

Н. В. РАСТВОРОВА

*Южно-Уральский государственный институт
искусств им. П. И. Чайковского*

УДК 78.071.1

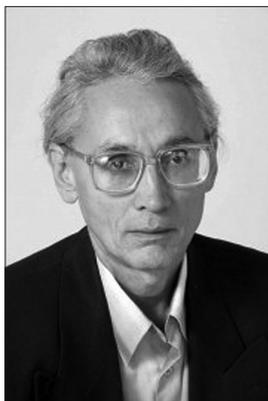
**ЖАНРОВАЯ ПАНОРАМА ТВОРЧЕСТВА
ВЛАДИМИРА КОБЕКИНА**

Владимир Александрович Кобекин (р. 1947) – признанный мастер современной отечественной музыки, активная творческая деятельность которого, начавшись в середине 70-х годов прошлого века, охватывает с тех пор жанры от миниатюры – до симфонии и оперы¹. Это разносторонняя по художественным интересам личность: либреттист своих опер, автор статей, отразивших осмысление собственного творчества, пианист, выступающий с премьерами своих сочинений. Выпускник Ленинградской консерватории по классу Сергея Слонимского (1971), он перенял от своего учителя эстафету преемственности традиций петербургской музыкальной школы.

Отражая всеохватность кругозора художника XX века, интерес к философскому осмыслению действительности, музыкальный мир Кобекина вбирает сюжеты разных эпох и традиций, наполняя их дыханием современности. Индивидуальное преломление петербургских традиций в музыке автора раскрывается в глубинно-национальной природе мелоса, в раскованности метрритмики с её неотъемлемой сферой витальной «скифской» энергетики и в богатой палитре колокольных звучностей.

Талант композитора позволяет ему свободно обращаться к различным техническим средствам из арсенала музыки XX века, но определяющим в его музыкальном стиле является мелодическое начало особого рода. Оно отсылает к древней монодии, обладающей уникальным свойством воздействия на сознание, возводя его к состоянию высоких духовных прозрений. В сфере интонационных истоков мелодики Кобекина тонко преломляются элементы различных архаических культур. Однако особую значимость имеют знаменный распев и русский фольклор, характерные обороты которых, растворяясь в сфере идиостиля композитора, высвечивают генетический код его музыкальной самобытности. Так в творчестве Кобекина осуществляется «интонационная связь времён» и поднимается насущная проблема современности – возвращения музыкальному искусству его мелодических художественных достоинств.

К настоящему моменту композитором создано двадцать опер, девятнадцать крупных симфонических произведений, значительное количество камерных сочинений для различных исполнительских составов. Каждая из жанровых сфер его творчества привлекает к себе внимание интересными находками и подлинно художественными открытиями.



В. А. Кобекин

Оперное творчество

По признанию самого автора, музыкальный театр является магистральной линией его художественной деятельности. Это не удивительно, ведь в опере во всей полноте раскрывается театральное дарование композитора.

В эстетике музыкального театра В. Кобекина [см.: 1] отражается взгляд на оперу как на самое магическое искусство, открывающее то пространство непроявленных в обыденности смыслов, к которому устремлены главные действующие лица его произведений. Например, в первых по времени создания одноактных операх (1978–1981) таковы старый актёр, вырывающийся из плена ощущений горечи и разочарования от прожитых лет («Лебединая песня» по рассказу А. Чехова), и безумец, ведущий поединок с людоедством – метафорой человеческой жестокости и бездуховности («Дневник сумасшедшего» по повести китайского писателя Лу Синя). Таков и герой «Сапожек» – дорогого, непрагматичного подарка, который персонаж новеллы В. Шукшина и телеферы Кобекина преподносит своей жене. В нелепом и безрассудном поступке деревенского шофёра Сергея раскрываются как истинно поэтический смысл не примечательного бытового события, так и лучшие качества человеческой души, способной к взлёту над повседневностью.

В трёх произведениях 1982–1984 годов Кобекин обращается к жанру многоактной оперы, передавая её средствами трагедийный пафос вечных тем. Идея антагонизма власти и судеб народных воплощается в «Пугачёве» (по мотивам поэмы С. Есенина) и «Игре про Макса-Емельяна, Алёну и Ивана» (по поэме С. Кирсанова), где она красной нитью проходит в подтексте сказочного сюжета и в полную силу за-

являет о себе в хоровых эпизодах оперы. Значимой вехой вошёл в историю отечественного музыкального театра XX века пушкинский триптих «Пророк». В отзывах на спектакль отмечались «его особое место в нынешней культурной ситуации» [4, с. 5], «музыка, по оперному масштабная, углублённо раскрывающая «истину страстей», движущих действие» [3], высокая духовность, эмоциональная и философская глубина произведения.

В ренессансной карнавальной стихии дуооперы «Шут и король» (по пьесе М. Гельдельроде «Эсориал», 1989) сосуществуют трагедийное и смеховое начала, а сказочная линия музыкального театра композитора связывается с произведениями «Счастливый принц» (по сказке О. Уайльда, 1991), «Волшебная скрипка» (по мотивам русских сказок, 1992) и «Принцесса и свинопас» (по сказкам Г. Х. Андерсена, 2007). В первой из этих опер сквозь контуры «андерсеновского» по колориту сюжета просвечивает основополагающая христианская идея бескорыстной любви и жертвы ради спасения ближнего. В то же время, «Счастливый принц» своим глубинным смыслом резонирует с камерной психологической драмой «Н.Ф.Б.»² (по роману Достоевского «Идиот», 1995).

Впечатляющим творческим достижением Кобекина явился «Молодой Давид» (1999). В музыке оперы – то архаически-суровой, то проникновенно-лирической, то триумфально-торжественной и лучезарно радостной, словно оживают страницы Ветхого Завета, повествующие о закате правления царя, утратившего моральные устои (сюжетная линия Саула), и заре царствования Давида – носителя идеи сакрализованной власти, следующего закону высшей справедливости в ответственные моменты нравственного выбора. Замечательно претворяется в «Молодом Давиде» ещё одна исконно русская музыкальная традиция, изначально подразумевающая творчески-свободное обращение с первоисточниками, а от современного автора требующая особого рода исследовательской интуиции, необходимой для решения задачи воссоздания атмосферы древнейших эпох.

При этом метод обнаружения композитором звуковой аутентичности путём сопоставления универсальных и специфических закономерностей архаических монодиальных культур в некотором отношении напоминает интеллектуальное схватывание сути языков ушедших цивилизаций. Например – древнеегипетской, тайны которой стали доступны человечеству благодаря тому, что в позапрошлом веке Жан Франсуа Шампольон, сообразуя своё колоссальное знание с чутьём гениального лингвиста, нашёл ключ к расшифровке иероглифического письма. И как бы в параллели с непрекращающимся изучением далёкого прошлого современный композитор открывает его в художественных образах, подкрепляя силу творческого воображения хранимым в своей памяти обширнейшим музыкально-историческим опытом.

Оттого условный интонационный колорит подобных произведений оставляет впечатление подлинности звуковой атмосферы и достоверности лексического строя речи населяющих её персонажей. Такова и эпическая опера Кобекина по Ветхому Завету, словно заигравшая богатством архаических ближневосточных ладовых красок при сохранении в ней качества индивидуальности авторской интонации.

Дух творческого поиска не покидает и произведения, созданные композитором в новом тысячелетии. Этот дух ощущается в отсылающей к доходчивости выразительных средств мюзикла «Маргарите» (по мотивам трагедии И. Гёте «Фауст»), в «Александре Македонском» и «Кудангсе Великом» (персонаж якутского национального эпоса олонхо), расширяющих географическое пространство кобекинского музыкального театра, и в эпатажно-фарсовом «Гамлете» – осовремененной интерпретации шекспировской трагедии.

Симфоническое творчество

У Кобекина оно представлено симфониями, вариациями на тему Г. Лорки для фортепиано с оркестром, концертами, различными программными жанрами. Их сущностные черты – зрелищность, пластичность, опосредованное законами музыкальной логики и потому далёкое от сюжетной иллюстративности образно-содержательное начало. Уверенную руку мастера обнаруживает уже первая симфония Кобекина, имеющая подзаголовок «С тремя солистами» (1978). В её первой части ярко национальные в своей основе темы солистов – трубы («плач»), фагота («монолог») и фортепиано («колокола») сопоставляются со средневековой мелодией-цитатой, исполненной, в последнем своём проведении, дыханием грозной величавой силы. Во второй части этот замысел отражается в глубоко трагедийном прочтении темы противостояния судьбы и человека.

Печатью высокого философского обобщения отмечены последующие симфонии «В трех песнях» (1986) и «Несение креста» (1991) – своеобразный кинематографически динамичный симфонический вариант «Страстей»³. А в фантазии «Благовест» (1985) царит атмосфера праздника бытия. Главный тематический комплекс сочинения воссоздаёт полнозвучие православных колокольных ансамблей в звончатой и будто осыпанной солнечными брызгами тембровой ауре двух фортепиано. Пушкинскую тему творчества Кобекина продолжает симфоническая поэма «Бесы. Седьмое сентября» (1999)⁴. Разворачивая острейшую коллизию противостояния путников нечистой силе, произведение воспринимается как выразительное высказывание о судьбе поэта в сопутствовавших ей роковых обстоятельствах. Захватывающее качество сочного фрескового оркестрового письма отличает кобекинские музыкально-эпические полотна XXI века. Панораму библейских сочинений композитора,

ассоциативно отражающих важнейшие проблемы современного мира, пополняют «Кортеж трёх царей» (по сюжету «Поклонения Волхвов»), словно озвучивающий мысль о необходимости движения к постижению истинных ценностей и смысла человеческого существования, и «Всадник», воссоздающий дух и атмосферу Книги Апокалипсиса.

Как символ самобытной духовной красоты России и неиссякаемой силы её народа выступают «Золотые купола», включающие широко разработанный, но притом темброво-сберегающий звонный план партитуры. Исконно колокольные персонажи представлены здесь довольно скромно (фортепиано и Campanelli), и тем более изумительны мастерство и безграничная фантазия композитора, наделяющего все инструменты большого симфонического оркестра функцией «вещих» колоколов, доносящихся из всех пределов бескрайней русской земли. Красотой своего собирательного народно-музыкального образа покоряет широко развёрнутая заглавная тема сочинения, вбирающая фольклорные мотивы, попевки знаменного распева и призывно-речевые интонации. После драматичных коллизий разработочного раздела она будто на крыльях устремляется к венчающему «Золотые купола» мощному оркестровому tutti – великому праздничному звону, объемлющему земные и небесные просторы.

Камерное творчество

К сфере камерной музыки автор обращается параллельно с созданием крупномасштабных произведений. Она богата яркими музыкальными образами. Это кантата для смешанного хора a cappella «Панта Рей. Семь изречений Гераклита Эфесского» (1979), сочинения для различных ансамблей и инструментов соло, в числе которых мелодически самодостаточные «В магическом круге» (для виолончели) и «Ветер и птицы» (для флейты). Они появились на свет в 90-х годах прошлого века одновременно с «Тремя сонатами Нового завета», сонатой «Феофан Грек», капричио «В красном и синем», а предшествующее десятилетие было отмечено созданием циклов миниатюр «Деревенская тетрадь» и «Из первых летописей».

Содержание первого из них связано с жанровыми сценами, пейзажными зарисовками, портретами. Приведём названия некоторых прелюдий «Деревенской тетради», поданные по их завершении в окружении многоточий: «...Дерзкий парень...», «...Леший...», «...Пересуды домашней птицы...». Спустя два десятилетия импрессионистические аллюзии этого раннего цикла нашли своё продолжение в Четырёх прелюдиях (2000) с «программными постскриптумами»: «Рассвет», «Всадники», «Мелодия», «Снежная пляска». В написанных тогда же пьесах для фортепиано в четыре руки шествующие под звуки Преображенского (точнее – «преображённого») остроумным переинтонированием) марша бравые

«Гренадеры» соседствуют с неутомимыми «Скифами», безостановочно движущимися по бескрайней степи. В затейливом узоре русского танца кружится нежно-акварельный «Хоровод осенних листьев», а «Тихая обитель» окутана атмосферой одноимённого левитановского «церковного» пейзажа.

В фортепианном цикле «Из первых летописей», навеянном поэтическими образами «Повести временных лет» и других памятников древнерусской литературы, ход музыкального повествования направляется драматургической логикой контраста. На былинный мужественно-энергичный «Призыв» отзываются отважные витязи «Дружины Святослава», а затем его «Лоды на рассвете» в атмосфере трагических предчувствий плывут навстречу своей гибели – туда, где их поджидает «Куря – князь печенежский». Заворожившие русичей таинством православного обряда «Византийцы» соседствуют с зачаровывающим своим кружением языческим «Хороводом», «Монахов-воинов» сменяют «Всадники в степи» и наступает «Ночь». Она протекает в модусе психологического пейзажа, резонирующего эмоциональной обстановке третьей пьесы цикла и в дополнение к заголовку содержит восхищающий выразительностью древнего слова эпитафия-метафору: «Когда дойдёт солнце западного предела, то подойдя под земные пол-небес и скрывшись, ночь сотворит, свой свет сокрыв».

В ряду античных сочинений автора 1990–2000-х годов привлекают внимание «Плач Орфея» (для виолончели соло) и «Фамира-кифаред» (для флейты соло). В других произведениях композитора при использовании аналогичного рода принципов реконструкции ладовых и метроритмических особенностей античной музыки обыгрываются жанровые ситуации художественно-обиходной практики древнегреческого мира. Ритмическая модель «сапфической строфы» воспроизводится в «Сафо I» для альт-саксофона соло и в «Сафо II» для виолончели и фортепиано, которые выступают в роли участников проникнутой поэтическим духом аполлонийского искусства хороводной песни-пляски. Она приобретает совершенно иные черты в стихийно-языческой оркестровой «Бурлеске» (другое название – «Вакханки») и струнном квартете «Nomos». Разворачивающиеся в них картины питаются внутренней энергетикой размеров, свойственных вакхическим дифирамбам и «кифародическим номам»⁵, исполнявшимся в дни дионисийских празднеств.

Актуальная для всех современных русских композиторов тема родного края, неизъясимой красоты его природы эстетически тонко претворяется композитором в трёх циклах «Екатеринбургских элегий» (1994–1998) для различных инструментальных и вокально-инструментальных составов. Лирический об разный строй и изысканность тембрового колорита отличают «Песнь Песней» (1996). Воздушное поле

произведения, словно источающее тончайшие ароматы любви, соткано из мотивных вибраций струнного квартета. На этом фоне прочерчиваются парящие вокальные линии широкого дыхания (два женских и мужское сопрано), иногда сопровождаемые «комментариями» инструментальных персонажей (преимущественно изящными подголосками флейты). В завершении большинства частей сочинения возникают развернутые монологи – то валторны, то альт-саксофона, призванные продлить лирико-суггестивную атмосферу вокальных разделов.

Произведения Кобекина покоряют интонационной самобытностью и яркой выразительностью музыкальных образов, многие из которых обладают качеством большого художественного обобщения. Поэтому тему его творчества, охватывающего Восток и Запад, вбирающего вечные ценности человеческой культуры и доносящего до нас первозданную красоту природы, можно сформулировать следующим образом: мир и человек, раскрывающиеся в удивительной полноте проявлений и многосложности своих внешних и внутренних взаимосвязей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Практически все сочинения композитора находят своих исполнителей и слушателей. Качество «востребованности» музыки Кобекина отражается и в официальном признании результатов его творчества: заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат престижных премий, среди которых Государственная премия СССР (за оперу «Пророк», 1987), премии имени Шостаковича, Союза композиторов СССР и др. Из двадцати созданных Кобекиным опер свет рампы увидели семнадцать произведений. При этом в числе его последних достижений две Золотые маски в оперной номинации «Лучшая работа композитора», присужденные за оперы «Маргарита» (2008) и «Гамлет (датский) (российская) комедия» (2010).

² Инициалы героини романа Настасьи Филипповны Барашковой.

³ «Несение креста» первоначально являлось первой частью сочинения под названием «Симфония Голгофа». Кобекин написал её почти в одно время с Десятой симфонией «Круги ада» (по Данте) своего учителя Сергея Слонимского (1992). Впоследствии уральский композитор, отказавшись от второй части ранее созданной симфонии и переименовав со-

чинение, представил также новый вариант его оркестровки. В настоящее время «Несение креста» существует в изначальной камерной версии (литавры, два фортепиано, струнные) и в редакции для большого симфонического оркестра.

⁴ Указанная в заглавии произведения дата говорит о «дне рождения» стихотворения, написанного в 1830 году. В пушкинских «Бесах» отразились настроения и предчувствия, охватившие поэта в начале болдинской осени – периода, который впоследствии был ознаменован высшим расцветом его творчества.

⁵ Претворение принципов античной поэзии, допускавшей в рамках исходных размеров стяжения и растяжения слогов всевозможные метрические отклонения, осуществляется в названных сочинениях посредством филигранного мотивно-ритмического варьирования ритмоформул, соответствующих стопам бакхия (U – –) в «Бурлеске» и ионика восходящего (UU – –) в квартете «Nomos». Аналогичным путём внутривидового обновления «сапфической строфы» достигается эффект ритмомелодического разнообразия в обеих «Сафо».

ЛИТЕРАТУРА

1. Кобекин В. А. Кое-что об опере // Советская музыка. – 1987. – № 7. – С. 28–31.

2. Кобекин В. А. Мелодизм – развитие – суггестия: беседы с композитором // Музыкальная академия. – 1993. – № 1. – С. 22–25.

3. Корев Ю. С. Дыхание оперы // Правда. – 1986. – 22 сентября.

4. Парин А. В. Духовной жаждою томим... Размышления об оперных спектаклях Свердловского

театра оперы и балета им. А. В. Луначарского // Музыкальная жизнь. – 1987. – № 23. – С. 4–6.

5. Холопова В. Н. Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. – М., 1994. – Вып 1. – С. 41–55.

Растворова Наталья Валерьевна

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории, теории музыки и композиции
Южно-Уральского института искусств
им. П. И. Чайковского

