гиви Орджоникидзе, директор Западноевропейского фестиваля У. Экхарт поставил перед Г. Канчели задачу особенно сложную. Композитору предстояло не просто запечатлеть образ близкого человека — написать музыку, способную удовлетворить высшим критическим требованиям друга: как если бы премьеру слушал и оценивал он сам.

После безвременной кончины Гиви Орджоникидзе долго оставалось труднообъяснимое чувство его по-прежнему реального присутствия. Хотя я видела и гроб, и строгий памятник на могиле, я часто ловила себя на том, что мысленно продолжаю говорить, даже спорить с ушедшим. Если бы однажды вдруг распахнулась дверь редакции журнала «Советская музыка» и на пороге снова показался бы Гиви со своей незабываемой улыбкой, я ничуть не удивилась бы. Наверное, самые близкие и давние друзья тоже испытали нечто подобное — слишком уж мощным, нетерпимым к любой форме покоя был сконцентрированный в этом человеке заряд энергии, интеллекта, воинствующей порядочности. Могла ли тупая и бесплодная сила смерти сразу, одним-единственным взмахом погасить смоляной факел, полыхавший на ветру с торопливой, ненасытной страстью к жизни, вопреки невзгодам, в преизбытке отпущенным судьбою?

Подростком, на пороге многообещающей юности, Гиви Орджоникидзе пережил расстрел отца и ссылку матери. Сразу вслед за этим — тяжелая болезнь, наложившая клеймо на всю дальнейшую жизнь. Если бы такое случилось с кем-нибудь другим, окружающие, наверное, испытывали бы к нему жалостливое снисхождение — как к инвалиду, калеке. Однако по отношению к Гиви Орджоникидзе такие чувства были абсолютно исключены. Он сражался против собственной судьбы не только с негибимым упорством, но и с дерз-

ким азартом игрока; прочитав его статью о постановке «Ричарда III», я неожиданно открыла в нем самые черты «доброты Глостера». Доброты — потому что, несмотря на сложность этой исключительной натуры, она притягивала к себе какой-то детской открытостью, душевной щедростью, талантом человеческого общения. Гиви охотно урезал время на сон и любые другие формы отдыха, но ни за какие блага мира не отказался бы от дружеских бесед и споров, так часто переходивших в пикировку, в ожесточенную интеллектуальную баталию. (Ее огненный пуш он решительно предпочитал вязкому сиропу комплиментов.)

Подобно скале, волнорезу в бурном море, Гиви Орджоникидзе добровольно принимал на себя или по крайней мере смягчал многие удары, что могли сыграть роковую роль в творческой судьбе его друзей. И это давало ему право на (точнее, вменяло в обязанность) повышенную требовательность, его поведение должно было исключить любой упрек в пристрастности. Порой столь жесткая нравственная позиция приводила к курьезам, например, в консерваторские годы, когда Г. Канчели и Дж. Кахидзе сдавали экзамен по истории советской музыки неразлучному приятелю, неожиданно представшему в облике строгого и неподкупного мэтра:

— Поскольку я получал тогда Ленинскую стипендию, мне обязательно требовалась «пятерка». Будь на месте Гиви любой другой человек, он вызвал бы нас последними и поставил бы нужные баллы просто «по дружбе». Но когда Джансуг попытался намекнуть на такую возможность, Гиви ответил ему официальным тоном: «Если Вы не готовы, ступайте домой и приходите через неделю». Он относился к своему предмету в высшей степени честно и добросовестно, что давало ему право быть строгим и требовательным к другим. Заслужить у Гиви «отлично» было практически невозможно. Пришлось разработать хитроумный план.

В перерыве между экзаменами я пригласил моего «профессора» перекусить в подвальчике рядом с консерваторией, где готовя лучшие в Тбилиси хачапури. Как и следовало ожидать, он охотно согласился: стесненный в то время материально, Гиви во многом себе отказывал ради возможности съездить в Москву, где его ждали редкие книги и партитуры, встречи с видными музыкантами (в том числе с коллегами В. А. Цуккерманом и Л. А. Мазелем, от которых он многому научился и которые стали его друзьями, хотя были намного старше его), вообще вся московская атмосфера тех лет — необычайно насыщенная новыми и интересными событиями...

Заказав две порции, я помчался в консерваторию, взял в учебной части журнал Гиви (чего делать было, конечно, нельзя) и вытащил первый попавшийся билет. Там было три вопроса: Пятая симфония Д. Шостаковича, Скрипичный концерт А. Хачатуряна и Песни первых лет Советской власти. Симфонию Шостаковича я знал наизусть и мог без всякой подготовки ответить на «пять». Скрипичный концерт — немного хуже, а песен не знал вовсе. Рассудив, что пораженный моими блестящими ответами на два первых вопроса, «профессор» до третьего уже не дойдет, я пометил билет едва

заметной точкой и вернулся в подвальчик. Съел хачапури и отправился в консерваторскую библиотеку, где обложился книгами и партитурами. Без ложной скромности могу сказать: уровень моего ответа на экзамене явно превышал учебные требования. Помню, с каким изумлением слушал меня Гиви, с какой неподдельной гордостью поглядывал на присутствующих.

Но вот два вопроса исчерпаны. «Перейдем к третьему», — говорит экзаменатор. Я начинаю делать ему глазами знаки: мол, хватит, с ума ты что ли сошел? Но Гиви неумолим: «Можете не отвечать, но тогда я Вам снижу один балл». Потом он, видно, решил мне помочь: «Что было после Великой Октябрьской социалистической революции?» Конечно, я должен был ответить, что началась гражданская война и появились первые песни. Но в тот момент обиды и злость отбили у меня способность соображать. Сначала я сказал, что Ленин издал Декрет о мире и Декрет о земле. Потом — что власть перешла к рабочим и крестьянам. Потом — что начался нэп. Я даже вспомнил про двух братьев Покрасс, один из которых уехал в Америку и написал там гениальную музыку к «Трем мушкетерам», а другой остался в СССР и сочинил песню «Раз тачанка, два тачанка»...

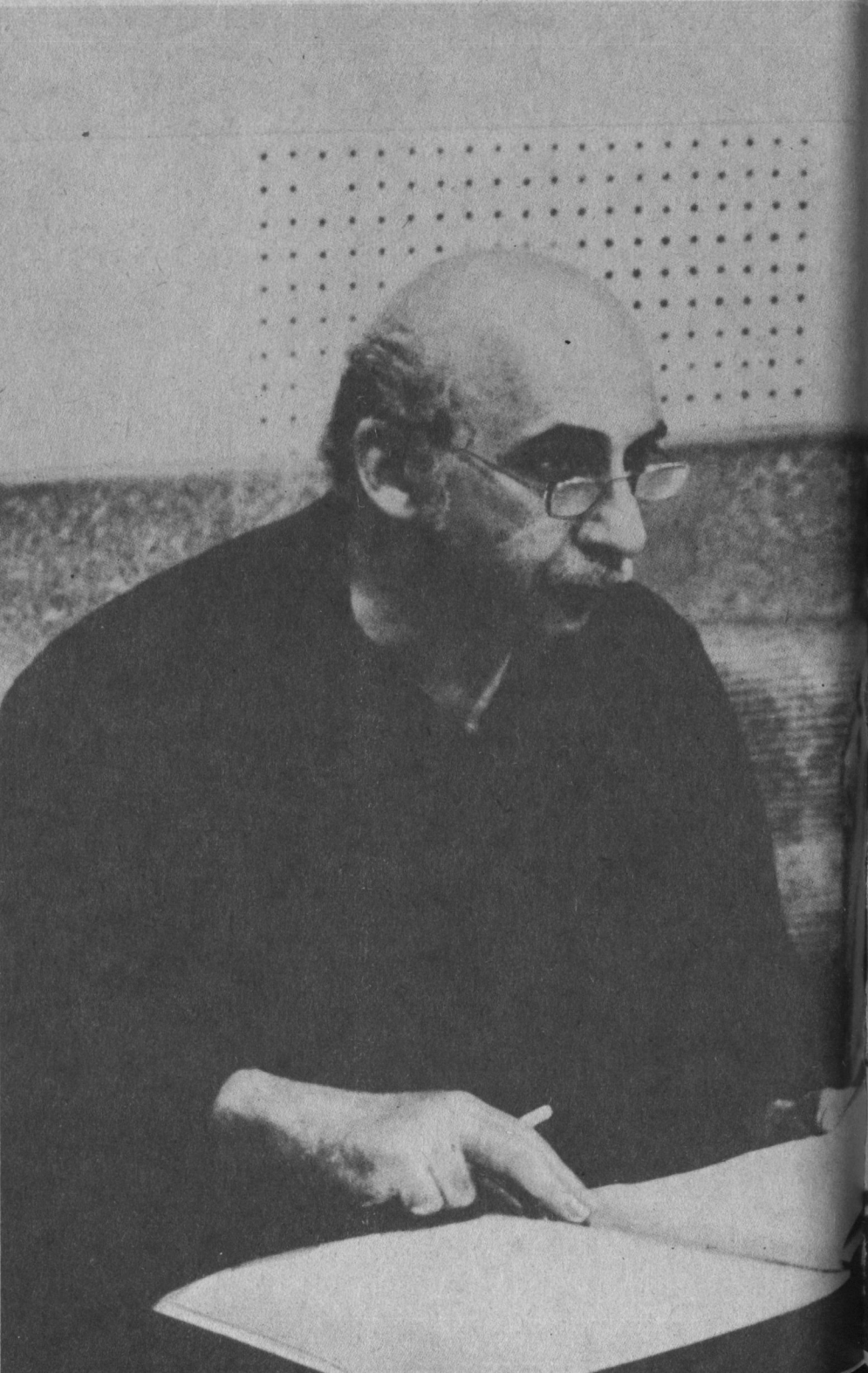
— Но «Тачанку» написал Листов, а братьев Покрасс было трое...

— Почувствовав, что теряю самообладание, я попросил своего мучителя задать мне еще один вопрос. В глазах его мелькнула сочувственная улыбка, но он отчеканил металлическим голосом: «Я в последний раз спрашиваю, что произошло после Великой Октябрьской социалистической революции?» И тут я взорвался: «После Великой Октябрьской социалистической революции расстреляли твоего отца, сослали твою мать, и поэтому из тебя вырос такой кретин!» Хлопнул дверью и вылетел на улицу, где меня ждали Сулхан Насидзе, Бидзина и Джансуг.

Когда появился Гиви, мы предложили ему поехать за город в полюбившийся нам всем духанчик, где известный повар дядя Вардо подавал отменные шашлыки из молодого барашка. Конечно же, Гиви принял приглашение с удовольствием. Он был в прекрасном настроении, и мы замечательно провели время. И хотя я расплатился в тот день за всю компанию, от переэкзаменовки это не спасло.

Я позволил себе рассказать эту историю только потому, что сам Гиви охотно рассказывал ее разным людям и каждый раз хохотал громче всех.

Гиви никогда не писал хвалебных рецензий на премьеры своего ближайшего друга, вообще предпочитал не высказываться публично по их поводу. Если же все-таки приходилось говорить — как-нибудь, став в 1974 году первым секретарем Союза композиторов Грузии,



он должен был хотя бы резюмировать оценки выступавших в дискуссии очередного пленума или съезда — очень строго соразмерял скупые похвалы по адресу Г. Канчели с воистину маккиавелиевскими отзывами о подавляющем большинстве других сочинений (разгадав их, друзья покатывались со смеху, но ничего не подозревавшие авторы ходили с гордо поднятыми головами). Помню, однажды я сослалась на его «государственную политику» в доказательство того, что, достигнув определенного общественного положения, человек теряет возможность действовать и говорить исключительно по велению собственной совести и сердца. Гиви не остался в долгу: «Все уже заранее знают, что Вы будете хвалить музыку Канчели!» Конечно, он был намного мудрее и дальновиднее меня: сама жизнь учила его этой мудрости древнейшими и эффективнейшим методом — кнутом без пряника.

Свою «Рапсодию на тему Гия Канчели» Гиви писал в связи с выдвижением Четвертой симфонии на соискание Государственной премии СССР. Но даже в безусловной «заздравной» ситуации считал своим долгом уравновесить поэтически-возвышенный рассказ о музыке и о человеке, которые были ему по-настоящему дороги, трезвостью критических размышлений: «Трудно предугадать, какими будут новые «слова» Канчели, но верится, что у него достанет сил и мужества, фантазии и просто артистического честолюбия, чтобы вырваться из созданного им мира, опередить самого себя во имя новых просторов... Ибо Канчели обладает действительно выдающимся композиторским дарованием, пылливостью ума и — пусть не сочтут это за сентиментальность и проявление одной лишь товарищеской привязанности — сердцем честного художника, умеющего радоваться радости других и переживать страдания других. Музыка воспитывает прежде всего своего творца, иначе нечего было бы надеяться на ее воздействие на других. В этом смысле у Гии Канчели превосходный педагог...» (1, с. 29).

Не стану утверждать, будто в Литургии композитор действительно «вырвался из созданного им мира»: его авторство, как всегда, легко установить по любым двум-трем тактам. К тому же почти все безусловные новшества этого произведения так или иначе подготовлены прежними. Но когда разрозненные предпосылки оформились и соединились, родилось некое действительно новое музыкальное качество в едином, органично развивающемся стиле Г. Канчели.

...Давным-давно, при первой попытке взять у него интервью, я наивно заикнулась о «концепции». «Ну что Вы, — с убийственной мягкостью ответил композитор, — концепция — это у Шостаковича, вот ещё у Альфреда Шнитке. Я же просто пишу тихую медленную музыку и очень боюсь, чтобы слушатель не заснул».

Так вот, из всей тихой и медленной музыки, написанной до сих пор Гией Канчели, Литургия — самая тихая и медленная. Не столько по реальным темповым и динамическим обозначениям (контрастов здесь, пожалуй, не меньше, чем в «Эпilogе»), сколько по внутреннему ощущению. Тишина в Литургии не просто инобытие

Звука, но самостоятельный, обширнейший образный мир. Она вливается в форму со всех сторон, широкими потоками и тоненькими струйками, воздействует на бурные и смятенные эпизоды, как масло на поверхность штормового моря, вытесняет генеральную кульминацию в первую половину цикла и, наконец, до краев заполнив образное пространство, озаряет его тихим и теплым светом мажора — первого заключительного мажора в музыке Г. Канчели со времени безмятежно счастливой коды «Песнопений»:

57 [Molto largo] Литургия

3 Fl. *ppp*

Fl. a. *ppp*

Ob. I *ppp*

Fag. I *ppp*

Cor. I *ppp*

Tr-nel *ppp*

V-la sola *con sord. v*
sul D

V-ni I *ppp*

V-ni II *div. sul D* *ppp* *non div.*

V-le *ppp*

V-c. *v* *sul G* *ppp*

Chit. b. *v* *ppp*

C.-b. *ppp*

50 *аз*

Выделение солиста, единоличного лидера в хоре оркестровых голосов — тоже необычное явление в музыке Г. Канчели. Правда, лейттембры-символы композитор использовал и ранее: народный голос в Третьей симфонии и колокол в Четвертой, «ангельское пение» детского хора в «Музыке для живых» и «Светлой печали», клавишин в Пятой симфонии, а в Шестой — два альта за кулисами. Последнему из названных сочинений обязан своим появлением и солирующий альт Литургии. Услышав симфонию, Юрий Башмет попро-

сил Г. Канчели написать что-нибудь специально для него. Композитор согласился, но (по обыкновению) предупредил, заказ вряд ли удастся выполнить скоро. Действительно, альтовый концерт долго не складывался. И лишь когда поступило предложение от У. Экхардта, стало ясно: произведение, посвященное памяти Гиви Орджоникидзе, должно быть не концертом, а лирической исповедью. Видимо, поэтому и в заглавии солист назван последним. «Оплаканный ветром» — Литургия для большого симфонического оркестра и солирующего альтя. Впрочем, Ю. Башмет отнюдь не почувствовал себя «обделенным»: в интервью после записи произведения на пластинку (Тбилиси, 30 апреля 1989 г.) исполнитель расценил его как «очень серьезную веху в альтовом репертуаре»; в отличие от большинства других авторов, Г. Канчели сумел «уловить суть инструмента», возложил на него «тяжесть раскрытия основной идеи с пониманием того, на что альт способен, что в нем главное».

Основная идея Литургии стара, как мир, и бесконечно печальна. С мужественной прямотой альт повествует о том, что все мы смертны, что первыми всегда уходят лучшие, что добрые дела ненадолго переживают творящего их, а возвышенные стремления, во имя которых воздвигаются невидимые алтари и приносятся неоцененные жертвы, — не более, чем иллюзия. Что жить на свете, в сущности, очень тяжело и грустно, и каждый год после исполненной надежды юности увеличивает эту тяжесть и эту грусть. Особенно, если отнята вера: сначала внушавшаяся столетиями вера в высшую справедливость, а затем, крупница за крупницей, и вера в земные идеалы, ту, прежнюю веру заменившая (следующее после Литургии произведение композитор назвал «Жизнью без Рождества»).

Но почему все-таки автор дал «Оплаканному ветром» жанровое определение Литургии? И как удалось ему совместить безграничную скорбь с гармоничной ясностью музыкального целого, словно высеченного из одного куска горного хрусталя особой породы, с теплой золотистой дымкой?

Скажу, как понимаю это я — хотя по отношению к Литургии более чем справедливы давние слова Г. Канчели: «А может быть, музыку вовсе необязательно понимать? Надо просто слушать и что-то при этом чувствовать»; самым честным и исчерпывающим рассказом о ней был бы, наверное, чистый лист с двумя едва заметными каплями высохших слез. (Недаром Роберт Стура выразил свое «понимание» Литургии в драматическом — без единого слова — спектакле, посвященном годовщине независимости Грузии и кровавым событиям 9 апреля 1989 года; заглавием стала начальная фраза стихотворения Г. Табидзе «Роза в песке» — «О, Мать-богородица...».)

Одна из «вечных» тем искусства — исконное и неразрешимое противоречие в самом существовании человека, ногами стоящего на земле, а лицом обращенного к небу. Косность, брэнность материи, скованной бесстрастными физическими законами, — и порывистость духа, материей порожденного, но дерзающего вместить в себя бес-

конечность Вселенной и безграничность Истории. Этим противоречием, начиная с Первой симфонии, питается «динамическая статика» музыки Г. Канчели, равно отличная как от *calme dynamique* И. Стравинского, так и от любого другого медитативного, исповедального или ностальгического течения в современном искусстве. И та широко понятая религиозность, которую сам композитор признал высшим для себя музыкальным критерием, по-моему, тоже этим противоречием обусловлена. «Религиозная» музыка хотя бы на время, хотя бы иллюзорно снимает первородное заклятье с души, позволяет ей подняться к сияющему в вышине куполу и свободно парить там в теплом прозрачном потоке. В разные времена и в разных странах, начиная от древних шумеров, связывали люди с этими поэтичными образами представления о Красоте и Боге. Но из всех искусств, кажется, только музыке удалось донести извечную грезу человечества до наших дней, приобщить к ней всезнающих детей XX столетия.

— Помните *Adagio* из Пятой симфонии Малера? Ну то, которое всегда играют, даже танцуют под него? Такую «идеальную» музыку я и воспринимаю как религиозную.

Но это — Малер! Он может себе позволить на целых пять, даже десять минут полностью оторваться от земли, чтобы беседовать с Богом. Я не смею претендовать на подобные откровения и все же неизменно стремлюсь хотя бы на краткий миг приблизиться к далекому сиянию. Иногда возникает счастливое чувство, будто это удалось. Не исключено, однако, что кто-то другой услышит в самых дорогих для меня эпизодах всего лишь слащавую сентиментальность.

Вот откуда название Литургии в музыке без канонического текста, без каких-либо внешних переключек с главной службой христианской церкви. Поди-ка теперь, докажи автору, что вообще-то Литургия — не поминальная, а торжественная служба. «Что ж, значит, я написал неправильную Литургию!» — и весь разговор...

«Сочинением одновременно сложным и простым, но нигде не становящимся вторичным, уже сказанным», назвал Литургию Альфред Шнитке: «Мы как бы ощущаем взаимодействие трех слоев времени — времени метрически-драматического (неожиданные, внезапно оживающие вспышки истории), времени внеметрически-вечного (парящего, как облака возвышенной неизменности) и времени суммирующе-итогового (где острова вечной драмы человечества и вечное пространство ее неизменного успокоения находят лично-надличностное, субъективно-объективное разрешение).

Такое ощущение формы, при всей новизне, воспринимается как объективное и глубоко убеждает — мы мгновенно ощущаем его как вечно уже существовавшее, но почему-то никем еще до Канчели не замеченное. Тут теряют смысл все прежние рассуждения о форме и динамике, о традиционном и небывалом; все это предстает в новом свете, и мы еще долго будем осознавать всю неизобретенную новизну этого удивительного композитора...»

...Приступая к оркестровке Литургии, Г. Канчели признался в беседе со студентами Ленинградской консерватории: «Как ни жаль, но мой «роман» с большим симфоническим оркестром подходит к концу. Я чувствую, что мне необходимо на долгое время отказаться от него». И в этом смысле «Оплаканный ветром» — произведение рубежное, отделяющее большой симфонический цикл в творчестве Г. Канчели от малого, камерного — «Утренних», «Дневных», «Вечерних» и «Ночных молитв» под общим заглавием «Жизнь без Рождества». (В 1990/91 г. премьеры «Утренних молитв» для камерного оркестра и магнитофонной записи прошли на фестивале «Алмейда» в Англии, на Всемирных днях музыки в Норвегии и на Фестивале С. Прокофьева в ФРГ.)

Литургии, правда, без большого состава еще никак не обойтись: для передачи бесконечных оттенков тишины необходима богатая палитра, дающая возможность сопоставлять антифонные хоры и ансамбли оркестровых солистов, тембры чистые и комплексные, звучания, различные по степени плотности и отдаленности. И вместе с тем при сохранении «малеровской» масштабности формы и состава «веберновская» филигранность, камерная инструментовка решительно выдвигаются на передний план. Особенно в третьей части, *Larghetto*, написанном фактически для солирующего альтя, струнных (включая арфу), клавишных и флейт; прочие инструменты подключаются лишь изредка — как певучие подголоски или легкая эмоциональная ретушь. Да и в других разделах этого масштабного (42 минуты звучания) цикла камерная звучность решительно преобладает. Достаточно сказать, что кроме очень компактной генеральной кульминации в Литургии есть еще лишь одно «полновесное» *tutti*, в начале финала; что пресловутые «взрывы», будившие слушателей на премьерках ранних симфоний Г. Канчели, отошли в область музыкальных преданий — и самих динамических всплесков стало меньше, и выполняются они по возможности минимальными средствами: начальные четыре *forte*, к примеру — всего лишь фортепиано с динамиком; кульминация первой части (ц. 7) — органно регистрованное *tutti* деревянных духовых и струнных, практически без меди; грозовые «бетховенские» разряды, интенсифицирующие движение *Allegro moderato* (ц. 12, 2 т. до ц. 14, ц. 20), — фортепиано и литавры; драматические всплески от *ppp* к *fff* в финале (ц. 42, 3 т. перед ц. 44, 5 т. до ц. 45) — только солирующий альт и струнные... Как будто в особенно важном и трудном для себя сочинении композитор окончательно отрешился от «боязни» погрузить слушателя в сон. И его расчет оправдался полностью; не знаю, как прозвучала бы Литургия у просто хорошего альтиста, но когда ее играет Ю. Башмет, буквально за каждым звуком встает несказанная тайна. Правда, пресса ФРГ приняла мировую премьеру Литургии на Берлинском фестивале — 90 менее восторженно, чем публика, но вскоре громкий успех «Светлой печали» в Мюнхене расколол на два лагеря уже самих критиков, а в начале 1991 г. журнал «Musica» откликнулся на выход компактдисков Г. Канчели в высшей степени положительно. Словами музыку не переспорить!

Впервые в симфоническом творчестве Г. Канчели цикл реально разделен на части — вполне самостоятельные, контрастные по темпу, тональности, характеру образов, даже по композиции. Объединяет же их (помимо интонационных и гармонических связей) сквозная драматургическая идея: размыкание исходного движения по роковому кругу сначала в спираль, а затем — в вектор.

Может быть, со временем начальное *Largo di molto* станут исполнять отдельно, как самостоятельный концертный номер. Этот одиннадцатиминутный монолог, своеобразная ария-ламенто для альты с оркестром — царство мелодии, что вырастает из удивительно простой и зримой музыкальной метафоры. Удар судьбы, отсекающий прошлое, и сиротливый причет альты¹ (см. пример 58).

Стоящая секунда в партии солиста одновременно движется и стоит на месте, поет терцию лада — исконный мелодический исток грузинской песни — и стынет в скорбном оцепенении². И хотя мрачная безысходность постепенно осветляется воспоминаниями, и альт, увлеченный ими, поднимается в певучие верхние регистры, отваживается на плавно изогнутые линии и даже романтические взлеты сразу на две октавы вверх; хотя повторяемые ноты ритмического остинато незаметно раскачивают маятник формы — от серебристого звона детских снов (ц. 5) до протестующего всплеска первой кульминации (ц. 7), — в глубинах оркестра, в хриповатом, будто сдавленном скорбью звучании альтового *sul C* продолжается секундовый причет: *cantus firmus* Литургии, “*Memento mori*” ее образного мира. То прячась «за кадром», то обнажаясь на стыках формы, бесконечно повторяющаяся секунда как бы напоминает, что реально изменить, исправить случившееся невозможно.

Резким толчком разрушает *Allegro moderato* достигнутое в коде *Largo* иллюзорное равновесие скорби. Рваные аккорды *forte*, короткого дыхания мелодические фразы, резкие повороты и сдвиги (по типу вторгающихся кадансов) в момент, когда какое-то построение или образная линия должны были бы прийти к своей логической точке, — все словно нарочно и совсем «наоборот» по срав-

¹ Нельзя не заметить образных параллелей между началом Литургии и «Музыки для живых», сходны и генеральная драматургическая идея — «от мрака к свету», и даже ее композиционное воплощение в виде «раундов» или вариаций на одну тему (в опере — картины, в Литургии — части цикла). Объединяет эти произведения и опора на напевную интонацию. Однако конкретные художественные результаты совсем разные, хотя и одинаково убедительные.

² Столь же противоречива и вырисовывающаяся в ц. I гармоническая «праформула»: с одной стороны, эта оркестровая опора поддерживает солиста, с другой же — долгими педалями и «закольцованностью» гармонического движения как бы закрепляет его причастность скорби. В дальнейшем из секундового стона и его обращения вырастут все темы Литургии; на гармонической «праформуле» также будет основан ряд эпизодов (в частности, ц. 4, 5, 10, 16, начало третьей части, ц. 23 — «праформула» разомкнута, начало финала — «праформула» расширена, ц. 39 — разомкнута и варьирована, т. 4—10 в ц. 40 и т. п.). Вообще, Литургия выстроена на редкость экономно, и буквально каждый ее сдвиг — драматургический, тональный, темброво-динамический — оправдан той же «внутренней одухотворенностью интонации, связанной с глубинной песенной традицией» (I, с. 24), что питала и ранние симфонии Г. Канчели.

58.

Molto largo $\text{♩} = 42$

Литургия

sul C $12\flat$ *V-la sola* *ppp* *t ≈ 25"-30"*

P-no **) ffff*

V-c. *Con sord.* *pppp*

C-b. *pppp*

3 Fl. *Fl. a.* *T-t.* *pppp* $9\flat$ $6\flat$ $9\flat$ $6\flat$ $12\flat$

V-la S. *V-ni I* *Con sord.* *pppp* *V-ni II* *Con sord.* *V-le* *Con sord.* *V-c.* *C-b.* *Chit. b.*

*) С максимальным усилением на педали до вступления контрабасов

58. продолжение I

3 Fl. ^{12♯} ^{♩ 4} 2

Fl. a. *trp*

T-t.

Tr-ni I-II *ppp*

Ar-pa *pp* не глушить

P-no *ord.* *trp* Фед.

V-la S.

V-ni I

V-ni II

V-le *v tubum* *trp*

V-c.

C-b.

Chit. b.

нению с *Largo di molto*. Однако в сущности *Allegro moderato* бьет-ся над тем же противоречием, отталкивается от той же музыкальной метафоры — удар судьбы и одинокая жалоба альты. Только удары здесь множатся, и перед лицом этого натиска альт неожиданно распрямляется, его голос крепнет, наполняется решимостью, и уже один, без поддержки оркестра, солист дерзает сопротивляться, протестовать, даже подхватывает начальную «рваную» тему. Но решающую роль в споре «сильного» и «слабого» обретают все-таки не мужественные, волевые, а тихие темы. Первая из них смягчает жесткость начального *forte* почти детским молящим жестом альты (ц. 13), сливает монтажные отрезки в более протяженные эмоциональные блоки. Вторая и вовсе останавливает летучий бег времени в *Cantabile* (ц. 16), где слышатся отголоски русского православного распева (что-то вроде «Господи, помилуй») и грузинской песни. Минута молчания, строгая грусть поминования.

Именно тема *Cantabile*, соединившись с характерной ритмо-фактурной формулой из первой части (ср. ц. 9), начинает вос-

хождение к генеральной кульминации — образному итогу *Largo* и *Allegro*, подтверждающему их неразлучно-контрастное единство³. Эта тема вспыхнет и на вершине кульминации, увлечет весь оркестр безоглядным порывом навстречу родной стихии деяния. А после того, как кульминация, не достигнув заветного до мажора, сконцентрируется в пульсирующую массу меди и тут же застынет на бегу — вечным стремлением вперед и ввысь; после того, как удар фортепиано и секундовый причет вернут к горькой реальности, — после всего этого тема *Cantabile*, пусть замедленная, стонущая, разрушит изначально predetermined движение по кругу. Устремленная в лазурь над вечным покоем соль-минорной тоники мелодия альты (от т. 5 в ц. 25) не снимает, не разрешает противоречия. И все-таки первый проблеск мажора, спорящего с оставленной далеко внизу минорной оболочкой, но и отягощенной ею, рождает надежду:

59. [Largo molto] Литургия

V-la s. *ppp* *con sord.*

Archi *pppp* *con sord.*

Citt. b. *pppp* *con sord.*

Отсвет неразрешенного противоречия остраивает и камерную лирику *Larghetto*, тихо, но решительно вытеснившего генеральную кульминацию из третьей четверти цикла. Мягкое колыхание начальных арпеджий, будто случайно залетевших в призрачный додзие минор, оспаривают реплики альты и солирующего гобоя, стягивающие диссонантный узел секунд (перед ц. 20). Но и воцарение до минора — традиционной «тональности воспоминаний» в музыке Г. Канчели 80-х годов — не окончательно. В миражном мареве *Larghetto* отключена сила тяготения, отчего темы и тональности чередуются, сплетаются, разъединяются, будто во сне, — исключительно по прихоти воображения:

³ Сближение становится возможным благодаря контрапункту летучего мотива альты (в ц. 16), вносящего мягкую ритмическую синкопу. В кульминационном *crescendo* эта синкопа преобразуется сначала в акцентированный «офф-бит» «роковой» темы *Largo* (ср. ц. 9), а затем и в неистовый «драйв». Интересно, что характерная ритмофактурная формула — мелодия в параллельных терциях и синкопированное остинато педали — в музыке Г. Канчели 80-х годов выражает образы абсолютно несхожие: от просветленной коды второй картины в «Музыке для живых» (от т. 5 в ц. 27) до «темы рока» в «Лире» Р. Стурра. Такую многоплановость она сохраняет и в Литургии (ср. ц. 5, 9, 21, 2 т. до ц. 22, ц. 46).

Мы созданы из вещества того же,
 Что наши сны. И сном окружена
 Вся наша маленькая жизнь...

(Шекспир. «Буря»)

60. *Larghetto* ♩ = 58

Литургия

И как часто бывает во сне, сквозь колеблющуюся дымку отзвуков и отсветов реального и былого пробивается одна неотвязная мысль — она ускользает при первой попытке удержать ее, но вскоре возвращается снова. В погоне за нею есть что-то бесконечно отрадное и мучительное: слух блуждает в лабиринте зеркал, сменяя радость узнавания горечью несбывшихся надежд, страшась очнуться в полном одиночестве.

Видение, что брезжит в сюрреалистическом ноктюрне, — вальс, наполняющий сердце сладкой грустью. Может быть, это ощущение создают подпевающие альту — только в теме вальса! — подголоски (валторна, затем альтовая флейта, гобой); согласное двухголосие на миг оттесняет ледяющую пустоту, что со всех сторон обступила солиста (см. пример 61).

Но одно неосторожное движение — сдавленный стон или невольный вскрик — и дорогое видение исчезает; напрасно зовет его одинокий ветер в ночи (ц. 32).

Репризе не собрать уже зеркал, разбитых на мелкие осколки, не сложить из них ни темы вальса, ни жемчужного звона начальной колыбельной. Да и реприза ли это? Скорее отзвук эха, призрак призрака, истаявающий в теплом шорохе невесть откуда взявшегося си мажороминора...

...После почти бесплотного *Larghetto* начало *Andante maestoso* звучит оплотом веры, силы, гармонии. Каждый аккорд героического хора обременен невероятной тяжестью, а все вместе они сли-

61. [Larghetto] Литургия

Ob. I *ppp*

Celesta *mp*

Piano, Arpa poi V-ni II *mp*

V-la s. *mp*

V-ni II *ppp*

ваются в медленно вздымающуюся, нависающую многотонной массой и наконец обрушивающуюся волну. Может быть, в таком облике величественной и непостижимой силы, заранее predeterminedного и потому неподвижного движения представляли себе древние всеисильный Фатум?

Альтовое соло во всем под стать аккордовому рефрену: Прометей, бросающий вызов богам, Атлант, добровольно принимающий на свои плечи свод небесный... Казалось бы, столь полное преобразование исходного тезиса «удар — причет» знаменует конец пути, остается лишь выстроить добротный классический финал по формуле «Герой погиб, но дело его живет». Однако из всех частей Литургии *Andante maestoso* — не только самая масштабная, но и наиболее сложная и непредсказуемая. Сначала разрушается монолитный гранитный пьедестал хорала, и на его месте возводится светлый храм Красоты (ц. 39; *Dolce, tranquillo*). Но едва преклонив колена у входа, *Andante maestoso* уходит совсем в другую сторону, погружается в заоблачную грусть минорных флажолетов. А одновременно последовательное сжатие хорального рефрена, до редких вспышек *tutti*, расшатывает и последнюю опору с таким трудом обретенной гармонии. В неуклонно расширяющемся поле тишины остаются лишь отдельные островки звука: обрядовый плач с явно фольклорной окраской (ц. 42, его динамический вариант — за 3 т. до ц. 44); искорки отгоревших звезд — вальса и летучей

темы альты (ц. 43); «тема утешения» из Largo di molto (ср. т. 5 в ц. 44 и ц. 45 с ц. 4). Смутные, почти инстинктивные движения души, затерявшейся в ночи, вспышки бессильного отчаяния... И горестное резюме альты: «Все кончено» (ц. 47).

Но когда кажется, что все действительно кончено, над до-минорной педалью струнных неожиданно вспыхивает до-диез-минорная секста фортепиано, невольно заставляя поднять взгляд к небу (ц. 48). Альт откликается на далекий зов со всем пылом истрадавшегося сердца. И его последний, отчаянный порыв неожиданно пробивает брешь в стене вечного безмолвия:

62. [Adagio] 48 Литургия

Cor: I-III
Tr-be I-III
Tr-ne
P-no
V-la s.

mp *con aord.* *fff* *Rubato e molto espressivo* *fff*

Несколько мгновений солист в нерешительности медлит. И только когда реплика фортепиано — неузнаваемое мажорное эхо собственного голоса — и прощальное напутствие духовых хоров подводят его к кромке солнечного луча, что протянулся с высоты и лег к ногам, альт запекает соль-мажорную тему — еще более тихую, медленную и просветленную, чем в Cantabile, tranquillo (ср. ц. 39 и 49). Запекает на затаенном вздохе, словно боясь спугнуть тишину...

Почему же все-таки тема эта звучит в финале дважды? Ведь уже первое ее явление, подготовленное ансамблевым песнопением духовых, очень похожих на народные голоса (ц. 38), воспринималось как дар свыше, неожиданно осенившая душу благодать. Почему нельзя было уже тогда утвердить победу света, остановить и продлить прекрасное мгновение?

— Это было бы слишком легко...

А еще это было бы неправдой. У каждого времени и у каждого художника своя правда, выстраданная исключительно на индивидуальном опыте. Романтический финал в духе Малера, Брукнера или Шуберта выглядел бы в Литургии «одеждой с чужого плеча». С годами все более личная, исповедальная музыка Г. Канчели не утрачивает драгоценного чувства дистанции, целомудренной сдержанности, что так созвучна печали...

Дорогой Гиви!

Только сегодня, почувствовав, что смогу завершить сочинение, посвященное твоей светлой памяти, осмеливаюсь изложить на бумаге то, о чем давно и мучительно думал.

Без тебя невыносимо трудно. Теперь я понимаю, насколько беззаботно протекала прежде моя жизнь. И не только моя. Мы часто ругали тебя за бесконечные отъезды из Тбилиси. Мы не очень любили оставаться без тебя. А когда ты был с нами — слишком мало ценили это.

С каким мужеством оберегал ты нашу дружбу, и чего тебе это стоило. Многие и теперь еще не уразумели, что, защищая нас, ты отстаивал свою веру, свою правду, свою музыку. Отстаивал свои идеалы — возвышенные и высоконравственные. Во имя этих идеалов ты мог разорвать отношения с самым близким тебе человеком. Однажды это испытал и я. Но даже в тот тяжелый момент не мог не восхищаться твоим благородством и великодушием. И еще одно твое качество всегда мне очень помогало, хотя и очень усложняло жизнь: добрая и мягкая требовательность. Почти никогда не выражавшаяся словами, она тем сильнее обостряла присущее мне чувство вечной неудовлетворенности. А сегодня память о тебе обязывает судить себя, свою работу вдвое строже.

В последний раз мы виделись в Боржоме. Твой любимый Эльдар Шенгелая приехал показывать новую картину. Ты, как обычно, работал. Странно: мы всегда знали, как и сколько ты работаешь, но только сейчас начали понимать, сколько ты сумел сделать и ценой каких усилий. Говорят, творчество помогает распознавать личность творца. Благородство и великодушие выражены в каждой строчке, написанной тобою, особенно в твоих добрых, смешных и печальных автобиографических рассказах. Но человек, незнакомый с твоей трагической судьбой, вряд ли может представить, сколько страданий ты перенес. И каждый раз, с честью выдержав уготованные судьбой новые испытания, ты обретал силы для очередной неравной схватки. Конечно, тебе помогали жившие в твоей душе ненависть к безобразному и любовь к прекрасному, непримиримость ко лжи и преданность истине. Тебе помогала упорная вера в добро. И еще — музыка! Музыка, возвышавшая тебя, питавшая твое поэтическое дарование. Я не имею в виду современную грузинскую музыку, которая гораздо чаще приносила тебе неприятности и огорчения.

Как несправедливо, как больно, что ты так рано ушел из жизни. Сколько неожиданного, нового, захватывающе-непредвиденного произошло и происходит на наших глазах. Ты нужен именно сейчас, когда особенно насущна потребность в мыслителях, проповедниках, борцах. Потребность в подлинных лидерах. Не знаю, возможно ли в принципе общество бескомпромиссной справедливости и идеальной свободы. Но до тех пор, пока в любом обществе, даже безнадежно падшем, будут рождаться личности — светлые и умные, свободные и верящие в будущее, — до тех пор человечество сохранит способность идти вперед.



В меру своих возможностей я постарался выразить в Литургии собственное отношение именно к такой личности. К идеалу, который воплотился для меня в образе безгранично любимого и дорогого человека.

Гия Канчели

Р. S. С каким блеском изложил бы я все это... с твоей помощью...

Г. К.¹

¹ Эти строки написаны в июле 1988 года для готовящегося к изданию в Тбилиси сборника воспоминаний о Гиви Орджоникидзе.

ЛИТЕРАТУРА

I. Работы Г. Орджоникидзе

1. Становление: Рапсодия на тему «Гия Канчели» // Сов. музыка. 1976. № 10.
2. Современная грузинская музыка в свете эстетики и социологии (на груз. яз.) — Тбилиси: Хеловнеба, 1985.
3. Знакомьтесь: молодость // Сов. музыка. 1963. № 8.
4. Пусть молодежь ищет // Молодежь Грузии. 1965. 15 мая.
5. Статья достойной нашей эпохи // Сов. культура. 1965. 27 апр.
6. Из выступления на V съезде композиторов СССР: Советская музыка — верный друг, воспитатель строителей новой жизни // Сов. музыка. 1974. № 7.
7. Роль творческой индивидуальности в становлении национального стиля // Сов. музыка. 1971. № 9.
8. Андрей Баланчивадзе // Музыка республик Закавказья. — Тбилиси: Хеловнеба, 1975. С. 65.
9. Послесловие // Канчели Г. Вторая симфония: Партитура. — М.: Сов. композитор, 1974.
10. Аннотация к пластинке: Канчели Гия. Симфонии № 4, 5. «Мелодия». С 10—12551-2.
11. О симфониях Г. Канчели: Фрагмент работы «Грузинская музыка в 1968—1978 гг.» // Вопросы стиля и драматургии грузинской музыки: Сб. научных трудов / Ред. Г. Торадзе. — Тбилиси: Гос. консерватория им. В. Сараджишвили, 1985.
12. Гия Канчели. Статья для сборника работ советских музыковедов «Портреты», издаваемого в Польше на польском языке (Рукопись). — Краков: RWM, 1990.
13. Die Sinfonien Gija Kantschelis // Sowjetische Musik. Betrachtungen und Analysen / Zusammenstellung und Redaktion H. Gerlach. — Berlin: Akademie der Künste der DDR, 1984.
14. Прочтение Шекспира: Ричард III в Театре Руставели // Лит. Грузия. 1984. № 1—2.
15. Три фильма Эльдара Шенгелая // Сабчота хеловнеба. 1983. № 5 (на груз. яз.).

II. Статьи и выступления Г. Канчели

16. Интервью с Гией Канчели // Новая жизнь традиций в советской музыке / Сост. Н. Шахназарова и Г. Головинский. — М.: Сов. композитор, 1989.
17. Верность симфонии: Интервью с Г. Канчели // Муз. жизнь. 1982. № 12.
18. Выступление на встрече со студентами Ленинградской консерватории 28 мая 1988 г. (Стенограмма автора книги.)
19. Бескомпромиссный художник: К 50-летию Эльдара Шенгелая // Молодой коммунист. 1983. 27 янв. (на груз. яз.).
20. Выступление в радиопередаче, посвященной 50-летию Р. Шедрина (15 дек. 1982 г.).
21. Музыка — это надежда // Сов. культура. 1986. 2 авг.

22. Нам досталось в наследство чудо // Сов. культура. 1985. 25 окт.
23. На пороге XXI века: Анкета по вопросам музыкального воспитания // Сов. музыка. 1988. № 4.
24. О будущем — думать сегодня // Сов. музыка. 1987. № 6.
25. Патриарх грузинской музыки // Заря Востока. 1986. 3 июня.
26. Прага. Джаз. 1965 // Веч. Тбилиси. 1965. 3 дек.
27. Судит время // Молодежь Грузии. 1967. 17 окт.
28. СССР — США: Делаем музыку вместе // Сов. музыка. 1988. № 7.
29. Улыбка «маленького человека» // Сов. музыка. 1989. № 4.
30. Филармоническая жизнь: Оценки и надежды // Заря Востока. 1987. 17 февр.
31. Что я больше всего ценю // Сов. музыка. 1981. № 7.
32. Чувство джаза — это нечто природное // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. — М.: Сов. композитор, 1987.

III. Работы других авторов

33. Аджубей А. Энергия прорыва // Сов. культура. 1988. 17 дек.
34. Алекси.-Месхишвили Г. Живая опера // Сов. музыка. 1987. № 3.
35. Амирэджები Н. Голубые горы, или Невероятная история // Лит. Грузия. 1984. № 12.
36. Антология грузинской поэзии. — М.: Худ. лит-ра, 1958.
37. Аракелов Х. Феномен полиладовости в народных хоровых песнях Картли и Кахети // Вопросы народного многоголосия / Сост. и ред. И. М. Жордания. — Тбилиси: Сабчота сакартвело, 1985.
38. Арановский М. Симфонические искания. — Л.: Сов. композитор, 1979.
39. Арс мусика: Премьера оперы в Тбилиси // Музыка в СССР. 1984. № 2.
40. Асатиани Г. Вспоминая шестидесятые, вглядываясь в семидесятые // Крылья и корни. — М.: Сов. писатель, 1981.
41. Асатиани Г. Галактика Галактиона // Лит. Грузия. 1977. № 3.
42. Асатиани Г. О грузинском // Лит. Грузия. 1982. № 8—9.
43. Асафьев Б. Симфония // Избранные труды. В 5 т. — М.: Изд. Академии Наук СССР, 1957. Т. 5.
44. Асланишвили Ш. Гармония в народных хоровых песнях Картли и Кахети. — М.: Сов. композитор, 1978.
45. Бакалинская Н. Оркестр-пропагандист // Веч. Тбилиси. 1963. 7 мая.
46. Баланчивадзе А. Высокая оценка // Заря Востока. 1976. 7 ноября.
47. Баланчин Дж. Танцевальный элемент в музыке Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. — М.: Сов. композитор, 1985.
48. Барсова И. Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Гин Канчели // Музыкальный современник. Вып. 5. — М.: Сов. композитор, 1984.
49. Баяхунов Б. Искусство, богатое талантами // Сов. музыка. 1970. № 6.
50. Бегизова И. По пути роста и совершенствования (грузинской мультипликации — полвека) // Лит. Грузия. 1987. № 3.
51. Белая Г. Художественный мир Отара Чиладзе // Вопросы литературы. 1985. № 6.
52. Беляев В. Две музыкальные премьеры // Молодой коммунар (Воронеж). 1973. 17 февр.
53. Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. — М.: Радуга, 1985.
54. Бернштейн Л. Музыка — всем. — М.: Сов. композитор, 1978.
55. Блок В. Диалектика театра. — М.: Искусство, 1983.
56. Бобровский В. О некоторых сторонах ладотональной переменности в музыке Д. Д. Шостаковича (на примере Adagio из Пятой симфонии) // Проблемы лада: Сборник / Сост. К. Южак. — М.: Сов. композитор, 1972.
57. Богомолов Ю. Грузинское кино: отношение к действительности // Искусство кино. 1978. № 11.
58. Богомолов Ю. К вопросу о коммуникабельности // Георгий Дanelия: Сборник / Сост. Г. Краснова. — М.: Искусство, 1982.
59. Богомолов Ю. О чем написана и о чем не написана статья: Выступление в дискуссии «Проблемы грузинского кино» // Искусство кино. 1979. № 12.
60. Богомолов Ю. Финита ли комедия? // Искусство кино. 1983. № 3.

61. Бондарчук С. Грани таланта // Георгий Дanelия.
62. Борисова С. «Увял букет сирени...» // Сов. музыка. 1960. № 7.
63. Брехт Б. Театр: Пьесы, статьи, высказывания. В 5 т.— М.: Искусство, 1964—1965. Т. 5/2.
1987. № 12.
64. Брубек Д. Стремясь к совершенству, не бояться риска // Сов. музыка. 1987. № 12.
65. Брук П. Пустое пространство.— М.: Искусство, 1976.
66. Варшавский Я. Праздник в понедельник // Георгий Дanelия.
67. Васильев С. Монтаж кинокартины.— Л., 1929.
68. Витольд Люотславский о себе, о творчестве, о традициях // Сов. музыка. 1988. № 9.
69. Во имя мира // Сов. музыка. 1985. № 10.
70. Володин А. Двое, трое, десятеро // Георгий Дanelия.
71. Габисония Т. Некоторые вопросы гармонической функциональности в мергельских народных многоголосных песнях // Вопросы народного многоголосия.
72. Габриадзе Р. В своем «несерьезном» жанре // Искусство кино. 1976. № 9.
73. Габриадзе Р. Счастливый человек // Георгий Дanelия.
74. Гальперин А. Симфония и вся жизнь // Кругозор. 1986. № 8.
75. Гвердцители Г. Сердце, полное солнца // Лит. Грузия. 1986. № 9.
76. Геодакян Г. Музыка друзей // Коммунист (Ереван). 1967. 31 окт.
77. Герасимов С. Режиссура 70-х // Кинематограф сегодня. Вып. 3.— М.: Искусство, 1983.
78. Гессе Г. Игра в бисер.— М.: Худ. лит-ра, 1964.
79. Гецелев Б. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Проблемы музыкальной драматургии XX века: Сборник трудов. Вып. 80/Отв. ред. В. Цендровский.— М.: ГМПИ имени Гнесиных, 1983.
80. Говорят гости «Закавказской музыкальной весны» // Веч. Тбилиси. 1965. 10 июня.
81. Говорят мастера: Р. Стуруа // Театр. 1982. № 12.
82. Гоготашвили В. Г. Об одной системе мелодических ладов в грузинской многоголосной песне // Лад, мелодика и ритм в грузинской народной музыке: Сборник / Отв. ред. А. В. Шаверзашили.— Тбилиси: Гос. консерватория им. В. Сараджшвили, 1983.
83. Голоднова Н. По заказу музыкантов Лейпцига // Сов. музыка. 1982. № 8.
84. Грабовский Л. Блеск и немного нищеты // Сов. музыка. 1988. № 10.
85. Гроссман В. Жизнь и судьба // Октябрь. 1988. № 1.
86. Грошева Е. У композиторов Закавказья // Сов. музыка. 1965. № 9.
87. Грузинские городские песни: Сборник / Сост. и предисловие А. Мшвелидзе.— М.: Музгиз, 1961.
88. Грузинские народные предания и легенды.— М.: Худ. лит-ра, 1973.
89. Гурабанидзе Н. Режиссер Роберт Стуруа: Главы из книги // Сабоча хеловнеба. 1988. № 9—12 (на груз. яз.).
90. Демин В. П. Георгий Дanelия. Творческий портрет.— М.: В/О «Совинформкино» Госкино СССР, 1986.
91. Демин В. Маленькая ироническая трагедия // Георгий Дanelия.
92. Дидро Д. Салоны.— М.: Искусство, 1989. В 2 т.— Т. 2.
93. Drama per musica и музыка для драмы: Беседа в двойном контрапункте с рецензией // Сов. музыка. 1981. № 2.
94. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах.— М.: Музыка, 1982.
95. Думбадзе Н. Вечный закон обновления, или Десять лет спустя // Вопр. литературы. 1978. № 1.
96. Думбадзе Н. Галактион // Лит. Грузия. 1983. № 2.
97. Думбадзе Н. Закон вечности.— М.: Худ. лит-ра, 1983.
98. Думбадзе Н. Солнечная ночь // Избранное. В 2 т.— М., 1981. Т. 1.
99. Евдокимова Ю. Вторая симфония Г. Канчели // Сов. музыка. 1972. № 3.
100. Евтушенко Е. Слово о грузинской поэзии // Лит. Грузия. 1982. № 2.
101. Жгенти Н. Полигармония в музыкальном фольклоре Западной Грузии (на груз. яз.) // Лад, мелодика и ритм в грузинской народной музыке.

102. Жиганов Н. Доброго творческого пути // Сов. музыка. 1963. № 4.
103. Жорж олиани Н. Спектакль героического дыхания // Коммунист. 1961. 10 марта (на груз. яз.).
104. За искусство, достойное коммунистического будущего: С трибуны IV пленума СК СССР // Сов. музыка. 1971. № 9.
105. «Закавказская музыкальная весна»: Подборка // Коммунист. 1965. 12 июня (на груз. яз.).
106. «Закавказская музыкальная весна»: Подборка // Заря Востока. 1965. 10 июня.
107. Звучание фильма: Беседа Э. Шенгелая и Л. Сигуа // Сабчота хеловнеба. 1987. № 10 (на груз. яз.). Авторизованный русский вариант опубликован в журнале «Советская музыка» (1988. № 10).
108. Зейфас Н. Инициатива, заслуживающая внимания // Сов. музыка. 1976. № 6.
109. Зейфас Н. Музыка в спектаклях Театра имени Шота Руставели // Музыкальный театр: События, проблемы: Сборник статей / Сост. М. Сабинина. — М.: Музыка, 1990.
110. Зейфас Н. На новом подъеме // Сов. музыка. 1980. № 10.
111. Зейфас Н. Новые горизонты грузинской оперы // Заря Востока. 1984. 15 ноября.
112. Зейфас Н. О музыке Гии Канчели // Муз. жизнь. 1988. № 11.
113. Зейфас Н. Опера как таковая // Театр. 1985. № 8.
114. Зейфас Н. Свой музыкальный мир: Премьера Седьмой симфонии Г. Канчели // Веч. Тбилиси. 1986. 10 дек.
115. Зейфас Н. Симфонии Гии Канчели // Композиторы союзных республик: Сборник статей / Сост. М. Нестьева. Вып. 3. — М.: Сов. композитор, 1980.
116. Земцовский И. Феномен многоголосия устной традиции // Вопросы народного многоголосия.
117. Золотусский И. Тяга к свече // Дружба народов. 1969. № 12.
118. Зоркая Н., Зоркий А. Заметки о режиссуре // Георгий Данелия.
119. Идейное единство — стилевое многообразие: Редакционная беседа в Грузии // Сов. музыка. 1976. № 9.
120. Из дневника пленума. 21 февр., БЗК // Сов. музыка. 1966. № 5.
121. Имедиашвили К. Незаконченная беседа // Лит. Грузия. 1986. № 6.
122. История эстетической мысли. В 6 т. — М.: Искусство, 1985. Т. 1.
123. Кац Б. Простые истины киномузыки: Заметки о музыке Андрея Петрова в фильме Георгия Данелия и Эльдара Рязанова. — Л.: Сов. композитор, 1988.
124. Квернадзе Б. Возделывать свой огород // Сов. музыка. 1989. № 6.
125. Квитаишвили Э. Синтез музыки, цвета и слова // Лит. Грузия. 1982. № 11.
126. Кикабидзе В. Подлинная школа // Георгий Данелия.
127. Киладзе Л. Творчество молодых. 1959. Июнь. Название и точную дату выхода газеты, где опубликована эта рецензия, установить не удалось. Вырезка хранится в личном архиве композитора (в дальнейшем в подобных случаях рецензии помечаются знаком ЛА).
128. Кичин В. Вокруг смеха // Искусство кино. 1983. № 3.
129. Клотынь А. Восхищение и размышления // Сов. музыка. 1975. № 11.
130. Когда собирается секретариат // Сов. музыка. 1966. № 1.
131. Кожухова Г. Смертельный номер лицедейства // Театр. 1986. № 4.
132. Кожухова Г. Шекспир при блеске молний // Правда. 1984. 2 июня.
133. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. — М.: Радуга, 1984.
134. Композитор Гия Канчели: Нотографический справочник / Сост. Н. Сладкова. — М.: ВААП-Информ., 1984.
135. Композиторы и музыковеды Грузии: Справочник / Сост. Л. Какулия и С. Чкония. — Тбилиси: Хеловнеба, 1984.
136. Конечский В. Режиссеры и сценаристы // Георгий Данелия.
137. Концертное обозрение // Сов. музыка. 1985. № 8.
138. Концерты съезда — мнения, оценки // Сов. музыка. 1974. № 9.
139. Кордунер А. Симфония для театра Канчели — Кахидзе — Стураа // Театр. жизнь. 1988. № 11.
140. Корев Ю. Во имя живых // Правда. 1987. 7 марта.

141. Корн И. Опера: время тревог и надежд // Муз. жизнь. 1988. № 12.
142. Кракауэр З. Природа фильма.— М.: Искусство, 1979.
143. Курышева Т. Театральность и музыка.— М.: Сов. композитор, 1984.
144. Кухарский В. Правда и художественная нетребовательность // Театр. 1987. № 8.
145. Кучухидзе Н. Некоторые тенденции развития современного грузинского кино // Лит. Грузия. 1981. № 3.
146. Левая Т. Советская музыка: диалог десятилетий // Советская музыка 70—80-х годов. Стил и стилевые диалоги: Сборник трудов. Вып. 82 / Отв. ред. В. Валькова.— М.: ГМПИ им. Гнесных, 1985.
147. Левшина Е. Какое тысячелетие на дворе? // Сов. культура. 1988. 12 ноября.
148. Лисса З. Эстетика киномузыки.— М.: Сов. композитор, 1970.
149. Лихачев Д. Чем «несамостоятельнее» любая культура, тем она самостоятельнее: Беседа с В. Ерофеевым // Вопр. литературы. 1986. № 12.
150. Лордкипанидзе Н. «Не горюй!» — девиз грузинской кинокомедии.— М.: Союз кинематографистов СССР. Всесоюз. бюро пропаганды киноискусства, 1987.
151. Лосев А. Слово о грузинском неоплатонизме // Лит. Грузия. 1986. № 6.
152. Лотяну Э. Школьное сочинение, посвященное другу // Георгий Дanelия.
153. Маматова Л. Невероятное, очевидное // Искусство кино. 1984. № 11.
154. Манн Т. Волшебная гора // Собр. соч. В 10 т.— М., 1959. Т. 4.
155. Маргвелашвили Г. Галактион Табидзе.— Тбилиси: Хеловнеба, 1973.
156. Мачавариани А. От редактора // Грузинское песнопение (имеретинско-гурийский лад). Записал и переложил на ноты Кахи Росебашвили.— Тбилиси: Груз. отд. Музфонда СССР, 1968.
157. Мачавариани Е. Дороги молодых // Веч. Тбилиси. 1965. 16 июня.
158. Мачавариани Е. Самобытность музыкальных идей // Сов. культура. 1976. 21 сент.
159. Медведев А. В движении // Сов. культура. 1984. 17 ноября.
160. Медушевский В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха // Проблемы музыкального анализа: Сборник трудов ГМПИ имени Гнесных/Отв. ред. Ю. Евдокимова. Вып. 75.— М., 1984.
161. Михалченкова Е. Драматургия симфоний Канчели // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке: Сборник трудов/Сост. А. Кандинский.— М.: МГДОЛК им. П. И. Чайковского, 1980.
162. Михалченкова Е. Теоретические проблемы симфонического творчества Ги Канчели (драматургия, музыкальный язык): Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения.— Тбилиси, 1983.
163. Молдавский Д. Зимний этюд // Лит. Грузия. 1985. № 11.
164. Музыка в борьбе за мир // Заря Востока. 1984. 30 апр.
165. Музыкальная жизнь Грузии: Сборник материалов/Сост. Т. Квирикадзе, Т. Хуршвили, ред. Д. Торадзе.— Тбилиси, 1968.
166. Мшвелидзе А. Грузинская народная музыка.— М.: Сов. композитор, 1969.
167. Мшвелидзе Ш. Выступление в подборке «Посвящение Октябрю» // Сов. музыка. 1967. № 11.
168. На переднем крае литературы. Обсуждаем проблемы романа // Лит. Грузия. 1986. № 6—7.
169. Невзорова М. Когда отзвучала Музыка: Заметки после пленума правления Союза композиторов СССР // Известия. 1987. 4 окт.
170. Нестьев И. Век нынешний и век минувший.— М.: Сов. композитор, 1986.
171. Нестьева М. В союзе с композитором // Сов. музыка. 1985. № 8.
172. Нестьева М., Чернова Н. Дуэт-согласие на тему одного фестиваля // Сов. музыка. 1988. № 8.
173. Нодия Г. О феномене национального // Лит. Грузия. 1986. № 10.
174. Ноно Л. Найти свою звезду // Сов. музыка. 1989. № 2.
175. Обсуждаем итоги «Закавказской войны»: Интервью с Дж. Кахидзе // Сов. музыка. 1975. № 11.
176. Огнев В. Хаджи-Мурат Георгия Дanelия // Георгий Дanelия.
177. Оперные либретто/Ред.-сост. Л. Полякова. 6-е изд.— М.: Музыка, 1991.
178. Парин А. В работе, в поисках пути... // Театр. 1988. № 8.
179. Парин А. Театр для живых // Лит. газета. 1988. 16 марта.

180. Патаридзе А. Волнующий спектакль // Веч. Тбилиси, 1961. 10 марта.
181. Петров А. В поисках гармонии // Георгий Данелия.
182. Петров А., Колесникова Н. Диалог о киномузыке. — М.: Сов. композитор, 1982.
183. Петров Арк. Симфонии Гин Канчели // Клуб и худ. самодеятельность. 1983. № 18.
184. Портрет грузина на фоне Чистых прудов: Беседа с Г. Данелия/Вел И. Подшивалов // Моск. комсомолец. 1988. 21 декабря.
185. Почему мы отдали сад, или Роберт Стура между «завтра» и «вчера»: Беседа с режиссером / Вела М. Токарева // Ленингр. правда. 1988. 29 мая.
186. Прицкер М. Гия Канчели // Муз. жизнь. 1979. № 12.
187. Проблемы грузинского кино // Искусство кино. 1979. № 11—12.
188. Пять лет грузинской музыки (1968—1973). Факты. События. Материалы: Сборник/Сост. Е. Мачавариани. — Тбилиси: Мерани, 1973.
189. Рассказывает Д. Д. Шостакович. Приглашение к молодой музыке // Юность. 1968. № 5.
190. Ромм М. Беседы о кинорежиссуре. — М.: Искусство, 1975.
191. Рондели Л. Взлет без разбега. — Тбилиси: Хеловнеба, 1985.
192. Руденко-Десняк А. Комментарий к счастливой судьбе: О творчестве Нодара Думбадзе. — М.: Сов. писатель, 1985.
193. Руденко-Десняк А. Цена пройденного: Беседа с Н. Думбадзе // Дружба народов. 1985. № 2.
194. Рудницкий К. Короткая импровизация на темы Канчели // Музыка в СССР. 1985. Октябрь — декабрь.
195. Рудницкий К. Парный портрет к юбилею // Театр. 1988. № 4.
196. Рунин Б. Амплитуда колебаний. Из выступления в дискуссии «Проблемы грузинского кино» // Искусство кино. 1979. № 11.
197. Сабинина М. В прекрасном мире музыки // Известия. 1984. 14 ноября.
198. Сабинина М. Песнь надежды // Известия. 1988. 20 марта.
199. Савенко С. Кино и симфония // Советская музыка 70—80-х годов. Стиль и стилиевые диалоги.
200. Савинов Н. Слагаемые успеха // Муз. жизнь. 1985. № 4.
201. Саква К. Самобытный театр из Грузии // Лит. газета. 1984. 12 дек.
202. Саква К. Слушая новые произведения // Муз. жизнь. 1962. № 5.
203. С высоты сегодняшнего дня. Круглый стол писателей и критиков // Лит. Грузия. 1981. № 5.
204. Современная грузинская проза // Дружба народов. 1970. № 12.
205. Скорик М. О прогрессивном и догматическом новаторстве // Сов. музыка. 1971. № 9.
206. Спицына И. Друзья // Молодой сталинец. 1957. 6 июня.
207. Стура Р. Автопортрет в театральном интерьере // Совр. драматургия. 1983. № 4.
208. Стура Р. Заметки парадоксалиста // Огонек. 1987. № 30.
209. Стура Р. Обрати театр в зрелище // Заря Востока. 1984. 17 июня.
210. Стура Р. Театр потерял свой феномен // Театр. жизнь. 1983. № 4.
211. Сулаквелидзе Г. Поиск прекрасного // Заря Востока. 1963. 9 мая.
212. Тбилисский государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета имени З. Палиашвили: Гастроли в ГАБТе: Москва, 1984, 1—14 ноября: Буклет. — Тбилиси: Типография изд-ва ЦК КП Грузии, 1984.
213. Тварадзе Р. Постигание вечного в мгновенном // Лит. Грузия. 1983. № 11.
214. Театр — это весь мир: Интервью с Р. Стура // Муз. жизнь. 1983. № 12.
215. Тертерян А. Гия Канчели // Музыка республик Закавказья. — Тбилиси: Хеловнеба, 1975.
216. Тиканадзе Р. Единение народов, единение поколений: Пять встреч с Резо Чхеидзе // Искусство кино. 1972. № 6.
217. Торадзе Г. Композитор-новатор // Лит. Грузия. 1988. № 5.
218. Торадзе Г. Молодежь делает заявку // Заря Востока. 1962. 22 дек.
219. Торадзе Г. Музыка и время // Заря Востока. 1967. 21 июля.
220. Торадзе Г. Новые творческие голоса // Лит. Грузия. 1963. 25 янв. (на груз. яз.).

221. Торадзе Г. Яростный и прекрасный мир музыки: Гие Канчели — 50 лет // Заря Востока. 1985. 10 авг.
222. Трошин А. Поэзия плюс юмор плюс кино: Герои и сюжеты Резо Габриадзе. — М.: Искусство, 1983.
223. Туманишвили М. Режиссер уходит из театра. — М.: Искусство, 1983.
224. Туровская М. Необыкновенные приключения униженных и оскорбленных // Георгий Данелия.
225. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Искусство, 1977.
226. Фельзенштейн В. О музыкальном театре. — М.: Сов. композитор, 1984.
227. Фрид Э. Музыка в советском кино. — Л.: Сов. композитор, 1967.
228. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60—70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции: Сборник трудов. Вып. 79/Отв. ред. Н. Гуляницкая. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985.
229. Хучуа П. С верой в добро // Правда. 1976. 17 ноября.
230. Цаишвили С. Наследники богатых традиций // Лит. Грузия. 1986. № 8.
231. Церетели К. Поиски и свершения. — Тбилиси: Хеловнеба, 1969.
232. Цулукидзе А. Грузинская советская музыка. — Тбилиси: Хеловнеба, 1971.
233. Цуртавели И. Мученичество святой Шушаник // Кавкасиони: Литературный сборник. Вып. 1. — Тбилиси: Мерани, 1983. Пер. В. Солоухина.
234. Чамурлийская Е. За гимном гимн // Болгария. 1987. Июнь.
235. Чантурия Т. Музыкальные ориентиры // Молодежь Грузии. 1967. (ЛА).
236. Чантурия Т. Нет предела движению. К итогам IV съезда композиторов Грузии // Молодежь Грузии. 1968 (ЛА).
237. Чиладзе Т. Галактион Табидзе // Лит. Грузия. 1980. № 12.
238. Чиладзе Т. Предвестие весны // Лит. Грузия. 1986. № 7.
239. Чиладзе Т. Уголок для беседы. — Тбилиси: Хеловнеба, 1981.
240. Чиладзе Т. Собственная правда: Монолог о времени и о себе // Лит. газета. 1985. 21 авг.
241. Чугров С. Печаль светла // Известия. 1985. 30 марта.
242. Шенгелая Э. О сущности киноязыка: Начиная разговор // Сабчота хеловнеба. 1988. № 7 (на груз. яз.).
243. Шёнберг А. Афористическое // Сов. музыка. 1989. № 1.
244. Шилова И. Фильм и его музыка. — М.: Сов. композитор. 1973.
245. Шнитке А. Аннотация к лейпцигской премьере Шестой симфонии // Композитор Гия Канчели: Нотографический справочник.
246. Шнитке А. Реальность, которую ждал всю жизнь // Сов. музыка. 1988. № 10.
247. Шумская Н. Богатство нашей музыки // Коммунист. 1966. 20 мая (на груз. яз.).
248. Щедрин Р. Гия Канчели // Музыка в СССР. 1985. Октябрь — декабрь.
249. Элиава Е. Сквозь романтическую призму: Беседа с Э. Шенгелая // Молодежь Грузии. 1984. 13 окт.
250. Юзефович В. Две недели с грузинским оперным: статья первая // Сов. музыка. 1985. № 7.
251. Язык: начало всех начал: Выступление Т. Буачидзе в беседе за «круглым столом» // Лит. газета. 1988. 21 сент.

IV. Работы зарубежных авторов

252. Achner U. Damit alle Menschen in Frieden leben können: Interview mit G. Kantscheli // Leipziger Volkszeitung. 1985.15.05.
253. Benedetti C. Nono: è da scoprire nuova musica sovietica // L'Unità. 1973.01.08.
254. Brüll E. Gedankenreiche Musik mit Mut zum Gefühl // Nationalzeitung. 1983.22.02.
255. Carrel N. Bach the borrower. — London, 1967.
256. Dahlhaus C. Analytische Instrumentation // Bach-Interpretationen. — Göttingen, 1969.

257. Dahlhaus C. Zeitstrukturen in der Oper // Archiv für Musikwissenschaft. 1981. H. 1.
258. Degradà Fr. Musica nel nostro tempo. Аннотация к исполнению Миланским симфоническим оркестром под управлением Я. Шандора Пятой симфонии на фестивале «Музыка нашего времени» (09.11.1979).
259. Dehner J. S. D. Kachidzem a premiérou Kančeliho 7. symphonie // Hudební rozhledy. 1987. № 3.
260. Den lebenden zur Mahnung // Sächsisches Tagesblatt. 1985.15.05.
261. Die Musik der sechziger Jahre // Veröffentlichungen der Institut für neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt. Bd. 12.— Mainz, 1972.
262. Dyer R. Composers Kancheli, Tischenko take a bow // Boston Globe. 1988. 19.03.
263. Eindruckvolles Gewandhauskonzert // Mitteldeutsche Neuste Nachrichten. 1977.18.01.
264. Felton J. Sparse audience hears bold soviet debut // The Evening Bulletin. 1978.14.01.
265. Fünfzig sowjetische Komponisten der Gegenwart. Fakten und Reflexionen. Eine Dokumentation von H. Gerlach.— Leipzig, Dresden: Peters, 1984.
266. Geites K. Kantschelis 6. Sinfonie — Aufschrei des Herzes // Morgenpost. 1988.03.09.
267. Gerlach H. Gija Kantschelis Sinfonien // Musik und Gesellschaft. 1977. № 9.
268. Głos Robotniczy. 1978.12.12. Рецензия на польскую премьеру Пятой симфонии.
269. Hannoncourt N. Der musikalische Dialog.— Salzburg und Wien, 1984.
270. Hauschild D. Ruhe gebietende Sinfonie // Mitteldeutsche Neuste Nachrichten. 1983.17.02.
271. Mahlke S. Für großes Orchester // Der Tagesspiegel. 1988.03.09.
272. Nouvelle Republique. 1987.31.07. Рецензия Э. Лансере на исполнение Пятой симфонии В. Гергиевым в программе Фестиваля советской музыки в г. Туре (Франция).
273. Page T. In Boston: Music from the Sovjet Union // Newsday. 14.03.
274. Pestalozza L. La musica in URSS: Cronaca di un viaggio.— Milano: Edizioni Ricordi, 1987.
275. Pfeifer E. U. S.— Soviet orchestra dazzles audience // The Boston Herald. 1988.12.03.
276. Руснев Д. Вторая симфония Г. Канчели // Работническо дело 1973.20.11.
277. Schaefer H. Neue Sinfonik, die in einer großen musikalischen Tradition steht // Neues Deutschland. 1983.23.02.
278. Schubert M. Fesselnde Sinfonie // Berliner Zeitung. 1969.12.11.
279. Schwarzman D. Z dziennika wybrwalej sluchaczki // Ruch muzyczny. 1986. N 23.
280. Thor J. Jr. Opera and orchestral premieres kick off Soviet-American Festival // Christian Science Monitor. 1988.15.03.
281. Trybuna opolska. 1986.09.09.
282. Von Jena H.-J. Schöner Auftakt // Volksblatt. 1988.03.09.
283. Von starker emotionalen Kraft // Leipziger Volkszeitung. 1985.11/12 Mai.
284. Walsh M. High Spirits, Dead Souls // Time. 1988.28.03.
285. Weber J. Un poco accelerando // Zycie Warszawy. 1986.24.09.
286. Wilkening M. Gija Kantscheli 5. Sinfonie // 38. Berliner Festwochen 88: Programmheft.
287. Wolf W. Gewandhauskonzert mit bedeutender Erstaufführung // Neues Deutschland. 1977.17.01.
288. Wolf W. Gia Kantschelis „Sechste“ von bezwingender Aussagekraft // Leipziger Volkszeitung. 1981.24/25.10.
289. Wolf W. UdSSR Gäste im 8. Gewandhauskonzert // Leipziger Volkszeitung. 1977.15/16.01.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. КАНЧЕЛИ

«Музыка для живых». Опера в двух действиях. Либретто Р. Стуруа. 1982—1984. Премьера: Тбилиси, Государственный академический театр оперы и балета имени З. Палиашвили, 28 апр. 1984 г.

Концерт для оркестра. 1961. Партитура: М.: Музыка, 1964.

«Ларго и Аллегро» для струнного оркестра, фортепиано и литавр. 1963. Партитуры: 1. Тбилиси, Грузинское отд. Музфонда СССР, 1971. 2. Сборник пьес для камерного оркестра. Вып. 1/Сост. Л. Маркиз.— М.: Музыка, 1967.

Первая симфония. 1967. Партитура: М., Сов. композитор, 1971.

Вторая симфония («Песнопения»). 1970. Партитура: М.: Сов. композитор, 1974.

Третья симфония. 1973. Посвящена Джансугу Кахидзе. Партитура: М.: Сов. композитор, 1977.

Четвертая симфония. 1975. Посвящена памяти Микеланджело. Партитура: М.: Сов. композитор, 1977.

Пятая симфония. 1977. Посвящена памяти родителей. Партитура: New York: "G. Shirmer, Inc.", 1982; Сов. композитор, 1984 (вместе с Шестой симфонией).

Шестая симфония. 1980. 2-я ред.— 1981. Партитура: Leipzig — Dresden: „Peters“, 1981; М.: Сов. композитор, 1984 (вместе с Пятой симфонией; перепечатано с немецкого издания).

Седьмая симфония («Эпилог»). 1986. Партитура: М.: Сов. композитор, 1991.

«Светлая печаль» для двух солистов-мальчиков, хора мальчиков и большого симфонического оркестра. На тексты Г. Табидзе, Гёте, Шекспира и Пушкина. Посвящена памяти детей — жертв войны. 1985. Партитура: Leipzig — Dresden: „Peters“, 1991 М.: Сов. композитор, 1991 (перепечатка с немецкого издания).

«Оплаканный ветром». Литургия для большого симфонического оркестра и солирующего альта. 1989. Посвящена памяти музыковеда Гиви Орджоникидзе. Право первого исполнения предоставлено Юрию Башмету. Партитура: Mainz: "B. Schott's Söhne", 1991.

«Жизнь без рождества».

1. Утренние молитвы. Для камерного оркестра и магнитофонной записи. 1990.

2. Дневные молитвы. Для кларнета и камерного ансамбля. 1991.

3. Вечерние молитвы. Для флейты и камерного ансамбля. 1992.

4. Ночные молитвы. Для струнного квартета.

Музыка к драматическим спектаклям

Р. Стуруа, Г. Кавтарадзе. «Обвинение». Тбилиси. Грузинский государственный академический театр имени Ш. Руставели (далее: Театр имени Руставели), 1964. Режиссер Р. Стуруа.

Н. Думбадзе. «Солнечная ночь». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1966. Режиссер Р. Стуруа.

А. Цагарели. «Ханума». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1968. Режиссер Р. Стуруа; Ленинград. АБДТ имени М. Горького, 1973. Режиссер Г. Товстоногов.

Б. Брехт. «Добрый человек из Сезуана». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1969. Режиссер Р. Стуруа.

- Ж. Ануй. «Медая». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1971. Режиссер Р. Стураа.
 Р. Табукашвили. «Секретарь райкома». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1974. Режиссер Р. Стураа.
 Б. Брехт. «Кавказский меловой круг». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1975. Режиссер Р. Стураа.
 Н. Думбадзе. «Я, бабушка, Илико и Илларион». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1977. Режиссер Р. Стураа.
 А. Островский. «Бешеные деньги». Дюссельдорф, Шаушпильхауз, 1979. Режиссер Р. Стураа.
 У. Шекспир. «Ричард III». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1979. Режиссер Р. Стураа.
 Т. Чиладзе. «Роль для начинающей актрисы». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1979. Режиссер Р. Стураа.
 У. Шекспир. «Как вам это понравится». Дюссельдорф, Шаушпильхауз, 1980. Режиссер Р. Стураа.
 М. Шатров. «Синие кони на красной траве». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1980. Режиссер Р. Стураа.
 Р. Стураа. «Вариации на современную тему». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1981. Режиссер Р. Стураа.
 «Сто лет» (к юбилею Театра имени Руставели). Тбилиси. Театр имени Руставели, 1981. Режиссер Р. Стураа.
 Д. Льюис. «Прелестница Амхерста». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1981. Режиссеры Р. Стураа и Р. Чхеидзе.
 В. Константинов, Б. Рацер (по мотивам повести Д. Клдиашвили). «Мачеха Саманишвили». Ленинград. АБДТ имени М. Горького, 1982. Режиссер Г. Товстоногов.
 М. Веселова. «Судный день». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1985. Режиссер Р. Стураа.
 А. Чичинадзе, Р. Стураа. «Концерт для двух скрипок в сопровождении восточных инструментов». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1986. Режиссер Р. Стураа.
 У. Шекспир. «Король Лир». Тбилиси. Театр имени Руставели, 1987. Режиссер Р. Стураа.
 Софокл. «Электра». Театр Афенайон. Фестиваль в античном амфитеатре Эпидавр, 1987. Режиссер Р. Стураа.
 М. Шатров. «Брестский мир». Москва. Театр имени Евг. Вахтангова, 1987. Режиссер Р. Стураа.
 Б. Брехт. «Матушка Кураж». Буэнос-Айрес. Театр Сервантеса, 1988. Режиссер Р. Стураа.
 Софокл. «Эдип». Театр Афенайон. Фестиваль в Эпидавре, 1989. Режиссер Р. Стураа.
 Ж.-Б. Мольер. «Тартюф». Тель-Авив. Театр «Габима», 1989. Режиссер Р. Стураа.

Музыка к кинофильмам

- «Дети моря». Грузия-фильм, 1965. Режиссер К. Пипинашвили.
 «Золото». Мультфильм. Грузия-фильм, 1965. Режиссер О. Андроникашвили. художники О. Кочакидзе, А. Словинский, Ю. Чикваидзе.
 «Необыкновенная выставка». Грузия-фильм, 1969. Режиссер Э. Шенгелая.
 «Не горюй!» Мосфильм — Грузия-фильм, 1969. Режиссер Г. Данелия.
 «Кувшин». Короткометражный фильм. Грузия-фильм, 1970. Режиссер И. Квириказде.
 «Феола». Короткометражный фильм (новелла в художественном фильме «Мяч, перчатка и капитан»). Грузия-фильм, 1970. Режиссер Б. Цуладзе.
 «Соседи». Короткометражный фильм (новелла в художественном кинофильме «Давным-давно»). Грузия-фильм, 1970. Режиссер Р. Чархалашвили.
 «Я — следователь». Грузия-фильм, 1971. Режиссер Г. Калатозишвили.
 «Белые камни». Короткометражный фильм (новелла в одноименном художественном фильме). Грузия-фильм, 1972. Режиссер Т. Палавандишвили.
 «Але-оп!». Короткометражный фильм (новелла в художественном фильме «Белые камни»). Грузия-фильм, 1972. Режиссер Б. Цуладзе.
 «Когда зацвел миндаль». Грузия-фильм, 1972. Режиссер Л. Гогоберидзе.

- «Сибирский дед». Грузия-фильм, 1974. Режиссер Г. Калатоцишвили.
- «Волшебное яйцо». Мультфильм. Грузия-фильм, 1973—1974. Режиссер О. Андроникашвили.
- «Чудаки». Грузия-фильм, 1974. Режиссер Э. Шенгелая. (Музыка написана в соавторстве с Дж. Кахидзе.)
- «Ночной визит». Грузия-фильм, 1974. Режиссер Н. Санишвили.
- «Капитаны». Грузия-фильм, 1975. Режиссер Т. Гомелаури.
- «Странствующие рыцари». Грузия-фильм, 1975. Режиссер Т. Палавандишвили.
- «Кавказский романс». Киноновелла. Грузия-фильм, 1975. Режиссеры Р. Габриадзе и А. Дарсавелидзе.
- «Кавказский пленник». Грузия-фильм, 1975. Режиссер Г. Калатоцишвили.
- «Синема». Грузия-фильм, 1977. Режиссер Л. Элиава.
- «Гонки». Киноновелла. Грузия-фильм, 1977. Режиссер Г. Гомелаури.
- «Мачеха Саманишвили». Грузия-фильм, 1977. Режиссер Э. Шенгелая. (Музыка написана в соавторстве с Дж. Кахидзе.)
- «Мимино». Мосфильм, 1977. Режиссер Г. Данелия.
- «Несколько интервью по личным вопросам». Грузия-фильм, 1979. Режиссер Л. Гогоберидзе.
- «Кавказская повесть». Грузия-фильм, 1978. Режиссер Г. Калатоцишвили.
- «Земля предков». Грузия-фильм, 1979. Режиссеры Т. Лордкипанидзе и Т. Чохонелидзе.
- «Карьер». Грузия-фильм, 1979. Режиссер П. Чарквиани.
- «Твой сын, земля». Грузия-фильм, 1980. Режиссер Р. Чхеидзе.
- «Дюма на Кавказе». Киностудия имени М. Горького. Режиссер Х. Хажкасимов.
- «Шальная пуля». Грузия-фильм, 1980. Режиссер Г. Калатоцишвили.
- «Слезы капали». Мосфильм, 1982. Режиссер Г. Данелия.
- «Ратили». Грузия-фильм — Баррандов (ЧСФР), 1983. Режиссер Г. Калатоцишвили.
- «День длиннее ночи». Грузия-фильм, 1983. Режиссер Л. Гогоберидзе.
- «Сказки Амираана». Грузия-фильм, 1984. Режиссер Г. Левашов-Туманишвили.
- «Голубые горы, или Неправдоподобная история». Грузия-фильм, 1984. Режиссер Э. Шенгелая.
- «И падал снег над белыми садами». Грузия-фильм, 1984. Режиссер Г. Левашов-Туманишвили.
- «День гнева». Киностудия имени М. Горького, 1985. Режиссер О. Мамилов.
- «Проделки Скапена». Грузия-фильм, 1985. Режиссер М. Калатоцишвили.
- «Круговорот». Грузия-фильм, 1986. Режиссер Л. Гогоберидзе.
- «Кин-дза-дза». Мосфильм, 1986. Режиссер Г. Данелия.
- «Конец света с последующим симпозиумом». Киностудия имени М. Горького, 1987. Режиссер Т. Лиознова.
- «Дон Кихот». Грузия-фильм, 1989. Режиссер Р. Чхеидзе.
- «Паспорт». Мосфильм, 1990. Режиссер Г. Данелия.

ДИСКОГРАФИЯ

- Первая симфония. На одной пластинке с балетом Б. Квернадзе «Берикаоба». БСО Всесоюзного радио и Центрального телевидения, дирижер Дж. Кахидзе «Мелодия». 33С 10—05979-80
- Третья симфония и Шестая симфония. ГСО Грузии, дирижер Дж. Кахидзе. Солисты: Гамлет Гонашвили (пение), Арчил Харадзе и Гия Чадунели (альты). «Мелодия». С10—20843 000
- Четвертая и Пятая симфонии. ГСО Грузии, дирижер Дж. Кахидзе «Мелодия». 33 С 10—12551-2
- Четвертая симфония «Panton», ЧСФР. 110582
- «Светлая печаль». ГСО Грузии, дирижер Дж. Кахидзе. Хор мальчиков Московского хорового училища им. А. Свешникова. Художественный руководитель В. Попов. Солисты: Валентин Костанди, Константин Савочкин «Мелодия». С 10—26605-06
- «Оплаканный ветром». ГСО Грузии, дирижер Дж. Кахидзе. Солист Юрий Башмет «Мелодия» (в производстве)

Компактдиски:

- «Светлая печаль». III Международный музыкальный фестиваль в СССР. «Col legno» DDD 0647 286 Live. Digital audio LC 7989
- Пятая симфония, «Светлая печаль». Mobile Fidelity Sound Lab. Inc. MFCD 896 STEREO. «Мелодия» — TM Original Master Recording A Cultural Exchange Release. 0 1577-51896-21
- В 1990 году компактдиски с записями фирмы «Мелодия» выпущены также в Англии и Германии.

Содержание

Становление	5
Концерт для оркестра и его «истоки» . . .	20
«Шестидесятники»	29
«Ларго и аллегро»	35
На перепутье	41
Первая симфония	50
Резо Габриадзе	60
Вторая симфония	66
Джансуг Кахидзе	72
Третья симфония	77
Тито Калатоцишвили	84
Четвертая симфония	92
Георгий Данелия	101
Пятая симфония	113
Шестая симфония	126
Роберт Стура	138
«Музыка для живых»	159
«Светлая печаль»	197
Эльдар Шенгелая	211
Седьмая симфония	227
«Оплаканный ветром»	245
<i>Литература</i>	266
<i>Список произведений Г. Канчели</i>	274
<i>Дискография</i>	277

Книжное издание

НАТАЛЬЯ ЗЕЙФАС
ПЕСНОПЕНИЯ
О музыке Гии Канчели

Редактор И. Бобыкина. Художник О. Боловинцева. Худож. редактор И. Дорохова. Техн. редактор Н. Глотова. Корректор. Е. Васильева. Нотные примеры написала Р. В. Мегарская. Редактор — Л. В. Немтина

ИБ № 2330

Сдано в набор 06.11.90. Подп. к печ. 12.05.91. Форм. бум. 60 × 90^{1/16}. Бумага офсетная № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать офсетная. Печ. л. 17,5. Усл.-печ. л. 17,5. Усл. кр.-отт. 18,5. Уч.-изд. л. 21,33. Тираж 9830 экз. Изд. № 9213. Зак. 1494. Цена 2 р. 50 к.

Издательство «Советский композитор»

103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

Можайский полиграфический комбинат В/О «Совэкспорткнига» Государственного комитета СССР по печати

143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.

51

voice

Handwritten musical notation on three staves. The top staff is labeled "voice" and contains a single note. The middle staff is labeled "TAPE" and contains notes with handwritten annotations "t ≈ 20\"", "t ≈ 5\"", and "2Q". The bottom staff is labeled "Organ" and contains notes with handwritten annotations "♭♭" and "4. ♯".



M 12