

Инструментальный театр Софии Левковской

Статья посвящена творчеству петербургского композитора Софии Левковской. На примере сочинений, написанных в 2000–2011 годах, исследуется специфика инструментального театра Левковской. Рассматриваются формы театрализации: персонафикация инструментов, специфические приемы игры, введение в сценический ряд экстрамузыкальных действий, видеозаписи.

Ключевые слова: София Левковская, музыка XX и XXI веков, инструментальный театр, перформанс, мультимедийные композиции.

София Левковская — яркая фигура современного композиторского сообщества. Ее имя постоянно появляется на концертных афишах, ее музыка звучит в программах фестивалей «Петербургская музыкальная весна», «Звуковые пути», «Земля детей», «Международная неделя консерваторий» и многих других. Левковская откликнулась на самые, казалось бы, неожиданные предложения и сама выступала инициатором проектов, вовлекала в них своих друзей — коллег и учеников, композиторов и исполнителей.

В интервью каналу «Культура» 20 мая 2011 года, за месяц до своей кончины, София Левковская сказала, что ощущает собственную востребованность, внимание публики. Ее сочинения были представлены на всех петербургских фестивалях академической музыки, некоторые произведения возвращались на сцену вновь и вновь. Однако, как правило, все это были номера в многосоставных программах. Их любили исполнители, слушатели принимали их с неизменным интересом, но они оказывались за пределами внимания критики, упоминались лишь вскользь. Концерты, целиком составленные из произведений Левковской, прошли уже после ее безвременного ухода — в июле и сентябре 2011 года. Они показали, насколько ярким, завораживающим, цельным, до деталей продуманным и оттого бесконечно разнообразным был мир ее музыки. Каждое произведение задумывалось и реализовывалось как музыкально-сценическое действие.

В 2000 году Т. В. Чередниченко провозгласила:

Авангард умер. Что шокировало в 50–70-х, в редких случаях превратилось в «классику», а в основном — в лежащее под спудом «наследие»: воспринимается с дежурным почтением или проходит мимо ушей. <...> Одним из направлений радикального послевоенного авангарда был инструментальный театр. Сегодня его эстетика используется лишь фрагментарно, в качестве эффектной приправы, да и мало кем¹.

Сегодня очевидно, что это заявление было несколько преждевременным. Большинство рассматриваемых в данной статье сочинений написаны после 2000 года, и их принадлежность к жанру инструментального театра, на мой взгляд, неоспорима.

Исследователи определяют инструментальный театр как «театр без литературы» (Т. Чередниченко), «визуализацию музыкальных процессов» (О. Леонтьева), «феномен, который тесно связан с целебной потребностью в провокации, которая витает в нашем мире и в которой, похоже, все становится анекдотом — либо культурным, либо промышленным, либо политическим» (Ф. Караев)². Возникновение инструментального театра принято относить к 1950-м (С. Саркисян, Т. Чередниченко). Маурисио Кагель считал движение одним из основных элементов, определяющих его эстетику. Фарадж Караев рассматривает инструментальный театр как возвращение к народному, скоморошьему, фольклорному театру, где функции масок переданы музыкальным инструментам. Элементы театрализации ученые находят в музыке барокко и венского классицизма (В. Конен, А. Хохлова, Е. Исаева)³. В частности, Конен пишет о том, что в русле игровой эстетики XVIII века «идеи, образы и художественные формы театра нашли своеобразное преломление в инструментальной культуре Германии эпохи Просвещения»⁴. В ряд сочинений, предвосхищающих

¹ Чередниченко Т. В. Музыкальный запас: Александр Бакши // Неприкосновенный запас. 2000, № 6 (14). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2000/6/chr.html> (дата обращения: 12.10.2012).

² Караев Фарадж. Лекция об инструментальном театре. URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html (дата обращения: 12.10.2012).

³ А. Л. Хохлова пишет, что Йозеф Гайдн в камерной музыке, в частности в клавирных трио, «организует игровые отношения не только между персонажами комедии, но „персонажами“ — исполнителями его музыки» (Хохлова А. Л. Инструментальный театр Йозефа Гайдна: пространство метаморфоз // Старинная музыка. 2007, № 1–2. С. 29). А принимая во внимание «Прощальную симфонию», Гайдна можно считать и родоначальником театра, в котором принимают участие сами исполнители. (Там же. С. 33).

⁴ Конен В. Д. Театр и инструментальная музыка Моцарта // Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. С. 155.

появление нового жанра, можно включить произведения А. Скрябина, И. Стравинского⁵.

Театрализация академических инструментальных форм может проявляться в персонификации инструментов, их нетрадиционном использовании, манипуляциях с ними (а также с нотными партиями, пюпитрами, вообще любыми предметами), во введении в сценический ряд экстрамузыкальных действий, в том, как выглядят музыканты. В то же время к инструментальному театру относят и моменты чисто музыкальной логики: включение в музыкальную ткань цитат — от кратких мотивов-эмблем, до развернутых фрагментов. Иногда все сочинение может строиться на подобных цитатах⁶ и становится *музыкой о музыке*.

Все эти элементы присутствуют в произведениях С. Левковской. В то же время к ее творчеству, пожалуй, невозможно применить такие определения как «эпатажное», «парадоксальное», «адетерминированное», которые, как считает М. Высоцкая, являются основополагающими для мышления композитора, занимающегося инструментальным театром⁷. Здесь есть *импровизация, метафоризм и эксперимент*, но нет *провокации и протеста*. Интеллектуальная игра в рассматриваемых нами произведениях строится не на парадоксальности сопряжения звукового и сценического, а на их взаимодействии, синтезе, взаимообусловленности.

Это касается, в частности, внешнего вида музыкантов (в тех случаях, когда того требует сценический образ). Например, исполнитель пьесы «Раненый тромбон» появляется в футболке защитного цвета, у флейтиста в «Гамаюне» на спине прикреплены крылышки, в шуточном дуэте «Два лебедя, богатый и бедный» один исполнитель выходит в черном, другой в белом костюме и располагаются на сцене лицом друг к другу и боком к зрителям.

Инструментальный театр Софии Левковской чрезвычайно разнообразен. В этом жанре композитором созданы сочинения камерные и оркестровые (среди них скрипичный концерт и концерт для солистов и струнного оркестра «Ни о чем не спрашивай»), мультимедийные композиции.

⁵ См.: Курьшева Т. А. Театральность и музыка. М., 1984.

⁶ Вследствие этого Т. Чередниченко называет инструментальный театр «вотчиной симбиотической музыки», используя терминологию К. Штокхаузена, писавшего о технике интегрирования готовых (например, фольклорных) фрагментов, при которой, в противоположность коллажу, необходимо установить связь различных элементов, не противопоставляя и не синтезируя их (то есть не растворяя друг в друге), а интегрируя «симбиотическим» способом, подобно биологическим процессам. См.: Stockhausen K. Texte zur Musik. 1971. Цит. по: Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 23.

⁷ См.: Высоцкая М. С. Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева // Музыковедение. 2009. № 1. С. 24.

В некоторых произведениях внимание слушателей к происходящему на сцене абсолютно необходимо. Лишь визуально можно оценить моменты *тембровой подмены* в Скрипичном концерте, когда солист ведет смычком по скрипке, а слышен тембр контрабаса, или скрипач «играет» пиццикато, а раздается звук арфы. Чрезвычайно важным является движение исполнителя в сочинениях «Уходя в весну», «Раненый тромбон», «Гамаюн». Пианист, играющий прелюдию «Феникс», зажигает спичку и тушит ее, а в конце сочинения зажигает другую и дает ей догореть. *Горение* включено в общее действие, *сгорание* (и последующее возрождение) — атрибут мифологической птицы. На слух уловить происходящее невозможно.

В монологе «Раненый тромбон» для тромбона соло (2009)⁸ формообразующим приемом становится *артикуляция*. Сопоставление разных ее типов позволяет исполнителю выстроить несколько контрастных игровых планов. Подзаголовок определяет пьесу как «warzone». Это динамичная *сцена*, рассчитанная на слушателя и на зрителя, звук в ней — лишь одно из выразительных средств. Партия предваряется ремарками: «Для исполнения требуется два тромбона, второй лежит на стуле на авансцене по центру»; «Пульт с нотами располагается справа от „раненого“»; «За сценой нужен второй пульт с первой страницей партитуры и металлическая сурдина WA».

В рукописи дана общая схема перемещения артиста по сцене, а также содержатся следующие ремарки: «Спиной входя на сцену (3 шага), останавливаясь и как бы отстреливаясь...»; «Раструб влево и вправо вверх...»; «Резко развернувшись лицом к залу...»; «Идя через сцену к пульту, „отстреливаясь“ как бы на ходу».

Согласно указаниям в нотном тексте, тромбонист должен, не прерывая игры, медленно разворачивать раструб в указанном направлении.

Общему замыслу подчинена и звуковая палитра, в которую включены тембровые эффекты. Нотный текст предваряется развернутым перечнем специфических приемов игры: мультифоники (верхний тон исполняется голосом); «рычание» (либо самый низкий тон); щелкая языком в мундштук одновременно с артикуляцией нижних звуков; чмокая губами в мундштук (нужно добиться звонкого звука).

«Звуки стрельбы должны иметь „трескучую“ составляющую», — подчеркивает композитор. В ряду сольных пьес Левковской «Раненый тромбон» выделяется не только разнообразием приемов игры, но и богат-

⁸ Толчком к созданию этой пьесы был фильм Висконти «Людвиг», ее первое исполнение состоялось в концерте Solo, duo, trio, quartet на XXI Международном фестивале «Звуковые пути» 18 ноября 2009 г.

ством тембровых красок. А первая же авторская ремарка ставит перед музыкантом задачу играть «в темпе стрельбы из автомата».

Но, пожалуй, самым важным в пьесе становится исполнительский прием *quasi parlando*, подражая человеческой речи (ремарка: «без остановки скользя кулисой по любым тонам, „произнося“ данный текст»). Он является основным в центральном эпизоде — диалоге с «раненым»: «Что это?! Он убит? Наверное, убит. Или ранен?.. Лежит, не двигается... Надо посмотреть...» (Ремарка: «Тихонько стукнуть кулисой по раненому тромбону, не отнимая тромбон от губ».) «Вроде бы живой... Надо помочь...» Исполнитель обращается к лежащему: «Эй, приятель! Давай-ка вставай, надо уходить!» Далее в фигурации тромбона вмонтированы фразы: «Ну что ты лежишь, вставай!»; «Скорее, скорее, я помогу!» (ил. 1).

Пожалуй, самым сложным моментом для исполнителя становится эта импровизационная часть. Имитация речи на инструменте требует особой артикуляции, тщательной интонационной выверенности — в противном случае она может быть не воспринята аудиторией. Здесь не годится академическое звукоизвлечение, не подходит усредненная «приблизительная» ритмизация — необходима театральнo-приподнятая декламация, возможно даже включающая элементы эксцентрики.

В то же время не абстрактно-ритмическая, а речевая организация музыкальной фразы, а также перенесение внимания исполнителя с качества звука, чистой интонации на осмысленное ее *произнесение*, тщательно выписанная *партитура движений* делают эту пьесу ярким образцом современного инструментального театра.

Сценическое действие — важная составляющая и в перформанс-прелюдии «Уходя в весну» для пианиста, записи и маленьких белых лепестков (1999, 2000). Звуки улицы врываются в зал до появления пианиста (по авторской ремарке, фонограмма включается, когда рабочий сцены после объявления номера открывает крышку рояля). Сначала исполнитель играет одним пальцем сидя боком на стуле нога на ногу, словно пробуя звук инструмента. Звуки извне вторгаются во «внутреннюю» музыку человека за роялем. Ремарки в пьесе требуют «при звуке автомобильного гудка отдернуть руки от инструмента, съезжиться на проезд автомобиля, при звуке удара вздрогнуть и зажмуриться...», а «на звуки „Французской песенки“ расправить плечи и положить руки на пюпитр...» и «проследить взглядом вертолет». Лишь в конце пьесы стоит: «На звуки улицы не реагировать, доиграть фразу».

Подняв раструб предельно высоко → → →
f
 Вперёд Вниз
pp *ppp*
 (Adagio, poco a poco a sceler.) В темпе стрельбы
 Вперёд влево
mf *ff*
 Вперёд влево 5 ВПРАВО, ЛЕЖАЩЕМУ ТРИБОНИ.
mf *ff* Ну что ты ле-жишь, вст-вай!
 влево Вверх Вправо
 Т.стр.
ff Ско-ре-е, ско-ре-е, я по-мо-гу!

Ил. 1. С. Левковская. Раненый тромбон (2009). Рукопись, с. 10. Из личного архива композитора

В статье «Инструментальный театр: зрительно-звуковой диктат сцены» София Левковская пишет:

Сцена просит, настаивает, требует. Не только звука, но и движения. <...> Из музыкального звука уже извлечено практически все и в отношении филировки, и тембра, и сонористических эффектов. А виртуозная техника в работе с этими эффектами достигла таких высот, что уже давно пора (и не я это открыла) предлагать исполнителю новые по качеству задачи. Мне кажется, что само качество звука должно поменяться (а если точнее — обогатиться) и перерасти в новое качество звукоизвлечения, вернее — озвучания. Настолько новое, что потребуются режиссура, сценография⁹.

В некоторых сочинениях Левковской визуальный ряд вынесен на экран. Мультимедийные сочинения сегодня в моде, но чрезвычайно редко случается видеть, чтобы происходящее на экране и сцене не иллюстрировало бы одно другое, а вступало в диалог. Для своих сочинений С. Левковская писала специальные видеосценарии, сама участвовала в создании визуального ряда.

Одним из первых сочинений, включающим видеоряд, стала «Моя маленькая лениниана» на тексты В. Ерофеева для чтеца, «факультативного» фортепиано, меццо-сопрано, видео и электроники (1997). В кульминации певица раскидывала руки, и просторная белая накидка превращалась в экран, по которому мчался поезд.

В крупной шестичастной композиции «Изгнание из рая» для меццо-сопрано, девяти инструментов, видео и электроники (2003) на экран проецируются лица. Авторские указания очень конкретны:

Это должны быть не лица общеизвестных персон и ни в коем случае не рекламные фотографии. Кроме того, из этого ряда должны быть исключены специально спозированные портреты. Ракурсы должны быть разнообразны... Должны быть представлены как мужчины, так и женщины. Национально-расовая принадлежность тоже должна варьироваться, как и эмоциональная наполненность фотографий от безутешного горя до спокойного тихого сияния. Время «звучания» одного лица 18 секунд. <...> Видеоряд постоянен и регулярен вне зависимости от содержания номеров и пауз между номерами. ...[Он] представляет собой

⁹ Левковская С. С. Инструментальный театр: Зрительно-звуковой диктат сцены // *Musica*. 2008. № 1. С. 41, 43.

самостоятельный ритм: что-то вроде постепенно выходящего из-под контроля *basso-ostinato*.

Шесть частей композиции — 1) Сон бога; 2) Вокруг яблока; 3) Проклятье Адама; 4) Проклятье Евы; 5) Проклятье Змея; 6) Херувим с огненным мечом — имеют собственную логику развития и внешне никак не соотносятся с визуальным рядом. Однако в самом конце свет гаснет полностью, и демонстрируется второй, короткий видеоролик: просыпающийся мальчик вылезает из постели, бежит — босой — и оказывается в зале, где проходит концерт. Только зал на экране пуст. Ребенок проходит через сцену, с последними звуками челюсти закрывает дверь артистической. Когда зажигается свет, зрители видят на рояле большое красное яблоко. «Все человечество... — резюмирует автор, — проходит через изгнание из рая. <...> Адам и Ева просто ушли из рая, чтобы обрести другой рай. Другой рай — дети».

Совмещение видеоряда и музыки, происходящего на сцене и на экране, приводит к совмещению реального времени концерта — и библейского «всегда», к появлению в концертном жанре черт мистерии.

Сочинение «Собор. Исаакиевский собор. Исаакиевский кафедральный собор» (2003, вторая редакция 2009) было впервые исполнено на одном из концертов секции электронной музыки и мультимедиа Союза композиторов. Три части названия отражают троичность, лежащую в основе структуры всего произведения. Оно написано для трех исполнителей: скрипки, органа (баяна), электроники. В нем задействовано три звуковых плана: музыка, проговариваемый текст, шумы. Слушатель (зритель) воспринимает музыкальный, вербальный и визуальный ряды. Произведение состоит из трех разделов, внутри которых отдельные эпизоды также имеют трехчастную структуру. Соединение разных планов образует сложную полифоническую ткань.

Шаги, асфальт, колеса автомобилей, купол, отражающийся в лобовом стекле. Голос скрипки — как внутренний голос, голос за кадром. В основе ее темы — вариативный или, скорее, комбинаторный принцип. Одни и те же диатонические тоны, сцепляясь в разном порядке, создают впечатление сосредоточенности, постоянного возвращения к некой важной мысли. И тот же принцип вариативности — в видеоряде: собор, его перевернутое размытое отражение в лужах, по которым ступают прохожие, а ветер гонит легкую рябь и мелкий мусор; собор, перечеркнутый оконными рамами, искаженный в стеклах туристических автобусов. Золотой купол над переулком, из которого выезжает машина с надписью Pepsi. Отражение ангела в витрине с вывеской «Богиня света» и в рекламном

стенде с призывом «Действуй сейчас». И бесконечный монолог скрипки, настойчивым интонациям которой начинает отвечать баян. Дуэт инструментов становится все энергичнее, а в кадре все чаще появляется сам собор.

И вдруг — аккорд. Монолитный, массивный, величественный, ошеломляющий. Еще один, высящийся подобно столпу, за ним — еще, и еще один. Они вздымаются все выше. Размеренные, плотные, зримые, как колоннада, разделенные равными промежутками (диалогом скрипки и баяна). Сложная структура аккордов воспринимается как воплощение гармонии. Мерцание обертонов напоминает гладко отполированную поверхность мрамора, оно подобно также дробящемуся изображению на картинах Филонова; богатая палитра отзвуков образует плотную, цельную структуру. Видеоряд также изменяется: теперь на экране фигуры ангелов, Христа, апостолов. Паузы — грандиозные просветы между звуковыми колоннами — наполнены внутренним звучанием, которое замирает перед ступенями собора.

В последнем разделе звучание словно переносится внутрь собора, появляется реверберация, как будто голос скрипки отражается от стен огромного гулкового помещения. Инструменты словно вслушиваются в эхо своих мыслей. А потом сквозь городские шумы, суетный гул толпы проступают слова. Ежедневную молитву святителя Филарета, митрополита московского, произносят два голоса — женский и мужской. Она направлена не к слушателю, а внутрь тишины, внутрь себя. Многие слова молитвы не слышны, она повторяется несколько раз — тихо и потаенно, как отзвук в душе. Голоса наслаиваются друг на друга, мерцают, и мы улавливаем только отдельные фразы: «Господи: не знаю, чего мне просить у Тебя? Ты один ведаешь, что мне потребно»; «Не дерзаю просить — ни креста, ни утешения! Только стою пред Тобою; сердце мое — отверсто»; «Научи меня молиться. Сам во мне молись».

В видеоряде «Собора» нет открыточных видов. Даже когда все строе-ние показано целиком, это не парадный вид — на стенах леса и зеленая строительная сетка. Мы не вглядываемся в него, но он рядом, он присутствует в нашем сознании. Как и тихая внутренняя молитва — в суете, в гомоне толпы, то одной, то другой своей фразой всплывающая в сознании. Нечто, делающее значительными, значимыми самые мелкие подробности нашей жизни, наполняющее ее смыслом.

«Собор» — сочинение, в котором отчетливо видны важнейшие составляющие, необходимые для действия на сцене: звук, слово, изображение. И в то же время в творчестве С. Левковской это произведение стоит несколько особняком. Во-первых, в нем, несмотря на наличие видеоряда,

нет движения, оно статично, замкнуто, интровертно. Во-вторых, внутренняя речь (молитва) здесь выведена на поверхность, озвучена, явлена как *текст*, тогда как во многих других сочинениях композитор, напротив, скрывает ее, оставляя лишь некую оболочку, провоцируя особую исполнительскую подачу текста *музыкального*.

В статье «Слова. Звуки Движения» С. Левковская прослеживает традицию *называния* сочинений, рассматривает отношения музыки и слова, проявляющиеся также в программе произведения и в формировании «полиинформативного» пространства¹⁰.

В ряде сочинений Левковской, также, несомненно, относящихся к сфере инструментального театра, зрительный ряд отсутствует, все действие сосредоточено исключительно в звуковом пространстве. В пьесе «...Не для Чехова» для кларнета соло (2010)¹¹ исполнитель чередует музыкальные фразы с текстом, который состоит из названий рассказов и повестей А. П. Чехова, расположенных в хронологическом порядке. В некоторых случаях эти названия служат характеристиками только что прозвучавших музыкальных фрагментов. Вот, несколько раз вернувшись к одним и тем же интонациям, исполнитель произносит, будто в растерянности: «Забыл». Три волны стремительных арпеджо обрываются на самых высоких нотах. «Скверная история», — резюмирует музыкант. «Застряв» на секундовой интонации, припечатывает: «Размазня», а в конце пьесы заходится чахоточным кашлем. Весь текст (и кашель) вписан в партию исполнителя, ритмически выверен. В этом произведении нет сценического действия, но есть театральность, движение образа.

Не требуется видеть исполнителей и в композиции «Мы» для скрипки, аккордеона и электроники (2002). Сама Левковская характеризовала сочинение так:

Эта музыка — день музыканта, вечно спешащего с одной репетиции на другую и живущего на ходу. В сочинении использованы конкретные звуки УТРА — будильник, душ, вода из крана, телефон, восклицания, разбитая чашка; звуки ДНЯ — шаги в разных акустиках: дом, лестница, улица, театр. Шаги «идущие» и шаги «бегущие», «опаздывающие» на концерт, шаги сквозь шум толпы, смех, настройку оркестра в яме, уже в сопровождении тяжелого дыхания... ВЕЧЕР — точка остановки беготни, вечер — это концерт; это каденция скрипки соло, вполне романтическая оста-

¹⁰ Левковская С. С. Слова. Звуки Движения // Musicus. 2010. № 1–2. С. 45.

¹¹ В рукописи это сочинение названо «...для Чехова». Возможно, название было изменено, когда произведение, специально написанное для исполнения в «Чеховском концерте» в рамках фестиваля «Звуковые пути», не включили в его программу.

новка и вслушивание в красоту. На мой взгляд, время музыканта останавливается только в момент выхода на сцену, и он превращается в особенного человека. А потом снова бежать — под бой часов, и в голове звучат обрывки мелодий дня¹².

Все перечисленные звуки собраны композитором на звуковую дорожку; в нотах есть строка, в которой указывается, что и в какой последовательности звучит (ил. 2).

София Левковская

„Мы“

C ЧАСЫ
 △ БУДИЛЬНИК
 ▼ УДАР ПО БУДИЛЬНИКУ
 ■ ШАГИ
 ↑ ЗАЖИРАЛКА
 ▲ ДЫХАНИЕ
 ~ СКРИП ДВЕРИ
 ⤴ КРАН
 ▲ ДУШ
 B ТЕЛЕФОН
 ♫ ВОДА В РАКОВИНЕ
 ⊙ ДВЕРНОЙ КОЛОКОЛЬЧИК
 ★ РАЗБИТО ЧТО-ТО
 ! ВСКРИК
 ■ ДВЕРЬ ХЛОПНУЛА
 ⊙ ШУМ ТРОЛЛЕЙ
 ☾ СМЕХ
 ~ КУРАНТЫ

10'' 10'' 11'' 7'' 11'' 5'' 15'' 10'' 18'' 14'' 17'' 12'' 10'' 5'' 8'' 30''
 14'' 1'' 15'' 5'' 1'30'' 50'' 10'' 20'' 20''
 -2002- ≈ 8'17''

Ил. 2. С. Левковская. Мы. Композиция для скрипки, баяна и электроники (2002). Рукопись, с. 1. Из личного архива композитора

¹² Аннотация из домашнего архива С. С. Левковской.

Композиция написана в жанре пассакалии. Замысел — показать существование музыканта в немзыкальной среде, и он роднит эту композицию с прелюдией «Уходя в весну». Бытовые шумы задают ритм; сквозь его безжалостную сетку прорываются внутренние мелодии, фразы. Самое начало пьесы представляется звуковым аналогом картины С. Дали «Сон, навеянный полетом пчелы вокруг граната, за миг до пробуждения», и первые проведения темы словно бы скомканы, неразличимы в торопливых кластерах.

Фарадж Караев писал: «Всякое творчество, и музыка в том числе, один из видов автобиографии»¹³. И это сочинение автобиографично. С. Левковская выросла в большой, дружной семье: родители и четверо детей. Многолюдный, открытый для всех, гостеприимный дом, в котором все обитатели — творческие люди, и у каждого свой ритм жизни. Сестра Софии Анна, услышав композицию, сказала: «Я никогда не думала, что Соня так любит наш дом».

Произведения в жанре инструментального театра могут не включать в себя сценическое действие или иной визуальный ряд. Но в них всегда присутствует работа не только и не столько со звуком (с тем, что слышно), сколько с исполнителями и слушателями. Внутренний, потаенный текст присутствует во многих сочинениях Левковской, делая неоднозначным их восприятие, ставя перед исполнителями неординарные задачи. Так, в последнем разделе Скрипичного концерта (цифра 32, *Riù mosso*) оркестранты струнной группы склоняются к декам, словно бы дуют в них. До слушателей доносится шум прибора, на фоне которого реют чайками флейты. Эффект прибора рожден произнесением слов. Это строки средневекового поэта Джона Филипса, взятые Робертом Бернсом в качестве эпиграфа к балладе «Свежие устрицы»:

Блажен, кто в дни забот иль бед
В простом иль шитом кошельке обрящет
Роскошный шиллинг — и услышать сможет
Писк свежих устриц, попивая эль¹⁴.

В партитуре стоит пометка: «Шепотом, вступление по пультам, читать не быстро, *non crescendo*». Четверостишие читается дважды. Наслоение текста, происходящее из-за разновременного вступления оркестрантов, делает невозможным его восприятие залом. До слушателей долетает лишь

¹³ Караев Ф. Лекция об инструментальном театре.

¹⁴ Левковская обратилась к переводу А. Эппеля, немного изменив его.

насыщенная аллитерациями звуковая рябь. Ее живое биение, обусловленное ритмом стиха, производит ошеломляющее впечатление. А способ достижения такого эффекта скрыт.

Так же, шепотом, нужно произносить стихи в пьесе «Свинья» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2009)¹⁵. Эту пьесу С. Левковская написала для концерта «Искушение творчеством». Композиторам, принявшим участие в проекте, было предложено выбрать стихи из книги Дмитрия Бобышева «Звери св. Антония» с иллюстрациями М. Шемякина. Здесь жесткий, эпатажный текст звучит — после демонстративно грязных кластеров, взвизгиваний, кларнетового «смеха» — не заглушаемый ничем, накладываясь лишь на тихие тремоло скрипки и виолончели, совпадая с ними. Стихотворение Бобышева карикатурно, карикатурны и избранные автором артикуляционные приемы игры. В той же эстетике — гравюра Шемякина. Однако фрагмент текста использован композитором как еще одно *звукорождающее* средство. Обилие звонких согласных *з, р (здр), г* — создает жутковато-натуралистическое ощущение гравюрного штриха:

Здесь — настоящее: бьющие в ноздри,
Скользкие потроха и мозги...

В нескольких произведениях, также датированных 2009 годом, С. Левковская обращается к близкому по сути приему: текст в них скрыт от слушателей, явлен лишь исполнителю. Таков, например, «Апельсиновый реквием», где канонический текст «проговаривают» струнные (прием *quasi parlando*).

Музыкальный комментарий «Собственное тело» для скрипки, виолончели, кларнета и фортепиано тоже был создан для концерта «Искушение творчеством». По признанию Левковской, она выбрала название, не познакомившись ни с текстом, ни с иллюстрацией М. Шемякина, и лишь потом спохватилась. «Я подумала, что, может быть, имелось в виду *мужское* тело, а я уже начала писать про *женское*», — рассказывала она.

Из мерных звуков ре-минорного трезвучия у фортепиано рождается фигурация — фон для гибких, томно потягивающихся глиссандо скрипки и виолончели и кларнета, буквально *нащупывающего* нужную интонацию. А затем появляется тема-цитата из Адажио Спартака и Фригии. В балете А. Хачатуряна его предваряет Монолог Фригии, и первую часть

¹⁵ Концерт исполнялся на петербургском фестивале искусств «Сергей Осколков и его друзья».

номера девушка танцует одна. Левковская поручает тему кларнету, который играет фруллато, одновременно тремолируя. Хрупкая, нежная мелодия звучит с иронией, как будто героиня немного не в форме, ей надо бы слегка... прокашляться. А потом начинается танго — активное, стремительное — оно захватывает, завораживает, кружит, пока не раздается знакомое трезвучие (возможно, бой часов?). Вновь, теперь уже устало, «потягивается» скрипка, и виолончель «окликает» ее: «Добрый день, как поживаете? Сегодня прекрасная погода... Ответьте, будьте добры!.. Ответьте, будьте добры!» — «Да, здравствуйте, у меня все прекрасно», — отзывается скрипка. Исполнители ставят инструменты на колени и мерно покачивают их из стороны в сторону. Это — единственное видимое зрителям сценическое движение. Они не могут знать содержания только что звучавшего диалога, исполнявшегося все тем же приемом *quasi parlando*. Они могут лишь ощущать, что произошло нечто особенное, значимое.

Соккрытие, недоговоренность, надежда на понимание без слов, на угадывание, на глубинное родство, делающим возможным бессловесное постижение сути, стало основой для создания целого ряда камерных произведений С. Левковской. Одно из них — «Азбука глухонемых» для сопрано, саксофона и клавесина (2004). Само по себе соединение этих инструментов в ансамбль — своего рода тембровый оксюморон. Хрупкий, предельно камерный звук клавесина и сочный, глубокий, дышащий тенового саксофона — прошлое и современность, Европа XVII и XVIII веков и Америка XX столетия, затухание и возможность длить звук, наполняя его, глиссандируя, вибрируя. А рядом — человеческий голос как нечто преходящее, возникающее, способное обрести форму и смысл и растворяющееся в вечном молчании.

Жанр сочинения можно было бы определить как вокальный цикл. В основе сочинения — единственное затухающе-краткое четверостишие Осипа Мандельштама:

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...

Стихотворение, созданное в 1908 году, стало эпиграфом первой книги поэта «Камень». Содержащее в себе «немолчный напев тишины», оно само по себе одновременно молчание, вслушивание и звук; оно вмещает в себя вечность и миг, «сейчас» как окно в вечность.

Поэзия Мандельштама привлекала Софию Левковскую на протяжении всего творческого пути. Строка «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» стала эпиграфом к ранней Фантазии для фортепиано. В 1989 году Левковская написала цикл «Два стихотворения О. Мандельштама» для хора а капелла («Мне Тифлис горбатый снится» и «Уничтожает пламень сухую жизнь мою»), на рубеже десятилетий — цикл «Три четверостишья Осипа Мандельштама» для голоса и фортепиано. Именно тогда она обратилась к стихотворению «Звук осторожный и глухой» и поставила его в начало цикла. Выбор текстов для двух других номеров необычен: это лишь первые строфы произведений, словно бы напоминания о них. Недосказанность здесь становится художественным приемом: эти стихи Мандельштама наполнены множеством звучаний. Графически-плакатный «Кассандре» (1917) — это и эхо беспощадного, площадного революционного года, и предчувствие более страшных времен, «звуков омерзительного бала». В другом, казалось бы, противоположном по настроению тексте «В хрустальном омуте» (1919), слышны орган, овчарок лай, «крутое „Верую“ и псалмопевца роздых», «хрусталь высоких нот». Однако композитору нужны были лишь строки, *предрешающие и порождающие* звук, — строки, в которых звук еще не рожден, не высказан:

Я не искал в цветущие мгновенья
Твоих, Кассандра, губ, твоих, Кассандра, глаз,
Но в декабре торжественного бденья
Воспоминая мучат нас.

Завершает цикл четверостишье, оканчивающееся образом безмолвия — ворожкой и нашептываниями:

И сумасшедших скал колючие соборы
Повисли в воздухе, где шерсть и тишина...

Это сосредоточенное безмолвное воспоминание-предчувствие, однако, словно вмещает в себя звучания всех опущенных строф. Несколькоми годами позже, вернувшись к циклу, С. Левковская взяла из него лишь первый номер — небольшое и столь многомерное четверостишье вместе с уже созданным для него напевом.

Найденные в «Азбуке глухонемых» тембровые решения оказываются идеальными для передачи приглушенного, по меткому определению С. Аверинцева, «матового» звука, интонации стиха, пронизанного аллитерациями. Ломкий звук клавесина — звук движения воздуха в шепоте,

шуршании, шелесте. Это грань тишины и нетишины, молчания и немолчания, бытия и небытия:

Быть может, прежде губ уже родился шепот
И в бездревесности кружились листья,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

Две сцепленные восходящие терции становятся основой музыкальной ткани первого, инструментального раздела. У саксофона проходит мелодия, которая в дальнейшем обретет слова.

Во втором номере вступает вокалистка, однако ее партия *беззвучна*. Голос являет себя в жесте. Он опосредствован прозрачной фактурой — интенсивной, но легкой, полной воздуха штриховкой клавишных фигураций. На их фоне певица молча демонстрирует один за другим жесты языка глухонемых (в ее партию вклеены рисунки — графические изображения жестов, передающих буквы латинского алфавита). Каждый жест певицы выделен, подчеркнут пунктиром саксофона, который звучит как импульс, сигнал. В третьем разделе голос наконец улавливает этот импульс: звук сначала идет сквозь сомкнутые губы, отчаянно прорываясь, бьется на одной ноте, затем все увереннее, все более округло, завершено скользит по всему певческому диапазону. Наконец в нем проступает, обретает плоть слово — плод, созревший, срываемый с губ.

Появление текста — реализация, свершение. Но едва произнесенные, слова тут же оказываются избыточными, слишком отчетливыми. Текст продолжает жить, звучать, но большая часть фраз передана саксофону. Его партия и партия вокалистки теперь составляют единую линию, из которой лишь отдельные слова и слоги произносятся вслух, однако все четверостишие целиком *звучит, пропеваётся* молчаливым движением рук. Оно само становится *напевом тишины*, возвращается в нее. Последним угасает, словно рассыхаясь, распадаясь на призвуки, сипловатый тембр саксофона.

Казалось бы, нечто подобное следовало ожидать и в одном из самых последних сочинений С. Левковской — концерте «Ни о чем не спрашивай». В нем предполагается «случайный» выбор солистов, одно из основных требований к ним — умение импровизировать. В партитуре голоса выписаны для солирующих кларнета и альты. На первом исполнении в октябре 2010 года во время «Международной недели консерватории» звучали голос и фортепиано, на втором, 20 мая 2011 года в зале Капеллы

на вечере «В мире петербургской оркестровой музыки», — голос, кларнет и фортепиано¹⁶.

Сценическое общение солистов, безусловно, могло подразумевать некие не явленные публике слова. Но их нет. А *речь* — налицо: как в мельчайших элементах — интонациях, оборотах, начатых одним музыкантом и подхваченных, продолженных другими, так и в общей структуре произведения, предполагающей свободные каденции. Отказ от вербального текста, даже скрытого от слушателей, связан, вероятно, с обращением композитора к специфическому жанру, хасидским нигунам, которые часто называют «напевами без слов». Две темы концерта основаны на мелодиях из репертуара замечательного израильского кларнетиста Гиоры Фейдмана.

Фоном для этих мелодий, имеющих монодийную природу, становится мягкая кружевная вязь струнного оркестра. Сдержанные «жесты» глоссандирующих скрипок (или это отклики, отблески свободного скольжения солистов во вступительном разделе?) накладываются на пиццикато виолончелей и контрабасов (нисходящий ход в самом начале произведения напоминает пассакалию). Протяженные органые пункты — воздушные, невесомые благодаря насыщенной, подвижной, ритмически упругой фактуре — создают удобную опору для сольных импровизаций.

У слушателей возникает впечатление незакрепленности текста — неповторимости музыкального события: *только здесь и сейчас*. Это впечатление, как и для всякого яркого исполнения, — верно, но оно также и обманчиво. Тщательность проработки партитуры здесь, как и в других сочинениях С. Левковской, очень высока.

«Ни о чем не спрашивай» — глубоко интимное сочинение. «Дань моему авантюризму» — так охарактеризовала его сама София Левковская. Этот концерт, как и многое в жизни и творчестве композитора, вызывает восхищение и допускает возможность множества интерпретаций.

Инструментальный театр Софии Левковской существенно отличается от того, что мы встречаем у Маурисио Кагеля, Фараджа Караева, Александра Бакши. Инструменты-персонажи, музыканты в ансамблевой игре взаимодействуют, ищут и находят контакт.

¹⁶ Вопреки утверждению автора о полной свободе в выборе солирующих инструментов, мне кажется, что Левковская изначально не предполагала введения фортепиано и ограничилась использованием его в качестве мелодического инструмента (в общем диалоге солист нередко проводит тему или ее фрагмент в удвоении через октаву). Широкие выразительные возможности инструмента, способного выстраивать богатую гармоническую и полифоническую фактуру, фактически оказываются невостребованными.

Литература

1. *Высоцкая М. С.* Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева // *Музыковедение*. 2009. № 1. С. 24–29.
2. *Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Западный авангард после Второй мировой войны. М., 1989. 302 с.
3. *Караев Фарадж.* Лекция об инструментальном театре. URL: http://www.karaev.net/t_lecture_instrumenttheater_r.html (дата обращения: 12.10.2012).
4. *Конен В. Д.* Театр и инструментальная музыка Моцарта // *Конен В. Д.* Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. С. 154–170.
5. *Курьшова Т. А.* Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984. 200 с.
6. *Левковская С. С.* Инструментальный театр: Зрительно-звуковой диктат сцены // *Musicus* 2008. № 1. С. 41–43.
7. *Левковская С. С.* Слова. Звуки. Движения // *Musicus*. 2010. № 1–2. С. 43–45.
8. *Савенко С. И.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 11–35.
9. *Хохлова А. Л.* Инструментальный театр Йозефа Гайдна: пространство метаморфоз // *Старинная музыка*. 2007. № 1–2. С. 28–33.
10. *Чердниченко Т. В.* Музыкальный запас: Александр Бакши // *Неприкосновенный запас*. 2000. № 6 (14). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2000/6/chr.html> (дата обращения: 12.10.2012).
11. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1963–1970. Bd. 3: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten. Köln, 1971.