



О.Л.Берак
(Москва)

ПРОСТРАНСТВО-ВРЕМЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ НИКОЛАЯ КОРНДОРФА «...SI MUOVE» («...ОНА ВЕРТИТСЯ!»)

Николай Сергеевич Корндорф – наш современник, человек, оставивший заметный след в музыкальной культуре второй половины XX века. Годы его учебы в Мерзляковском училище и в консерватории – это легендарные 60-е, когда студенчество жадно из самых невероятных источников черпало пищу, необходимую для развития личности. К этому поколению принадлежат Н.Гутман, О.Каган, В.Спиваков, Т.Гринденко, В.Мартынов, В.Афанасьев и многие другие. По признанию самого Н.С., помимо С.А.Балансаяна, у которого он обучался композиции, и Ю.А.Фортунатова – класс инструментовки, на него огромное влияние оказал Л.М.Гинзбург, который учил не только дирижированию, а формировал музыкальное мировоззрение, понимание музыкальной формы, оказался Учителем философии музыки.

Надо сказать, что уже в Мерзляковском училище, с его плеядой прекрасных педагогов во главе с Д.А.Блюмом, Е.М.Царевой, Ю.Н.Холоповым, Корндорф проявляет себя как дотошный студент. Он интересуется спецификой игры буквально на всех инструментах, особенно на духовых. Это отразится на всем творчестве – исследователи подчеркивают удивительное мастерство композитора в его знании инструментов оркестра. К слову, он является автором интереснейшего труда «Струнные в симфоническом оркестре XX века», где отражены его взгляды на новые и нетрадиционные приемы и способы игры. Эта работа была включена в план издательства «Советский композитор», но так и осталась неопубликованной, а рукопись была потеряна.

Н.С.Корндорф прожил всего 54 года (умер в мае 2001 г.). О себе говорил так. «Я принадлежу к тому направлению в русской музыке, которое, независимо от композиторского стиля, обычно обращается к очень серьезным темам: философским, религиозным, моральным, а также к проблемам духовной жизни человека, его связям с окружающим миром, к взаимоотношению прекрасного и реального, духовного и безду-



ховного. Всё это означает, что большая часть моих сочинений была написана не для увеселения и никоим образом не может быть отнесена к развлечению. По мере сил я стремлюсь к тому, чтобы любая моя работа содержала послание к каждому слушателю и чтобы моя музыка не только никого не оставляла равнодушным, а напротив, вызывала во всех эмоциональный отклик. Я даже согласен на то, чтобы иногда моя музыка вызывала негативные эмоции – но только не безразличие»¹.

И действительно, музыка Н.С.Корндорфа мало кого оставляет равнодушным. Несмотря на то, что многое из написанного оказалось либо вовсе неисполненным в силу самых разных причин (включая и то, что право на издание принадлежит Сикорскому, который, как известно, не торопится с публикациями), либо исполнения были мало удачными (как это произошло в Германии с оперой «Марина и Райнер»), все больше слушателей погружается в мир сочинений этого композитора и дальше уже расстаться с ними невозможно. Существует написанная Ю.Н.Пантелеевой диссертация о поэтике стиля композитора, статьи Н.С.Гуляницкой, Е.И. Чигаревой. Год назад проведен Международный музыкальный фестиваль, посвященный 10-летней годовщине со дня смерти композитора, где на протяжении недели ежедневно исполнялись его произведения, и на последнем концерте в Рахманиновском зале буквально яблоку упасть было некуда.

Наследие Н.С.Корндорфа большое и разнообразное. Им написаны четыре симфонии, три оркестровых гимна (были исполнены его другом, дирижером А.Лазаревым), произведения для камерного ансамбля и отдельных инструментов, включая «Примитивную музыку» для 12 саксофонов (исполнено М.Шапошниковой и ее учениками), интереснейшие опусы для ансамбля солистов оркестра Большого театра, ансамбля ударных инструментов, виолончели соло, органа, арфы и многое другое. Некоторые произведения стали репертуарными, такие как «Ярило», «Пассакалия», «Колыбельная», другим повезло меньше. Так произошло и с "...si muove" ("...она вер-

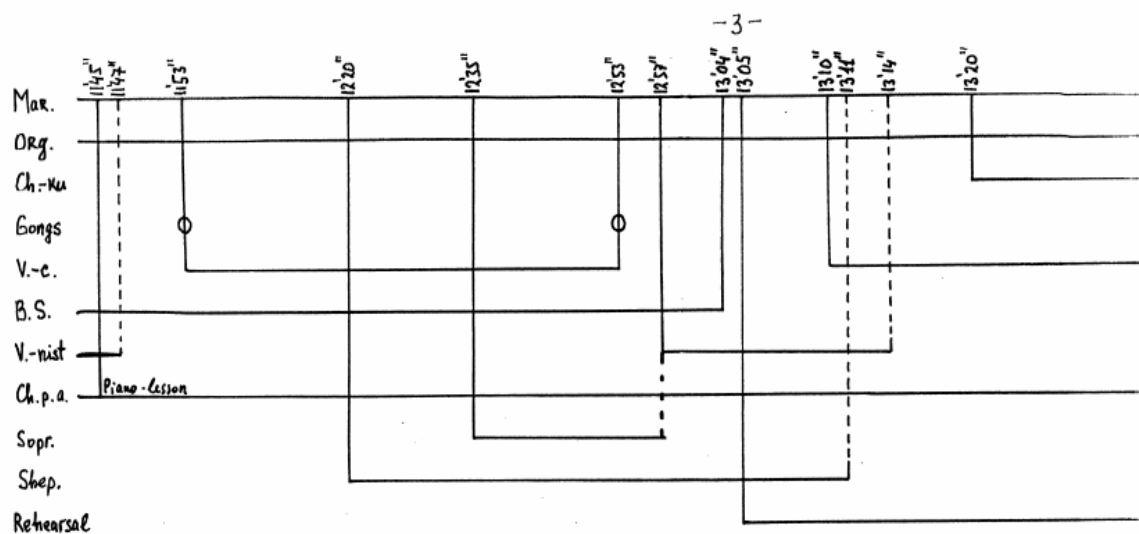
¹ Корндорф Н. Автобиография с лирическими отступлениями / Н. Корндорф ; Предисл. и послесл. Е. Дубинец // Музыкальная академия. - 2002. - № 2. - С. 52-64.



тятся!") – сочинением, написанном в 1993 г., которое Н.С. считал очень важным для себя, но оно так до сих пор и не поставлено.

Композитор считал это произведение самым оригинальным и необычным. Это действительно инструментальный театр, в котором есть только индивидуальные партии. Партитура представляет собой лист бумаги, на котором нарисованы линии, означающие действия в процессе исполнения данной партии и время.

Пример 1.



13'05" A harp is brought onto the stage and put anywhere.

13'35" Harpist begins to tune the harp.

«Идея сочинения заключалась в том, чтобы поиграть в эти разнообразнейшие формы и виды существования музыки в одновременности» – писал композитор. «Здесь существуют два ансамбля. Один – исключительно музыкальный, который не принимает участия в действии. Он состоит из маримбы, органа, виолончели, певца баса, поющего на слоги, и ударника, который играет на большом храмовом китайском барабане и на трех низких яванских гонгах. Этот ансамбль находится как бы в стороне и с музыкальной точки зрения представляет альтернативу тому, что происходит в этот



момент на сцене. А для того, чтобы представить, что же на сцене, я просто перечислю действующие лица. Вся пьеса - это сольное выступление *скрипача*. Он выходит, кланяется и начинает играть музыку из традиционного классического репертуара. Параллельно происходит урок музыки, который *мама* дает *ребенку*. *Пастух* ходит и играет на волынке, водит на веревочке игрушечную корову или козу. В один прекрасный момент он дарит козу ребенку, поскольку иногда они вступают в коммуникацию друг с другом. Вообще, все действия не связаны, хотя происходят одновременно. Действующие лица вступают в общение очень редко. Персонажи могут пересекаться, но это происходит как бы в разных плоскостях. Допустим, по сцене ходит и распевается *дама сопрано*. На сцене *небольшой струнный оркестр* репетирует адажиетто из Пятой симфонии Малера. К ним иногда подходит певица, которая просит подыграть ей какую-то арию, и они ей аккомпанируют. Одновременно с этим действует *композитор*, который сочиняет Шестую симфонию Бетховена. Партия его создана по бетховенским эскизам к первой части Шестой симфонии. В течение 40 минут – он вступает не с самого начала действия, персонажи вводятся постепенно – он пишет эту симфонию. *Классическая балетная пара* танцует отрывки из классических балетов. На сцене сидит *меломан*, который слушает и меняет пластинки, и мы слышим то, что он слушает (тоже какой-то традиционный репертуар). *Духовой оркестр* ходит по залу и играет марши и танцы. *Хиппи* с гитарой слоняется по сцене и насвистывает разные мелодии. Выступает маленькая *рок-группа* в три человека: ударник, бас-гитара и певец. Наконец, *русская народная танцевальная пара* танцует по залу и сцене, с визгом выкрикивает частушки.

В сочинении три раздела. В кульминации каждого раздела все персонажи останавливаются и слышат то, что играет основной ансамбль. В первый раз – это оглушительное звучание *храмового китайского барабана* и тихая игра ансамбля, и все как бы замирают на несколько (40-45) секунд. После чего все снова постепенно оживают, действие продолжается, прибавляются новые действующие лица. Вторая кульминация – это *соло яванских гонгов*. После этого начинается третий раздел, и в его кульминации звучит *орган*. Одновременно появляется действующее лицо под названием "*сто-*



рож". Он просто всех гонит со сцены из зала с соответствующим текстом. Все постепенно расходятся, заканчивают свои партии, музыка идет все тише и тише. Снова – в который уже раз – появляется скрипач, кланяется и взмахивает смычком, чтобы начать играть. В момент этого ауттакта свет гаснет, и все кончается»².

Казалось бы, это типичное произведение, характерное для инструментального театра с перенесением акцента на внешнюю составляющую: поведение исполнителей, их облик, абсурдность ситуаций, не соответствующих обстановке концертного выступления и т.п. Мы знаем насколько интересными были идеи инструментального театра для целого ряда отечественных композиторов, включая А. Шнитке, В. Екимовского, А. Раскатова, Ф. Караева, В. Мартынова, В. Тарнопольского и других. Интересно и разнообразно работает в жанре инструментального театра А.Бакши, да это и понятно – большинство его произведений написано в творческом союзе с крупным отечественным театральным режиссером В.Фокиным. А.Бакши написал грандиозную мистерию «Полифонию мира», которая была поставлена в 1991 году на сцене театра им. Вахтангова. Эта идея была реализована при активном участии Г.Кремера, были привлечены немалые силы, включая режиссера К.Гинкаса, музыкантов, представляющих разные традиционные культуры и жанровые направления, включая джазового тубиста, «экзотических» – диджериду, шофар, раковину, тибетские горн и дунг чен, дудук, зурну. Были привлечены русские, тувинские и хакасские фольклорные музыканты, смешанный хор, оперный певец, балерина, драматический актёр и перформанс-группа. Это был грандиозный проект, в котором пришлось задействовать более 90 исполнителей, которые на разных ярусах исполняли, в соответствии с замыслом композитора, музыку, соответствующую их культуре и традициям. Получилось громадное совмещение этносов, стилей, звуков, где по воле композитора каждый исполнитель должен стать соучастником автора. Поэтому в «Полифонии мира» наряду с общей драматургической идеей не содержится четких предписаний кому и что именно играть. Много «воздуха» было оставлено и театральному режиссеру, который придумал сюжет. Это

² Корндорф Н. Автобиография с лирическими отступлениями / Н. Корндорф ; Предисл. и послесл. Е. Дубинец // Музыкальная академия. - 2002. - № 2. - С. 52-64.



вполне отвечало центральной идее композитора, который намеренно ориентирует исполнителей на свободу в инсценировке произведения. Он сам называет свои партитуры «приблизительными схемами».³

«Полифония мира» А.Бакши, несомненно, полистилистическое произведение, в котором, как считает Е.Лебедева, воплощена утопическая идея о мировом объединении всех культур⁴. Поэтому и драматургия предполагает напластование различных пространств, в которых и реализуется полилог участников. «В едином звучании и иных формах коллективного самовыражения объединяются практически все участники. Такое наложение разнородных смысловых пластов оказывается органичным для поэтической структуры мистериального жанра»⁵ – пишет в своей дипломной работе Е.Лебедева. Это, несомненно, именно мистерия, в которой многоплановая полифония формирует особое объемное звуковое пространство.

Не будем останавливаться на том, какими были отклики на сценическое воплощение. Скажем только, что реакция слушателей и критиков, привлеченных именами Г.Кремера, К.Гинкаса, необычностью всей ситуации, была довольно бурной. Кто-то услышал какофонию, кто-то был неудовлетворен театральным решением, однако важно, что «Полифония мира» прозвучала.

В определенном смысле «...si tuove», казалось бы, близко по замыслу «Полифонии мира». Оба произведения написаны в начале 90-х, содержат идеи, связанные с философским претворением задач вселенского масштаба, оба используют жанр инструментального театра. Однако отличий достаточно много и, в определенной степени, они принципиальны.

Состав исполнителей в «...si tuove» определяется их принадлежностью к разным «родам» музыки. Как часто бывает у Н.С.Корндорфа, его герои принадлежат двум сферам: условно говоря, «серьезной» музыке и музыке андеграунда, к которой он испытывал особую симпатию. Банальное, обыденное может нравиться или не нравиться, но

³ Бакши А. Опыт внутреннего диалога о театре // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 16

⁴ Лебедева Е. Театр Звука Александра Бакши. Дипл. работа. – М., РАМ им. Гнесиных, 2009. С. 29.

⁵ Там же, с. 55



оно имеет право на существование. Струнный оркестр репетирует на сцене отрывок из Пятой симфонии Малера, духовой двигается по залу, разыгрывая марши и танцы. Балетные танцовщики и народная танцевальная пара; рок-группа и певица; композитор, который сочиняет – и не что-нибудь, а Шестую симфонию Бетховена; сторож, который бьет в колотушку и гонит, бранясь, людей из зала. Кто они и зачем нужны композитору? Н.С.Корндорф выбирает персонажи, которые, как он сам пишет, «характеризуют все виды существующей музыки и действий, так или иначе связанных с музыкой»⁶. Возникает предположение о разного рода парах противоположностей, из которых и складывается пространство звучащего и незвучащего, пространство, характеризующее авторское видение социокультурной ситуации, характерной для нашего времени. В этом смысле многие действия, совершаемые персонажами, также являются типизированными: кто-то вступает в контакт с другими исполнителями, кто-то, например, балетная пара, приветствует певицу, дирижера, духовой оркестр, меломана и скрипача, но шарахается при виде народной танцевальной пары и хиппи. Обращает внимание на шарманщика и считает его забавным, а других действующих лиц вообще не замечает.

Типизированным является и манера поведения, предписанная исполнителям: танцоры начинают из одной кулисы, а убегают в противоположную; уличный аккордеонист ходит с инструментом по залу и играет соответствующий репертуар, меломан – человек в наушниках, который слоняется по сцене и залу – время от времени с кем-то сталкивается и дает послушать, что у него звучит, и люди либо вслушиваются в эту музыку, либо шарахаются от него.

Типизировано и то, что относится к области звучащего и незвучащего. Мало того, что буквально все реплики дирижера, матери, дающей урок своему ребенку, и всех иных персонажей совершенно беззвучны. Они и так нам понятны, ибо позы, жесты, мимика – все передается фактически через ритуал, а не через индивидуализированную форму поведения. Корндорф предписывает скрипачу сыграть только первые

⁶ Корндорф Н. Автобиография с лирическими отступлениями / Н. Корндорф ; Предисл. и послесл. Е. Дубинец // Музыкальная академия. - 2002. - № 2. - С. 52-64.



четыре такта из начала пьесы и сразу же – последние четыре такта из коды. Таким образом, он ее как бы играет всю, раскланивается и уходит. Однако каждое появление скрипача начинается с поклонов публике.

Самым странным с точки зрения исторической подачи событий является фигура композитора, который *сейчас* пишет шестую симфонию Бетховена. Что это – комикование, следованием приемам, присущим инструментальному театру? Думаю, ответ не столь однозначен.

Начнем с того, что какое-либо привнесение элементов комичности своим персонажам со стороны исполнителей Корндорф отнюдь не приветствует, а просит всех быть естественными. Думаю, что ему значительно важнее показать место и роль профанного, обыденного в жизни. Он детально описывает кто и во что должен быть одет и как себя должен вести. В партитуре содержатся четкие указания, касающиеся порядка действий и их характера. Композитор строго регламентирует время появления и наполненность действий каждой пары. Он четко представляет себе соотношение продуманных до мельчайших подробностей линий поведения всех персонажей, благодаря чему звуковое пространство становится буквально зримым. Посмотрим на партитуру, на которую непременно следует наложить Хронометраж, Описание действия и Описание исполнителя.

Пример 2. МАТЬ И РЕБЕНОК

Условные обозначения

- 1 — *Детский уголок*: в течение всей сцены.
- 2 — *Урок музыки*: в то время, пока *Мать* разговаривает.
- 3 — Продолжать играть столь же активно, как до этого, но только теперь совершенно беззвучно
- 4 — Остановиться и замереть в выразительной позе.

Описание исполнителей

Роль *Ребенка* может исполнять как девочка, так и мальчик.

И *Мать*, и *Ребенок* одеты в повседневную одежду. Для них на сцене не существует других *Действующих лиц*, за исключением моментов, указанных в партитуре.

Детский уголок. *Ребенок* играет разными игрушками, воспроизводящими звуки: музыкальным волчком, “тещиным языком”, музыкальной шкатулкой и т.д. *Ребенок* должен впервые появиться



на сцене так, чтобы у него было достаточно времени посидеть в *Детском уголке* и поиграть там. Начинает играть на фортепиано (*Урок музыки*) точно в указанный момент.

Урок музыки. Все разговоры между всеми *Действующими лицами* на сцене должны быть совершенно беззвучны. *Мать* объясняет все очень спокойно и терпеливо, хвалит и критикует игру *Ребенка*, велит повторить некоторые пассажи и т.д. В конце урока она гладит *Ребенка* по спине и разрешает ему вернуться в *Детский уголок*.

Каждый раз, когда *Мать* появляется на сцене, у нее должно быть достаточно времени, чтобы сесть за пианино, позвать *Ребенка*, дать ему подойти, сесть и начать *Урок* точно в указанное время.

Хронометраж

8'08" *Ребенок* выходит, идет в *Детский уголок* и начинает играть игрушками.

Перед 11'45" *Мать* выходит на сцену и зовет *Ребенка*.

11'45" Начало *Урока музыки*.

12'28" *Мать* останавливает *Ребенка* и говорит с ним.

12'40" *Ребенок* возобновляет игру.

Репертуар урока музыки

1. Бах. Менуэт из "Notenbuchelein fur Anna Magdalena Bach".
2. Гайдн. Симфония № 94, II часть, Andante.
3. Бетховен. Немецкий танец.
4. Шуберт. Вальс.
5. Шуман. "Веселый крестьянин".
6. Чайковский. "Старинная французская песенка".
7. Черни. Этюд из оп. 740.
8. Черни. Этюд из оп. 740.

Относительно свободными являются рекомендации в репертуаре разучиваемых уроков матери и ребенка, того, что играют хиппи, каков текст частушек у народных исполнителей. Композитор предполагает, что ребенком может быть и мальчик, и девочка, и неважно какую игрушку возит пастух – корову или овцу. Автору важно, в какого рода контакты и по какому поводу пусть и редко, но все же вступают персонажи. И здесь оказывается, что этих контактов не так уж и много. Певица разучивает свой репертуар независимо от здесь же происходящей репетиции оркестра, но она время от времени просит оркестр подыграть ей, и оркестр аккомпанирует. Композитор, увлеченный сочинением Шестой симфонии Бетховена, не забывает подливать себе из бутылки, которую он вместе с двумя стаканами принес во время второго перерыва. Вто-



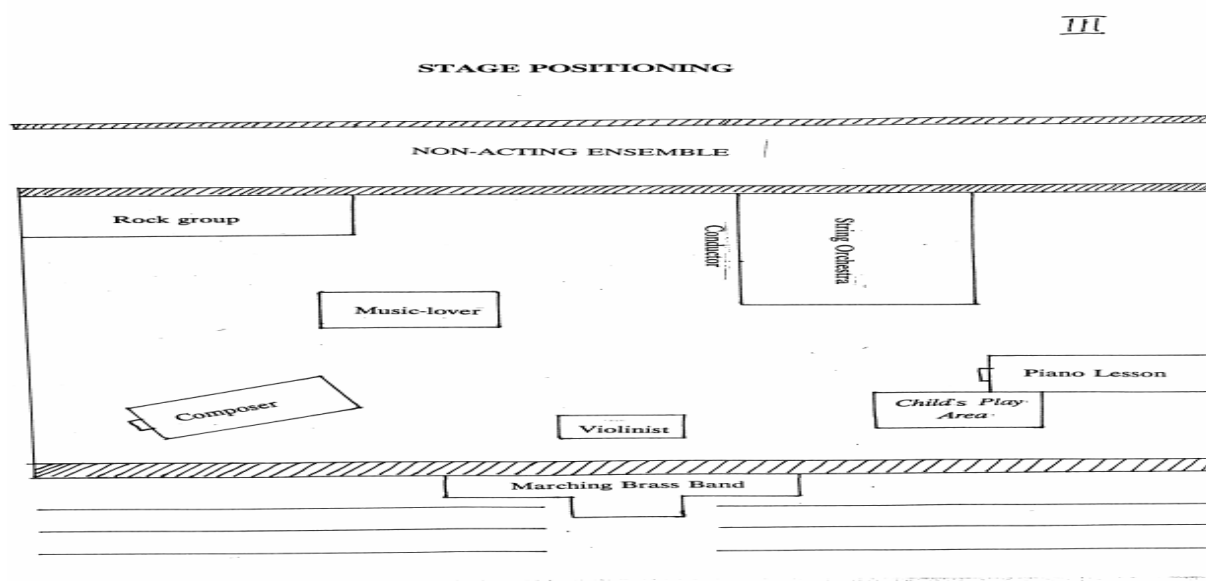
рой стакан ему нужен, чтобы угощать тех, с кем он захочет пообщаться, но может пить и один. Н.С. многократно напоминает исполнителям, что все разговоры между ними должны быть беззвучными.

Вот здесь и обратимся к возможной трактовке названия произведения.

Думаю, в известной мере объяснение лежит не столько в названии, совпадающим с возгласом Галилео Галилея «А все-таки она вертится!» Галилей сказал это, причем очень тихо, после того, как его вынудили отречься от «заблуждений». Фраза, многократно тиражированная и известная буквально всем, у Корндорфа преобразуется за счет, как нам кажется, смены акцента, что буквально переворачивает ее смысл. Казалось бы, Н.С. просто добавляет многоточие перед первыми словами – «...si muove!» и происходит трансформация в совершенно иное философское пространство. Из простого утверждения в истинности движения Земли относительно других планет мы получаем представление о том, что так было всегда, так будет и после нас. Мы как бы включаемся в процесс космического масштаба вместе с первыми звуками произведения, но в действительности это не начало – это только момент «подсоединения» к процессам, которые происходят в мире.

Становится вполне осознаваемым, что пространство сцены, да и всего зала задействовано совершенно специфическим образом.

Пример 3.





Что-то занимает пространство сцены, что-то происходит вне сцены, в том числе и в зрительном зале. Есть ансамбль из пяти человек, не принимающий участия в действии, который отделен от исполнителей и пространства, в котором происходит остальная часть представления. Его функция крайне важна т.к. именно ему предназначено маркировать узловые точки. Тем самым становится ясно, что композитор стремится к созданию некоего единого гиперпространства, обладающего не только разной направленностью векторов-ролей участников действия, но и качествами разной степени сжатия и наполнения временем в каждой ролевой линии.

Эти, казалось бы, разнонаправленные линии объединяет общая структура. В сочинении три раздела со своими кульминациями. В эти моменты все персонажи останавливаются на 40-45 секунд и слушают то, что играет основной ансамбль. В кульминации первого раздела оглушительно звучит *храмовый китайский барабан* на фоне тихой игры ансамбля. Во второй кульминации – *соло яванских гонгов*. После чего начинается третий раздел, и в его кульминации звучит *орган*. Именно с этим моментом совпадает появление сторожа, который просто всех гонит со сцены и из зала с соответствующим текстом. Все постепенно расходятся, заканчивают свои партии, музыка идет все тише и тише. Снова появляется скрипач, который взмахивает смычком, чтобы начать играть. В момент ауттакта свет гаснет, и все заканчивается. Произведение звучит 50 минут 55 секунд.

Трудно удержаться от попытки интерпретации исторически закрепленной функции инструментов, предназначенных для маркировки всех трех кульминаций. Большой храмовый китайский барабан обладает оглушительной мощностью звука. Он использовался в церемониальных целях и его применение было необходимо, чтобы придавать значимость событию. Звук большого храмового барабана невозможно было перепутать с каким-либо иным, настолько он был мощен. В определенной степени с его звучанием соотносимо и употребление яванских гонгов, которые представляют собой свободно подвешенные на опоре вогнутые металлические диски достаточно большого размера.



Конструктивное значение несет на себе и освещение: от слабого света в начале, «выхватыванию» лучом пистолета отдельных исполнителей, к динамичному использованию освещения всего сценического пространства и резкому выключению света точно в 55'50".

Подведем некоторые итоги. Изначальная идея, как говорил композитор, «поиграть в разнообразнейшие формы и виды существования музыки в одновременности» переросла, на наш взгляд, в нечто большее. Здесь сокрыта, по-видимому, столь часто встречающаяся у Н.С.Корндорфа манера за обыденным прятать огромные замыслы и идеи. Совершена попытка осознать и соотнести действия, присущие жизни на Земле в настоящем и в вечном, непреходящем значении. (Нелишне упомянуть, что более точным является перевод «...si tuove» как «...да вертится!»). На ум приходит высказывание, принадлежащее перу Шеллинга: "художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что явно входит в его замысел, словно повинувшись инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого рассудка... Произведение, не отмеченное печатью бессознательного знания, узнается по явному отсутствию самостоятельной, независимой от творца жизненности"⁷. Поэтому так важно, чтобы «...si tuove!» не только увидело свет, но и было поставлено адекватно замыслу автора. Время для этого события, вне всякого сомнения, наступило.

⁷ Шеллинг Ф.В.Й. *Философия искусства*. - М.: Мысль, 1966. - 496 с.