

ДМИТРИЙ БАВИЛЬСКИЙ
до востребования

беседы
с современными
композиторами

ДМИТРИЙ БАВИЛЬСКИЙ

До востребования

БЕСЕДЫ С СОВРЕМЕННЫМИ
КОМПОЗИТОРАМИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИВАНА ЛИМБАХА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2014

УДК 78.071.1 (470) «19»

ББК 85.313 (2=411.2) 6

Б 13

*Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и
массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012–2018 годы)»*

Б 13 **Бавильский Дмитрий.** До востребования: Беседы с современными композиторами. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. — 792 с.

ISBN 978-5-89059-191-3

Книга бесед делится на две части: в первой композиторы говорят о предшественниках, одновременно раскрывая свои пристрастия, формулируя творческие кредо.

Во второй части помещены диалоги об их собственном творчестве без посредничества «великих фигур».

Но книга не только о музыке. Музыка в ней — повод для раскрытия современного миропонимания, а композиторская деятельность — род антропологического исследования.

В Приложениях помещены материалы круглых столов, посвященных возможности гармонии в современной культуре и «случаю Мартинова».

Дмитрий Бавильский — писатель, литературовед, критик; член Союза российских писателей; лауреат премий журнала «Новый мир» (2006, 2009).

*Автор благодарит Илью Овчинникова
за помощь в подготовке рукописи к публикации*

© Д. В. Бавильский, 2014

© Н. А. Теплов, дизайн обложки, 2014

© Издательство Ивана Лимбаха, 2014

Елизавете Васильевне Литвинской

Содержание

Дмитрий Бавильский

Бессмертие в конверте	11
-----------------------------	----

УВЕРТЮРА

КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОСТИ

Антон Батагов	17
Антон Васильев	18
Владимир Горлинский	18
Георгий Дорохов	21
Тимур Исмагилов	22
Павел Карманов	24
Дмитрий Курляндский	26
Александр Маноцков	28
Сергей Невский	30
Олег Пайбердин	35
Ольга Раева	38
Владимир Раннев	42
Антон Сафронов	43
Борис Филановский	44
Александра Филоненко	47

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

КЛАССИКИ

Иоганн Себастьян Бах (1685–1750)

Беседа с Антоном Батаговым	55
Беседа с Ольгой Раевой	61
Беседа с Александрой Филоненко	71

Людвиг ван Бетховен (1770–1827)	
Беседа с Ольгой Раевой	79
Беседа с Владимиром Ранневым	91
Антон Брукнер (1824–1896)	
Беседа с Георгием Дороховым	101
Вильгельм Рихард Вагнер (1813–1883)	
Беседа с Антоном Васильевым	111
Йозеф Гайдн (1732–1809)	
Беседа с Сергеем Невским	126
Михаил Глинка (1804–1857)	
Беседа с Ольгой Раевой	149
Густав Малер (1860–1911)	
Беседа с Сергеем Невским	163
Беседа с Владимиром Ранневым	169
Беседа с Антоном Светличным	171
Беседа с Борисом Филановским	177
Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791)	
Беседа с Дмитрием Курляндским	180
Беседа с Александром Маноцковым	190
Генри Пёрселл (1659–1695)	
Беседа с Олегом Пайбердиным	200
Беседа с Ольгой Раевой	212
Сергей Рахманинов (1873–1973)	
Беседа с Тимуром Исмагиловым	226
Беседа с Антоном Светличным	234
Игорь Стравинский (1882–1971)	
Беседа с Владимиром Горлинским	263
Беседа с Сергеем Невским	276
Петр Чайковский (1840–1893)	
Беседа с Сергеем Невским	304

Арнольд Шёнберг (1874–1951)

Беседа с Георгием Дороховым	323
-----------------------------------	-----

Дмитрий Шостакович (1906–1975)

Беседа с Тимуром Исмагиловым	336
Беседа с Сергеем Невским	342
Беседа с Владимиром Ранневым	356

Франц Шуберт (1797–1828)

Беседа с Павлом Кармановым	368
Беседа с Антоном Сафроновым	371
Беседа с Антоном Светличным	409

Галина Уствольская (1919–2006)

Неоконченная беседа с Георгием Дороховым	428
--	-----

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

СОВРЕМЕННОСТИ

Антон Батагов	437
Антон Васильев	447
Владимир Горлинский	464
Георгий Дорохов	478
Тимур Исмагилов	493
Павел Карманов	511
Дмитрий Курляндский	523
Александр Маноцков	544
Сергей Невский	563
Олег Пайбердин	587
Ольга Раева	598
Владимир Раннев	614
Антон Светличный	623
Антон Сафронов	637
Борис Филановский	673
Александра Филоненко	686

Приложение 1

ВОЗМОЖНА ЛИ СЕГОДНЯ ГАРМОНИЯ В МУЗЫКЕ И В МИРЕ

Антон Батагов	711
Георгий Дорохов	712
Сергей Загний	715
Тимур Исмагилов	716
Павел Карманов	717
Дмитрий Курляндский	718
Сергей Невский	719
Олег Пайбердин	721
Ольга Раева	723
Антон Сафронов	724

Приложение 2

СЛУЧАЙ МАРТЫНОВА

Дмитрий Курляндский	731
Сергей Невский	732
Петр Поспелов	733
Владимир Раннев	733
Борис Филановский	734
Биографические сведения	735
Именной указатель	777

Дмитрий Бавильский

Бессмертие в конверте

Каждый человек, соприкасающийся с современной музыкой, чувствует себя Шлиманом, открывающим Трою, — такой огромный и разнообразный мир встает перед имеющими глаза и уши; перед теми, у кого есть воля к узнаванию нового. Не будучи меломаном, не имея специального образования, однажды я празднично заинтересовался тем, что происходит на территории актуального сочинительства.

Раньше я, как все, любил слушать классическую музыку, хотя в какой-то момент понял, что привычного репертуара мне мало. Я пошел в музыкальный магазин, торгующий дисками, и долго не мог ничего выбрать — смущали незнакомые имена и непонятные названия, а «на пробу» купленные пластинки не принесли никакого удовольствия. Стало понятно: необходим системный подход, с постепенным обучением себя непривычному звучанию. Для этого, правда, пришлось вернуться немного назад, приучив ухо к (мнимой) сложности музыки XX века.

Для меня, как для многих из нас, современная музыка заканчивалась авангардом 1970–1980-х годов. Правда, в известности Губайдулиной, Денисова и в особенности Шнитке важную часть составляет общественно-политический подтекст. Когда советская власть ушла, авангардистов поместили в пантеон, а всех прочих оставили вне слушательского внимания. Но без социальной составляющей актуальная, поисковая музыка существовать не перестала. Более того, в ситуации, когда «чужие здесь не ходят», освобожденная от досужего любопытства новая музыка стала разви-

ваться крайне активно и крайне интересно. Превратившись в постоянно углубляющееся антропологическое исследование.

Лабораторной чистоте эксперимента в нынешней поисковой музыке (это определение стоит выделить особо, поскольку в композиторской среде симулякров и симуляторов не меньше, чем в литературной) способствует полнейшая «заброшенность», обделенность вниманием широких масс и медиа. Это значит, что музыке себя посвящают только те, кто не может не писать (говорить, исполнять). Очевидно: подобное положение дел не способствует бытовой устроенности современных композиторов и интерпретаторов их сочинений, однако в то же время именно она позволяет получать наиболее чистые, незамутненные привходящими обстоятельствами, результаты.

Собственно, именно об этом говорит взрыв интереса к *nonfiction*, к непридуманному и документально зафиксированному личному опыту. Только индивидуальный изгиб судьбы, запечатленный на бумаге нотами или буквами, привлекает своей неповторимостью. Сегодня сочинитель важен как *свидетель* того, что происходит вокруг да около. Именно это живое течение жизни невозможно просчитать или предсказать. Да и что в ситуации заштампованности и тотального формата может быть интереснее непредсказуемости?

Здесь важно упомянуть, что самые интересные достижения в нынешнем кино и театре случаются на территории документального театра (кино) и проходят по ведомству «вербатима», только и способного внести в создание художественного (!) произведения некоторую степень нелинейности. Сочинитель нужен сейчас для того, чтобы рассказать и показать, что происходит — с ним ли, с его ли близкими или со всеми нами. В этом смысле актуальные музыкальные поиски становятся антропологической лабораторией, в которой изучаются всевозможные мутации нынешнего человека разумного или не очень.

Чтобы открыть для себя эту параллельную вселенную поисковой музыки, вместо литературы, театра или же кино оказавшейся на передовой современного культурного опыта, достаточно при-

ложить немного усилий. Порыться в Интернете, сходить на несколько странных немногочисленных концертов, когда исполнителей на сцене порой больше, чем слушателей в зале, внимательно изучить аннотации к дискам. И тогда этот мир откликается своими нерастраченными концентрированными богатствами, серьезностью освоения окружающего мира, сложностью формы (возникающей, ни слова в простоте, из-за необходимости держать в голове всю историю мировой музыки, наработки предшественников и параллельно работающих коллег как в нашей стране, так и в прочем мире).

Первые беседы (с Борисом Филановским, Дмитрием Курляндским и Сергеем Невским) были записаны в июне 2009 года, последняя — в январе 2013 года с Георгием Дороховым.

Беседы построены и просто, и прихотливо. Внутри разговоров с четко поставленными границами читатель может встретить отступления от заявленной темы, переходы к другим классическим персонажам и даже к явлениям, далеким от мира искусства. Важно было выращивать книгу как растение — чтобы она, открытая всем заинтересованным людям, росла свободно и естественно.

Я не музыковед и даже, можно сказать, не патентованный меломан, но человек, интересующийся другими людьми и нынешним состоянием мира. Поэтому мне важно было сделать книгу интересной не только для специалистов, но для всех, кто ищет *понимания* того, что происходит с историей и с нами внутри исторического процесса. Музыка для меня — область горячего поиска и возможность разговора с универсальными умами, думающими о том же, что и я. Что и все мы. Хотя, конечно, собственно музыкальные вопросы интересуют авторов этой книги не меньше, чем всё остальное. Очень хочется понять (или хотя бы наметить определение): что, собственно говоря, сегодня есть музыка? каковы ее границы и где истоки нынешней музыкальности?

При сочинении книги труднее всего было научиться задавать вопросы. Однако же я чувствовал себя агентом читателя, которому важно разобраться в том, что с нами происходит. И музыка тому в

помощь! Дело даже не в музыковедческом сленге (избежать которого было порой невозможно) и сложности излагаемых материй (читаем же мы научно-популярные книги по химии и физике), но в значительном отрыве сознания, которое характеризует современных композиторов, продвинувшихся в индивидуальном развитии много дальше нас. А еще — в плотности передаваемого ими сообщения, в том непростом для восприятия режиме диалога, который они нам предлагают и от которого многие из нас отвыкли.

Увертюра Классики и современники

Антон Батагов • Антон Васильев •
Владимир Горлинский • Георгий Дорохов •
Тимур Исмагилов • Павел Карманов •
Дмитрий Курляндский • Александр Маноцков •
Сергей Невский • Олег Пайбердин • Ольга Раева •
Владимир Раннев • Антон Сафронов •
Борис Филановский • Александра Филоненко

АНТОН БАТАГОВ

— *Кто ваш любимый композитор и почему?*

— Народ. Почему? Любят не «потому что», а просто так.

— *Вы имеете в виду народные мелодии или что-то иное?*

— Не только мелодии. Это целый «комплекс мероприятий», который принципиально отличается от композиторского творчества. Перефразируя известное высказывание Глинки, я бы сказал так: музыку создает народ, а мы, композиторы, ее только порти́м.

— *Можете привести пример народного начала в своих сочинениях?*

— Альбом «С начала и до конца» для ансамбля Дмитрия Покровского, записанный с 1990 по 1996 годы.

— *Какие пластинки или ноты вы взяли бы с собой на необитаемый остров?*

— А что такое пластинки? Что такое ноты? Зачем они? Этот вопрос ясно демонстрирует, до какой запредельной степени извращено сознание современных «культурных» людей. Согласись, будет странно, если человек возьмет на необитаемый остров пластинки и ноты. Мы не хотим даже попытаться представить жизнь без своих погремушек. Да, это трудно. Как бросить курить или пить. Впрочем, никогда не курил и никогда не пил, поэтому не знаю, насколько трудно это бросить. А вот бросить музыку — легко. Для этого даже необитаемый остров не нужен.

АНТОН ВАСИЛЬЕВ

— Кого вы считаете самыми переоцененными композиторами?

Современная музыка — область довольно обширная, перед ней стоит куча проблем, решением которых заняты композиторы. Хорошо или плохо они эти проблемы решают — вопрос другой, требующий более детальной дискуссии. Ну а просто перечисление имен композиторов без детального анализа работ всегда выглядит как жалоба угнетенного.

ВЛАДИМИР ГОРЛИНСКИЙ

— Кто ваш любимый композитор?

— Клаудио Монтеверди.

— Какие композиторы для вас важнее, XX века или те, что были раньше?

— А чем, собственно, XX век настолько выдается в истории? Каждому невероятному жесту найдется историческая пара. Но у теории постепенности развития все равно остается нулевая предсказательная сила. Так что можно считать, что в XX веке, как и раньше, действует один закон — спонтанность.

— Разве барочные музыканты не импровизировали? В чем разница между нынешней спонтанностью и спонтанностью музыки барокко?

— Все развивается спонтанно, я только это имел в виду. Бог все-таки играет в кости, хотя выпадение одних вариантов более вероятно, чем других.

— Часто ли вы слушаете музыку и что слушаете? Есть ли у вас любимые записи?

— Реально слушаю не так уж часто. Это слишком конкретный слуховой раздражитель, хотя и он иногда требуется, конечно. Остальное время «ощущаю» музыку — это очень приятно, как медитация с концентрацией внимания на внутреннем, подразуме-

ваемом звуке. Так можно слушать и чужое (то, что более или менее помнишь), и свое.

— Кого, вы так слушаете, кроме Монтеверди?

— Гийома де Машо, Карло Джезуальдо да Веноза, Дитриха Букстехуде, Джона Дауленда, Джованни Палестрину, анонимную музыку...

— Вам не кажется, что нынешним временам барокко ближе, чем романтизм или классицизм?

— Нет.

— Какие носители вы предпочитаете — диски, пластинки, трансляцию с компьютера или, может быть, магнитофон, радио?

— Пластинки — мой первый опыт приобщения к музыке. Мама и папа в свои консерваторские годы собрали внушительную коллекцию. Симфонии, концерты, оперы, оперы, оперы... До определенного момента меня все это богатство ничуть не интересовало — традиция слушать пластинки как-то забывалась, и в конце концов дома не стало даже проигрывателя (я или брат — мы его разобрали). А потом вдруг, когда я уже был подростком, жутко зацепило. Не симфонии, конечно, а Стравинский. Никогда не забуду, как я впервые слушал «Весну священную». Я испытывал жгучий интерес к этой партитуре — в домашней музыковедческой литературе было много ссылок на нее, то очень ругательных, то хвалебных. Полез наудачу в шкаф и нашел светлановскую «Весну». Проигрывателя не было. Я пытался слушать ее швейной иглой с рупором (привет Эдисону!), благо, был вовремя остановлен мамой. Неделью охотился за проигрывателем, и вот... Вечером того же дня слушал ее впервые по-настоящему. Не поверите, я был всерьез разочарован! Не понял ее совершенно, но все-таки дослушал до конца. Потом еще раз, и еще — много раз в тот же вечер. И на следующий день, и потом. В результате я настолько впитал в себя и музыку, и манеру светлановского исполнения, что любая другая «Весна» мне кажется какой-то неуместной.

Кстати, свои скретчи я тогда делал на том же проигрывателе и пластинках из родительского шкафа. Источник тоже помню: Реквием Моцарта. Сейчас, кстати, понимаю причину своей «агрес-

сии» по отношению к Моцарту — исполнение то было очень плохое.

С магнитофонами я тоже плотно пообщался. В десять-двенадцать лет у нас с братом были коллекции кассет (из серии популярной классики): у брата свои, у меня свои — кассетами мы не менялись. Получалось, что я неплохо знал, например, Дебюсси, он был «мой», а брат хорошо знал Рахманинова, который «моим» не был. Рахманинов, кстати, до сих пор совершенно «не мой» композитор.

Чуть позднее я обнаружил дома катушечный магнитофон, и тогда начались мои опыты с лентой. Я опутывал ею все выступающие поверхности в комнате и включал магнитофон. Он стоял в середине комнаты и читал и одновременно записывал звук — получались движущиеся по всей комнате магнитофонные петли.

Компакт-диски открыли для меня современную академическую музыку. В пятнадцать-шестнадцать лет я впервые пошел работать, играл в ресторанах. На все деньги я покупал себе диски с записями Булеза, Ноно, Пендеревского (мои первые три диска), потом Штокхаузена, М. Кагеля, Лигети, Айвза, Пярта и так далее. Для меня каждый новый диск был открытием нового мира, слушал их постоянно, даже на ночь себе ставил — тихо, на повторение, под них и засыпал. Помню, меня сильно тогда потрясли Чарльз Айвз и Арво Пярт. У первого я услышал микротоновые фрагменты в финале Четвертой симфонии и почувствовал, как мне показалось, какую-то просто сверхгармонию. А про Пярта даже и объяснить сложно, некая вспышка околорелигиозных переживаний. Эти два потрясения, пожалуй, что-то значат для меня и сейчас.

Потом традиция слушать диски ушла, вся музыка стала скачиваться через Сеть. У меня и моих друзей был такой период, когда на нас просто обрушился поток новой академической и импровизационной музыки. Стало доступно то, что раньше на CD у нас нельзя было купить. И что еще более важно, в Сети стали доступны партитуры и методики. Тогда это было очень важно. А сейчас я практически не слушаю записи, предпочитаю живое исполнение или, если помню, «прослушиваю» в голове.

ГЕОРГИЙ ДОРОХОВ

— *Кто ваш любимый композитор и почему?*

— Сложно сказать. Это зависит и от конкретных устремлений, и от пристрастий, которые время от времени меняются. Можно назвать и Бетховена, и Шуберта, и Брамса, и Брукнера. Малера — куда же без него! А если уж про XX век говорить — тут вообще длинный список выстраивается.

— *Какие композиторы для вас важнее, XX века или те, что были раньше?*

— Я не провожу границу между музыкой XX века и тем, что было до нее. Мне кажется, не совсем верно строить какие-то барьеры — пытаться впихивать композиторов в какие-то рамки. Возможно, кому-то так проще оценить ситуацию, но это может и сбить с толку. XX век мне все-таки представляется одной из составляющих всей истории музыки, причем очень богатой составляющей!

— *Чьи пластинки или ноты вы бы взяли с собой на необитаемый остров?*

— Девятую симфонию Малера.

— *Чем же она отличается от всего остального?*

— Не то чтобы отличается, просто там много чего есть — как с музыкальной стороны, так и, если хотите, с жизненной... Девятая Малера представляется мне самой совершенной его симфонией (правда, есть еще Четвертая) и, возможно, одним из самых совершенных сочинений в этом жанре. И, кроме того, — возможно это прозвучит несколько сентиментально — вряд ли она способна оставить кого-то равнодушным.

— *Однако в своем списке любимых композиторов вы поставили Малера на последнее место. Отчего так?*

— Хронологически так вышло.

— *Что касается хронологии... Нет ли у вас ощущения, что чем ближе к нашим дням, тем мельче и специализированнее музыкальный гений?*

— Это не совсем так (взять, например, Штокхаузена). С одной стороны, стало больше «узких» специалистов, с другой — очень

интересны взаимопроникновения разных музыкальных слоев и даже культур. Правда, это нечасто выходит, но если выходит, это прорыв. Тут можно назвать и Б. А. Циммермана и даже почтенного Мессиана; из более свежих примеров — Симон Стеен-Андерсен.

— *Для души вы кого слушаете?*

— Недавно меня спрашивали, слушаю ли я что-то кроме классики и современной академической музыки. И я понял, что вне этого мало что знаю. Может быть, это неправильно, но таковы мои музыкальные интересы.

— *Разбитые скрипки вам не снятся? Ночью не преследуют?*

— Не снятся. Но как-то раз приснилось, что вбил гвозди в виолончель и думал, как теперь быть, потому что виолончель была не моя...

Тимур Исмагилов

— *Кто ваш любимый композитор и почему?*

— Сергей Рахманинов. Особенно люблю медленные части фортепианных концертов, Второй и Третьей симфоний, виолончельной и обеих фортепианных сонат, поэмы «Колокола» — за широту души, воплощенную в музыке. Третья часть Второй симфонии, на мой взгляд, уникальна — это бесконечная восторженная медитация. Когда звучит кода «Колоколов», меня переполняет щемящее ощущение счастья и на глаза наворачиваются слезы. Каждая нота заключительной страницы Вариаций на тему Корелли вписана в мое сердце. Утро первого января в этом году я начал с того, что проиграл на фортепиано романсы Рахманинова, которые люблю с юности. Любовь плохо совместима с анализом, все слова разом становятся бессильны что-либо передать, поэтому лучше замолчу.

— *Поэтому в нашей беседе вы решили подробно говорить не о Рахманинове, а о Шостаковиче?**

* См. с. 336–342 наст. изд. Здесь и далее примеч. ред.

— Шостакович очень близок мне по типу психики. Для меня говорить о Шостаковиче — это почти что заниматься самоанализом. А Рахманинов — это вполне определенное «не-я», прекрасное и захватывающее. Мне категорически не хочется анализировать его музыку и рассуждать о ней. Как однажды едко заметил Шостакович, музыковеды, в отличие от композиторов, исполнителей и слушателей, рассуждают о яичнице, вместо того чтобы ее готовить.

— *Какие пластинки или ноты вы взяли бы с собой на необитаемый остров?*

— У меня другая фантазия: если бы время на год остановилось для всех, кроме меня, что бы я слушал, читал, играл на фортепиано?

Каждый раз списки в голове складываются разные, что вполне естественно. Сейчас это был бы «Хорошо темперированный клавир» Баха <далее всюду ХТК. — *Ред.*>, ноты и запись в исполнении Кита Джаррета; Клавирные сюиты Генделя в исполнении Дины Угорской; симфонии Гайдна с Адамом Фишером; «Зимний путь» Шуберта в исполнении Питера Пирса и Бенджамина Бриттена; «Песнь о земле» Малера (Караян, Криста Людвиг и Рене Колло); Двадцать четыре прелюдии Рахманинова — ноты и запись в исполнении Серджио Фиорентино; «Дитя и волшебство» Равеля под управлением Мазеля и «Военный реквием» Бриттена под управлением автора. К списку нот добавлю еще сонаты Скарлатти, «Лирические пьесы» Грига и двадцать четыре прелюдии и фуги Шостаковича. Есть и список книг: «Братья Карамазовы» Достоевского, «Доктор Фаустус» Т. Манна и «Бетховен. Жизнь и творчество» Л. В. Кириллиной.

Ответить на вопрос о необитаемом острове сложнее, но пусть список записей будет таким: симфонии Сибелиуса под управлением Пааво Берглунда, «Тоска» Пуччини с Марией Каллас (под управлением Караяна) и Второй концерт Рахманинова в исполнении Святослава Рихтера и Станислава Вислоцкого. Ноты: «Искусство фуги» и ХТК Баха, 32 сонаты Бетховена, все сонаты Шуберта (включая неоконченные) и Рахманинов: полное собрание фортепианных сочинений и том романсов.

ПАВЕЛ КАРМАНОВ

— Кто ваш любимый композитор и почему?

— Мне не кажется, что на этот вопрос можно ответить односложно и объективно. У музыкантов редко бывает один любимый композитор. В каждой музыкальной эпохе мы находим — или не находим — для себя что-то близкое. Многие считают, что центр музыки — это Бах или Моцарт. Но если спросить более продвинутых меломанов или специалистов — выяснится, что им ближе Монтеверди, Шарпантье или Пуччини и Мендельсон-Бартольди. У меня есть любимые опусы в творчестве практически у каждого знакомого автора.

Но если говорить о том, что повлияло на мою музыку, — тут всё просто. Я учился в консерватории, и мне не хотелось писать так, как писали большинство моих однокурсников и педагогов. Авангардные стили меня не трогали, заниматься математическими вычислениями или поисками новых звучностей мне было неинтересно. Еще в раннем детстве, когда я заглатывал музыку вагонами — мама ежедневно приносила пластинки и партитуры, — я добрался до «Весны священной», до сих пор знаю ее фактически наизусть. С тех пор чту Стравинского как учителя.

Первым, что я услышал, когда приехал в Москву, была музыка В. Мартынова. Тогда, в 1978 году, я сильно удивился, что такая музыка вообще может существовать. Это были *Passions lieder*. Некоторые вещи этого «неавтора» я очень люблю. Конечно, я ходил на фестивали «Альтернатива», пытался разобраться в себе. Сказалась армия, в которой я служил в оркестрах бок о бок с джазменами из Гнесинки и «заболел» джазом. Впоследствии к джазу я несколько охладел и никогда толком им не занимался.

Перевернула мою жизнь кассета, которую композитор Саша Филоненко году в 1993-м принесла мне послушать. Примечательно, что эту кассету ей записал Владимир Тарнопольский (видимо, предостерегая от такого ужасного заболевания, как «минимализм», и делая «прививку»). На кассете в числе прочего я впервые услышал Стива Райха — *Music for a Large Ensemble*. Я совершенно влю-

бился, слушал постоянно в плеере и отправился в фонотеку искать, что еще есть у этого автора. А потом познакомился с музыковедом Еленой Дубинец, и она любезно позволила переписать у нее всю коллекцию Райха. Позднее я даже ездил на фестиваль, посвященный 60-летию Райха, в Нью-Йорк и в течение месяца, побывав на всех концертах, прослушал почти всю его музыку живьем. Этого автора я готов слушать сколько угодно до сих пор, но о намеренном подражании никогда не помышлял.

Тогда же появилось еще несколько глубоких композиторских любовей: Филип Гласс и фильмы Годфри Реджио — «Койяанискаци», «Поваккаци», Майкл Найман со своим Пёрселлом и изумительными квартетами, Джон Адамс и его *Shaker Loops*. К нам приезжал Терри Райли, и мы делали с ним программу, я вместе с ним участвовал в исполнении *In C* и еще одной пьесы. Пярт тоже навсегда стал моим кумиром. И конечно, горячо любимый Сильвестров с его симфониями, Реквиемом и песнями. У меня были единомышленники, которые снабжали меня записями в доинтернетные времена. Это пианист Алексей Любимов, скрипач Назар Кожухарь, композитор Антон Батагов и многие другие. Благодаря их щедрости я стал тем, чем являюсь.

— Какие пластинки или ноты ты взял бы с собой на необитаемый остров?

— Ну... я бы много взял, почти всякой твари по паре. Минималистов всех до кучи, К. Джаррета, М. Дэвиса, Pink Floyd, AC/DC... Не взял бы — дармштадских, советских, кроме ДДШ, ССП и АГШ*, всех скрежетальщиков не взял бы. Или наоборот — взял бы с нотами, чтобы изучать от скуки. И все свои записи — на случай неожиданного спасения и получения вида на работу в каком-нибудь словенном месте.

— А кто из композиторов кажется тебе самым переоцененным? Кого ты никогда слушать не станешь?

— Много кого... но о коллегах — для меня — либо хорошо, либо ничего.

* Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев и А. Г. Шнитке.

ДМИТРИЙ КУРЛЯНДСКИЙ

— *Кто ваш любимый композитор и почему?*

— У меня нет любимого композитора. Я не уверен, что можно положить на одни весы Баха, Моцарта, Брукнера, Веберна, Кейджа, Гризе и выбрать из них одного. Как я уже много раз повторял, все они — части единого организма. Если ты любишь этот организм — полюбишь и все его части. Зато у каждого отдельного композитора есть одно или несколько сочинений, которые я мог бы выделить в контексте его творчества, но оглашать весь список не стану — слишком большой выйдет.

— *Какие пластинки или ноты вы взяли бы с собой на необитаемый остров?*

— «Четыре песни, чтобы переступить черту» Гризе больше всего подошли бы к предложенной ситуации.

— *Часто ли вы слушаете музыку и что слушаете? Есть ли у вас любимые записи?*

— Слушаю почти каждый день. Недавно поймал себя на том, что последние пару лет, подолгу выбирая диски в магазине, чаще всего останавливаюсь на Шиаррино — это идеальный композитор для слушания в наушниках. Конечно, с живым опытом это не сравнимо, но все его тончайшие звуковые изыски на минимальной дистанции видны (слышны) как под микроскопом. В последнее время слушаю много Вивальди в исполнении *Giardino Armonico*. Молодых, у кого еще диски не вышли, слушаю в Интернете.

— *Почему вдруг Вивальди? Это как-то связано вашей работой? Вообще, вы слушаете музыку как композитор или (если такое возможно) как слушатель без каких бы то ни было дополнительных задач?*

— На Вивальди я «подсел» совершенно случайно — наткнулся в *YouTube* на «Времена года» с *Giardino Armonico* — и одно за другим потянулось. Вивальди, еще когда я был флейтистом и играл время от времени его флейтовые концерты, на меня произвел очень странное впечатление. С моим тогда еще не слишком изощренным слуховым опытом мне его музыка казалась полуфабрикатом. Скелет,

на который не потрудились натянуть необходимые музыкальные составляющие — то аккомпанемент без мелодии, то мелодия без аккомпанемента, то вообще голая гармоническая сетка — переключения между двумя-тремя аккордами...

И в то же время на фоне этой «недостаточности» малейший структурный сбой, минимальный мелодический поворот, изменение в оркестровке становятся мощнейшим событием. В итоге я понял, что эта разреженность, нехватка кислорода и создает напряжение целого — только не центробежное, взрывающееся вовне разнообразием гармоний, мелодий и полифонического шитья, а центростремительное, взрывающееся внутрь, затягивающее тебя своим недостатком. Вакуумная музыка. Собственно, вот мысли, которые пришли, пока я слушал Вивальди. Не могу сказать, обычное это слушание или особое, композиторское. Не с чем сравнить.

— *Тем не менее в списке любимых композиторов для Вивальди не нашлось места...*

— Это потому, что я его очень плохо знаю. Когда отслушаю хотя бы пару сотен сочинений — тогда заслужу право включать в список любимых композиторов.

— *Поскольку я начинал свою слушательскую жизнь именно с Вивальди, то он для меня — как азбука. И мне странно, что его можно для себя «открыть», кажется, он был всегда и всюду. Или это «венецианский след», недавно возникший в вашей жизни и в вашем творчестве?*

— Что же, Дима, у нас с вами разные биографии. В любом случае, с «моей Венецией» это никак не связано, хотя забавно, что именно для Венеции я написал свой первый концерт — «Правила выживания в условиях чрезвычайной ситуации» для автомобиля с оркестром.

— *А как все прошло в городе Ноно?*

— Я же там на биеннале два года подряд был. Первый раз — со старым сочинением «Негативные модуляции». Прошло успешно, так что к следующему году заказали новое, как раз концерт, который тоже был хорошо принят, и оркестр попросил сделать версию уже для двух автомобилей. И похоже, это не предел. Но пока но-

востей от оркестра не было. Мне повезло с исполнителями — это в основном молодые музыканты, до тридцати лет. Они очень восприимчивы и азартны — с ним работать одно удовольствие. А публика на биеннале удивила количеством бриллиантов и средним возрастом — шестьдесят лет, — больше и старше встречал только в Женеве. Конечно, и молодых не мало — просто всегда обращает на себя внимание то, что в других местах не увидишь.

В связи с вашим выступлением на биеннале возникает резонный вопрос об актуальной музыке как о части contemporary art. Как поисковая музыка звучит (выглядит) на фоне пластических искусств и как им помогает (или же они ей)?

— Музыкальный фестиваль никак не связан с биеннале искусств — под шапкой биеннале проходят и кинофестиваль, и театральный, но между собой они не взаимодействуют. И еще я не согласен с термином «поисковая музыка» — кажется, это тавтология, потому что искусство и есть поиск. Другое дело, что есть «поисковый слушатель», а есть тот, который «уже нашел», как в анекдоте.

АЛЕКСАНДР МАНОЦКОВ

— Кто ваш любимый композитор?

— Моцарт, хотя я и не вполне до него дорос как слушатель — то есть пока что у меня такая куртуазная любовь. У Баха мне меньше всего нравится, как ни странно, клавирная полифония, кроме Гольдберг-вариаций, может быть, — а люблю концерты, кантаты, Мессу си минор опять-таки. Моцарт — это первая музыка, которую я выбрал в раннем детстве.

— Какие пластинки или ноты вы взяли бы с собой на необитаемый остров?

— Баха, Моцарта, раги Карнатик* в хорошем исполнении, Реквием Лигети, пару дисков Кинг Кримсон, какого-нибудь «кавалли».

* См. об этом с. 191 наст. изд.

Бартоли, Монк, Терфеля, Шалянина, Лахенмана, какие-нибудь старинные европейские ноты (ну, Ландини там, григорианские ноты), Фёдора Крестьянина. Но на необитаемом острове обычно не до музыки, там уже есть музыка. Когда оказываешься в настоящей деревне или в лесу, обычно слушаешь просто то, что есть. Вот, кстати, если бы можно было взять виолончель на остров — взял бы еще сольные сюиты Баха. Чуть не забыл — Пёрселл, конечно! Пёрселл — инопланетянин.

— В каком смысле?

— Так мне кажется. Это как Эль Греко — с одной стороны, вроде бы старинный художник, а с другой — выглядит современнее нынешних. Вот так и Пёрселл.

— То есть музыка — это в основном для городов?

— Она не для больших городов, она для нас, которые состоят из этих городов. Мы не знаем толком, что мы помимо этого содержания. Даже уезжая на какой-нибудь Гоа, горожане устраивают там жизнь, как то-чего-нельзя-было-в-городе. Я замечал, например, что в фольклорной экспедиции или просто в деревне с тобой происходит какой-то отлив, обнажение дна, обнуление. И не факт, что то, что на этом месте возникнет, будет похоже на то, что было прежде.

— Кто из композиторов кажется вам самым переоцененным? Кто для вас рифмуется с дурновкусием? Кого вы никогда слушать не станете?

— Переоцененные — некоторые поздние романтики, с дурновкусием рифмуются они же. Подробнее не очень хочется — и так все время ругаюсь. Но вот так, чтобы совсем кого-то слушать не стал, — пожалуй, не бывает. Хотя бы начать, а потом, если лажа, — пробежать по нескольким местам на перемотке. Обычно так.

— Вам не кажется, что место, которое раньше занимали романтики, теперь занимает модернизм, который распространяется всё шире и шире?

— Место, которое занимали романтики, теперь не вполне существует — при них не было звукозаписи! Точнее, теперь оно расширилось, и его занимает много кто.

— Судьба модернистов? быть не отлитыми в бронзе классиками, а таким нестойким парфюмом?

— Да, парфюм — точное слово. Правда, не хочется клеймить — в любой музыке можно расслышать прекрасное, даже при плохой работе композитора. Кто-то же их любит.

СЕРГЕЙ НЕВСКИЙ

— Кто ваш любимый композитор?

— Моцарт, Бах, Малер, Жоскен Депре. Кейдж, Стравинский. Но одного любимого нет.

— Какие пластинки или ноты вы взяли бы с собой на необитаемый остров?

— Страсти по Матфею Баха, струнные квартеты Гайдна, опус 20 и 77, фортепианные концерты Моцарта, пару симфоний Малера, «Прометея» Ноно. «Четыре песни» Гризе и что-нибудь веселенькое — на тот случай, если на острове будет вечеринка. Из нот, наверное, сонаты Гайдна, Шуберта и Скарлатти, мотеты Маппо, партиты Баха. *Fitzwilliam Virginal Book* (это известный сборник клавесинной музыки эпохи королевы Елизаветы), ну и *Concertini* Лахенмана. Впрочем, если разобраться, разумнее было бы взять не ту музыку, которую любишь, а ту, которую не понимаешь, — на острове будет время разобраться.

— Есть мнение, что музыку тех или иных композиторов лучше всего играют их соотечественники: Бетховена — немцы, Чайковского — русские, Пярта — эстонцы. Это справедливо?

Когда-то, возможно, так и было. Сегодня ситуация такова, что в центре внимания неизбежно оказываются интерпретации, возникающие из столкновения разных культур, слуховых опытов, типов музыкального воспитания. И часто оказывается, что лучшего Бетховена делают англичане, Брамса — шотландцы, лучшего Пёрселла — в Перми, а лучшего Малера — в Венесуэле, в России или в США.

Апелляция к национальному в музыке — продукт сознания XIX века, и люди, полагающие, что национальное в культуре надо специально возвращать и охранять, неизбежно оказываются — ментально — в XIX столетии. Потому что в XVIII веке и еще раньше к этому относились проще. В опере Г. Ф. Телемана «Орфей и Эвридика» есть арии на немецком, а есть — на итальянском, и в те времена это никого не шокировало. Моцарт преподавал по-английски. А Бах переписывал итальянские инструментальные концерты, аранжируя их для других инструментов. А потом писал итальянские оперы по-немецки, называя их «страстями». Сегодня у нас схожая ситуация, и любые попытки ее игнорировать — как правило, лукавство.

— *Сергей, а как же тогда выбирать записи в магазине? Сегодняшний рынок, о котором вы говорите, вываливает такое количество музыки, что предложение намного превышает спрос.*

— Дима, лучшие магазины — те, где покупатель может сначала послушать, что он покупает. Тогда, сравнивая, он сам потихоньку понимает, что к чему. Когда такой возможности нет — приходится прислушиваться к мнению профессионалов, для этого существует критика, обзоры.

— *Я имел в виду несколько иное. Пойдет человек за Чайковским и клюнет на Караяна. Будет разочарован. Разные исполнители специализируются на разных композиторах или эпохах. Обязательно ли слушать Баха в исполнении Гульда?*

— Прежде всего я с большой осторожностью отношусь к мнениям типа: «Моцарта надо слушать с дирижером X, потому что он специалист по музыке эпохи Y». Есть совершенно разные интерпретации, которые могут помочь нам услышать музыку одного и того же композитора с разных сторон. Вагнер с Хансом Кнаппертсбушем или Вильгельмом Фуртвенглером и Вагнер с Булезом — это два разных Вагнера, но я не решусь вам сказать, какой из них «правильный». Баха (а также Яна Свелинка, Орландо Гиббонса, Бетховена, Скрябина и Шёнберга), вероятно, действительно надо слушать с Гульдом, но не потому, что он «специалист», а потому, что он играет этих композиторов как равный им, доносит до нас очень

детальное и субъективное понимание этой музыки. Его каденция к до-минорному концерту Моцарта — композиторский шедевр.

Самая распространенная тенденция последних двадцати лет, наверное, в том, что музыканты, обладающие авторитетом в некой специальной области, постепенно расширяют сферу своего действия и этим меняют наше представление о том, как музыка должна звучать. Главный вектор этой тенденции — перенесение исполнительских практик барочной (или современной) музыки (а проще говоря — внимания к деталям и фразировке) на музыку романтическую — иногда с удивительными результатами. Началось это еще с Булеза, его записей романтической музыки, сделанных в 1870-е годы, особенно малеровских симфоний. Не так давно Курентзис, которого часто, немного упрощая, называют барочным дирижером, подарил нам замечательного Чайковского и Брамса, а Херревеге — Брукнера.

Напротив, композиторы, чья музыка раньше была полигоном субъективной романтической интерпретации, внезапно оказываются встроенными в канон аутентичного исполнительства. Последний, с кем произошла такая неожиданность, был Брамс — на записях его симфоний сэра Чарльза Макерраса с Шотландским камерным оркестром.

В области классической музыки (то есть — до Франца Шуберта) перемен куда меньше: возможно, я ошибаюсь, но, скорее всего, симфонии Бетховена (и оперы Моцарта) с Джоном Элиотом Гарднером и симфонии Гайдна с Кристофером Хогвудом, записанные в 1980-е и 1990-е, как были, так и продолжают оставаться эталоном.

Как совершенно правильно заметил Лемми Килмистер, музыка, которую вы слушали в шестнадцать лет, навсегда останется самой лучшей, поэтому слушать Малера с Кондрашиным, Шостаковича и Айвза с Бернштайном, Чайковского с Мравинским и Моцарта с Баршаем мне как нравилось, так и нравится по всей день. И что бы ни говорили пуристы вроде Бориса Филановского — нередко неровные, эмоциональные интерпретации русской музыки (вроде премьерной записи Второго виолончельного концерта Шостако-

вича с Ростроповичем и Светлановым или его же Четвертой симфонии с Рождественским) кажутся мне более «аутентичными», чем выдержанные по балансу варианты их западных коллег (вроде той же Четвертой симфонии с Бернардом Хайтинком).

— *Привязанности — величина постоянная или переменная? У меня, например, бывает наваждение, когда я слушаю один и тот же опус или одного и того же композитора сутками, неделями, месяцами, а потом это проходит так же внезапно, как и приходит. Бывает у вас такое?*

— Именно так и бывает, и я думаю, что у профессионалов и любителей музыки это происходит совершенно одинаково. Какая-то вещь оказывается созвучной настроению, пониманию чего-то или иллюзии этого понимания. Чаще всего это происходит, когда в силу обстоятельств выбор ограничен. Когда я полгода жил в Париже, у меня был небольшой плеер и всего один компакт-диск: фортепианные трио Бетховена опус первый в исполнении солистов Quatuor Mosaïques. И я помню, что очень привязался к одному из этих трио, к финалу. Я думаю, что если бы дисков было два, привязанности были бы более разнообразны.

Кстати, человек, который подарил мне этот плеер, известный немецкий композитор Хельмут Эринг, использовал его схожим образом: ездил по городу в такси (это самая дешевая вещь в Париже), смотрел по сторонам и слушал один и тот же диск Майлза Дэвиса. Впрочем, эмоциональная связь с некоторыми сочинениями напрочь убивается школьным образованием: хотя разум говорит мне, что Пятая симфония Бетховена очень ничего, сердце отказывается этому верить.

— *Что еще для вас навсегда закрыто?*

— Многое, но музыка в этом, наверное, совсем не виновата. Куда интересней бывает, когда с годами выясняется, что музыка, которую ты в юности воспринимал как мертвый фон, начинает с тобой говорить.

Например, Глинка. Мне было семнадцать лет, когда я понял, что его «Вальс-фантазия» — замечательное сочинение. Но чтобы слушать «Руслана и Людмилу» просто как оперу с невероятно кра-

сивой музыкой и абсолютно оригинальным гармоническим языком, наверное, надо пожить за границей и отвлечься от того лубочного контекста, в котором она обычно подается в России.

Чайковский за границей тоже совершенно по-другому звучит и встраивается в другой ассоциативный ряд — где-то между Шуманом и Брамсом, особенно романсы. А Мусоргский, наоборот, оказывается хорош, потому что не похож ни на кого, кроме Малера, который «списал» второй номер «Песни о Земле» со сцены в Чудовом монастыре из «Бориса Годунова». Иногда такая смена перспективы очень полезна, чтобы избавиться от юношеских предрассудков и понять, что музыка, которой тебя до отвращения закармливали в детстве, все же действительно прекрасна.

— *Как вы относитесь к гармонично звучащей современной музыке? Современные композиторы порой пишут музыку, красивую до запредельности. Например, Гласс, поздний Сильвестров и нынешний Пярт. Когда я сталкиваюсь с подобными проявлениями в современном искусстве, то приходит мысль о его спекулятивности. А что вы думаете?*

— Гармония всегда разворачивается во времени и всегда обладает тембром. Эти два параметра и создают индивидуальность того, что мы пишем. Я знаю сочинения Сальваторе Шаррино и Стива Райха (например, «Музыку для восемнадцати музыкантов»), абсолютно гармоничные и в то же время лишенные спекулятивности, о которой вы говорите.

В России создавать такую музыку часто мешает подчинение музыкального замысла внемузыкальной идее. Когда мы слышим консонанс у русского композитора, это почти всегда выражение какой-то идеи — утраченной красоты, просветления, осознанной вторичности или чего-то еще; это, конечно, немного мешает слушать, потому что превращает музыку в нечто утилитарное. Но можно вспомнить некоторые сочинения Николая Корндорфа или Александра Раскатова, например, где музыка, если можно так выразиться, побеждает идею.

— *Как, по-вашему, должны сочетаться идея музыки, ее литературная программа и выразительные средства? Скажем, Первый фор-*

тепианный концерт Чайковского и Второй Рахманинова — обязательно ли они про необъятную ширь российских просторов или?..

— Дима, сочинения, названные вами, не обладают литературной программой. И если бы обладали, ситуацию это не прояснило бы. Рихард Штраус, как мы знаем благодаря Стэнли Кубрику, написал «Заратустру»* про инопланетян. Поэтому предоставьте каждому человеку воспринимать музыку, как он хочет. Знание биографии композитора, его мыслей, символического подтекста музыки, ее структуры и прочего, к счастью, не может служить базой для восприятия музыки. Они только окрашивают наше с ней непосредственное эмоциональное и интеллектуальное взаимодействие.

ОЛЕГ ПАЙБЕРДИН

— *Кто ваш любимый композитор и почему?*

— Прежде чем назвать одного композитора, перечислю имена тех, чья музыка мне близка. Ограничусь композиторами только нашего времени, иначе перечислять пришлось бы много: Дьёрдь Лигети, Сальваторе Шаррино, Хельмут Лахенман, Беат Фуррер, Арво Пярт, Жерар Гризе, Фаусто Ромителли, Пьерлуиджи Биллоне. Как-то М. Хайдеггер сказал, что при произнесении имени любимого композитора у каждого человека в памяти возникает на самом деле одно-два произведения. Именно в этих сочинениях он открывает слушателю суть своего творчества. И когда мы говорим, что нам нравится тот или иной композитор, мы имеем в виду как раз то его произведение, благодаря которому мы зафиксировали что-то очень важное и близкое для себя.

Пожалуй, почти все произведения Дьёрдя Лигети, которые я слышал, меня задевают до глубины души. Если же выделить несколько самых лучших (условно) для меня произведений, то это

* Симфоническая поэма «Так говорил Заратустра» была использована С. Кубриком в фильме «Космическая Одиссея».

будет *Lontano* для оркестра, Двойной концерт для флейты и гобоя с оркестром, Второй струнный квартет, Камерный концерт для 13 инструменталистов. Мне нравится многослойность его фактур, его микрополифония. Завораживают постоянные тембровые модуляции, здесь уже нет места такому жесткому разделению на оркестровые группы, как в традиционном оркестре.

У Лигети тембрально в группу могут объединиться, например, флейта и контрабас, фортепиано и туба. Главное здесь — природа самого звука, его начало, атака, развитие, исчезновение, постепенное изменение или срыв. Формы его произведений идеально выстроены. Нет «проседаний» и инертных мест. Формы монолитны, симфоничны даже в камерных произведениях. Музыка Лигети интонационна, модальна. В самых сложных звуковых комплексах можно услышать простые интонационно-ладовые импульсы. Его музыка тотально мелодизирована, если хотите.

Мне нравится «шероховатость» звучания. Хотя с опытом слушания произведений, написанных разными композиторами в последнее время, музыка Лигети начинает звучать для меня как будто по-баховски строго и объективно.

— Почему вы остановились на композиторах XX века? Такое ощущение, что главный аргумент для вас — их неизвестность широкой публике.

— Это точно не аргумент. Вы знаете, классическая музыка для меня постепенно отдаляется, я теряю к ней интерес. В ней есть музейность. И что о ней говорить, когда уже столько всего написано умными людьми.

Есть новая музыка, которую по объективным причинам знают меньше. Но эта музыка больше соответствует нашему мироощущению, она помогает понять, откуда и куда мы движемся. Почему бы читателя не направить именно в это русло? И потом, я назвал имена композиторов, многие из которых уже стали классиками XX века (Лахенман, Гризе, Лигети, Пярт). Мне всегда нравилось открывать для себя что-то новое. Нужно идти дальше, перерабатывать звучание окружающего мира, слушать написанную сегодня музыку и порождать какие-то новые смыслы.

— Ну, я пошутил. Открывать что-то новое — это, вероятно, функция музыки, важная для профессионалов. Для обычного слушателя музыка — это, как правило, то, что он уже знает.

— Обычный слушатель очень пассивен. Я понимаю, что нет времени и элементарного инструментария элементарных/достаточных знаний в области музыки для поисков чего-то стоящего, а культурные каналы связи не работают, потому что композиторы находятся в гетто у как будто бы открытого общества. Нет обратной связи, ведь только что написанная музыка у нас почти не звучит.

Проблема еще в том, что общество почему-то решило, что музыка и вообще искусство должны быть развлекательными. Сегодня принято считать, что проблемность в произведении — это «чернуха», неудача автора, его стремление к разрушению и тому подобное. Но ведь это совсем не так. Серьезное искусство вообще не должно быть развлекательным. Нужно совершать над собой усилие, чтобы что-то понять.

— Хорошо, Олег, я делаю усилие, слушаю, нахожу и понимаю. Чем поисковая музыка может ответить на мои усилия?

— Я не совсем понимаю, что значит «поисковая музыка». Лахенман, например, до сих пор считается одним из самых радикальных композиторов современности, но сам он себя ощущает последователем большого бетховенского стиля. И это так и есть, если проследить изнутри формообразование произведений Лахенмана. Он ищет, основываясь на глубокой традиции западноевропейской музыки.

Веберн в первой половине XX века тоже считал себя последователем полифонистов и венских классиков, хотя до сих пор радикальнее многих, следующих за ним. Просто он зашел очень далеко, развивая традицию. Если же композитор ставит задачу экспериментировать ради эксперимента, то это вообще не музыка.

— Признаюсь, поисковая музыка — это мое собственное рабочее название для современной композиторской деятельности. Термины «авангард» или «постмодернизм» не кажутся мне подходящими. Как бы вы сами определили свою деятельность?

— Я бы назвал это мыслительной деятельностью, производством смыслов.

— *И какое бы вы выбрали самоназвание?*

— Просто композитор, этого достаточно. Надо только перестать называть композиторами тех, кто ими не является.

ОЛЬГА РАЕВА

— *Кто ваш любимый композитор и почему?*

— Тот, кто создал небо и землю, по слову которого произрастают деревья и травы, и вода кишит рыбой, и птицы и звери всякие существуют и мы, грешные, пытающиеся понять, в чем смысл, вместо того чтобы делать, что Он велел, и радоваться жизни.

Но если вы об исторических личностях — создателях музыкальных произведений, то их довольно много (проще было бы говорить о любимых сочинениях, чем об их творцах). Вот далеко не полный список: Окегем, Джекзуальдо, Пёрселл, Бетховен, Глинка, Шопен, Шуман, Брамс, Мусоргский, Римский-Корсаков, Скрябин, Прокофьев, Фелдман, Лигети, Штокхаузен, Райх, Лахенман...

Человек в каком-то смысле есть то, что он любит.

«В лучшие свои минуты я кажусь себе их суммой, но всегда меньшей, чем каждый из них в отдельности»^{*}.

— *Какие пластинки и ноты вы взяли бы с собой на необитаемый остров?*

— Ну, это зависит от длительности командировки. Если на пару дней, взяла бы что-нибудь под настроение. А если надолго засесть предстояло бы, то много чего хотелось бы взять.

Из записей: музыку средневековья и Возрождения (Окегема, Жоскена, Палестрины, Джекзуальдо) — все, что можно, Пёрселла, Вторую и Третью симфонии Бетховена, его же квартеты и сонаты, «Вальс-Фантазию» и «Камаринскую» Глинки, «Симфонические этюды» Шумана, баллады и прелюдии Шопена, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Интермеццо» и Четвертую Брамса, «Картин-

^{*} Иосиф Бродский. Нобелевская лекция.

ки с выставки», «Шехеразаду», сюиту из «Щелкунчика», «Просветленную ночь», «Болеро», да... всего не перечесть; Фелдмана, «Атмосферы» Лигети, «Пение отроков» Штокхаузена, «Семь фортепиан» Райха...

Плюс, я, наверное, набрала бы еще кучу всякого несерьезного «барахла» — какие-нибудь «Стаканчики» (граненые), «Валенки», «Лимончики» (с Петром Лещенко, Руслановой и Утесовым).

А еще прихватила бы песни Пахмутовой.

Вот.

А чемодан-то уже почти полный, а еще ноты...

Из нот... (рояль-то хоть будет на острове?): ну, Куперена и Рамо, ХТК, опять же сонаты Бетховена, «Карнавал» Шумана, мазурки и вальсы Шопена, романсы Глинки и Бородина, «Детский альбом» и «Времена года» Петра Ильича, «Мимолетности» Прокофьева, Фелдмана; из оркестровых партитур: да... — много!

Сколько килограммов можно провозить?

— *Сколько фантазия позволит. Кстати, вы упомянули про рояль; за каким инструментом вы сочиняете?*

— Работаю (пишу, то есть) я обычно, сидя за столом, — так удобнее. Обдумывать люблю лежа на диване. Но иногда, если нужно, «пробую» что-то на рояле. А вообще рояль мне нужен более для вдохновения и... дружбы — он для меня как живой.

— А компьютер?

— Это уже просто часть меня.

— *А кого из композиторов вы ни под каким предлогом не станете слушать? Какой композитор у вас ассоциируется с дурновкусием? Кто кажется вам наиболее переоцененным?*

— Ну, такого резкого неприятия по отношению к кому-либо из композиторов-классиков у меня нет.

Да и о вкусах не спорят...

Вообще я очень не люблю сравнивать. («Не сравнивай — живущий несравним»^{*}.) Но есть то, что называется «не мое»: я, например, суеверно не люблю слушать Шуберта, хотя музыка его

^{*} Из стихотворения О. Мандельштама.

прекрасна, — для меня это какая-то душевная мука: он для меня предвестник несчастья, болезни. Стараюсь избегать (то же самое — Цветаева в литературе);

я редко слушаю Моцарта (хотя в детстве любила), — мне он как-то теперь мало нужен (разве что *Dissonanzquartett* и квартет *d-moll*);

Вагнера — тоже редко. Оркестровые фрагменты... (А в юности тоже ведь нравился...)

Малер — совершенно «не мое», для себя слушать не буду. И никогда он мне не нравился.

Также я не большая любительница музыки Рахманинова (кроме хоровой) и, в принципе, равнодушна к Стравинскому (за исключением «Эдипа» и, пожалуй, «Истории солдата»).

Переоцененные? Шнитке и Мартынов, мне кажется.

Я где-то читала (то есть я даже преотлично помню где — в одном вполне себе приличном издании), что году эдак в 1974-м Мартынов остановил своим произведением (для фортепиано в четыре руки) комету, чуть было не налетевшую на Землю... Это, согласитесь, как-то уж слишком, да?

А дурновкусие... Тут проще сказать о композиторе, который обладал безупречным, абсолютным вкусом. Это Шопен. У остальных — по-разному случалось. Дима, вот если б вы о литературе... Там у меня действительно есть одна настоящая фобия — Чехов. Терпеть не могу!

— Чем же вам Чехов не угодил?

— А тем, что он сам пошляк и циник и есть. Недаром его поэты не любят. А вот актеры любят — есть где покривляться. Пошлость — это взгляд/смотрение (на предметы, на людей, на жизнь вообще) без любви, без Света. Именно так смотрит на мир Чехов.

И язык его довольно-таки серенький.

— Мне кажется, пошлость точнее всего определил Набоков как нечто неорганичное, как что-то «сверх»: красивое, умное, остроумное или же, напротив, злое, недоброе. Если Чехов критичен и мизантропичен, то таково его мироощущение. Разве мировоззрение может быть пошлым? Если судить художника изнутри его взгляда, как предлагал Пушкин, «по законам, им самим над собой принятым», а не

вчитывать в него свое собственное, не присущее ему содержание, то проблема «пошлости» снимается автоматически.

Чехова принято считать доктором от литературы, ставящим диагноз современным ему нравам с помощью художественных текстов. Какая же в этом пошлость? А мизантропичнейший Пелевин не пошел? А английские сатирики типа Дефо или Свифта, традицию которых тот же Пелевин продолжает?

А ваш любимейший Сорокин? Когда-то, два десятка лет назад, когда я назвал Сорокина религиозным писателем, на меня возмущенно зашикали. Теперь это определение художника, изображающего обездоленный мир без Бога, кажется общим местом, но я лишь следовал его, Сорокина, собственным творческим установкам...

— Чехов именно недобр и дурно воспитан, в отличие от «моего любимейшего» Сорокина. Он здорадствует, подмечая всякие гадости, и заостряет на этом внимание — самоутверждается, что ли, таким вот образом? У него дурной нрав. Это какая-то болезнь, может быть. Дело ведь не в том, о чем он пишет, а в том, как он об этом пишет.

...Интересно было бы, если бы Сорокин взял какой-нибудь чеховский рассказ и переписал бы по-своему, то есть превратился бы в такой киноглаз и снял бы сцену абсолютно объективно, описал бы, как он один это умеет, точно и беспристрастно.

Нет, английские сатирики не пошляки. Пелевин тоже. Там совсем другое.

— Сорокинская «Метель», между прочим, многим обязана именно Чехову...

— Может быть. Но я больше люблю Сорокина, обязанного Господу Богу, самому себе и советскому детству. Владимир Георгиевич, кстати, рассказал мне недавно, что ему приснился сон, будто в гости к нему в новый его дом приехал Солженицын. И вот они сидят, беседуют, «не помню уж о чем, и тут я подумал, надо подарить ему какую-нибудь из моих книг. Но какую? „Маришу“? — нет. „Очередь“? „Голубое сало“? — тоже нет, „Ледяную трилогию“? — тоже не то, — и я решил, что подарю ему „Метель“»...

ВЛАДИМИР РАННЕВ

— *Есть ли у вас любимый композитор, который распростер свои крыла над всеми остальными?*

— Были такие, но со временем сплыли. Мифология вокруг персоналий складывается от дефицита информации о собственно музыке. И когда имеешь дело с партитурами, их оценка никак не связана с принадлежностью той или иной руке. В этом деле нельзя позволять кому-то что-то заслонять своими крылами.

— *Хорошо, а какие партитуры или записи вы бы взяли на необитаемый остров?*

— Я бы предпочел отведенный для этого вес и объем занять нотной бумагой. А партитуры и записи поручить памяти.

— *Правда ли, что у композиторов какая-то особенная память?*

— Ну, может, и особенная, но не особеннее, чем вообще профессиональная память. Я заметил, что моя музыкальная память замусорена всякими дежавю. Потому что она помимо моей воли работает на сличение разных материалов. Когда я слышу незнакомую музыку, меня интересует не «кто это?», а «что это?». Знаете, в самолетах европейских авиакомпаний обязательно один-два канала бортового радио работают на классику, причем какую-то неожиданную, непопсовую, «второго плана». Там и барочные закрома, и современные стилизации, какие-то современники Моцарта из австро-венгерских медвежьих углов. Сидишь и считаешь, как в советской газете, между строк — что там за душой у автора, с какой он луны? И память начинает работать не на узнавание и ассоциации, а на номенклатуру технических приемов. Ну да, наверное, это что-то композиторское.

— *Есть мнение, что музыку тех или иных композиторов лучше всего играют их соотечественники: Бетховена — немцы, Чайковского — русские, Пярта — эстонцы? Это заблуждение?*

— Акцентирование «национального характера исполнения» (есть такой штамп) — просто пошлость. К примеру, дирижер Кристоф Эшенбах, который вагнеровские хмари играет карикатурно-зловеще, или «сопливый» Рахманинов у кое-кого из наших. И еще

пишут, типа, Левайну не понять загадочной «рашн соул», не та у него Татьяна. А Шостаковича как прикажете играть — по-советски? И прямо страшно представить. А как играть «Пульчинеллу» русака Стравинского?

АНТОН САФРОНОВ

— *Кто ваш любимый композитор и почему?*

— Чтобы назвать кого-то одного, приходится становиться перед дилеммой вроде «ты кого больше любишь: папу, маму или жену?». Любовь бывает разная. В человеке существует стремление к резонансам, которые отличаются по самой своей природе. Например, Моцарт — в числе важнейших для меня и любимейших моих композиторов. Но когда минувшей осенью я лежал на операции, в больничную палату взял с собой квартеты Гайдна. Эмоционально его музыка, наверное, не столь открыта, как моцартовская, но в ней яснее рисунок и более, что ли, «наглядная» структура. При этом в ней то и дело случаются неожиданные повороты, переосмысления, перекомпоновки — и каждый раз это вызывает у меня детское ликование. Наверное, этим музыка Гайдна способна помогать и утешать в болезни, когда чувствительность и без того обострена. Образы Страстей Господних у меня, кстати, тоже лучше всего резонируют с гайдновскими «Семью Словами Спасителя на кресте». Их обобщенно-символический характер меня как-то больше затрагивает, чем экспрессия «личного свидетельства» в баховских пассионах. Видимо, это уже разница культурных кодов — католического и протестантского мировосприятия, к которым принадлежали эти композиторы. Католицизм мне в этом смысле ближе.

Но если отбросить всякого рода сравнительные рассуждения и голосовать сердцем, то мой любимый композитор — Шуберт. В его музыке мне очень дороги интимность и доверительность, в которых ему нет равных. У Моцарта они тоже очень высокого порядка, но больше подчинены общему плану. Шуберт этого плана не теря-

ет, хотя у него он не столь идеален, как у Моцарта. Потому что у него глубже степень проникновения в человеческое «я», точнее фокусировка на переживаемом, постижение мира в большей мере происходит изнутри себя. Оттого и резче контрасты между состояниями. Мне, видимо, самому очень близки эти шубертовские перепады между восторгом и отчаянием, блаженством и безысходностью. В его музыке меня всегда восхищают переходы, переключения планов — между обыденностью/ощущением обыденности и внезапными откровениями, наполняющими его музыку неожиданным свечением.

Шуберт мне очень близок и понятен как художник и личность, и с ним я с самых своих детских лет испытываю чувство большого духовного родства. Возможно, это звучит патетично, но для меня он — лучшее выражение того, что такое музыкальное творчество. Я имею в виду не только красоту и абсолютную естественность его языка, но и само отношение к сочинению музыки как к запечатлению моментов и состояний, как к дневниковым записям. До него ведь ни у кого этого не было. А если и возникало от случая к случаю — то изредка и, как говорится, в свободное от основной работы время. Все это Шуберт сознательно утвердил в творчестве, и в этом он остался непревзойденным. После него само слово — «шубертовский» — стало нарицательным понятием, не требующим особых разъяснений. И это проявляется не только в музыке.

БОРИС ФИЛАНОВСКИЙ

- Почему Гайдн — это не барокко?
- Потому что Гайдн — это классицизм.
- А чем классицизм отличается от барокко?
- Тем же, чем Опера Земпера, или Земперопер, в Дрездене отличается от улицы Зодчего Росси.
- Боря, прекрасно понимаю, чем барокко отличается от классицизма, однако для непрофессионала особой разницы между звуча-

нием Моцарта и Вивальди нет, поэтому и прошу определить различия...

— Дима, как-то не хотелось бы писать диссертацию на тему «всё о слонах». Вам ведь важно именно то, как я (или кто-то еще) отвечает на вопрос, — вот я и отвечаю. Ведь тут невозможен ответ «чем для меня барокко отличается от классицизма».

— Для вас лично классицизм важнее барокко?

— Нет, не важнее. На равных.

— А почему тогда для начала нашей беседы мы выбрали именно Гайдна?

— А мы не выбрали. Вы предложили отталкиваться от Моцарта, я сказал, что лучше уж тогда от Гайдна, он мне гораздо интереснее.

— Справедливо ли мнение, что музыку тех или иных композиторов лучше всего играют их соотечественники: Бетховена — немцы, Чайковского — русские, Пярта — эстонцы?

— Исполнители-соотечественники, как правило, рутинеры; всегда найдутся люди, принимающие эту рутину за традицию, то есть за игру «лучше всего».

— Есть ли у вас любимый композитор?

— Нет и не может быть.

— Почему?

— Потому что мне в музыке важны и нужны очень многие и очень разные вещи.

— Какие, например?

— Пышное словесие и пиктография, пух и гранит, текучесть и покой, захлебнуться или оцепенеть, пиздец красиво или хрясь по ушам. Ну и все такое.

— А как это связано с любимыми композиторами?

— Ну ведь любишь не только сердцем, но и головой. Не только ушами, но и глазами.

— Вы хотите сказать, что нет ни одного композитора, которого вы принимаете целиком и полностью?

— Если писателя спросить о любимых писателях, он скажет: Толстого люблю за одно, Достоевского за другое, Чехова за третье.

А одно, другое, третье и так далее складываются во что-то сто тридцатое, которое и есть писатель.

— *Из каких составляющих вы сложили бы идеального композитора?*

— Сразу, умный, с юмором, знающий музыку, открытый, трудолюбивенький, не боится провала, ибо клал на публику с прибором, умеет работать с исполнителями. Во всем этом и проявляется талант.

— *А если перейти на персоналии?*

— Из моего круга очень близким набором свойств обладают Невский, Курляндский, Горлинский. Из тех, кого я знаю издали, по музыке — например, Пьерлуиджи Биллоне, Энно Поппе, Марк Андре, Томас Адес, при том что их творчество мне близко в разной степени.

— *А кто из композиторов повлиял на ваше творчество?*

— Если брать только композиторски сознательный период — то есть когда я понял, что я не только слушатель, а что-то еще, — то хронологически там будут Уствольская, Лигети, Шелси, Лахенман, Вивье, Андриссен, Фелдман. Курляндский, кстати, повлиял, это важный для меня человек и персонаж, и я горжусь дружбой с ним.

— *А чем важен именно Курляндский?*

— Курляндский дотрагивается до самого музыкального времени напрямую, минуя звуковысотность, не сочиняя «ноты», а сочиняя непосредственно временные соотношения. Для этого ему и нужны нетрадиционные исполнительские приемы, чтобы десемантизировать звучащее тело, снять с него любые коннотации, отсылки, чтобы звучало только то, *что* звучит. Не больше. Я не мог освободиться от словаря прошлого, где каждое слово всегда «больше», а он смог.

— *А, например, Уствольская, раз уж вы ее первой назвали?*

— Это такие скрижали каменные. Ничего лишнего. И многого необходимого тоже нет — точнее, многого из того, что лет в двадцать мне казалось необходимым. Важно было осознать, что именно это отсутствие дает ядерную мощь. Лично меня больше других

вставляют Большой дуэт для виолончели и фортепиано, Дуэт для скрипки и фортепиано, Третья, Четвертая, Пятая сонаты.

— *У женщин-композиторов есть какие-то свои специфические особенности?*

— Не думаю.

— *Раньше женщин-композиторов, мне кажется, не было вообще. Пару писательниц еще могу вспомнить, художницу только одну, а теперь в сугубо мужские творческие профессии пришли женщины. Как вы думаете, с чем это связано?*

— С изобретением стиральной машины.

— *А как вы относитесь к Губайдулиной?*

— Активно не нравится. Духовка. Впрочем, изобретение духовки тоже облегчило жизнь женщины, не так ли.

— *А можно ли дать определение «духовки»?*

— Наверное, это вера в самодвижную силу тех или иных символов (в данном случае музыкальных), при которой художник начинает отчасти манкировать необходимостью всякий раз заново доказывать их с помощью разных более приземленных вещей.

— *Что же в этом принципиально плохого?*

— Ну это примерно как увешивать стены иконами, а пол и окна не мыть.

АЛЕКСАНДРА ФИЛОНЕНКО

— *Как вы относитесь к женщинам-композиторам? Есть ли разница между музыкой, сочиненной мужчинами и женщинами?*

— Дима, я абсолютно объективна в оценке сочинения и придерживаюсь всегда одного принципа. Как говорил мне Эдисон Денисов: «Есть хорошие, а есть плохие композиторы, Саша». Совершенно верно! Я также придерживаюсь этой позиции. Есть композиторы, которые пишут очень чувственно и тонко, например Владимир Тарнопольский, и возникает ощущение, что это написала женщина-композитор. И наоборот, музыка Галины Уствольской или Ольги

Нойвирт — в хорошем смысле абсолютно мужская музыка — выверенно жесткая, с логикой мысли, которая приписывается мужчинам. Так что всё относительно, просто в истории так сложилось, что это была исключительно мужская профессия. Но времена меняются!

— *Вы как-то выделяете сочинения Софьи Губайдулиной?*

— Мне были интересны ее сочинения 1960–1970-х годов, в особенности музыка для ударных и с ударными. В то время я только формировалась и пыталась впитывать современные направления и тенденции уже сформировавшихся и известных композиторов. А музыка Губайдулиной (но и не только ее) казалась новой, свежей и актуальной. И это неудивительно. Ударные инструменты, краска, игра тембра — то, что было интересно и мне. Работа с таким выдающимся музыкантом, как Марк Пекарский, привела ее к созданию замечательных произведений «В начале был ритм» и «Чет и нечет».

Недавно я услышала раннее сочинение Губайдулиной для ансамбля ударных, исполненное на фестивале в Австрии, и была поражена его неутраченной свежестью подлинного произведения, которое так и осталось актуальным, несмотря на годы и арсенал новых способов звукоизвлечения. Кстати, ее интерес к инструментальным находкам вы можете в полной мере услышать в мультфильме «Маугли», по-моему, один из лучших примеров ее музыки. Несмотря на прикладную роль, музыка Губайдулиной здесь, как и в фильме «Чучело», самостоятельна и имеет свое лицо!

— *Невозможно не обратить внимание, что ударные в XX веке из вспомогательных инструментов превратились в важные и даже солирующие. Почему это произошло?*

— Смотрите, раньше ударные в оркестре выполняли как тональную, так и фактурную функцию поддержки ритма. В группу ударных входили малый, большой барабан, тарелки, треугольник и литавры. Они подчеркивали границы разделов на тонике и доминанте, а в разработке — на проходящих ступенях. С развитием видовых инструментов, таких как бас-кларнет, контрафагот, видовые валторны и так далее, расширилась и группа ударных, и их функ-

ции. Их эволюция непосредственно связана со всем музыкально-историческим процессом.

Наконец, ударные начали исполнять всё более и более самостоятельные и даже сольные партии. Например, кротали (античные тарелочки) впервые ввел Берлиоз в симфонии «Ромео и Джульетта», а позже Стравинский в «Весне священной» их использовал уже не как поддержку, а в качестве самостоятельной партии. Конечно, чисто декоративно ударные всегда применяли в оркестре, это наковальня, молот, ветряная машина. Но на первый план они вышли (как соло, так и доминирующая/преобладающая краска) только в XX веке — в Пятнадцатой симфонии и «Леди Макбет» Шостаковича, «Песнях Гурре» Шёнберга.

Композиторы смешивали в своих сочинениях инструменты из разных культур, техники исполнения совершенствовались, диапазон использования ударных расширялся вплоть до появления ансамбля ударных. В современных сочинениях уже нет деления на главную и поддерживающую функцию в оркестре. Естественно, композиторы пробуют нестандартно использовать ударные.

В конце 1980-х или в начале 1990-х на меня очень сильное впечатление произвел концерт в зале имени Чайковского. Все пьесы в нем были написаны для коллекции ударных инструментов, которые Луиджи Ноно подарил Марку Пекарскому. Незабываемый концерт. До этого я никогда не слышала столько новых и интересных мне инструментов! Затем, побывав в мастерской у Пекарского, я окончательно заболела ударными.

— *Кто ваш любимый композитор и почему?*

— Я не могу ограничиться только одним. Есть композиторы, к которым я возвращаюсь, и они всегда для меня новые и интересные — это Бах, Моцарт, Берг, Малер, Шнитке, Шостакович, Лакенман, Ноно. Несмотря на то что все они жили в разные века, есть черты, которые их объединяют и делают их творения мне близкими.

Начну с Берга и Малера. Благодаря им у меня возникла тяга к экспрессионизму, выразительности и интерес к оркестру. У них обоих оркестр зачастую персонифицирован, наделен особой «тем-

бровой драматургией». Думаю, именно после «Воццека» Берга и «Песен об умерших детях» и симфоний Малера я начала медленно формировать свой тип письма, симфонического мышления. Это же я находила и в симфониях Шостаковича, которые часто переигрывала за роялем, в особенности в Десятой и Пятнадцатой. Малер, Берг и Шостакович стали близкими мне композиторами, потому что они, с моей точки зрения, по природе симфонисты.

Линия Малер–Берг–Шостакович–Шнитке близка мне до сих пор. Прежде всего своим обращением к крупным формам, экспрессионистской манерой письма, ощущением безысходности. Но есть другая линия: Бах, Лахенман и Ноно. Бах был всегда любимым, потому что я начинала как пианистка, а Лахенман и Ноно стали мне близкими своей работой со звуком (у Ноно это, конечно же, идет от Веберна). Так, постепенно изучая интересных мне композиторов, я находила себя, свой стиль и эстетику. Бах и Лахенман для меня — композиторы-философы.

Занимательно, но, когда у меня кризис, перелом, я всегда слушаю именно Баха, Лахенмана и Ноно. Удивительно, но сочинения, которые я знаю почти наизусть, остаются по-прежнему интересными и актуальными. Думаю, что у меня всегда был к этим композиторам двойной интерес — композиторский и исполнительский. Я помню, с каким рвением и интересом играла фортепианного Шостаковича, сонаты Берга, Шнитке, фортепианные пьесы Лахенмана.

Теперь о Бахе и Ноно: я считаю, что эти композиторы создали некий тип музыкальной материи, образующей «музыкальный космос». Пространство и выход за его рамки — это музыка Баха и Ноно. Не случайно Андрей Тарковский (для меня также важная личность) использовал в своих фильмах музыку Баха. В ней есть вневременной фактор.

Также и у Ноно — у его музыки как бы нет конца. Кстати, его сочинения мне кажутся более современными, чем те, что пишутся сегодня. Да, это моя точка зрения... В его сочинениях есть та данность, та фиксация времени, которая есть и у Баха. Кстати, у них есть еще две общие черты — вокальная природа письма и обращение к теме времени.

— Чьи пластинки или ноты вы взяли бы с собой на необитаемый остров?

— Думаю, ограничилась бы немногим: Инвенции и ХТК, Страсти по Иоанну Баха, вокальная музыка Возрождения, «Прометей» Луиджи Ноно, «Весна священная» Стравинского, Реквием и «Дон Жуан» Моцарта, «Воццек» Берга...

— Правильно ли я понимаю, что большинство ваших любимых произведений включают вокальные номера?

— Интересное замечание! Никогда об этом не задумывалась, а ведь это так. Я всегда считала себя инструментальным композитором, и меня интересовали крупные формы, часто, конечно же, с пением. Но сама я для голоса начала писать довольно таки поздно. Первым моим опытом стала пьеса для голоса и ансамбля на тексты Хармса, это было лет пять назад. Потом появились «Мыот», «Наст», «В тени женщины», и недавно — музыкальный спектакль «Откройте ворота, господин Матадор!» по Шницлеру и Гейде.

— Я долго не решалась писать для голоса и восполняла это прослушиванием и анализом вокальной музыки. Думаю, также сказалось мое общение с Натальей Ишеничниковой, для которой я написала пьесу «В тени женщины». Недавно она гениально исполнила ее на фестивале Klangspuren в Шваце. Мне кажется, в вокальной музыке скрыты большие перспективы и возможности. Для композитора вопрос в том, как ты трактуешь пение и сопоставляешь его с инструментальным началом. Сейчас я слушаю вокальную музыку Возрождения, просто фантастическая музыка!

— Вокальная музыка всегда казалась мне вторичной, прикладной, ангажированной театром. А если не театр, не заказ, то зачем тогда?

— Я не считаю вокальную музыку прикладной, тем более создающейся именно для театра. Музыкальная праоснова по своей природе вокальна — вспомните григорианские песнопения, хоралы, канты. Исполнять на инструментах то, что пелось, стали позднее. Я уже отмечала спиральность исторического развития, и сейчас интерес к вокалу опять возрос — как сольному, так и с сопровождением. Мне кажется, время от времени возникает кризис вокаль-

ного письма, но в таких жанрах, как опера, кантата, реквием, современное пение не может быть прикладным и уж тем более вторичным.

Я с интересом слежу за тем, что пишут мои коллеги. Не могу сказать, что меня их творения поражают новизной и свежестью, но каждый композитор тем не менее вызывает интерес. Я думаю, наступает время, когда возникнет новый тип вокально-сценических жанров. Но мне кажется, в скором времени композиторы начнут обращаться к старинным формам, жанрам, может быть, возникнут даже «новые барочные оперы», кто знает? Меня давно, например, занимает мысль сделать ремейк истории Орфея. А сюжеты Шекспира — это вообще отдельная тема... Кстати, абсолютно нормально писать на заказ! Не нормально — это когда ты пишешь без заказа.

Часть первая

Классики

Ближе всего мы подходим к композитору как историческому персонажу — то есть как гению, творящему отцепленные от времени-места шедевры, — когда слушаем его сквозь другого композитора...

Элмер Шёнбергер. Искусство жечь порох

Иоганн Себастьян Бах

(1685–1750)

БЕСЕДА С АНТОНОМ БАТАГОВЫМ

— *Вы не выступали как пианист двенадцать лет, почему вы решили прервать молчание исполнением Баха?*

— Я прервал молчание исполнением собственных вещей. Произошло это в Сиэтле 29 сентября 2009 года.

— *Я переформулирую вопрос: почему как исполнитель вы сыграли именно Баха?*

— Мне захотелось открыть пыльную крышку рояля и поиграть Баха. Я смотрю в ноты с надписью «Партиты»... Я не знаю, как Бах это слышал. Мне хочется здесь и сейчас постараться услышать то, что давно уже обесмыслилось в бесконечном потоке потребления и стало декоративным шумовым фоном, ненавязчивым шуршанием в мусоропроводе культуры.

— Современная музыка сказала авангарду последнее «прощай». Благодаря минимализму мы открыли для себя магию вневременных медитативных состояний. Постмодернистский подход радикально изменил наше отношение к тому, что такое автор. Современная культура — это интеллектуальная игра, это такой пазл, состоящий из цитат и стилизаций. У игры есть свои правила и свои победители. Мы за эти три десятилетия привыкли, что если слышим нечто звучащее как старинная музыка — значит, это Найман. Нечто с минорными терциями и фигурациями — это Гласс. Нечто напоминающее смесь средневековой полифонии с Бахом — это Арво Пярт.

Что касается классической музыки, то этот конвейер до сих пор продолжает функционировать. Чем дальше, тем бессмысленнее выглядит сходящая с него продукция. Исполнители выходят на сцену во фраках и извлекают из музыкальных инструментов всё те же последовательности нот, записанные кем-то в XIX веке и в первой половине XX, имитируя какие-то эмоции. Какое отношение имеют эти эмоции к современной жизни? Никакого. Можем ли мы сейчас испытать то, что переживали люди в те времена? Не можем. Можем ли мы дышать их воздухом? Не можем. И поэтому мы просто играем как роботы, даже не задумываясь о том, что мы делаем и зачем. Вряд ли можно назвать это живой музыкой.

А мир в целом превратился в одно сплошное потребление. Музыка окончательно стала фоном. Она звучит везде. Ее уже никто не замечает. Эти колебания воздуха современное ухо приравнивает к тишине. Мы окончательно разучились концентрироваться. Если бы Бах все это увидел, да еще ему показали бы современный рекламный ролик или видеоклип, где один план длится доли секунды, он бы подумал, что оказался в аду. А Гульд подумал бы, что он в психушке.

Вот поэтому мне сейчас хочется играть Баха так, чтобы эти звуки не пронеслись мимо, как проносится все, что нас окружает. Каждый эпизод в музыке Баха повторяется дважды, и я играю каждый раз в разных темпах, с разной артикуляцией, как бы рассматривая один и тот же кристалл с разных сторон, проживая одну жизнь разными путями.

Темпы в основном медленные, но дело даже не в темпах. Каждый звук возникает спонтанно, как будто это импровизация, приобретает совершенно другую выразительность, другой смысл, как оживают детали изображения под увеличительным стеклом.

Это медитативно-сосредоточенное состояние живет в своем собственном нелинейном времени. Время — относительная величина. Не обязательно быть Эйнштейном или летать к далеким звездам, чтобы убедиться в этом. Не обязательно быть буддийским монахом, чтобы осознать, что все наши концепции условны и

пусты. Так или иначе, в музыке Баха содержится весь наш пост-модернизм, весь наш минимализм, а также джаз, рок и многое другое.

Интересно, что музыка баховских Партит не имеет практически никакой связи с «танцевальными» названиями частей. Бах воспользовался привычной для того времени формой — сюитой из танцев — и наполнил эту форму совершенно другим содержанием.

— *Итак, Бах — это пример «вертикального» композитора...*

— Есть огромное количество замечательной музыки — и в XVIII веке, и в XIX, и в XX. Но в основном вся эта музыка живет в горизонтальной системе координат, а мне это стало неинтересно уже лет двадцать назад — не только играть, но даже слушать. Великий индийский мастер XI века Атиша сказал:

Человеческая жизнь коротка.

Предметов для изучения слишком много.

Будь как лебедь,

Который умеет отделять молоко от воды.

Если действительно жить этой музыкой, открывается необозримый простор для деятельности. Можно играть тысячи произведений, несмотря на то что все они уже давно существуют в тысячах записей, можно каждый вечер ходить на концерты, можно заполнить свой дом дисками и слушать их не переставая.

Я встречал людей, которые знают все существующие записи всех классических произведений, и они в любую секунду могут сказать тебе, что в записи такого-то года пианист X исполнил этот такт с такой-то интонацией и сделал вот в этих трех нотах крещендо, а пианист Y в этом месте... Таких людей жалко. Они доходят до полного помешательства, хотя, казалось бы, разве это не прекрасно — столь глубокое знание классической музыки?

«Вертикальной» музыки после Баха очень мало. Но даже та, которая есть, вовсе не обязательно вызывает у меня желание сыграть ее. Ну, например, пять поздних сонат Скрябина. Я играл их

в 1991–1993 годах. А сейчас я открыл эти ноты, поиграл... и понял, что было бы неправильно вернуться к ним снова. Время не то. Даже самые гениальные произведения могут утратить актуальность. Они от этого не становятся хуже, просто сейчас они вряд ли могут быть услышаны, и нет смысла биться головой о бетонную стену. Возможно, в другие времена их актуальность вернется.

Скажем, Бах умер в нищете и бесславии, и никто не знал, кто он такой. Никто не писал некролога: «Скончался величайший...» Ну умер какой-то музыкант... А через сто лет его вдруг «открыли». Мир меняется очень быстро. Двадцать лет — это очень много. Надо почувствовать, какие произведения сейчас нужно сыграть. Да и вообще, желательно делать только то, что ты не имеешь права не сделать.

Это касается и сочинения музыки, и любых других видов искусства. Мусора и так хватает. Лишнее исполнение даже величайших произведений — это мусор, если это сделано с ложной мотивацией, в неправильный момент и в неправильном месте. Весьма возможно, что список «творческих действий», которые ты обязан совершить, почти равен нулю. Это нормально.

— У вас на сайте можно увидеть и услышать, как вы играете Партиты. Ровно так, как и обещали, — в медитативном темпе, меняя его при повторениях. Менять темп нормально, потому что фортепиано — не клавесин, для которого эта музыка была написана, и вообще так, как играли при Бахе, более не играют? Аутентичное звучание теперь невозможно?

— Когда у человека внутри нет никакого содержания, он выдумывает всякие внешние атрибуты, чтобы казалось, что суть именно в них. Для этого кто-то покупает дворцы, машины, яхты, самолеты и кучу другого барахла. Кто-то коллекционирует что-нибудь старинное. А кто-то играет в «аутентичной» манере. Это очень снобистские и пафосные люди, которые делают вид, что играют в точности так, как это было при Бахе и раньше. Они считают себя эдаким «кругом посвященных», а ко всем остальным относятся примерно так, как относится владелец «майбаха», сделанного на заказ, к существам, ездящим на «жигулях».

Жильные струны, выгнутые смычки и прочие старинные погремущки — это, с их точки зрения, обязательное условие, без которого музыки просто нет. Понятно, что эти инструменты прекрасно звучат, кто же с этим будет спорить... Но если ты взял в руки такой инструмент только для того, чтобы доказать, что именно ты, а не кто-то другой правильно играет старинную музыку — то есть просто ради самоутверждения, — то тогда тот message, который ты передашь людям, будет состоять из одной буквы: Я.

Они уверены, что точно знают, как играли триста и более лет назад. Это полнейший самообман. А пафоса вокруг этого... Впрочем, неудивительно. Те немногие исполнители в XX веке, кому было по-настоящему дано передавать своей игрой нечто важное, никогда в жизни не занимались этими театральными попытками «реконструкции» внешних деталей прошлого. Рихтер играл Баха на современном рояле так, что там вообще не шла речь не то что об инструменте или манере, которые чему-то там «не соответствуют», а просто было другое измерение бытия. Без рассуждений, без концепций. Самая суть. Какая там история, какой там «аутентизм»! В его игре не было даже религиозности. Абсолют без границ, вне времени, вне всех этих человеческих глупостей, вне всего. А разговоры про клавишины, струны и смычки — для тех, кто только так и может доказать свою «значимость». Можно играть хоть на пианино «Красный октябрь», в любом темпе и стиле, если внутри у тебя — правда, а не вранье.

Это всё тот же вопрос о горизонтали и вертикали. «Аутентичные» исполнители видят только то, что расположено в горизонтальной плоскости. Они не понимают, что это всего лишь стройматериалы для строительства собора. Они страшно горды тем, что делают якобы такие же кирпичи, какие делались много веков назад. Собор их вообще не интересует. Но, во-первых, те кирпичи, из которых строили тогда, делались в другом состоянии сознания. А во-вторых, для того, чтобы построить собор, надо посмотреть вверх. Увы, современные аутентичные каменщики смотрят только вокруг себя. Их интересуют они сами. А те, кто строил соборы, думали не о самоутверждении, а о Боге. Поэтому у аутентистов по-

лучается не собор, а в лучшем случае торгово-развлекательный центр.

— Что для вас наиболее ценно у Баха? Мессы, камерная музыка, концерты?

— У Баха есть «хиты», «блокбастеры»: Страсти, Месса си минор... Почему именно они считаются таковыми? Потому, что так распорядилась дирекция мирового гипермаркета культуры.

Но, честное слово, практически в любой вещи Баха можно всё это найти. Я всегда это чувствую, играя Партиты. Причем сколько раз играешь — столько раз открываешь для себя какие-то новые горизонты.

Не только в том смысле, что играешь по-разному. Вариантов исполнения может быть бесконечно много, но дело не в этом, а в том, что каждая вещь содержит в себе все остальные.

Кстати, хорал из 147-й кантаты — *Jesus bleibet meine Freude* («Иисусе, упование мое») — это самое настоящее чудо. Там все вертится вокруг одной фразы на трех аккордах, и она повторяется бесконечно, а вокруг нее как будто сами собой проявляются другие мелодические линии, которые имеют свою траекторию, и при этом всё переплетается и сходится в едином центре.

Это можно слушать вечно. После этого вообще непонятно: какой еще к едреней бабушке минимализм? Вот он — весь тут. Рядом с этой вещью осмелиться сочинить что-то свое — просто стыдно. Хочется попросить прощения за то, что нарушал тишину какой-то суетливой ерундой.

И сколько ни пытайся разгадать секрет этой вещи — ничего не выйдет. Потому что законам музыковедения и эстетики эта музыка, слава богу, не подчиняется. Эти законы — как законы пространства и времени, которые изучают в школе. Часть меньше целого; предмет не может одновременно находиться более чем в одном месте; два предмета не могут занимать одно и то же место, и так далее.

А сознание религиозного человека функционирует иначе. Оно постоянно нацелено на самое главное, поэтому все остальное от-

ражает в себе это главное. Такое сознание одновременно находится везде и при этом нигде. Оно не делится на части, поэтому в любом действии содержится всё. Не надо заботиться о разнообразии в творчестве, о том, чтобы «не повторяться» и чтобы каждый раз «удивлять» публику чем-то новым.

Бога удивлять не надо. Вряд ли получится его удивить. Надо каждый раз возносить ему одну и ту же молитву, и при этом не отвлекаться ни на что другое. Скучно ему тоже не станет. Тогда и музыка каждый раз будет настоящей. А уж как она называется — месса, сюита, фуга, концерт — да какая разница?

БЕСЕДА С ОЛЬГОЙ РАЕВОЙ

— Мне было лет двенадцать, наверное, когда родители взяли меня с собой в Театр на Таганке на «Тартюфа». В программке значилось: композитор А. Волконский. Я была в восторге от музыкальной интермедии-рефрена, звучавшей между действиями, и, придя домой, захлеб рассказывала бабушке, какую замечательную музыку написал к спектаклю этот Волконский. Мои родители и бабушка не были музыкантами, поэтому прошло еще довольно много времени, прежде чем я узнала, что... это был Бах, хорал *Wachet auf, ruft uns die Stimme*. Обработка Волконского заключалась лишь в том, что он «прокручивал» этот хорал в два раза быстрее.

— У Антона Батагова есть пластинка *Remix*, на которой он как пианист играет все опусы Бетховена («Моментальная музыка», «К Элизе») и Шуберта (фрагменты двух сонат). Есть там и баховская Прелюдия до мажор. Батагов играет все классические ноты, но так синкопированно (едва ли не джазово) расставляет акценты, что наполняет эти многократно сыгранные произведения собственным содержанием, едва ли не экспроприруя их.

Кстати, как вы относитесь к гульдовской трактовке «Хорошо темперированного клавира» и прочих баховских опусов?

— К сожалению, не знаю упомянутой вами пластинки Антона, — интересно было бы послушать. А про Гульда что сказать? Гений. Интерпретатор, равновеликий Баху-композитору. Мне так и представляется их личная встреча — застольная беседа, где-нибудь в загородном доме под... Стокгольмом. Я люблю слушать клавирного Баха с Гульдом. И вообще, я за современную трактовку классики.

— *Вы можете пояснить, в чем проявляется гениальность Гульда?*

— Гульд тоже творец, как и Бах, — создатель своего мира.

А в интерпретации Баха он особенно убедителен.

Кстати, исполнение ХТК Волконским тоже совершенно выдающееся, жаль, что немногие знают. И он записал оба тома в том же возрасте, в котором Бах их написал.

Вообще Волконский удивительная личность, о которой знали все и никто, — зачинатель исполнительства старинной музыки и первый *наш* «авангардист»...

Юрий Николаевич Холопов рассказывал, как, будучи еще студентами, они забирались на крышу дома в центре Москвы (кажется, где-то на Патриарших) и пили там коктейль «Кровавая Мэри». Господи, иных уж нет, а те далече... *Отцы* ушли все почти. Страшно.

...Возвращаясь к Гульду...

Послушала сегодня ХТК целиком. Особенно как-то запомнилась в этот раз *cis-moll'*ная *купереновская* прелюдия из второго тома. Он играет ее как *пантомиму*, — жестика почти осязаема... Марсель Марсо...

— *А вы можете как-то описать, что делает Гульд? его метод?*

— Ну, в целом примерно так: он «очищает» текст от интерпретаторских клише, накопившихся за поколения, абстрагируясь от них, и «делает» вещь заново, по-своему, как человек XX века, с учетом культурного и исторического опыта предыдущих эпох, но общаясь с автором как бы напрямую. (Здесь еще важно, кстати, что он вырос на другом конце света и был заранее *как бы свободен* от... — ну, в общем, это долгий разговор. Когда он был еще ребенком, где-то *там* (где когда-то жил Бах) была страшная война, но это было там, далеко, за океаном.)

С Бахом он *совпадает абсолютно*, поэтому-то так и убедителен. (Вы, кстати, его собственные сочинения слышали? — вот тут-то многое и становится ясным!) В интерпретациях Моцарта и Бетховена — интересен, по-моему, очень и *совершенен* как всегда, хотя я, например, предпочитаю Моцарта с Любимовым (еще один гений!). С Брамсом — сложно сказать, но, мне кажется, это не его (к слову, Брамса и Листа люблю слушать с Лазарем Берманом). Думаю, Гульда обязательно стоит учитывать — его трактовки позволяют посмотреть на вещи с другой стороны.

...Я, кстати, думаю, что без Гульда, наверное, не было бы аутентиков...

— *Разговор об аутентичном исполнительстве в связи с музыкой Баха мне кажется крайне важным. Как вы считаете, музыка, которую слушали современники Баха, звучит сегодня так же или по-другому?*

— А кто ж его знает? Нет, честно. Хотя думаю, что играют сегодня тщательнее. Вообще, по поводу того, как играли/как звучало *это тогда*, написано множество трактатов и диссертаций. Но мне кажется, что от теории до практики здесь довольно далеко. А вот убедительным был для меня рассказ нашего тоже замечательного исполнителя Юрия Мартынова о том, как он впервые сел за инструмент той эпохи и оказался *в иных условиях игры*, — перед ним как перед исполнителем встали совсем другие задачи, чем при игре на современном рояле, которые, соответственно, надо было и иначе решать.

(...Впрочем, если надеть воротник «мельничные жернова», тоже так, запросто, приятелю головой не кивнешь.)

— *Как вы относитесь к попыткам воспроизведения аутентичного исполнения Баха, его современников, предшественников и последователей? Насколько такое исполнение приближает нас (способно приблизить) к чистоте композиторского замысла?*

— Я отношусь к таким попыткам с уважением. Они возникли не на пустом месте. Масштабный интерес к музыке прошлых эпох (доромантической и даже доклассической, а потом и Возрождения и средневековой), появившийся вскоре после войны (наряду с воз-

никновением *Новой музыки*, кстати, о чем мы говорили в предыдущей беседе), совершенно не случаен: человек заглянул в бездну, а потом дух его воспарил (так мне это образно представляется), и он с высоты птичьего полета окинул на миг взором свое прошлое и попытался увидеть будущее...

Творчество таких исполнителей, как Густав Леонхард, Николаус Арнонкур, Тон Коопман (весь органный Бах!), Франс Брюгген, потом Джон Элиот Гардинер весьма и весьма значительно. Это целый огромный пласт в музыкальной культуре XX века.

.....

...единственное, что я действительно «тяжело» воспринимаю в аутентичной интерпретации барокко и Баха в частности, это ля, равное 415 Hz, — это немилосердно для ушей, настроенных на ля = 440...

.....

(...Вообще, первая волна интереса к старинной музыке была на рубеже XIX и XX веков (Альберт Швейцер, Ванда Ландовска), но это было тогда скорее «для гурманов».)

.....

Про чистый замысел мы теперь вряд ли узнаем, ибо не у кого спросить.

.....

— Прежде чем говорить про органную музыку Баха — объясните, пожалуйста, что такое ля равное 415 Hz и ля равное 440? Почему вы назвали этот строй немилосердным?

— Речь идет о строе. Современные инструменты/оркестры настраиваются по ноте ля (первой октавы), частота колебаний которой равна 440 герц (некоторые на 442, кое-кто аж на 444). Ля при Моцарте было 430 герц. «Барочное» ля равно 415. У меня так называемый абсолютный слух — память на высоту (натренированная в музыкальной школе уроками сольфеджио))). Я привыкла к

ля, равному 440. И если я слышу, например Пятый Бранденбургский концерт (ре мажор) в исполнении аутентиков (вот у меня тут даже диск лежит с Тревором Пинноком), то мне *приходится* слушать его как бы в ре-бемоль мажоре. Это создает некоторый дискомфорт. Хотя уже привыкла.

— Бетховена вы называли «фортепианным композитором», а Баха можно ли назвать «органным»? Какую роль в его творчестве играют органные опусы?

— «Органый Бах» — это устойчивое словосочетание для обозначения баховского органного наследия (примерно одна пятая от общего числа сочинений). Но называть Баха «органным композитором» не стоит не только потому, что его вклад в вокально-ораториальные жанры (кантаты, Страсти, Месса h-moll), а также в клавирную и камерно-инструментальную музыку не менее, а может быть, и более значителен, чем в органную. Бах работал органистом и был известен при жизни в основном как органист-виртуоз и преподаватель игры на органе, много писал для органа (в основном в ранний, веймарский период), он даже настраивал инструменты и консультировал при постройке, то есть был еще и органным мастером, но (на)значение его органного творчества (в его жизни и в истории музыки) было совсем иное, чем фортепианного у Бетховена, если вам угодно такое сравнение...

Он, собственно, был первым композитором, кто писал для *настоящего*, уже *почти* нашего *современного* фортепиано (начиная с 1802 года; до этого — для клавичембало), которое специально для него и с учетом его требований построил лондонский мастер Джон Бродвуд (он сделал более прочную по сравнению с клавесинной рамой, которая могла выдерживать большее натяжение струн — следовательно, обеспечивала большую громкость звучания; имелись также уже две педали: *forte* — «громкая» (та, что поднимает демпферы, позволяя струнам свободно вибрировать) и *una corda* — «тихая» (та, что сдвигает механику так, что молоточек ударяет только по одной струне из хора)... (Позже добавились только: механика с двойной репетицией и чугунная литая рама, позволившая играть еще громче; потом — в XX веке — педаль *sostenuto*, — без

нее *Syrenade* Лахенмана не сыграть). Баху принадлежат почти все *открытия*, давшие толчок для развития всей фортепианной музыки.

В общем, *всё* в фортепианной музыке *через него начало быть, и без него ничего не начало быть, что начало быть*.

Инструмент стоял дома у него. Он за ним работал. Все идеи опробовал в сонатах. Очень личное, даже интимное. «Находки» *переносил* потом в другие опусы (скрипичные сонаты, трио, квартеты, симфонии).

Кроме того, роль Бетховена в истории музыки — открыватель новой (романтической) эпохи...

А Бах — завершитель эпохи (эпохи барокко), у него совсем другая... *функция* (что ли?)... Синтезировал и подытожил.

Орган существовал много столетий до него. Вроде ничего нового (новое — уровень сложности гармонии и полифонии). Но <он> обобщил. Причем так, что для нас теперь орган и Бах — близнецы-братья.

(Орган *стоял у него на работе*. Объективное. Мало личного. Прикладное (в смысле жанра) на высоту поднимает баховский гений.)

Опыт сочинения для органа (я имею в виду органную специфику) мало применим в сочинениях для других инструментов.

.....

Вообще в эпоху барокко композиторы в большинстве случаев не исходили в своих идеях из тембра или технических возможностей инструментов. То есть флейтовая соната запросто могла быть конвертируема в скрипичную и наоборот. Зато каждый тембр/инструмент имел свое символическое значение... Голос тоже. Евангелист — всегда тенор, за Иисуса — бас. Труба, флейта, скрипка, гобой... Каждый из них имел свою объективную, каноническую символику.

— Почему музыка барокко настолько привлекательна? Кажется, это самая красивая, точнее, призванная нравиться музыка в истории нашей цивилизации. Нынешний шоу-бизнес сходным образом

устроен: для того чтобы трек продавался, он должен быть доступен всем и быть красивее красивого. Но я про другое. У барокко, при всей доступности, есть какая-то глубина и тайна, которую очень хорошо выразил Г. Гессе в «Игре в бисер», — все эти пожелтевшие манускрипты, не существующие ныне вирджиналы, высшая математика расчета...

—)))

«Под музыку Вивальди, Вивальди, Вивальди,
под музыку Вивальди, под старый клавесин...

Заплакали синьоры, их жены и служанки, собаки на лежанках
и кто-то-там-еще...

Не идеализируйте, Дима!

(Мне почему-то — и, кажется, к месту — вспомнилась одна из моих любимых сказочек — «Калоши счастья» Андерсена. Думаю, вам не очень понравилось бы, отправь вас сейчас в эпоху барокко (хоть это и поближе, чем времена короля Ганса.) ...Особенно если в Россию. Помните Лажечникова, «Ледяной дом»?

(Шепотом: Бах родился в государстве *Sacrum Imperium Romanum Nationis Teutonicae* (.....!), а не в ГДР, как я думала, когда была тинейджером!)

А вообще-то, вы не зря про шоу-бизнес вспомнили. Дело, похоже, действительно в «раскрутке». И события, мне кажется, развивались примерно так: когда романтический век (эпоха от Французской революции до символистов) стал(а) «вчера», прошлогодним снегом, вспомнили про... позапрошлогодний. Полезли на антресоли, достали бабушкин сундук, сдули пыль, — ба! Сколько интересного! Какие приключения! Робинзон Крузо, Гулливер, барон Мюнхаузен! Навоображали себе... (Помните, рассказ такой у Мопассана есть «Волосы»? — идеальный, кстати, сюжет для балета.) Потом наигрались, стали еще более древние сундуки доставать, а эти игрушки раздали бедным. А те, в свою очередь, еще более бедным... Ну и плюс все возрастающие технические возможности XX века... Так барокко стало попсой. Как первая волна. А до второй, третьей (музыки средневековья и Возрождения) дело (по внедрению в массы) не доходит, так как: а зачем? «пипл» с удовольствием «хавает» это (а

еще лучше *псевдо-это*, — примеры приводить не буду, дабы не...).
А от добра, как говорится, добра не ищут.

А что касается тайны и глубины... Разве у Шопена ее нет?

.....

О, мой любимый Паскаль, живший в эпоху барокко!

.....

В детстве мне нравилось тренькать на рояле, положив фольгу на струны, чтобы звучало *как клавесин*.

.....

В фильме «Робинзон Крузо» Вивальди был очень к месту.

.....

Бах, кстати, при жизни не был *успешным* композитором. А теперь — прочла вот в Сети! — назван «композитором тысячелетия»! Господи! (А почему не... Монтеверди? Без него оперы бы не было... во всяком случае такой, какой мы ее теперь знаем.)

А Бетховен (продолжим сравнения!) имел высокий *рейтинг* еще при жизни. (На похоронах двадцать тысяч человек было! Это в 1827 году! Венская Ходынка...)

.....

— А что в России? Как воспринимался Бах в России? В какой момент Бах стал «русским композитором»?

— А он им всегда был. Россия — родина слонов и бахов.

Я думаю, сначала через Шумана пришел, клавирный (шумановское влияние на русских композиторов — это тема для диссертации).

Кучкисты* по-разному относились: кто говорил «Бах пошел муку молоть» (имея в виду ритмическое однообразие), а кто, напротив, уважал (Стасов, например). Но он был для них все равно *чужим*.

* Речь идет о «Могучей кучке».

Потом Танеев. Тут уже совсем другое дело. ...«Контрапункт строгого письма»... Вообще, Танеев Сергей Иванович — совершенно неординарная личность — во многом предвосхитил идеи и тенденции музыкального искусства XX века (неоклассицизм, например).

Потом Зилоти — потрясающие транскрипции для фортепиано (здесь уже не в качестве слушателей! и даже не в качестве *просто* исполнителей).

...То есть для последних двух Бах уже не был *посторонним*, они его именно *восприняли и усвоили*, можно сказать, всей своей душой.

...Про начало века мы уже говорили.

А потом мне на ум приходят 1920-е годы, Друскин с его трактатом «О риторических приемах в музыке Баха» (впрочем, сам трактат, кажется, был написан позже). Друскин же был и переводчиком книги Швейцера. Хармс очень любил Баха.

Совершенно замечательно, очень тонко играл ХТК Самуил Фейнберг. И еще мне вспоминается пластинка — зеленая глянцевая обложка — помните, были такие из серии «Сокровищница исполнительского искусства», — со знаменитой органной пассакалией до минор в исполнении Гедике. О, это было потрясающее исполнение! Он играл ее очень медленно — такое, мне кажется, мог позволить себе только русский исполнитель — пассакалия длиною более получаса! Впечатление колоссальное!

В 1930-е годы появилось новое поколение исполнителей, начала складываться *советская бахиана*. (А сам Бах к началу 1940-х даже в кино угодил: комедия такая была, помните? — «Антон Иванович сердится», картонный такой водевиль, где утверждалось, между прочим, что Бах писал оперетты (!), — стало быть, к этому времени совсем уж *свой* стал.)

После войны — официальный гэдээрэшник (в 1950-е).

А потом, в 1960-е, так умножилась новая советская и эстрадная музыка, что классика стала менее востребована. Но она ценилась (и Бах прежде всего) в кругах «внутренних эмигрантов».

.....

Бах всегда напоминает мне о годах учебы. Во-первых, «бах» — это жанр (обычная программа зачета или экзамена школьника класса фортепиано в ЦМШ <Центральная музыкальная школа>: бах-этюды-соната-пьеса). А во-вторых, и это, пожалуй, самое важное, именно из его ораториальных опусов (Страстей, «Рождественской оратории»), прослушанных в отроческом возрасте, многие из нас впервые узнавали о евангельских событиях. Это, собственно, и объясняет его совершенно особенное положение среди западно-европейских композиторов-классиков для той части *советских*, которая была восприимчива к Слову (от поколения Андрея Тарковского и до нашего).

Бог знает, из чего иногда вдруг возникали части целого. Из детских книжек, фрагментов фильмов, картин, в общем-то, не имевших прямого отношения к делу...

У нас дома (во времена, когда я была еще младшей школьницей) не было Библии (обычная для того времени ситуация даже для более или менее интеллигентной семьи). Но среди *запретных* (для меня) книг (закрытая верхняя полка «стенки», — чтобы добраться до нее, надо было поставить стул, на него еще несколько толстых книжек стопкой, — там были Медицинская энциклопедия, Солженицын и прочее, что детям не полагается) я обнаружила томик в справедливо коричневом переплете некоего Зенона Косидовского «Сказания Евангелистов», — чернушная такая критика, использующая примитивные манипулятивные приемы. И вот оттуда, представляете?..

— Легко представляю, вот и мне в советском детстве приходилось довольствоваться подменами. Меньше всего их было в музыке, может быть, в том числе и отсюда ощущение свободы?

Вы хотели сказать что-то о Страстях, которые представляются вам вершиной?

— В музыке подмен было тоже предостаточно. Были и качественные имитаты (во многих, например классического сталинского образца, мультфильмах звучала вполне ничего себе такая музыка *à la russe* (паразитировали тогда массово на Римском-Бородине). Но были, конечно, и образцы так себе.

А ощущение свободы, думаю, от того, что музыка обращается непосредственно к чувствам.

А про Страсти что сказать? Про них уж столько сказано.

Прослушала вот недавно редко исполняемые «по Марку». Там ария есть «Er kommt, er kommt, er ist vorhanden!». Детское сопрано — мальчик поет. И вспомнила «Пение отроков» Штокхаузена, то место, где тоже мальчик произносит: «Kreuz!»...

А еще подумала, что русские и немцы антиподы, но как переплетены судьбы этих двух народов!

БЕСЕДА С АЛЕКСАНДРОЙ ФИЛОНЕНКО

— *Правильно ли ощущение, что есть Бах, а есть все остальные <композиторы>? Вот как в русской поэзии есть Пушкин, который «наше всё», «Солнце» и так далее, а есть все остальные...*

— Я как-то уже упоминала в наших беседах, что перенимала некоторые типы развития, гармонии, драматургии у композиторов, ставших для меня важными и значимыми. Исполняя и анализируя музыку Баха, я пыталась перенять его принцип тематического развертывания и обращение к риторике. Конечно, сравнивая кардинально полярные объекты с точки зрения эпохи, стиля, музыкальных средств и так далее, сразу трудно найти сходство или, скажем, общие принципы. Я не случайно решила поговорить именно о Бахе... а не о Шостаковиче, который эстетически мне ближе. И не о Малере или Берге, являющихся одними из любимых моих композиторов, и не о Стравинском, который мне близок.

Думаю именно Бах для меня — композитор-загадка, впрочем, как и Моцарт. Бах — композитор-провокатор, стерший грань между светским и духовным началом; именно поэтому через всё его творчество проходит такое важное для меня качество, как «вневременность». Я всегда поражалась гению и возможности обгонять время, его колоссальным находкам и открытиям. Бах стал Колумбом для своего времени, для всей истории музыкального развития.

Мы слышим, исполняем, сталкиваемся с его музыкой практически каждый день: в программе концерта, трансляции по радио или же в качестве мелодии мобильного телефона. Многие даже не догадываются, откуда происходит эта музыка, кем написана, тем не менее фактор приближенности, узнаваемости баховских структур в наше время — данность.

— *И для вас тоже?*

— Бах всегда был интересен мне сначала как пианистке, а позже уже как композитору. При всей своей «простоте», доступности исполнения я считаю, что Баха невероятно сложно играть. Никогда не понимала, как можно давать такие сложные (в духовном, звуковом, более высоком уровне мастерства) произведения в музыкальной школе? При всем четко выверенном материале, порой сведенном до двух-трех мотивов, Баху удастся создать уникально сложную фактуру, с ее микро- и макрокосмосом. Думаю, именно эти факторы и являются баховским НЛО — попыткой постичь явное, которое остается при этом загадкой...

— *А в чем заключается сложность исполнения?*

— Важно воссоздание целостности архитектоники произведения. При использовании более протяжных тем (мелодических линий) и строгого ритма совсем не просто воссоздать единство ткани и в то же время показать их (ткани и ритма) контраст. Тем более не нужно забывать о гармонических новшествах, которые Бах привнес в клавирную музыку. Через аутентичное исполнение мы можем сейчас <лишь> предполагать, как исполнялась музыка Баха и композиторов эпохи барокко. Если рассматривать сугубо исполнительские проблемы, то нередко бросаются в глаза чрезмерная манерность исполнения, или же, наоборот, настолько стерильная манера, что возникает ощущение сухой, скучной музыки. А это так ошибочно, ведь музыка Баха живая, смелая, дерзкая, содержащая и оголенный нерв, и тонкое интеллектуальное начало. Именно в этом совмещении естественности игры и необходимости зрелости духовного опыта заключается секрет исполнения его музыки.

Самое главное, что я для себя открыла в музыке Баха, — равноправие вертикали (гармоническое начало) и горизонтали (полифоническое начало).

Позже Брамс продолжит развивать это качество равенства вертикали/горизонтали. А далее Шуман, Веберн. К тому же Бах работал весьма плодотворно во всех жанрах, я всегда считала его универсальным композитором.

— В чем проявляется эта универсальность?

— В удивительном таланте выбора инструмента, для которого сочинение написано; использование музыкальных украшений, перерастающих в импровизацию.

Видимо, не случайно (как мне сказали) немецкий язык выглядит как прямая линия, его речевая мелодика «не скачет». Немецкий язык не наделен той эмоциональной шкалой, которая, например, есть в русском, итальянском и других языках.

Думаю, существует четкая генетическая взаимосвязь между немецким языком и немецкой музыкой.

— А мне казалось, что главная проблема — в невозможности адекватного исполнения баховских сочинений на современных инструментах. В книге Андрея Хитрука «Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство» Алексей Любимов говорит: «Считаю, что перенесение Баха на рояль сопоставимо с перенесением его на синтезатор, в джаз-квартет и тому подобное, — то есть я считаю это уже не интерпретацией, но транскрипцией, хотя, в общем, структура музыки и сохраняется. Выбор инструмента, по-моему, значит очень много. Из-за смены инструментария Бах в большинстве случаев воспринимается далеко не в его собственной семантике...»

— Ну, вот так прямо утверждать, что «перенесение Баха на рояль сопоставимо с перенесением его на синтезатор, джаз-квартет и тому подобное», это, конечно, преувеличение, но с самой точкой зрения Алексея Любимова я почти согласна. Его замечание относится прежде всего к клавишной музыке (понятие клавишной музыки я отношу как к клавирной музыке, так и созданной для вирджинала, клавесина, спинета). Сочинения, написанные для клавесина, спи-

нета и клавикорда, предполагали определенную персонифицированную манеру игры. Это связано как с диапазоном самих инструментов (четыре октавы, а позднее пять), так и физиологически: размер руки в то время был гораздо меньше, чем у нынешнего пианиста. Это обуславливало технические возможности исполнителей того времени. Поэтому меня поражают в нынешнем исполнении такие элементы, как педаль, сумасшедшие темпы, динамические диаграммы. Естественно, на современном рояле все звучит иначе...

— *А как?*

— Не хочу сказать искусственно, но именно что по-другому, хотя я не утверждаю, что это автоматически плохо или не имеет права на существование. Нужно лишь учитывать механику и природу тех инструментов, для которых эти сочинения писались.

— *А как вы относитесь к исполнению Гульда?*

— Гульд был в хорошем смысле сумасшедшей, харизматичной фигурой, поэтому и тип его исполнения (гульдовский) закрепился как в положительном, так и в негативном смысле. Мне всегда была близка гульдовская молоточковая манера игры на фортепиано, в ней присутствует некая отточенность, индивидуальное прослушивание каждого звука, голоса, но, с другой стороны, его подпевание, хотя, конечно, и своеобразное, мешает общему восприятию интерпретации. Он жил только этой музыкой, оттого его исполнение и было таким ярким, неподражаемым и по-своему аутентичным. Это была гульдовская аутентика, и, мне кажется, ее невозможно дифференцировать или же хоть как-то систематизировать. Посмотрите на документацию: сколько вариантов и возможностей он предлагал не только на протяжении всей своей жизни, но и на примере одного только сочинения, например, его записи Гольдберг-вариаций или Итальянского концерта. Гульд был странником и искал прежде всего «свою аутентику», поэтому его исполнение невозможно определить одним эмоциональным состоянием. Этим он особенно близок музыке Баха; она эмоциональна при полной сдержанности и аскетизме, духовна и полна всплесками светской музыки. Гульд стал или пытался стать симулякром дыхания музыки Баха.

— *Как вы относитесь к рихтеровским записям Баха и как вы можете их охарактеризовать?*

— Трудный вопрос... я долго думала... наверно, отвечу так, если Гульд (особенно ранний) — это Дон Кихот, то Рихтер ассоциируется у меня с образом пастыря, проводящего службу. Интерпретация Гульда мне ближе. Когда я слушаю Баха в исполнении Рихтера, то ощущаю, что это современное исполнение, понимаете? Притом что у Рихтера все осмысленно и сама его манера игры выдает четкую логическую организацию, это сугубо современное исполнение. У Гульда же присутствует некая чужаковатость, сумасшествие, если хотите, и это мне ближе. Хотя я очень ценю мастерство Рихтера. У Гульда же звук и проживание исполняемой пьесы звучат вне времени, и это как космос... Конечно, пианисты могут и захотят поспорить со мной, но таково мое личное восприятие исполнения двух разных и равно значимых гениев.

— *Кого из интерпретаторов музыки Баха вы для себя выделяете?*

— Тех музыкантов, у которых сразу слышится та самая «первозданность»; это, конечно же, Гульд, о котором я уже говорила, Владимир Горовиц, Марта Аргерих. Именно эти пианисты мне интересны, и каждый раз, когда я их слушаю, получаю колоссальную обратку как от манеры исполнения, так и от самой музыки. Главные качества «правильной» трактовки — энергетика и абсолютная убежденность музыканта в собственной правоте, проявляемая как в звуке, так и в общем подходе к форме. Есть пианисты-универсалы, чьи исполнения мне интересны выборочно, например, Андрей Гаврилов, Мюррей Перайя, Евгений Кисин... А есть ряд исполнителей, что сконцентрировались на исполнении одного композитора или какой-то одной эпохи. Абсолютно верный подход, хотя, разумеется, я не утверждаю, что это правило распространимо на всех. Существуют ансамбли, академии, школы исполнительства, специализирующиеся только на одной определенной эпохе. Думаю, это правильная дифференциация.

— *Как вы относитесь к органным сочинениям Баха? Чем они отличаются от его инструментальных сочинений?*

— В сочинениях для органа Бах реализовал свои сверхидеи, Веру. Созданные на основе протестантского хорала, они впитали немецкое полифоническое письмо своего времени и открытия предшественников — Дитриха Букстехуде, Джироламо Фрескобальди, Иоганна Якоба Фробергера. Тем не менее своим творчеством, находками и преобразованиями Бах вышел за рамки (как технически, так и концептуально) существовавших в его эпоху жанров.

Считается: что бы ты для органа ни написал, всё будет звучать. В этом есть часть правды: божественный инструмент вынесет всё. Но существует и иная опасность: неоправданность обращения к органу, лукавое прикрытие своих просчетов за счет инструмента, и здесь орган бывает беспощаден.

Бах гениально владел этим инструментом (так сложилось: работа органистом оказалась для него непосредственной лабораторией усовершенствования органного опыта). Синтезируя опыт предшественников, он создавал новые типы сложнейшей полифонии, полифонических форм. Начиная именно с баховских фуг, этот жанр достигает полной развернутости, став квинтэссенцией развития идей в целом спектре вокально-инструментальных жанров. Особенно ярко fuga используется в хорах, хоровых эпизодах, причем не только как определенный метод развития музыкального материала, но и как незаменимый драматургический элемент. Если мы вспомним хоры из Страстей, из Мессы... Именно посредством фуги, канона, полифонических средств развития Бах, как стратег формы, четко выстраивает новые блоки. И конечно, Баху принадлежат главнейшие шедевры полифонического искусства — «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги».

Кто бы знал, что со временем я тоже буду писать для органа.

— *Говоря о Бахе, порой рассуждают о рассудочности, рассчитанности его сочинений...*

— Да, разум, рацию, помноженные на его дар, определяют тип высказывания, фактуру, синтаксис именно как «баховский»... Однако, помимо рационального начала, музыка Баха (гипер)эмоциональна. Но эмоции его, как потом у Брамса, контролируемые. Мне запомнилась фраза Владимира Тарнопольского о Брамсе: «Он

мыслит сердцем, а чувствует головой». Думаю, то же самое можно было бы сказать и о Бахе. Вследствие этой дуальности возникает напряжение внутренней энергетики произведения. Я не могу противопоставить инструментальным сочинениям его органные сочинения: всё, созданное Бахом, — гениальная музыка о времени, но вне времени. Поэтому она для меня всегда нова, свежа и служит «ответом» на все возникающие у меня (в том числе и сугубо профессиональные, но не только) вопросы.

— *Что вам нравится в Бахе как в человеке?*

— Меня всегда поражала и восхищала его личность. Помню, нам на уроках музыкальной литературы рассказывали: «Бах прошел более сорока километров пешком только для того, чтобы послушать Букстехуде (по словам первого биографа, Иоганна Форкеля), что вызвало недовольство властей...»; «Начальство предъявило Баху обвинения в „странном хоральном сопровождении“, смущавшем общину, и в неумении управлять хором; последнее обвинение, видимо, имело под собой веские основания...»

— *Что же могло смутить баховское начальство?*

— Элементарное неисполнение своих обязанностей и тем более самовольную отлучку.

А по поводу «странного хорального сопровождения», смущавшего общину, могу предположить, что Бах, скорее всего, вводил новые типы гармонизации хорала, менял регистровку...

— *А как вам, специалисту по вокальным сочинениям, использование Бахом человеческого голоса?*

— Если говорить о типе вокальных партий в опусах Баха, то, мне кажется, нужно иметь в виду их жанровую принадлежность и рассматривать в единстве с текстом. Будучи барочным композитором, Бах как в вокальной, так и в инструментальной музыке основывался на аффектах и риторических фигурах. Относительно риторики мы можем четко проследить в его кантатах и Страстях владение риторическими элементами и следование этому комплексу. Всё это самым непосредственным образом связано прежде всего с особенностями исполнительского искусства того времени. Но есть одно свойство в его вокальной музыке, особенно это можно

проследить в его прекрасных кантатах, а именно расщепление солирующего голоса: скачки, паузы, риторические фигуры и драматургические цезуры. Его солирующий голос постепенно выходит за рамки соло, ты слышишь иногда два, а иногда и три голоса. Некая игра с тембровыми пластами, аффектами — это просто гениально сделано. Мне всегда были интересны его кантаты, я думаю, именно на них молодой композитор может поучиться. Ведь правда, даже сейчас мне они не кажутся «музыкой с библиотечной полки». Всё дело в образованности и расширении восприятия, умении увидеть и познать нечто ненайденное...

Людвиг ван Бетховен

(1770–1827)

БЕСЕДА С ОЛЬГОЙ РАЕВОЙ

— Почему, как вы считаете, постоянно возникают вопросы с интерпретациями бетховенских сочинений (особенно это касается симфоний)? Все играют их по-разному, интерпретирует кто как хочет...

— Ну, это скорее вопрос не *про* Бетховена. Это вопрос к интерпретаторам.

Не знаю. Но, наверное, это хорошо. Значит, Бетховен — это актуально, он и сегодня продолжает «высекать огонь из души человеческой».

.....

Вообще, меня, как композитора, больше интересует сочинение, чем его интерпретация.

(Хотя несыгранное сочинение, оно так и остается в мире идей, не получает жизни в *этом* мире.)

.....

И потом, публика ведь ходит на исполнителей, не на музыку. Поэтому можно сказать, что «вопросы об интерпретациях» — это не только философские/исторические/музыкальные вопросы, занимающие лучшие исполнительские умы, но и вопросы моды, конъюнктуры, пены дней.

.....

— Я вот всегда именно на музыку хожу, пытаюсь мысленно расчищать напластования. Скажите, возможно ли «чистое» восприятие музыкального сочинения как такового — вашего (ведь вам, как композитору, виднее, как оно должно звучать) или Бетховена?

— Я думаю, что «чистое восприятие музыкального сочинения» невозможно. Возможно чистое восприятие *идеи* сочинения (здесь: *идея* равно *форма/структура*). Ее (идею) можно воспринять единовременно. А само сочинение, будучи *реализуемым*, разворачивается во времени и воспринимается не только как идея, но и — причем прежде всего — эмоционально. Мы оказываемся вовлечены в некий ограниченный во времени процесс. Или, может быть, нам так только кажется. Но даже если это иллюзия, возникающая вследствие особенности человеческого восприятия, суть от этого не меняется: мы умеем воспринимать это только так.

.....

Далее, наше *идеальное* представление о том, как должно звучать то или иное произведение (Бетховена или кого угодно еще), складывается на основе опыта: когда-то мы услышали в первый раз (например, на уроке музыкальной литературы), а потом сравнивали с тем, как это же произведение играл другой исполнитель/другой оркестр, размышляли о темпе, динамике, артикуляции, расстановке смысловых акцентов, хотели бы это услышать/сыграть сами.

.....

«...как композитору, виднее...» Да нет, ничего композитору, по моему, не виднее... Просто это *не виднее* по-другому, чем некомпозитору.

.....

На первой репетиции своего сочинения композиторы обычно испытывают настоящий шок: а-а-а-а-а!!! Неужели это я такое написал? Совсем необязательно негативный, — у меня обычно бывал скорее позитивный, но все равно — это всегда стресс.

Что написал и почему, становится ясным уже потом, когда сочинение закончено. Очень часто спустя довольно много времени.

.....

Исполнение способствует осознанию содеянного. Это колоссальный опыт.

.....

Композитор может слушать музыку как слушатель или как композитор. Это два разных слушания-процесса.

— При упоминании фамилии Бетховен, что первое вам приходит в голову? Симфонии, камерная музыка, опера или что-то иное?

Никогда об этом не задумывалась... («фамилия» — режет слух; по-немецки это — семья, а Бетховен — это имя), но, когда вы задали вопрос, ассоциации пошли в следующем порядке:

сначала увидела просто фамилию — **Beethoven**, потом по-русски — **БЕТХОВЕН** (почему-то именно так — большими буквами, даже, наверное, довоенным шрифтом, таким, с засечками, как на старых станциях метро или на нотных изданиях 1930-х годов; там, наверное, на титульном листе должно быть еще мелко: под общей ред. профессора А. Б. Гольденвейзера);

потом — дом-музей в Бонне: клочок седых волос и слуховые рожки разных калибров — пронзило до слез...

потом: «К Элизе», которое на самом деле «К Терезе»*;

потом: бюстик (у меня дома в московской квартире), привезенный мне когда-то в подарок из Парижа дорогим человеком. Я сама его об этом просила. Что, спрашивает, привезти? А я говорю, привези мне ~~цветочек~~ аленький бюстик Бетховена. Он и привез.

Потом смешное: сцена из кинофильма «Веселые ребята», где «певица» разбивает яйца о бюст. Впрочем, не помню, был ли там бюст Бетховена или, кажется, все-таки Баха.

А потом я спросила сама себя: «Ну а если серьезно?»

* «К Элизе» посвящено пианистке и ученице Бетховена Терезе Малфатти.

Если серьезно — фортепиано прежде всего *Klavier. Klaviersonaten*. Поздние опусы. *Hammerklavier — Adagio sostenuto fis-moll* — впервые услышанное, произвело огромное впечатление (наверное, одно из самых сильных впечатлений в моей жизни), поразило как впервые пережитая гроза — воплощенная в звуках истина (я уже не говорю о том, что оттуда весь Шопен и весь Брамс происходят); последняя часть последней, 32-й сонаты... И ранние тоже. Вторая из опуса 2 — *Largo appassionato* — «Гранатовый браслет».

И срединные опусы. Как я их все люблю!

А Соната опус 57?

«Изумительная, нечеловеческая музыка!»* — так мог сказать только пошляк (кем он и был, этот вождь мирового пролетариата).

.....

У Бетховена удивительная полифония, собственная, неизвестного происхождения, *как будто* не знающая о барочной традиции.

.....

В общем, гений фортепиано. Определил путь на полтора века.

.....

Первое, что купила, впервые оказавшись за границей — 8 CD с фортепианными сонатами (с Артуром Schnabel, конечно).

.....

Симфонии тоже очень люблю. Особенно третью.

И квартеты люблю. Играть на фортепиано в четыре руки.

.....

Любовь, если коротко. Ради этого стоит жить.

.....

.....

* Высказывание В. И. Ленина.

Не для протокола интервью: сравните сорокинский текст «Моя трапеца» с сонатой опуса 90 — один и тот же *эйдос*, как сказал бы А. Ф. Лосев. Как только ВПЗР* умудрился «вытащить» то же самое из воздуха и воплотить в тексте? Уму непостижимо!

.....

— А почему фортепианную музыку Бетховена вы предпочитаете в шнабелевских интерпретациях? А как вы относитесь к тому, как играл Бетховена Рихтер? Кстати, она из самых моих любимых пластинок — переизданные «Дойче Граммофоном» фортепиано-виолончельные дуэты в исполнении Рихтера и Ростроповича...

— Рихтера я тоже очень люблю. Но с ним я бы предпочла, наверное, Прокофьева. А Бетховен мне ближе с Артуром Шнабелем. Он кажется мне аутентичнее. Но это мое субъективное ощущение.

Интересно было бы услышать, как играл Бетховена Рахманинов...

.....

Рихтер — пианист *другого* поколения, и он из *другого* контекста — контекста Большого Советского Стиля (хотим мы того или нет), где в центре — Советский Сверхчеловек со своими Сверхдостижениями. Конечно, по сравнению с Шостаковичем или Плисецкой (!!! — нет слов от восхищения ею) он — в силу рода занятий (пианист — это все-таки «частник», он не может быть властителем дум миллионов, в лучшем случае — элиты) и особенностей его личности — был в этом контексте маргиналом. Но это не меняет ничего в главном... В интерпретации Бетховена это «сверх-» мне кажется лишним. Там нужен *просто* Человек.

.....

Бетховен, кстати, очень важный композитор для русской музыки, я бы даже сказала — ключевая фигура для всей русской композиторской школы. Это идет еще от Глинки.

* Великий Писатель Земли Русской — ироничный термин, введенный Дмитрием Быковым.

— А почему именно Бетховен, а не, скажем, Бах? Правильно ли я понял вашу идею о том, что для русских ушей Бетховен звучит иначе, не так, как для европейцев?

Как писал Чайковский: «Вся русская музыка — как дуб из желудя, вышла из Глинки».

А Глинка был симфонист. И Бетховен был его кумиром. Он даже позволял себе иногда высказываться (не вполне политкорректно, но, впрочем, русскому барину простительно) в таком духе, что, мол, «Моцарт хороший композитор был, но куда ему до Бетховена!»

А Бах...

Глинка учился полифонии в Берлине у Зигфрида Дена, и у него была идея «соединить немецкую фугу с русской песенностью» (так нас учили), которую он отчасти и реализовал очень изящно в «Камаринской» (инструментовка там, кстати, абсолютно бетховенская — послушайте!). Но, как известно, прелюдий и фуг Глинка не писал, для органа — не писал, кантат тоже, страстей и ораторий — тоже нет. Я вообще не уверена, что он был знаком с творчеством Баха. Баха заново открыл Мендельсон, в 1829 году исполнив Страсти по Матфею. А уж пока сенсация до России дошла! А когда «Хорошо темперированный клавир» переиздали? Глинки, наверное, уж и на свете не было.

(...Умер он в Берлине. Похоронен был там на русском кладбище возле церкви Константина и Елены, где я иногда бываю. Прах только после войны на Смоленщину перевезли...)

Бетховен для русских ушей...

Тут не в ушах дело.

Но звучит иначе, если в другом ментальном пространстве.

И не только Бетховен.

Самая большая метаморфоза, кстати, происходит, по-моему, с восприятием Баха.

(Я сейчас сравниваю только те ментальные пространства, которые хорошо знаю, — русское и немецкое. Как Бетховен или Бах

звучат в Китае, в Дубае или на острове Пасхи — не знаю. (И знать, кстати, не хочу. Боюсь. Ибо *во многих мудрости много печали.*))

Так вот: немцы (из творческой интеллигенции) часто удивленно посмеиваются над нашим благоговейным отношением к Баху, в особенности у нем музыкантов (Андрей Тарковский, писатели наши, интересующиеся музыкой физики-лирики...).

В Германии Бах звучит, как бы вам сказать... совершенно *обыденно*. На первое место выдвигается вдруг этот протестантский хорал — этот лютеровский месседж, — и Бах кажется *просто* наилучшим аранжировщиком, трансформирующим эту бюргерскую безвкусицу в настоящее высокохудожественное произведение.

В русском ментальном пространстве протестантский хорал практически не читается. То есть мы его слышим, но для нас он не более чем характерная для баховского стиля гармоническая последовательность. Бах — его искусство — оказывается в центре.

...И невзрачная кирха на фоне тюрингского леса вдруг преобразается в грандиозный собор, с уходящим в небо шпилем. И лютеровский примитив сквозь баховскую оптику становится вдруг таким *сложным*, приобретает такую мощь и глубину, которые и в страшном сне не могли присниться толстомордому монаху-расстриге, чья, с обрюзгшими брылями, физиономия знакома нам по гравюре из учебников истории для 5-го (или 6-го?) класса.

В общем, волшебная сила искусства

Но мы уклонились от Бетховена.

— *Как правильнее всего воспринимать его симфонии — как единый нарратив или каждую симфонию как отдельный, автономный текст (скажем, роман)?*

— Дмитрий, мне кажется не вполне корректным оценивать *восприятие* в категориях *правильное* или *неправильное*.

Лично я воспринимаю и так и так. Зависит от контекста, о чем идет речь.

Не уверена, кстати, что постмодернистский термин здесь уместен. То есть оно, конечно, можно посмотреть и на симфонии Бетховена (как, впрочем, и вообще на все, что угодно) с точки зрения

проблемы «онто-тео-телео-фалло-фоно-лого-и-прочего-центризма».

Но зачем? С какой целью?

— Бетховен мне видится крайне цельным сочинителем — все его сочинения как бы образуют единую систему, где роль скелета и образуют симфонии, а всё прочее, скажем, камерная музыка, — сеть кровеносных сосудов...

— Дмитрий, Бетховен — фортепианный композитор. Все свои идеи он сначала опробовал на фортепиано, в сонатах. Там он весь есть. И писал он их с самого начала до самого конца. Поэтому если что и выстраивается в любезный вашему сердцу нарратив, так это Klaviersonaten, а не симфонии.

Послушайте финал 32-й — совершенно ведь ясно, что *это последнее*.

А можно мне задать вам вопрос как литератору? Вот, например, тексты Л. Н. Толстого вы воспринимаете как единый метатекст?

— Хороший вопрос. И да и нет. Понятно, что Толстой писал единую книгу, куда входят и романы, и письма, и сказки для детей, и даже пьесы, но разные части этой книги связаны с разной степенью длительности. Важны не жанры сами по себе, но степень погруженности и разработанности разных составляющих.

И потом... Разные книги — они же про разное, тогда как музыка, в силу ее предельной абстрактности, как бы «выравнивается» внутри слушателя, отталкиваясь от нашего восприятия больше, чем от авторского замысла. Поэтому литература легче рассыпается на составляющие, чем опусы, которые ведь не просто так нумеруют.

Для меня фортепианный композитор — Шуман, потому что фортепианные сочинения для него (с моей точки зрения) важнее и, что ли, системнее его четырех симфоний. Они у него более выпуклые, что ли, и оттого занимают больше места или же просто более заметны. То есть тут важно, наверное, говорить о соотношении свершений в разных жанрах?

Можно и так. Все равно Klaviersonaten получается.

А Шуман, Шопен, Лист, Рахманинов, они — пианисты-композиторы. Это совсем другое. Это когда фортепиано диктует.

А Прокофьев — опять композитор-пианист. Только другой.

А Вагнер был, например, — композитор-не-пианист.

«Разные книги — они же про разное»...

...Лично меня вот прежде всего интересует не *что (про что)*, а *как*, с какой степенью *точности* (с точки зрения языка) написан тот или иной текст. И Толстого я люблю за то сказочное удовольствие, которое доставляет чтение его произведений, обусловленное всегда абсолютным, единственно правильным выбором слова, которое в конечном счете и делает его великим писателем.

.....

...Вспомнился вдруг описанный Шаляпиным эпизод посещения им и Рахманиновым Толстого. На прошлой неделе только вспоминали этот эпизод с Сорокиным. У Владимира Георгиевича тоже свой взгляд на Бетховена: он считает, что тот *«насилует тему»*.

— Ольга, а вы можете сказать своими словами, что там произошло у Рахманинова с Толстым?

— Ну, пришли они к Сорокину Толстому (предыдущее воплощение), — у Рахманинова аж коленки тряслись от волнения. Сыграли-спели сначала вдвоем (уж не помню что, может, «Блоху»). Потом Рахманинов соло играл — Бетховена и свое. Толстой, заложив руки за пояс, сидел хмурый и после концерта не аплодировал. Потом пошли чай пить, и тут он вдруг: «Х...ня вздор, — говорит, — этот ваш Бетховен!» и прочее, — стал *всех* ругать, даже Пушкину с Лермонтовым досталось. Софья Андреевна молодому человеку шепчет, мол, не обращайтесь внимания и, главное, не спорьте — *Левушке волноваться нельзя*.

А под конец Толстой подошел:

— Вы извините меня, — я старик и не хотел вас обидеть.

А Рахманинов:

— Да как же я за себя обижаться могу, если за Бетховена не обиделся.

И уж более у Толстых не появлялся.

— Какой *opus* Бетховена вы считаете самым «бетховенским»?

— Дмитрий, это все равно что спросить, какое из блюд из картошки самое картофельное.

Купила сегодня ребенку игрушечный мобильный. Выбор пал на экземпляр, который среди прочих мелодий играет финал Девятой симфонии (гимн Евросоюза, между прочим!), правда, в весьма оригинальной интерпретации — с пониженной седьмой ступенью. К тому же еще в до мажоре почему-то.

— *Есть мнение, что немецких композиторов вообще и Бетховена в частности лучше всего слушать в исполнении немцев (оркестров и дирижеров), Чайковского и Шостаковича — в исполнении русских. Так ли это?*

— Мне лично и Бетховен и Чайковский очень нравятся с Шолти и с Бостонским симфоническим. Что касается игры немцами русских — да, играют с *сильным акцентом* (например, Чайковского), но если у пульта «наш» (Володя Юровский, например), то ситуация меняется в лучшую сторону. Что до игры нашими Бетховена, то они, по-моему, делают из него немецкого Мусоргского.

Немецким интерпретаторам, в целом, на мой взгляд, не хватает артистизма, гибкости. Наши любую музыку играют как программную.

— *А как вам Бетховен Караяна?*

— Хорошо, но лично мне чего-то не хватает. Мне кажется, они по темпераменту не совпадают.

А вообще, Дмитрий, как я уже говорила в начале нашей беседы, вопросы с интерпретациями классики — это не ко мне.

Давайте вот лучше, если хотите, расскажу вам что-нибудь (*тоже «про Бетховена»*))).

Лирическое отступление:

У меня один замечательный приятель был, когда я еще в ЦМШ училась... Он учился на дирижера в «училище Октябрьской революции» (теперь, кажется, «*колледж имени Шнитке*» называется, — приметы времени))) — впрочем, вы себе даже не представляете,

до какой степени *это одно и то же*, — *просто* два таких лузер-имени одной и той же перверсии), потом в Ипполитовке*. Отец его, в прошлом контрабасист, а потом химик, был выдающимся собирателем записей классической музыки. То есть вся их квартира была — фотека виниловых дисков. Именно этому приятелю я была обязана свой извечной «пятеркой» по музыкальной литературе. У него было ВСЕ. Но сам он большим прилежанием в учебе не отличался и однажды с позором провалился на «викторине» (это такая часть экзамена, где экзаменуемому играют на рояле фрагменты из различных произведений, а он должен отгадать, что есть что, — «поле чудес», короче). Это был экзамен по *зарубежной* музыке классического и романтического периодов. Тема, которую наиграла учительница, показалась ему «смутно знакомой», но точно определить он не мог и путем (не)сложных логических умозаключений пришел к выводу, что, скорее всего, это из не выученного им «Фрайшютца», и, судя по «*таинственному*» характеру музыки, наверное, из «сцены литья пуль». А их (пуль), как вы, наверное, помните, отливается там аж целых семь. Вот он и говорит: «Вебер. „Фрайшютц“. Сцена литья пуль, первая пуля». Смотрит на учительницу и видит — не угадал. Тут же решил поправиться: «Ой нет, вторая пуля». Учительница удивленно подняла бровь. «Нет, нет, третья пуля!» — поспешил он.

Теперь обе брови ее сдвинулись, сойдясь на переносице.

— Четвертая! — еще раз рискнул авантюрист.

Выражение ее лица стало брезгливо-раздраженным.

— Ой нет-нет! Пятая!

Она презрительно оглядела его с головы до ног, но он уже не мог остановиться.

— Шестая!!

— Нет! Нет! Седьмая пуля!!!

...И тут она расхохоталась.

Оказалось, *разработка* «Апассионаты» это была.

* Речь идет о музыкальном училище имени М. М. Ипполитова.

Это я к тому, что, как говорил Ф. М. Гешкович, «Бетховен — эпигон наоборот».

.....

Вы знаете, я прожила два года в Кельне — это совсем рядом с Бонном, двадцать минут на электричке. Несколько раз ездила туда *погулять*, и мне показалось, что *он* там все еще есть, то есть *его* можно там *найти*, почувствовать. А вот в Вене, как ни странно, *его* почти совсем нет... Впрочем, он ведь переехал в Вену в двадцать два года, уже совершенно сформировавшимся человеком.

...И вот эти рейнландские корни слышны в его музыке — слышно что, в отличие от Гайдна и Моцарта, он совсем не австрияк.

.....

В Кельне же мне однажды пришла в голову идея *посидать немцев в с(о)боре*, то есть нацию в количестве хотя бы человек трехсот (лучше — больше) без *чужеродных* вкраплений — ну, просто интересно было. В современной Германии это довольно сложно сделать — разве что на Рождество в кирхе, — туда я и направилась.

Позже оказалось, что есть другая, гораздо более замечательная возможность: пойти на одно из традиционных в предрождественские дни бетховенских исполнений.

.....

Невероятная сила воли. При желании он, наверное, мог бы двигать горы...

.....

Слушаю, особенно когда нуждаюсь в поддержке, — лекарство от отчаяния.

БЕСЕДА С ВЛАДИМИРОМ РАННЕВЫМ

— *Какое место в вашей жизненной и композиторской биографии (если это разные биографии) занимает Бетховен?*

— Конечно, жизненная и композиторская биографии — разные. Хотя бы потому, что с музыкой Бетховена советские дети знакомились еще до того, как определялись с будущей профессией. По-серьезному Бетховен появился в моем сознании в пубертате, и это появление, видимо, пубертату и обязано. Я стал опознавать в его музыке такие вещи, которые в то время во мне как раз активировались. Речь не столько о формирующейся сексуальности, сколько о сопутствующих этому формированию психических сдвигах: странные, неведь откуда взявшиеся энергии начали по-новому дифференцировать мир и отношение к нему, и музыка стала как бы инструментом этой дифференциации. Бетховен вдруг отклеился от соседей по моему музыкальному опыту — «великих композиторов» из фортепианного репертуара детской музыкальной школы, перестал быть великим и вообще композитором, а стал — акустическим механизмом, переорганизующим реальность, испытывающим ее на прочность. Собственно, во многом таковым он для меня по сей день и остается.

— *Что же в этом акустическом механизме отражается?*

— Этот механизм ничего не отражает, он действует. Формы жизни, которые практикует европейская культура с XIX века и по сей день, включая самые радикальные, соотносят себя (даже если не отдают себе в этом отчета) с напряжениями и пропорциями, организованными в бетховенской музыке. Скорее всего, так будет не всегда, но пока что механизм работает.

— *Объясните, если можно, про «напряжения» и «пропорции»?*

— Сочинение музыки — это такое занятие, в котором мир познается через отбор звуков и их расстановку в определенном порядке. А именно в таком, чтобы звуки вышли из-под контроля, обрели собственную волю и начали самостоятельно выяснять отношения друг с другом и с тишиной.

Странным образом результат этого занятия обретает значение лишь тогда, когда понять его во всей полноте невозможно. В этом и есть самая суть музыки — в том, чтобы ее нельзя было пониманием схватить за хвост. Хорошая музыка всегда «ускользает» от исчерпывающего понимания. Единственное и главное, что она дает нам понять, — что мы мало что о себе и о том, что вокруг нас, понимаем. И напоминает об этом каждый раз, когда мы ее слушаем. Она — вызов мышлению, особенно его рафинированным формам — анализу и так далее.

Функция музыки — заставить человека заблудиться в себе, поэтому вся парадоксальность процесса композиции — в познании через артикуляцию непознаваемости. Какими руслами этот процесс протекает, зависит от внутренних интенций композитора, которых, в сущности, две — назовем их «*muss es sein?*» и «*es muss sein!*»*.

Первый случай — это, как говорил Ясперс, «*высвечивание экзистенции*», то есть освоение очень частных, ускользающих и пограничных участков переживаемого опыта через решимость формообразования. Форма тут — фонарик, который — если композитору удастся его собрать и заставить работать — высвечивает отдельные принципы, управляющие чем-то в человеке и вокруг него. Так как это высвечивание происходит впотьмах, то сориентировать высвечиваемое относительно неопределенного количества контекстов (традиция, каноны, типы мышления, представления и ожидания) приходится на ощупь. Ведь в лучшем случае композитор получает всего лишь звено пазла, уместность которого в общей картине только подразумевается — «*muss es sein?*».

И есть второе русло — «*принудительное знание, мироориентация*» (опять же по Ясперсу). Это обращение не к отдельным набравшим «экзистенциям», а — через их голову — к закономерностям,

* «Так быть должно?», «так должно быть!» (нем). Под нотами в начале четвертой части струнного квартета № 16 Бетховен вписал в партитуру вопрос «так быть должно?», на который он отвечает в главной теме быстрого раздела части — «так должно быть!». Вся четвертая часть квартета озаглавлена «Сложный выбор».

продуктами которых они являются. Форма здесь должна работать не как фонарик, а как электростанция, от которой питается всё, что способно излучать свет. Композитор тут пререкается с богом, как бы набрасывая за него и у него не спрашивая чертеж мироустройства с самонадеянной резолюцией «es muss sein».

Разумеется, во всяком процессе сочинения обе эти интенции сосуществуют, только в разных пропорциях. Скажем, Бетховен, чтобы «схватить судьбу за горло», должен был сначала определить, что вообще из себя эта судьба представляет и где у нее горло находится. Иначе не схватишь. А «судьба» в его эпоху на глазах теряла привычные очертания. Галантный век проваливался в историю вместе со всеми культивируемыми им совершенствами и становился, как говорят немцы, «zu schön, um wahr zu sein» («слишком красивым, чтобы быть реальным»).

На рубеже XVIII и XIX веков европейская культура из отполированной целостности растрескивалась на множество разобщенных частных случаев. На всех них фонариков не напасешься, а закономерности сосуществования этих частных случаев переставали работать. Поэтому Бетховен был вынужден искать очень жесткие способы «собираания камней» для строительства своей электростанции. Отсюда такое предельное уплотнение материала, повышение удельного веса минимальных конструктивных элементов вплоть до наделения тематическими функциями отдельных аккордов (Пятая соната, Третья симфония, «Кориолан»), ритмических рисунков (Пятая симфония) или интервалов (*Große Fuge*), спрессовывание или отсечение «соединительной ткани» в форме (редукция связующих тем, сжатие гармонических ходов в гармонические скачки, экономное обращение с секвенциями) и «оптимизация» самих форм (лучше не рондо, а рондо-соната, если вариации, то двойные с одновременным проведением обоих тем и так далее). При этом сам материал у Бетховена не абы какой новаторский, ему вполне хватало наследства XVIII века, продуктов его, как это называл Б. Асафьев, «интонационной среды» — упругости немецкого Lied, пластики венского мелодизма. Бетховен работал с переозначением отдельных элементов этого материала, смещая выверенные про-

порции между ними. Это вело к аккумуляции мощных напряжений внутри конструкции формы, которые запускали в ней автономный механизм становления и саморазвития, внутреннюю волю. Это как раз тот случай, когда воля звуков к самоорганизации выходит из-под контроля и начинает сама собирать материал в большой пазл. Мне кажется, что на бетховенский вопрос «*muss es sein?*» ему за него ответила исписанная нотами бумага, которой прикинулся бог — «*es muss sein*».

— *Получается, что содержание бетховенских симфоний можно в том числе описывать в понятиях архитектуры и сопромата?*

— Пропорция и напряжение — универсальные категории. Недавно мне попала замечательная книга Кеннета Кларка «Нагота в искусстве», в которой два эти существительных встречаются едва ли не чаще предлогов и союзов — от первых глав по античной эстетике до финальных о человеческом теле у модернистов.

Европейская культура, начиная с древних греков, — она вообще дигитальная, то есть познает себя через меру и организацию, выражаемые посредством числовых отношений. Древние греки впервые занялись собственно искусством — созданием произведений, вещей в себе, микромоделей бытия. То есть занялись формотворчеством. «Ибо душа есть форма», как говорил Эдмунд Спенсер. И уже у них действие искусства определяется не «содержаниями» (они, в сущности, и по сей день одни и те же), а идеей формы. Поэтому они так активно рефлексировали поверх этих идей — писали трактаты, устанавливали нормативы и допущения. Вот и в музыке Бетховена меня всегда интересовало не о чем это, а как это сделано. Я ведь не говорил о содержании его симфоний. Строго говоря, слово «содержание» уместно лишь в отношении программной музыки. Или в дидактическом ключе, когда понимание требует от человека наполнения ее каким-то сверхмузыкальным смыслом. Но это, так сказать, для достопочтенной публики. А для инсайдеров требуется другой угол зрения. Преподавая анализ музыкальных форм, я обратил внимание, какое расширение сознания производит у студентов разбор нескольких удачно сопоставленных примеров.

Скажем, есть такая тема в курсе — «Эволюция простых форм у романтиков». У Бетховена невозможно представить, чтобы второе предложение периода разбухало за счет внутренних расширений настолько, что могло быть раз в пять больше первого (хотя отдельный разговор — поздний «странный» Бетховен, которому так идут слова Френсиса Бэкона: «Не бывает красоты, которая не имела бы странности в пропорциях»). Так вот, представьте себе, что одно крыло Адмиралтейства в пять раз больше другого и иначе декорировано. Лично я не против, но это будет совсем другая архитектура. А у романтиков, скажем, у Грига — пожалуйста, вторая часть фортепианного концерта. Его буквально несет, и вот уже эта динамика диктует другой гармонический язык, фактуру и так далее. «Ах вот в чем дело!» — говорит студент, ковыряясь в нотах с карандашиком, считая и объединяя такты, подписывая гармонические функции. И если он хороший студент, то начинает въезжать в музыку не через содержание, а через тип мышления и идею формы. Тут-то и возникают упомянутые категории — пропорция и напряжение.

— *Бетховенские симфонии вообще составляют для вас некое нарративное единство или они все про разное, а соседство их случайно?*

— Не составляют. Некоторые музыковеды действительно предпочитают рассматривать все его симфонии как один гиперцикл. Но сколько я ни слушал про это — все притянуто за уши. Это какая-то беллетристика, роменролланство. Людям хочется искать связи там, где их нет, так проще организовать, классифицировать. А композитор — он не может всю жизнь собирать цикл из еще не прожитой жизни.

— *Как вы считаете, почему именно Бетховену удалось выразить некий «европейский дух», позволивший эксплуатировать цитаты из его произведений в многочисленных телевизионных заставках и на программных концертах?*

— Я думаю, что он его не выражал, исторические обстоятельства сложились так, что тема финала его Девятой стала де-факто, а потом и де-юре (когда все страны ЕС проявили единодушие, признав

эту песню своим гимном) выражением этого духа. Который созрел совсем недавно, на костях самих европейцев, после кошмаров прошлого века и последующей интенсивной работы над собой.

В безоговорочном приятии бетховенской Оды на пространстве от варягов до греков важны два обстоятельства (кроме, понятно, ее собственно музыкальных достоинств) — места и времени действия, на пересечении которых оказался Бетховен. Про время — это европейский классицизм как мифология приживленного к real life Прекрасного. Музыка венского классицизма является средством развиртуализации этого мифа, потому что при каждом исполнении и прослушивании она актуализирует эту мифологию живой, почти физиологической реакцией из самого корня европейского коллективного бессознательного. Плюс ко всему, классицизм до недавнего времени — последняя паневропейская культура. Но Бетховен — это и начала романтизма, эмансипации частных микропространств, ключевых в послевоенном вопросе «как нам обустроить Европу». А про место — важно, что это немецкая музыка, то есть европейской страны, которая в силу исторических обстоятельств совершила над собой самое радикальное преобразование, и это действие воли музыка Бетховена символизирует наиболее убедительно. Объединенная Германия, объединенная Европа, «обнимающиеся миллионы» — та же паневропейская мифология с приживлением Прекрасного к real life.

— Если продолжить про немецкую музыку, то какое место Бетховен в ней занимает? Насколько он продолжает Баха и развивает Гайдна и Моцарта, чтобы дать начало романтикам, Брукнеру и Малеру? Возможна ли явная эволюционная цепочка, как это предлагают учебники, или же все сложнее?

— Учебники правы. Ранний Бетховен вышел из гайдновского камзола, а его последний сюртук достался Шуберту. Если с переодеванием камзола все прошло вполне элегантно, то с сюртуком — не вполне. Время было мутное, судя по всему, похожее на наше у нас. В советских учебниках это называлось (я почему-то дословно запомнил) «гнетущей обстановкой политической реакции». Наверное, и в этом учебники правы.

В декабре 2010 года скончался Борис Тищенко, и я в некрологе в «Коммерсанте» написал: «„Вместе с ним ушла эпоха“ — в данном случае не фигура речи. Тип композитора-симфониста, мыслящего масштабными формами и опирающегося на принципы классического мышления, уходит в историю». Так вот, что-то подобное в ощущении времени, его растресканности было, наверное, и тогда, и Шуберт всеми силами — от симфонии к симфонии — пытался это ощущение преодолеть. Что ему, на мой взгляд, удалось лишь в последней, Девятой. Она — как бы экспериментальное доказательство того, что будут еще и Брамс, и Брукнер, и Малер, и Шостакович. То есть „Бетховен жив!“»

— *Камерная музыка Бетховена важнее его симфонической или наоборот? Малые жанры требуют большей выделки или же это безделушки, выточенные рукой мастера? Можно ли проводить параллель с романом (симфония) и рассказом (фортепианные сочинения, дуэт, трио, квартеты)?*

— Про «малые жанры» (камерную музыку) я уже высказался в квартетном вопросе о Шостаковиче (см. второй раздел книги). То же самое можно сказать и о Бетховене. А вот параллели с романом (симфония) и рассказом (камерная музыка) — не всегда уместны. Отличия ведь здесь не в масштабе жанра («малый», «большой» — такой классификации в музыковедении нет), а в масштабе высказывания.

Ну да, у камерного состава меньше ресурсов для освоения музыкальной мыслью продолжительного отрезка времени. Это значит, что надо либо стесывать эту мысль до компактной реплики, либо виртуозно обходиться ограниченными инструментальными ресурсами. Начиная с Шуберта, а то и с Гайдна композиторы научились с помощью трех-четырех инструментов говорить долго и подробно о многом. Можно залезть и раньше — в Партиты Баха, сопоставимые по масштабу с иными симфониями его коллег из XIX века. Таким образом, возможны как шикарные сочные оркестровые «рассказы», так и нерасточительные «романы». Наиболее очевидно независимость масштаба мысли от масштаба инструментального вооружения проявилась в музыке XX и XXI веков. Хре-

стоматийный случай — *Pierrot Lunaire* Шёнберга, из XXI века — например, 40-минутная *Freude* Штокхаузена для двух арф. Между ними много чего — «Квартет на конец времени» Мессиана, *Récitations* Апергиса, Альтовая соната Шостаковича и так далее. Ну а у Бетховена — посмотрите на 32-ю фортепианную сонату — она же всем симфониям симфония.

— Говоря о Бетховене, принято ссылаться на природную гениальность, искру Божью и прочие сверхсилы. А каково в его музыке действие тех обстоятельств, которые окружали его «в миру»? Насколько они его сформировали? Можно ли говорить о каком-то особом типе композитора, который появился в бетховенской биографии? И если да, то жив ли подобный тип сегодня?

— Начиная с XIX века композиторское ремесло осваивает новые формы взаимодействия с заказчиком, исполнителем, слушателем. Эти формы и причины их появления многократно описаны, достаточно почитать любую книжку про начало романтизма, картину мира того времени, место в ней искусства и художника. Нам важно то, что с тех пор эти формы не слишком изменились. И ответы современных композиторов про свое житье-бытье в вашей серии интервью на сайте «Частный корреспондент» и в особенности комменты к этим интервью удивительно похожи на полемику вокруг музыки начала XIX века. Я даже больше скажу: легко представить себе, что Бетховен — современный российский композитор. Восстань он сегодня из могилы не в кайзеровской Австро-Венгрии, а в российской «суверенной демократии», ему не пришлось бы долго примериваться к тому, что тут и как. Та же бархатная империя, которая в силу пока не отчаянного положения вещей рулит не кулаком, а ложью. И нравы соответствующие. В своих публичных высказываниях Бетховен был, говоря по-нашему, попутчиком леворадикалов, а его переписка хорошо переводится на современный медийный язык, стилистику сетевой полемики (той ее части, что на достойном уровне). Поведение же напоминает тактически гибких до определенной черты, но за ней — уже бескомпромиссных режиссеров, художников, композиторов. Наверное, стратегия поведения Бетховена была бы сегодня такой же, как с его

венскими покровителями и заказчиками. Он ими, так сказать, грамотно пренебрегал, что означает не посылать, а переворачивать под себя — так, чтобы они работали на него, будучи уверенными, что он работает на них. Отсюда в его переписке с ними такая виртуозная смесь дерзости и учтивости. Эти сравнения уместны постольку, поскольку отношения композитора со средой обитания немаловажны. И его эстетический радикализм был вызван не в последнюю очередь его социопатией: он видел то, что не могли видеть Гайдн и Моцарт (к их счастью).

На рубеже веков мир стремительно менялся, уже не покоясь на «само собой заведенном». Это относилось и к устройству музыки. Моцарт мог позволить себе, по словам Бориса Асафьева, «принимать многое в готовом виде как создание эпохи и строить новые системы доказательств, а не новые миры».

Бетховен же, принимая не «многое», а инвариантное (тонально гармонический язык, жанровые прототипы), работал, пользуясь терминологией Булеза, не с формулой, а с формой. Тому же Булезу это дало право утверждать, что «универсальность музыкального языка» была утрачена в начале XIX века «в основном по вине Бетховена». Известно, например, как Бетховен ответил на претензию своего ученика Фердинанда Риса к «запрещенной» гармонической последовательности в одном из квартетов: «А я ее разрешаю!» Вмешиваясь в нормы музыкального языка, он вмешивался в нормы жизнеустройства. Это как в последних «Приключениях Индианы Джонса» — мальчик-раджа бьет ножом куклу, а боль от каждого удара чувствует не она, а Джонс. Бесконечные неудовольствия публики и скандалы на премьерах — свидетельство того, что «удары» Бетховена достигали цели. Не случайно Ромен Роллан употребляет слово «насилие», говоря о действии музыки Бетховена на его современников в отличие от Моцарта, чья музыка «приносит облегчение».

В отношении Бетховена справедливо утверждение Ролана Барта, что раздражение — самый мощный двигатель творческой активности. Знаменитая, затертая цитированием фраза Бетховена о высечении огня из души человеческой сообщает нам, кто именно

в его случае являлся источником и адресатом этой активности. И если Бах утверждал, что «музыка — это разговор души с Богом», то Бетховену этого было мало. Вера уже не могла стать для него убежищем, а выползающий из-за горизонта романтический пантеизм — еще не мог.

Я сейчас произнесу, возможно, очень банальную мысль, но все же: композиторский облик Бетховена вплоть до особенностей инструментовки, тональных планов, синтаксиса, голосоведения и так далее есть результат его, как у нас недавно говорили, «активной жизненной позиции». В то время, когда он жил и творил, была необходимость не просто человеческой, гражданской и тому подобное, а именно профессиональной, ремесленной (что не требовалось ни раньше Моцарту, ни позже Шуберту) позиции, и это было условием формотворчества, прибавления смысла. Здесь прослеживается параллель с положением дел у современных российских композиторов — те коллеги, что ищут убежища в скитаниях духа или лезут на небеса, не оглядываясь на то, что творится у них под ногами, теряют в элементарном профессиональном качестве музыки.

Редчайшие достойные исключения — это те, кто не ищет и не лезет, а всегда «где-то там...». Скажем, Александр Кнайфель или украинец, но все равно «наш» Валентин Сильвестров. И то, проводя аналогию с бетховенским временем, они как бы «гайдны», то есть композиторы, сформировавшиеся в предыдущую эпоху. Эстетический радикализм Бетховена как условие разбирательства с тем миром, в котором ему досталось жить, сформировал у него тип творческого действия, удивительно актуальный сегодня. Поэтому я и утверждаю, что (понятно, не буквой, а духом) Бетховен — современный российский композитор.

Антон Брукнер

(1824–1896)

БЕСЕДА С ГЕОРГИЕМ ДОРОХОВЫМ

— *Когда вы в первый раз услышали музыку Брукнера?*

— В одиннадцать лет, когда нашел среди пластинок моих родителей его Первую симфонию (как я потом понял — едва ли не самую нетипичную для Брукнера!) и прослушал два раза подряд — настолько мне это понравилось. Затем последовали Шестая, Пятая и Девятая симфонии, а еще позже — все остальные. Поначалу вряд ли я осознавал, почему меня тянет к этому композитору. Просто нравилось слушать что-то много раз повторяемое на большом отрезке времени; похожее на постромантическую музыку, но отличающееся от нее. Привлекали моменты, когда по первым тактам не сразу можно уловить основную тональность симфонии (это относится отчасти к Пятой и особенно к Шестой и Восьмой симфониям).

Но, пожалуй, по-настоящему я понял Брукнера лишь тогда, когда на втором курсе консерватории наткнулся на диск с первой версией Третьей симфонии. До того момента Третья симфония Брукнера не входила в число моих любимых сочинений. Но когда я услышал эту запись — могу без преувеличения сказать, что мое сознание радикально поменялось за эти полтора часа звучания (в окончательной версии симфония длится около пятидесяти минут). И не благодаря каким-то гармоническим открытиям или многочисленным вагнеровским цитатам. А из-за того, что весь материал чрезвычайно растянут, не укладывается ни в какие рамки традиционных форм (хотя формально сочинение в них и укладывается).

Некоторые места поразили меня своей репетитивностью — порой казалось, что это Стив Райх или Джон Адамс (хотя звучали менее искусно, чем, пожалуй, и подкупали меня). Многие вещи написаны очень коряво (с нарушениями многочисленных профессорских табу, как, например, появление основной тональности задолго до начала репризы), что подкупало еще больше. После этого я ознакомился со всеми ранними версиями брукнеровских симфоний (а почти все, кроме Шестой и Седьмой, существуют как минимум в двух!) — и вынес из них те же самые впечатления!

— *Что же это за впечатления?*

— Брукнер, пожалуй, один из самых старомодных композиторов конца XIX столетия. У него всегда одна и та же схема для всех симфоний, один и тот же состав оркестра, который внешне Брукнер пытался обновить, но несколько неуклюже. Почти всегда заметно явное влияние мышления органиста — резкие переключения групп оркестра, педали, массивные унисоны. У него много гармонических и мелизматических анахронизмов. Но одновременно с этим Брукнер — самый прогрессивный из поздних романтиков (быть может, помимо своей воли!). Стоит вспомнить терпкие диссонансы, встречающиеся в ранних редакциях его симфоний, в некоторых моментах поздних симфоний и — особенно — в неоконченном финале Девятой. Абсолютно необыкновенное отношение к форме — когда стереотипы и даже примитивность изложения материала сочетаются с непредсказуемостью — или даже наоборот — ошарашивают слушателя предсказуемостью, возведенной в квадрат! Собственно, как мне кажется, особенность Брукнера и заключается в том, что он мыслит трафаретами, причем искренне верит в них (минорная симфония должна завершиться в мажоре, а экспозицию нужно повторить в репризе!). Но при этом Брукнер весьма неуклюже ими пользуется. Хотя именно благодаря своей полифонической технике он в самых простейших местах достигает более чем убедительного результата! Про Брукнера недаром говорили, что он «полубог-полудурачок» (в том числе так считал и Густав Малер). Как мне кажется, именно это сочетание — возвышенности и приземленности, примитива и изыска, простоты и сложности — до

сих пор привлекает к этому композитору внимание публики и профессионалов.

— *Вы уже отчасти ответили, почему некоторые музыканты и меломаны смотрят на Брукнера как бы сверху вниз. Однако почему это отношение не изменилось до сих пор? Почему у него сложилась такая странная и совершенно несправедливая репутация?*

— Мне кажется, все дело в инертности восприятия. У Брукнера музыкант и слушатель ожидают одно — а получают совсем другое.

Характерный пример — Нулевая симфония, в первой части которой возникает ощущение, что все звучащее — это аккомпанемент к предстоящей мелодии, которая так и не появляется. На единственной репетиции при жизни автора дирижер Отто Дессоф так и сказал: «А где же тут мелодия?» — и отказался исполнять сочинение. Впрочем, Брукнер не стал настаивать... Вроде бы основная тема второй части — не более чем выполненная экзаменационная задача по гармонии. Но если присмотреться внимательно, видно, что композитор обманывает слушателя. То же самое и с исполнителями (к тому же некоторые моменты брукнеровских партитур неудобноисполняемы). Все это относится и к другим его симфониям. Вроде бы типичный немецкий академизм середины XIX века, но почти с первых тактов спотыкаешься о стилевые несоответствия, о честно выполненную форму, но с корявыми модуляциями, и не ясно — какая все-таки тональность у симфонии. Тогда перестаешь верить надписи на компакт-диске «симфония си-бемоль мажор».

— *То есть в случае Брукнера все дело в несправедливой репутации?*

— Мне кажется, дело не в репутации. Да, многие его вещи не были исполнены при его жизни. Но некоторые — исполнены с необыкновенным успехом (как, например, Восьмая симфония). Современники говорили, что почести Брукнеру воздавали как римскому императору! Дело именно в инерции восприятия. И в том, что Брукнер стремился быть великим композитором, не имея для этого на тот момент веских оснований. Что отталкивало современников? Консерваторов — влияние Вагнера. Вагнерианцев — то, что Брукнер не был «симфоническим Вагнером». Причем дирижеры-

вагнерианцы при жизни и тем более — после смерти Брукнера вагнеризовали его симфонии, приближая их к своему восприятию. В общем, сочетание взаимоисключающих параграфов: Брукнер — архаист, Брукнер — консерватор, Брукнер — вагнерианец.

— *А может быть, в иронической дистанции «виноваты» его вера и набожность, которые выражаются в странных композиционно-музыкальных структурах, в риторике и пафосе, которые уже тогда казались старомодными?*

— Набожность — это чисто внешнее. Другое дело — музыкальная среда, из которой Брукнер появился. С одной стороны, он — учитель музыки, с другой — церковный органист. С третьей — сочинитель сугубо религиозной музыки. Собственно, эти три фактора и сформировали Брукнера-симфониста. Налет вагнерианства — это чисто внешнее. Стопудово Брукнер не понимал и, не исключено, вообще не хотел понимать философию Вагнера. Его привлекли лишь смелая гармония Вагнера и агрессивная атака слушателя чистой медью — что, впрочем, ему как органисту было не в новинку! Но конечно, религиозность Брукнера тоже не следует отменять. Его наивная детская вера распространялась далеко за пределы веры в Бога. Это касалось и людских авторитетов, стоявших выше (будь то архиепископ или Вагнер — и перед тем и перед другим Брукнер был готов склонить колени). Это касалось и веры в возможность сочинения симфоний по бетховенскому образцу, что физиологически уже было невозможно во второй половине XIX века.

Мне кажется, самые трагические моменты в его симфониях — это мажорные коды, которые порой абсолютно искусственно прикреплены к катастрофической драматургии. Особенно это режет ухо в первоначальных версиях Второй и Третьей симфоний — ему лишь бы завершить хорошо. Может быть, тут и проявлялась наивная вера Брукнера, что за всем плохим — в том числе и за смертью — последует что-то очень хорошее, во что уже не верили многие люди конца XIX века. То есть, иными словами, Брукнеру важно не достижение победы в бетховенском понимании, а ее иллюзия. Или более того: детское неосознание трагедии — как в финале «Воцце-

ка» Берга. Тут еще можно вспомнить о барочном мышлении (минорное сочинение должно завершиться мажорным трезвучием!). Только у Брукнера это происходит в ином, растянутом времени измерения.

— Ну и конечно, странная несоразмерность композиций. Хотя никакой особой затянутости у Брукнера я не ощущаю.

— Брукнер, конечно, один из примеров, когда на первый взгляд отрицательные качества переходят в положительные. Его тематизм примитивен, но именно благодаря ему держатся долгие структуры брукнеровских симфоний. Он доводит до абсурда, до какой-то нулевой точки некоторые черты классико-романтической симфонии: почти все сочинения Брукнера начинаются с элементарных, почти банальных построений, даже знаменитая Четвертая симфония.

«Смотрите, ведь это Божье чудо — трезвучие!» — говорил он о подобных моментах!

Кроме того, он безуспешно пытается быть другим композитором (либо Бахом, либо Бетховеном, либо Шубертом, либо Вагнером, либо даже Моцартом! — как в начале медленной части Третьей симфонии).

Брукнер становится прогрессивным, потому что пытается преодолеть собственные композиторские комплексы. В оркестровке он объединяет взаимоисключающие черты немецкого академизма Лейпцигской школы и вагнерианства. И возводит нелепости в композиторский прием: вспомните коду в первой редакции Третьей симфонии, когда медь исполняет режущие сочетания *ре-ми-бемоль* (октавно удвоенные), — кажется, что музыканты ошиблись. Все это выводит Брукнера за рамки стиля эпохи.

— Как правильно ориентироваться в многочисленных вариантах симфоний? Путаешься порой безбожно — особенно когда хочешь послушать любимую симфонию и невнимательно читаешь афишу или надпись на диске и в результате получаешь совершенно незнакомое произведение.

— Тут все на самом деле очень просто. Нужно знать, чем отличаются брукнеровские симфонии. Самые различающиеся редакции у Четвертой: фактически речь может идти о разных сочинени-

ях на идентичном материале. Мне кажется, что через какое-то время в CD-комплиты симфоний (правда, к комплектам сочинений любого автора я отношусь скептически — в этом есть большая доля коммерциализации) обязательно будут входить две Четвертые — 1874 и 1881 годов, — настолько они различаются. В них разные скерцо на разных материалах и разные финалы на сходном материале, но различающиеся по структуре и ритмической сложности. Что же касается остальных версий — то это, как ни печально, дело вкуса — какую предпочесть: Вторую симфонию в первой версии с переставленными частями или компактное изложение Третьей симфонии, чем, собственно, и является поздняя редакция Второй.

В издании Хааса* редактор, недолго думая, соединил две редакции Восьмой симфонии и — мало того — дописал новые два такта в финале. Ситуацию усложнили и господа дирижеры, наделавшие свои версии брукнеровских симфоний. К счастью, в настоящее время лишь дирижеры-исследователи берутся за исполнение этих редакций, нелепых и куцых.

— *Теперь предлагаю перейти к интерпретациям. Запутанная ситуация с версиями усугубляется разбросом качества записей. Какие записи каких дирижеров и оркестров вы предпочитаете слушать?*

— Мне очень нравятся некоторые исполнения ревизионистов. Четвертая Норрингтона — самая лучшая по выстроенности формы. Пятая и Седьмая у Филиппе Херревеге исполнена без привычного медного «загруза».

Ванд рассматривает Брукнера как upgrade Шуберта. Георг Тинтнер добивается порой необыкновенных результатов с далеко не топовыми оркестрами. Звездными интерпретациями (Герберт фон

* Издание 1939 г. основывается преимущественно на автографе версии 1890 г., но Хаас вставил в финал восемь тактов собственного сочинения, скомбинировав их из гармоний версии 1887 г. с карандашными пометами Брукнера на полях версии 1890-го. При этом пять авторских тактов удалено из партитуры. В самом издании это вмешательство никак не указано.

Караян, Георг Шолти, Ойген Йохум) тоже не стоит пренебрегать, несмотря на то что некоторые симфонии они, к сожалению, явно исполняли для составления «полного собрания».

Естественно, не могу не вспомнить исполнение Девятой симфонии Теодором Курентзисом в Москве несколько лет назад, вызвавшее горячие дискуссии в среде брукнерианцев; очень хотелось бы услышать и другие симфонии в его трактовке.

Ну и никак не получится пройти мимо Серджу Челибидаке. Мне кажется, что временная длительность Брукнера повлияла на то, как Челибидаке исполнял других композиторов. У него даже симфонии Чайковского по длительности очень сильно приближаются к брукнеровским.

Восьмая в исполнении Челибидаке — это в какой-то мере проверка выдержки слушателя (сто четыре минуты звучания!). Но мне ближе его прочтение не симфоний Брукнера, а *Te Deum* и Третьей мессы — лучшее исполнение этих произведений трудно себе представить.

— *Каким вам видится русский подход к Брукнеру?*

— Трактовки Восьмой и Девятой симфоний Мравинским — вполне европейские и конкурентоспособные (Седьмая, к сожалению, у Мравинского — если судить по записи конца 1960-х — просто не получилась). Что касается Геннадия Рождественского — то его исполнение очень отличается от среднестатистического. У Рождественского он абсолютно как композитор XX века, сочинявший примерно в одно время с Шостаковичем. Пожалуй, ни в одном другом исполнении такое сравнение в голову прийти не может. Более того, именно в трактовке Рождественского становится очевидным вся непохожесть Брукнера на Малера (очень часто можно услышать мнение, что Малер во многом последователь Брукнера, но это совершенно неверно).

— *Можно ли про разность Малера и Брукнера более подробно? Я неоднократно сталкивался с мнением о них как о паре, в которой именно Малеру отдают первенство, хотя лично мне кажется, что на фоне брукнеровских амплитуд, размахов и разлетов Малер выглядит бледненько.*

— Одна из самых распространенных ошибок — воспринимать Брукнера как полуфабрикат Малера. И тот и другой написали девять длинных симфоний, но, пожалуй, на этом сходства и заканчиваются. Протяженность симфоний Малера обусловлена его желанием каждый раз «создать мир»: у него происходит очень много событий, смен состояний — Малер физически не уместается в стандартные рамки тридцати-сорокаминутной симфонии. У Брукнера событий немного, он, наоборот, продлевает во времени какое-то отдельное состояние (особенно это чувствуется в медленных частях поздних симфоний, в которых ход времени, можно сказать, останавливается). Тут, скорее, приходят аналогии с медитациями Мессияна из «Квартета на конец времени», чем с Малером. Малер больше принадлежит своему веку, чем Брукнер; он больший романтик.

— *А какие у Малера и Брукнера подходы к симфонической форме?*

— У Брукнера все выстроено по одной модели — четырехчастные циклы, один и тот же ход событий: трехтемные экспозиции первых частей и финалов, почти всегда медленные части, выстроенные по формуле абаба; почти всегда минорные скерцо (кроме, разве что, Охотничьего из Четвертой симфонии) — Брукнер каждый раз пишет не очередную симфонию, а новый вариант той же. Малер в этом смысле абсолютно непредсказуем. И частей у него может быть хоть шесть, хоть две; и драматургически самой важной точкой может быть не только первая часть или финал, а даже вторая (как в Пятой симфонии) или третья. У них совершенно разная инструментовка — даже по количественному принципу: Брукнер не писал для больших составов оркестра (огромный оркестр Брукнера — это миф!) вплоть до поздних симфоний. Только в поздних симфониях у Брукнера задействован тройной состав деревянных, вагнеровские тубы и два дополнительных ударника (до этого Брукнер ограничивался литаврами!) — да и то только в Восьмой симфонии, так как удар тарелок в Седьмой — это дискуссионный вопрос — играть их или нет (сломано много копий по этому поводу и будет сломано еще больше).

А Малер едва ли не с первых шагов использует все оркестровые ресурсы; но не по принципу своего ровесника Рихарда Штрауса

(который порой использовал все ресурсы лишь потому, что была возможность). В Четвертой симфонии нет тяжелой меди (словно в пику обвиняющим Малера в гигантомании и тяжеловесности), но зато полно видовых инструментов (четыре вида кларнета!), которые Малер виртуозно заменяет.

— *Меняется ли качество интерпретации и осмысления брукнеровского наследия с течением времени?*

— Конечно! Исполнители эволюционируют: сначала они пытались видеть в нем «Вагнера симфонии», затем трактовали как одного из поздних романтиков. А сейчас время, когда очень многие музыканты осознают истинную сущность Брукнера — простака, который решил сочинять симфонии по бетховенской модели, но вагнеровским языком. И что, к счастью, у него в полной мере не получилось, и он стал самостоятельным композитором, а не подражателем.

— *А почему мы все время говорим только о симфониях и совершенно не затрагиваем мессы и другие хоровые произведения?*

— Из месс Брукнера мне, пожалуй, ближе всего Вторая — для хора и духового оркестра (даже, по большому счету, — ансамбля духовых). Говорят, эту мессу Брукнер написал для исполнения на месте предполагаемого строительства нового собора — поэтому исполнялось сочинение, вероятно, на открытом воздухе, чем и обусловлен такой неординарный состав. Третья месса, как это ни покажется странным, для меня имеет много общего с Немецким реквиемом Брамса (сочиненного примерно в тот же период) — основного конкурента Брукнера в Вене. Почему-то редко исполняемым оказалось последнее его сочинение — *Helgoland* (кстати, по сохранившимся эскизам финала Девятой симфонии можно предположить, что Брукнер собирался включить туда материал и этого сочинения), оно очень непредсказуемое по форме и едва ли не единственное из хоровых сочинений Брукнера написано не на канонический религиозный текст.

— *Как мессы Брукнера выглядят на фоне месс других композиторов?*

— В трактовке мессы как жанра Брукнер оказывается даже более консервативным, чем Бетховен (очевидно, он не желал пока-

заться церковным лицам каким-то еретиком). Однако уже в мессах (почти все они, кроме Третьей — последней большой мессы, — написаны до пронумерованных симфоний) можно найти фирменные арки композитора между частями. Как, например, заключительная часть *Kyrie* Второй мессы вновь звучит под конец всей в *Agnus Dei*; или когда в *Agnus Dei*, на кульминационной волне, звучит фрагмент из фуги *Gloria*.

— *Как Брукнер повлиял на ваше собственное творчество?*

— Прямого влияния, естественно, обнаружить нельзя (ученические работы по композиции, естественно, не в счет), косвенное — пожалуй, в тех случаях, когда какая-то фактура сознательно растягивается на продолжительное время... и это, пожалуй, все. В консерваторский период на меня скорее влияли композиторы XX века: Веберн, Лахенман, Шаррино, Фелдман; из современников — Курляндский. Увлечение брукнеровским творчеством для меня — так получилось — скорее параллель, почти не пересекающаяся с моими композиционными поисками.

Вильгельм Рихард Вагнер (1813–1883)

БЕСЕДА С АНТОНОМ ВАСИЛЬЕВЫМ

— Говоря о Вагнере, чаще всего упоминают о *гезамткунстверке**, но никогда не говорят, зачем Вагнеру понадобилась эта тотальность, эта всеохватность? Ему что, не хватало собственно музыкальных возможностей? Почему ему важно было выйти за границы собственно музыки?

— Да, Вагнеру музыки было мало. Он считал, что все искусства со времен их расцвета в античности постепенно деградировали и к XIX веку деградировали совсем и поэтому нужно срочно что-то с этим делать. Одна из причин такой его установки кроется в самой личности Вагнера: постоянная увлекаемость витавшими вокруг идеями довела его до непростых результатов. Потому, с одной стороны, он кажется последовательным теоретиком и художником; с другой стороны, в его теориях столько противоречий, что без пол-литра не разобраться. Взять хотя бы биографию: в 1849 году он дружен с Бакуниным и разбрасывает листовки в Дрездене, желая уничтожить государство как институцию, а в 1876 году на премьере «Кольца нибелунга» в Байройте присутствуют четыре главы государств. Так и его философские взгляды от десятилетия к десятилетию, а то и быстрее менялись, зачастую противореча друг другу.

Помимо этого, Вагнер — социальный и исторический феномен со всеми вытекающими. Говоря об историчности, я имею в виду

* Совокупное произведение искусства.

тот факт, что Германии как таковой тогда еще не было, а что до социума, то люди верили, что придет какой-нибудь апдейт* Фридриха Барбароссы и всех объединит. В позитивном, конечно, смысле. Что получилось из такой надежды и веры, известно. Стремление романтизма к тотальности, всеохватности и синтезу связано с этой верой пережить наконец-то «смутное время». Вагнеру, как и всем, хотелось лучшей жизни, для которой нужно было изменить все человечество, а лучшего средства для этого, чем искусство, в голову ему не пришло. Искусство же в приличном своем состоянии, по мнению Вагнера, находилось только один раз: в античности — теснейший синтез слова, театра, музыки с мистикой и религией наделял его органичностью, которой Вагнеру так не хватало. С закатом тех времен исчезла и религия древних греков, а с ней и органичность. Целое распалось на части.

— *Так все-таки Вагнер является романтиком, замещающим реальность тотальной иллюзией, или же, напротив, противоположен современному ему романтическому искусству, которое и низвело идеалы древних греков до позорного уровня?*

— Я бы сказал, что замещал он не реальность, а вообще все, и не иллюзией, а собой: Вагнер относился к тому типу художников, которые занимаются тематизацией исключительно самих себя. Несмотря на свой рост (1,66 м), Вагнер был довольно представительным. Да и двадцать часов «Кольца нибелунга» я бы тоже иллюзией не стал называть. Описанный мной ход мысли самого Вагнера призван прежде всего дать отправной пункт дискуссии. И тут важно прояснить, насколько сам Вагнер своим формулировкам следовал: между зафиксированной им на бумаге интенцией и действиями не всегда обнаруживалась связь.

Вагнер, по крайней мере в свой анархистский период, находился под влиянием идей молодого Гегеля про новую религию. Но так как с диалектикой у Вагнера дела обстояли хуже, чем у Гегеля, то все окружающие его вещи и явления он стремился вытеснить собой. Если у Гегеля целью диалектики является истина, рождаю-

* От англ. update — обновление, модернизация.

щаяся в борьбе противоположностей, то единственной целью Вагнера было воплощение в жизнь собственного искусства, неважно, какой ценой. И все это вопреки «хорошим» текстам раннего периода про свободу людей и духа. Вагнер являл собой чистую самоинституциализацию и самотематизацию, исключаящую постановку своего существования и развития под вопрос, что противоречит диалектической установке в смысле Гегеля. Так, например, Вагнер жестко использовал Мейербера: сначала публично и в прессе хвалил, чтобы добиться расположения, а потом, добившись его и увидев в Мейербере конкурента, начал гнобить.

Вагнер и Брамс друг друга особенно не любили и намеренно позиционировали себя представителями разных «фракций»: Вагнер с Листом вроде как были за «музыку будущего», а Брамс вроде как академист. Брамс работал с имевшейся формой, унаследованной им от классиков и Бетховена, и писал хорошие симфонии в сонатной форме с разработкой. Посредством невероятной работы с материалом (техника развивающей вариации) достигалось развитие, приведение материала к его противоположности и, как следствие, единство формы. Заданная Бетховеном форма диктует заданное Бетховеном мышление, и произведение Брамса представляет собой органичную структуру.

Вагнер же идет на шаг вперед, хоть и не без издержек. И выступает даже немного концептуалистом. Он соединил два довольно отдаленных явления: романтическую оперу и симфонию, перемешал и Бетховена. Из оперы он взял характеристические мотивы, связанные с определенным героем, настроением, а из симфонии Бетховена — идею тотальности темы, которой пронизано сочинение. При отказе от органичной формы в смысле Бетховена приходится идти на компромисс.

В силу того что Вагнер писал пятичасовые оперы, музыкальная драматургия строилась у него не на диалектической трансформации материала, как у Брамса, а на сквозном развертывании, вертикальной и горизонтальной комбинаторике материала. У Бетховена же и Брамса это изменение динамично, оно ведет материал к его противоположности. Представьте себе последовательное преобразо-

вание ста лейтмотивов «Кольца нибелунга», ведущее их в другие, противоположные им сто лейтмотивов «Кольца нибелунга». Вагнер от такой концепции отказывается и определяет новую форму как музыкальную драму. Такая форма необходимым условием своего существования постулирует синтез.

И получается, что, по сути, и Брамс, и Вагнер, стремясь к романтической сверхзадаче воплощения в музыке категории органичного, занимались практически одним и тем же. Только Брамс немного стеснялся довести идею *readymade*'а до ее логичного завершения в отношении формы и не изменил контекст, а Вагнер — не стеснялся, смешав симфонию с оперой. Результаты такой взрывной смеси находят свою нишу до сих пор.

— Почему для Вагнера так важна медь?

— Я бы хотел развеять стереотип о громкости Вагнера, вызванной большим количеством меди. Медь может играть невероятно тихо, и в операх Вагнера огромное количество очень тонко инструментованных мест: например, канон (контрапунктический композиционный прием, использующий мелодию с одной или несколькими имитациями) восьми валторн во вступлении к «Золоту Рейна». Канон этот очень тихий.

— Вагнер действительно звучит громче других, но дело ведь не в обилии духовых, но в мировоззрении, передаваемом с помощью музыки... Я имел в виду иное: Вагнер, может быть, как никто другой, использует расширенный состав духовых, который заставляет звучать «его» оркестр не так, как у других композиторов...

— Тут вы правы. Вагнер действительно расширил духовую группу оркестра. Но тем не менее нужно говорить об оркестре как о едином медиуме, а не отдельно о духовых. И Вагнеру оркестр скорее был важен по исторической необходимости. Чтобы понять это, достаточно проследить историю оперы от Люлли, в распоряжении которого было тридцать музыкантов оркестра, хор певцов и хор поющих танцоров, что по сравнению с итальянской оперой того же времени было чем-то невообразимым: так родилась характерная для французской оперы традиция пышности и размаха, которая прослеживается вплоть до Берлиоза и Мейербера, доведшего ее до

абсолюта. Влияние же Мейербера на Вагнера в определенной степени неоспоримо.

Впрочем, об особенностях духовых сказать тоже важно. Они, в отличие от струнных инструментов, принципиально более сложны, что создает больше возможностей для дизайна. Так, в XIX веке были изобретены бас-кларнет, офиклеид*, вновь начал использоваться серпент**. На такой инструментарий незамедлительно положил глаз Мейербер («Гугеноты»), а за ним и Вагнер (непосредственное заимствование в «Риенци»). Сегодня композиторы тоже с удовольствием водят смычком по кларнету в надежде, что из него раздастся какой-нибудь новый звук неземной красоты.

Иногда даже получается.

— Кроме обилия меди, Вагнера также (и как-то особенно явно) характеризует литературность музыки, ее нарочитая нарративность. Вряд ли можно вспомнить другого столь литературного композитора, у которого в музыке (именно в музыке, а не в либретто и не в текстах) слишком много уже даже не литературы, но именно что — литературицины.

— Булез сказал, что Вагнер-композитор одной ногой стоял в XX веке, а Вагнер-поэт остался в 1813-м, в году своего рождения. Я склонен с Булезом согласиться, хотя умалять заслуги Вагнера в области омузыкаливания языка тоже не стоит: об этом отлично написал Дитер Шнебель в статье «Актуальность Вагнера». Текст у Вагнера является чем-то вроде клейстера. Ведь чем больше музыкальная форма XVIII века в XIX веке ставилась под вопрос, тем большее единение должны были привносить внемузыкальные элементы и музыкальные константы — лейтмотивы. Форму же Вагнер поставил под вопрос по полной, поэтому понадобилось и много

* Духовой музыкальный инструмент с клапанами (от восьми до двенадцати), позволяющими извлекать полный хроматический звукоряд. Имеет конический ствол, изогнутый в виде латинской буквы U.

** Старинный духовой медный музыкальный инструмент. Имеет волнообразно изогнутую форму, напоминающую ползущую змею, благодаря чему получил свое название. Ствол с коническим каналом без раструба, обычно с шестью пальцевыми отверстиями, обтянут кожей.

внемusыкальной замазки — текста: довольно свободно интерпретированных «Песни о нибелунгах» и «Старшей Эдды». Что до качества этих интерпретаций, то я бы сказал, что они — не главная заслуга Вагнера.

— *А в чем главная?*

— Думаю, обобщить можно при помощи слов «доведение всего до абсолюта». Если брать «Кольцо», то это тотальная атомизация, до уровня лейтмотивов, и связанное с ней изменение синтаксиса. Здесь Вагнер предшественник Шёнберга и серийной музыки с ее идеей тотальности числового ряда как ядра всей композиции.

Если брать «Тристана», то это идея многозначности аккорда в тональном синтаксисе, известная еще Шуберту. У Шуберта это, как правило, спецэффект, имеющий непосредственное отношение к тексту, а у Вагнера основной принцип построения/разрушения (тонального) синтаксиса, когда любой аккорд можно увести куда угодно. Или, например, в знаменитом соло английского рожка в начале третьего акта «Тристана» можно даже говорить об эмбрионе интервальной серии.

Что касается инструментовки, то работа со звуковыми пластами у Вагнера предвещает Лигети и его микрополифонию. У последнего в «Атмосферах» можно найти места у струнных, где использована идея «скрытого движения», окончательно сформулированная Вагнером в «Кольце». Не говоря о том, что Вагнер, пожалуй, был первым спектралистом*, написав во вступлении к «Золоту Рейна» спектр ми-бемоль мажора.

— *Вы можете провести более подробные параллели с Шёнбергом и спектрализмом?*

— Для Шёнберга Вагнер был так же важен, как Бетховен для Вагнера. Шёнберг видел значение Вагнера в предельном обогаще-

* Направление во французской музыке, зародившееся в 1970-е гг. Метод композиции заключается в том, что в качестве основы берется аудиозапись ноты одного инструмента и на компьютере с помощью преобразования Фурье раскладывается на составляющие его обертоны. Они становятся звукорядом сочинения. Основные композиторы: Жерар Гризе, Тристан Мюрай.

нии гармонии; в работе с короткими мотивами, позволяющей моментально менять настроение музыки; в искусстве построения развернутых структур. Интересно то, что от романтизма Шёнберг перенял действительно много, может быть, даже больше, чем сам открыл. И парадокс, мне кажется, заключается в том, что он был и радикалом, и реакционером одновременно. Говоря это, я имею в виду его попытку связать мелодическое мышление и романтический жест (достаточно взглянуть на указанный мною второй пункт: речь о «настроении» — чистый романтизм) с открытым им принципом додекафонной композиции. И в этом сходство между Вагнером и Шёнбергом.

Шёнберг абсолютно без изменений перенимает у Вагнера идею органичности структуры и связанную с ней технику лейтмотивов для связывания музыкальной ткани воедино. У раннего Шёнберга идея лейтмотива эксплуатируется практически без изменений («Пеллеас и Мелизанда», «Просветленная ночь»), а в позднем периоде творчества лейтмотив превращается в двенадцатитоновый ряд. У Вагнера в «Тристане и Изольде», помимо всего прочего, есть два мотива. Один называется «мотив тоски» (*Sehnsuchtsmotiv*), а другой «мотив страдания» (*Leidensmotiv*). Первый — это хроматическая гамма вверх, а второй — хроматическая гамма вниз. Все малые секунды, как и хроматическая гамма, идентичны, и при такой степени хроматизации гармонии есть соблазн и возможность весь материал тематически связать с этой элементарной ячейкой малой секунды. Здесь хроматическая гамма — интервальная константа, пронизывающая пять часов музыки (пять часов пронизывают, конечно, еще и секвенции по терциям, но это мы сейчас опустим). Так и у Шёнберга фундаментом гармонии является интервальная константа — додекафонный ряд.

Теперь назад, к «серийным» техникам у Вагнера. В начале третьего акта «Тристана», в котором применены ракоход, обращение и пермутация интервальной серии. Одной из базовых техник Шёнберга было наложение различных ритмов на ряд с сохранением порядка звуков. Таким образом Шёнберг выходил на новый материал, избегая повторений, которые он так не любил. Такое мыш-

ление восходит, без сомнения, к Бетховену и Вагнеру. Главная тема в начале «Траурного марша» Третьей симфонии и ее вариант в конце отличаются только ритмом и метром мотивов: Бетховен делает в точности то же самое с темой, что позднее Шёнберг делает с двенадцатитоновым рядом. Аналогично обходится Вагнер с лейтмотивами. Так, лейтмотив молодого Зигфрида в «Зигфриде» одноголосен и ритмически представляет практически лишь восьмые, а лейтмотив умеющего бояться Зигфрида в «Гибели богов» (всё-таки устоявшееся в России название) многоголосен и ритмически значительно усложнен, хотя последовательность нот мелодии не изменена. Про спектрализм, думаю, много добавить не смогу. Косвенно, пожалуй, можно назвать факт акустического смещения тембров в «Лоэнгрине»: за счет тесного взаимодействия спектров внутри симфонического оркестра возникают не только новые тембры, но иногда и звуки, которых вообще нет в партитуре.

— Раз уж мы начали говорить о влиянии Вагнера на Шёнберга, интересно было бы спросить о влиянии первого на модернизм (и, как писала «Большая советская энциклопедия», декадентство) — не столько даже музыкальное, сколько идеологическое. Кого бы вы могли назвать прямым последователем Вагнера? На кого он повлиял больше, чем на других? Кто, может быть, продолжил его дело?

— Действительно, Вагнер без последователей не остался. Хотя это и не очень правильно, но хочется опустить его влияние на гармоническое мышление целого поколения композиторов, да и вы сделали акцент на «идеологических» последователях. Если иметь в виду это опущение, то на ум приходят двое: Гитлер и Штокхаузен, оба исповедовавшие идеи Вагнера, хоть и различные. Параллели можно проводить бесконечно: от высказывания Ницше о дилетантизме Вагнера до почти дословного воспроизведения Гитлером слов Вагнера в «Mein Kampf». Это большой отдельный вопрос, и к нему можно, думаю, еще вернуться.

Что до Штокхаузена, то он, как и Вагнер, относился к тематизирующим самих себя художникам. В 1950-е годы, в силу исторических обстоятельств, Штокхаузен выступал скорее оппонентом Вагнера, а в поздний период, после знакомства с «Книгой Урантии»,

ударился в мистицизм и эзотерику, начал работать над оперной гепталогией «Свет», а в самом конце жизни и над циклом «Звук».

После войны началось отрицание того, что было нацистами запятнано. Все ценное в XIX веке ставилось под вопрос, как приведшее к идеологии национал-социализма. Отрицалось все романтическое, все помпезное, что было присуще носителям культуры, приведшей человечество к катастрофе. И если речь о музыке, то речь, естественно, прежде всего о Вагнере и Рихарде Штраусе.

В 1949 году Оливье Мессиан пишет фортепианную пьесу *Mode de valeur et d'intensités*, манифестировавшую сериализм: музыку, в которой заимствованный у Шёнберга и Веберна принцип ряда спроецирован на все параметры музыки: звуковысоту, длительность, динамику, актикуляцию и так далее. В 1951 году двадцатитрехлетний Карлхайнц Штокхаузен пишет пьесу *Kreuzspiel*, в которой этот принцип нашел свое развитие.

Все, что было романтического в музыке нововенцев, выкидывалось. Принимая во внимание определенную идеологическую связь между Гитлером и Вагнером, можно легко заключить, что Вагнер сработал тут как инициатор собственной негации, но, скорее, негации романтического жеста, чем своих музыкальных открытий; представители же Дармштадской школы эти открытия прилежно усвоили через Шёнберга. Тем не менее нужно отметить, что попытки тотальной негации романтизма тоже долго не длились: период строго серийной музыки занимает всего лишь два года всей музыкальной истории. Так, уже в «Группах» (1955–1957) Штокхаузена есть монтажные вставки, ничего общего с серийными принципами не имеющие, но из музыкальных соображений казавшиеся композитору необходимыми.

Примерно через тридцать лет после сочинения пьесы *Kreuzspiel* Штокхаузен начинает работу над гепталогией «Свет», огромным циклом из семи опер. И из оппонента Вагнера превращается в его последователя, становясь с каждой новой серией «Света» все мистичней и все эзотеричней и мечтая о том, что когда-нибудь в аэропорту Кёльн–Бонн приземлится летающая тарелка с Сириуса и заберет его с собой.

Необходимо отметить, что композиторская техника Штокхаузена позднего периода немыслима без предшествующего ей сериализма: ядром становится так называемая формула, кусочек музыки, который становится определяющим для сочинения. Для Вагнера такими кусочками музыки были лейтмотивы. При этом из «Книги Урантии» Штокхаузен заимствует довольно сложную идею мироустройства и свое позднее творчество идеологически, если это вообще подходящее слово, посвящает иллюстрированию этой книжки. Не стоит также забывать, что техника во время Штокхаузена предоставляла идею гезамткунстверка намного более широкий спектр возможностей, чем во времена Вагнера: начиная от электронной студии и заканчивая ароматными палочками. Вообще у Штокхаузена гезамткунстверк получился добрее, чем у Вагнера.

— В каком смысле «добрее»?

— Я о бэкграунде, об антисемитизме. Штокхаузен, насколько мне известно, не призывал «давить мух». А Вагнер рассказывал жене утром, какие евреи плохие, а она это в дневник записывала, благодаря которому нам все известно.

— Но ведь и Штокхаузен «приветствовал» теракт 11 сентября как тотальный (в том числе музыкально-шумовой) перформанс...

— Ну, тогда он уже довольно сильно «ку-ку» был.

— Насколько Вагнер является квинтэссенцией «немецкого духа» в музыке?

— Если это возможно, то я бы не хотел прямо отвечать на вопрос, потому что не знаю, что такое «немецкий дух» и «немецкие ценности», чем они отличаются от «общечеловеческих» и каким образом их Вагнер в своей музыке выразил (или не выразил). Вместо этого я бы хотел вернуться к вопросу исторической ситуации. Все эти слоганы по типу «немецкого духа» рождаются как средство легитимации идеологии. Механизм легитимации национал-социализма восходит к романтизму и к теориям Вагнера непосредственно.

Как мы уже упоминали, единство народа виделось ему в создании новой религии, а точнее, в создании нового искусства, которое должно было религию заменить. И только в случае, если первоисточником этого искусства будет народ, только тогда возможно его

единство. Но как только речь заходит о народе, сразу всплывает опасность проецирования на понятие «народ» каких-то общих категорий, отграничивающих этот народ от среды. Происходит отграничение всех, кто якобы этому народу не принадлежит, — так рождается националистическая идеология. Это первый уровень. И если же речь об искусстве как общественном и «народном» явлении, то выходим на второй уровень. При идее новой народной религии происходит отграничение «чужаков» из культурного процесса. По этой причине Вагнер пишет, например, статью «Еврейство в музыке».

Случай Вагнера не единичен. Каждый второй общественный деятель или деятель искусства в Германии в той или иной степени был антисемитом. И здесь происходило исключение всего чужеродного, в частности еврейского и французского. Для Вагнера это было и вовсе критично. Огромную конкуренцию Вагнеру составлял Мейербер: еврей и воротила французской оперы. Вагнер постоянно говорит и пишет про деньги как источник всех бед немецкого народа. При этом он почему-то убежден, что все деньги находятся исключительно у евреев. А так как деньги надо уничтожить, то с ними нужно избавиться и от евреев. Источник всех зол Вагнер видел в деньгах, может быть, потому, что их у него практически никогда не было, и жил он за счет своих друзей, которые ему почему-то деньги давали, до тех пор, конечно, пока король Людвиг Второй не нанес Вагнеру визит.

Питер Вирек в своей статье 1940 года «Гитлер и Рихард Вагнер» аргументирует смену взглядов целого поколения немцев следующим образом. Вирек говорит, что практически для всех представителей немецкого романтизма было характерно обращение против «французских идей», которые они в те годы горячо исповедовали. Отвержение идей происходит по причине их чужеродности и, по Виреку, комфортное, или легитимное, отрицание старых идей возможно только в случае проекции всего нежелательного на некоего «козла отпущения». Такими «козлами отпущения» для немецких романтиков стали французы и евреи. Насколько эта точка зрения правомочна и последовательна, я не знаю, но я бы хотел ее тут оставить как пример одной из интерпретаций антисемитизма Ваг-

нера. Уверен, существует еще миллион объяснений, вплоть до еврейского происхождения самого Вагнера.

Говорить же о какой-либо причинно-следственной связи между Гитлером и Вагнером, редуцировав все до какой-то простой и все объясняющей формулы, не представляется мне возможным, поэтому я привожу просто факты. Принципиальную разницу между Вагнером и Гитлером прекрасно формулирует Борис Гройс в сборнике бесед с Томасом Кнёфелем «Политика бессмертия»: проблема Гитлера заключалась в том, что он хотел в жизни победы, достижение которой возможно только в искусстве. В отличие от Вагнера, как художник Гитлер не состоялся, а свои амбиции спроецировал на реальность.

В начале 10-х годов XX века молодой Адольф Гитлер знакомится с операми Рихарда Вагнера. Август Кубизек, школьный друг Гитлера, описал в своих воспоминаниях процесс самоидентификации Гитлера с Вагнером:

С того самого момента, как только Рихард Вагнер вступил в его жизнь, гений этого человека уже больше его не отпускал. Невероятно последовательно превращал он жизнь этого человека в свою. Такого я еще никогда не видел. Он присваивал себе личность Рихарда Вагнера, как будто бы она могла стать неотъемлемой частью его существования. Он лихорадочно читал все, что можно было найти о Вагнере, хорошее или плохое. Где только мог, находил он биографическую литературу, читал наброски, письма, дневники. Все больше он вживался в этого человека. Адольф не представлял себе большего счастья, чем приехать в Байройт, национальное место паломничества всех немцев, увидеть дом Вагнера, посетить его могилу и побывать на представлении его оперы*.

Также Кубизек сообщает об одном из исполнений «Риенци», на котором присутствовал молодой Гитлер. Опера привела его в

* Здесь и далее цит. по: Peter Viereck: *Hitler und Richard Wagner. Zur Genese des Nationalsozialismus* в книге: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn Heft 5. Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein? 3. Auflage 1999.

абсолютно экстатическое состояние. Тридцать три года спустя сам Гитлер делился впечатлениями об этом исполнении с Винифред Вагнер и закончил словами: «В тот час все началось». Через несколько недель началась Вторая мировая война.

Естественно, наивно полагать, что единственным корнем нацизма является Рихард Вагнер, но влияние Вагнера на Гитлера отрицать нельзя. Благодаря дневникам Козимы Вагнер мы знаем, кем видел себя Вагнер. Он позиционировал себе как основатель «храма» в Байройте, центра искупления и просветления для всего немецкого народа. Это копирование Вагнера доводилось Гитлером до крайности. Он упоминал также, что даже вегетарианство перенял у Вагнера:

...никто из этих эпигонов не понимает, кем Вагнер в действительности является. Он имел в виду не просто музыку, но все учение о культуре вплоть до самой на первый взгляд незначительной детали. Вагнер не просто музыкант и поэт. Он величайший пророк, которым когда-либо обладал немецкий народ.

И Гитлер под пророчеством Вагнера подразумевал, конечно же, не гармонические открытия последнего.

Вы должны понимать «Парсифаля» совершенно иным образом, чем это обычно принято. <...> ...Тут прославляется не религия сострадания в смысле христианства и Шопенгауэра, но чистая, благородная кровь... незнающий, но чистый человек подвергается испытаниям: либо предаться искушению и опьянению в волшебном саду Клингзора, либо присоединиться к избранным рыцарям, оберегающим тайну жизни — чистую кровь. Мы все страдаем от болезни смешанной, испорченной крови. Как мы можем очиститься и добиться искупления?

Каким образом это сделал Гитлер, нам известно. В заключение привожу еще высказывания самого Вагнера о евреях, зафиксированные в дневниках его жены:

«Они как мухи. Чем больше их отгоняешь, тем больше их становится». Он называет евреев «истинной чумой», сравнивает с «кишечными паразитами», «крысами и мышами», он хочет «избавиться от всех евреев как от бородавок, от которых нет никакого спасения.

Думаю, довольно показательно.

— *Должны ли эти высказывания мешать слушать музыку? Гений и злодейство — две вещи совместимые или не очень?*

— Честно говоря, мне стало не по себе после прочтения и цитирования этих отрывков из дневников Козимы Вагнер. Для нейтрализации поставил «Кольцо нибелунга». Вагнера я люблю за музыку, при этом отдаю себе отчет, что человеком он был мало-приятным. А злодейство и гениальность совместимы вполне. Каждый сам должен выбрать, ходить на оперы Вагнера или Штрауса или не ходить.

— *Есть стереотип, что лучше всех немецкую музыку играют немцы (а русскую — русские), так ли это? И что бы вы сказали о русских интерпретаторах Вагнера?*

— А я, кроме Гергиева, и не знаю никого. В России вообще, по моему, «Кольцо нибелунга» никто, кроме него, и не исполнял. Я думаю, что стереотип неверен или верен лишь отчасти. Булез — француз, Теодор Курентзис — грек, а Зубин Мета — индус. Все прекрасные дирижеры.

— *То есть Гергиева вы не порекомендуете?*

— Ну почему же не порекомендую? Но музыкально, честно говоря, Гергиев впечатлил меня больше как интерпретатор «Пиковой дамы» и Малера. Но Мариинка — единственная вроде пока возможность в России устроить себе четырехдневный Вагнер-марафон.

— *Постановки Вагнера в Байройте — музей или актуальное исполнительское искусство?*

— И то и другое. Как и любое представление несовременной оперы, постановки в Байройте — немного музей. А в музеях ничего плохого нет. Одновременно это и актуальное искусство испол-

нения Вагнера, которое должно находиться up to date*, как и любое другое. Таким образом сохраняется традиция исполнительства, которой, как уже сказано, не хватает в России.

Также нельзя забывать, что оперный проект таких масштабов — всегда огромные затраты, которые невозможны без институциональной поддержки. Так, обилие книг хранится в библиотеке, картины собраны в музее. Место хранения опер Вагнера — Bayreuther Festspiele.

* В зависимости от времени (*англ.*).

Йозеф Гайдн

(1732–1809)

БЕСЕДА С СЕРГЕЕМ НЕВСКИМ

— *Какой эпохе Гайдн принадлежит в большей мере, к барокко или к классицизму?*

— Гайдн не просто принадлежит классицизму, он отчасти его создал.

— *Из чего?*

— Из «бури и натиска»*. В ее эстетике сформировался культ гения, творца, определивший тремя поколениями позже эстетику романтизма. Для читателя новость состояла в том, что можно сопереживать заведомо несовершенному и эксцентричному герою.

В музыке эстетику «бури и натиска» сформировал Карл Филипп Эманнуил Бах, композитор, оказавший решающее влияние не только на Гайдна, но и на всех композиторов эпохи.

Гайдн учился гармонии по его учебнику. Это был крупнейший немецкий композитор середины XVIII столетия, отчаянный и смелый экспериментатор, гораздо более знаменитый, нежели Иоганн Себастьян Бах.

Смысл «бури и натиска» в музыке — деконструкция барочных форм за счет перенесения в инструментальную музыку оперных

* Течение в немецкой литературе, названное по пьесе Фридриха Максимилиана Клингера, написанной в 1776 г. Возникло оно как реакция на рационализм Просвещения. Смысл его в том, что человек сложнее, чем любой свод рациональных правил и законов, его регламентирующий. Особенно когда это касается общественно-сословной регламентации.

эффектов: паузы, тремоло, динамических контрастов, немислимых тональных соотношений. Гайдн написал в эстетике «бури и натиска» около тридцати лучших своих симфоний (с 22-й по 65-ю, изначальная нумерация была впоследствии подвергнута ревизии) и квартеты 20-го опуса.

В его творчестве этот период четко укладывается с 1765-го по 1772 годы, когда и возникли упомянутые квартеты и 45-я, «Прощальная», симфония, одна из самых знаменитых в творчестве Гайдна.

— *Разве Гайдн, при всей его классицистичности, не украшает свои сочинения вполне барочными виньетками? Я не имею в виду определения из учебников и энциклопедий, а стилистическую и, возможно, даже идеологическую схожесть.*

Как неспециалисту определить разницу между барокко и классицизмом? Ведь Вивальди и Моцарт порой звучат неразлично.

— Все правильно. Настоящий, венский классицизм наступил после романтических экспериментов 1760-х годов, так как фокус внимания и композитора, и слушателя переместился с эффектов на скрупулезную работу со стереотипами формы и слушательскими ожиданиями.

Началась игра с условностями, не менее интересная, чем в романтическую эпоху «бури и натиска», для сегодняшней аудитории трудноразличимая. Между Моцартом и Вивальди — целая эпоха. Моцарт — один из самых сложных и виртуозных, непредсказуемых (по композиторской технике) авторов, он развивался и менялся всю жизнь. А начиная с 1782 года, когда Моцарт познакомился с баховскими манускриптами в Венской придворной библиотеке, он начинает осмысленно применять и барочные техники — как цитаты, это такой экскурс в историю.

У Гайдна происходит то же самое. Он начинает как раннеклассический (или постбарочный, как вам больше нравится) композитор, проходит через фазу радикальных романтических экспериментов в 1760-е годы, в 1770-е разрабатывает эстетику классицизма и уже в самый поздний период (например, в фортепианных трио, написанных в Лондоне в 1790-е годы) вновь использует барочные техники.

Музыка вообще очень быстро развивалась, это только сейчас кажется, что тональные композиторы XVIII века похожи друг на друга и что они «всю жизнь писали одно и то же». Это категорически не так.

— *Кстати, я неоднократно встречался с тем, что музыку XVIII века называют барочным или классицистическим аналогом нынешнего масскульта. Насколько корректно такое сравнение?*

— Классическая музыка в Германии и Австро-Венгрии точно не была масскультом, потому что там не было массы. Был очень узкий круг образованных любителей, обладавших, как говорил Гайдн, учеными ушами. Не забывайте, что крепостное право там отменили только при жизни Моцарта. Масскультом она, возможно, была в Венецианской республике (где был слой образованного купечества, культура оперы и светской музыки и где родился Антонио Вивальди). Либо в Лондоне или в Амстердаме, куда в начале XVIII века эмигрировал Антонио Локателли. Разумеется, менее взыскательный культурный уровень потребителей в этих странах не мог не сказаться на общем качестве продукции, поэтому Гайдн и Моцарт, и Бетховен, работавшие, условно говоря, для аристократов, в итоге оказались более влиятельными композиторами.

— *Правда ли, что практически вся музыка тех времен писалась на заказ? Есть заказ — есть сочинение. А писать для себя — это уже особенность романтической эпохи.*

Спрашиваю, так как современные композиторы любят кивать на просвещенных аристократов, обеспечивавших композиторов работой...

— Правда. Хотя Гайдна работой обеспечивали не только аристократы, но и вполне современного типа импресарио. Прежде всего скрипач Иоганн Петер Саломон, который вывез Гайдна в Лондон в 1792 году.

Важную часть дохода композитора обеспечивали издатели. Тогдашнее авторское право позволяло продавать одну вещь нескольким издателям. И когда в 1779 году новый договор Гайдна с князем Эстергази позволил ему продавать свои сочинения за пределы княжеской резиденции, он начал этим активно пользоваться.

В то же время мы можем вспомнить Моцарта, который написал для себя (долго и мучительно переделывая эти вещи) шесть струнных квартетов, посвященных Гайдну, и три последние симфонии.

Но на самом деле характер работы Гайдна в средний и самый насыщенный музыкальными открытиями период его творчества (с 1762 по 1773 годы) был достаточно свободный и допускал бесконечные возможности для эксперимента. О чем он сам охотно говорил.

То есть характер его работы отличался от модуса романтического экспериментатора только наличием постоянного жалования и оркестра, на котором он мог проводить, если можно так выразиться, свои опыты.

— *Насколько заказной характер музыки влияет на ее прикладную роль? Когда, в какую эпоху расцветает самостоятельная, неприкладная музыка?*

— В случае Гайдна прикладная музыка составляет небольшой процент его творчества. Это — серенады и менуэты, которые он писал в возрасте двадцати–двадцати пяти лет ради небольших гонораров для мобильных оркестров. Может быть, какие-то баритоновые трио (баритон — это такой вымерший струнный инструмент) для музицирующего князя. Всё остальное — абсолютная музыка чистейшей пробы.

Более того, Гайдн, работая как бы на заказ, создал весь аппарат инструментальных жанров, которым мы до сих пор пользуемся. Например, на последних Днях современной музыки в Донауэшингене* — старейший фестиваль новой музыки, проходящий в немецком городе Донауэшинген с 1921 года.

У истоков фестиваля стояло Донауэшингенское общество друзей музыки, созданное в 1913 году под патронатом князей Фюрстенберг. В организационный комитет первого фестиваля вошли, в частности, Рихард Штраус, Ферруччо Бузони, Артур Никиш, Йозеф Хас, Ганс Пфизнер. Первоначально фестиваль получил название Донауэшингенские камерные концерты в поддержку современной

* Дни музыки в Донауэшингене (нем. Donaueschinger Musiktage).

музыки (нем. Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst), со временем программа была расширена за счет хоровой, а далее — и симфонической музыки, целый день премьер был посвящен струнному квартету.

Без Гайдна ничего этого просто бы не произошло, потому что струнный квартет — его изобретение. Как и симфония в том виде, в котором эта форма существовала следующие сто пятьдесят лет.

Если же отвечать на ваш вопрос в контексте всей истории западноевропейской музыки, то ответ будет распространяться и на другие виды искусства. Музыка становится абсолютной, когда она эмансипируется от ритуала. Стало быть, корни надо искать в Возрождении или даже раньше, в позднем средневековье.

— *Как связаны между собой изобретение симфонии и квартета?*

— Квартет как состав возник в конце 1750-х из трио (две скрипки и бас) благодаря тому, что в резиденции крупного австрийского землевладельца барона фон Фюрнбергера, где гостил Гайдн, кроме двух скрипачей и виолончелиста (базовый для того времени состав), жил еще и альтист. Гайдн написал дюжину дивертисментов для этих музыкантов, и до сих пор композиторы не могут остановиться, такой удачный оказался состав.

Симфония возникла из инструментального дивертисмента и церковной сонаты. Порядок частей (аллегро, адажио, менуэт и финал) и их форма у симфонии и квартета идентичны и были сформулированы Гайдном, хотя присутствовали и у его современников.

Гайдн же придумал (в квартетах 33-го опуса в 1782 году) заменить менуэт на скерцо, и это стало нормой для сонатно-симфонического цикла вплоть до Малера и Шостаковича.

— *Как вы относитесь к идее, что структура симфонии предвосхищает гегелевскую триаду «тезис — антитезис — синтез»?*

— К взаимодействию музыки и диалектики, проекции диалектики на музыкальные формы — хорошо. Дело в том, что в те времена и композиторы, и их слушатели в обязательном порядке владели риторикой и учили латынь. Музыкальный синтаксис описывался в терминах синтаксиса языкового (фраза, предложение, абзац), а

некоторые теоретики XVIII века, Иоганн Маттезон, например, даже проводили параллель между формой фуги и построением речи защитника (семь разделов) у Цицерона.

Параллели между риторическими приемами и моделями музыкального синтаксиса были не просто нормальным явлением, удовольствие образованного слушателя состояло в том, чтобы следить за их вариантами — и нарушениями. И одной из важных композиторских стратегий у Гайдна как раз и было запутать, смутить слушателя — при помощи определенных риторических техник и самого неожиданного их использования.

Вот только гегелевская модель, которую вы описали, была в те времена не очень актуальной, потому что форма сонатного аллегро, основанная на контрасте тем и преодолении их в разработке, появилась позже. Возможно, идея тематического контраста, определяющая для симфоний XIX столетия, — дело рук Моцарта, который в начале–середине 1780-х годов предпочитал писать инструментальные концерты вместо опер (по той простой причине, что за них больше платили), но при этом насыщал инструментальную музыку оперным тематизмом. Для Гайдна, однако, важно прежде всего сопоставление тональностей внутри сонатной формы — как и у его раннеклассических предшественников.

— Мы сейчас относимся к структуре симфоний и квартетов как к данности, редко задумываясь о том, какое идеологическое и эстетическое значение имеет тональный контраст. А как вы считаете, почему смена частей в большом сочинении должна быть почти всегда контрастной?

— Мне кажется, вы немного путаете... «Гегелевская триада» относится не к частям цикла, а к форме сонатного аллегро, в которой обычно написаны главные части симфоний и квартетов. Там бывают две темы — одна из них в главной тональности, другая в подчиненной.

Это и есть тональный контраст. Потом происходит разработка (темы раздергиваются на кусочки и проводятся сквозь тональности). Потом наступает реприза, в которой тональный контраст двух тем преодолевается: они обе исполняются в главной тональности.

Так вот, гегельянцы считают (если я их, конечно, правильно понял), что драматургия заглавной части симфонии строится не только на тональном контрасте, но и контрасте двух тем.

Синтез у них достигается в репризе (после разработки-анализа). Все это очень красиво и, пожалуй, применимо к симфонической музыке XIX века, но к Гайдну, да и вообще к венским классикам отношения не имеет, потому что у Гайдна тематический контраст не обязателен, вообще второй темы (то есть антитезиса) может не быть.

Такой подход сохраняется отчасти и у Бетховена, во многом наследующего Гайдну. Если вы помните, главная и побочная партия его знаменитой Пятой симфонии начинаются с одного и того же мотива.

У Гайдна побочная тема может быть просто контрапунктом к главной, иногда вообще нет темы, а есть фигурация. А вот тональный контраст — соотношение двух тональностей в экспозиции и преодоление его в репризе — обязателен.

А у Моцарта, напротив, тематических субъектов в сонатной экспозиции может быть не два, а целых семь, как это происходит в одной из его поздних сонат. Тоже плохой гегельянец, если разобратся.

— *Насколько трехчастное деление симфоний было распространено?*

— За исключением нескольких ранних симфоний и одной шестичастной (сделанной из музыки к спектаклю «Рассеянный» по пьесе Жана Франсуа Реньяра), все сто с лишним симфоний у Гайдна четырехчастные. Ранние написаны в форме церковной сонаты (порядок частей в начале: медленно — быстро — очень медленно — очень быстро), потом устанавливается схема из аллегро, адажио, менуэта (или скерцо) и быстрого финала. Иногда менуэт и адажио меняются местами. Это связано с постепенным увеличением длины первой части и ее веса в цикле: композитор следил за концентрацией внимания слушателя и давал ему возможность немного передохнуть.

Откуда взялся контраст темпов? Так ведь изначально вся инструментальная музыка происходит из танцев. Это, если угод-

но, плейлист. Почему быстрые танцы сменяются медленными, я не знаю.

Давайте попробуем немного о другом поговорить. Известный музыковед Чарльз Роузен* пишет, что многие недоразумения в восприятии классической музыки, и в частности сонатной формы связаны с тем, что в XIX веке возникло твердое (и ошибочное) убеждение, что тема, законченная музыкальная мысль — это прежде всего мелодия с аккомпанементом, у которой есть характер, индивидуальность и прочее.

Разумеется, такой подход уместен для романтиков, начиная с Шуберта, но классики не мыслили мелодиями. У нас в музыкальной школе учат, что Гайдн — такой добрый дедушка, который писал простые, в народном духе, мелодии из симметричных (4+4) восьмитактов.

Если вы внимательно посмотрите на главные темы его симфоний, прежде всего ранние, но и среднего периода (когда, собственно, классический стиль и сложился), то вы там симметрии не найдете. Совсем. А найдете вы там блоки контрастирующего, но при этом, как правило, не обладающего особой мелодической индивидуальностью материала. И суть композиторской работы состоит в максимально эксцентричном и неожиданном для слушателя соединении этих разнородных блоков. Для того чтобы слушатель не впал в кому от неожиданности, некоторые особенно странные конструкции могут повторяться (тоже риторика), но это единственная уступка, которую Гайдн слушателю оказывает.

Возьмем две крайние точки: барокко и зрелый классицизм. Барочная тема асимметрична и состоит из тематического ядра (исходный импульс, то, что остается у нас в памяти), развивающих секвенций и каденции. Тема зрелых венских классиков, точнее, их условных двойников из учебника — это восемь тактов, скрепленных похожими каденциями. Это модель, которую мы до сих пор встречаем в поп-музыке и которая сама по себе имеет народное,

* Автор хрестоматийной книги *The Classical Style* («Классический стиль», 1971).

жанровое происхождение. Гайдн же придумал нечто среднее. Его темы имеют (скажем, как правило, имеют) четко очерченные границы и сочетают несочетаемое: принципы барочного развертывания и присущую классицизму симметрию.

Большинство главных тем в заглавных частях симфоний 1770-х годов (я имею в виду симфонии с 50-й по 75-ю) сделаны наподобие коллажа. Они часто строятся как повторение блоков абсолютно алогичного, как бы сбитого в эти блоки, материала. Например, главная партия 59-й ля-мажорной симфонии начинается с предложения, состоящего из трех контрастирующих трехтактов, причем первые два трехтакта также состоят из контрастирующего материала.

Оговорюсь, что речь идет именно о заглавных частях. Медленные части симфоний нередко были написаны в форме вариаций на народные темы, но и там были свои причуды. Именно у Гайдна (а не у Бетховена, как часто пишут) симфонический цикл впервые осознается как цельная форма со сквозной драматургией.

Можно сказать, что Гайдн первый ввел коллажную технику, причем именно так, как ее потом использовал Стравинский. В Адажио из 68-й симфонии течение мелодии прерывается в самых неожиданных местах врезками из четырех шестнадцатых, исполняемых фортиссимо, которые как бы символизируют напоминание о неумолимом течении времени.

Эти шестнадцатые разрывают ткань музыки и находятся все время в разных метрических положениях: иногда в начале такта, а иногда посередине. Метр сбивается, и мы не всегда понимаем, где у нас сильная доля.

В менуэте из 65-й симфонии бодрый трехдольник неожиданно прерывается врезанным тактом на четыре четверти, который повторяется три раза, создавая эффект заезженной пластинки.

Ей-богу, очень похоже на Стравинского. В поздней 101-й симфонии есть аналогичный эффект, с врезками инородного механистичного материала (у нее есть даже неофициальное название «часы»), но там все сделано куда более гладко, идея адаптирована для широкой (лондонской) публики и лишена эксцентрики.

— Под эксцентрикой вы понимаете разные формальные штучки, типа постепенного расхождения музыкантов в «Прощальной симфонии», якобы из-за того, что они плохо играют (хотя этот разрыв, напоминающий современный перформанс, заложен в нотах)?

— Не только. Сам принцип соединения совершенно разнородного материала в самом начале крупного произведения, который использует Гайдн, предельно эксцентричен для своего времени. Впрочем, и для нашего — тоже. Сразу Шпалингер* вспоминается.

— Эксцентрика эта связана с личными качествами Гайдна или же несет какую-то эстетическую нагрузку?

— Конечно, Гайдн был эксцентриком. Но дело еще и в том, что стратегия любого хорошего композитора в XVIII столетии состояла в том, чтобы обманывать ожидания публики. Причем в середине столетия эта стратегия проявлялась более явно, чем к его концу.

Роузен в «Классическом стиле» упоминает фа-мажорную сонату Карла Филиппа Эмануила Баха, которая начиналась с до-минорного аккорда и потом при помощи очень непростых модуляций приходила в основную тональность.

По мнению Роузена, эксцентричность, непредсказуемость музыки была в 1760-е годы скорее нормой, и Гайдн не очень выделяется на общем фоне.

А вот в 1770–1780-е годы эта игра со слушателем начинает (по крайней мере, у Гайдна) происходить на более тонком уровне, например при помощи упомянутого монтажа разнородных (внешне ничем не примечательных) элементов. Кстати, сам Гайдн в часто цитируемом письме, описывая свою технику, именно такими понятиями и оперирует: он говорит о вырезании, склеивании и перегруппировке материала.

В этом новом уровне коммуникации со слушателем, отказе от очень резких аффектов и состоит одно из проявлений зарождаю-

* Немецкий композитор, главное его оркестровое сочинение *passage-paysage* (1990) начинается с цитаты из 3-й симфонии Бетховена, после которой идут несколько совершенно разнородных по тембру и громкости шумовых фрагментов.

щегося классицизма. Но сама стратегия игры, неожиданности, намеренного введения слушателя в ступор, конечно, сохраняется и присутствует у всех трех венских классиков.

— *Такое гигантское количество симфоний, которые, очевидно, Гайдн писал как «на перекладных», говорит либо о гениальности, либо о ремесленничестве, позволяющем делать их одну за другой, исходя из математического расчета. Так чего же здесь все-таки больше?*

— Это было общей приметой времени. Все писали много, потому что композиция заключалась в комбинировании уже существующего. Но у Гайдна и Моцарта это получалось лучше, потому что они всегда находили принципиально другие формальные решения. И избегали шаблонных ходов, свойственных их современникам. Поэтому симфонии у них все время разные. Спишем это на гениальность.

— *А почему сейчас так обильно не комбинируют?*

— Потому что был романтизм, а с ним — культ личности автора и уникальности отдельного произведения. Кстати, и сейчас немало композиторов пишут много.

— *Вы про Игоря Крутого?*

— Я про Шаррино, Фуррера, Бернхарда Ланга (и покойного Кейджа). Специально назвал трех авторов, у которых процесс композиторской работы достаточно рационализирован, чтобы не сказать автоматизирован.

На самом деле комбинаторикой — осознанно или нет — занимаются практически все. Другое дело, что единого для всех композиторов словаря, элементы которого можно было бы комбинировать, сегодня не существует. Я намеренно не затрагиваю проблему ценности и уникальности произведения, фигуры автора, авторского стиля и прочего. Я исхожу из того, что все композиторы комбинируют. Но прежде чем они начинают работу, они выбирают словарь или же метод комбинаторики, например — сэмплирование уже существующей музыки или переосмысление и деконструкцию существующих авторских стилей или их элементов.

Меня, кстати, еще в юности очень веселило то место в «Игре в бисер» Гессе, где его герои в Касталии сидят при свечах и играют

Скарлатти в четыре руки. Или это был Корелли? Понятно, что это очень наивное представление о комбинаторике. Хотя, между прочим, церковных музыкантов и теоретиков в Германии довольно серьезно учат импровизировать по таким вот историческим моделям. Именно Корелли, кстати, и учат воспроизводить. Это еще возможно. Гайдна уже не воспроизведешь, сложно.

— *Как же из всего огромного количества у Гайдна выбрать самое интересное?*

— Я бы рекомендовал начать с симфоний, известных как симфонии «Бури и натиска» (Sturm und Drang Symphonien) — с 22-й по 65-ю. Там есть два прекрасных комплекта записей, старый с Тревором Пинноком, и более современный, с Францем Брюггеном.

Более поздние симфонии (с 50-й по 75-ю — напоминаю, что нумерация не полностью совпадает с реальной хронологией написания) блестяще записал Кристофер Хогвуд (его интеграл симфоний Гайдна считается эталонным, там и хронология восстановлена по мере возможности).

Потом добавил бы к ним струнные квартеты 20-го и 33-го и, может быть, 77-го опуса. Наконец, то, что всегда замечательно слушается, — это поздние фортепианные трио, написанные в Лондоне в начале 1790-х для пианистки и копииста Гайдна Ребекки Шрётер. Это такая интеллектуальная любовная лирика, если такое возможно.

— *А что такое интеграл?*

— Полное собрание. Вообще я бы еще больше конкретизировал. Послушайте медленные части его поздних фортепианных трио. Адажио 40-го в фа-диез мажоре — настоящая раннеромантическая пьеса, написанная шестидесятилетним композитором. Пассакалия из ми-мажорного трио номер 44 (в ми миноре) еще более удивительна, ибо использует намеренно архаичную технику для лирического высказывания. У меня ком в горле, когда я это слушаю.

— *Я как раз хотел спросить про эти боксы в музыкальных магазинах — коробки, соблазняющие полнотой. Чаще всего они записываются «сборной» командой или же продаются как набор разнообразных записей. Как определиться с выбором?*

— Гайдну повезло, Хогвуд его симфонии очень качественно записал. Там даже тексты в буклете на самом высшем уровне. Доисторические записи вроде Карла Бёма и Антала Дорати (которые когда-то считались эталонными) сегодня особо не котируются, а о новейших записях вроде Фишера или Денниса Рассела Дэвиса мне сложно что-то сказать. Разумеется, если дело касается популярных циклов, вроде Лондонских или Парижских симфоний, вариантов еще больше. Что касается собраний сочинений (больших коробок), то там есть одна особенность: все артисты, участвующие в проекте, принадлежат одному лейблу. Что, по-моему, автоматически уничтожает возможность равного качества записей. Поэтому боксов со всеми произведениями одного композитора следует избегать.

— *Лучше выбирать «аутентичные» исполнения или «обычные»?*

— В случае Гайдна тупо говорю — аутентичные. Потому что этот композитор всегда писал для определенного количества инструментов, определенной акустики и прочего. Часто переделывал по обстоятельствам. В этом отношении Гайдна можно с Малером сравнить. Большой оркестр, когда он для него не писал, у него просто хуже звучит. Или, наоборот, звучит прекрасно, если он имелся в виду (Лондонские симфонии и оратория «Сотворение мира»). То же касается и камерной музыки. Ее надо играть на тех инструментах, для которых она была написана. В отличие от Баха или, возможно, даже Моцарта.

— *Существовал ли некий единый классицистический музыкальный стандарт?*

— В отношении композиторов эпохи классицизма существует два больших заблуждения. Первое состоит в том, что все они писали примерно одинаково. Разумеется, в отношении крупных авторов вроде Моцарта или Гайдна подобные обобщения не действуют, их стили не только отличаются друг от друга, но и проходят каждый по отдельности серьезную эволюцию.

Ранний Моцарт и поздний — это два разных композитора. У Гайдна все еще сложнее: у него меньше, чем у Моцарта, формальных заготовок, каждая разработка в заглавной части каждой сим-

фонии написана немного иначе. Даже в те периоды, когда композитор был очень занят.

Второе заблуждение состоит в том, что классический стиль можно свести к некоторому своду правил и что композиторы этими правилами пользовались.

Разумеется, это тоже не относится к тем композиторам, которых мы сегодня слушаем. Я уже упоминал сложность строения и непредсказуемость тем у Гайдна.

Между тем теория формы современника Гайдна Генриха Коха рекомендует в главной теме сонатной формы краткость и узнаваемость. На деле у Гайдна мы имеем странные асимметричные конструкции из контрастирующего материала, а у Моцарта тема может быть так нагружена расширениями и дополнениями, что длится не восемь рекомендованных Кохом тактов, а целых пятьдесят, как это в до-мажорном квинтете происходит.

То есть композиторы классической эпохи так же мало следовали правилам, как композиторы всех других эпох, и публика в них ценила именно виртуозное игнорирование конвенции.

Их отличие и уникальность состоит в том, что они отчасти и придумали те правила, которые нарушали. Этим они, например, от романтиков отличаются.

Роузен называет это «схожими формальными решениями». То есть в течение примерно двадцати лет, с 1780 по 1800 годы, действительно сформировался некий набор формальных решений, единых для многих авторов.

По крайней мере, это касается инструментальной музыки. Но свобода обращения с ними, отличающая подлинно великих композиторов от второстепенных, постоянная деконструкция ими едва устоявшихся нормативов ставит под сомнение все расхожие теории о том, что композиторы в XVIII век-де писали по правилам.

Это, конечно, заблуждение.

Классицизм, кажется, был одной из самых динамичных, быстроразвивающихся эпох, непрерывной борьбой музыкального языка с самим собой. Этот стиль диалектичен, он все время преодолевает свой собственный контекст, и эта энергия преодоления

и есть то, что нам сегодня кажется безоблачной гармонией и порядком.

Я думаю, описанная ситуация в достаточной мере дает ответ на вопрос, часто задаваемый обывателями: почему композиторы сегодня не пишут как в эпоху классицизма?

Ответ: потому, что это невозможно. У нас нет этой оптики. Мы недостаточно хорошо чувствуем конвенции обращения с музыкальным материалом, чтобы играть с ними и игнорировать их на уровне венских классиков.

Если очень сильно поднапрячься, можно написать приличную стилизацию Гайдна или Моцарта. Мне в ходе изучения теории музыки нередко приходилось это делать. Но нельзя писать в «классическом стиле».

Получается, в лучшем случае, И. К. Каннабих, а в худшем — третьесортные копии третьесортных авторов.

— *Что касается третьесортных копий... Если в основе музыкального классицизма лежит комбинаторика, то как первостатейного гения отличить от крепкого ремесленника?*

— Так дело в том, что слушатели разбирались. Именно в силу того, что их было мало, культурный уровень был приличный, ну и не забывайте, что словарь (то, из чего композиторы комбинировали) был довольно ограниченный. Но даже если мы, глядя на эту эпоху, ограничимся только Гайдном и Моцартом, мы увидим в их творчестве совершенно противоположно протекающие процессы.

Гайдн, начав официально работать на европейском рынке (это как раз позволил ему новый договор с Эстерхази), начиная с 76-й симфонии постепенно упрощает стиль своей оркестровой музыки — делает его более ясным и доступным для широкой публики, проявляя настоящую силу и изобретательность своего дара, пожалуй, лишь в камерной музыке, в концертах и некоторых моментах ораторий (знаменитый «Хаос»* из «Сотворения мира»).

Исключение, резко выделяющееся на общем фоне, — Парижские симфонии, написанные по заказу парижской масонской ложи

* «Представление о хаосе», вступление к оратории «Сотворение мира».

«Олимпик». Но вы должны представить, что премьеры их проходили в закрытых концертах и, притом что на сцене был самый большой в Европе оркестр (шестьдесят пять человек), в зале едва ли было больше слушателей.

Поэтому архитектурная смелость некоторых из этих сочинений просто невероятная. В менюэте из 86-й ре-мажорной симфонии модуляции идут на такой скорости, что мы просто перестаем понимать, где мы находимся, — гармонически и метрически.

В финале 82-й симфонии композитор намеренно сочетает барочные техники с классическими моделями — приводя образованного слушателя тех времен (а Гайдн всегда подчеркивал, что он пишет для образованных, как он говорил, ученых ушей) в полнейшее замешательство.

В остальном именно в 1780-е годы у публики начинает формироваться образ милого дедушки с народными темами и юмором, который исказил восприятие Гайдна как минимум на сто пятьдесят лет. К несчастью, наименее интересные с композиторской точки зрения сочинения, такие как Лондонские симфонии, стали наиболее популярными.

— *Как возникновение жанра классической симфонии связано с биографией Гайдна?*

— Становление этой формы происходит в очень короткий период между 1773 и 1779 годами. В этот период у Гайдна очень мало свободного времени, потому что он — главный капельмейстер в Айзенштадте, резиденции Эстерхази. Кроме того, с 1775 года он становится директором оперы (по размеру и значению конкурирующей с Венской, достаточно сказать, что открылась она «Орфеем» Глюка), а после еще и директором оперы марионеток (уникальный аттракцион, на который съезжались со всей Европы).

Гайдн пишет оперы и для того и для другого (около десяти за декаду), кроме того, пишет мессы и оратории. Симфония, до этого главный аттракцион в Айзенштадте и, как следствие, главный медиум между композитором и публикой, становится чем-то второстепенным.

В этот период Гайдн пишет двадцать две симфонии, в которых эта форма кристаллизуется в том виде, в котором мы ее знаем. Все они в мажоре, а значит, написаны они скорее для себя (в XVIII веке симфонии издавались пачками по три или по шесть, и для коммерческого успеха в пачке обязательно должно быть одно минорное произведение, выражающее страсти, которым публика могла бы сопереживать).

Интересно, что, несмотря на очевидный недостаток времени у композитора, объем произведения резко возрастает: каждая симфония длится по двадцать пять–сорок минут.

В симфониях с 67-й по 69-ю появляется еще более странная вещь: огромные, двадцатиминутные адажио, написанные в сонатной форме.

При этом материал зачастую остается раннеклассическим — фигурации, общепринятые мотивные ходы. Местами на Брукнера похоже: дление, пафос и совершенная пустота, отсутствие субстанции в том смысле, как ее понимали барочные или романтические авторы. Разреженность.

Здесь же присутствуют первые попытки перенести смысловой акцент в симфонии с первой части на финал (что, начиная с «Юпитера» Моцарта, стало нормой).

Достигается это тем, что финалы этой группы написаны в уникальных, порой достаточно причудливых формах. Например, финал 70-й ре-мажорной симфонии — тройная fuga в одноименном миноре с унисонным вступлением и заключением.

Финал «Охотничьей» 73-й симфонии — смесь сонаты и рондо, причем в варианте, который больше нигде не встречается, потому что рефреном является проигрыш между главной и побочной партией.

Кстати, эта симфония заканчивается пианиссимо, оркестр растворяется — следующий случай такого финала, если я не ошибаюсь, — Третья Брамса*. Наконец, в 67-й симфонии виртуозное престо прерывается длинным адажио, в котором обыгрывается материал медленной части и самого финала.

* Спусти 102 года.

Но если отвлечься от финальных частей, Гайдн создает здесь формальные модели, которые и он, и его последователи будут использовать следующие полтора столетия. Слушаешь эти симфонии — и возникает ощущение, что ходишь по огромной квартире без мебели; куда жильцы еще не въехали.

Я думаю, что это ощущение и определяет наше восприятие крупных форм у зрелого Гайдна: человек создал архитектуру, но мы ее знаем уже по жильцам — Моцарт, Бетховен, Брамс. И это знание окрашивает наше восприятие всего симфонического Гайдна.

— *Для жанра квартета опыт Гайдна был столь же формообразующим?*

— Если вы имеете в виду биографию, то, скорее всего, нет. Я уже писал, что жанр квартета возник благодаря случайности: из-за альтиста, задержавшегося в поместье барона фон Фюрнбергера.

Первоначально о равнозначности инструментов в этом составе говорить не приходится. Две скрипки по большей части играли в октаву (тоже изобретение Гайдна), что вызвало шок у публики и нарекания у берлинской критики, которая из-за этих скрипок сравнивала дивертисменты господина Гайдна с двумя нищими, отцом и сыном, которые просят милостыню.

Впрочем, можете себе представить, какая у струнников в те времена была интонация. Так что критика тогда могла быть не лишеной оснований. Вообще, форма квартета, актуальная в течение следующих двух столетий, сформировалась у Гайдна в опусе № 9, написанном в конце 1760-х годов. Там две крайние части — быстрые, а в середине менуэт и адажио, причем менуэт был на втором месте, чтобы публика могла расслабиться после тяжелого аллегро.

Наконец в 1772 году Гайдн пишет эпохальную вещь: шесть квартетов опуса № 20, из-за которых, можно сказать, композиторы продолжают до сих пор возиться с этим составом. Там уже виден весь космос тогдашних интересов Гайдна: оперные речитативы, перенесенные на инструментальную почву, — до-минорное каприччио из до-мажорного квартета, по стилю нечто среднее между Альбини и Таривердиевым.

Есть цыганская музыка в менюэте из ре-мажорного квартета (не следует забывать, что Гайдн первым из великих композиторов обратился к восточноевропейскому фольклору). И наконец, есть оригинальные конструкции финала (призванные уравновесить все более усложнявшуюся первую часть) — три из шести финалов опуса 20 — фуги, причем одна из них, до мажор, написана на четыре темы, довольно редкий случай. Опус № 20 Гайдн писал для себя (и первого скрипача его оркестра Луиджи Томмазини), писал долго, около двух лет и, таким образом, задал некий стандарт обращения с этим жанром.

После опуса № 33, написанного в 1781 году по заказу русского посла в Вене, графа Разумовского, слава Гайдна как мастера квартета укрепилась, похоже, навсегда.

В этом цикле все голоса могут быть главными, а работа с мотивами достигла предельного совершенства. Из сумасшедших формальных открытий этого цикла можно вспомнить конец Пятого, соль-мажорного, квартета, использующего технику *fade out**. «Это когда радиодиджей просто уводит микшер в ноль, не обращая внимания на структуру песни, и она затухает посередине фразы. И именно так Гайдн и поступает...»).

Именно благодаря 20-му и 33-му опусам возник миф о струнном квартете как жанре, предназначенном для узкого круга знатоков и требующего максимальных интеллектуальных усилий композитора.

Моцарт был под таким впечатлением от этого цикла (также включавшего шесть квартетов, с одним минорным), что потратил два с половиной года на написание своего ответа (шести квартетов, посвященных Гайдну).

Те же два года (для классического композитора необычайно длинный срок) потребовались восемнадцать лет спустя Бетховену, чтобы выстроить свой первый квартетный опус — № 18. Причем Бетховен неоднократно его — с оглядкой на Гайдна — переделывал, и выпустил в свет, только удостоверившись, что его прославленный учитель Гайдн больше квартетов писать не собирается.

* Затухание (англ.).

Как писал главный исследователь Гайдна, Харальд Роббинс Лэндон: «В 1799 году в городе Вене любому композитору было очень сложно написать квартет — за исключением Йозефа Гайдна. Впрочем, и Гайдну это было непросто...» Такой английский юмор. И наконец, если говорить о влиянии и проникновении в массы, одну из частей 76-го опуса квартетов в Германии каждый вечер передают по телевизору, потому что это — национальный гимн.

— *Симфонию, особенно начиная с романтизма, можно соотносить с большим романом или философским трактатом, а с чем можно сравнить квартет?*

— Наверное, с поэзией — в силу плотности текста. И потому, что это полигон для новых форм. Возьмите, например, «Багатели» Веберна, «Лирическую сюиту» Берга, «Гран Торсо» Лахенмана или Второй квартет Шёнберга. Это всё вещи, где определенные техники или формы были использованы впервые, этапные вещи.

— *Музыка существует в контексте или как чистое вещество?*

— В классицизме вся музыка контекстуальна. И интертекстуальна. Нет чистого «аутентичного» авторского высказывания, поэтому и не может быть музыки как чистого вещества.

Наша проблема, когда мы слушаем, к примеру, Гайдна или Моцарта, состоит в том, что мы не всегда понимаем контекст, на который эти авторы реагируют. Отчасти потому, что этот контекст до нас просто не дошел. И поэтому часто не в состоянии оценить их радикальность. Например, «Музыкальная галиматья» Моцарта — серия очень злых пародий на его современников. А у нас на афише пишут «секстет деревенских музыкантов». Что, конечно, бред.

Поэтому об этой музыке так сложно говорить. Профессионал еще отчасти способен оценить головокружительную технику и непредсказуемость формы. А для обычного слушателя эти авторы — просто красивый фон. Либо то, что он, слушатель, на этот фон проецирует.

— *Ну, «Антиформалистический раёк» Шостаковича тоже скоро будет невозможно понять правильно — контекст ушел. Вы можете привести примеры абсолютной музыки, музыки в чистом виде?*

— Дима, это все очень сложно. Вот смотрите, в XIX веке чистой или абсолютной музыкой считалась любая инструментальная, лишенная литературной программы — в противовес музыкальной драме.

Уже упомянутый мною Чарлз Роузен, вероятно, сказал бы, что чистая музыка — это когда мы слушаем прежде всего форму.

Следовательно, искать ее следует на коротком историческом отрезке: 1780–1800 годы, когда все три венских гиганта — Гайдн, Моцарт и молодой Бетховен пользовались, влияя друг на друга, приблизительно одним и тем же словарем и приходили, как подчеркивает Роузен, к схожим формальным решениям.

Классический стиль, пишет этот исследователь, — то, что осталось после вычитания элементов стилей предшествующих эпох, утративших формальную функцию.

Стало быть, публика (образованная) усвоила этот условно го-могенный словарь и эти формальные решения и реагировала прежде всего на артикулированные отличия.

И если мы учтем, что в произведениях так называемого концертного стиля в те времена было уже очень много попсы (потому что надо было завоевать все более широкую публику), а камерная музыка часто намеренно упрощалась, потому что была рассчитана на любителей (издатели предъявляли претензии Моцарту по поводу его фортепианных квартетов: де, слишком сложно написано, любители не поймут), то нам остаются те же самые квартеты. Потому что писались они для узкого круга знатоков, а играли их люди, хорошо владеющие своими инструментами.

Исключение, естественно, составляют лондонские квартеты Гайдна (опусы № 71 и № 74), потому что в Лондоне квартеты игрались в симфонических концертах между симфонией и арией, там и залы были больше, и публика проще.

К тому же после Французской революции всякий народный тематизм окончательно вошел в моду и в интеллектуальных жанрах, поэтому, как говорил Гайдн в 1808 году своему биографу А. К. Дису, «для нынешней публики мои хоры слишком длинны».

Но у меня есть куда более простая точка зрения, разумеется, не научная, а композиторская и, скажем, характерная для моей временной перспективы.

Мне кажется, что любое сочинение есть сочетание двух векторов. Один указывает на контекст, в котором возникает данное произведение, другой этот контекст преодолевает.

И когда второй вектор оказывается очень сильным, мы можем оказаться в ситуации полного непонимания того, где мы находимся. Происходит смена перспективы.

Вот такие моменты и являются для меня чистой музыкой. Причем эта новая, неожиданная ситуация может состоять из знакомых, привычных элементов.

Так, в поздних квартетах Бетховена, например в опусе № 132, где адажио в фа мажоре очень возвышенного религиозного характера разрезано в нескольких местах каким-то диким ре-мажорным полонезом.

Слушатели тогда не знали, как на это реагировать, да и мы сейчас не в лучшем положении. Вот такие ситуации полного ступора, в который нас приводит композитор, ситуации отсутствия ориентиров и кажутся мне чистой музыкой.

В XX столетии все более-менее знаковые сочинения как раз приводят слушателя в подобную ситуацию.

— *Вы так цените непредсказуемость — нечто противоположное тому, что «читатель ждет уж рифмы „розы“, ну, на, возьми ее скорей»?*

— Скорее, некую новую перспективу (для слушателя). Попытаюсь объяснить. Непредсказуемость на уровне драматургии была в то время, особенно в 1760-е годы, разменной монетой. Потому что инструментальная музыка того времени много заимствовала из оперы, из театральной музыки.

Вот вы упомянули 60-ю симфонию Гайдна *Il Distratto*, где оркестр в финале обрывает игру и настраивается, и это выписано в партитуре. И многие думают: боже, какой авангард! — а на самом деле это обычный театральный эффект, потому что симфония эта — компиляция из музыки к спектаклю «Рассеянный».

«Рассеянный» и «расстроенный» по-итальянски — одно и то же слово. Собственно, обычный каламбур. А вот в анданте из 64-й симфонии (которая тоже, как считают, возникла из театральной музыки, а именно из музыки к «Гамлету») — ситуация уже немного иная.

Гайдн берет классическую восьмитактовую структуру (период) и на месте каденций просто оставляет пустые такты. То есть обрезает концы каждой фразы. Причем каждую следующую фразу начинает с тех нот, которые были как бы вырезаны.

Тут уже идет масштабная игра с синтаксисом, и слушатель того времени явно получал удовольствие оттого, что его водят за нос, не говоря о наших с вами современниках, которые ничего подобного от классической музыки не ждут.

Но настоящая смена перспективы — это такое выстраивание формальных стратегий, когда самые обычные вещи кажутся нам чем-то незнакомым, потому что автор так организует форму, всю акустическую ситуацию.

В тех же поздних квартетах (или багателях) Бетховена много простейших, так называемых песенных форм. На фоне сложнейшего окружения они выглядят абсолютно как найденные объекты, и мы, что называется, не верим этой простоте, потому что она формально, как нам кажется, никак не мотивирована.

Я думаю, что умение создавать такие как бы ускользающие от оценки формальные ситуации и есть высшее достижение венских классиков — то, что максимально приближает их к искусству нашего времени. Искусство работает, но мы не понимаем — как именно, хотя каждая деталь кажется нам знакомой.

Михаил Глинка

(1804–1857)

БЕСЕДА С ОЛЬГОЙ РАЕВОЙ

— Правильно ли я понимаю, что Глинка для русского симфонизма — основа основ, проложивший все пути-дороги русской музыки на века вперед? Или это ошибочное мнение?

— Ну, то, что «Глинка — основоположник русской музыкальной классики», — это хрестоматийное определение. Да, и симфонизма, и русской оперы, и русской камерной музыки.

Что же касается «все пути-дороги на века вперед проложил» — тут возникает много вопросов к задавшему вопросу... Впрочем, я не знаю ни одного примера русского композитора — от «кучкистов» до самых молодых наших современников, который бы не любил Глинку (буквально несколько дней назад застала в Инете переписку студентов-композиторов, где они с восторгом отзывались об увертюре МИГа (!) к «Руслану и Людмиле»), поэтому, думаю, можно говорить о том, что он, во всяком случае в той или иной степени, повлиял на каждого из нас.

Так что: Глинка жил, Глинка жив и, думаю, будет жить, ибо чувства добрые он лирой пробуждал (и пробуждает до сих пор — двести лет, как говорится, вместе).

.....
Дух-утешитель. Светлый ангел.
.....

Современник Брюллова и Пушкина, музыкальный гений русского Золотого века, он — блестяще виртуозный, в дымке нежной грусти, задушевный и легкоранимый, необыкновенно изобретательный и полный добросердечного веселья, — Богом данное чудо. В нем все так естественно и гармонично и *все впервые* по-русски...

.....

Для меня музыка Глинки — одна из составляющих *родины* в метафизическом смысле. Оттого, наверное, так волнующе и отраднo бывает вновь услышать «Вальс-Фантазию» или «Камаринскую», Патетическое трио, или «Попутную песню», или... «Жаворонка» («...кто-то вспомнит про меня и вздохнет украдкой»).

И на душе становится теплее, сердце щемит и слезы наворачиваются...

— Но ведь хрестоматийный подход автоматически не означает «верный». До Глинки были на Руси и православные песнопения и барочные композиторы, после Глинки был Чайковский, ставший «нашим всем» и много еще кто. А какое всё-таки место занимает именно Глинка? Почему начинать нужно именно с него?

— Да, были, и православные песнопения и барочные композиторы. А русской музыки не было. И не могла она появиться, пока не появились Жуковский, Пушкин, Баратынский, то есть те, кто дал образцы классического литературного русского языка. Ведь в первую очередь именно просодия языка формирует в музыке тот элемент, который мы бессознательно улавливаем и определяем как национальный. Музыка Глинки очень тесно связана со словом. Он — автор двух опер, вторая из которых по мотивам знаменитой юношеской поэмы Пушкина (это порясающе! — Глинка младше Пушкина всего лишь на пять лет, то есть он появляется почти сразу вслед!), и большого числа романсов на стихи своих современников (он писал их на протяжении всей жизни, в самом деле летопись души: первое опубликованное сочинение — «Не искушай меня без нужды» на стихотворение Баратынского, 1825 год, последнее — на стихи Павлова «Не говори, что сердцу больно» (1856)...

Я не согласна с утверждением, что Чайковский стал «нашим всем». Чем «всем»?

Чайковский — наш *экспортный* композитор. Сделали из него бренд. Да. (И тут *многоточие*... Чтобы долго не говорить, что, почему, откуда, как и так далее.)

Впрочем, у нас есть и *свой* Чайковский: знакомый с детства «Детский альбом» и «Мой Лизочек», который «так уж мал, так уж мал», потом сказочный «Щелкунчик» с болезненно волнующей детское сердце историей (мультфильм, кстати, хороший был на музыку), «Лебединое озеро» на шоколадке «Вдохновение» (а для меня еще — играющая «Танец маленьких лебедей» музыкальная шкатулка, где хранились мамины драгоценности). Бесконечный Чайковский по радио без комментариев — умер... Брежнев...

В общем, сбылось... («Я желал бы всеми силами своей души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличилось число людей, любящих ее...»).

Но это все равно не значит *быть* всем.

А Глинка... «какое место он занимает?» — за алтарем. Выносят по большим праздникам.

Непопулярность его за границей я бы, кстати, объяснила не только тем, что в основном в *неподходящих* жанрах писал (нет симфоний, концертов; зато есть две оперы на сугубо русские сюжеты, один из которых еще и патриотический — кому это там нужно?), но еще и нашим нежеланием *объяснять* «им» Глинку, так как музыка Глинки (почти вся), мне кажется, относится в большой степени к *сакральному* в нашей ментальности. А культурным прозелитизмом мы не занимаемся... Предпочитаем *хранить*.

— Я еще ни разу не сталкивался с таким объяснением появления Глинки и его «зависимости» от состояния литературного языка. Ваш подход, Оля, многое объясняет. В том числе и тот значительный пласт романсов, которые для творчества Глинки оказываются не менее важными, чем оперы и тем более инструментальные произведения...

— Величие Глинки в том и состоит, что он смог выйти за рамки форм и жанров бытовой музыки.

Мне все же вершиной представляются симфонические произведения (включая, конечно, увертюры и оркестровые номера из опер).

А романсы — это как графика великих живописцев. (Почему-то приходят в голову иллюстрации Шагала к «Мертвым душам» Гоголя...) Рисунок. Тот же, что и на картинах. Только здесь, *без цвета*, мы можем рассмотреть его с *очень близкого расстояния*...

Вообще, романсы писали, кажется, все русские *композиторы глинкинской поры* (как и лирику *поэты пушкинского круга*). Жанр как среда обитания. Осталось много замечательных, живых до сих пор: вспомнить хотя бы алябьевского «Соловья» на стихи Дельвига, или «Колокольчик» Гурилева, или Варламова «Не шей ты мне матушка красный сарафан».

Но глинкинские — особенные. Они представляются мне такой длинной жемчужной цепью-ожерельем — каждый отдельно, и в то же время все связаны между собой от начала до конца. И все — прекрасны. А некоторые особенно.)))

(Я обожаю романсы Глинки. Мечта: чтобы кто-нибудь подарил на день рождения двухтомник.)

Много на стихи Пушкина («Где наша роза?», «Адель», «Я здесь, Инезилья», «Признание», «Ночной Зефир», «Я помню чудное мгновенье»). Есть на Мицкевича, Жуковского, Кольцова, Лермонтова, Кукольника (на него даже целый цикл «Прощание с Петербургом»).

Глинка ведь, кстати, был еще и вокальным педагогом, то есть давал уроки пения, готовил с певцами оперные партии и камерный репертуар — именно под его влиянием формировалась русская вокальная школа.

— *Писал ли Глинка на заказ?*

— Довольно неожиданный вопрос и очень *современный*. В нем, можно сказать, ключ к пониманию некоторых *генетических* особенностей русских художников (поэтов, композиторов), касающихся их взаимоотношений с материальными ценностями...

— Как сказал «наше всё»: «*Не продается вдохновение, но можно рукопись продать...*»

Нет, Глинка на заказ не писал. Он русский барин был, аристократ, как и почти все деятели искусства в России его времени.

И хотя он был, конечно, профессиональным композитором, но вовсе не в том смысле, который обычно вкладывают в это понятие европейцы, то есть он не зарабатывал себе на жизнь сочинением музыки. (Ну, другой в России строй был, миловал как-то Бог от этих буржуазных революций и прочей суеты.)

То есть, вообще-то, известны случаи *русских заказов* в то время, например самая знаменитая картина Брюллова «Последний день Помпеи»...

(«...и стал „Последний день Помпеи“ для русской кисти первым днем!»)

...написана по заказу Анатолия Николаевича Демидова, но это совсем другое дело: там заказчик не ограничивал художника ни темой, ни сроком исполнения, ни размером холста — он выступил скорее, говоря современным языком, *спонсором*, позволившим художнику спокойно жить и работать — создать произведение, — полностью *доверяя* ему.

Профессиональный художник/композитор/поэт — тот, кому присуще мастерство.

И это высокое представление о художнике как о творце, а не ремесленнике сохранялось у нас вплоть до недавнего времени, прошло сквозь советскую эпоху.

Ха-ха-ха! Вспомнила любимую *советскую* цитату из Глинки: «Народ сочиняет музыку, а мы, композиторы, только аранжируем ее...»

Эх, знал бы он!..

— *Кстати, меня всегда волновало (тут как раз хороший повод поговорить об этом), насколько русская симфоническая зависит от русской народной. Насколько музыка Глинки (или, скажем, Чайковского) состоит из народных мелодий — как рыба из воды?*

— Вот именно, что как рыба из воды.

Эталонным произведением, как мы знаем, является «Камаринская» (опять приходится вспоминать набившую уже оскомину фразу Петра Ильича: «Вся русская симфоническая школа, подобно тому как весь дуб в желуде, заключена в симфонической фантазии „Камаринская“»), а она есть вариации на две русские темы: свадебную *протяжную* «Из-за гор, гор высоких» и собственно «Камарин-

скую» — *плясовую*. И действительно, русские композиторы унаследовали глинкинский *подход* в обращении с *фольклорным материалом* (он у них у всех более или менее схожий), так же и его трактовку инструментальных тембров и их *использование* (то есть у Чайковского встречаются иногда микшированные тембры или, например, два кларнета в унисон (в начале Пятой симфонии), но это уже в более поздних опусах...) и другое. Да и то, что практически вся русская симфоническая музыка *программная*...

Но попробуем узреть в корень.

Я как-то здесь, в Берлине (проклятая дыра! — «мачеха городов русских» — место смерти Глинки — «все русские здесь почему-то несчастливы»), была на литературной встрече с Виктором Ерофеевым. Речь зашла о русской культуре *вообще*, и Ерофеев сказал, что представляет ее себе как такой зуб с двумя корнями, один из которых — язычество, а другой — православие. Я бы к этому добавила, что корни эти разные: языческий составляет процентов восемьдесят, он длинный и растет в глубину.

На примере музыки это наиболее очевидно. Почти весь фольклорный пласт — языческий. (Прямая линия от «Руслана» (помните хор «Лель таинственный, упоительный» (на 5/4!) — через «Снегурочку» и потом поздние оперы Римского-Корсакова — к Стравинскому — и далее к «Плачам» Денисова.)

— Получается, что две оперы Глинки являются выразителями этих двух начал, православного («Иван Сусанин») и хтонического («Руслан и Людмила»)?

— Стало быть, так, хотя в «Сусанине», конечно, идея торжества православия проходит косвенно. (Да и как могло быть иначе? — Глинка все-таки не наш *гламур-матрешечный* современник, чтобы такие месседжи со сцены ~~Кремлевского дворца съездов/стадиона~~ в Лужниках прямо в лоб посылать. А вообще, это лирико-патриотическая драма, интонационно-музыкальная основа которой — русский городской романс (за исключением польского акта — мастерски оркестрованной танцевальной сюиты — и финального хора, который единственный схож с современными Глинке православными песнопениями).

Линию «Сусанина» в музыкальном отношении продолжает Чайковский (в «Онегине», в «Пиковой даме»), а в воспитательно-патриотическом... Прокофьев, наверное (в «Войне и мире»), и... советские композиторы.

А-а-а! «1812 год» забыла!!!

Называлась опера, кстати, вначале «Смерть за царя». На «Жизнь» очень удачно исправил Николай Первый.

А «Руслан и Людмила» — это да, разгул язычества!

Сама поэма — я обожаю ее! Помню, как в детстве папа мне читал, когда я болела — лежала в кровати с горчичниками и компрессом на горле, — впечатление было как от шаровой молнии! Я даже как-то быстро начала выздоравливать, в восторге, веселясь от души и как бы заряжаясь энергией!

Все в ней, в этой поэме, так свежо и молодо. Буйство красок и сил каких-то (даже известно каких!), вырвавшихся на свободу!

Не буду тут про *«возрождение национального самосознания»*... Но все-таки (ужасно хочется процитировать):

Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей;
Избушка там на курьих ножках
Стоит без окон, без дверей;
Там лес и дол видений полны;
Там о заре прихлынут волны
На брег песчаный и пустой,
И тридцать витязей прекрасных
Чредой из вод выходят ясных,
И с ними дядька их морской;
Там королевич мимоходом
Пленяет грозного царя;
Там в облаках перед народом
Через леса, через моря
Колдун несет богатыря;
В темнице там царевна тужит,
А бурый волк ей верно служит;

Там ступа с Бабою Ягой
Идет, бредет сама собой;
Там царь Кащей над златом чахнет:
Там русский дух... там Русью пахнет!

Так вот она на самом деле чем пахнет!

(для меня: осенней прелью, грибами — в самое плодотворное для работы время...)

Замысел оперы был известен Пушкину. Он сам, собственно, и должен был сделать либретто, но... не успел...

(С тех пор кто только на Пушкина не писал, бог ты мой! — список композиторов будет, наверное, не короче, чем его донжуанский список. То есть с «Руслана и Людмилы» начинается еще и пушкиниана в русской музыке.)

Сделал в результате сам Глинка сотоварищи «с сохранением стихов оригинала».

В язычестве куда как больше простора для фантазии, и от «Руслана», в общем-то, рукой подать до «Русских сезонов» Дягилева.

Но между ними было еще...

Глинка — колоссальный новатор. Это он придумал:

— унисон виолончелей в тесситуре, где он более всего слышится как человеческий голос (в увертюре) — будет потом у Петра Ильича в самом душераздирающем месте в «Щелкунчике»;

— фортепиано в оркестре (сопровождает Бояна в начале оперы) — потом будет попадаться у Прокофьева;

— целотонная гамма (Черномор) — Римский-Корсаков тоже сделает искусственную гамму — тон/полутон — для изображения Морского царя в «Садко»;

— *восточные* танцы (лезгинка и др.) — с них начинается ориентальная традиция в русской музыке — здесь и Половецкие пляски, и «Шехеразада», и Ипполитов-Иванов с «Кавказскими эскизами».

И много еще чего.

— *Какая опера кажется вам «главнее»?*

— Не могу сказать. Обе люблю.

— Какая из функций музыки кажется вам более важной: интимное влияние на душу человека (для меня «Руслан и Людмила», вместе с «Щелкунчиком» — одно из самых ранних театральных впечатлений, определивших во многом начальную стадию формирования эстетического отношения) или общественная — управление массами?

— Лично для меня важнее и *ценнее* всего непосредственное, *интимное* общение с произведением искусства. («Многое можно разделить: хлеб, ложе, убеждения, возлюбленную — но не стихотворение, скажем, Райнера Марии Рильке»^{*}.)

Что же касается управления массами, то это не есть, как мне кажется, *прямая* функция искусства или музыки, в частности. Но ее, музыку, можно использовать, да еще как! (Музыку причем в гораздо большей степени, чем любой другой вид искусства, ибо она оказывает мгновенное действие на наши эмоции.) Чего бы стоили все наши знаменитые фильмы 1930-х годов без музыки Дунаевского?

Еще один пример вспоминается мне. Я очень люблю Лемешева, и как-то мне попалась «Колыбельная» в его исполнении, где есть такие слова: «Даст тебе силу, дорогу укажет Сталин своею рукой». И вот я слушаю этот *клиросный* русский тенор и *понимаю*(!), что «он не врет, он не может врать, это — истина...».

— Тем не менее именно «Патриотическая песнь» Глинки у нас была какое-то время официальным гимном.

— Да, была, в 1990-е годы, а в «нулевые» вернулся... этот...

«В больших сапогах, в полушубке овчинном

Великий, могучий ~~Советский Союз~~ махая крылом».

Народовольческий/лубянский амфибрахий!

Только там вместо Ленина–Сталина теперь Бог *фигурирует*.

(«...поможет Бог

узнать, что это есть предлог»^{**})))

Ладно, не буду больше зубоскалить.

^{*} Иосиф Бродский. Нобелевская лекция.

^{**} Из «Золотого теленка» И. Ильфа и Е. Петрова.

(На самом деле до сих пор помню *наших* фигуристов (по телевизору) на верхней ступени пьедестала, флаг и гимн и переполняющее меня, третьеклашку в форменном коричневом платье и черном фартуке, чувство гордости.)

Вообще, патриотизм — любовь к Отечеству — прекрасное созидательное чувство, что и видно на примере жизни и деятельности Глинки.

Но есть у этого чувства опасное свойство: при попытках культивировать его, превращать во что-то монструозное, а то и просто протухать...

/Мне вспоминаются три художника, второй из которых вроде бы продолжает традицию первого, а третий — второго...

Первый — Нестеров, цельный, одухотворенный, искренне религиозный.

Второй — Корин. Тоже хороший художник. Но вот, помните его этого знаменитого *черного* Александра Невского? Что-то там уже как-то... не знаю, но, в общем...

А третий — это я Глазунова имела в виду./

А «Патриотическая песня» (кто ее так назвал? — не Глинка уж во всяком случае) — это оркестрованный в советское время набросок *Motif de chant national*, сделанный Глинкой вроде бы в 1833 году. Ему не нравился гимн, сочиненный Львовым — «Боже, царя храни», — и он, судя по всему, хотел предложить свой вариант. Найдено было Николаем Финдзейном, разбиравшим глинкинские рукописи в Императорской публичной библиотеке в 1895 году.

— Недавно я ходил на концерт, состоявший из камерных сочинений Глинки (тогдашний дирижер Большого театра Александр Ведерников выступал с оркестрантами театра в Малом зале консерватории), и, не скрою, был поражен разнообразию и тонкости инструментальных сочинений, а также редко исполняемых романсов. Странно, что Глинку редко исполняют в концертах. Будто бы нет такой насущной потребности. Как вы думаете — почему?

— Не странно — действительно, нет насущной потребности. Глинка как-то совсем не резонирует с тем, что сегодня актуально. Не подходит он ни космополитичным либералам с атрофирован-

ным чувством родины, ни коммунистам, кои век живут без божества, без вдохновения, ни опричникам с их начисто стертой исторической памятью, ни пучеглазым черносотенцам с капустой в бороде. Да и не конвертируемый он — сегодня принято иметь в репертуаре то, что и *здесь* сыграть можно, и *там*. Да и сыграть его, а в особенности спеть — так надобно уменье, — не знаю более сложной для вокалистов вещи, например, чем романс «Уснули голубые», — можно пересчитать по пальцам певцов, способных это исполнить.

— Какой *опус* Глинки ваш любимый?

— Наверное, «Вальс-фантазия». У меня даже есть личная примета, связанная с ним: если послышится где (ну, или, например, включу радио, а там — ...), или вспомню вдруг случайно сама по себе, или проснусь с мыслью о нем) — это к Большому счастью. Только это редко бывает...

— А как же «Подорожная песня»?

— «Попутная», в смысле?!! — Вот видите, Дима, и здесь Глинка первый!

(«Вагончик тронется, перрон останется».)

А потом будут и «Дорожная» Дунаевского, и «Мой адрес не дом и не у-ли-ца, мой адрес — ...». Впрочем, нет уже такого адреса, да и адресаты все почти выбыли...

«Сегодня не личное главное...» — так, кажется, пелось в той песне?..

Личное — оно всегда главное. Вот «Попутная песня», как и вышеупомянутая баркарола «Уснули голубые» и знаменитый «Жаворонок», написаны на тексты *личного* друга Михаила Ивановича Нестора Кукольника. (Вообще, их три товарища было: Глинка, Кукольник и Брюллов; есть, помните, известный портрет Кукольника кисти Брюллова — романтический такой юноша с цилиндром в руках?) Так вот, Кукольник, помимо того что он литератором был (поэт, драматург и прозаик в одном лице), служил по какому-то ведомству, связанному как раз с железными дорогами (что-то там Курск–Харьков–Таганрог они строили), поэтому, собственно...

...Православный веселится
Наш народ.
И быстрее, шибче воли
Поезд мчится в чистом поле...

Нет, тайная дума быстрее летит,
И сердце, мгновенья считая, стучит.
Коварные думы мелькают дорогой,
И шепчешь невольно: «О Боже, как долго!»

Он, кстати, был однокашником Гоголя по Нежинской гимназии. Вот.

В 1841 году Глинка написал музыку к его драме «Князь Холмский» — местами прямо Малер, только намного раньше...

Потом Глинка за границей (путешествовал) — мы же про «Арагонскую хоту» и «Ночь в Мадриде» забыли. И в конце можно о Глинке-мемуаристе — он же «Записки» оставил.

— *Как вы считаете, Глинке или нет мы обязаны советским мейнстримом, основой которого была опора на песенное творчество? Помните материалы Первого съезда Союза композиторов СССР, на котором некоторыми предлагалось полностью отказаться от симфонической музыки в пользу песен и танцев?*

— Материалов Первого съезда советских композиторов не помню — меня тогда еще на свете не было. Но Глинка тут явно ни при чем. Думаю, худшее, чем мы ему обязаны, — это знаменитый свиридовский вальс из «Метели», — в принципе, тот же «Вальс-фантазия», только в плакатном исполнении — стилизация, но очень удачная. Вот «палехская живопись» есть, а как сказать про такую музыку?

— *Как вы считаете, повлияла ли на Глинку современная ему западная музыка? Ведь Глинка много путешествовал и имел возможность воспринимать европейский музыкальный опыт, который адаптировал? Или же игнорировал?*

— Ну конечно повлияла. А тогда, собственно, кроме западной, никакой другой и не было. Ну, фольклор разве что.

Любимым композитором у Глинки был и оставался всю жизнь Бетховен. Именно ему он подражает в своем первом симфоническом опусе *Andante cantabile*.

Из современников ценил Шопена, интерес вызвали произведения Берлиоза (некоторые моменты в оркестровке «Вальса» напоминают «Фантастическую симфонию»).

А вообще, Глинка совершенно замечателен тем, что постоянно, непрерывно развивался, что-то изучал (то полифонию строгого письма, то испанский язык) и все время делал что-то новое.

В первый раз он отправился в путешествие, будучи совсем еще молодым человеком, в 1830 году. Был в Германии, потом поселился в Милане. Там познакомился с Беллини и Доницетти, изучал итальянское *bel canto* (именно там у него зародилась мысль создать русскую оперу). И там же, в Италии, он написал Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано, проявив себя уже совершенно зрелым и обладающим собственным стилем мастером. Потом снова Германия, Берлин. Занимался с Зигфридом Деном полифонией и инструментовкой. Вернулся в Россию в 1834 году.

Второе путешествие было предпринято через десять лет (уехал в расстройстве из-за неудачной премьеры «Руслана» — было много неприятной критики...). Жил в Париже. Потом в Испании. Изучал там язык, обычаи, народную музыку. Написал «Арагонскую хоту», а потом, через три года, по возвращении в Россию, «Ночь в Мадриде».

В следующее путешествие собрался через год, но... не выпустили (обычные советские царские дела). Застрял в Варшаве, но не напрасно — написал там «Камаринскую».

Потом выехал в 1852-м. Два года в Париже. Начал симфонию «Тарас Бульба» (!), но не дописал. Вернулся в связи с началом Крымской войны.

Снова уехал в 1856 году в Берлин. Там (почему-то) занимался изучением старинной русской (византийской, может быть?) церковной музыки, хоровых сочинений композиторов Возрождения (Палестрины и других) и Баха.

Вот такой вот неутомимый был, хотя очень слабый здоровьем (родители его были в троюродном родстве — оба Глинки).

Простудился. Умер в феврале 1857-го.

С тех пор, мне кажется, место это — Берлин — для русских *проклятое*.

— А что «Записки» Глинки — они интересны как проза композитора или же имеют самостоятельную литературную ценность?

— «Записки» Глинки (1854) — это изящные автобиографические зарисовки со множеством любопытных деталей из быта и замечательно тонких наблюдений. Их приятно читать, и я бы рекомендовала их всем, кому интересна жизнь и личность Михаила Ивановича и вообще русская история и культура его времени...

.....

«Музыка — душа моя» (М. И. Глинка).

Звучит ноктюрн «Разлука»...

Густав Малер

(1860–1911)

БЕСЕДА С СЕРГЕЕМ НЕВСКИМ

— Можно ли представить человека, считающего, что Малер — его любимый композитор? Лично мне сложно, а вам?

— Можно. Например, это я или мой друг по колледжу при консерватории Владимир Юровский.

— А что вам нравится в Малере и изменилось ли отношение к нему за долгие годы?

— Прежде всего тембр. Совершенное владение оркестром, более всего поражающее в моментах, когда оркестр выключается, уступая место камерной музыке в самых неожиданных тембровых комбинациях. У большинства композиторов, современников Малера, можно различить мелодию, сопровождение, инструментовку. У Малера музыкальные идеи представляют собой неделимое целое, тембр в сочетании с гармонией и ритмом образуют единство. Вторая вещь, делающая для меня его музыку бесценной, это, как ни странно, мастерство контрапункта.

В свободе сочетания техник симфонического развития и контрапункта Малер сопоставим только с Моцартом. В его темах мы всегда слышим несколько голосов, и их функции все время меняются: главные становятся второстепенными и наоборот.

Достаточно послушать *Andante moderato* из Шестой симфонии или знаменитый финал Девятой. Один и тот же мотив звучит в оригинале и в увеличении, мелодическая линия все время обрывается или продолжается другим голосом. Эта техника, идущая от

струнных квартетов Гайдна (у которого она называется «прерванной работой»), у Малера доведена до совершенства.

Другой момент, в котором Малер наследует Моцарту, — способность выстраивать непрерывное развитие из совершенно разнородного материала; качество, которое современникам казалось эклектикой.

Сами техники этого развития очень разнообразны. Малер впервые применяет то, что можно назвать монтажной склейкой (например, при переходе к репризе в песне «Проповедь Антония Падуанского рыбам»). Сдвиг материала на полтона вверх — сегодня общее место поп-музыки — также его изобретение. Вообще, важное качество Малера — создавать завершенное из нерегулярного, разомкнутого.

Попробуйте посчитать на слух такты в начальном периоде скерцо из Пятой симфонии — вы непременно собьетесь. Тем не менее звучит вальс, который, кажется, даже можно танцевать. Организованная асимметричность его периодов, скорее всего, идет от раннего классицизма, экспериментов 1760-х годов, когда барочная асимметрия и непрерывность сталкивалась с зарождающейся классической регулярностью. Однако у Малера отказ от симметрии приобретает совсем другое значение, иначе работает, и именно он делает музыку Малера современной. Теодор Адорно в «Социологии музыки» говорил, что нарочитая разорванность малеровских форм отражает разрыв в мировосприятии буржуазного субъекта. Сегодня, как это часто бывает, мы слышим логику и органичность там, где современники композитора слышали разрыв.

— *Когда вы впервые услышали Малера?*

— На пластинке, осенью 1988 года, когда мы все, получив первую училищную стипендию, отправились в «Мелодию» на Новом Арбате, чтобы купить там подешевке бракованную запись Шестой с Кубеликом. А в концерте я впервые услышал Пятую симфонию с Гари Бертини и Симфоническим оркестром WDR* в 1989 году.

Надо сказать, что оба этих прикосновения к музыке Малера мне ничего не дали, я ничего не понимал и просто следовал авторитету

* Симфонический оркестр Кельнского (Западно-германского) радио.

моих более образованных сокурсников, которые уверяли меня, что Малер крут. Правда, в Пятой симфонии меня потрясло то место в скерцо, где оркестр выключается и только три струнных инструмента играют пиццикато.

Еще мы с одним приятелем пытались играть Пятую в четыре руки (был такой потрепанный розовый клавир издательства «Peters»), но, поскольку музыка была незнакомая, дальше главной партии первой части дело обычно не шло.

И только год спустя, когда мой друг Владимир Юровский прислал из Берлина запись этой же симфонии с Бернштайном, я как будто прозрел. Дальше слушал все подряд: что-то нравилось, что-то меньше, но по-настоящему я въехал в этого композитора значительно позже, когда осенью 2004 года, живя три месяца в деревне под Римом, я слушал только симфонии Малера (в записях В. Кондрашина) — потому что никакой другой классической музыки у меня с собой не было. Кажется, тогда я действительно проникся. Ну а из того, что слышал вживую, впечатлили Булез и Курентзис (значительно больше Шолти или Маазеля).

— *Правильно ли я понимаю, что Малер — пограничная фигура, после которой заканчивается «старая» музыка и, почти неувидимым образом, начинается новая?*

— Правильно.

— *Тогда как лучше сказать: Малер подводит итог предыдущего этапа развития или же открывает дверь в новый?*

— Когда я впервые увидел изданные в Европе диски Малера, меня поразило то, что все они используют эстетику югендстиля*: шрифты, завитушки. Мне Малер всегда казался современным автором, в отличие, скажем, от Вагнера или Брукнера, которых автоматически относишь к XIX столетию. В музыке Малера (и его ровесника Дебюсси) совершается переход к XX веку.

Вряд ли это связано с тем, что словарь Малера кажется нам знакомым по Шостаковичу. Скорее всего, это следствие иронии, которой начисто лишены вышеупомянутые Вагнер и Брукнер. Иронии в том смысле, который вкладывали в это понятие формалисты,

* Jugendstil («молодой стиль»); стиль модерн, ар нуво (нем.).

то есть потребности рассматривать вещь, структуру с нескольких сторон.

В музыке Малера границы любого высказывания преодолеваются, формы разомкнуты, а цельность достигается через разрыв. Лахенман как-то продемонстрировал за роялем, как в начале Девятой симфонии Малер нагнетает тутти фортиссимо на доминантовой гармонии и разрешает ее пианиссимо в грязную тонику с секундой, такой джазовый аккорд практически обрывает ожидаемую кульминацию.

Эта способность к иронии, к брейку приближает Малера к Гайдну и Моцарту и удаляет его от романтиков, которые, как правило, относились к себе очень серьезно (знаменитая ирония Шумана, кажется, выдумка теоретиков).

Поэтому и современный слушатель чувствует себя в музыке Малера куда более свободно, чем в музыке его современников. Она всё говорит о современном человеке, так же как о нем всё говорит драматургия ровесника Малера Антона Чехова. Разумеется, в музыке Малера присутствуют и архаичные черты: эти же патетические тутти, например; впрочем, и там пафос, как правило, сводится на нет детализацией инструментовки и ритмическим разнообразием.

— *А как Малер повлиял на ваше творчество?*

— Повлиял в том, что можно определить как технику полифонического рассказа. Есть большой соблазн сравнить Малера с Достоевским*: мы имеем некий модус развертывания материала, достаточно предсказуемый, чтобы не сказать — скучный, но неожиданно развитие усложняется, перед нами несколько параллельных линий, за которыми мы не способны уследить, потом — обрыв, и мы оказываемся в совершенно другой, непредсказуемой ситуации — и вот уже непонятно (как говорила Ахматова, описывая скандалы у Достоевского), «где швейцар, где булава, а где генеральша»**.

* Малер очень высоко ценил Достоевского и рефлексировал над его романами как над музыкальными произведениями. Широко известна цитата из его письма Арнольду Шёнбергу: «Заставьте этих людей <учеников Шёнберга. — *Ред.*> прочитать Достоевского. Это важнее, чем контрапункт».

** Мемуарист Михаил Ардов пишет об этом в сборнике воспоминаний «Легендарная Ордынка».

Это искусство рассказа, когда самое важное говорится в придаточных предложениях и отступлениях от темы. Именно эта техника в развертывании материала, доведенная Малером до совершенства, и кажется мне актуальной: я изначально стараюсь создать ощущение объективности, безличности развертывания.

В то же время, следуя Малеру, я постоянно ставлю под сомнение эту мнимую объективность, смешиваю разные структуры и накладываю несопоставимые элементы друг на друга — в общем, стараюсь делать то же с современным мне материалом, что Малер делал с современным ему.

Разумеется, малеровский пафос сегодня немыслим, и главное, чему мы можем сегодня у него научиться, — это выстраиванию парадокса в соотношении разнородных материалов как чего-то само собой разумеющегося.

— Что у Малера нужно слушать в первую очередь?

— Практически невозможно представить сегодня культурного человека, который не слышал бы ни одной ноты Малера.

Если же такой человек был бы возможен, я бы посоветовал ему начать с коротких пьес с голосом, например с песни на слова Фридриха Рюккерта *Ich bin der Welt abhanden gekommen* с Кристой Людвиг и Леонардом Бернштайном, либо с *Urlicht* из Второй симфонии с Кристиной Шеффер и Венским филармоническим <оркестром> под управлением Пьера Булеза.

Потом надо будет хорошо принять и в обнимку с любимой женщиной (или мужчиной) расширить сознание при помощи одного из великих малеровских адажио: финала Девятой (с Кондрашиным), медленной части из Шестой (с ним же) или адажио из Десятой (с Саймоном Рэттлом). Величие адажиетто из Пятой неоспоримо, но оно слишком затаскано кинематографом, и мало ли, что ваша девушка может подумать, если вы его заведете.

— Сергей, а как следует относиться к вокальным циклам Малера? Когда я услышал в первый раз «Песнь о земле» и «Песни об умерших детях», то чуть не умер от скуки, пока мне не попались записи Кэтлин Ферриер 1945 и 1952 годов. Только тогда я понял, какая это прекрасная музыка. Я никогда не встречал такой зависимости партитуры от исполнителя. И есть ли, кстати, еще какие-то произ-

ведения (не обязательно Малера), которые можно легко убить обычным исполнением?

— Я думаю, что к вокальным циклам Малера надо относиться как к итогу долгой эволюции песенного цикла в XIX веке. Эволюция эта шла в двух направлениях: от номерной структуры к сквозной драматургии на уровне цикла и от симметричных форм к сцене на уровне каждой песни.

Первые попытки подобной драматургии наблюдаются у Бетховена. В сборнике «К далекой возлюбленной» он соединяет номера переходами, в которых материал предшествующей песни постепенно вытесняется материалом последующей. Да и в самих песнях в течение столетия наблюдается постепенный отказ от регулярности — куплетной формы (либо так называемых песенных форм, строящихся по типу АБА) и ощутимо присутствует движение в сторону свободных конструкций. Музыка начинает спонтанно реагировать на изменения настроения лирического героя, и чем дальше в романтизм, тем шире амплитуда этих изменений. Еще у Шуберта можно заметить элементы асимметрии (например, в «Горных вершинах» на стихи Гёте — в отличие от перевода Лермонтова, оригинал знаменит тем, что метр и размер там меняются в каждой строке), — и музыка Шуберта живейшим образом на это реагирует.

Однокурсник Малера Гуго Вольф в песне *Denk es, o Seele* («Помни, душа») идет еще дальше и обращается к прозаическому тексту (рассказ Эдуарда Мёрике «Моцарт по дороге в Прагу»). Кстати, похожие процессы можно было наблюдать и в продвинутой рок-музыке 1970-х и 1990-х годов (например, *Bohemian Rhapsody* группы Queen и *Paranoid Android* группы Radiohead).

Второй важный момент, происходящий с песней в XIX веке, — это тотальное изменение функции инструмента.

Начинается этот процесс где-то с позднего Шуберта, когда будто бы банальные фигуры аккомпанемента обретают самостоятельность навязчивой идеи («Весной», «Голубиная почта», все песни на стихи Гейне из «Лебединой песни»).

У Шумана в песнях гармония может «не поспевать» за голосом или, наоборот, опережать его и этим отделяться от голоса, обра-

щать на себя внимание (см. *Zwielicht* и *Auf der Burg* из «Круга песен» на стихи Айхендорфа, опус 39 — если кому-то нужны параллели с поп-музыкой, можно вспомнить *Tripping* Робби Уильямса, где есть схожая техника). К ноу-хау Шумана относится и развернутая постлюдия к песне («Любовь поэта») — отстраненный инструментальный комментарий на совершенно новом материале.

Наконец, есть опыт вагнеровского письма для голоса и оркестра — имею в виду скорее его оперы, чем песни, — где центр тяжести музыкального высказывания лежит в оркестровой партии, а голос лишь дополняет это высказывание (в отличие, скажем, от опер Россини, где оркестр аккомпанирует голосу).

Это перенесение центра тяжести, перетекание смысла от голоса к инструменту Малер использует в полном масштабе.

Так или иначе, мы можем сказать, что в песнях Малера все вышеперечисленные эволюционные процессы — сквозное развитие, асимметрия, проза в качестве текста (вспомним китайские подстрочники из «Песни о Земле») и пространные инструментальные интерлюдии — достигают закономерного финала.

Главная же инновация Малера состоит в том, что он пытался превратить цикл песен в симфонию. И если в ранних симфониях (Первой) он цитирует песни, создававшиеся одновременно с ними, намеренно «снижая» уровень повествования, персонализируя его, то в конце своей карьеры в «Песни о Земле» он, напротив, возвышает вокальный цикл до эпоса.

БЕСЕДА С ВЛАДИМИРОМ РАННЕВЫМ

— Можно ли представить человека, считающего, что Малер — его любимый композитор? Лично мне сложно, а вам?

— Видел таких. Они все разные, но, как правило, симпатичные люди. В отличие от вагнерианцев, хорошо описанных историей искусств, философией, психоанализом и психиатрией, малерианец — это не персонаж и не психотип, не демон и не мазохист.

Вагнер, склоняясь над нотной бумагой, занавешивал окна пурпуром в разъедаемой тленом Венеции. А Малер, при аналогичном занятии, радовался солнышку на Аттерзее.

В одной статье про фестиваль любительских хоров я как-то написал, что человек, поющий в хоре, не будет гадить в подъезде и воровать в супермаркетах. Так вот, малерианец — это гарантия не только от этого, но и от многих более гнусных поступков.

— *Правильно ли я понимаю, что Малер — пограничная фигура, после которой заканчивается «старая» музыка и, почти неувидимым образом, начинается новая?*

— Да, в этой «старой» музыке Малер достигает катарсиса и тем самым исчерпывает тему.

— *Когда и как вы впервые услышали музыку Малера? Помните первое впечатление?*

— В пионерском лагере, у одного интеллигентного пионервожатого. Первое впечатление — оркестровая музыка к мультикам 1950-х годов: барсук в грозу продирается сквозь буреломы, кого-то спасая, потом спасает, потом лужайка, солнышко, зайчики на морковных грядках.

Я его услышал тогда совсем не так, как слушаю теперь. Но так, как это было тогда — типично для определенного типа вслушивания в Малера: на профанном уровне он линейно-драматургичный, иллюстративно-повествовательный и отчетливо иерархичный (от «примитивной» жанровости до «продвинутой» экзальтации).

Уже позже я въехал, что эта ясность — обманка. Самый доходчивый в этом смысле пример — Четвертая. Это как бы костюмчик от-кутюр, одетый наизнанку, швами наружу. Поскользнувшийся классицизм.

Вот есть самоорганизующиеся системы, а эта — самораспадающаяся, причем прекрасная в своем распаде. Малер тут перезадаёт бетховенский вопрос из квартета опуса 127, только по-своему: «Kann es sein?» Ответ у него с лазейкой, как в социологических опросах — «скорее нет, чем да».

— *А что вы больше всего любите у Малера?*

— Как раз Четвертую и люблю.

— *Какие малеровские записи вы предпочитаете?*

— С Малером сложнее, чем, скажем, с Бетховеном, плохие записи которого распознаются если не с пятого, то уж точно с пятнадцатого такта. Поэтому лучше уж не про лучшие записи, а про близкие. И здесь у меня полная ясность — Клаудио Аббадо. Он играет Малера не на большом выдохе, без разбрызгивания слюны и пота со лба. Масштаба и органичности он достигает въедливостью.

БЕСЕДА С АНТОНОМ СВЕТЛИЧНЫМ

— *Можно ли представить человека, считающего, что Малер — его любимый композитор?*

— Очень легко — это я сам на старших курсах консерватории. И даже сейчас в десятку главных Малер, наверное, войдет.

— *Правильно ли я понимаю, что Малер — пограничная фигура, после которой заканчивается «старая» музыка и, почти неуловимым образом, начинается новая?*

— Вы смешиваете два разных уровня оптики. Чтобы рассматривать смену «старой» музыки на «новую» в общем виде, надо задать такой масштаб, при котором отдельные фигуры не видны.

Прицельное указание точки, после которой одна музыка закончилась, а другая началась, не лишено смысла, только если мы понимаем, что этот смысл не исторический, а символический. Персонажами вообще легче мыслить, чем тенденциями.

На самом же деле отношение Малера (Шёнберга, Дебюсси, Мусоргского, Стравинского, Сати, Айвза и других) к старой/новой музыке — отношение не разграничителя, а частного случая.

Не существует двух принципиально разных музык, неделимых, самозамкнутых и лишенных малейшего сходства между собой. На становление модернизма (с которого обычно начинают «новую музыку») по-разному повлияли Бетховен, Шопен, Сен-Санс, Брамс, Чайковский, Мусоргский и множество других людей (Малер в том числе), ни один из которых модернистом не был.

Музыка не переключается, как реле, между двумя стабильными положениями, а, как всякое искусство, меняется постепенно, параллельным движением множества традиций, эволюционирующих и влияющих друг на друга, распадающихся на отдельные приемы и собираемых заново, иногда самым парадоксальным образом. Официальные, декларативные антиподы Шёнберг и Стравинский — оба наследуют Брамсу, только один берет у него форму и фактуру, а другой ритмику.

Несовпадение длин мотива и такта, характернейший прием Стравинского, сплошь и рядом встречается у Брамса (смотри, скажем, первую часть Скрипичного концерта).

Брамс, в свою очередь, получил его от изоритмии в старых мотетах, от гемиол* в скерцо Бетховена и, вероятно, от немецких филологов-классиков, изучавших греческую стиховую метрику, — в мелодии романса «Сапфическая ода» в точности сохранено распределение долгот и краткостей исходного античного метра.

Изучавший Х. Изака Веберн параллельно заимствует асинхронии непосредственно у старых полифонистов. У Стравинского ритмическую технику заимствует Мессиян, подключает индийские асимметричные ритмы и передает Штокхаузену. Веберна Штокхаузен изучает самостоятельно, и развилка, таким образом, снова сходится. И так далее.

Каждое новое поколение устанавливает свою иерархию приемов и традиций и тем самым решает, какая музыка в ближайшей перспективе окажется «старой» (невлиятельной, ненаследуемой), а какая «новой». Даже внутри только «новой» музыки в привычном смысле слова (она же авангард) и только во второй половине века произошло несколько коренных сломов, пересматривающих всю табель о рангах сверху донизу.

Например, тотальный сериализм — сейчас очень старая музыка, в чистом виде никому не нужная, но в виде отдельных генов

* Гемиола — ритмический прием, при котором трехдольный метр изменяется на двудольный путем переноса акцентов в такте.

распространившаяся очень широко, даже до Пярта, у которого партия поставлена в полную зависимость от числовых моделей, выбранных на предкомпозиционном этапе, совсем как в «Структурах» Булеза. Хотя вообще Пярт на Булеза не похож, не правда ли?

С другой стороны, «старая» музыка, сыгранная по-новому, способна быть не менее актуальной, чем свежие сочинения.

Вот фортепианные концерты Бетховена в интерпретации Артура Схондерворда — формально все ноты там бетховенские, и концентрация смысла очень высокая, но Бетховен, приведись ему случай это услышать, пришел бы, по-видимому, в ужас; и вообще ни в один из предшествующих этапов истории исполнительства и звукозаписи такая запись немыслима.

Или: существует фонд Classical Marimba League, спонсирующий деньгами и проведением конкурсов создание новых сочинений для маримбы в стилях, существовавших до изобретения инструмента, — маримбафонисты хотят задним числом создать себе длинную репертуарную традицию, как у скрипки и рояля.

Кто-то, соответственно, этот репертуар создает, участвует в конкурсах и даже их выигрывает. Спрашивается — считать ли все эти необарочные, неоклассицистские и неоромантические произведения старой музыкой или новой?

Границ не существует; в культуре ничего никогда не исчерпывается до конца (вывод Бронислава Малиновского и Михаила Бахтина). Смерти нет, есть трансформация.

Свиридов заново вывел в актуальное поле русский академический романс от Глинки до Рахманинова; Джон Адамс (и голливудские саундтреки) — позднеромантическую гармонию, мелодику и оркестровку; Виктор Екимовский в 1977 году написал «Бранденбургский концерт» — трехчастный, тональный и с цифрованным басом.

Можно назвать и другие примеры, а в целом — сейчас сложно представить себе музыку, чья история полностью завершена, неупотребимую ни при каких обстоятельствах.

Таким образом, поиск «пограничных фигур» не дает разгадки истории музыки. Сами эти фигуры он тоже в полной мере не опи-

сывает. Чтобы понять отношение Малера к старой и новой музыке, надо не столько свести его к словесной формуле, сколько проанализировать смыслы, которые у него вычитываются, и понять их нынешнее место.

Что есть Малер? Вся огромная австро-немецкая традиция в источниках, но прежде всего — Бетховен, Шуберт и Вагнер. От Вагнера — мифопоэтическая, поэтико-философская картина мира (мне малеровские симфонии долгое время казались дайджестами опер Вагнера), титанизм, мистицизм, все эти «небесные грады» в эпизодах, как в Шестой и Седьмой симфониях.

От двух других — симфония и песня, единственные жанры на всем творческом пути, слившиеся в конце концов воедино; от них же (и от Чайковского, может быть, еще) окрашенность всей мифологии личным переживанием, взвинченность, которой у Вагнера нет и следа — Вагнер даже кульминацию вступления к «Тристану» превращает в титаническую, бесчеловечную.

Вообще, симфонии Малера — стенограмма борьбы (в душе, если угодно) человеческого со сверх-, над-, вне- (и тому подобное) -человеческим. Осознанной философской позиции у него, насколько я понимаю, не было. Был могучий инстинкт художника и метания между тем и другим.

За это он, наверное, ценил Достоевского, который тоже никак не мог свести воедино желание проповеди и желание «показать жизнь», поделиться пристальными наблюдениями за ней.

Мифопоэтика как механизм мышления осталась и сейчас, но топоры с тех пор сильно изменились. Теперь это скорее «Матрица», чем «Небесный град» или «Волшебная гора», и вообще за такие задачи отвечают скорее киновлобастеры, чем симфонии или даже оперы.

Романтическое построение в искусстве «второй реальности» («Я хочу в симфонии построить целый мир» — о Третьей, кажется, симфонии), равной ценности с Первой, работа на гребне той смысловой волны, которая родилась вместе с современным понятием индивидуальности в конце XVIII века, — в творчестве все это постепенно сошло на нет (вменяемые художники сейчас не вообра-

жают себя демиургами), но осталось в массовом сознании хотя бы в качестве концепта «виртуальной реальности».

Если сравнить то и другое, то видно, что к индивидуальному воображению мы сейчас относимся скорее настороженно, понимаем, что оно — игрушка в руках языковых стихий, а в виртуальной реальности подчеркивается почти исключительно ее зловещая, тираническая роль.

Концептуально у Малера в ранних симфониях (1–3) — утопия наивного человека, идущая от Руссо, Жан-Поля Рихтера и вообще раннеромантической эстетики.

Для рубежа веков это была довольно консервативная система идей, а исповедующий ее человек занимал по отношению к повседневному образу жизни позицию едва ли не открытого противостояния, но Малер подобными трудностями не стеснялся решительно никогда.

Кстати, любопытная версия той же идеи в некоторых частях «Песни о Земле» — место фольклорной утопии занимает ориенталистская.

В обоих случаях — романтический экзотизм, тяга вовне, контраст к обычной среде обитания композитора и слушателей, то есть антибуржуазность. Так или иначе, в таком виде сейчас никому это не надо; противопоставление сельского, народного, фольклорного как подлинного — городскому как лживому давно подвергнуто критике и недействительно.

В среднем цикле симфоний Малер сам от этого отказывается, и на первый план окончательно выходит не утопия, а трагедия: человек и его экзистенциальная драма, затерянность, одиночество и так далее.

Сейчас это в Малере, вероятно, больше всего и ценится, потому что с тех пор в самоощущении городского жителя с этой стороны мало что качественно изменилось, а количественно малеровские смыслы только усилились.

Восьмая стоит особняком — это религиозно-философская утопия на национальном материале, и прижизненный ее триумф (1910) связан, вероятно, не столько с внезапным прозрением публики

(Малера-композитора до этого, да и после тоже, долго принимали в штыки), сколько с предвоенным подъемом национал-патриотических настроений в Германии.

Из других характерных черт можно назвать самоиронию и самопародию (Четвертая симфония по отношению к Третьей, четвертая часть Седьмой к *Adagietto* Пятой — об этом надо бы поговорить отдельно), рефлексия над языком и высказыванием.

У Малера этого обычно не видят, потому что не ищут, такое скорее представимо у Стравинского, но у Малера, при всей его склонности к прямому, не опосредованному иронией высказыванию, тоже встречается.

Потом полистилистика, выход в метапозицию по отношению к стилям (за это его сильно ругали, называя автором «симфонических попури») — возможно, самое дальнодействующее его свойство; не случайно у Лучано Берио в Симфонии третья часть — манифест полистилистики — *hommage* именно Малеру.

Еще достижение предела размеров чисто инструментальной музыки. Пользуясь только классико-романтической технологией, написать симфонию длиннее, чем у Малера, нельзя (ну, то есть можно, но ее будет невозможно слушать).

Вообще-то, можно даже и гораздо длиннее — но это будет какая-то другая система письма и эстетика (медитативная, например).

То, что Малера сейчас активно слушают и любят, что по его поводу едва ли не всеобщий консенсус, означает, видимо, что он в значительной степени отошел в прошлое и что напрямую его традицию — трагическое мироощущение, ораторский пафос, роковые минуты мира, весь вышеперечисленный набор концептов и прочее неупомянутое — никто сейчас не наследует.

Она разрабатывалась поначалу довольно активно — Шёнберг, Берг, Шостакович, Онеггер, частично Барток, — а потом распалась на отдельные элементы.

БЕСЕДА С БОРИСОМ ФИЛАНОВСКИМ

— *Когда и как вы впервые услышали музыку Малера? Помните первое впечатление?*

— Мне было лет двенадцать. Это был советский мультфильм 1981, кажется, года «Возвращение» — про межпланетного космонавта, который на подлете к Земле засыпает, и его пытаются разбудить. Там звучат фрагменты первой части Пятой симфонии.

— *Можно ли представить человека, считающего, что Малер — его любимый композитор?*

— Запросто, в сообществе ru_classical полно любителей Малера. А что тут такого? В России любят логоцентричную музыку, причем это нередко соединяется с желанием иерархизировать, выделяя «самых любимых».

— *А что такое логоцентричная музыка?*

— Музыка, которая про что-то заинтересованно рассказывает. Музыка высокого, капризная, этического накала *par excellence*. Она может быть гениальной, как у Малера, например, или у Шостаковича, но когда она провальная, это провал в какие-то более глубокие и топкие щели, чем провалы, случавшиеся у не-логоцентриков.

— *Зачем слушать музыку провалов, когда можно обойтись только высочайшими достижениями? Разве одних шедевров не выше крыши?*

— Слушать можно по-разному. Некоторые слушают только «высочайшие достижения»; такие слушатели вовсе не самые разборчивые — наоборот, наиболее несамостоятельны, ведь они верят в то, что говорят им другие, в то, что транслирует общественное мнение. Поэтому «высочайшие достижения» у них в сознании сохнут и вянут, становятся иконами, знаками самих себя.

— *Что вы больше всего любите (или чаще всего слушаете) у Малера?*

— Я вообще Малера очень нечасто слушаю, возможно, потому, что довольно хорошо знаю. Больше всего мне на сегодняшний момент нравятся «Песни об умерших детях», первые части Третьей, Четвертой, Девятой и Десятой <симфоний>.

— В чьих трактовках слушаете? В чьих советовали бы слушать?

— Не помню в чьих. Третью вообще сто лет не слушал, а ноты смотрю и тащусь. Херревеге записал «Волшебный рог мальчика» — аутентичный Малер, вообще крышу сносит. Курентзис гениально сыграл «Песнь о земле» на самой первой «Территории»*. Из академистов мне очень нравятся Владимир Юровский и Пааво Ярви.

— Вы ведь не случайно отметили, что вам интересны только первые части симфоний Малера. Почему так происходит, что, как правило, именно первые части симфоний оказываются самыми интересными? Мало кто выдерживает «ровность покрытия» всего опуса. Это, в моем восприятии, относится в первую очередь к Шостаковичу. Ну и, за малыми исключениями, к Бетховену. А вот романтики более гомогенны...

— У Малера как раз эта проблема успешно решается — финал провисает, пожалуй, только в Седьмой. Может быть, еще в Шестой. Первые части более интересны лично мне; кстати, те, что я назвал, очень разные. Насчет Шостаковича вы тоже не правы: Первая, Шестая, Восьмая, Девятая, Десятая, Пятнадцатая — у него достаточно симфоний с «питательным» финалом.

— Дело даже не столько в многоточии финала той или иной симфонии, сколько в провисании середины.

— «Мюллер знал, что запоминается последнее слово». И Малер знал. Или там не Мюллер, а, наоборот, Штирлиц?

— Штирлиц, конечно. Как вы относитесь к паре Малер–Брукнер? Если они для вас пара.

— Не пара. Кому что глубина. Но Брукнер мне и в самом деле ближе. У Малера много внешних аттракций — что опять-таки не означает меньшей глубины. И вообще, знаете рассказ Зюскинда о том, как про молодую художницу написали, что ей недостает глубины?*

* Международный фестиваль-школа «TERRITORIA» существует с 2006 г., ориентирован на неординарные экспериментальные произведения современного сценического искусства.

** Рассказ Der Zwang zur Tiefe («Тяга к глубине»).

— *«Кому что глубина». А что для вас глубина, как и через что она выражается?*

— Глубина — это то, что в твою вещь вчитывают другие.

— *Так чем вам ближе Брукнер?*

— Брукнер ближе сдержанностью и чувством времени. Это такое как бы растяжение, нелинейное время; не логическое, а магическое — это уже у Шуберта намечалось, а Брукнер тут развернулся.

— *Почему для вас тема музыкального времени так важна?*

— Потому, что музыка в пределе сводится к переживанию особого рода времени, к иллюзии власти над временем.

— *Какого рода эта особенность?*

— Музыковед Генрих Орлов сказал, что музыка — это движущийся образ вечности. Вот что-то в этом роде.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791)

БЕСЕДА С ДМИТРИЕМ КУРЛЯНДСКИМ

— *Насколько важно знать биографию композитора? Важно это при восприятии музыки или нет?*

— У композитора (как у любого другого автора) две биографии — фактическая и творческая. Фактическая биография композитора представляет формальный исследовательский интерес, но для восприятия музыки вряд ли важна.

Творческая биография гораздо важнее. При восприятии музыки важно учиться отделять автора от творчества — иначе возможны подмены, фальсификации.

Уникальность условий создания произведения искусства вряд ли гарантирует уникальность самого произведения. Если позволюсь, пойду немного дальше: творческая биография каждого отдельного автора вписывается в еще более важную структуру — сумму творческих биографий, которые образуют биографию (ну или историю) музыки.

В истории музыки желательно ориентироваться — так же как в истории человечества.

У музыки, как и у человека, есть свой возраст. Каждая новая эпоха впитывает, вбирает в себя опыт предыдущих. Младенец, с одной стороны, мал и безопытен, с другой — в его лице человечество становится старше.

Мы на самом деле старше своих родителей. От этого происходят некоторые нестыковки. Хорошим примером несовпадения твор-

ческой и фактической биографий мог бы послужить Моцарт. Его раннюю музыку можно назвать детской только с точки зрения его возраста — его фактической биографии. С точки зрения биографии музыки — он пишет музыку, полностью соответствующую на тот момент этапу своего развития.

Именно это расхождение вызывает восхищение и кажется поразительным. Поразительна способность мальчика говорить на взрослом языке. Хотя здоровый инфантилизм — это свойство «взрослого» музыкального языка того времени.

Сегодня, кстати, ситуация не изменилась — сейчас совсем молодые студенты консерваторий с легкостью обращаются с языком, к которому их учителя шли сложными и долгими путями. Как правило же, музыка, сочиненная детьми, апеллирует к упрощениям — и оперирует упрощениями, то есть исторически усвоенным материалом.

— *А как ты относишься к проблеме вундеркиндов? Моцарт — реальный пример раннего развития, но в истории музыки была масса примеров таких необычайно развитых детей. Возможно ли раннее композиторское развитие? Почему мне кажется, что дети берут технические навыки и приемы «взрослой» музыки и калькируют их, не особенно врубаясь в суть того, что пишут?*

— Все зависит от языка конкретной эпохи. Насколько строги правила и насколько сложны требования к музыке. Все, что ты перечислил — сумма переживаний, прочувствованность, внутреннее наполнение, — все это как раз мешало «взрослым» стать Моцартами.

Классицизм — своего рода реакция на некоторую умозрительность и изощренность полифонических техник. Лаконизм, непосредственность, легкая сентиментальность (кстати, это проявляется и в скульптуре, и в архитектуре того времени) — это всё характеристики, устремленные в детство.

В таких условиях детский возраст становится преимуществом. Это время, когда, с одной стороны, эстетика освобождается от гегемонии Церкви, а с другой — совсем скоро Европу накроет волна революций. Тут уже не до детских игр.

Так что Моцарт родился очень вовремя. Пожалуй, никакая другая эпоха не впускала детей в высокое искусство — ни до, ни после. Кстати, Прокофьев — еще один яркий пример композитора-вундеркинда — родился в схожей исторической ситуации. Но все же, чтобы стать Прокофьевым, ему пришлось вырасти.

— *А Моцарт вырос? Наполнился? Когда произошел (если произошел) качественный перецелк, когда форма наполнилась содержанием?*

— К счастью, нет. Содержанием форму наполняют слушатели. Форма провоцирует содержание. Секрет Моцарта в том, что он был обманщиком. Моцарт в более-менее зрелом возрасте часто намеренно шел на обман ожиданий публики — в то время достаточно было начать симфонию не с привычного форте, а с нескольких тактов пиано, чтобы заставить публику возмущаться.

Судя по письмам, Моцарт не без удовольствия устраивал себе такие развлечения. Но уже в самых первых опытах — как в альбоме сочинений для своей сестры Наннерль* — проявляется это свойство: далекие модуляции, прерванные обороты, неразрешенные диссонансы и прочее — этакая игра в прятки.

Такие же кульбиты есть и в Первой симфонии, и в первых кларирных концертах. Последние, как известно, были пастишами — то есть составленными из транскрипций музыки других композиторов, но некоторые части приписываются Моцарту. Например, анданте Первого концерта — совершенно невообразимая музыка, предвестник «Лунной сонаты» Бетховена, — кажется, секрет ее невообразимости именно в том, что ее написал ребенок.

А вот заимствованный материал как раз более гладкий и предсказуемый. Потом Моцарт много ездил по Европе, много слушал, в какой-то момент познакомился с барокко, Бахом.

Все это увеличивало поле для маневров той самой игры в прятки, которую он начал еще в детстве.

* Рукописный «Музыкальный альбом Наннерль», сочинения из которого предположительно созданы Вольфгангом Амадеем Моцартом в возрасте 7–8 лет. Этот альбом составил Леопольд Моцарт, отец композитора, для дочери — Анны Марии, которую называли Наннерль.

Мы должны быть благодарны Леопольду Моцарту, который позволял сыну оставлять диссонансы неразрешенными — автор «Симфонии игрушек» (кстати, в последнее время его авторство оспаривается), кажется, догадывался о преимуществах детства.

— Ты сказал, что Моцарта следует относить к классицизму, такова общепринятая позиция музлитературы. Но правильно ли я понимаю, что тем не менее одной ногой Моцарт стоит в барокко. Его значение еще и в преодолении барочного опыта, выход на какие-то иные стилистические просторы?

— Все-таки опыт, наверное, не преодолевается, а усваивается. Все композиторы одной ногой стоят в истории. Но смена эпох осуществляется не отдельными композиторами — это комплексный процесс.

И здесь нужно учитывать и развитие инструментальных техник, и усовершенствование самих инструментов, и общественный, политический уклад, и скорость распространения информации, и способы ведения войны, и многое-многое другое.

Барокко стало отступать с установлением темперации — это случилось задолго до Моцарта. Темперированный строй утвердил тональность как системообразующее начало.

Тональность, в свою очередь, подчеркивается модуляциями — то есть переходами между тональностями.

Если барокко — это изощренность инструментальных (и вокальных) линий, пребывающих внутри неизменной модальной системы, то классицизм — и Моцарт в том числе — это сопоставление тональностей: пребывание в одной, переход в другую, ожидание возвращения.

Тональность — это событие. Событие может наступить внезапно, к нему можно прийти постепенно, его можно подготовить, оно может огорчить или обрадовать. Идея переходов между тональностями приводит к идее переходов между эмоциональными состояниями, и тут мы уже приблизились к романтизму.

Ну а романтизм, эмансипация личного пространства, провоцирует революции...

История музыки течет в связке с историей человечества настолько логично и направленно, что роль композиторов в ней мне иногда кажется весьма подчиненной — и в случаях Моцарта, Бетховена или Баха я не вижу исключений.

— *Эти великие композиторы шли вслед за временем, но не опережали его?*

— Отвечу коротко: не опережали, но и не шли вслед — они видели настоящее. И тем самым создавали его.

— *В музыкальных магазинах продаются огромные коробки с дисками, включающими всё, написанное Моцартом, и, честно говоря, вводящие в ступор массой всего им написанного. Для тебя Моцарт с чего начинается? С опер, камерных сочинений или с чего-то иного?*

— Моцарт начинается сразу — с первой симфонии, первого концерта, первого квартета. И по большому счету он не так уж сильно меняется — первый и последний квартеты разделяет двадцать лет, а кажется, что они могли быть написаны и один за другим (да еще и в обратном порядке).

Конечно, это преувеличение — Моцарт очень сильно эволюционировал, особенно это видно по усложнению и разнообразию полифонических техник. Но это аспект технический. Я же скорее имею в виду формальные, жанровые рамки, которые Моцарт редко нарушал, — его время просто не ставило перед искусством такой задачи.

Уже Бетховен форму, жанр воспринимает как нечто связанное со степенью личной свободы. Весь романтизм — это преодоление жанра, чаще всего через усложнение сонатной формы и сонатного цикла.

У Бетховена уже третий опус (струнное трио) состоит из шести частей. У Моцарта жанровое преодоление проявлялось в опере. Но тема театра (музыкального, как частность) в конце XVIII века — это крайне сложная тема, требующая слишком обширных знаний. Вернемся к возрасту музыки.

Бетховен только в двадцать четыре года счел возможным начать отсчет своих опусов — и его первое трио старше (сложнее по динамике, артикуляции, аффектации), чем последний квартет Мо-

царта. Я уже объяснил почему — речь не о конкретных композиторах и их физическом возрасте, а об истории музыки и специфике музыкального языка на разных этапах развития.

Во времена Моцарта детей начинали учить говорить на современном языке — поэтому его ранние сочинения воспринимаются как зрелые.

Интересно, что этот язык по-прежнему остается языком детства — почти все дети начинают с классицистских опытов, по-видимому, принцип мелодии и аккомпанемента, ведущего и ведомого (родителя и ребенка?) органичен детскому мировосприятию.

Точно так же более раннему детству органична ранняя полифония — монодия и двухголосие (типа органума), а чуть позже — игровое начало перформанса.

Получается, что у каждой музыкальной эпохи есть свое детство. Что касается моих предпочтений — я в последнее время чаще слушаю симфонии, мессы, камерную музыку — жанры, где нет такого явного разделения функций: соло — аккомпанемент.

Хотя раньше как раз очень любил концерты и сонаты. Видимо, здесь тоже речь не столько о вкусах, сколько о возрастной специфике мироощущения.

— *Как можно объяснить многописание Моцарта, который успел, кажется, больше других в разы?*

— Его современник, известный композитор Леопольд Кожелух, например, написал не намного меньше, а Антонио Сальери — пожалуй, даже больше (во всяком случае, у него вдвое больше опер — сорок). Вопрос востребованности. Такую роскошь, как писание в стол, тогда композиторы себе позволить не могли — рисковали умереть с голоду. Большинство сочинений писались к конкретному концерту и исполнялись по разу.

Потом, музыка в то время настолько была детерминирована всякого рода правилами и ограничениями, что от композитора требовалось просто сочинить короткий мотив — дальше все шло на автомате.

Моцартовские таблицы для сочинения (составления) менуэтов тому наглядный пример. Сегодня в Сети можно найти ссылку на

программу, которая продолжает клепать эти менуэтики онлайн, — часто весьма симпатичные получаются. Музыка стояла на потоке, как сегодня периодическая пресса, — чтобы обеспечить такой поток, нужны готовые формы, макеты. И не всегда у композитора было время пренебрегать правилами и пытаться искать неожиданные решения.

— *А что это за правила и ограничения, о которых ты говоришь? Есть мнение, что сочинение музыки основано на математических законах и авторская воля здесь не очень велика — вот как в этих самых компьютерных программах. Откуда же тогда волшебство?*

— Это правила построения формы, голосоведения и так далее. Гений проявляется в отклонениях от этих норм, ну и конечно, в гармоническом и мелодическом языке.

С другой стороны, мне столько раз приходилось сталкиваться с равнодушием к тому же Моцарту или Баху, что я склонен верить, что волшебство в нас самих и музыка просто помогает нам его обнаружить.

— *Как Моцарт повлиял на тебя и на твоё творчество?*

— Не столько сам Моцарт (опять та же дилемма композитор/эпоха), сколько классицизм, который, на мой взгляд, в Моцарте нашел свое абсолютное воплощение.

Здесь много аспектов — не знаю, насколько они сказываются в моей работе, но как минимум они важны для меня. Это концентрированность высказывания, лаконизм, четкая очерченность и пропорциональность формы, разреженность фактуры, дление эмоционального состояния (в противовес романтической непостоянности), довольно скупая мотивная работа — классицизму вообще не свойственна мелодическая расточительность романтизма, когда в подголосках к основной теме успевает промелькнуть целая серия мотивов, достойных отдельного сочинения. Хотя у Моцарта как раз бывает, что в экспозиции проходит множество тем, но для классицизма принципиальна сама экспозиционность — в отличие от «разработочности» романтизма.

То есть это все характеристики экономичного подхода к музыкальному материалу.

— Почему экономность музыкального материала является для тебя исключительной ценностью?

— Видимо, в этом проявляется моя органика. Но речь об экономности внутри одного произведения — в то время как сумма произведений может представлять довольно пеструю картину.

Стремление сказать как можно больше в рамках одного произведения, по-моему, как-то связано со страхом смерти. Мне вообще представляется, что романтизм весь о смерти; барокко, средневековые и ранняя музыка — о жизни после смерти, классицизм же о бессмертии.

— Мы сегодня слышим то, что написал Моцарт, или с тех пор серьезно поменялись и манера игры, и состав оркестра, и подход к интерпретации?

— Слышим то же, но воспринимаем иначе. Оркестр и манеру игры можно постараться приблизить к историческим, но дело не в звучании. Сегодня понять, как слушался Моцарт, можно, только слушая новейшую музыку, ту, что только из-под пера, — без гарантии, что услышишь ее когда-нибудь еще, и с ощущением, что ты ее первый слушатель, присутствуешь при рождении. Даже если слушаешь Моцарта впервые, это ощущение неуверенности невоссоздаваемо. Слушая современную музыку, ты можешь апеллировать только к прошлому, а слушая Моцарта — и к будущему тоже (относительно Моцарта).

Так в Первом концерте вдруг проступает Бетховен, а в Первой симфонии и вовсе Стив Райх. И не важно, что правильнее искать у Бетховена и Райха моцартовские корни — в любом случае речь о другом типе восприятия. Ключ к живому восприятию Моцарта — в новейшей музыке.

— Неожиданный и важный посыл, нуждающийся в дополнительной прорисовке. Правильно ли я понимаю твой тезис о том, что история музыки (как и история культуры) — это дорога в оба конца?

— Безусловно! События, которые происходят в нашей жизни одновременно, являются следствием чего-то, идущего из прошлого, и открывают нам это прошлое заново.

В том числе поэтому мне так тяжело говорить о каком-то отдельном композиторе — как бы я ни любил его музыку, я остро воспринимаю ее частью чего-то большего, в рамках которого разговор о частностях кажется всегда недостаточным (если не вовсе неуместным).

— *Под чем-то большим ты имеешь в виду эпоху, стиль, направление или что-то еще?*

— Скорее нечто вроде «соносферы» (наподобие ноосферы Вернадского).

— *Это метафора или нечто, вполне осязаемое?*

— Я ощущаю вполне отчетливо. (Кажется, разговор выходит в плоскость «доктор, у меня это...».)

— *А ты можешь описать соносферу?*

— Ты серьезно? А ведь, пожалуй, могу! Это как одновременное звучание всего, что было, есть и будет (и не будет тоже). Когда сажусь за чистый лист, я его совсем не вижу чистым, наоборот, он черный от записей — на нем уже во много слоев записана вся существующая и несуществующая музыка.

И сочинение — это не нанесение знаков на бумагу, а расчистка бумаги — как археолог расчищает слои песка и пыли. И Моцарт расчищал, и Бах, и Якоб Обрехт.

— *То есть сочинение с чистого листа, ab ovo, более невозможно?*

— Не было возможно никогда.

— *Почему же?*

— Под чистым листом обычно имеется в виду отказ от имеющегося опыта — так дети Баха называли его музыку устаревшей и громоздкой; Берлиоз провозглашал невозможность чистой музыки, выход в литературную драматургию; Шёнберг отказывался от тональной системы, Булез хоронит Шёнберга*, и так далее и тому подобное.

Каждый раз музыка начинается как будто с чистого листа. Но это если смотреть из прошлого. Если же мы обернемся назад — то увидим, что все эти переходы были на самом деле подготовлены

* Речь идет об известной статье «Шёнберг мертв».

исторически и предпосылки каждой следующей эпохи имелись в предыдущих.

Все эпохи вместе — часть единого вневременного организма, который мы раскрываем для себя постепенно. Когда-то при игре на скрипке музыканты не поднимались выше первой позиции — сегодня освоена вся длина струны.

Мало того — не только струна, но и все части корпуса теперь служат для извлечения звука. Потребовалось много веков, чтобы освоить всю поверхность инструмента, но структура, форма инструмента все это время оставалась неизменной — множество веков назад в ней были заложены те возможности, которыми мы пользуемся сегодня.

— Ты говоришь прямо по Ролану Барту, считавшему, что каждый новый текст — сумма всех предыдущих; пик горы многочисленных наслоений, расходящихся вширь. Для литературы это — нормальное условие и, как я понимаю, для философии тоже.

— Я скорее говорю про то, что каждый новый текст (музыкальный) — это выщербина в априорной сумме текстов, некоем потенциале текстов, существующем помимо нашей воли.

По таким выщербинам мы познаем всю сумму, как ученые познают свойства материи по маленькому кусочку, лежащему под микроскопом. Новое сочинение не наращивает эту сумму — оно расширяет наше представление о ней, оно заложено в самой сумме.

— Но если на музыку прошлых веков мы смотрим через современный музыкальный контекст, значит ли это, что старинные сочинения съезживаются?

— Отчего же? Сочинения не съезживаются — они часть той суммы, о которой мы говорим. Отживают, устаревают методы — они соответствуют своим эпохам и, будучи вынесенными за пределы, начинают работать против себя.

Сегодня писать пером, опрыскивать бумагу духами и скреплять сургучом — забавный жест. Но при настойчивом повторении он начинает отдавать маньеризмом и дурновкусием. Думаю, Моцарт в свое время сказал бы то же самое.

БЕСЕДА С АЛЕКСАНДРОМ МАНОЦКОВЫМ

— Когда говорят о Моцарте, то первыми в голову приходят «легкость» и «многописание». Как вы считаете, с чем они связаны?

— Вот, пожалуй, с чего я начну. Общепринятое представление о музыке Моцарта, точнее даже, представление о наиболее характерных чертах музыки «моцарта», чаще всего связано с определенными чертами фактуры, гармонии и микроформы.

Ну например, ощущение «типичного моцарта» возникнет за один-два такта, если в левой руке играют ломаные телепульки по трезвучию (предсказуемо переходя с тоники на доминанту и обратно), а правая рука играет на этом фоне простую мелодию, построенную из мотивов то по аккордовым звукам, то гаммообразных.

Если просто посмотреть на графику такого нотного текста, не вслушиваясь в него внутренне, можно легко перепутать Моцарта, например, с Клементи, другим «многописцем» той же эпохи, кстати, не уступавшим Моцарту в славе.

И, вероятно, есть слушатели, для которых существенной разницы нет — обычно именно такие слушатели считают Моцарта «попсовиком» и тому подобное. Как, кстати, есть люди, не слышащие в Моцарте ничего, кроме этого самого «моцарта», но именно на этом уровне получающие удовольствие от его «красоты».

Большинство же современных музыкантов, отзывающихся, например, о Моцарте положительно, говорят прежде всего об отклонениях Моцарта от «моцарта», о его новаторских находках — таковые, разумеется, обнаруживаются немедленно за пределами этих самых одного-двух тактов. Но мне бы хотелось обратить внимание именно на этот уровень как бы микроэкспозиции, возникновения музыкальной ткани из ничего — действительно ли там у Моцарта нет ничего особенного? Самому Моцарту, кстати, возможно, казалось, что таки нет, — он говорил, что «идея не хуже, чем у меня, может прийти и другому композитору, но что он будет с ней делать?» — то есть соблазнительно так и описать это все: нарочито банальный первичный материал и гениальная техника его разработки.

Для нас, если мы, к примеру, в чистой диатонике при неизменной тонике, то это и есть лад, он не меняется, оставаясь для нас, например, чистым мажором, как бы одним-и-тем-же-строительным-материалом. Этот взгляд сильно грубее, например, подхода, разработанного в индийской музыке.

Там, при одном и том же звукоряде, при одной и той же «тонике» (хотя соответствие термина не полное), могут существовать совершенно разные раги — именно раги, а не авторские произведения, то есть некоторые целостные системы интонации, которые у разных авторов реализуются по-разному (кстати, есть даже рага, звукоряд которой представляет из себя именно мажорное трезвучие).

— А что такое «рага»?

— Это, можно сказать, ладоинтонационное единство, совокупность звукоряда и правил его мелодического воплощения, в индийской (северной — хиндустани и южной — карнатик) классической музыке...

— Так за счет чего возникает эта разница?

— Конечно, за счет ритмического устройства, сочетания длительностей, акцентов, присваиваемых разным ступеням звукоряда, за счет перебора звуков только в определенных последовательностях, избегания каких-то звуков в каких-то ситуациях и тому подобное.

В европейской музыке не существует теоретической традиции осмысления этих вещей, каждый автор музыки занимается «глубокой интуицией теории» в процессе работы над конкретным произведением. Как уже легко догадаться, мой пункт — что у Моцарта была чрезвычайно развита именно эта интуиция.

Возьмем, к примеру, всем известную начальную тему из «Маленькой ночной серенады». В первых двух тактах нет ничего, кроме этих самых звуков соль-мажорного тонического трезвучия (после чего такой же ритмоформулой «перебираются» звуки доминанты).

Попробуем воспроизвести ту же последовательность звуков одинаковыми длительностями и совершенно без акцентов — «лицо» этой темы немедленно распадется на слабо связанные черты, лишенные индивидуальности.

И на первый план вылезет-таки именно трезвучие, аккорд, нечто сверхочевидное, как бы антиинтонационное — ведь интонация возникает прежде всего при тесном, близком взаимодействии звуков, «проживающих» тяготения мелодически, как бы помимо гармонии. Перебор звуков аккорда чаще всего работает просто как способ фактурно разнообразить фактически один звук — тонику. В классическую эпоху, собственно, даже это не было необходимо — можно было начать вещь с взятого аккорда (перебора аккордов), и так у Моцарта тоже бывает — для устаканивания координат, в которых будут разворачиваться дальнейшие события.

Я никогда в жизни не слышал тему из «Серенады» как «аккорд», а всегда слышал именно как мелодию, благодаря идеально найденной ритмической формуле, уникальным образом высвечивающей интонацию, распределяющей роли между звуками лада.

То есть одним махом решаются две задачи: выполняется норматив по очерчиванию тональных координат и экспонируется мелодия. Попытка проанализировать то, как именно это сделано, каким образом соткана эта конкретная формула, обнаруживает, при первом же приближении, жуткую, холодную, космическую пустоту — то самое, что называется шуньята, или то самое, что очерчивается, нащупывается как Бог в апофатическом богословии.

И это в Моцарте удивительно — сингулярность, одноступенность перехода от того, что есть художественное, узнаваемое, индивидуальное, к тому, что пустотно, сверхлично, может породить что угодно, а мы не понимаем — как.

Тут может быть много разных уподоблений, например: то, что мы видим как созвездие и ассоциируем с какой-нибудь Медведицей, что стабильно висит над нами в небе, на самом деле состоит из разделенных чудовищными расстояниями тел, не имеющих друг к другу никакого отношения на том уровне, на котором их воспринимаем мы. Какая-нибудь Большая Медведица и есть такое моцартовское разложенное трезвучие, что ли. Может быть, кстати, это Моцарт и имел в виду, говоря, что с его идеей другой композитор не будет знать, что делать, — чтобы знать, что делать, надо знать, как устроено.

— Я правильно понимаю, что «Моцарт устроен» по законам Вселенной, «по когтю узнают льва»? Это и позволяет отстраивать сочинение и его «месседж» одновременно на всех уровнях?

— Про «*ungue leonem*» это немножко скачок к выводам про другое; законы строения Вселенной — довольно размытое понятие в связи с огромным его объемом; можно сказать, что нет никакого способа сделать что бы то ни было не по этим законам...

Другое дело — насколько глубокий уровень понимания этих законов, которому причастен художник, причем причастен не в плане «поговорить», а реально...

— Если это «замерять», как вы говорите, «реально», то какая здесь возникает разница между глубиной «замера», скажем, у Моцарта и Баха?

— Их некорректно сравнивать прежде всего потому, что и тот, и другой занимались музыкой, то есть действовали по художественным принципам, а не по философским, богословским, медитативным или еще каким-то в этом роде. Ваш вопрос имплицитно предполагает не совсем правильное представление о роли автора, одновременно преувеличивая его «духовную» роль и не сосредотачиваясь на его «ремесленной» роли.

Если говорить коротко — с Бахом все очень сильно иначе по такому количеству параметров, что невозможно перечислить; нельзя же перечислять в одном ряду вещи разного порядка и устроенные по разным принципам. Ох, зря я тут про Бога и пустоту заговорил...

Возьмем, например, хоть баховскую Первую виолончельную сюиту — тоже, кстати, соль мажор. Она тоже начинается с перебора звуков трезвучия, только в другом порядке и расположении; всем известная прелюдия использует прием, известный как скрытое голосоведение — когда поочередно берутся разные звуки, так расположенные в музыкальном времени, что они как бы продолжают, будучи прерванными, и потом подхватываются и ведутся дальше, ну и еще там опевания аккордовых звуков иногда...

Так вот в смысле абстрактной музыкальной ткани это как бы «противоположное» айнекляйнахтмузик'овскому использованию трезвучия.

Это самое банальное размещение аккорда на струнном инструменте с настройкой по квинтам — до и после Баха кто угодно, осваивая инструмент или импровизируя, брал этот аккорд, но только у Баха этот примитивный прием вдруг рождает музыку удивительной глубины; как если бы придумали сначала эту музыку, а потом сделали для нее оптимальный инструмент.

Так вот, аналогия в том, что моцартовская тема тоже звучит просто-как-прекрасная-тема, и как бы «случайно» она оказывается лежащей на аккордовых звуках; есть вне автора лежащее ограничение (будь то синтаксис исторически сложившегося музыкального языка или аппликатурные возможности); и есть удивительный эффект не «преодоления» этих ограничений, а как бы случайного их включения в структуру языка произведения.

— Откуда это?

— Как и обычно, самое главное оказывается предметом не критического постулирования, подразумевания. Кто вообще решил, что можно «сочинить» музыку?

Ну, о'кей, явочным порядком понятно, что возможно; но *почему* оно возможно? Скажем, для сочинителя текстов материалом и источником энергии является язык — а для музыканта? Звуки? Лады? Тоже «язык», то есть сложившаяся и уже написанная другая музыка?

Согласия на эти темы достичь тем труднее, чем ближе дискутирующие к реальной практике. Никакого однозначного определения тоже не выдумать, и даже для одного конкретного музыканта, даже для самого себя.

Но представим, например, такое. Есть некий лабообразный, «объективный» или осознаваемый как таковой, регистрируемый автором поток и есть некий способ его организации, оформления, вычленения главного-подчиненного и тому подобное.

Мне нравится называть это «модуляцией» — не в музыкальном смысле, а в радиотехническом: есть мощный процесс и его модулирует другой процесс. И вот в применении этой грубой модели к описанию композиторской или импровизаторской работы есть масса вариантов.

Например, у Гайдна «объективным потоком» были скорее именно языки — профессиональный композиторский сленг эпохи и отзвуки фольклора, который к нему прорывался со всех сторон. А модулировал он этот вне его существующий процесс собственным уникальным ощущением формы, фразы — отсюда его узнаваемая нечетность, свободное дыхание (и это, кстати, его способ «скорописи»), постоянная игра с контекстом, с теми ожиданиями, которые сформированы нормативным музыкальным языком.

Или вот совсем из другой области. Каравайчук как «композитор» создает вторичные и не выверенные в смысле формы музыкальные фактуры, и то, как они, при живой импровизации, модулируют его уникальный и мощный личностный поток, существование-здесь-сейчас, парадоксальным образом подчеркивает ценность этого существования.

Или еще пример, который мне привел знакомый кинооператор и режиссер. Один известный кинооператор выстраивал идеальный кадр, показывал режиссеру, а потом незаметно пинал штатив ногой и на пуск нажимал, не глядя в видоискатель, — так получался динамичный кадр, хорошо монтирующийся со следующим. В этом случае пинок по штативу работает как модулятор.

— К чему вы ведете?

— Вот, собственно, тезис: «модулятором» у Моцарта как раз служит современный ему набор гармонических и фактурных идиом (то есть ситуация, как бы обратная той, которую я нарисовал для Гайдна). А что служит «потоком»? Тут, конечно, есть соблазн сказать что-нибудь про музыку сфер, ангельскую природу Моцарта, отсутствие у него видимых признаков «работы», задокументированные примеры готовности музыки целиком, так что можно сразу надиктовывать два сочинения разным переписчикам.

Это все, конечно, бессмысленно обсуждать, потому что неинтеллигибельно по определению, хотя и правда.

Сделаем шажок: а что именно в «ремесленном» смысле он умел благодаря своей небесной одаренности?

И тут я вернулся бы к рассуждениям о веществе, из которого строится музыка Запада, и о том, каким этому Западу это вещество

видится. Парадокс: восточные культуры у нас ассоциируются с чрезвычайной рассудочностью, объясненностью каждого шага, сциентизмом, проникающим в любые, самые не приспособленные для этого сферы, а ориентальные представляются нам «мистическими», не посвящающими никого, кроме адептов, в таинственную суть искусств. На самом же деле теоретическая разработанность (проникающая, до последних мелочей, в практику и плодоносящая в ней), присущая уже упомянутой индийской музыке, не имеет никаких аналогов в музыке европейской, теория которой имеет характер описательный, постфактумный, не совпадающий с реальной практикой, да и с самой собой.

За что ни возьмись — григорианский хорал, ранняя полифония, знаменное многоголосие, венская классика, — все застит само себе глаза и не видит себя со стороны; все описывает себя в лучшем случае так, как можно сейчас описать вращение Солнца вокруг Земли.

На уровне общераспространенного профессионального музыкального языка европейцы — троечники в том, что касается законов ритмоинтонационной реализации ладов. У нас этим занимаются яркие индивидуальности; интуитивно, как бы внутри творчества. И тоже не могут «объективировать» — Шостакович, например, искренне удивлялся, когда ему говорили о «ладах Шостаковича», и отвечал, что пишет только в миноре и мажоре, а Мессиян книжкой о своем композиторском языке, по сути, проговаривается, что язык этот, в общем, вроде эсперанто и годится только лично ему, а на большинство вопросов «почему» единственный ответ — «так нравится», ну или что-нибудь религиозное.

Моцарт же, по сути, воспользовался как модулятором современным ему набором правил, а процесс его включал очень подробную и глубокую работу с ладами. Тем более виртуозную, что «модулятор» не давал ему возможностей, например «выписанных» самому себе Мессианом, — соотношения длительностей как акцентирующих макрофраз, так и их заполнений должны были вписываться в рамки, ограниченные существовавшими при Моцарте вариантами метров.

Никаких тебе, скажем, семнадцати шестнадцатых или пяти восьмых (не говоря уж о переменном метре), которые позволили бы тонко настраивать тяготения, не изменяя последовательности — почти все звуки или в два (и кратно двум), или в три раза дольше/короче друг друга, и это навязано.

— *Что же можно менять?*

— Последовательность плюс ритм — да, я Капитан Очевидность, я знаю, что это называется написанием мелодии, — но можно написать мелодию, которая будет больна артритом, а можно написать мелодию Моцарта; и я говорю об объективных вещах, об объективируемом следствии таланта, а не о таланте как таковом. Даже внутри, скажем, пентахорда* при одной и той же тонике существует огромное количество моделей интонации (именно моделей интонации, а не «мелодий», мелодия — это следующий уровень индивидуализации); «активировав» одну такую модель, нельзя безнаказанно взять и переключиться на другую, нельзя игнорировать ее требования — несмотря на то что нет трактатов, описывающих все эти потенциальные свойства, сами-то эти свойства есть!

Получается интересная вещь: можно написать эклектичную мелодию, не употребив ни одного исторически «опознаваемого» компонента, — это будет эклектика не с «музыковедческой», а с «объективной» точки зрения.

А можно, наоборот, зная законы генетической связи между этими системами возможностей, играть на этих переходах — и вот тут Моцарт был мастер.

Иногда между несколькими восьми- или шестнадцатитактами у Моцарта нет никакой объяснимой связи, кроме этой внутренней, — он нанизывает подряд несколько, по сути, вариаций реализации внутренних свойств выбранной им раги, и мы чувствуем это единство, потому что оно-есть-на-самом-деле.

Наш слух на «концептуальном» уровне не слышит разницы между одним моцартовским мажором и другим или между мажором Моцарта и мажором Генделя, но инстинктивно мы эту разни-

* Ряд из пяти нот, построенный от любой ступени гаммы.

цу очень чувствуем — и, кстати, довольно отчетливо можно было бы выделить специфические, особо любимые Моцартом «раги» внутри «обычных» европейских ладов.

Ладовое мышление Моцарта — вот плодотворная тема для музыковеда — да-да, несмотря на то, что у него нет «экзотических» звукорядов (в которых, кстати, нет ничего экзотического). В Индии тоже на наши «натуральные» мажор с минором есть куча раг; интересно, кстати, было бы сравнить их с моцартовскими.

— *Что бы сочинял Моцарт, если бы жил в наше время? Что стало с этим самым «веществом западной музыки» на современном этапе?*

— В наше время мой персонаж «модель Моцарта» действовал бы точно так же — он пользовался бы наиболее распространенной системой композиторских правил как модулятором и писал бы гениальную тональную (в широком смысле) музыку. То есть вопрос, если на время признать мою теорию верной (а иначе и нельзя, жизнь в теорию не влезает), сводится к следующему: что такое наш Клементи? В смысле, не конкретный композер, а каков наш сегодняшний набор банальностей.

На самом деле, эту ситуацию модуляции некоторые специально создавали для себя в XX веке. Стравинский, например, сознательно писал практически тональную музыку, попутно выполняя добровольно принятые ограничения серийной техники — это идеальный пример.

Или тинтиннабули* Пярта — сам себе человек придумал такую «моцартовскую» ситуацию, как будто в мире принято вот только так и «приходится» исходить из этих правил. Мотивации могут быть самыми разными — но художественный результат налицо.

— *Моцарт создал невероятное количество сочинений, они все исполнены на одном уровне или разнятся по качеству? Можно ли некоторые из них обозначить как «проходные»?*

* Техника композиции Арво Пярта, в рамках которой он ограничивается терцовыми созвучиями и одной-единственной тональностью. Из-за стремления к предельной простоте композитор назвал свой стиль «колокольчики» (в переводе с латинского).

— Провалов не было, это точно. «Проходные», в каком-то смысле, были — но не с точки зрения «качества» (хорошо-плохо), а с точки зрения сложности устройства, например дивертисменты устроены проще большинства симфоний, на то они и дивертисменты. Но «качество» музыки Моцарта нам даже нечем оценить, в принципе, у нас линейки такой нет — оно заведомо «зашкаливает», причем это зашкаливание, вынесенность главной части устройства за рамки слышимого непосредственно, как бы заложено в ее генезисе, о чем я и говорил выше.

— А провал — это что?

— Ну, когда паршивая музыка вышла; вот, например, музыка «Литургии» Чайковского — хороший композитор, а написал плохо.

— С «Литургией» хороший пример. Какие сочинения Моцарта вы больше всего любите?

— «Реквием» — это с детства; некоторые фортепианные сонаты; «Волшебную флейту», конечно; в детстве тыщу раз подряд слушал 40-ю симфонию; время от времени слушаю всякие концерты его; «Дон Жуана», кстати, в меньшей степени, не знаю почему; некоторую музыку не могу долго слушать — страшно становится...

— На меня так Россини действует — чем больше у него веселятся, тем мне страшнее.

— Я-то имею в виду какое-то очень сильное ощущение присутствия чего-то огромного, причем как раз в простых вещах, в какой-нибудь фортепианной музыке типа той, которую описывал выше. Не думаю, кстати, что эта целостность сейчас более невозможна, чем когда-либо; что у Гофмана, что у Гессе — практически как раз про это. Вот Россини, кстати, — очень интересно было бы поизучать отличия мелоса, «раг» Россини и Моцарта...

— Разве мы не являемся носителями какого-то постпостсознания, которое изначально разорвано?

— Даже если это и так, то это просто модус нашей культуры, во всяком случае со времен Платона, — как падение есть способ спутника летать по орбите. В индийской музыке, например, тоже очень важна фигура композитора — но им не послано этой разорванности, это наш, западный удел...

Генри Пёрселл

(1659–1695)

БЕСЕДА С ОЛЕГОМ ПАЙБЕРДИНЫМ

— Первый вопрос будет очень простым: почему именно Пёрселл?

— Дело в том, что музыка Пёрселла для меня из старой музыки — самое замечательное и значительное, что доводилось слышать. При этом не умоляю достоинства музыки других мастеров прошлого (очень, например, люблю Йоханнеса Окегема, Перотина, И. С. Баха, Шарпантье, Люлли, Рамо, Куперена, Карло Джезуальдо и других). У меня много музыки Пёрселла в записях. Есть несколько любимых произведений, которые, думаю, даже повлияли на мое творчество.

Для меня всегда было загадкой, что человек, прожив всего 36 лет, оставил после себя так много. В его музыке привлекает некоторая «корявость». Англия, насколько знаю, в то время была культурно изолирована от Европы по религиозно-политическим причинам. Композиторы варились в собственном соку.

Одно время музыку даже запрещали исполнять публично (доходило до этого). Примерно в это время Пёрселл и формировался как музыкант. Огромное влияние на его музыкальный стиль оказала народная английская музыка.

Многое у него основано на ритме английского слова. На примере Пёрселла можно увидеть, насколько язык влияет на музыкальный ритм и, соответственно, на все остальные компоненты музыки.

Интересно самому поиграть его клавирную музыку. Сразу бросается в глаза необычность, «неправильность» голосоведения. Фантастические задержания, таких нет ни у кого, оstinatность и при этом виртуознейшая вариативность на оstinато; фактура, сочетающая в себе гетерофонию и полифонию, а также неповторимые мелодические ходы: все это до сих пор остается для меня притягательным в музыке Пёрселла.

— Если можно, давайте немного задержимся на «корявости» Пёрселла. Не могли бы вы более конкретно объяснить, в чем (технически) она выражается и что позволяет вам любоваться этими нарочитыми неправильностями? Фон всей прочей барочной музыки, состоящей из гладкописи?

— «Корявость» в музыке Пёрселла, если так можно сказать, наиболее ярко проявляется в его клавирных сочинениях, которые он писал для любителей, музицирующих в домашних условиях, для начинающих обучаться музыке.

Давно не смотрел эти произведения, но помню, что при первом с ними соприкосновении меня поразили брошенные задержания, то есть диссонансы, которые не разрешались в устойчивые тоны, а как бы повисали в воздухе. Или разрешение происходило в другом голосе, исполняемом одной рукой, а в другой руке начиналась новая музыкальная линия.

Подозреваю, что необычность эта происходит именно от того, что Перселл старался писать технически просто, но при этом пытался уместить в двух-трехголосных фактурах пьес линии большего числа голосов.

Часто в одной горизонтальной линии у Пёрселла как бы упаковано несколько линий: такая виртуальная картинка, где одна линия исчезает, а другая в этот момент возникает, но это не скрытое голосоведение.

Часто встречающийся прием, когда бас-остинато гармонически не совпадает с верхними голосами, при этом возникают терпкие звучания, так как все время образуются диссонирующие задержания, разрешающиеся как бы с опозданием.

Несмотря на то что Пёрселл использует модуляции в другие тональности, такое ощущение (субъективное), что он всегда вращается около одного центра, что создает немного сумрачный колорит звучания.

Уже с первых тактов внимание захватывает своеобразное мелодическое разворачивание, где постоянно используются широкие интервалы, скачки на диссонирующие тоны, синкопированный ритм на сильных долях. Пожалуй, такое преобладание диссонансов и формирует уникальный стиль музыки Пёрселла.

Иногда кажется, что придумал для себя некоторые пёрселловские принципы работы с материалом, которых, может быть, и нет, а я их дофантазировал уже с позиций нашего времени.

— *Как вы считаете, как меняется со временем восприятие того или иного опуса? Недавно мы говорили с Курляндским о Моцарте, и он высказался в том духе, что аутентичное ощущение старинной музыки более невозможно, ведь его слушает человек с современным сознанием. Получается дорога в оба конца — мы точно так же меняем музыку прошлых эпох, как и она меняет нас. А что по этому поводу думаете вы?*

— Пожалуй, соглашусь с этим. Аутентичное ощущение старинной музыки невозможно еще и потому, что нет записей. Мы никогда не слышали, как действительно исполняли старинную музыку в то время, когда она создавалась.

Сегодняшняя школа аутентичного исполнения является наброском, чистым умным предположением, основанным на трактатах той поры. Я не уверен, что эта музыка исполнялась в свое время с позиций нашего времени.

Мы не только меняем музыку прошлых эпох, мы каждый раз изменяем отношение к любому новому произведению. Музыкальное произведение — это чистая форма, осмысленный набор звуков. Здесь нет эмоций, чувств, а только фиксация определенного стиля мышления, которое помогает слушателю (и самому композитору) возобновлять, собирать вокруг себя в момент прослушивания (или просматривания партитуры, что гораздо проблематичнее)

определенный ход мыслей и как бы воссоздавать внутри себя некую целостность, собирать свое человеческое существо в единое целое.

Я думаю, что если бы Пёрселл услышал свою оперу «Дидона и Эней» в исполнении Arts Florissants и Вильяма Кристи, то это изменило бы его отношение к своей музыке и существенно повлияло на все его последующее творчество.

— *Как вы думаете, почему композиторам XX века было интересно переписывать Пёрселла? Зачем, например, Бриттен сделал свою версию «Дидоны и Энея»? Как вы относитесь к его варианту оперы?*

— Трудно сказать. В случае с Бриттеном можно предположить, что он таким образом совершал приношение своему гениальному предшественнику.

Ведь после Пёрселла практически не было английских композиторов такого уровня, как он. А потом, Бриттен — оперный композитор. Внутренние принципы, на которых строится опера, всегда легче постигать, когда непосредственно начинаешь работать с этим материалом.

Наверно, Бриттен в какой-то мере таким способом изучал оперное ремесло. Может быть, он решился на это, потому что его самого стали воспринимать как одного из заметных английских композиторов после Пёрселла.

И вообще, такая практика давно существует, когда композиторы редактируют, переписывают, дописывают чужие произведения. Бриттен, судя по всему, был таким «историком», поэтому ему была интересна подобного рода работа.

К его варианту пёрселловской оперы «Дидона и Эней» отношусь прохладно, тем более что он туда что-то добавлял, чего там изначально не было.

Я не слышал бриттеновский вариант оперы, но смею предположить, что Бриттен в духе своего времени выписал все *basso continuo*, затронув самый главный нерв в старинной музыке — сиюминутную импровизационность в заданных рамках, что придает драйв живому исполнению.

Сегодня музыканты, специализирующиеся на игре старинной музыки, стараются овладеть импровизацией на бас, тем самым приближаясь к аутентичности.

— Мне показалось символичным, что Майкл Найман стал известным именно благодаря Пёрселлу — его «Реквием футбольным болельщикам», вошедший в фильм «Повар, вор, его жена и ее любовник» и ставший в нем одним из главных (не только музыкальных) лейтмотивов, является переделкой одной из частей куда как менее известного широкой публике пёрселловского «Короля Артура». Барокко здесь смыкается с минимализмом. Почему опус Наймана стал столь популярным и почему мало кто, слушая его, вспоминает о Пёрселле?

— Дело в том, что минималисты, особенно те, которые пишут музыку к фильмам, часто используют прототипы из предшествующих эпох, в частности из барокко.

Найман взял элементы пёрселловского стиля, чтобы у зрителей возникло ощущение прошлого, что для фильма Гринуэя как раз более всего подходит.

Найман сделал музыку ближе к року, чем к Пёрселлу, поэтому для массового слушателя, тем более посмотревшего фильм, это гораздо понятнее, чем аутентичная пёрселловская музыка, от которой отталкивается Майкл Найман.

Думаю, что после Наймана прослушивание оригинала для многих слушателей будет скучноватым, потому что в музыке Пёрселла нет прямолинейности, свойственной минимализму Наймана, в ней все ненавязчиво и утонченно.

— Не очень понял про «близость к року», можете пояснить? Как рок смыкается с минимализмом в противостоянии с барочностью?

— Я имею в виду четкий вдалбливающий ритм, гармоническую основу (квадрат). Как раз минимализм и рок не противостоят барочности, а, наоборот, барокко является источником для них.

— Перселл как-то повлиял на ваше собственное творчество?

— Можно сказать, да. Конечно, совсем не по стилистике и технике письма. Скорее всего, меня захватил колорит, саунд музыки Пёрселла. Такое перетекание одной звучности в другую.

Когда я услышал пьесы Пёрселла для разных составов виол да гамб (4, 6, 8), мне захотелось написать что-то в этом духе. Как раз подвернулся состав из 12 альтов в Екатеринбурге — написал «Антем памяти Генри Пёрселла».

Еще очень сильное воздействие на меня оказал диск с музыкой Пёрселла в исполнении Collegium Vocale Gent под управлением Филиппа Херревеге. Там записаны самые лучшие и показательные произведения Пёрселла, на мой взгляд. Чего стоят только антемы на смерть королевы Марии! Под воздействием этого написал, например, Sob Out для квартета кларнетов (или саксофонов).

Можно сказать, что музыка Пёрселла подарила мне внимание к звукоизвлечению. Я стал пристальнее вслушиваться в движение длинного звука. Посредниками здесь выступили именно услышанные записи аутентичного исполнения музыки Пёрселла.

Может быть, сама манера исполнения повлияла на меня. Кстати сказать, не только музыки Пёрселла, но и других старых композиторов. Но все это как-то замкнулось на музыке Пёрселла.

— *Вы можете привести примеры влияния Пёрселла на других современных композиторов?*

— Честно говоря, как-то не интересовался этим вопросом.

— *Какие сочинения Пёрселла кажутся вам важнее и почему — оперные или инструментальные?*

— Трудно так сразу сказать, потому что Пёрселл проявил себя в разных жанрах.

Безусловно, Пёрселла можно причислить к одному из самых значимых оперных композиторов в истории музыки, но при этом в его операх рассыпаны самодостаточные замечательные инструментальные жемчужины.

Его инструментальная музыка притягивает своей неординарностью работы с ритмом, фактурой, тембром, идущими от английского слова. Пёрселловские хоровые и вокально-инструментальные антемы являются уникальными по мелодическому и инструментальному сочетанию.

Пожалуй, из всего наследия Пёрселла отдам предпочтение именно вокально-инструментальным произведениям.

— Почему Пёрселл кажется вам (если, разумеется, кажется) современным композитором?

— Современный — значит, созвучный настоящему времени, отвечающий на его зов. В музыке Пёрселла есть много такого, что не заболтано и звучит нетривиально, свежо, ново. Даже хорошо, что музыка Пёрселла не настолько часто исполняема, чтобы превратиться в необязательный фон повседневной жизни, как музыка бедного Вивальди или многие произведения И. С. Баха.

Совершаемое по отношению к творчеству этих композиторов можно назвать культурным убийством, которое уже произошло, например, в отношении «Джоконды» Леонардо да Винчи. Толпы народа из разных стран мира идут к «Джоконде» в Лувр, но они не видят этой картины.

Парадокс в том, что сверхпубличность умертвила восприятие «Джоконды» как физически (оградив картину от свободного взгляда расстоянием, так как приблизиться к картине нельзя менее чем на 10–15 метров), так и духовно (неимоверная болтовня вокруг картины и самого Леонардо почти уничтожила для обывателя непосредственное незашоренное восприятие шедевра аналогично тому, как многократное трение стирательной резинкой уничтожает написанное на бумаге).

Картина, в лучшем случае, существует теперь только для избранных служителей музея, реставраторов и искусствоведов. Для всех остальных она, боюсь, скрыта надолго (для моего поколения навсегда). Чтобы произошло ее возрождение, о «Джоконде» нужно на время забыть.

То, что о музыке И. С. Баха забыли в свое время на сто лет, спасло наследие этого композитора для нашего времени.

Музыка Пёрселла интровертна, в ней много скрытых, исключительных, характерных только для стиля композитора деталей, что заставляет вслушиваться в эту музыку именно сегодняшним перегруженным ухом. «Туманность», многослойность сохраняет ее от разрушения при восприятии, слава богу, и делает притяга-

тельной для сегодняшних слушателей, готовых пробираться сквозь «внешние» преграды пёрселловского стиля. Музыка Пёрселла не является мейнстримом, что позволяет ей быть современной.

— *Правильно ли я вас понимаю, что мейнстрим не может быть современен, почему?*

— В определенном смысле мейнстрим является модой. Но это только обертка, которая усыпляет сознание современного человека. На него обрушиваются потоки информации, событий, которые необходимо осмыслить, но в захватывающем и перемалывающем мейнстриме нет места для этого.

Мейнстрим только всасывает, приклеивает ярлык и выплевывает в забвение. Мейнстрим впускает только внешне шокирующее или гламурное, но в нем нет неспешности, сосредоточенности, глубины восприятия.

По крайней мере, я так для себя рассматриваю это понятие. Попадающий в мейнстрим постепенно становится «живым трупом». Я понимаю современное как наиболее полно отвечающее на вызовы сегодняшних процессов.

Творчество Пёрселла как раз способно схватить всю сложность этих процессов и стать ключом для их восприятия и осмысления. Слушая его музыку, открываешь для себя наиболее простой путь для понимания действительности.

— *А как бы вы описали современный мейнстрим? Что сейчас можно «носить» в музыке?*

— Музыкальный мейнстрим удручает. В Москве большое количество оркестров, но их репертуар очень скудный. Играется одно и то же. Разнообразие исполнителей и очень узкий репертуар на всех. Такое ощущение, что все негласно соревнуются между собой на концертных площадках, исполняя одни и те же произведения Чайковского, Рахманинова, Бетховена...

У высокооплачиваемых солистов из года в год один и тот же репертуар. Молодые музыканты подражают звездам, берутся играть только самые «ходовые» сочинения, ставшие шлягерами в классике: несколько прелюдий Шопена, Рахманинова, Чайковского, несколько сонат Бетховена...

Я, конечно, утрирую, но по сути так и есть. Российский мейнстрим — это несколько раз пережеванная, проглоченная, отрыгнутая и снова проглоченная репертуарная пища, представленная одними и теми же именами солистов и дирижеров, до тошноты уже примелькавшихся.

Вот уж поистине сбываются пророческие предсказания автора книги «Кто убил классическую музыку»*, ведь концерты часто формируются не просто из шлягерных произведений классики, но даже из отрывков этих произведений.

Люди приходят уже не на концерт, а на какую-то концертную дегустацию, где можно быстро и в большом количестве «попробовать» мотивчики знаменитых арий и сцен из опер, кантат, симфоний... Поп-индустрия производит бесконечные ремиксы произведений Вивальди, Моцарта, Бетховена — такой публичный показательный расстрел классики...

С другой стороны баррикад обосновался доморощенный российский минимализм, сделанный по рецепту американского первоисточника. Никуда не делись производители сочинений большого советского стиля в бесконечных симфонических и хоровых жанрах.

Все это наваливается какой-то глыбой и задавливает любое проявление нового. Недавно в одной из телепередач сообщили в очередной раз, что в России лучшее музыкальное образование в мире. Обыватели тешат себя этой мыслью и все одним большим стадом бегут в пропасть...

Вот это сегодня и есть мейнстрим в России.

— *Что нужно сделать для того, чтобы репертуарная ситуация в стране выровнялась и стала более адекватной «времени и месту»? Возможно ли такое выравнивание?*

— Еще год назад я бы ответил, что возможно, но сейчас скажу, что в ближайшие годы ничего не изменится. Основываюсь на своем личном опыте организации фестивалей и концертов новой музыки.

На государство сегодня надежды нет, на частные инициативы бизнеса тем более. Чиновники, подписывающие гранты, не готовы

* Имеется в виду книга Нормана Лебрехта (М., 2004).

долгосрочно поддерживать начинания в области современной академической музыки.

У них, судя по требованиям отчетности, «палочная система» — все исчисляется количеством слушателей на концертах. А то, что слушателей нужно воспитывать еще с начальных классов, нужны серьезные программы массового обучения музыке, как общей математике, например, об этом никто не собирается думать.

Чтобы репертуарная политика изменилась, необходимо, чтобы хотя бы требования по исполнению новой музыки при получении государственных грантов оркестрами выполнялись.

Но оркестры этого не делают. Нет системы, при которой учитывались бы интересы композиторов. Государство кивает на Союз композиторов, но эта организация себя исчерпала и находится в глубокой агонии.

Это показал последний съезд Союза композиторов. Здесь в миниатюре дублируется принцип российской государственной власти, судя по процедуре выборов председателя союза. Инициативы исполнителей, готовых играть новую музыку и сотрудничать с ныне живущими композиторами, также остаются без внимания кого бы то ни было в государстве.

Замкнутый круг неразрешимых проблем. И главные трудности не в денежных средствах, а в головах большинства людей и чиновников. Недавно группа композиторов предложила Министерству культуры РФ хорошо продуманную систему взаимоотношений всех участников современного музыкального процесса, при которой патовая ситуация могла бы сдвинуться с мертвой точки.

Композиторы предложили так называемую стратегию развития новой музыки в России, но никаких сигналов с властной стороны не последовало. Власть не собирается вступать в диалог.

Деятельность современных композиторов в области экспериментальной музыки презируема и дискредитирована со всех сторон. Что остается? Делать, что делаешь, без каких-либо надежд на кого бы то ни было.

— *А что происходит в Союзе композиторов? Ведь мало кто в курсе...*

— В союзе ничего не происходит, в том-то и дело.
— *Олег, но ведь и Пёрселл не состоял ни в каком музыкальном союзе. Может, они и не нужны вовсе?*

— Союз в том виде, в котором он сохранился с советских времен, не нужен. Даже вреден. Старый союз выстраивался на советской идеологии. Сейчас ничего этого нет, поэтому и не работает ничего.

Мало того, формальное существование этого союза только расфокусирует внимание общественности к композиторскому творчеству и вводит в заблуждение. Государство формально откупается мелкими подачками из бюджета, чтобы потом в отчетах говорить, что в стране есть композиторы, у которых свой профессиональный союз, который поддерживает своих членов.

А в союзе нет системы для обеспечения нормального процесса. Какие-то средства спускаются каждый год для так называемой закупки произведений, но об этом знают только приближенные к руководству союза.

Сколько случаев мне коллеги рассказывали, что случайно попадали на «распил» скудных денег от Министерства культуры. При этом никто не следит, что покупается, ведь это формально на бумаге, ведь никто не слышит эти купленные государством произведения, поэтому покупкой это с натяжкой можно назвать. Эта советская система по сути давно уже развалилась (остался только «разлагающийся труп» организации), хотя новую никто не хочет создавать, предложения по созданию новой системы, как я уже говорил, от группы молодых композиторов поступили...

Если бы не было ничего, то легче было бы создать что-то совсем иное, чем сейчас имеем. Гораздо труднее выходить с предложениями, когда сегмент, отведенный на современную академическую музыку, формально занят старым союзом.

Прискорбно, что до сих пор не появилась система, в которой исполнители составили бы с композиторами единое целое со взаимными стимулами сотрудничества. Без интеграции с исполнителями ничего работать не будет. Стимулировать необходимо не

только труд композиторов, но и желание исполнителей играть, созданное композиторами.

Последние пять лет я пытался на своем уровне что-то изменить: инициировал фестиваль «Другое пространство», создал ансамбль «Галерея актуальной музыки», организовал много концертов.

На основании этого опыта могу сказать сейчас, что без системной финансовой поддержки государства ничего не заработает. О частной поддержке в нашей стране бессмысленно сегодня говорить. Для этого государством вообще не создано никаких условий и стимулов.

— *Как же была устроена композиторская жизнь в эпоху Пёрселла — без творческих союзов и тому подобного?*

— Важную роль во времена Пёрселла в устройстве всех аспектов жизни играла Церковь, в искусстве тоже. Как мы помним, Католическая церковь вообще заменяла государство, без одобрения Папы не заходили даже на престол.

Пёрселл долгое время работал органистом, пел и писал для церковного хора. Он был встроен в церковный обиход. Также его жаловали при дворе, он написал много придворной музыки. Заказчиком, можно сказать, было государство в лице двора и Церкви.

То есть если транспонировать уклад во времена Перселла на наше время, то этим сейчас на Западе занимаются созданные государством разного рода специальные институты для поддержки композиторов, исполнения новой музыки...

У нас ведь была целая государственная программа в советские времена, она соответствовала государственному устройству страны, поэтому действовала.

Для того времени союзы были реальной работающей системой поддержки композиторов и продвижения их музыки. Но сейчас все изменилось, а каркас прошлой системы остался.

Или его нужно наполнять новым содержанием, учитывающим все нынешние реалии государственного и общественного устройства, или нужно закрывать союз и создавать совершенно новые организации, занимающиеся продвижением современной академической музыки.

Надо соответствовать времени, а не цепляться за прошлое, тем самым обрекая целые поколения на бескультурье. Именно государство должно взять на себя ответственность за построение новой системы, то есть для начала должен начаться диалог чиновников Министерства культуры с теми из профессионального композиторского и менеджерского сообщества, кто уже что-то делает в области академической музыки.

— *Есть ли какие-то пересечения между эпохой барокко и нынешними временами?*

— Как-то мало что общего нахожу.

БЕСЕДА С ОЛЬГОЙ РАЕВОЙ

— *Вы сказали, что Пёрселл кажется вам мрачным композитором, и я задумался о том, что категория «мрачности» — прерогатива музыки XX века, чей основной месседж — документальное свидетельство разлада и распада (человека, общества, мира в целом), тогда как привычная слуху «классика» (хотя бы в силу гармоничности звучания) воспринимается нами достаточно оптимистично, как бы горько и взволнованно она ни звучала. Таковы особенности нашего восприятия или действительно старинная музыка в силу классицистической эпистолы (она же почти вся в основном проникнута религиозным духом, а вера — важный двигатель искусства) была более душеподъемной?*

— Ой как все сложно, Дима! Но давайте по порядку. Я не говорила, что Пёрселл — мрачный композитор (хотя, наверное, все же мрачноватый в смысле цвета: он кажется мне таким черным с бордовым (бабочка «адмирал») — сочетание траурного с причудливым — это очень красиво; или представляется мне в маске; и все это покрыто какой-то патиной/вуалью), я сказала, что Пёрселл наводит меня на размышления о смерти. Впрочем, как и мой любимый Рильке. Или, лучше сказать, и тот и другой, хотя по-разному, наводят меня на размышления о смерти *на чувственном уровне*. А на

рациональном (если так можно выразиться) — наверное, Гоголь — тоже *ночной* автор. (Вряд ли кому придет в голову читать Гоголя поутру — у светлого времени свои гении: «Мороз и солнце — день чудесный!»; ну или, сами знаете, кто еще.)

/А мрачный — если совсем по-настоящему — это, пожалуй, *наш* Мусоргский. Тот — просто ангел смерти. Вряд ли кто из композиторов XX века сравнится с ним по силе в отображении ужаса (будь то «Уцелевший из Варшавы» или Шостакович с самыми мрачными страницами симфоний и квартетов — «Полководец» все-таки пострашнее).

Кстати, есть в «Борисе Годунове» один эпизод, напоминающий Пёрселла (это когда Гришка Отрепьев рассказывает свой сон: «Все тот же сон...» — «...с высоты мне виделась Москва!»)/

— *Мне Пёрселл кажется тревожным...*

— Тревожным? Нет, мне так не кажется. Тревожный — это, по моему, «Лесной царь» Шуберта. А Пёрселл... он — воплощенное в звуках *alter ego* Феи Морганы. Оттого, наверное, *вам* тревожно.

— *Не странно ли то, что в Англии было так мало великих композиторов — если не брать вирджиналистов, предшествовавших Пёрселлу, то вплоть до XX века особенно-то и назвать некого. Или мы их просто не знаем?*

— Нет, не странно. У каждого народа свои таланты, свои сильные и слабые стороны. Мне кажется, *британский склад* не поощряет особенно к музыкальному сочинительству; музыка в пределах *туманного Альбиона* — искусство второстепенное, в основном прикладное, в сравнении, скажем, с литературой и театром.

(Хотя исполнительские традиции, зародившиеся задолго до Пёрселла и живые до сих пор, заслуживают всяческого уважения, как и то, что в разное время Британия дала приют и предоставила сцену Генделю, Иоганну Кристиану Баху, Гайдну...)

— *Тем не менее Пёрселлу удалось выразить «британский дух»?*

— Очевидно: его уже при жизни называли «британским Орфеем».

— *Ну, чины людьми даются, а люди могут обмануться. Как вы думаете, чем вызван такой большой временной разрыв в выражении*

«британского духа», ведь следующим выразителем оказывается только Бриттен?

— Ну почему же «только Бриттен»? Если мы вторгнемся в англоязычное музыкальное пространство XX века, нам неизбежно придется говорить о поп- и рок-культуре — ограничиться пределами «высокого искусства» не удастся, да это было бы и несправедливо

/Мне кажется, есть некоторое сходство между «Зелеными рукавами», авторство которых приписывают Генриху VIII (*Синей Бороде*), и известной песней «Битлз» «Мишель».../

— и тут как раз все встанет на место, и будет совершенно ясно, почему британцы так бурно проявили себя в области «развлекательной музыки», в то время как значение Бриттена... — по-моему, вы его несколько преувеличиваете.

Я думаю, следующим выразителем чего-то такого — совершенно нового и абсолютно индивидуального — в музыке, что могло породить только англоязычное сознание, был... уже Фелдман.

/Специально оставляю здесь за скобками такого крупнейшего композитора, как Айвз, ибо о нем разговор особый. Ну и о Кейдже, конечно, тоже.

...И, как видите, я не выделяю во что-то совершенно иное американскую музыку/культуру, ибо... «в начале было Слово...» — здесь: в самом простом значении./

.....

Как я уже говорила, музыка (*в чистом виде*) как средство выражения, вероятно, не вполне удовлетворяет для запечатления/раскрытия/проявления *английского типа* и артикуляции специфически английских идей.

Не возьмусь подробнее об этом — тема очень сложная — мысль с трудом поддается вербализации.

Мне вспоминаются «Диалоги с Иосифом Бродским» Соломона Волкова, разговор об Одене. Там Бродский среди прочего, говоря об английской поэзии, выделяет несколько черт, напри-

мер, такие, как *отстраненность* и *недоговоренность*, и отмечает *остроумие*.

Вспоминается из детства (в переводе Маршака):

- Где ты была сегодня, киска?
- У королевы у английской.
- Что ты видала при дворе?
- Видала мышку на ковре.

Проиллюстрировать музыкой такое — вполне можно. Но вот выразить в музыке...

(То ли дело:

Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Тут хоть в переводе Лермонтова, хоть в гетевском оригинале — можно симфонию в 4 частях написать.)))

Музыка воздействует непосредственно на эмоции. *Английско-*му же (характеру/искусству) свойственно, как мне кажется, показывать свои эмоции лишь отраженными в зеркале — не хочу сказать, в искажении, но — в преломлении, в пересказе, уже застывшими...

Все это, кстати, свойственно и музыке Пёрселла. При этом она совершенно искренняя и очень эмоциональная.

— О, *очень точно про зеркала и отражения. Вы можете теперь развернуть эту тему на примере Пёрселла или же его последователей?*

— Ну, в узком смысле слова, последователей, собственно, не воспоследовало (Гендель все же был и оставался немцем, хотя и вписался очень органично в британскую культуру, — он *про другое*) — могучей кучки английских композиторов не сообразовалось.)))
А в широком — сколько угодно. Даже и далеко ходить не надо: самый знаменитый современный британский художник — Дэмиан

Хёрст — в общем-то, блестяще — сверкая бриллиантами черепа (множеством отражений!) — продолжает традицию.

А «Книги Просперо» Гринуэя?

Все те же холодящие сердце английские шутки о смерти...

И тема все та же: одиночество.

Бездна одиночества. По сути, мне кажется, это и есть главная английская тема.

Не то чтобы она была нова или оригинальна, но британцы развивают ее в совершенно ином направлении, нежели континентальные европейцы.

«*O Solitude, my sweetest choice...*» — как поется в одной из самых известных песен Пёрселла, —

Places devoted to the night.
Remote from tumult and from noise.
How ye my restless thoughts delight...
O Solitude!
Oh, how I solitude adore!

То есть это осознанный выбор. Со всеми вытекающими отсюда последствиями.

...И эти черты характера... Я думаю, что свойственная английской поэзии *сдержанность*, о которой говорит Бродский, не только в мужских окончаниях строф.

И своеобразное чувство юмора, и некоторая чудаковатость, и ...*недоверие* к музыке — это все происходит отсюда.

/Набоков, кстати, — главный русский англофил — был абсолютно невосприимчив к музыке, не понимал ее смысла и назначения./

Английское искусство принципиально не диалектично. То есть вас приглашают к соучастию, но молчаливому, без диалога.

А Пёрселл интересен еще и тем, что он — поскольку композитор — исключение из правил: с ним все же есть «обратная связь». Хотя из России XXI века она очень затруднительна и зыбка — уж слишком далеко мы разнесены во времени и в пространстве.

— *Есть ли какая-нибудь связь между Шекспиром и сюжетами перселловских опер, которые кажутся мне квинтэссенцией барокко. А вам?*

— Да, конечно, есть связь между Шекспиром и Пёрселлом: две оперы (точнее «*semi*-оперы» Перселла, — настоящая опера, собственно, у него одна — «Дидона и Эней») — «Королева Фей» («*The Fairy Queen*») и «Буря, или Очарованный остров» («*The Tempest, or the Enchanted Island*» — та самая, которая легла и в основу «Книг Просперо») написаны по мотивам произведений Шекспира («Сон в летнюю ночь» и одноименной «Бури»), кроме того, он написал музыку к драматическому спектаклю (трагедия/»маска») «Тимон Афинский» («*Timon of Athens*») по одноименной пьесе Шекспира. Вообще Пёрселл очень много работал для театра, что отличает его именно как английского композитора, — ведь для англоязычного мира театр был и остается одним из наиважнейших искусств.

А что до «квинтэссенции», тут... ведь барокко — оно как складки веера... И началось задолго до Пёрселла, и продлилось чуть не еще более полувека после его смерти... То есть он жил где-то в середине барокко... И мне кажется, в его музыке запечатлено и (пере)дается нам в ощущение из эпохи «*жемчужены с пороком*» главное: вот это вот удивительное сочетание утонченности и варварства.

— *Расскажите на конкретных примерах про это сочетание?*

— Дима, ну если б можно было обо всем на свете на словах! Незачем было бы и музыку писать и прочее. Я могу, конечно, пуститься в рассуждения о необычности, некоторой резкости/дикости гармонического почерка Пёрселла, всегда узнаваемого, выделяющего его среди других, и об изощренности его ритмики, об изобретательности в сочетании с напором необузданной страсти. Но, по-моему, в этом мало смысла. Лучше послушать музыку.

/Столь же неблагодарная задача, как, например, описывать парфюмерную композицию.

Угадайте, что это:

Начальная нота — бергамот, нероли;
сердце аромата — иланг-иланг, роза, жасмин;
шлейф — ирис, ваниль, бобы тонка.

Угадали?

А это, между прочим, «Красная Москва»./

— *Расскажите тогда про эти семи-оперы и про «маски» — что это за жанры?*

— Ну, *semi*-опера — это музыкальный спектакль, в общем-то, почти опера, но с диалогами как в драматическом театре. ...Впрочем, у Пёрселла они приближены к речитативам (см. того же «Короля Артура»; а текст к нему, кстати, Джон Драйден написал).

А «маски» — это смешанная форма, вид драматического действия развлекательного характера, где наряду с музыкальными номерами (пение, танцы, инструментальные интермедии), часто были включены почти цирковые номера: например, в те времена было очень модно, чтобы что-нибудь «летало» над сценой или приходило в движение при помощи какого-нибудь механизма. Это было *очень современно*, «оборудование» стоило дорого, и спектакли особенно ценились за такие вот трюки. В общем, музыкально-театральное ревю времен Реставрации.

Вообще Пёрселл жил в Англии во времена, чрезвычайно насыщенные политическими событиями, — жизнь кипела и бурлила, — и был, кстати, очень деятельным гражданином. Ему принадлежит авторство «Лиллибуллера» — марша «Славной революции», помните? — того, который насвистывают пираты в «Острове сокровищ»:

Эй, братец Тейг, ты слышал указ, —
Лиллибуллера буллен а ля
Новый Радетель будет у нас, —
Лиллибуллера буллен а ля

.....

Эй, представляешь, это Талбот, —
Лиллибулери буллен а ля
Всех англичан он пустит в расход, —
Лиллибулери буллен а ля

.....

Если ты к мессе с утра не пойдешь, —
Лиллибулери буллен а ля
Будешь ты изгнан, цена тебе грошь, —
Лиллибулери буллен а ля

Еретиков унесет Сатана, —
Лиллибулери буллен а ля
Видит Творец — это наша страна, —
Лиллибулери буллен а ля

Кто-то пророчество в луже нашел, —
Лиллибулери буллен а ля
Будут страной править пес и осел, —
Лиллибулери буллен а ля...*

Ну, в общем, «Йо-хо-хо! И бутылка рома!».

К тому же Пёрселл был «личным музыкантом короля», органистом Вестминстерского аббатства, руководителем капеллы «24 скрипки короля», большим другом королевы Мэри, знакомцем многих своих замечательных современников-соотечественников (за пределы Англии он никогда не выезжал, что наш Пушкин из России))) и сочинителем множества духовных/церковных произведений, используемых при богослужении и по сию пору.

— Можно ли на примере «Дидоны и Энея» показать особенности строения, эстетики и идеологии барочной оперы?

* Перевод Елены Аксельрод.

— Эстетики и идеологии?

Можно: -).

...Мне было лет, наверное, десять-одиннадцать. Я сидела в комнате за столом, пила чай и смотрела телевизор — давали какую-то оперу в постановке ГАБТа (не помню точно, что это было, кажется, Чайковский)...

А к нам зашла соседка тетя Люба.

Тетя Люба была чистейшей воды пролетарий — всю жизнь проработала на фабрике «Свобода», где делают мыло и шампунь. (Меня она очень любила и частенько баловала, *приносила* с работы «гостинцы» — детское фигурное мыло: гномик, сидящий набочке, или олимпийского мишку.) Мама предложила ей чаю, и она под села ко мне за стол. Минуты три созерцала за компанию происходящее на экране, потом спросила: «А чего они все время поют? Что, нельзя *просто* сказать?» Я попыталась объяснить тете Любе, что такое опера, и она меня очень внимательно и серьезно выслушала. Но все равно не поняла, «зачем это надо». Не возьмусь передать ее орнаментальную речь с характерной мелизматикой, щедро раздарившую весьма нелестные эпитеты в адрес выдумщиков «*такой х-ни*», но смысл резюме (здесь: в переводе с тети-любиного на печатный): «Как далеко нужно было отойти от природы, жизни и собственного естества, сколь развратиться должно было умом и сердцем, чтобы изобрести такое, чтобы любить это и получать удовольствие от слушания!»

А ведь в самом деле: что может быть более противоестественным, чем эта главная, самая большая и значительная (и драгоценная!) жемчужина, порожденная эпохой от Монтеверди до Генделя?

«Человек эпохи барокко отвергает *натуральность*, отождествляя ее с дикостью и невежеством. Бог мыслится теперь как Великий Архитектор».

«„Облагородить естество на началах разума“ — вот идея барокко».

«Галилей и Лейбниц, Декарт и Спиноза, Левенгук и Ньютон... С эпохой барокко начинается утверждение западной цивилизации».

/Говорят, жемчуг со временем рассыпается в прах.../

«Искусство эпохи барокко характеризует контрастность, напряженность, динамичность образов, аффектация, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств...»

Последнее мы в полной мере можем наблюдать и в «Дидоне и Энее» Пёрселла, хотя, как я уже говорила, Пёрселл жил в эпоху еще до развитого социализма барокко, и он, в общем-то, далек от той сверхвычурности, перегруженности деталями декора, которые будут характерны для следующего поколения оперных сочинителей... Кроме того, он ведь был англичанином, а англичане куда как *натуральнее* (французов и прочих итальянцев))). В Англии даже не было кастратов! («Английские певцы довольствовались искусством фальцетистов и получали одобрение публики, не совершая насилия над природой».)

«Дидона и Эней» написана в 1689 году. Это небольшая, по сути камерная опера, довольно простая по конструкции и, в общем-то, несложная для исполнения (она была написана для школы-пансиона девочек — «young gentlewomen»). Сюжет в общих чертах заимствован из Вергилия, но *осовременен* в духе тогдашней моды: среди действующих лиц введены колдунья, две волшебницы/ведьмы и «дух» (либретто Наума Тейта).

К моменту написания Пёрселлом «Дидоны» оперная история насчитывала уже около ста лет

/как и сама эпоха, опера зародилась в Италии (итал. *opera* — дело, труд, работа; от лат. *opera* — труд, изделие, произведение)

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S/

(первой оперой традиционно считается утерянная «Дафна» Якопо Пери, 1597), и, я полагаю, Пёрселл был знаком с партитурами Мон-

тверди, Люлли («Кадма и Гермionу», по крайней мере, французская труппа показывала в Лондоне), а может быть, даже и Шютца (хотя точно не известно; вообще, о Пёрселле не так уж много информации...). В любом случае, «Дидона» полностью вписывается в отчасти уже сложившуюся и формирующуюся далее традицию *opera seria* или *tragédie lyrique*: в ней присутствуют типичные амплуа, сочетания/чередования арий, ансамблей, танцев/балета...

Но интереснее, мне кажется, отметить то, что отличает/выделяет ее среди творений современников: во-первых, это драматургия, связанная с английским, шекспировским, театром — законченно трагедийная трактовка сюжета в опере XVII века — это новаторство; во-вторых, сам музыкальный язык Пёрселла: он представляет собой сплав традиций итальянского и французского оперного пения с традициями английского ренессансного мадригала и английского же инструментального жанра «fancу», причем настолько органичный, цельный и художественно убедительный, что мы безоговорочно принимаем его как совершенно самостоятельное явление — стиль Пёрселла.

/Вообще, странно, что не было английской романтической оперы. Мне кажется, что в «Дидоне» (да и в других сценических вещах Пёрселла) был огромный потенциал для развития чего-то нового в эпоху Вальтера Скотта и Байрона (представляете, опера «Айвенго»?!). Во всяком случае, если бы такое было, по музыке это, наверное, было бы что-то близкое к Мендельсону.

Кстати, «Дидона и Эней» были любимыми персонажами Тёрнера — им несколько картин посвящены.../

— Одну из своих самых известных композиций Майкл Найман сделал на основе одного из отрывков «Короля Артура». Что в нем от Пёрселла, а что от Наймана?

— Вы имеете в виду музыку к «Контракту рисовальщика»?

— Нет, Реквием памяти футбольных болельщиков из фильма «Повар, вор, его жена и ее любовник».

— Ну, вообще, Пёрселл ведь стал английским брендом, такое «британское всё». (Был бы он *нашим*, давно бы уж выпустили, наверное, какую-нибудь *пёрселловку* «Слезы Дидоны» (на финиках,

выросших вместо сережек на березах в Подмоскowie, в *Новом Карфагене*))) А так... Не знаю, почему режиссеру захотелось использовать именно эту композицию в качестве «саундтрека» в «Поваре» (вещь ведь, кажется, была создана раньше фильма?) — там, в принципе, могла быть *какая угодно* музыка. (Вот в «Контракте рисовальщика», там да, Пёрселл оказался действительно к месту и ко времени, и *он* во многом *делает* этот фильм тем, что он есть.)

А что от Пёрселла, что от Наймана? Ну, как обычно в таких случаях: что от Шишкина, а что от дизайнера в обертках конфет «Мишка косолапый»?

...Вообще, интересно, Пёрселл ведь охватил в своем творчестве почти все существующие на тот момент жанры... Оперы, оратории, камерную инструментальную музыку...

— *Оперные сочинения почти полностью заслонили камерного и вокального Перселла. Что лично вы выделяете в его не-оперном наследии?*

— Я очень люблю песни Перселла («Stricke the Viol», «Here the Deities approve», «Music for a while»...). Вообще, английский Ренессанс (мадригалы), Доуланд и Пёрселл — по-моему, самая эротичная музыка. И мне это очень нравится.)))

Глубокий след оставила «Music for the Funeral of Queen Mary». Именно она, кстати, кажется мне квинтэссенцией-отражением перселловского «я», может быть, поэтому он и представляется мне такой бабочкой «адмиралом» (черной с красным кантиком).

Много замечательной камерной музыки, пьесы для клавесина.

/Помню, как я впервые «познакомилась» с Пёрселлом. Это было на «техническом зачете» в ЦМШ, классе, кажется, в шестом. В него, в этот «технический зачет», входили: игра гамм и арпеджио во всевозможных видах, а также «чтение с листа» (игра незнакомого музыкального произведения по нотам без предварительной подготовки) — *просто* (довольно непростого, как правило, текста с ритмическими заковыками, многоплановой фактурой и кучей диезов и бемолей), в четыре руки (в ансамбле с кем-нибудь из членов комиссии) и «в транспорте» (это когда пьесу, написанную в одной тональности, нужно с ходу сыграть в другой, «транспонировать»).

И вот мне для «чтения с листа в транспорте» досталась штукovina Пёрселла, которая называлась, кажется, «Волынка». Я сыграла ее (она, «Волынка» эта, в оригинале в ми миноре, а попросили в ре миноре сыграть) и подивилась совершенству контрапункта (подумала тогда: «Не хуже Баха!»))) Музыка запомнилась (я и теперь ее помню). И Пёрселла запомнила./

Очень красивые вокальные дуэты...

...А вот переслушала сейчас «Оду святой Цецилии»: начало — чистый Гендель! — он весь (с английской стороны, по крайней мере) отсюда...

Очень люблю оркестровые/инструментальные номера/сюиты из сценических произведений (из опер и театральных драматических спектаклей).

...Почему-то, думая о Пёрселле (ловлю себя на мысли!), часто вспоминаю о Моцарте...

— *Отчего же?*

— Они во многом похожи.

Прежде всего на ум, конечно, приходит то, что им был отпущен примерно одинаковый, очень небольшой отрезок времени.

Блестящая одаренность и чрезвычайная плодовитость.

Успех и признание при жизни, но при этом — сама жизнь, полная трагических обстоятельств (нужда; оба пережили смерти детей).

Оба из музыкальных семей.

Оба были близки ко двору, и обоих связывали личные взаимоотношения с *сильными мира сего*.

Оба любили театр и много писали для сцены.

«Funeral Music» Пёрселла и «Реквием» Моцарта написаны незадолго до смерти.

...И кстати, «Дон Жуан» Моцарта, хоть и весьма далек по сюжету от «Дидоны и Энея», но, в общем-то, оба произведения несут, в сущности, один и тот же метафизический меседж — они об одном и том же (как две стороны одной медали)...

— *Выше вы сказали об эротичности музыки Пёрселла. Не могли бы вы объяснить (или даже на примере показать), в чем она заклю-*

чается? А для пущей наглядности сравнить два типа барочного эротизма — Пёрселла и Моцарта, если, конечно, второй тоже...

— Второй, конечно, тоже...))) Но по-другому. И потом, Моцарт — это уже никакое не барокко (хотя ниточки тянутся, конечно, оттуда), это куда более близкие уже к нам времена «Опасных связей» (кстати сказать, один из моих любимых романов).

Сложная тема.

Куртуазность пленяет воображение.))) Женщины любят ушами... Что тут еще сказать? Все эти складки, рюши, кружева, парики и куафюры — ламентации, трели, группетто и морденты....

Пёрселл — это Ватто в осеннюю погоду (при пасмурном освещении).

При этом я ощущаю в нем какую-то почти библейскую монолитность и силу.

— Интересно, вы «библейское» и «эротическое» поставили рядом, как одно, вытекающее из другого. Может быть, это специфика «английской красоты» или же особенности вашего восприятия?

— Скорее последнее.

Говоря «библейское», я, разумеется, более имею в виду *Предание*, чем *Писание*, так что моя мысль, кажется, не столь уж и экзотична. Любовь — единственно истинный способ познания — я прежде всего в этом смысле. Ну и в смысле тайны (которую мы знаем, но никак не можем узнать/вспомнить).

Кроме того, *Эрос* и *Танатос* ведь всегда где-то рядом друг с другом (это — возвращаясь к началу нашей беседы...).

А что касается *специфики английской красоты* — она мне и в самом деле кажется милее многих других красот...

Сергей Рахманинов

(1873–1973)

БЕСЕДА С ТИМУРОМ ИСМАГИЛОВЫМ

— Вам не кажется, что Рахманинов написал очень мало? Меня всегда удивляла *штучность* его сочинений.

— Кажется. Но не потому, что он действительно мало написал — количество его сочинений весьма внушительно. Просто я бы хотел больше, поскольку очень люблю его музыку.

Особенно я люблю медленные части его циклических произведений (фортепианные концерты, Вторая и Третья симфонии, виолончельная и обе фортепианные сонаты, «Колокола») за широту души, воплощенную в музыке. Третья часть Второй симфонии, на мой взгляд, уникальна — бесконечная восторженная медитация... Во время звучания коды «Колоколов» меня переполняет щемящее ощущение счастья и на глаза наворачиваются слезы. Каждая нота заключительной страницы Вариаций на тему Корелли вписана в мое сердце.

Возвращаясь к вашему вопросу: часть наследия Рахманинова мало кому известна. Например, неоконченная опера «Монна Ванна». Между тем она длится почти столько же, сколько каждая из опер Рахманинова.

— Вообще, какая композиторская стратегия кажется вам более удачной, «многописание» или «штучность»?

— Здесь нет однозначного решения. Для одних верен принцип: чем больше, тем лучше. Для других — лучше меньше, да лучше.

— Какое произведение Рахманинова вам нравится более всего?

— Не могу сказать определенно. Мне нравится почти все его творчество. Среди самого любимого: Вторая симфония (особенно медленная часть), Четвертый концерт, Первая соната, романсы из опуса 38. Два романса из этого опуса («Ночью в саду у меня» и «Ау!») я переложил для фортепиано, чтобы иметь возможность играть самому.

— В стереотипном представлении Рахманинов является прежде всего «русским» композитором и выразителем «русского», «русскости». Срабатывает простая ассоциативная цепка — широкие разливы фортепианных пассажей вполне естественно ассоциируются с родными просторами, лесами, полями, реками. Рахманинов действительно «думает» в своей музыке о России или же ассоциативный ряд этот выстраивается из-за совпадения принятых композитором технических решений и того смыслового ореола, который появляется?

— Известно высказывание Рахманинова: «Я русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды».

Рахманинов безусловно русский композитор. Именно поэтому он не вполне понятен на Западе. Но «русское» Рахманинова выражается не в пассажах — они есть и у Листа, и у Шопена (причем очень разные).

Две определяющие национальные черты творчества Рахманинова — образ колокольного звона и длительно развертывающиеся мелодии. На мой взгляд, длина мелодий Рахманинова уникальна. Так, главная тема Второго концерта звучит полторы минуты, что крайне нетипично.

— Хотелся расспросить вас как сочинителя в основном вокальной музыки об особенностях вокальных сочинений Рахманинова — романсах и вокализах.

— Дмитрий, вы ошибаетесь. Я пишу в основном фортепианную и камерную музыку. Вокальных сочинений у меня не так уж много, в отличие, например, от Рахманинова — автора более восьмидесяти романсов.

Отличительная черта его романсов — предельно разработанная и во многом самостоятельная партия фортепиано. Своего пика эта особенность достигает в романсах опус 34 и опус 38. По сути, это уже не романсы в традиционном смысле слова, а стихотворения для фортепиано с голосом.

Именно поэтому романсы Рахманинова часто переключаются для фортепиано соло, и получается удачно. Начало этому положил сам автор фортепианными транскрипциями романсов «Сирень» и «Маргаритки».

— *Такое ощущение, что именно Рахманинов «закрывает» своим творчеством XIX век, подводя итог классической традиции. Насколько верно мое ощущение?*

— Ранние произведения Рахманинова написаны под сильным влиянием Чайковского, но уже в них много своеобразия. После трехлетнего молчания, вызванного мучительными переживаниями из-за провала Первой симфонии, Рахманинов вернулся зрелым художником с абсолютно узнаваемым стилем.

Стиль этот эволюционировал в сторону усложнения, и произведения 1910-х годов я бы отнес к эстетике модернизма. Это шесть романсов опус 38 на стихотворения поэтов-символистов, «Остров мертвых» по картине Бёклина, «Колокола» на тексты Эдгара По в переводе Бальмонта, этюды-картины опус 39.

После вынужденного отъезда за границу фактура произведений Рахманинова стала более графичной, но радикального изменения стиля не произошло.

Можно сказать, что Рахманинов закрывает эпоху романтизма в музыке, но никак не классическую традицию — в ней в XX веке продолжили работать Прокофьев, Шостакович, Бриттен, Шнитке и другие.

— *Что вы понимаете под графичностью у Рахманинова?*

— Более скупую фактуру в произведениях зарубежного периода, характерное токкатно-моторное изложение материала. Звуковые линии очерчены более четко, они не сливаются в единое красочное пятно.

— Можно ли, исходя из этого, сказать, что в свой заграничный период Рахманинов писал менее «русскую» музыку?

— Нет, особенно учитывая ностальгию. Сомневаюсь, чтобы, живя в России, он озаглавил свое произведение «Три русские песни».

— Какими особенностями отличается исполнительская манера Рахманинова?

— Рахманинов — уникальный, совершенно самобытный пианист. Остается только сожалеть, что он не записал ни одного своего крупного сольного произведения. Например, Второй сонаты или Вариаций на тему Корелли. Впрочем, его фонографическое наследие довольно велико: девять компакт-дисков, включающих исполнение как собственных произведений, так и музыки других авторов.

Исполнение Рахманиновым миниатюр Шопена отличается редким благородством и значительной свободой, даже прихотливостью, вызывающей, как ни странно, ощущение простоты и естественности. Такова запись знаменитого ноктюрна ми-бемоль мажор, словно подернутая дымкой воспоминаний.

Даже при исполнении чужих произведений Рахманинов оставался в первую очередь композитором, иногда позволяя себе существенно переосмыслить авторскую идею. Так, в репризе похоронного марша из сонаты Шопена вместо авторского *piano* Рахманинов играет *fortissimo*, а вместо *fortissimo* — *pianissimo*; это производит большое впечатление. Во Второй венгерской рапсодии Листа Рахманинов и вовсе исполняет развернутую каденцию собственного сочинения.

Известно, что Рахманинов тщательно выстраивал архитектуру своих интерпретаций. В 1907 году он писал в одном из писем: «...Сплошная декламация, а главное, я не нахожу или не чувствую, где же в ней кульминационный пункт? Без него крышка! Надо до чего-нибудь дойти крайнего. Тогда и все предыдущее простится».

Между тем Рахманинов не стремился подавить слушателей мощью звучания. Владимир Софроницкий вспоминал, что при исполнении сонаты Листа «По прочтении Данте» сила звука в кульминации не превышала *mezzo forte*, однако впечатление было ко-

лоссальным. Это роднит Рахманинова с Шаляпиным, который, по его собственным словам, создавал иллюзию мощи за счет гибкого изменения динамики, а слушателям казалось, что его голос сотрясает стены.

— *Кто из исполнителей музыки Рахманинова вам нравится?*

— У меня сложился свой список предпочтений, который периодически трансформируется и дополняется.

«Колокола» — Кирилл Кондрашин, Семен Бычков. Вторая симфония — Юджина Орманди, Бычков. Третья симфония, «Остров мертвых» — автор. «Симфонические танцы» — Бычков, Ашкенази;

Первый концерт — автор, Рихтер, Плетнёв. Второй концерт — Рихтер (запись с Вислоцким). Третий концерт — Владимир Горовиц (студийная запись с Райнером и концертная видеозапись с Зубиным Мета), Ван Клиберн. Четвертый концерт — автор, и только автор. Рапсодия на тему Паганини — автор, Антон Рубинштейн;

Первая соната — прекрасный итальянский пианист Серджио Фиорентино. Вторая соната — Ван Клиберн (первая редакция), Горовиц (собственная редакция), чрезвычайно одаренный молодой пианист Елисей Бабанов (вторая редакция);

Прелюдии — Фиорентино, Рихтер, автор, Владимир Софроницкий, Мария Гринберг. Этюды-картины — Рихтер, автор, Софроницкий.

Отдельно хочется отметить романсы «Здесь хорошо» и «Отрывок из Мюссе» в исполнении Нины Дорлиак и Рихтера, романс «Ветер перелетный» в чудесной интерпретации Георгия Виноградова. Замечательна запись нескольких романсов с Дмитрием Хворостовским и Олегом Бошняковичем, в которой пианист не менее важен, чем певец.

— *Одной из первых моих пластинок был рахманиновский Второй концерт в исполнении Виктора Ересько. Насколько Второй концерт является: а) эмблематичным; б) экзаменационным? Можно ли (нужно ли) считать Второй концерт чем-то вроде теста на творческую (и какую угодно) зрелость?*

— Показателем музыкальной зрелости служит прежде всего то, как пианист играет Баха и сонаты Бетховена. Если говорить о Рах-

манинове — это исполнение Третьего концерта: он масштабнее Второго и из-за большей разноплановости музыки острее стоит вопрос лепки формы.

— При таком обилии записей зачем все-таки следует ходить на концерты? Почему важно слушать музыку вживую?

— Я бы ответил, что по той же причине, что и смотреть картины в галерее вместо репродукций в альбоме, но сравнение довольно некорректное...

В звучании музыки в концертном зале важны сиюминутность, неповторимость происходящего, эффект присутствия. Запись же можно прокручивать неограниченное количество раз, и она не изменится (хотя может измениться ее восприятие). С другой стороны, очевидно, что хорошая запись лучше плохого концерта. Посещение концерта — это всегда определенный риск, но тем больше радость, если артист талантлив и «в ударе».

Есть еще одна сторона этого вопроса — с точки зрения исполнителя. Некоторые музыканты предпочитают записываться в студии и именно там достигают наивысших результатов. В истории есть радикальный пример — Гленн Гульд, в тридцать один год отказавшийся от концертных выступлений и вплоть до конца жизни общавшийся со слушателями только посредством студийных записей. Нередки и противоположные случаи, когда студия сковывает музыканта, не дает ему раскрыться в полную силу его таланта — Владимир Софроницкий, возможно, Генрих Нейгауз (впрочем, у Нейгауза есть потрясающие студийные записи). Другой вариант — Святослав Рихтер: у него много прекрасных студийных записей, но большинство его интерпретаций все-таки зафиксировано с концертов.

— Какого композитора, какую эпоху или стиль можно считать специализацией Рихтера? Вот про Гульда понятно — это Бах. А можно ли сказать, в чем особенно силен Рихтер? Или он универсальный исполнитель?

— Рихтер — самый универсальный среди всех пианистов, но при этом и он не универсален. Высшие достижения Рихтера связаны с музыкой Бетховена, Шуберта, Шумана, Дебюсси, Мусорг-

ского, Рахманинова и Прокофьева. Велика его роль в пропаганде западной музыки XX века в СССР: это Хиндемит, Шимановский, Барток, Бриттен, Берг.

В то же время в музыке Моцарта, как мне кажется, Рихтер чувствовал себя немного неуютно. Косвенно это подтверждает цитата из его дневника: «...Часто (почти как правило) забываю музыку Моцарта. Она почему-то (дефект мозга, что ли) не задерживается у меня в памяти».

Неравноценны рихтеровские записи Баха. С одной стороны — кристально ясные интерпретации 1948 года (Итальянский концерт, Соната ре мажор, Каприччио на отъезд возлюбленного брата, Фантазия и фуга ля минор), концертное исполнение Первого тома ХТК в 1969 году и замечательные студийные записи 1991 года. С другой стороны — студийная запись «Хорошо темперированного клавира», вызывающая неоднозначные, порой противоположные отклики.

Совершенно не играл Рихтер музыку второй половины XX века, хотя и весьма ею интересовался. Нет в его репертуаре сонат Скарлатти, испанской музыки. Однако гораздо дольше можно перечислять композиторов, музыка которых входила в его почти необъятный репертуар.

— *Отличается ли композиторская манера игры (Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича, Стравинского) от исполнительской? И если отличается, то чем? Почему надо слушать исполнителей, если есть авторские интерпретации?*

— Многие гениальные композиторы были выдающимися пианистами: Моцарт, Бетховен, Шопен, Лист, Рахманинов. Сюда же можно отнести Баха — хотя в его время фортепиано еще не имело широкого распространения, но он виртуозно играл на органе и клавесине.

Характерно, что из четырех названных вами русских композиторов трое получили высшее пианистическое образование (исключение составляет Стравинский). Кроме того, среди композиторов немало гениальных дирижеров. Малер, Рихард Штраус, Бернстайн и Булез — ярчайшие примеры. Кстати, верно и обратное. Многие выдающиеся исполнители — дирижеры, пианисты, виолончелисты,

певцы — сочиняли музыку. Вильгельм Фуртвенглер, Бруно Вальтер, Артур Шнабель, Генрих Нейгауз, Святослав Рихтер, Самуил Фейнберг, Мстислав Ростропович, Кэти Берберян — и это далеко не полный список.

Поэтому не совсем корректно разделять: это композиторская манера игры, а это исполнительская. Хотя различия, безусловно, существуют. Наиболее очевидное и лежащее на поверхности — композитор обладает более полной информацией о своем сочинении, чем исполнитель. Как пишет Г. Нейгауз, «в авторском исполнении яснее всего слышна та *правда в искусстве*, к которой испытываешь непреодолимую тягу, ибо каждому нормальному человеку свойственно предпочитать *настоящее*, неподдельное всему фальшивому и поддельному».

В то же время большому исполнителю нередко удастся взглянуть на произведение под другим углом, показать новые грани известной музыки. Грани не менее подлинные, просто другие. Тот же Нейгауз пишет: «Каюсь, что и я, грешный, несмотря на мое сознательное и инстинктивное преклонение перед автором-исполнителем, однажды получил большее наслаждение от исполнения прокофьевских „Сарказмов“ Владимиром Софроницким, чем от авторского исполнения. Так же трудно бывает решить, кто „лучше“ играет Первый концерт Прокофьева: автор или Святослав Рихтер. На это я бы ответил: оба лучше».

Если же свести все к шутке, то мой друг сказал однажды: «В отличие от исполнителя композитор играет то, что написано в нотах».

— Мне кажется, что фортепианная музыка остается «главной» для России в силу ее *литературоцентричности*, так как широкоформатный концерт для фортепиано с оркестром можно, по глубине и точности проникновения и охвата, приравнять к чтению какой-нибудь глубокой книги, с определенным стилем и связностью наррации...

— Фортепианная музыка была, пожалуй, «главной» для эпохи романтизма, в первую очередь западного. Литературоцентричности там было хоть отбавляй — достаточно вспомнить Шумана и Листа («Соната по прочтении Данте», «Сонеты Петрарки» и так

далее). Определяющим жанром русской музыки, во всяком случае в XIX и в первой половине XX века, была опера (Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Прокофьев).

Хочу заметить, что литературоцентризм и нарративность — отнюдь не одно и то же. Симфонии Чайковского нарративны, однако о литературном первоисточнике говорить не приходится. В то же время «Волшебное озеро» Антолия Лядова, несмотря на программный заголовок*, — статичная импрессионистическая картина.

Что же касается концерта для фортепиано с оркестром — это действительно значимый жанр для русской музыки во многом благодаря концертам Рахманинова, но также и Чайковского, Скрябина, Н. Метнера, Прокофьева, Щедрина.

БЕСЕДА С АНТОНОМ СВЕТЛИЧНЫМ

— *Вам не кажется, что Рахманинов написал очень мало?*

— Устольская когда-то сказала, что «не верит композиторам, пишущим сто, двести, триста опусов». Трудно сказать, верила ли она Рахманинову, но, по крайней мере, шансов у него было больше, чем у Шостаковича, в которого эта стрела была выпущена.

С другой стороны, я несколько лет назад слушал на одной конференции выступление текстолога, занимающегося сейчас изучением рахманиновских архивов, — он говорил, что, пожалуй, 2/3 сочинений Рахманинова мы пока еще не знаем.

Впрочем, даже если текстолог и преувеличил, небольшой объем рахманиновского наследия не должен так уж удивлять. Для композиторской работы Рахманинову требовались время, уединение и тишина — а с этим порой возникали проблемы.

* Относящийся к программной музыке — инструментальной музыке, не включающей в себя словесный текст, но имеющей литературную программу: поэтический сюжет, раскрывающий «что происходит в музыке».

В русский период он фактически мог писать только летом в Ивановке (плюс пару зим в Дрездене), а на протяжении концертного сезона деятельность пианиста и дирижера занимала его целиком.

Уехав из России, он потерял не только желание сочинять (часто цитируемое высказывание). Не менее важна и потеря обустроенного места для работы и даже того, пусть небольшого, свободного времени, которое он имел в России.

За границей надо было зарабатывать деньги. Доход от поместья исчез, жить можно было только на выручку от артистической деятельности.

Рахманинов, видимо, решил, что как пианист заработает больше, — и сконцентрировался на исполнительстве. По этой же причине он переехал в США — там больше платили.

Сама же Америка его быстро утомила — в 1925 году, добившись финансовой стабильности, он прервал там контракты, продал купленную собственность и уехал в Европу (и, кстати, если бы не война, жил бы там до конца).

Тут он внезапно обнаружил себя свободным месяцев на девять — и сразу же начал сочинять: закончил начатые еще в России «Три русские песни» и Четвертый фортепианный концерт.

(Концерт получился гигантский, Рахманинов шутил, что его надо будет исполнять в несколько вечеров, как «Кольцо нибелунга»; в действительности, впрочем, пришлось его просто несколько раз сокращать и перерабатывать, а полная версия с тех пор практически никому не известна.)

Потом он снова вернулся к исполнительству. Позже, как только появился и обустроился Сенар*, он каждое лето там что-нибудь сочинял или перерабатывал старое, практически вернувшись к прежнему ритму.

* Сенар — поместье Сергея Рахманинова, купленное в 1930 г. В названии соединены две первые буквы имени Рахманинова, его жены и двоюродной сестры, Натальи Сатиной, и буква «Р» — Рахманиновы.

Так что важность «отрыва от корней», мне кажется, несколько преувеличена — хотя совсем сбрасывать ее со счетов, конечно, тоже не стоит.

— Вообще, какая композиторская стратегия кажется вам более удачной, «многописание» или «штучность»?

— Лично мне — штучность. Хотя работают на самом деле обе, и ни одна не гарантирует сплошного потока шедевров. У Рахманинова, в общем, тоже не всегда получалось, несмотря на его явное стремление отделять каждую пьесу до совершенства, даже если требуются многократные переработки.

У него много идиом, кочующих из пьесы в пьесу. Иногда эти идиомы начинают жить собственной жизнью, ничему высокоуровневому не подчиняясь. Тогда выходит не очень убедительно, как, например, в некоторых прелюдиях 32-го опуса.

Но когда все совпадает как надо — получается экономно и выразительно, и даже мельчайшие детали оказываются на своих местах.

В его случае, видимо, этот перфекционизм и есть «штучность». Он никогда, кажется, не стремился к переосмыслению базовых конвенций (как Шёнберг или Стравинский), не стремился изобретать для каждой пьесы новую технику, метод, правила игры.

Поэтому для слуха, заточенного под модерн, он явно выглядел как зануда, говорящий все время одно и то же, причем старое и уже отработанное (продвинутые критики его так и называли — «эпигон Чайковского»).

Сергей Аверинцев когда-то говорил, что, читая эстетическую полемику византийских авторов, иногда трудно понять, в чем заключается, собственно, предмет спора, — настолько близки взгляды сторон. Примерно так же выглядели сочинения Рахманинова для нового поколения.

Такая критика была, конечно, несправедлива. Стиль Рахманинова, безусловно, менялся со временем, и изобретательности ему было не занимать — просто она не была для него первоочередной целью.

Первый раздел «Острова мертвых» написан, к примеру, фактически в репетитивной технике (впрочем, условной: там почти нет

точного повтора паттернов, а обновление достигается изощренной ритмической и оркестровой работой), которой Рахманинов и не подумал придать самостоятельную ценность.

Для него она была инструментом для решения местных задач, и не более.

— *Больше всего мне у Рахманинова нравится (завораживает) как раз упомянутый вами «Остров мертвых». Что вам нравится больше всего?*

— «Остров», безусловно, самый недооцененный опус Рахманинова.

По моим наблюдениям, даже из музыкантов мало кто знает о его существовании — по крайней мере, в России. А музыка прекрасная, и вдобавок с парой необычных (если не уникальных) для Рахманинова технических идей.

Похоже, «Остров» просто потерялся между Второй симфонией и Третьим концертом — и это печально, поскольку он ничем их не хуже.

У меня с Рахманиновым личное.

Как начинается настоящая любовь к музыке? Вначале мы просто слушаем — и пьесы раз за разом проходят мимо нас, как пейзажи за окном поезда. Яркие детали, окруженные, как хрусталь картоном, музыкой, которую мы не можем даже вспомнить (да и яркие места быстро забываем, потому что они бессвязны и лишены для нас личного смысла).

А потом происходит чудо — так оно, по крайней мере, выглядит изнутри. В очередной пьесе разрозненные впечатления попадают в резонанс друг с другом и вдруг образуют гештальт, неделимое впечатление от целого. Как в детстве мы, соединив точки по номерам, получали картинку, так и здесь отдельные точки впечатлений соединяются в линию, и эта линия ведет за собой.

Звуки трансформируются, переплавляются в нечто иное — можно назвать его как угодно: образ, настроение, эмоция, интонационная форма, содержание. Этим настроением окрашиваются даже проходные фрагменты, потому что мы предугадываем, что будет

далее, ждем, что наши догадки подтвердятся, и это ожидание воздействует само по себе.

Общий эффект примерно тот же, как если расширить сознание чем-нибудь психотропным или, скажем, научиться видеть за плоским орнаментом 3D-картинку. Хаксли, описывая в «Дверях восприятия» свой мескалиновый опыт, вводит (точнее, заимствует у Экхарта) термин «Istigkeit», «есть-ность» — переживание вещи как самоценной, открывающей бесконечные глубины просто фактом своего существования.

Вероятно, здесь что-то близкое — впечатление очень сильное и, главное, самоценное, не нуждающееся в объяснениях через что-либо другое. Смысл музыки оказывается не то чтобы прямо заключен в ней самой — нет, но ее задачей оказывается запустить акт чистого созерцания и в нем раствориться. Вероятно, это могли иметь в виду люди, придумавшие «чистую» музыку как противовес «прикладной».

Потом все усложняется. Мы учимся слышать выразительность там, где не чувствовали ее раньше (например, не в материале, а в структуре); можем объяснить себе, почему выразительные места действуют на нас; способны сосчитать, сколько должно быть хрусталя и сколько картона; видим, как менялась область выразительного со временем — но это все потом. Это процесс формализации слухового опыта, за него отвечает образование — а чтобы оно началось, нужен собственно опыт.

Так вот, у меня этот опыт начинается со Второго концерта Рахманинова. Лет примерно в десять я забрался в шкаф с бабушкиными пластинками и, проигнорировав симфонии Чайковского, извлек рахманиновские концерты в исполнении автора (исключая Третий — там был Ван Клиберн с конкурса Чайковского). Начал почему-то с конца, поставил Рапсодию, Четвертый, Третий (без эффекта), а потом включил Второй — и всё. Дело было летом, и я его слушал месяца полтора в среднем по паре раз в день.

С тех пор у меня Рахманинов любимый композитор. Потом я аналогичным образом проник в другие концерты, и не в концерты, и уже не только Рахманинова — но с чего все началось, помню до

сих пор. Одно время я знал весь рахманиновский опусный каталог наизусть по номерам, прочитал с листа всю его фортепианную музыку (и в смысле развития техники мне это дало, возможно, даже больше, чем разучивание основной программы по фортепиано), переслушал по многу раз все, что смог найти, — короче говоря, выбрать какое-то одно любимое произведение будет, честное слово, трудно. Я у него люблю очень многое, даже полуудачи типа Первой сонаты или «Вариаций на тему Шопена».

— *Как и почему Рахманинову удалось стать героем американского поп-культуры? Причем не только как исполнителю (в чем ему, судя по дневникам, завидовал Прокофьев), но и как сочинителю тоже. Кстати, почему Прокофьеву не удалось сделать в Америке карьеру?*

— Насчет Прокофьева — причин там достаточно, и эстетического характера, и, так сказать, рыночного.

Для начала — Рахманинов был куда более опытный артист. Шире известен, больше связей, знакомств и контактов. В Америку он в 1918 году приехал, имея от нескольких импресарио предложения по концертным контрактам, из которых мог выбирать (и почти от всех, кстати, отказался).

Репертуар чужой музыки у него был большой, в Америке он уже бывал (в концертном туре 1909–1910 годов; сыграл, кстати, Третий концерт в Нью-Йорке, с Малером за пультом) и знал, что публике нужно — свои пьесы включал в программы понемногу, играл в основном классику.

Прокофьев же приехал просто наобум, этаким Наполеоном, ввязаться в бой и на месте разбираться. Первым делом он устроил сольный концерт из своих произведений — и даже вроде с успехом, но фурора, конечно, не произвел и, похоже, именно этим остался недоволен.

Вообще, результаты визита разочаровали прежде всего его самого. Он явно хотел бешеного успеха и громкой славы, можно даже скандальной, и немедленно — а так не получилось.

Как пианист Рахманинов, честно говоря, был просто на несколько порядков круче, так что неудивительно, что соревнование толком не состоялось.

Композитора же Прокофьева в Америке играли, и издавать предлагали, и заказы были («Любовь к трем апельсинам», например, написана по заказу дирижера Чикагской оперы) — но это было не радикально лучше, чем у всех остальных, и потому его не устраивало.

А Рахманинов, человек вообще очень смиренный, спокойно работал себе и никуда не торопился.

Кроме того, у него было несколько параллельных карьер, поэтому немедленный успех в одной из них был не так критичен (как композитора его, между прочим, критиковали в Америке весьма изрядно, особенно в 1930-е годы).

Короче, Прокофьев, с одной стороны, не дождался. Слишком быстро вернулся в Европу. Но, с другой стороны, может, он и прав — останься он в Америке, гарантий большого успеха не было бы никаких. У Америки (если судить по прекрасной книге Ольги Манулкиной) была в это время своя задача — национальная музыка. По импорту европейского модерна там не особо тосковали — если не считать отдельных, воспитанных Европой интеллектуалов.

Сначала американцы занимались ликвидацией пробелов в образовании, слушали европейскую классику и писали свою. Имена этих композиторов вам неизвестны и вряд ли нужны (хотя там были, например, люди, которые в поисках национального колорита применили пентатонику даже раньше Дворжака).

А потом в Америке появился свой собственный модерн (Генри Кауэлл, Джордж Антейл и другие, да и Айвз, хотя о нем никто не знал), и чужой оказался тем более не очень нужен. Спрос на него, конечно, был, но небольшой и вполне удовлетворялся фигурами элитного уровня, типа Стравинского или Шёнберга.

Прокофьев же законодателем моды в Европе не был никогда — и тем более в те годы. Он был просто недостаточно известен, ничего «марочно» нового не придумал, крупных европейских скандалов не произвел (хотя со «Скифской сюитой» пытался повторить успех Стравинского, но не получилось — вдобавок ее парижская премьера была уже в 1921 году, на излете американской карьеры).

Не было «фишки», по которой его могли бы запомнить (типа «автор той самой скандальной „Весны священной“», «создатель

той самой скандальной и загадочной додекафонной системы» и тому подобное). Он, наверное, мог бы выстрелить с Первой симфонией как «создатель неоклассицизма», но не застолбил территорию вовремя.

А у Рахманинова «фишка» нашлась: «автор той самой прелюдии до-диез минор». Рахманинов ее к середине карьеры, я думаю, ненавидел — приходилось играть на бис на каждом концерте — и тем не менее. Чем она всех так зацепила, мы еще потом поговорим.

Кроме того — Рахманинов не настолько далеко отступил от классики и язык его был в целом понятен (Прокофьев, особенно ранний, все же пожестче, хотя тоже не ультрарадикал). Не чуждался попсы, причем мог оставаться в ней не менее изощренным (см. хотя бы аранжировки вальсов Крейслера).

Плюс, возможно, уже понятная Америке ностальгическая эстетика (тоска по «Америке, которую мы потеряли», к этому времени более-менее сформировавшаяся).

Плюс общая у обеих стран глубинная патриархальность — в Америке скрытая за лихорадочной активностью деловых и индустриальных центров, но несомненная.

— Мне нравится версия Игоря Вишневецкого, биографа Прокофьева, который очень сожалел, что у него не сложился тандем с Баланчином — композитору не понравилось, как начинающий тогда балетмейстер поставил «Блудного сына». Вишневецкий считает, что если бы не строптивость Сергея Сергеевича, избалованного вниманием Дягилева, в антрепризе которого и начиналось балетное творчество композитора, то Прокофьев вполне бы мог занять в ней место Стравинского, покориив Америку с балетного входа, а Баланчин стал бы проводником его сложной, модернистски накрученной музыки.

— Строптивость вообще не раз сыграла с Сергеем Сергеевичем злую шутку. Когда Дягилев был в силах и имел желание заказывать Прокофьеву балеты, тот хотел писать оперы — которые Дягилев не хотел ставить, потому что оперу считал мертвой.

А потом, после неудачи с постановкой «Огненного ангела», когда Прокофьев разочаровался в опере и решил-таки писать ба-

леты, было уже поздно — Дягилев просто умер, через три месяца после премьеры «Блудного сына», и заказать больше ничего не успел.

С другой стороны, с модернистски накрученной музыкой у Прокофьева были сложные отношения. Он никогда не тяготел к ней по-настоящему, и самые замороченные и диссонантные вещи типа «Скифской сюиты» или Второй симфонии писал в расчете на тогдашнюю европейскую моду, с целью повторить скандальный успех Стравинского (к музыке которого он относился скептически — но не мог не признавать его карьерных достижений).

Успех, правда, случился не весьма большой — Прокофьев даже, по собственному признанию, после премьеры Второй симфонии в первый и единственный раз в жизни испугался, что может оказаться композитором второго ряда.

Объяснить эту неудачу (для Прокофьева все, что не фурор, то неудача) возможно долей пренебрежительного эгоцентризма, который Прокофьеву вообще был свойствен. Он явно не потрудился изучить в деталях причины успеха, например «Весны», и в «Скифской сюите» разве что наворотил диссонансов, полностью проигнорировав открытия того же Стравинского в метроритме и ладовой организации.

Диссонансы между тем скандала в 1920-е годы не делали (по крайней мере, не в европейских центрах). Новый диссонантный саунд был уже найден и закреплен, но сам по себе всех быстро утомил. Композиторы начали искать новые организующие принципы взамен утраченной тональной гармонии — додекафония у нововенцев (со всеми индивидуальными различиями), метроритмические новации у Стравинского и Бартока, полифония у Хиндемита, Мийо и того же Стравинского; позже — система Мессиана.

Прокофьев в этом смысле не мог предложить ничего — он просто не думал в этом направлении, а лишь приспособливался к общему колориту.

В итоге, где у Стравинского смена размера в каждом такте и архаизация вертикали (нет дистинкции между звукорядом и обрисовывающими его попевками), там у Прокофьева 4/4 (во всех

четырех частях сюиты), смены тональностей с ключевыми знаками и традиционная диатоническая мелодика.

То есть даже если представить себе ситуацию, в которой Прокофьев в конце 1920-х годов отвоевал себе место в балетной сфере (хотя он вряд ли вытеснил бы Стравинского полностью), не поссорился с Баланчином и стал работать для американского рынка — совсем не факт, что музыка была бы модернистски накрученная.

Скорее всего, Прокофьев попытался бы подстроить язык под американский вкус (сочиняя «Стальной скок» во время гастрольного тура в США, он уже стал двигаться, по собственным словам, к «стилю мюзик-холла») — и нет гарантии, что смог бы сделать это адекватно.

В действительности же в это время, разочаровавшись в американском и, до определенной степени, в европейском рынках, Прокофьев все чаще посматривал в сторону СССР. В Америке стать первым мешал Рахманинов, в Европе — Стравинский, а в СССР был шанс. Контакт с СССР он не разрывал никогда, после установления дипломатических отношений между СССР и Францией зарегистрировался как советский гражданин и даже публично приветствовал события, которые там происходят.

В один год с премьерой «Блудного сына» он побывал уже во втором гастрольном туре в Союзе, еще через пару лет снял в Москве квартиру, а затем и переехал — дальнейшее известно. Так что шансов на успешный тандем с Баланчином было, вероятно, немного.

— Мне понравилось, как Ольга Раева в нашем диалоге о Бетховене назвала композитора «фортепианным» — несмотря на то, что Бетховен создал колоссальный массив музыки для самых разных инструментов, но Раева вычленила во всем этом именно фортепианное начало. Считать Рахманинова фортепианным композитором сам бог велел. Так?

— Конечно. Для фортепиано Рахманинов — абсолютный композитор, идеально эргономичный. Играть его сложно ровно настолько, насколько у исполнителя несовершенный аппарат (впрочем, будут проблемы, если маленькая рука или недостаточная растяжка), а сами по себе его фактуры ложатся под пальцы как ни у кого.

Ближайший его соперник в этом смысле — Шопен, а на третьем месте даже не знаю кто — Дебюсси, Равель, может, Брамс или Прокофьев. Точно не Лист — у него неудобных мест довольно много, причем часто он пишет их намеренно. (А Скрябин иногда вообще писал будто для существ с каким-то нечеловеческим устройством верхних конечностей — атлантов, вероятно.)

Я бы даже сказал, что это удобство — отдельная грань в содержании его сочинений. Оценить его в полной мере, правда, может только тот, кто хоть как-то связан с игрой на рояле. Остальным приходится довольствоваться сравнениями.

Представьте себе идеально удобный интерфейс управления в компьютерной игре или, не знаю, навигацию в телефоне — когда кнопки на экране нужного размера (такого, чтобы пальцы не задевали соседние), нажимаются сразу, а не через полсекунды, меню организовано логично, нужные функции легко доступны, все вообще рационально, красиво и быстро работает.

В общем, когда можешь не бороться с прибором, а заниматься делом с его помощью. Эти вещи не стоит недооценивать — Apple, например, на них сделала себе немалую часть кассы.

Вот так же Рахманинов пишет для рояля. Все остальное — работу с хором, оркестром, вокалом — он делает просто хорошо (забудем редкие просчеты типа известного дисбаланса партий в виолончельной сонате, где центр тяжести сильно смещен в сторону фортепиано и виолончель, в общем-то, в пролете). С роялем же работает — идеально.

— *А кроме фортепиано, какие инструментальные или технологические моменты в музыке Рахманинова вас особенно трогают?*

— Тут я не оригинален — те же самые, которые трогают всех. Какие у него самые сильные стороны? Дилетантски говоря, красивые мелодии и гармонии — как в «Вокализе» или в концертах. Это, наверное, даже очевидно.

Другой вопрос, почему они кажутся нам красивыми.

Во-первых, Рахманинов активно эксплуатирует динамическую форму волнообразного типа, с единственной высшей точкой и подводящими к ней иерархически выстроенными кульминациями.

Придумал ее, конечно, не он (интересно, кстати, кто?) и использовал не он один — примеров миллион, от си-минорной прелюдии Шопена или вступления к «Тристану» до, скажем, медленной части Первой симфонии Шнитке.

Волна состоит из подъема и спада. Выразительность и того, и другого — чистая физиология. Подъем — это закон превышения: реакция на действие одних и тех же раздражителей со временем ослабевает (это называется адаптация), поэтому каждый следующий раздражитель, чтобы обеспечить стабильный и тем более нарастающий уровень возбуждения, должен быть сильнее предыдущего.

А спад после кульминации — это так называемое запредельное торможение, когда при максимуме интенсивности раздражителя дальнейшее усиление возбуждения оказывается невозможным, и оно сменяется торможением. Музыка это просто синхронно под-держивает.

Рахманинов так пишет и пьесы в целом, и отдельные мелодии — и когда у него все получается по пропорциям, результат цепляет слушателя даже против его воли. Как «Титаник», который в нужных местах фактически силой заставляет публику пустить слезу. Другое дело, что не всем нравится, когда с ними так обращаются, — поэтому и у Кэмерона, и у Рахманинова полным-полно критиков.

Во-вторых (это уже не про мелодию), у Рахманинова гармония и фактура действуют кумулятивно. Сплошь и рядом у него богатство и разнообразие гармонических красок идет не от аккордовой цифровки, а от ее оформления фигурациями. Не знаю, правда, как это наглядно продемонстрировать в нашем формате — тут надо бы показывать за роялем или прямо в нотах.

Можно посмотреть, например, ми-бемоль-мажорную прелюдию (особенно во второй половине). Или побочную партию (соло рояля, тоже в ми-бемоль мажоре) Второго концерта, где из-за двойных задержаний образуются мнимые аккорды на сильных долях, — они исчезнут, если музыку редуцировать до базовой гармонической сетки. Вообще таких мест очень много.

Опять же придумал их не он — при желании можно проследить обогащение гармонии фактурой через весь XIX век, от Бетховена

через Шопена, Шумана, Листа и других. А Рахманинов просто очень хорошо представляет себе их наработки и активно ими пользуется.

То есть все эти вещи, которые трогают, на самом деле форматные, довольно хорошо формализованные и включенные в учебники, и можно было бы объявить Рахманинова просто суперпрофессионалом и на этом успокоиться — но есть еще и «в-третьих». Нечто гораздо более эфемерное — рахманиновский «саунд».

Тут придется прибегнуть к метафорам, потому что точных терминов нет. У музыки Рахманинова всегда есть масса и плотность. Для сравнения: Скрябин, наоборот, совершенно бестелесный в тихих местах и какой-то эфирный даже в громогласных кульминациях — это менее заметно в оркестре, но прямо бросается в глаза в фортепианной музыке.

Саунд Рахманинова — приземленный, даже, возможно, вросший, как былинный богатырь, в мать-сыру-землю. Массивный, какой-то сугубо материальный, маслянистый (пиши он электронику, можно было бы сказать «аналоговый») — он покоится, как на фундаменте, на ощущении веса и гравитации.

Посмотрим, в чем это выражается. Когда-то Мирон Харлап (один из самых недооцененных российских музыковедов) предложил для оценки ритмических единиц, кроме собственно длины, еще и категорию «весомости».

Рассуждал он примерно так: ритм, по формальному определению, есть отношение длительностей. Четверть вдвое длиннее восьмой и вдвое короче половинной, а сколько каждая из них длится в физическом времени, неизвестно, пока не задан темп.

Поэтому при записи музыки нотами, строго говоря, должно быть неважно, использовать целые ноты и половинные или шестнадцатые и тридцать вторые — потому что отношения в обеих парах эквивалентны (одна длительность вдвое короче другой), а темп мы вроде можем задать какой захотим. Так?

Не так. Впечатление от той и другой записи будет отличаться разительно. Более того, отличаются и менее радикальные случаи — один из них Геннадий Рождественский приводит в своей статье про редакции балетов Стравинского.

Во второй редакции «Весны» Стравинский переписал «Великую священную пляску» вдвое более крупными длительностями (были шестнадцатые и редкие восьмые, стали восьмые и редкие четверти), соответственно поменяв размеры в тактах и темп.

В чисто математическом смысле не изменилось ничего — однако влияние на реальное звучание оказалось разительным. Оркестрантам стало гораздо легче играть, но при этом из исполнения почти целиком пропали нерв, электричество, все стало гораздо уравновешенней и безобиднее.

Дело в том, что у человека, имеющего достаточный опыт чтения нот, рано или поздно складывается интуитивное представление о том, сколько примерно физически делятся разные длительности. Проще говоря, если мы видим шестнадцатые, то подсознательно ждем, что они, скорее, пробегут, а если четверти или половинки — то они, вероятно, пройдут в более спокойном движении.

Поэтому текст, состоящий из шестнадцатых, мы интуитивно станем играть немного быстрее, чем тот же текст, состоящий из восьмых, — как если бы шестнадцатые были немного легче и меньше сдерживали скорость нашего движения. Это ощущение связи между длительностью и скоростью течения музыкального времени Харлап и предложил называть «весомостью».

Так вот, у Рахманинова есть один совершенно уникальный в этом смысле образец нотации — главная партия Второго концерта. В ней, как вы помните, мелодия струнных поддержана массивными пассажами рояля.

Пассажей там по два в такте, на каждый приходится по восемь-девять нот, и при указанном размере 4/4 математически правильно было бы их записывать шестнадцатыми. А Рахманинов пишет восьмыми.

То есть если суммировать длительности всех нот в пассажах, то получится, что сумма превышает заявленный размер такта более чем в два раза. Такт, другими словами, переполнен материей — и это, конечно, не может не сказываться при исполнении. Пианисты бессознательно чувствуют, что эта запись что-то значит.

Кроме того, Рахманинов предпочитает массивные, насыщенные фактуры, многозвучные аккорды с обилием дублировок; тяготеет к низкому регистру — а одно и то же вертикальное расстояние между звуками ощущается внизу плотнее, чем вверху.

Все это, естественно, работает на тот же характерный звук. Темпы в его музыке редко достигают астрономических величин — наоборот, он больше склонен к спокойному движению. «Остров мертвых» (особенно в самом начале) в этом смысле чуть ли не квинтэссенция его саунда — движение тяжелой массы на умеренной скорости.

Выше, говоря про мелодию и гармонию, мы искали Рахманинову предшественников. Здесь их искать почти бесполезно — есть, конечно, Мусоргский с колокольными звонами, есть Бородин с «Богатырской», но их наличие ничего не объясняет, потому что это не связная традиция, а отдельные эпизоды.

Реальный же прототип в случае Рахманинова очевиден: это колокольный звон как таковой, в оригинале. Звук русского большого колокола густой, гармонически богатый и не допускающий особой спешки просто из-за физических свойств звучащего тела — поди его раскачай.

Еще можно было бы вспомнить медленное время помещичьих усадеб, певцом которых Рахманинов долгое время числился, но это уже больше похоже на мышление по аналогии.

Лучше отметить, что в поздних вещах Рахманинова (Рапсодия, Вариации на тему Корелли и так далее) этого саунда гораздо меньше — вообще, его поздний стиль гораздо более графичный и сухой, и это интересно.

— В стереотипном представлении Рахманинов является прежде всего русским композитором и выразителем «русского», «русскости». Срабатывает простая ассоциативная цепка: широкие разливы фортепианных пассажей вполне естественно ассоциируются с родными просторами, лесами, полями, реками. Рахманинов действительно «думает» в своей музыке о России или же ассоциативный ряд этот выстраивается из-за совпадения принятых композитором технических решений и того смыслового ореола, который появляется?

— И то и другое. Русский колорит действительно возникает из-за определенных технических решений — но «думать в музыке» и означает принимать технические решения.

Рахманинов вполне мог субъективно переживать «русскость», когда писал, однако в музыке нет его переживаний, в ней есть только звуки. Поэтому тот факт, что мы переживаем «русскость» при слушании, обозначает, что «русскость» как-то реализована в структуре вещи.

Профессиональная школа в России, начиная с Глинки и его менее именитых современников, весь XIX век разрабатывала способы выразить в звуках национальный колорит. То есть Рахманинову было на что опереться.

Рецепт довольно простой. Берем натуральный минор, и побольше. Добавляем типичные народные попевки, в идеале взятые прямо из народных песен.

В гармонизации предпочитаем обороты с субдоминантой плюс, по желанию, нетрадиционное строение вертикали (нетерцовые аккорды, пропуск звуков в трезвучиях, ненормативные расположения и удвоения).

В фактуре — выделенный тематизм и гетерофонию (отслоение от темы звучащих одновременно с ней производных вариантов). Формообразование берем мелодической природы, с опорой на варианты повторения мелодий (в том числе форма «куплет-припев» как частный случай) и тому подобное.

Проблема симитировать русский колорит перед Рахманиновым, следовательно, не стояла. Зато стояла другая: если собрать все эти приемы вместе, то музыка начинает звучать «по-русски» на грани дурновкусия. Не русский дух, а арбатский китч, vodka-balalaika и медведи на улицах.

Многочисленные «русские увертюры» в начале XX века были общим местом и звучали примерно как нынешние дешевые образцы world music, подогнанные под западные паттерны восприятия и очевидно далекие от оригинала.

Другими словами, писать так было уже неприлично. Поэтому Рахманинов, пользуясь всеми прежними приемами, каждый раз

дозировать их очень аккуратно. Натуральные лады, например, прекрасно сочетаются у него с европейским функциональным мажорно-минором и с самой изощренной хроматикой — и «русскому духу» это особо не мешает. И так везде.

В результате иногда получаются достаточно парадоксальные вещи, типа того же «Острова мертвых». С одной стороны, в нем весь первый раздел написан в преобладающем натуральном миноре.

С другой стороны, не сказать, чтобы это как-то особенно по-русски звучало — не «Камаринская», в общем-то.

С третьей стороны (кто сказал, что их должно быть всего две?), в западной традиции такая музыка непредставима. Достаточно сравнить ее со вступлением к «Золоту Рейна», где, пожалуй, самая тяжелая в Европе вода, — разница все равно очевидна даже на слух, без анализа.

То есть когда Рахманинов говорит, что он русский композитор и что родина наложила отпечаток на его музыку — это правда. Но отпечаток этот спрятан глубже обычного.

Типичные приметы «русскости» он не очень педалирует — зато добавляет к ним кое-что новое от себя.

Прежде всего это «колокольный» саунд, о котором говорилось выше, — он окрашивает собой самые разные ладовые и гармонические структуры и служит для них объединяющим фактором.

Кроме того — архаизация мелоса. В XIX веке под русской народной песней понимали почти исключительно протяжные и плясовые, то есть поздние этапы ее развития. (В XXI веке, к сожалению, тоже, но это отдельная тема.)

Рахманинов же движется вспять, к знаменному распеву и раннему фольклору. У них, в общем, одни и те же приметы: узкий диапазон, преобладающее поступенное движение, асимметричная длина мотивов, органическая неквадратность, выровненная ритмика с малым числом используемых длительностей, развертывание мелодии между парой опорных тонов.

И все это у Рахманинова в изобилии практически повсеместно, от симфоний и концертов до мелочей типа романса «На смерть чижика».

Вообще, интересно, насколько он своеобразен именно мелодически. В смысле фактуры и гармонии он черпает из западной традиции пригоршнями и без стеснения.

Мелодиям же его свойственна скорее эстетика избегания. Протестантский хорал, барочные риторические фигуры, классицистская орнаментика, персонажные характеристики, шопеновское инструментальное бельканто, листовский ораторский пафос — всем этим вещам мелос Рахманинова, как ни странно, почти ничем не обязан.

В остальном же внешнему облику его музыки присущ вполне европейский лоск. Он вообще очень сильно погружен в контекст — указывать пришедшие с разных сторон влияния, цитаты и реминисценции можно очень долго.

В фактурной отделке Рахманинов наследник не только Шопена с Листом, но и Баха — это наглядно видно по транскрипциям из ми-мажорной партиты.

В конце до-минорной прелюдии пассаж и каденция — расширенный вариант завершения «Революционного этюда».

Каденция соль-мажорной прелюдии практически списана с каденции ноктюрна Des-dur Шопена.

В конце соль-минорного этюда-картины — цитата из Первой баллады Шопена же.

На видном месте в фа-минорном этюде — лейтмотив из «Пиковой дамы».

Чайковский и его влияние на Рахманинова — это отдельный сюжет. Свои лучшие лирические темы оба написали в одной и той же технике — подъем с противоходом (для примера можно сравнить лирическую тему из интродукции к «Пиковой даме» и гигантское дополнение к главной партии Второго концерта).

Нерегулярные оркестровые акценты из кульминации «Ромео и Джульетты» прямо перешли к Рахманинову — найти их можно в кодах всех концертов (а еще у Стравинского, в балетах).

Даже знаменитый «рахманиновский аккорд» ($\text{VII } \frac{4}{3}$ с квартой), скорее всего, происходит из вступления к «Ромео и Джульетте» (аккорды духовых перед арфой) и так далее, всего тут не назвать.

Смотрим дальше. Минорная тоника с секстой и без квинты (она есть, скажем, в первой из «Трех русских песен» или во внеопусном романсе «Из Евангелия от Иоанна») — звучит очень по-русски, особенно в «Песнях». У Рахманинова эту идею даже позаимствовал Свиридов, декларативно собиравший у себя все русское. При этом первоисточник этого приема — в ля-минорной мазурке Шопена опус 17, где русского духа нет ни грамма. Поляк Шопен вообще вряд ли испытывал добрые чувства к Российской империи.

Хроматические терции этюда Скрябина (опус 8, № 10) в эпизоде финала Третьего концерта.

Широчайшее воздействие «Сказания о Китеже» Римского-Корсакова.

Фортепианный концерт Грига, с которого в деталях списана формальная схема Первого концерта.

Вагнеровские гармонии во второй части «Колоколов» (и не только там).

Явное влияние листовской Данте-сонаты* на тематику и материал Первой сонаты Рахманинова (в той же тональности!).

У Листа тоже взято довольно много — компоненты фортепианной техники, семантика соль-диез минора (из «Кампанеллы» прямо перешедшая в соль-диез-минорную прелюдию), разработка мотива *Dies irae* и так далее.

Более того, фортепианная техника Рахманинова по сути целиком заимствована из западной традиции — ее просто неоткуда больше взять. Поэтому «широкие разливы пассажей» (которых у него гораздо меньше, чем принято думать) в смысле «русского духа» обычно как раз не очень показательны.

Правда, его пассажи обычно структурно сложнее, чем в среднем по Европе. Уровень исполнительского аппарата позволяет Рахманинову даже развернутый пассаж мелкими нотами через всю клавиатуру слышать как связное целое с единым колоритом.

По сути, он их сочиняет не как демонстрацию техники, а как постепенно возникающие аккорды сложного спектра — слуховой

* Имеется в виду фантазия-соната «По прочтении Данте».

первоисточник здесь, скорее всего, опять тот же самый колокольный тембр (спектр колокола, как известно, негармонический и обычно очень насыщенный).

В общем, если все эти влияния тщательно учесть и собрать воедино, то представление о «русскости» Рахманинова придется серьезно пересмотреть. Он не то что бы прямо космополитичен — это к Стравинскому. Но он смог говорить о «русском» универсальным языком, понятным во всем мире, — и добился поэтому закономерной всемирной популярности.

— *Вы показали, как Рахманинов, с помощью определенных технических решений, разворачивает наше понимание своих сочинений в сторону переживания «русскости». Такой подразумевающийся, обязательный в восприятии многих сюжет — насколько это типично? Насколько корректно говорить об этом?*

— Говорить об этом корректнее всего в социологических терминах. Дело в том, что закономерности чистой инструментальной музыки довольно трудны для восприятия. Кроме того, они все время усложняются по мере ее развития. Ко времени Рахманинова ей было века три, и это немалый срок — композиторы многому научились в смысле организации звуков и, соответственно, детального слышания этой организации.

Концерты тем не менее посещают не только композиторы — а публика и тогда состояла и сейчас состоит в основном из людей, довольно плохо слышащих, как устроена музыка. Чтобы акт восприятия привел в их случае к успеху — рождению каких-то новых смыслов (или актуализации уже существующих) — требуются дополнительные подпорки.

Вот литературность, программа, сюжет — одни из наиболее часто используемых подпорок, только и всего.

Особенно существенную роль подпорки (эти и другие) стали играть примерно со второй половины XVIII века, когда начались постепенные, но очень серьезные изменения в составе аудитории и в отношениях между участниками музыкального процесса вообще.

Уже в первой половине XIX века организация музыкальной жизни приобрела отчетливо коммерческий характер. Фигуры ме-

ценатов отошли на второй план, а основным «коллективным меценатом» стала публика в целом, «спонсирующая» музыкантов через рыночные механизмы — покупку нот, билетов на концерты, оплату частных уроков.

Концерты в это время выглядели очень не похоже на привычные нам (об этом подробно написано в замечательной книге Евгения Дукова про историю концерта). Многие их разновидности предполагали активное общение даже во время звучания музыки, и тем более в антрактах. Общение, как правило, оказывалось первичной функцией, а слушание музыки — дополнительной.

Гевандхауз*, например, в начале своей истории был местом, где мужчины под классическую музыку выбирали себе дам для дальнейшего, так сказать, приятного проведения времени.

Так называемые променадные концерты — они возникли в Париже в 30-х годах XIX века и мгновенно распространились по всей Европе — проходили в больших залах, где кресел не было совсем, зато обязательно были фонтан и буфет.

Даже в симфонических и ораториальных концертах позволялось ходить и разговаривать. Более-менее строгая обстановка была только в камерных концертах, и то — шептаться можно было вполне законно. А еще концертным обществам приходилось издавать отдельные запреты брать с собой на концерт домашних животных — следовательно, долгое время это была повседневная практика.

Слушать концерт от начала до конца было необязательно — это объяснимо, если учесть, что продолжительность обычного концерта легко достигала четырех-пяти часов, а иногда и больше. За вечер могли исполнить, например, двенадцать инструментальных концертов, но вообще одножанровые программы не очень приветствовались, чаще программа концерта представляла собой коктейль из разных жанров и составов, от песен до симфоний, вперемешку.

Все это, конечно, не способствовало целостному (и хоть сколько-нибудь внимательному) восприятию вещей. Публика и даже сами музыканты воспринимали в музыке отдельные яркие детали.

* Концертный зал в Лейпциге.

Все удачные пассажи, мелодии, оркестровые тембры встречались аплодисментами прямо во время звучания музыки — описания таких случаев в изобилии встречаются в письмах композиторов и газетных статьях.

Тогда широко практиковалась игра с листа прямо на концерте — оркестранты, соответственно, знакомились с музыкой во время исполнения и реагировали подчас очень бурно. Берлиоз описывает случай, когда премьера одной его увертюры была прервана, потому что оркестр остановился (во время концерта!) и стал приветствовать аплодисментами особенно необычно оркестрованную тему, даже не доиграв ее до конца.

Поскольку другой публики не было, композиторам надо было работать с имеющейся. Этим объясняется стремление композиторов к поиску эффектных ходов и трюков, способных вызвать должную аффектацию (то есть фактически вообще привлечь внимание к звучащей музыке), — и, соответственно, разнообразие индивидуальных манер.

И здесь же — корень буйного цветения в XIX веке всевозможных форм программной музыки. Обычно его объясняют только эстетическими причинами, а были еще и социологические.

В общем, «отрыв композиторов от публики» сами композиторы осознавали довольно отчетливо и искали некие формы реакции на него. Раз публика не имеет возможности услышать в точности то, что мы написали, дадим ей запомнить хотя бы опорные точки — или вообще сведем все в программу, в дайджест, в удобную формулу типа «Корнель — это сила, Расин — это тонкость».

Конечно, все эти формулы (Мусоргский — музыкальная правда, Рахманинов — русскость, Пушкин — наше всё, и тому подобное) — к небесам вопиющее упрощение.

Но в большинстве случаев речь, к сожалению, не идет о выборе между Расином, прочитанным в оригинале, и Расином, сведенным в формулу. Чаще реальный выбор — между тем, чтобы знать про Расина хотя бы эту формулу или не знать вообще ничего.

Так что словарь прописных истин, которым обычно оперирует публика, сам по себе, в сущности, не такая уж плохая вещь, хоть Флобер над ним и издевался.

Надо только понимать, что «русскость», которая вычитывается из заголовков и распространенных трактовок, и «русскость», которая содержится в звуках, — разные вещи. Что, вообще, найти литературный эквивалент не означает объяснить музыку. Музыка действует другими путями и сама по себе — и хорошо бы, в конце концов, отбросить программные костыли, сосредоточиться и слышать именно ее.

Пример по теме: сравнительно малоизвестный до-минорный этюд из опуса 39, № 7. Рахманинов оставил к нему, может быть, самую подробную программу из всех: траурное шествие, церковный хор, начинающийся дождь, который постепенно усиливается, и на кульминации (видимо, в самый ливень) перезвон колоколов. «Колокольный звон сквозь листву» (ну или сквозь дождь) — это, в общем-то, уже почти Дебюсси. Но Рахманинов на него не похож, дождь там довольно условный, а главная «фишка» этюда в итоге — вовсе не пошаговое соответствие программе, а постепенное развитие (несколько шероховатое) и рост напряжения в среднем разделе с поразительно красивой цепочкой аккордов перед кульминацией.

— *Все-таки, насколько литературной может быть музыка?*

— Тут мы сталкиваемся с интересным парадоксом. Почти все самые развернутые программы (иногда переходящие в эстетические трактаты) к инструментальным сочинениям опубликованы в Европе.

Если даже не брать более раннюю музыку, то все равно: Шуман, Лист с программной поэмой, Берлиоз, Вагнер, Малер, все манифесты XX века — для европейской истории это, пожалуй, сквозной сюжет.

В России же Скрябин, писавший к своим сочинениям простыни литературных комментариев, часто в стихах — редкое исключение из правил. Историю типа «Фантастической симфонии» Берлиоза, когда программа сочинения одновременно с премьерой публикуется в газете, содержит «жареные» факты и становится скандалом сезона, в России себе представить трудно.

Гораздо более типична для России ситуация Рахманинова или Чайковского (или, скажем, Шостаковича) — когда композиторы неохотно комментируют содержание своих произведений, под-

робные программы раскрываются как бы вынужденно, почти всегда — не по собственной инициативе, в основном в частной переписке, и по отношению к самой музыке находятся где-то сбоку, нет ощущения их обязательности.

Мало у кого в сравнении с Рахманиновым настолько устойчивых в кругах слушателей литературных параллелей к пьесам и при этом настолько мало завизированных автором, официальных (а не вычитанных музыковедами из писем), неоспоримых расшифровок содержания.

При этом, собственно, парадокс в том, что при сравнении нас не покидает ощущение гораздо большей литературоцентричности именно русской музыки.

Причина, естественно, в методе. На Западе программу отрабатывали отдельно и сознательно, а в музыке следовали имеющимся в наличии музыкальным законам — или даже изобретали новые, но все равно самостоятельные.

То есть слова привязывались к музыке способом, который Эйзенштейн потом назвал «вертикальный монтаж» — параллелизм нескольких выразительных рядов, действующих независимо.

У нас же хотели музыкой слово именно «выразить» — программу не указывать (или сводить ее к минимуму), но музыку написать так, чтобы программа вычитывалась оттуда сама собой. Не сопоставить музыку и литературу, а саму музыку сделать литературой.

Различие это сильнее всего, пожалуй, проявляется в разнице масштабных единиц, работа с которыми считается основной. Например, лейтмотивная техника в операх Вагнера нужна на самом деле не для того, чтобы теоретики упражнялись в сочинении путеводителей по «Кольцу», а для достижения нового уровня структурного единства.

Лейтмотивы у него мелкие, не очень индивидуализированные (кроме основных) и легко переходящие один в другой — из-за этого количество их невозможно точно определить! Не очень удобно для «ориентации слушателя», но Вагнер о ней и не думал, и даже сам термин «лейт-мотив» (то есть руководящий, направляющий внимание мотив), кажется, ему не принадлежит. Зато музыкальная

ткань состоит из этих микроячеек практически полностью и достигает редкой процессуальной гибкости.

Для сравнения: лейтмотивы в симфониях Чайковского — это целостные, замкнутые образные сферы, отграниченные от остальной музыки и поддающиеся изменениям в очень малой степени. Работать с ними в симфоническом смысле слова, в сущности, невозможно.

В Пятой симфонии Чайковский попытался при повторениях трансформировать тему вступления — в финале из этого получился, как известно, веселый и позитивный образ «рока», и, как его трактовать, до сих пор не знает никто.

При этом как-то трактовать надо, потому что в программах симфоний то, что выражается лейтмотивами, занимает очень большое, преобладающее место.

Собственно, композиторская работа, кропотливая, связанная выработка целого, от первой ноты к последней — все это в программу не попадает (так как словами адекватно не описывается) и потому оказывается для содержания как бы несущественным.

А «содержание» сводится к повторению, несколько раз, на расстоянии друг от друга, этих самых лейтмотивов. Как правило, они резко обрывают развитие остальной музыки — так получается «драматический эффект».

В финале цикла, где должна быть «драматическая развязка», велик соблазн устроить между лейтмотивами «борьбу» — которая выражается их поочередным повторением с нарастающей частотой. Из-за этого финалы, особенно ближе к концу, рискуют превратиться в калейдоскоп из мелких эпизодов, слабо связанных формально, по сути — только соседством на временной шкале.

Хрестоматийный пример этого рода — Девятая симфония Дворжака (это, конечно, не Россия, но он все же своим учителем считал Чайковского, и действительно развивает в ней идеи, заложенные Чайковским в Четвертой и Пятой <симфониях>). К ее лоскутной концовке в конце концов привыкаешь, но поначалу она очень режет слух.

— Для меня Рахманинов — прежде всего одна из центральных фигур Серебряного века; фигура равновеликая, например, Блоку. Мистик

и символист, говорящий о свойствах не столько пространства, сколько о свойствах времени; его фортепианные концерты сопоставимы с философско-религиозными трактатами.

— Сознательным религиозным философом он точно не был. К отвлеченным рассуждениям испытывал скорее неприязнь, последовательной философской системы, естественно, не имел. В его окружении за «философию» более других отвечал брат Метнера Эмилий* — и отношения у них, насколько я знаю, не очень сложились.

Нынешний настойчивый поиск в его музыке «божественных откровений» и «философских прозрений», как и вообще весь постсоветский официальный «ренессанс духовности», раздражает, честно говоря, неимоверно; не меньше, чем советская парадная антирелигиозность.

Причем в случае Рахманинова новый тренд особенно заметен, потому что ему не было противовеса, — на певца классовой борьбы и социального прогресса он совсем не тянул, и, как его трактовать в согласии с партийной линией, было не очень понятно. Зато теперь вот придумали, как трактовать, и началось.

Из-за этой концентрированной «духовности» в российских текстах о Рахманинове обычно острый недостаток нормальной фактологии и изобилие каких-то странных спекуляций.

Например, я встречал несколько объяснений, почему он не закончил «Монну Ванну», — вплоть до полнейшей дури, естественно, в стиле «этот сюжет его православной душе был на самом деле глубоко чужд».

При этом простейшее и самое логичное объяснение мне не попало ни разу — может, просто не повезло, конечно. На самом деле Метерлинк немногим раньше отдал эксклюзивные права на оперную версию этого сюжета французцу Жаку Феврье (чья опера была даже поставлена в 1909 году) — и дописывать, значит, было бессмысленно, все равно поставить бы не дали.

* Николай Метнер (1879–1950) — русский композитор и пианист; Эмилий Метнер — публицист, литературный и музыкальный критик.

В общем, пора, кажется, наконец вспомнить, что Рахманинов был нормальным человеком с нормальными, разнообразными интересами, а не только постился, говел и слушал радио «Радонеж», на что сейчас особенно напирают.

Стоит, кстати, вспомнить и о том, что самым первым препятствием к венчанию с Натальей было, как известно, не их двоюродное родство, а то, что Рахманинов зарекомендовал себя в приходе не особо набожным и церковь посещал нерегулярно.

Зато у него был, например, один из первых автомобилей в стране. В Сенаре он завел себе моторный катер и гонял на нем по озеру, один раз чуть не утопив резким поворотом всех пассажиров.

Во время жизни в Америке он пристрастился к крем-соде. Дизайн Сенара выдержан в стиле Баухауса, а вовсе не русского терема и не пятиглавого храма, — хотя вообще в своих заграничных резиденциях Рахманиновы воссоздавали атмосферу Ивановки, включая в том числе найм русских слуг.

В произведениях — то же самое. Смотрим опубликованные программные заголовки: «Красная Шапочка» (хотя там, конечно, совсем не сказка Ш. Перро), «Метель», «Море и чайки», «Ярмарка», «Восточный базар». Смотрим романсы: «В молчаньи ночи тайной» (не трактат никакой, а просто признание в любви Верочке Скалон, но при этом какая музыка удивительная), «Не пой, красавица», «Вчера мы встретились» — можно долго перечислять.

Глубоко верующим человеком он был безо всякого сомнения. Религиозная тема в его музыке, конечно, есть, и тема России тоже — но в ряду других, а не только и исключительно.

Насчет рахманиновского символизма у меня тоже есть некоторые сомнения.

Символ же вроде бы предполагает имманентную многозначность — такую, которая постоянно генерирует новые смыслы, из-за чего исчерпать его содержание невозможно. У Рахманинова, между тем, все довольно понятно и особых расшифровок, как правило, не требует.

Возьмем прелюдию *cis-moll* — в ней все основные элементы и их отношения друг с другом определяются вполне очевидным об-

разом. Исходное мотто — символ рока, в середине — «мятущаяся душа» (сам автор так прямо и комментирует «сюжет» прелюдии как битву «смерти» и «жизни»), в конце рок побеждает. Мотив «Dies irae» тоже в обильных комментариях не нуждается.

Чаще всего знаковый слой в пьесах Рахманинова построен из хорошо отполированных традицией кирпичиков. В целом его знаковая система состоит из общеромантических и русских национальных топосов — то есть он черпает ее примерно оттуда же, откуда берет и музыкальные идеи.

Определенная доля «символизма» может возникать из-за того, что музыкальный знак в принципе, по специфике вида искусства, не может быть столь же предметно конкретен, как словесный, и потому определенная доля размытости значения и недосказанности есть всегда. Но это не особенность Рахманинова, это у всех так.

— *Как и куда вы вписали бы Рахманинова? Какое место в системе искусства и отношений в искусстве начала XX века он для вас занимает?*

— В тогдашней системе репутаций Рахманинову принадлежит место, в общем, автора бестселлеров, очень качественного «массового продукта».

В сравнении с радикальным краем музыки своего времени он выглядит примерно как Спилберг или Лукас (с поправкой на другие рыночные условия) на фоне авторского кино 1970-х. Все сделано очень хорошо и тщательно — но интенция другая, нет задачи устроить революцию.

Хотя революция, кстати, все равно случается — но не языковая, а институциональная: искусство не приобретает новые инструменты для высказывания, но заново стратифицируется, пересматривает свои внутренние границы и формы отношений с публикой.

Рахманинову, вопреки распространенному мнению, трудно приписать «традиционализм». Нельзя сказать, чтобы он был таким уж прямо консерватором — это, скорее, к Александру Глазунову или Антону Аренскому.

Наоборот, он, по всем приметам, с интересом следил за тем, что происходит вокруг.

Есть даже полудостоверная история о том, как он встретил в нотном магазине Стравинского и указал ему на ошибку в последнем аккорде только что напечатанной партитуры «Весны священной».

В целом, конечно, от модернистов он держался на иронической дистанции: Николаю Метнеру, кажется, однажды написал, что «модернистов не играю — не дорос» (однако Дебюсси, к примеру, все-таки играл, да и Скрябина тоже). Но нельзя сказать, чтобы он совсем вглухую отрицал все новое, что тогда вокруг происходило, — просто для себя избрал другой путь.

Радикальный край его за этот путь с удовольствием честил «сахарной водичкой». При этом концерты Рахманинова и Фрица Крейсlera в Петербурге контролировала конная полиция — мало ли что возбужденной публике придет в голову. То есть Рахманинов числился в полицейских сводках как рок-звезда и кумир молодежи. Такая буквально группа Muse начала XX века.

Почему бы, кстати, и нет? Muse уже несколько лет практически официально лучшая концертная группа мира; Рахманинов при жизни как исполнитель тоже конкурентов, в сущности, не имел. Разве что такого оглушительного коммерческого успеха в начале XX века быть не могло — каналы распространения не были налажены. А так — очень похоже.

Игорь Стравинский

(1882–1971)

БЕСЕДА С ВЛАДИМИРОМ ГОРЛИНСКИМ

— Когда мы говорили о вашей музыке*, одной из главных композиторских задач вы называли обман слушательских ожиданий. Можете привести такие примеры обмана у Стравинского?

— Очень многое после «русского периода». Стравинский — человек с фигой в кармане, игрок краплеными картами. Слушатель почти всегда что-то не понял и остался в дураках. Исполнитель зачастую тоже.

В этом смысле я просто обожаю «Сказку о солдате», это весьма показательный пример: музыка на слух очень простая (марш, песенка, танго, вальс, регтайм), но как это записано в партитуре!

Стравинский записывает это комбинациями сложных размеров — как будто специально, чтобы увеличить количество репетиций для бедных музыкантов.

Это можно легко себе представить, если начать группировать буквы в слова неправильно.

«Сказка» играется с дирижером, притом что в некоторых местах все устроено так, что дирижер тактирует против силлабических акцентов самой музыки, чем очень сбивает музыкантов (я присутствовал на репетиции, в ходе которой музыканты просили дирижера не тактировать некоторые места, а просто ждать, пока они сами сыграют, — настолько это неудобно).

* См. с. 464–477 наст. изд.

Музыкальный результат сдобрен большой долей композиторского сарказма: мы слышим простое «ум-ца ум-па» и при этом видим, как музыканты надувают щеки и пыхтят, пытаясь сосчитать сложные размеры и не выпасть из метра.

Обманом является и то, как Стравинский обращается с музыкальными стилями, в рамках которых он работает. Метод Стравинского можно было бы описать, вспомнив фразу из «Креатиффа о Тесее и Минотавре» Виктора Пелевина:

«**[Organizm(-)]** Понимаю. Это как на азиатском вокзале. Когда пассажир думает, что его собираются обмануть наперсточник, а кидалы на самом деле все те, кто играет, хоть они постоянно спорят между собой и даже дерутся.

[Nutcracker] Точно. Только в нашем случае кидалы — это вообще все, кто есть на вокзале, включая атлантов над входной дверью...»

— А для чего это нужно?

— Вспомним, в какой исторический период начинает писать Стравинский. Технический уровень композиции к началу XX века был уже невероятно высок, и молодой автор получает в наследство от Римского-Корсакова вполне обустроенную модель «большого русского стиля», с его модой на национальный колорит, опорой на программность, внешнюю красочность и эффектность.

Для молодого Стравинского этот стиль уже являлся академизмом: «счастливые» решения в основном найдены и клишированы, многие из них не более чем общее место. Среди них были и особо популярные: скажем, постоянное обращение русских композиторов к теме Востока.

Эта тема была особенно приятной для композитора, поскольку давала возможность проявить богатство красок и изобретательность в инструментовке, что отлично коррелировало с условностями «большого русского стиля». При этом необходимо отметить, что зачастую это увлечение Востоком носило довольно поверхностный характер, сродни базарному набору халва-пахлава-баклава.

Стравинский довольно успешно находит себя в «большом русском стиле», как бы перенимая эстафету у своего наставника. Очень скоро он сам становится *самым* техничным, *самым* продвинутым

из молодых, его работы находятся на европейском уровне, ни в чем не уступая и более маститым коллегам. В общем, «композитор, подающий большие надежды».

Эволюция Стравинского произошла стремительно: между «Фантастическим скерцо», «Фейерверком» (обе оркестровые пьесы написаны в 1908 году) и сказкой-балетом «Жар-птица» (закончена в 1910 году). Разница этих сочинений заключается в том, что о последнем уже никак не скажешь: «Да, это работа прилежного ученика покойного Николая Андреевича <Римского-Корсакова>». Связь с традицией еще очень сильно ощущается, но Стравинскому удается переплавлять ее в нечто новое — пока что просто за счет феноменально развившейся техники.

Продemonстрировать это может один пример: в четырнадцатом такте вступления «Жар-птицы» мы можем наблюдать интересную тембровую ситуацию — сверхподробно выписанные глиссандо по натуральным флажолетам у струнных (особенно мне нравится партия виолончели, где автор указывает обертоны вплоть до 12-го). С одной стороны (по функции), это колористическая отбивка в духе великого наставника, с другой — что-то принципиально иное, слишком уж подробно и «специально» все выписано (у Римского в таком виде появиться не могло — незачем было). При формальном совпадении приемов есть какое-то нарушение мотивации и условий их употребления.

«Петрушка» ведет Стравинского к еще одному апгрейду «большого русского» (довольно парадоксальному): появляется целый букет новых технических идей (все, что связано с приставкой «поли»: аккорды, метрика и так далее). Усложнение налицо — при том что делается это на более брутальном, иногда даже пошлом «народном» материале.

Следующей ступенью эволюции, как известно, стала «Весна священная» (1913). Работа композитора здесь настолько невероятна, что мне в принципе сложно сопоставить ее с чем-то, что сочинялось в это время.

Можно ли было сделать *еще* намного сложнее, *еще* намного красочнее, *еще* намного... ?!! Наверное, да — и мне было бы невероятно

интересно услышать действительное продолжение линии русских балетов Стравинского!

Только вот сама ситуация начала меняться (я имею в виду невозможность реализации больших проектов из-за начала Первой мировой войны), и это, как мне кажется, совпало с внутренней необходимостью изменений, которые и мотивировали дальнейший путь Стравинского.

Формально мы можем видеть колоссальное опрощение музыкального языка и огромный шаг назад. На деле же тот невероятный технический потенциал, который был накоплен Стравинским в течение всего «русского периода», никуда не девается: он переходит на новый, еще более виртуозный уровень.

С этого момента начинается игра со слушателем, которая сопровождает все последующее творчество композитора. Игра, в которой расходным материалом становятся мертвые стили и ушедшие музыкальные эпохи.

— Но, с другой стороны, «большой русский стиль» тоже ведь является знаком «ушедшей музыкальной эпохи» и оттого существует в игровом приложении. В чем же здесь скачок на принципиально новый уровень?

— В огромной дистанции между автором и стилистической моделью, которую он выбирает.

Дистанция эта может быть естественной (автора и материал отделяет достаточно большой временной промежуток) или искусственно найденной (автор должен искать методы отстранения от материала).

Любой стиль, загружаемый в мясорубку Stravinsky™, тщательно перемалывается и собирается заново уже по другим законам. Сборка всегда узнается по торчащим балкам и плохо спаянным швам: они ни в коем случае не камуфлируются, наоборот, максимально выставляются на показ.

Почти непринципиально, какой при этом используется материал (Перголези, Чайковский или додекафония Шёнберга): наблюдать конечный результат — это примерно то же, что наслаждаться «Моной Лизой» после взрыва в Лувре. Истинный ценитель первоисточника должен быть просто вне себя от столь «варварского» отношения к оригиналу!

Мне кажется большой натяжкой разделение творчества Стравинского на разные периоды после русского (неоклассицизм, додекафония). Слишком большое внимание обращается на конкретный звуковой материал, при этом упускается из виду, что метод композитора, в сущности, никогда и не менялся.

К додекафонии Стравинский обращается уже после смерти Шёнберга (если вспомнить их многолетнюю полемику, это «позднее обращение» кажется не лишенным какого-то сарказма) — «мертвый стиль» наипервейшей свежести.

По моим наблюдениям, для реализации подхода Стравинского требуется выполнение одного правила: исходный материал не должен быть слишком сложным.

Деконструкция по принципу Stravinsky™ вагнеровского «Тристана» или Шестой симфонии Чайковского была бы невозможна в силу чрезмерной сложности оригинала.

Это объясняет, почему первоисточником не мог быть «большой русский стиль» в своем исходном виде: последовательное снятие позолоты с куполов, скорее всего, не входило в планы Стравинского.

— *Володя, уточните тогда категорию сложности. Перголези или Чайковский — это не сложно?*

— Каждая музыкальная эпоха подразумевает наличие некоего набора стандартных правил. Каждый композитор, который живет в это время, с этими стандартами контактирует. Даже если автор расценивает существование системы как негативный фактор — это тоже является формой контакта.

Постоянное обращение авторов к стандартным моделям ведет к приросту новой информации, обогащающей всю систему в целом. История таких обращений в рамках конкретной эпохи и есть то, что мы называем *музыкальным стилем*.

Из этого следует, что каждое позднее воплощение стиля так или иначе включает в себя более ранние проявления: мы должны также учитывать и их, если для работы выбираем более позднюю модель.

Получается, что сложность здесь — это количество используемой информации, а применительно к музыке — концентрация информации в единицу времени.

В балете «Поцелуй феи» Стравинский использует темы Чайковского (а еще очарование их гармонизации и оркестровки). Информационная «накачка» этого материала (источник: фортепианные пьесы, романсы, темы из балетов Чайковского) значительно проще, чем то, что происходит в его же поздних симфониях.

Стравинский не загружает в свою мясорубку Шестую Чайковского, поскольку есть граница, после которой сложность исходного материала и сложность работы с ним начинают мешать друг другу.

Чем проще объект, тем больше возможностей для манипуляций.

А по поводу того, насколько актуальными подобные размышления могли быть для самого Стравинского...

Он появился на свет в эпоху нагромождения «поздних» стилей (Вагнер, Малер, Скрябин...), в дальнейшем это дало Стравинскому что-то вроде иммунитета к превышению информационного порога.

Мне кажется, этот барьер и сработал после «Весны священной». Хотя тут есть и еще один важный момент.

Это мое очень субъективное мнение, но я думаю, что Стравинский всегда ощущал себя немного «недоучкой». Не в том смысле, что он и правда что-то не умел или не знал, а нечто вроде «мы консерваториев не кончали».

От этого догмы, которые многими современниками Стравинского принимались «as is», у него вызывают множество вопросов. Он проверяет их подлинность снова и снова, пользуясь подручными средствами.

Иногда это может дать тот же результат, что и учебник по гармонии («дайте гимназисту карту звездного неба, и он вернет вам ее исправленной»), но в редких случаях оказывается, что некоторые правила на самом деле не столь уж общеобязательны и есть еще и другие варианты решения.

Эту «недоученность» музыки Стравинского я ощущаю очень сильно.

— В чем она проявляется?

— Между музыкальной идеей, представленной как концепт на бумаге, и ею же самой во временном изложении есть очевидная

разница. Наличие слушателя добавляет в эту схему еще один фактор: *сопротивление* воспринимаемой информации. Какие-то сложные «узловые» моменты потребуют от композитора более точного дозирования информации (возможно, что-то даже придется повторить — для лучшей усвояемости). А иногда наоборот: что-то можно и пропустить, некоторые вещи понятны интуитивно и их можно не «вдалбливать».

Когда композитор работает по какой-то модели (скажем, есть задание сочинить этюд в стиле Стравинского), решение задачи совершенно не обязательно должно включать в себя заботу о слушателе. То есть время представления информации (как смысловой единицы стиля) просто равно времени, за которое экспонируются все его основные элементы. Стравинский как будто и пишет «учебные модели», раз за разом решая минимумом ходов поставленные задачи. Виртуальный слушатель Стравинского — очень толковый парень, ему не нужно что-то повторять и давать время на «пережевывание» информации. Этот человек молод, отлично выспался, уже выпил свою порцию крепкого утреннего кофе и весь — сплошное внимание.

Также лаконичность структуры может проявиться по другой причине: если композитор сочиняет исключительно за инструментом. Психологически, как мне кажется, это свидетельствует о некоторой неуверенности композитора в себе (своем внутреннем слухе?) — иначе для чего каждый раз себя столь тщательно проверять?

Композитор пытается виртуально отождествлять себя со слушателем. Но это не очень честная подмена: композитору ведь уже известна та часть информации, которую для слушателя следовало бы еще специально «ввести». Такая подмена скорее приводит к обратному эффекту — выключению слушателя.

Как ни парадоксально было бы примерять эти мысли на «крепко сколоченную» музыку Стравинского...

— Вы говорите о предварительном «концепте на бумаге», но разве следует его учитывать? Разве такая предварительная расчётанность не принижает конечного результата, который должен

быть абсолютном самодостаточности? Или вы ведете речь о каких-то технологических особенностях сочинения музыки?

— Все так: конечный звуковой результат целиком самодостаточен и не нуждается в доказательстве через «идею», «концепцию» или что-либо еще. Речь шла о технологии сочинения: иногда можно проследить весь путь — от постановки автором задачи до ее реализации и, соответственно, пройти по разным траекториям движения мысли композитора.

Задачи (при всех различиях подходов и мотиваций) в основном архетипичны. Я не имею в виду, что все пишут, скажем, о любви и смерти. Просто есть отчетливые поля пересечения идей (вплоть до общности музыкальных словарей), через которые можно увидеть разность композиторских подходов, а иногда даже понять композиторские комплексы, страхи и тщательно скрывающиеся от слушателя мысли.

— *Мне кажется, все эти композиционные и структурные несообразности нужны для «актуализация высказывания», для того, чтобы нарушить мерное восприятие, основанное на стереотипах.*

— Основные композиторские просчеты и возникающие вслед за ними страхи проявляются в работе с музыкальным временем. Самый очевидный страх (и главный упрек композитору) — это ситуация, когда слушателю становится неинтересно.

Случиться может что угодно: композитор просчитался с временными пропорциями и пропало натяжение формы (так и говорят: форма провисает) или, скажем, используется такой звуковой материал, у которого совсем небольшой лимит слушательского терпения, а композитор не позаботился о выстраивании контекста, в котором можно было бы отыграть у слушателя «дополнительное время».

В любом случае, для композитора все эти ситуации патовые, ибо теряется самое главное — возможность коммуникации.

Я думаю, что многие композиторы интуитивно чувствуют возникновение таких моментов и пытаются себя столь же интуитивно защитить с помощью «укорачивания» структур.

На самом деле этот механизм защиты весьма ограничивает композитора, не дает ему поверить в существование звукового материала

ла вне своего пристального внимания. Мысль здесь простая: если я, композитор, контролирую на сто процентов каждый фрагмент звучания и складываю все в верном порядке, значит, я столь же плотно контролирую внимание своего слушателя. На деле получается немного не так.

Довольно обидный результат: композитор, казалось бы, выстроил очень логичную схему восприятия и от слушателя только и требуется, что без лишних вопросов пройти по ней. А тот все время цепляется за ненужные детали и вообще всячески норовит выпасть из процесса.

Есть и примеры. Раз уж разговор о Стравинском, буду их приводить из любимой музыки.

Не вдаваясь в детали, я хотел бы только указать на то, как Стравинский работает со структурами «дробления-замыкания». Это классическая для композитора схема работы с материалом: нечто рождается («экспозиция»), развивается («дробление») и вслед за этим ликвидируется («замыкание»).

Для нас здесь важно, что звуковой материал подобен некому движущемуся механизму: нужна некая «сила» и время, за которое этот механизм можно разогнать или остановить.

У Стравинского эти законы иногда просто игнорируются: в самом начале первой части концерта *Dumbarton Oaks* основной звуковой материал вдальбливается (именно вдальбливается) на протяжении двадцати двух метрических долей. Далее следует дробление-ликвидация, для осуществления которых Стравинскому понадобятся всего семь долей.

Для слушателя это означает примерно следующее: только вы начали ощущать размерность звуков (повторюсь, речь идет о самом начале музыки, образцов для сравнения у вас еще не было), как автор неожиданно сворачивает все красоты и начинает новый процесс — дробление.

Хорошо, думаете вы, сейчас еще будет несколько разворотов-раскрутов механизма, во время которых можно сообразить, что было до этого и, самое главное, что ожидается впоследствии. Но нет, проходят всего секунды три, и вы понимаете, что все уже

состоялось, и состоялось без вас. И вот вы уже с умилением слушаете трогательную «каденцию» с прекрасно-фальшивым кларнетом.

После этого слушатель может задать себе только один вопрос: «и что это было?»

Еще один пример смещенных пропорций — знаменитое вступление к «Весне священной».

Стратегия автора здесь та же — ускорение механизма, только происходит это не с помощью дробления, а путем «накачки» звучания тембрами и увеличением плотности оркестровой ткани.

Стратегия замечательная, как и совершенно невероятна идея с повторением начального соло фагота на большую секунду ниже в конце. После экшна, который происходит в середине, далеко не все с первого раза замечают подмену.

Для меня всегда было загадкой, что происходит на излете кульминации среднего раздела — когда уже оркестр набрал необходимую мощь и теперь требуется резко сломать движение и оставить перед слушателем одинокий голос фагота (цифры 9–11 в партитуре).

Движение не останавливается, не схлопывается, не растворяется в тишине. Оно на несколько секунд просто провисает, теряя энергию за счет механики повторов, и в следующий момент выключается.

Происходит это из-за «усечения» кульминации: будучи только что внедренным в композицию, принцип полифонических наложений повторяемых попевок (десятая цифра партитуры) выключается буквально через секунд десять. Слишком много для «случайного упоминания», слишком мало для полноценного вдалбливания материала.

Есть и еще примеры. И это ни в коем случае не недочеты техники или «производственный брак». Для меня очень важно, что все мои подходы к Стравинскому оборачивались ситуациями неловкости, в которых я, как слушатель, раз за разом оказывался.

— *Чтобы вырваться из круга, который делает наша беседа, спрошу — как вам кажется, такой нарочитый «обман» более свойстве-*

нен раннему Стравинскому или позднему? То есть эти приемы в его творчестве со временем нарастают или же сходят на нет (входят в колею)?

— У раннего Стравинского эти приемы возникают более случайно, как неотрефлексированные композитором связи. И в этом смысле они и правда больше похожи на классические ошибки молодого композитора.

Важно то, что происходит дальше: ошибки обнаруживаются через жесткую фильтрацию информации, наступившую вслед за «большим русским» (прекрасным примером такой фильтрации, где работает на все сто каждый байт информации, являются «Три пьесы для струнного квартета», написанные Стравинским сразу после «Весны», в 1914 году).

Ошибки обнаруживаются, но не исключаются — Стравинский не просто дорожит ими (как дорожат выпавшим молочным зубом, помещая его в коробочку), свои ошибки он делает превосходным рабочим материалом.

По моим ощущениям, к 1940-м годам (с *Dumbarton Oaks* или чуть раньше) многие приемы дают осадку, исчезает подлинный магнетизм игры «композитор—слушатель». За годы сосуществования эти двое уже неплохо изучили повадки друг друга и, в общем, представляют себе, каких реакций нужно ожидать.

Нечто ужасное свершается с виртуальным слушателем Стравинского после «Похождения повесы» (через «Плачи» и к поздним сочинениям) — его убивают.

Убийство виртуального слушателя — это уход от принципов антропоцентричного устройства композиции (опирающегося на модели восприятия человека). Для этого необходим всего лишь любой иной способ организации звуковых пропорций.

Существуют музыкальные системы, использующие очень прочные логические схемы — в значительной мере более ясные, чем, скажем, в академической музыке прошлого (вместо свойственного ей *рваного рельефа* распределения информации здесь мы получаем *равномерную сортировку* зон ослабления/напряжения внимания слушателя).

Жестко регламентируя какой-то определенный параметр музыкальной ткани, такие системы полностью (как в *сериализме*) или частично (как в ортодоксальной *додекафонии*) игнорируют антропологические законы восприятия.

Играет это, ясное дело, совсем не в пользу желания слушателя хоть что-то понять.

Могу предположить, для чего необходимо подвергать слушателя таким стрессам: сталкиваясь с подобным объектом искусства, слушатель, лишенный привычных ориентиров, по сути имеет дело с «чужеродным объектом».

Дальше могут иметь место два варианта развития событий: в первом случае это игнор — объекту искусства просто отказывается в праве называться таковым.

Это «выключает» саму необходимость как-то коммуницировать с «чужеродным объектом» — на нет и суда нет.

Во втором слушатель может попробовать самостоятельно продираться через коммуникативный барьер. Это провоцирует необходимость раз за разом задавать себе самые элементарные вопросы — о сущности музыки, ее «предназначении» и, в конце концов, о нас самих и окружающем мире. Довольно странно, но такой способ постижения информации, более похожий на беспорядочное блуждание в темной комнате, иногда предоставляет нам альтернативные ответы на, казалось бы, давно решенные вопросы...

Стравинский, обратившийся в поздних сочинениях к додекафонии, делает, на мой взгляд, сознательный шаг в сторону убийства своего виртуального слушателя. Для меня интересен тот факт, что он не отказывается окончательно от привычных ему моделей организации материала.

Его способ отходит от догм ортодоксальной додекафонии, примером его техники являются «серийные мелодии» — когда из додекафонных рядов (серий неповторяющихся звуковысот, в данном случае двенадцати) выстраиваются мелодические линии.

Я всегда воспринимал серийные мелодии Стравинского как некие химеры, раздираемые изнутри на части. Прошу понять меня правильно, но додекафония — это система автономного существо-

вания звуков (так была задумана изначально), а мелодия — нечто, направленное на объединение элементов в целое.

Наверное, поэтому поздний Стравинский производит на меня впечатление медленно разворачивающейся на моих глазах катастрофы.

— *Зачем сталкивать слушателя с Другим? Чтобы окончательно добить его? Почему невозможно бесконфликтное сосуществование Стравинского и его слушателя?*

— Мы ежедневно сталкиваемся с Другим. Все те же вопросы, одни на все времена. Знание прирастает, ответов все нет. Новая информация мало что проясняет, только запутывает еще больше...

Прикоснуться к Другому — означает забыть о том, что мы сможем как-то адаптировать это к человеческому восприятию. Непознаваемо — на этом и остановимся.

Искусство может брать на себя функцию столкновения слушателя с Другим. Что-то вроде психотерапевтической техники погружения, проработка пользовательских фобий и страхов. Но любим мы его не только за это.

— *Если слушатель (хотя бы и виртуальный) убивается, то музыка звучит в полной пустоте? Для кого она тогда звучит?*

— Виртуальный слушатель умирает, но реальный-то остается — ему со всем и разбираться. На смену антропоцентризму приходит великое *ничто*. И это, по-моему, одна из самых прекрасных вещей, что может вообще случиться с композитором.

Великое ничто — это смирение. В той или иной степени — если попытаться убрать претензию на то, что мы вообще что-то можем контролировать.

Помните у Бальмонта:

...Бесчувственно Великое Ничто,
Земля и небо — свод немого храма.
Я тихо сплю, — я тот же и никто,
Моя душа — воздушность фимиама.

Есть разные ничто: у кого-то бодхи, ведущее к паринирване, а у кого-то — застывший последний вздох, исступленный взгляд в вечность. Как пример — ничто Джона Кейджа и ничто Луиджи Ноно...

БЕСЕДА С СЕРГЕЕМ НЕВСКИМ

— Существует расхожее мнение о Стравинском как о сухом, лишенном эмоций человеке, сочиняющем рассудочную музыку. И если мы привыкли, что музыка в первую очередь апеллирует к чувствам, то сочинения Стравинского — игра ума и для ума. Насколько правилен такой подход?

— Мне кажется, это неправильный подход. В музыке (в отличие от живописи или прозы) нет понятия «наивное искусство». Поэтому делить композиторов на «сухих» или «влажных» немного непродуктивно. Давайте попробуем наоборот: с чем у вас лично ассоциируется Игорь Стравинский, его музыка?

— Первым делом я вижу мысленным зрением его лоб; затем вспоминаю о дягилевских балетах — «Жар-птица» и «Весна священная» были доступны в СССР, когда я начинал слушать музыку. Чаще всего я слушаю его неоклассику, «Пульчинеллу», «Агон», «Игру в карты», «Поцелуй феи». Ну а затем — инструментальная музыка, духовные песнопения и «Похождения повесы»...

— Давайте немного о другом.

Стравинский писал всю жизнь.

Он всю жизнь менялся, всю жизнь учился и до конца своих дней интересовался как самой современной, так и очень давно написанной музыкой.

Он первым осознанно использовал монтаж в качестве базовой техники и одним из первых заинтересовался механическими инструментами. Он одновременно с Шёнбергом придумал и сделал базовым для современной музыки ансамбль солистов. То есть, фактически достигнув совершенства во владении романтическим оркестром, отменил его.

Он первым использовал уже существующую музыку, технику, стиль в качестве найденного объекта.

У него двенадцать сочинений, посвященных чьей-либо памяти, что дало повод некоторым теоретикам говорить о его некрофилии.

Он всю жизнь сочинял за фортепиано и даже в поздний серийный период говорил, что не любит музыки, «которая не поет и не танцует».

С чего начнем?

— Давайте с некрофилии, она описывает многое из того, что касается личности и творчества Игоря Федоровича. Как отличить ее от *temento mori*, к которому призывают нас мудрецы? Может быть, дело в том, что Стравинский, как любой живущий, боялся смерти, вот и писал эпитафии? Ведь его интерес к старой культуре, вводимой в «свежие» сочиняемые им произведения, можно посчитать следствием этого страха?

— О некрофилии у Стравинского писал Хайнц-Кlaus Метцгер, немецкий теоретик.

Он рассматривал эту проблему с нескольких точек зрения. Во-первых, запредельное количество сочинений-эпитафий, написанных Стравинским, во-вторых, интерес к тем явлениям в культуре, которые состоялись, приобрели завершенность, стали частью архива.

В частности, Метцгер обращает внимание на то, что первое додекафонное сочинение Стравинского, септет, было написано в 1953 году, сразу после смерти Шёнберга.

Главным же аргументом Метцгера является интерес Стравинского к деконструкции любых органических построений, форм. И интерес к механическим формам движения.

Иначе говоря, Метцгера раздражала монтажная техника сама по себе, но никак не наличие старых форм в его музыке. Хотя сегодня мы понимаем, что эта страсть к деконструкции, скольжение по всем возможным топосам и использование любого материала без идентификации с ним и делает Стравинского современным композитором.

Его мнимая поверхностность, незаконченность используемых им формальных конструкций выгодно отличает его от других современников-неоклассицистов, которые думали, что стоит им написать фугу на три вторых на латинский текст, как они попадут в Пантеон вместе с Бахом и Палестриной.

Что до механистичности, то, я думаю, природа творчества Стравинского прежде всего физиологична. Вы, наверное, помните, как он описывал в автобиографии свое самое первое музыкальное впечатление: это был мужик, который сидел на бревне и изображал при помощи согнутой кисти руки под мышкой некий неприличный звук.

Мне кажется, когда мы исследуем эволюцию эстетики Игоря Федоровича, мы не должны забывать об этом признании.

— Конечно, я его помню, тем более что Стравинский зарисовал этот звук нотами на нотном стане. В связи с интересом Стравинского к «архиву» возникает два важных для меня вопроса. Первый — возможно ли, что любой интерес к классической культуре является проявлением «некрофилии»?

— Понимаете, если мы примем за гипотезу равнозначность неоклассицизма и некрофилии, то нам придется записывать в некрофилы всех композиторов, живших в ту эпоху, потому что единственным великим композитором, равнодушным к воспроизводству классических форм, был, если я не ошибаюсь, Эдгар Варез.

Неоклассицизму в музыке обычно дают два объяснения: первое — распад тональности и функциональной гармонии, выявивший потребность в четких узнаваемых формах для ориентации слушателя.

Второе, и это кажется мне куда более фундаментальным, — неоклассицизм был реакцией на возникновение массового общества; это первичная реакция искусства на утрату им своего значения в социуме.

Для приверженцев неоклассицизма очевидно, что искусство не может быть более выражением уникальности субъекта, и отход к «объективным» классическим формам стал естественной реакцией на эту невозможность. Композиторы довольно ясно, как мне кажется, осознали, что ситуация, когда Людвиг Второй наносил визит Вагнеру, необратимо ушла в прошлое.

Естественно, ближайшей аналогией для новой общественной и экономической ситуации для композитора был XVIII век с его оптимизмом, верой в прогресс и поточным производством мгновенно забываемых после премьеры произведений.

Многие композиторы восприняли эту аналогию слишком буквально, поэтому музыка их играет сегодня куда меньше, чем при жизни, в отличие от музыки Шёнберга, Веберна, Айвза, Стравинского или Шостаковича, чья реакция на перемалывание композитора-демиурга массовым обществом не в пример сложнее реакций, скажем, композиторов «Шестерки»* или Хиндемита.

— Это Стравинский в неоклассический период легитимизировал «присвоение», точнее, «адаптацию» чужих сочинений, которая в постмодерне обернулась волной массовых заимствований. Понятно, что присваивали и раньше, но именно с «Пульчинеллы» и «Поцелуя феи» начались коллажи, не так ли? И если продолжать: вот, скажем, в «Кармен-сюите» Бизе–Щедрина сколько все-таки Щедрина? Столько же, сколько Стравинского в «Пульчинелле»?

— Неоклассицизм Стравинского уникален, как мне кажется, тем, что он из вышеописанной ситуации (художник более не демиург) не стал делать трагедии.

Это отличает его от Шостаковича, который, по меткому выражению одного немецкого критика, «начиная с конца тридцатых пытался наполнять смыслом те формы, над которыми еще в начале тридцатых издевался». То есть Стравинский за редчайшим исключением не пытался, как Шостакович, превратить мертвые оболочки классических форм в эпос.

К слову сказать, Шостаковичу эта невозможная процедура блестяще удалась, но это тема отдельного разговора, конечно. Стравинский не попытался идти путем Николая Обухова или Ивана

* Дружеское объединение французских композиторов Луи Дюрея, Дариюса Мийо, Артюра Онеггера, Жоржа Орика, Франсиса Пуленка и Жермен Тайфер. Сами композиторы не позиционировали себя как объединение на основе общей эстетики и неоднократно говорили, что это исключительно рекламный ход. «Шестеркой» или «Группой шести» их называли Жан Кокто и музыкальный критик Анри Колле.

Вышнеградского, замечательных авторов, которые при всех своих музыкальных открытиях остались художниками XIX века, последователями Скрябина.

И конечно, Стравинский не мог солидаризироваться с советским авангардом вроде Александра Мосолова или Владимира Дешевова, с культом индустрии, механистичности и прочим наивом, поэтизирующим массовое общество. Я говорю «наивом», ибо иначе, чем наивом, патетическое воспевание преобразований, ведущих к вашему полному уничтожению, назвать нельзя. Стравинский и механистичность, его взаимоотношения с механическими инструментами и звукозаписью — это отдельная тема, и я надеюсь, мы ее затронем.

Основная стратегия Стравинского — скольжение, редчайшая способность к погружению в чужой материал и сохранение к нему критической, иногда — иронической — дистанции.

Одним из примеров этого модуса действия мне кажется опера «Мавра» (1923) по «Домику в Коломне» Пушкина — одновременно преклонение перед русской музыкой XIX столетия (форзац первого издания был украшен портретами Глинки, Чайковского и Пушкина) и пародирование ее клише.

Эта стратегия кажущегося невозможным соединения подражания и иронической дистанции пронизывает все лучшие опусы Стравинского. Объектом такого отношения может быть Бах («Дамбартон Окс»), Чайковский («Поцелуй феи»), а может быть Шёнберг («Потоп»). В любом случае именно эта особенность отличает коллажи Стравинского от всех прочих и делает его современным композитором, первым постмодернистом. (Что касается «Кармен-сюиты» Щедрина, я бы это произведение отнес к жанру ремикса, вполне удачного, как мне кажется. Там очень развернутая партия ударных, и многое с этими ударными действительно довольно зажигательно звучит, и, конечно, танцевать под такое весело и приятно.)

— Сравнивая Стравинского и Шостаковича, вы, как сейчас выясняется, остаетесь на стороне Стравинского. Статус некрофила уходит к Шостаковичу.

Интересно, как в этой оппозиции жизненности/безжизненности, на ваш взгляд, выглядит музыка Прокофьева, очень часто путешествующая по грани того, что можно назвать «современной музыкой»? Вы ведь наверняка знаете историю соперничества между Прокофьевым, Шостаковичем и Стравинским.

— Шостакович, как мне кажется, совсем не некрофил. У него просто другая биография, он начал как ироничный композитор, пересмешник всего и вся, а стал эпическим автором, потому что жизнь и его и всех вокруг внезапно оказалась эпосом (или греческой трагедией, как вам больше нравится).

Стравинский, когда пытается писать греческие трагедии («Эдип-царь», например, или «Персефона»), Шостаковичу явно проигрывает; в то же время в создании смысла из разнородных фрагментов, в выражении целого через часть, через разрыв — ему нет равных.

Что касается соперничества, то, как мне кажется, нет более безнадёжного занятия, чем назначать какого-то композитора, или дирижера, или пианиста «главным».

Вы, наверное, помните, что Пушкин при жизни считался «третьим» — после Жуковского и Крылова.

Разумеется, нам интересны авторы, которые сообщают некий кардинально новый взгляд на искусство, на то, как оно работает в обществе; которые формулируют новые парадигмы, и такие фигуры называются знаковыми. Но есть фигуры, которые, кроме извивов своего персонального опыта и, может быть, одной-двух оригинальных техник, нам ничего не сообщают, но опыт этот, точнее, его отражение в искусстве настолько необычно, что позволяет нам считать этих авторов выдающимися, потому что они акцентируют наше внимание на вещах, на которые мы бы иначе не обратили внимание, то есть заставляют нас иначе слышать.

Прокофьев (а также Джачинто Шелси, Фаусто Ромителли, Клод Вивье, Кондон Нанкарроу, Люсье Эринг и многие другие хорошие авторы) для меня относится именно ко второму типу. Особенно все его фортепианные концерты и четные симфонии.

Если мы возьмем за основу старомодное (но вполне допустимое в рамках неоклассицизма) представление о том, что минимальным

законченным высказыванием в музыке является восьмитакт, в котором есть мелодия и гармония и который заканчивается каденцией, то в этих достаточно условных рамках Прокофьеву удалось достигнуть невероятной изобретательности, его странные ходообразные темы (каждые два такта в следующей тональности) намного превосходят по оригинальности аналогичные конструкции у Стравинского или Шостаковича.

В качестве примера достаточно вспомнить начало Второго соль-минорного концерта для фортепиано с оркестром (с каденциями в до и до-диез миноре). Другое дело, что за пределами означенных восьмитактов у Сергея Сергеевича часто начинались проблемы — или новый материал.

Поэтому если вы мне дадите классический трехместный пьедестал, поставите перед ним Прокофьева, Стравинского и Шостаковича и попросите их как-то по нему распределить, то я никого не буду никуда ставить, а просто сожгу этот пьедестал к такой-то матери.

— Сергей, разумеется, пьедестал этот достаточно метафоричен, условен и имеет «игровой» характер. Я лишь спрашиваю о том, кто вам ближе. Очевидно, что Стравинский, но мне захотелось оттенков этой близости-удаленности. Вот я и пытаюсь разбить бинарную оппозицию и ввести в систему третью переменную, тем более что с Прокофьевым не все так просто, а отдельной главы в нашей книге о нем не предвидится.

— Жалко, что Прокофьеву не досталось главы. Потому что его история очень интересная и очень грустная и заслуживает отдельного описания. Если сравнивать его с Игорем Федоровичем Стравинским, то бросаются в глаза биографические различия.

Например, в 1953 году Прокофьев умер, а у Стравинского начался новый творческий период, восстановивший его репутацию серьезного композитора. Большого различия и придумать нельзя. В истории музыки столь радикальных поворотов, совершаемых композиторами в столь преклонном возрасте, — раз-два и обчелся. Можно вспомнить Луиджи Нono, Бетховена, может быть, Окегема.

Сам Стравинский в поздних интервью, которые, кстати, представляют собой интереснейшее чтение и все изданы по-русски Виктором Варунцем, любил сравнивать себя с Генрихом Шютцем. Человек, который, став при жизни классиком, в семьдесят один год решает начать все сначала, — это восхитительнейший феномен.

Смена стиля происходит практически моментально в рамках двух сочинений — Песен на слова Шекспира (чем-то напоминающих лучшее из раннего Веберна) и Септета (довольно странной вещи с серией из четырнадцати звуков и парой остаточных рудиментов неоклассизма в виде пассакалии и жиги).

После этой стилистической мутации, давшейся композитору очень трудно, возникает несколько шедевров: «Потоп», «Заупокойные песнопения», кантата «Авраам и Исаак», пятиминутные «Вариации» для оркестра, песня «Совенок и кошечка», Movements для фортепиано с оркестром, «Монумент Джек-Джозуальдо» — называю только те сочинения, которые симпатичны мне лично, и опускаю множество других; согласитесь — это очень солидный список.

Что касается Прокофьева, то его биография, особенно после возвращения в СССР, демонстрирует бесполезность любых коммерческих или политических стратегий в искусстве (когда они не совпадают с творческими стратегиями их носителя).

Все его позднее творчество — история превращения человека в орнамент, в часть сталинского гезамткунстверка*. Этот процесс не исключает появления шедевров вроде Шестой симфонии или виолончельной сонаты, но самого Прокофьева жалко.

Разумеется, для наших постмодернистов 1980-х годов такой процесс превращения эксцентричного и самоуверенного автора в лепнину на станции метро очень интересен, поскольку подтверждает их любимый тезис о незначительности субъекта и как бы легитимирует их собственные художественные стратегии. Тем не менее практика показывает, что в условиях свободы выбора есть более элеган-

* Gesamtkunstwerk — термин Рихарда Вагнера. Совокупное произведение искусства, объединяющее в себе разные виды искусства: музыку, литературу, театр.

ные способы расстаться с собственным Я, и поздний Стравинский как раз демонстрирует один из таких возможных способов.

— Стравинский жил и творил, тогда как Прокофьев, зажатый личными и политическими обстоятельствами, выживал. При этом Прокофьев, в отличие от свободного Стравинского, не заимствует готовые блоки из прошлого, но воссоздает их в русле «параллельной истории» — если иметь в виду обобщенный образ Ренессанса в «Ромео и Джульетте» или барокко в «Обручении в монастыре».

Так что свободный Стравинский обходится минимумом усилий, черпая из закромов мировой культуры, тогда как зажатый в тиски Прокофьев пересоздает музыкально-историческую реальность. Вот какой силы было давление!

— Я бы не назвал Стравинского свободным. И выживать ему приходилось так же, как и Прокофьеву, просто многое ему давалось легче, и элементарной работоспособности у него было больше. Если вы почитаете автобиографию Стравинского — она значительно скучнее дневников Прокофьева: получил такой-то заказ, выполнил, занимаюсь фортепиано, играю этюды Черни, выступление там, выступление здесь...

Между тем это и есть идеальная композиторская биография.

Стравинский работал с Оденем и Кокто, дружил с Элиотом, Олдосом Хаксли, писал музыку на тексты, написанные на латыни и иврите, общался с Джоном Кеннеди и Папой Римским (конкретно — с Иоанном XXIII, который интересовался современным искусством), оставил нам замечательные эссе о Монтеверди, Джезуальдо, Леви-Строссе и Маршалле Маклюэне.

Его высказывания о Штокхаузене в русском контексте единичны и, пожалуй, не утратили актуальности. Он практически переписал «Рождение трагедии» Ницше в краткой, но емкой работе «Фильтр и флюиды» (я намеренно не упоминаю «Музыкальную поэтику», написанную в соавторстве с Роланом Мануэлем для лекций в Гарварде). Происходило это не само по себе, а потому что Стравинский, в отличие от большинства русских за границей, был любознателен, наблюдал за тем, что происходит вокруг, и перерабатывал полученную информацию.

Понятно, что его можно упрекнуть в том, что он брал с поверхности, был, как сказал бы Борис Гройс, художником-потребителем, чье искусство есть прежде всего перечень эстетических предпочтений автора. С другой стороны, возникает вопрос: если все вышеописанное так просто, то где у нас еще хоть один композитор, чьи предпочтения, чей кругозор были бы хоть отчасти сопоставимы с кругозором Стравинского?

Поэтому изобретение Ренессанса и барокко с советскими завитушками у Сергея Сергеевича хоть и породило некий абсолютно новый стиль, который даже и не знаешь, как назвать, но я бы не назвал эту стратегию (как и любую стратегию создания параллельной истории) особенно перспективной.

Один мой очень уважаемый коллега как-то сказал, что «„я хочу, чтоб у меня было, как у того парня“, — естественный механизм возникновения культуры». Стравинский в технологиях заимствования более точен и избирателен, чем Прокофьев.

«Ромео и Джульетта» — изумительное сочинение, но от Ренессанса там, кажется, только виола д'амур в оркестре плюс тридцать две мандолины, используемые лишь в двух номерах (что всегда создает некоторые трудности для реализации этого замечательного произведения).

Зато там есть забавная композиция из кластеров, звучащая всякий раз, когда герцог предпринимает безнадежные усилия по наведению порядка во вверенном ему городе, и чистый Вагнер в сцене на балконе. То есть мы имеем дело с оригинальной советской эклетикой, возникшей вследствие постепенной изоляции советской культуры, и, наверное, именно в этом контексте творчество уважаемого Сергея Сергеевича и надо рассматривать.

Эклектика обычно возникает, когда нарушена иерархия между цитатой и авторским высказыванием, но происходит это не по воле автора, а в силу исторической ситуации. Поэтому давайте оставим Прокофьеву те преимущества, которыми он действительно обладает.

Например, создание абсолютно индивидуального фортепианного стиля. Сергей Сергеевич писал для фортепиано как для

оркестра, медленные части его средних сонат кажутся лишь транскрипциями оркестровых партитур, и, кстати, у гениального *Andante assai* из Четвертой сонаты действительно существует авторская оркестровка. Ему хорошо давалось сочинение мелодий — сложных, с совершенно безумным интервальным строем, таких, как, например, вторая тема из анданте Четвертого фортепианного концерта или побочная из первой части Шестой симфонии.

Косвенным подтверждением этого интереса к мелодии является письмо, написанное Сергеем Сергеевичем к Первому съезду советских композиторов в 1948 году (на котором его травили вместе с Мясковским, Шостаковичем и Шебалиным), — письмо блестящее, самоуверенное и наглое.

Сам Прокофьев на съезд не явился, что, безусловно, делает ему честь. В этом письме, если я правильно помню, речь как раз о мелодике, о том, что интервалы современной мелодии могут отличаться от интервалов классической, что можно и септимы писать (кстати, в упомянутой побочной из Шестой симфонии погоду делают увеличенные октавы) и так далее.

В общем, это был симпатичный плевок в харю всему Союзу советских композиторов и лично товарищу Хренникову, и этот жест, скорее всего, и привел к тому, что у Прокофьева до конца жизни (как вы помните, он умер в один день со Сталиным) практически исчезла возможность работы по специальности.

В рассылках немецкого авторского общества, которые я получаю ежеквартально, способность Сергея Сергеевича к написанию оригинальных мелодических формул отражена таким образом, что он регулярно оказывается на первом месте по числу продаж компакт-дисков среди всех классических авторов, включенных в реестр охраняемых авторских прав, опережая и Бриттена, и Орфа. Правда, с кошмарным сочинением «Петя и Волк» — но наследникам, я думаю, это без разницы.

Стравинский там, кстати, обычно тоже присутствует, на седьмом или десятом месте (с «Жар-птицей»). Так что если у нас будет время поговорить о феномене Сергея Сергеевича Прокофьева, давай-

те говорить о нем отдельно, а то у меня ощущение, что мы немно-
го как в фигурном катании выставляем оценки.

— *Выставляем, ибо какой должна быть драматургия книги, рас-
сказывающей о таких тонких материях? Стравинский одними и
теми же своими опусами дирижировал по-разному, в зависимости —
от чего? От настроения? Это же широко известная тенденция,
описанная не только Крафтом, когда Стравинский своевольно
менял темпы своих опусов. Вы ведь это имели в виду, когда чуть
выше говорили о его механистичности и отношении к собственным
записям?*

— В «Музыкальной поэтике» (1939) Стравинский довольно
четко расписывает права и обязанности композитора, да и музыки
тоже. Музыка не имеет права («способности», пишет Стравинский)
выражать чувства, служить медиумом внемузыкальной драматур-
гии и подражать природе.

Композиторская свобода возможна исключительно в рамках
строго очерченных, изначально заданных условий. Композитор
получает/ставит себе задание; чем теснее рамки, тем больше про-
стора для фантазии, для игры («игра» — важный термин в космо-
се «Музыкальной поэтики»).

Все это пишет холерик, который сочинял, импровизируя на
фортепиано. Стравинский — композитор эмпирический, источни-
ком вдохновения для него является непосредственное взаимодей-
ствие со звучащей материей. Поэтому и тезисы Стравинского об
«объективности» его музыки и необходимости «объективного» ее
исполнения также достаточно условны.

Отношения Стравинского с механическими инструментами,
прежде всего с пианолой, которая впервые должна была быть ис-
пользована еще в «Свадебке», подтверждают диалектичность пред-
ставлений Игоря Федоровича об объективности интерпретации.

Любое использование этих инструментов и появление фикси-
рованного неизменного «объективного» результата вели к недо-
вольству композитора.

Формально это недовольство обычно было связано с техниче-
ским несовершенством избранного медиума (либо с трудностями

синхронизации с живыми музыкантами, как это было в «Свадебке»), но подозреваю, что в действительности его причиной была именно невозможность дальнейшего влияния автора-исполнителя на результат.

Когда мышь мертва, она перестает интересоваться кошкой, и поэтому в конечном итоге интерес Стравинского окончательно зафиксировался на живом оркестре, а мы сегодня лишены возможности говорить о какой-бы то ни было «окончательной» интерпретации его произведений.

— *Насколько двадцатидвухдисковую коллекцию «От Стравинского», изданную Columbia и доставшуюся по наследству Sony Classical, можно принять за исполнительский канон?*

— При всех вышестоящих оговорках, это, безусловно, эталон, хотя порой и жалко слушать «Свадебку» и «Байку про лису» по-английски, а в некоторых местах автор, по-моему, несколько загоняет темп.

— *Правильно ли я понимаю, что в качестве редкого подарка судьбы мы имеем ситуацию, в которой все «правильные» трактовки закреплены самим композитором? И тогда возможны ли иные легитимные интерпретации?*

— Наверное, надо внимательно слушать дирижеров, с которыми сам Стравинский регулярно работал: например, Сергея Кузевецкого или Эрнеста Ансерме. В поздней статье «Дирижеры и дирижирование» он с необычайной теплотой отзывается о Митрополосе (в том смысле, что это был хороший музыкант, начисто лишенный «звездной болезни»).

Из новейших интерпретаций, наверное, интересно слушать Булеза, Салонена, Рэттла. Наверняка есть много других замечательных интерпретаций, которые мне просто неизвестны.

Но я предпочитаю слушать записи из той самой коробки с двадцатью двумя дисками, тем более что самые интересные сочинения Стравинского в концертах практически не звучат.

— *Вы говорите, что Стравинский отверг традиционный оркестр и пошел на поводу у солистов. Он сделал это под влиянием джаза или были какие-то иные причины?*

— Скорее под влиянием Шёнберга и Первой мировой войны. В «Весне священной» и «Соловье» — опере, написанной одновременно с «Весной», Стравинский достиг абсолютного предела во владении романтическим оркестром.

Возник вопрос о дальнейшей эволюции инструментального письма. В 1912 году в Берлине Стравинский услышал «Лунного Пьеро» Шёнберга и, несмотря на то что поэтика и выразительность вокальной партии показались ему вычурными и реакционными, он позже в шутку предлагал выпустить караоке-версию этого произведения, а мелодекламацию у Шёнберга и вовсе называл «the ululations» («завывания»), — он оценил идею редукции камерного оркестра до квинтета, в котором представлены основные группы инструментов.

В 1918 году в Швейцарии он написал «Сказку о беглом солдате и черте», в которой — по финансовым соображениям — оркестр редуцирован до корнета, тромбона, кларнета, фагота, ударных, скрипки и контрабаса. То есть все основные группы инструментов симфонического оркестра представлены одним-двумя инструментами — теми, что обеспечивают максимальную беглость и максимальный диапазон внутри группы.

Такое вынужденное облегчение инструментовки заставило Стравинского упираться на синтаксис: он начал оперировать блоками, сопоставляя их и соединяя в разных комбинациях неизменные ячейки материала.

Лучше всего эти преобразования слышны в двух первых номерах — разнохарактерные мелодические отрезки неравной длины накладываются на неизменный бас.

Хотя эта техника есть уже в «Трёх японских песнях» 1911 года (в первой из них варьирующиеся вокальные фразы звучат на фоне неизменного остинато у флейты), именно в «Сказке о солдате» завершилась мутация: отказ от романтического оркестра привел к преобразованиям синтаксиса, родилась коллажная техника, ставшая фирменным знаком Стравинского.

В неоклассицистический период Стравинский сталкивается с общей проблемой всех неоклассицистов: как позаимствовать ма-

териал у классиков, при этом не заимствуя бедность их инструментровки и не возвращаясь к клише инструментровки романтической.

Как и все неоклассицисты, Стравинский пытался решить эту (в общем, нерешаемую) проблему при помощи необычных комбинаций тембров в унисонах, созданием изощренных фактурных рисунков, маскирующих общую невзрачность происходящего и злоупотребления фортепиано в комбинации с тромбоном в качестве оркестровых басов (украдено у Прокофьева).

Ничего хорошего из этих экспериментов, как правило, не выходило. С некоторой уверенностью можно сказать, что лучшие сочинения в этот период Стравинским написаны либо для камерных составов (Концертный дуэт для скрипки и фортепиано, Соната для фортепиано и Соната для двух фортепиано), либо в концертных формах, где инструментровка, точнее, ее резкая смена становится частью драматургии (имею в виду прежде всего фортепианный и скрипичный концерты и уже упомянутый концерт «Дамбартон Окс»).

Самые совершенные вещи с точки зрения оркестровки, мне кажется, написаны в поздний, серийный, период, где сама структура позволяла вести невероятно смелую пуантилистическую работу (с сохранением узнаваемого «стравинского» жеста) и менять камерные и туттийные эпизоды с ошеломляющей скоростью, иногда чередуя их с самыми неожиданными смесями тембров, данных как самостоятельный, отдельный тембр. Достаточно вспомнить мгновенное чередование труб и засурдиненных струнных в изумительных Вариациях для оркестра памяти Олдоса Хаксли или микс из флейт, контрабасов (в унисон с флейтами!) и литавр в Интерлюдии из «Заупокойных песнопений».

— В школе у меня была пластинка с «Байкой», а также с «Септетом» и «Регтаймом» (поскольку записи Стравинского в СССР выходили редко, то наверняка вы тоже знаете этот диск). Достаточно часто ее слушал, хотя не понимал красоты этой музыки, но что-то меня к ней тянуло.

В слушании такой вывихнутой, колючей музыки жила странность, долгое время для меня никак не объясняемая. Я понял ее лишь

много лет спустя, когда вновь, после большого перерыва, стал слушать музыку Стравинского.

Мне понадобилась четверть века, чтобы осознать, что четкие графические рисунки в белой концентрированной тишине — не в минус, а в плюс. Вы помните процесс привыкания к Стравинскому? Или у вас все случилось одновременно?

— Помню. Сначала была пластинка «Весны» со Светлановым, которую я в восьмом классе любил слушать, отворив окна на двенадцатом этаже. Запись была такая, скажем, брутальненькая, я не уверен, что Стравинскому она бы понравилась, но дух произведения (и тогдашнее состояние моих гормонов) она выражала довольно точно.

Потом была пластинка, где ансамбль солистов Большого театра с Лазаревым играл «Дамбартон Окс», там во второй части есть изумительное место: соло флейты на фоне тремоло у струнных у грифа (если вы уж начали сравнивать Стравинского и Прокофьева, очень похожее место есть в «Ромео и Джульетте» — «У патера Лоренцо»). Но если у Прокофьева синтаксис определяет функциональная гармония, к тому же метрически регулярная, то у Стравинского гармония у струнных неподвижна и соло флейты все время меняет (добавляя к ней разные звуки) ее оттенки. Получается такое медитативное зависание. Меня это место глубоко поразило, и с тех пор «Дамбартон Окс» одно из моих любимых сочинений.

Далее, когда я учился в училище при консерватории (где Стравинский изучался довольно серьезно, я помню, например, семинар по *Canticum Sacrum* у нашего педагога Ирины Михайловны Молчановой), я просто ходил на концерты.

Концертная жизнь конца 1980-х отличалась от нынешней тем, что был, например, Геннадий Николаевич Рождественский, который хорошо ли, плохо ли (чаще — хорошо) играл со своим оркестром Министерства культуры СССР партитуры, о которых нынешние филармонические бонзы имеют, как правило, очень условное представление.

Можно было запросто прийти в Большой зал консерватории и послушать, скажем, кантату «Вавилон» (1944) или «Монумент

Джезуальдо» (1967). Это было абсолютно нормально, зал был полон, и никто не устраивал дискуссии по телевизору о том, нужна ли эта музыка народу.

В двадцать лет я приехал в Германию и первое, что увидел, было собрание записей Стравинского, записанное на Columbia в 1960-е и переизданное Sony Classical. Я ходил вокруг и облизывался, потому что это стоило немереных денег, но, к счастью, были библиотеки, и я потихоньку переслушал все, что было на этих дисках.

Разумеется, в основном позднего Стравинского, потому что в России с этим тоже было неважно. Притирался я к этой музыке долго, потому что она как бы не предпринимает никаких жестов для того, чтобы ее полюбили.

Первым, что понравилось, были *Movements* для фортепиано с оркестром, небольшой серийный шедевр. Кстати, в России в начале 1980-х его играл, на минуточку, Святослав Рихтер, и это едва ли вообразимая сегодня ситуация.

Ну и наконец, в консерватории на уроках дирижирования мы тренировали свою координацию и мозг на «Сказке о солдате» и Симфониях духовых — это отчасти помогло понять, как там все устроено.

— *Есть композиторы, звучащие по-разному живьем и в записи. Разные агрегатные состояния одного и того же — это едва ли не разные произведения.*

— Ну, вы знаете, есть мнение самого Игоря Федоровича, он говорит, что слушатель должен видеть, как рождается музыка, следить за движениями музыкантов.

Следить за музыкой Стравинского — редкий синтез физиологического и интеллектуального удовольствия. С одной стороны, есть драйв, удары большого барабана в «Байке про лису» в сочетании с цимбалами действуют так же, как смена бита на технодиско-теке, это переживается на телесном уровне.

С другой стороны — наш мозг воспринимает синтаксис, разъятие привычных закономерностей, сопоставление контрастных блоков. Иными словами, нам приятно следить за работой автора. Естественно, вживую это интересней, чем в записи.

— Стравинский считал, что будущее современной музыки, которую он называет «электронной», — за театром: «Вообразите себе сцену с тенью в „Гамлете“ с электронным „белым шумом“, слышимым с разных сторон (пожалуй, в „Памяти Джойса“ Берио предвосхитил подобный эффект)...» Это объективное мнение специалиста или «оправдание» своего способа производства — ведь у Стравинского балетов больше, чем у кого бы то ни было?

— Дело в том, что огромное количество электроники, написанной в то время, например, работы Пьера Анри, да и знаменитая «Электронная поэма» Эдгара Вареза сегодня звучит как музыка к радиоспектаклям.

Абстрактная электроника, работы Кейджа, Ксенакиса и кёльнской студии Западногерманского радио, электроника, создающая свой собственный синтаксис и меняющая наше восприятие звука, была в то время в явном меньшинстве.

В этом отношении оценка Стравинским электроники как вспомогательного, иллюстративного медиума больше говорит о ее тогдашнем состоянии, чем о прозорливости Стравинского. В то же время у этого есть и другой аспект.

В поздний период творчества Игорь Федорович, к счастью для всех нас, отменил или релятивировал огромное количество полемических постулатов своего зрелого периода, например, свою полемику с идеей синтетического произведения искусства (гезамткунстверк), основанную на его личной неприязни к Вагнеру и Шёнбергу как к продолжению Вагнера. Когда Шёнберг умер (1951), Стравинский понял, что Вагнер, его вечный антипод, скорее всего, умер тоже и можно спокойно приступить к реализации их идей «так, как надо».

Одно из самых мощных произведений позднего Стравинского — мелодрама «Потоп» (*The Flood*), — написанная для телевидения и пережившая свою премьеру именно в виде трансляции по CBS. Это балет (хореографом был Баланчин), в который включены разговорные диалоги, пение и видео.

Вместо белого шума, если я не ошибаюсь, там имели место световые пятна разных цветов. Так что если мы внимательно посмот-

рим на произошедшее, нам придется признать, что современный (мультимедийный) музыкальный театр создал восьмидесятилетний старик, родившийся в XIX веке, и сделал он это синхронно с Лигети (написавшим в то же время «Приключения и «Новые приключения», Штокхаузеном, написавшим «Оригиналов» и Кейджем, автором первой интерактивной инсталляции для танцора и электроники *Variations 5*).

Справедливости ради надо заметить, что первый опыт мультимедийного перформанса имел место у Стравинского уже в марте 1917 года, когда итальянский футурист Джакомо Балла (помните его выставку в Москве?) инсценировал в Риме раннюю четырехминутную пьесу «Фейерверк».

Заметьте, это произошло через два года после смерти Скрябина, который первым сформулировал идею светомузыки и чьи «метафизические бредни» Стравинского чрезвычайно раздражали.

— *Мне все-таки хочется поговорить о балетах. Во-первых, очевидно, что прикладной характер балетной музыки помогает композиторам с «раскруткой», выводя их за пределы «гетто» филармонического исполнительства в театр. Во-вторых, очень странно, что балетной музыки так много у предельно интеллектуального и изоциренно теоретически подкованного композитора...*

— Основой музыки Стравинского является ритм. Основой танца — тоже. Наверное, это и есть главная причина. Ритм у Стравинского, пожалуй, более изобретателен, чем у Прокофьева (например, во вступлении к «Агону» он убирает в каждом такте сильную долю, усложняя танцорам жизнь). У Прокофьева балетов, кстати, не намного меньше.

— *А как бы вы прокомментировали его фразу из «Размышлений восьмидесятилетнего»: «Современная музыка — это самая интересная из когда-либо написанной музыки, и настоящий момент — самый волнующий в истории музыки. Так было всегда».*

— Вот именно это высказывание и отличает Стравинского от огромного большинства композиторов. Большинство наших коллег, увы, старятся раньше своего возраста и обвиняют всех, кто

еще не научился слушать и писать, в «конъюнктурности». Это большая беда.

Я, кстати, вам сейчас немного завидую, потому что у меня в Берлине нет под рукой всех этих источников, которые вы цитируете, а я бы их с удовольствием перечитал.

— *Почему так принципиально важно держать руку на пульсе? Почему плохо состариться раньше времени, окуклившись или же мумифицировавшись в башне слоновой кости? Зачем продолжать экспериментировать?*

— Дима, Стравинский начал интересоваться тем, что происходит, не от хорошей жизни, а в связи с катастрофическим неуспехом оперы «Похождения повесы», над которой он работал три года (с 1948-го по 1951-й), притом что идея оперы блестящая, либреттисты — выше всех похвал, да и успех у публики вроде бы был. А профессионалы, люди, мнением которых Стравинский больше всего дорожил, похоронили Стравинского при жизни, поставили на нем крест.

Булез, горячий поклонник Стравинского, пишет в письме к Кейджу, что даже не смог себя заставить на все это посмотреть. Выяснилось, что неоклассицизм, которому Стравинский отдал больше тридцати лет жизни, — это полуразложившийся смердящий труп. Хотя мы знаем, что в замкнутых культурных резервуарах вроде Великобритании, США или Советского Союза он просуществовал, смердя, еще лет двадцать.

Мы говорили, что неоклассицизм — защитная реакция культуры на возникновение массового общества. Но конечно, неоклассицизм — это еще и идея иерархии, порядка. Вы, наверное, помните, что в фильме «Метрополис» у Фрица Ланга образ вертикали власти — это лифт, которым герои пользуются при перемещении из верхнего мира властителей в нижний мир трудящихся.

После Второй мировой войны выяснилось, что общества, основанные на подобной вертикали (например, Италия Муссолини, куда Стравинский так любил ездить), либо в заднице, либо оказались чем-то совсем неприглядным — ну, совсем как СССР.

Выяснилось, что мир полиморфен и гибкие структуры побеждают более ригидные. Думаю, что это и был тот комплекс обстоятельств, который заставил Стравинского интересоваться реальностью и современной ему культурой; который заставил его начать все с начала и который привел в конечном итоге к расцвету его творчества в поздний период.

Ну и, кроме всего прочего, у него не было возможности особенно почивать на лаврах, потому что жил он в Америке, а авторское право в Штатах действовало двадцать пять лет, то есть к началу 1950-х он оказался отрезан от авторских отчислений за наиболее исполняемые свои сочинения 1910-х годов. Поэтому, кстати, большинство из них были заново выпущены в 1947 году в «новой редакции».

— Когда вы говорите об интересе старика Стравинского к современной ему культуре, вы имеете в виду его несколько форсированный интерес к использованию электроники, которому он посвятил большую часть «Размышлений восьмидесятилетнего»?

— Нет, там огромный спектр. И микротональность, и синтетические формы искусства, и философия (у меня сейчас нет «размышлений» под рукой, чтобы дать более точный ответ).

— А вам не кажется ли, что электроника оправдала ожидания Стравинского? Насколько она нужна для сочинения современной музыки?

— Электроника в качестве краски в дополнение к инструментам — вряд ли. Электроника — точнее, компьютер — в качестве расширения возможностей композиторской техники, алгоритмической и интерактивной композиции, работы с сэмплами, помощи при переводе внеинструментальных тембров в инструментальные (анализ спектров) — стала достаточно естественной частью композиторского инструментария.

Собственно электронные звучания (особенно из области дешевой, встречающейся в быту) электроники сегодня тоже часто используются композиторами по той простой причине, что они формируют ту звучащую реальность, которая нас окружает.

— Странно, что важно формировать ту звучащую реальность, что нас окружает, а не создавать новую, потустороннюю или над-

мирную... Давно хотел вас спросить — насколько компьютер изменил процесс сочинения? Могу сказать, что для литераторов и журналистов (не говоря, например, об архитекторах) эти преобразования судьбоносны. Когда думаешь о том, что Стравинский все свои сочинения «разрабатывал» за фортепиано, они для тебя и звучать начинают как-то иначе и более понятно, что ли...

— На этот счет ведется огромная дискуссия о «цифровой революции», которая, по мнению многих, сейчас происходит в музыке. Речь о возможности мгновенного доступа к базам данных, распространении музыки через Интернет и так далее.

Мне кажется, самый важный аспект в использовании компьютера состоит в возможности некий абстрактный принцип, алгоритм, закон сделать музыкой.

В инструментальной (не электронной) музыке пионером такого подхода является Янис Ксенакис. Именно абстрактность подхода превращает его музыку в «отдельную вселенную», сообщает ей ту надмирность, о которой вы говорите.

Для современников позднего Стравинского в 1950–1960-е годы электроника означала прежде всего изменение представления о том, что такое звук.

Раньше эта была нота, ее можно было сыграть, нажав клавишу, и вот внезапно это стало набором частот. В результате для композитора, пишущего для инструментов, выяснилось, что мельчайшей единицей музыкального языка может быть звук, сыгранный одновременно несколькими инструментами и иногда не имеющий звуковысоты. Кейдж называл подобные звуковые комплексы агрегатами, это был тот материал, с которым он работал.

Таким образом, звук крышки ведра по камню мог быть введен в одну систему, один континуум, например, со звуком валторны; серийное мышление переходило на тембр. В то же время электроника (любая) — один из самых смертных медиумов, главным образом по причине стремительного устаревания ее носителей. В ней, как нигде, ощущается дух времени со всеми плюсами и минусами. Особенно это касается так называемой конкретной музыки, работающей с записанными (а не синтезированными) звуковыми объектами.

Когда мы слушаем записи пионеров американской электронной музыки, Владимира Усачевского к примеру, это сегодня слушается как чисто романтическое переживание, как какая-нибудь песня без слов. Потому что мы ощущаем ауру использованных композитором звуковых объектов. Иногда это случайные фрагменты звуковой среды, иногда — отпечаток чьего-то присутствия.

Или когда мы слушаем одну из последних вещей Ноно *lontananza nostalgica e utopica futura* для скрипки и электроники, мы на восьми пленках слышим, как разыгрывается (импровизирует) Гидон Кремер, для которого эта вещь была написана. Слушаем себе и думаем: «Какой был прекрасный музыкант, какую замечательную музыку играл...»

Но, кроме шуток, разумеется, внедрение компьютера в композиторский процесс никак не отменяет интеракцию между композитором и материалом, проще говоря, музыкальности.

Как и в распространении музыки, Интернет никак не заменяет переживания концертного исполнения, то же касается и распространения идей: я заметил, что даже самые суровые адепты цифровой революции в своих полемических эссе чаще ссылаются на своих знакомых, собутыльников и соседей по квартире, чем на Маршала Маклюэна, например.

Тем более что огромное количество современных приборов снова предполагают тактильный контакт, апеллируют к тактильному взаимодействию между музыкантом и компьютером. Иными словами, опять приходится нажимать клавиши или прикасаться к тацпаду. И возможно, такой интерактивный модус во взаимоотношении с электроникой мог бы максимально устроить Стравинского.

— *Есть ли расхождения между теми сочинениями Стравинского, которые нравятся вам как слушателю, и теми, которые вы считаете важными для «развития процесса», принципиальными? Или же наслаждение и польза для вас соединяются в одном?*

— Наверное, это расхождение присутствует только в отношении к одному сочинению: «Весне священной». Я понимаю, что это эпохальный сдвиг, революция в истории музыки, но сам слушаю другие сочинения с куда большим удовольствием.

Впрочем, могу назвать еще одно: «Симфонию псалмов»; я понимаю, что это этапное сочинение для Стравинского, но слушать его избегаю.

— Почему?

— Вчера переслушал. Потому что это попытка быть не Стравинским, а Бахом. Удачная, очень; хотя, возможно, и менее удачная, чем в Концерте для фортепиано и духовых или в «Дамбартон Окс». Попытаюсь объяснить подробнее.

Стравинский русского периода — это резкий вброс профанного материала в классический контекст и деконструкция этого контекста. Вы вот спрашиваете, зачем допускать в серьезную музыку звуки бытовой электроники, окружающий нас шум; а теперь вообразите себе культурный шок, когда в «Петрушке» публике парижской Оперы представили весь звуковой хаос русского балагана, увенчанный песней «Не слышно шума городского». Это как если бы сейчас Митя Курляндский в порядке творческого поиска начал бы вдруг цитировать Вячеслава Добрынина (впрочем, исключить ничего нельзя).

«Весна священная» наполовину состоит из цитат русских и литовских народных песен, но они там провернуты через такую мясорубку, что от оригинала ничего не остается. И это хорошо, потому что, как писал о Стравинском Теодор Адорно (ранний), деконструируя привычную нам звуковую реальность, используя «фальшивые трезвучия», Стравинский указывает на возможность существования другой, и это освобождает наше восприятие. То есть мы понимаем, что трезвучие не есть что-то данное нам от Бога и музыкальная материя может принимать другие формы.

В неоклассический период материал Стравинского, подвергаемый им деконструкции, изменился, и вот случилось чудо: творения нашего «доктора Франкенштейна» начали вдруг срастаться в большие формы, начался синтез, появилась идея Больших Произведений, идея соревнования с классикой на ее поле. И «Симфония псалмов», безусловно, кульминация этой идеи, чтобы осознать это, достаточно взглянуть на посвящение на первой странице.

Безусловно, это очень значительное сочинение, и fuga второй части, отсылающая одновременно к «Музыкальному приношению»

и «Реквиему» Моцарта, действительно замечательная. Проблема в том, что «Симфония псалмов» обозначила направление, которое привело не только Стравинского, но и тех, кто за ним последовал, в тупик уже через двадцать лет.

Не знаю, сильно ли прогневаю наших музыковедов с дубинками, если скажу, что все симфонии Стравинского, последовавшие за этой (*In C* и Симфония в трех частях), — чудовищно плохая музыка.

Кстати, по поводу Адорно: в этой (редкой для него) позитивной критике читается ожидание того, что Стравинский действительно станет таким «санитаром леса» и расчистит дорогу более дорогим для Адорно авторам: Шёнбергу и Бергу.

Это указывает на то, что Адорно действительно не представлял себе, что деконструкция и компиляция сами по себе могут быть искусством. Вместо этого Стравинский, однако, стал властителем дум, возможно, самым влиятельным русским композитором за всю историю русской музыки.

В результате появилась очень несправедливая книжка под названием «Философия новой музыки»*, где Стравинскому отведена часть под названием «Стравинский и реставрация». Там среди прочего написано: «Стравинский издевается над традицией гуманистического искусства — идентифицирует себя не со страдающим субъектом, а с ликвидирующей его инстанцией», — то есть он очевидно вырисовывается в ней тоталитарным художником.

Для Адорно органичность и субъективность художественного высказывания были неоспоримой максимой; трудно было вообразить, что настоящим консерватором были не Стравинский а Шёнберг, потому что попытка скрестить додекафонную технику с мелодическим мышлением и романтической выразительностью, предпринятые Шёнбергом, как минимум не менее реакционны.

Характерно, что русская музыка в своем отношении к додекафонии пошла скорее по пути Шёнберга, ведь когда мы слушаем скерцо из Пятнадцатой симфонии Шостаковича, мы не думаем о

* Теодор Адорно. Философия новой музыки / Перевод Б. Скуратова. Вступит. ст. К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001.

том, что главная тема там серия и ее обращение, мы слышим мелодию.

Но еще более печально то, что жизнерадостные эпигоны Стравинского от Луи Андриссена до Адамса не переняли у него глубинного сомнения во всех используемых им моделях, способности к их критической деконструкции, а ограничились имитацией задорных ритмов и поверхностного оптимизма.

— «Чудовищно плохая» — бездоказательное высказывание. То самое выставление оценок, против которого вы, Сергей, неоднократно высказывались. А почему вы постоянно ссылаетесь на Адорно? Потому что других нет?

— Потому что обозначенный в диалоге Шёнберг–Стравинский (впоследствии мутировавший в диалог Адорно–Стравинский, поскольку Адорно был для Шёнберга чем-то вроде Аарона) культурный конфликт архетипичен и далеко выходит за рамки обычного спора двух рассерженных пенсионеров из Беверли-Хиллз, С. и Ш.

Описать этот конфликт можно следующим образом: Стравинский одним своим присутствием, своей работой диагностирует смерть определенного типа музыкальной культуры (буржуазной) и смерть определенного типа автора (романтического демиурга, чья музыка выражает его внутренний мир).

Одна ремарка из первоначальной редакции «Петрушки» («Петрушке за кулисами дают пинок, он выбегает на сцену и падает») дает нам очевидное представление о том, как Стравинский относился к искусству классического балета, а его издевки над Скрябиным, Вагнером или позже Мессианом многое говорят о его отношении к автору-демиургу.

Шёнберг, а за ним и Адорно, напротив, осознают себя частью той музыкальной культуры, которую Стравинский объявляет несуществующей и отжившей, и атакуют Стравинского как маргинала («подросток, пытающийся стать классиком», как пишет Адорно) и реакционера, разрушителя культуры, выплескивающего вместе с водой и ребенка.

В течение XX столетия этот конфликт повторяется несколько раз с разными действующими лицами: изначально маргинал, че-

ловек внешний по отношению к той системе, которую он критикует, объявляет систему нежизнеспособной и устанавливает свои правила. А потом становится центром новой системы, причем результатом его деятельности является, во-первых, радикализация и упрощение музыкального языка и, во-вторых, рационализация творческого процесса.

Можно вспомнить о конфликте Кейджа и Луиджи Ноно (да и всей европейской музыкальной системы), завершившемся триумфом Кейджа; можно вспомнить о дебатах поклонников абстракционизма и поп-арта в ранние 1960-е или уже упомянутую дискуссию о дигитализации музыки, имеющую место в сегодняшней Германии. Да и в русском музыкальном контексте подобный диалог (или конфликт) сегодня более чем актуален.

Походя можно добавить, что стратегия Стравинского отличалась шизофреническим притязанием одновременно разрушить буржуазную культуру и оказаться на ее вершине, и кульминацией этой шизофренической стратегии можно назвать его неоклассический период.

Сегодня мы знаем, что Адорно ошибался, демонизируя Стравинского. Более того, мы знаем, что оба типа художника (носитель умирающей культуры и сокрушитель-маргинал) являются своего рода константами и что процессы усложнения и радикального упрощения, радикализации и дифференциации в искусстве не линейны и могут сменять друг друга и даже сосуществовать в рамках одной системы.

— *Как вы думаете, почему у Стравинского симфонии не пронумерованы, а имеют каждая оригинальное название?*

— Исторически сложилось так, что симфония демонстрирует нам либо диалектическое взаимодействие (вариант: сопоставление) неких обладающих достаточной индивидуальностью материалов, либо процесс того, что с материалом (возможно, достаточно нейтральным) происходит.

Стравинский в комментариях к своим симфониям говорит, что хотел вернуться к первоначальному итальянскому значению слова «созвучие».

В реальности и его симфония «В трех частях», и симфония *In C* демонстрируют чистый дзен: материала нет и ничего не происходит. Нам демонстрируют ревью сменяющих друг друга форм движения, что само по себе не беда, многие симфонии у Гайдна среднего периода — не более чем коллаж разных типов моторики.

К сожалению, Стравинскому недостает драматургического мастерства великого австрийца, либо он не ставил своей задачей нас заинтересовать.

Единственное, что немного выделяется на фоне общей серой массы из разных фактурных рисунков в Симфонии в трех частях, — это странная fuga с участием фортепиано, арфы и духовых в финале.

Я пробовал слушать эту музыку как транс, ничего не ожидая, как своего рода протоминимализм, но для установления такого рода восприятия автор слишком часто дергает за ниточки, переключая наше внимание на следующую фактурную модель.

Иначе говоря, Игорь Федорович действует здесь как диджей, но диджей неумелый.

По крайней мере, то, что инструментальные симфонии у Стравинского не получались, отчасти объясняет, почему у него так замечательно получались балеты, ибо что есть балет как не выстраивание в ряд не связанных друг с другом фактурных и ритмических моделей?

Петр Чайковский

(1840–1893)

БЕСЕДА С СЕРГЕЕМ НЕВСКИМ

— Как вы считаете, гомосексуальность влияла на его музыку?

— Единой модели проявления гомосексуальности в творчестве быть не может, потому что не может быть единого восприятия гомосексуальности ее носителями. Но есть один тип невроза, который очень часто проявляется у гомосексуалов, реализовавшихся в искусстве, причем абсолютно независимо от их темперамента. Это воркоголизм, тенденция к рационализации творческого процесса и одновременно к отчуждению творческой продукции. Творчество превращается в фабрику. Это вы можете наблюдать у таких разных художников-гомосексуалов, как Кейдж, Фассбиндер, Уорхол.

— Почему невроз трудоголизма имеет именно гомосексуальную подоплеку? Рембрандт или Пригов, Бергман или Шостакович, подобно Тригोरину, «скакали на перекладных», начиная новый опус сразу же после окончания предыдущего. Разве в основе этого не страх смерти?

— Да, разумеется; и все-таки у художников-гомосексуалов рабочая среда чаще, чем у других, заменяет семью и социум. Из этой потребности в эрзац-семье иногда рождаются очень интересные проекты, такие как «Фабрика» Уорхола, «Русские сезоны» в Париже или, если брать явления поскромнее, — круг поэта-экспрессиониста Стефана Георге. Петр Ильич, судя по всему, в социуме не нуждался, но он нуждался в работе как в некоем идеальном пространстве, отделенном от всей остальной жизни. Посмотрите на его рабочий стол в Клину — он выполнен из обычного струганно-

го дерева и резко отличается от всей остальной обстановки в его доме. Судя по всему, благодаря поддержке Надежды Филаретовны фон Мекк это пространство у него было, и во многом эта возможность спокойно работать определила как его продуктивность, так и сам модус его творчества.

— О каком модусе вы говорите?

— О фабричном. «Сейчас отдыхаю и ничего не пишу, только романсы», — мне всегда нравилась эта цитата из его письма.

— *Насколько важна биография Чайковского? Нужно ли знать обстоятельства его жизни, чтобы более точно истолковывать написанное?*

— Я думаю, Чайковский был бы нам благодарен, если бы мы не стали увязывать тональность его произведений с обстоятельствами его биографии. Есть вещи, где он сам указывает на обстоятельства возникновения: например, фортепианное трио опус 50, предваренное эпиграфом «Памяти великого художника». Есть письма или запечатленные высказывания времен работы над Пятой симфонией, которые, возможно, как-то могут объяснить характер музыки. Но в целом, мне кажется, его музыка больше любых биографических обстоятельств, ее породивших.

— *Поп- или рок-исполнителю прощаются любые заковыки биографии, но когда дело касается классиков, то антисемитизм или сексуальные пристрастия стараются нивелировать или свести к досадному недоразумению. Или дело здесь в некоторой временной дистанции, примиряющей с «несовершенством» гениев прошлого? Филармонические слушатели требуют бойкотировать концерты оркестра, руководитель которого обвиняется в педофилии, но они же, вполне естественно, любуются картинами Бальтуса и читают своим детям «Алису в Стране чудес», не боясь заразиться чем-то непотребным.*

— Вы смешиваете совершенно разные материи, по-моему. Убеждения, сублимацию в искусстве и образ жизни. Есть очень простой критерий оценки человеческих поступков: причиняют ли эти поступки кому-то страдания. Если причиняют, то — увы! — и именно этот момент может быть единственным основанием для вторжения в чью-то частную жизнь — рок-певца, политика, водопроводчика,

филармонического музыканта. Никакой разницы между ними нет, по-моему. Все, что мы знаем о Чайковском (а знаем мы, согласитесь, очень мало), заставляет нас предполагать, что он более страдал сам, чем приносил кому-то страдания. Это и позволяет нам относиться к нему с сочувствием. И еще, мне кажется, есть проблема куда более фундаментальная, первичная, чем все описанные вами случаи «чужеродности». Это — вульгаризация, упрощение того, что мы называем культурой, попытка выдать некий момент в истории, частную точку зрения за абсолютную, неизменную, универсальную истину.

— *Что вы имеете в виду?*

— Предположим, есть некий музыкант, специализирующийся на популяризации национального наследия, музыкант выдающийся. В каждой культуре такой есть, в Германии, например, Кристиан Тилеман блестяще этим занимается. И все прекрасно, пока неожиданно этот наш абстрактный музыкант не начинает выступать в прессе с заявлениями о том, что тот спектр музыки, которым он занимается, — единственно прекрасный и что за пределами этого исторического отрезка наступают распад и деградация. Понятно, что речь о идее вытеснения реальности, что тысячелетняя история европейской музыкальной культуры богаче и интереснее, чем любой ее фрагмент.

Реальность, вытесненная столь радикальным образом, рано или поздно потребует компенсации, причем самой неожиданной. Поэтому, когда наших дидактиков и учителей прекрасного время от времени обнаруживают в борделе, причем настолько удаленном, что они не способны сказать хоть пару слов на языке той страны, где этот бордель находится, — это не парадокс, а вполне естественное развитие событий.

То же и с антисемитизмом. Все претензии к Вагнеру, начиная с Ницше и Бернарда Шоу и кончая Стравинским, были связаны не столько с его антисемитизмом, сколько с его вульгарностью.

Но, согласитесь, для того чтобы демонизировать какую-то нацию, надо обладать вульгарным складом ума. Поэтому, боюсь, в истории искусства меньше парадоксов, чем нам хотелось бы.

— А Чайковский не кажется вам таким парадоксом?

— Конечно, Чайковский — это парадокс. Потому что совершенно не понимаешь, как его музыка действует. Возможно, для современного слушателя это отчасти связано с тем, что Чайковский был, как-никак, композитором XIX столетия. Дело в том, что в XIX столетии чрезвычайно изменился материал, но при этом в инструментальной музыке практически не появилось новых форм, ему соответствующих, как это случилось в классицизме и барокко.

Единственные серьезные изобретения эпохи — объединение сонаты и симфонического цикла, придуманное Листом (американцы называют его формой двойной функции), и фортепианный цикл со сквозной драматургией вроде «Карнавала» Шумана или «Картинок с выставки» Мусоргского. Поэтому когда композитор во второй половине XIX века пишет симфонию, он неизбежно пытается ввести новый пластичный, мелодически выразительный материал в формальные рамки как минимум столетней давности. И когда мы слышим симфонию, написанную после 1850 года, мы говорим: ОК, вот медленное вступление пошло. А теперь главная партия, после этого — тема родных просторов или, если угодно, русской души. А теперь у нас разработка с полифоническим столкновением двух тем и драматическим конфликтом прекрасного с чудовищным — ну и так далее. То есть по *surprises*, как сказал бы Том Йорк.

Формы, в которых писали Дворжак, Брамс, Чайковский, Танеев, Брукнер и другие хорошие люди, были мертвы уже в момент обращения к ним. И я думаю, все это понимали и каждый эту проблему решал по-своему.

Чайковский работал в двух противоположных направлениях — с одной стороны, он экспериментировал с предельной динамизацией формы — размыванием структуры и подчинением ее принципу динамической волны.

Это особенно заметно в таких произведениях, как увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» и Шестая симфония, в которой Чайковский стоит на пороге преодоления всей структуры сонатной формы в принципе. Добавьте к этому искусство тайминга, предельную концентрацию высказывания, блестящее владение искусством

выдать предельное количество информации за минимальную единицу времени, так чтобы слушатель этого не заметил.

Чайковский научился этому у Моцарта, у которого слово «кода» в Пятой сонате украшает два финальных аккорда. Издатель Юргенсон подарил Чайковскому на Рождество Полное собрание сочинений Моцарта, и Чайковский очень внимательно эти ноты изучал. Драматизм динамизированной формы у Чайковского в лучших его произведениях сочетается с предельной экономией. Сколько тактов длится побочная партия первой части той же Шестой симфонии? И сколько страниц она длится в Шестой Малера?

Второе направление, в котором Чайковский интенсивно искал, — остранение структуры, представление ее как данности. Это касается прежде всего всех опытов стилизации — когда более, а когда менее удачных, но всегда интересных. Возможно, «Пиковая дама» — самое интересное сочинение Петра Ильича, потому что там две эти стратегии — динамизации и остранения — сталкиваются, образуя удивительные музыкальные ситуации.

Но когда я говорю об обнажении структуры у Чайковского, я говорю не только о стилизации, но и о поиске мелодических формул, настолько простых, что в них как бы нет ничего индивидуального.

Согласитесь, один из главных его хитов — нисходящая соль-мажорная гамма в па-де-де из второго акта «Щелкунчика» — вызывающе прост. То есть происходит обычная работа гения — взять то, что лежит на поверхности, то, от чего более «рафинированные» современники отмахиваются как от слишком очевидного, и довести до предела.

Разумеется, эту очевидность, этот «нулевой» материал надо сочинить заново, и этой способностью гений отличается от банальности. Если вы сравните нисходящую мажорную гамму в «Щелкунчике» с нисходящей мажорной гаммой в «Вопросе, оставшемся без ответа» Айвза или в ...*quasi una fantasia*... Дьёрдя Куртага, вы увидите три абсолютно несхожих решения, основанных на идентичном «нулевом» материале.

— *«Обнажение структуры» — это то же самое, что и «вскрытие приема»?*

— Да, хотя в реальности мы имеем дело с совершенно другим эффектом. Когда Шкловский или Брехт говорят об остранении, они пытаются взглянуть на структуру произведения, как бы лишая ее ауры привычной интерпретации, благодаря чему иногда возникает другая аура — нам нравится смотреть на работу структуры. Чайковский же находит предельно простые ходы, демонстрируя нам ауру там, где мы ее не ожидаем. Это больше напоминает выявление архетипов, работу с ними.

В качестве примера такого архетипа я могу привести вторую тему из финала все той же Шестой симфонии. Этот повторяющийся нисходящий тетрахорд* с имитацией в нижнюю квинту или октаву, своего рода бесконечный канон, мог бы быть темой мотета или мессы в XVI веке — стандартный материал, очень часто используемый в то время в силу удобства контрапунктической работы с ним.

Вариант этой темы есть у Баха в Мессе си минор (*Domine Deus*), и Бах использует его именно так же, как потом Чайковский, — как отсылку к историческому праматериалу. Похожие бесконечные каноны есть и у Моцарта в медленных частях симфоний, например, 39-й, причем они и у Моцарта используются либо в побочной, либо в заключительной партии сонатной формы (на самом деле это такая риторическая фигура — *circulatio*, которая встречается еще у Жоскена Дебре для создания напряжения перед каденцией) — одна и та же элементарная мелодическая фигура и ее имитация повторяются много раз.

То есть прием бесконечно старый. «Фишка» в том, что у Чайковского этот нагруженный многократным использованием материал звучит как нечто абсолютно новое — притом что мощь традиции, вся сумма коннотаций, связанных с материалом, остается.

Именно такие вещи делают для нас Чайковского интересным сегодня, выносят его музыку за пределы ее временного контекста.

— Какие жанры у Чайковского для вас важнее других? Симфоническая музыка или камерная, романсы или оперы, балеты? Или, мо-

* Четыре ноты.

жет быть, инструментальная музыка, православные песнопения? Что приходит в голову в первую очередь?

Боюсь, что буду совсем неоригинален. Как и подавляющему большинству моих коллег и друзей, мне нравятся Пятая и Шестая симфонии, «Пиковая дама», «Щелкунчик». Это те вещи, где запредельный профессиональный уровень сочетается с персональным высказыванием. Потому что исключительно ради профессионального удовольствия можно и «Спящую Красавицу» слушать номер за номером, там все фантастически сделано. Но по-настоящему интересны скорее те вещи, где происходит борьба: драматургическая, иногда надмузыкальная идея деформирует привычную структуру.

Еще бросаются в глаза два момента: Чайковскому, как мало кому из современников, удавалось достигать схожих результатов в предельно различных жанрах, и его лучшие вещи действительно стали мейнстримом, «выбором народа». Чтобы хоть чем-то отличаться от массы ценителей, я мог бы добавить пьесу «Думка» — идеальную психограмму маниакально-депрессивного психоза, Первую симфонию и малоизвестные романсы на стихи Мережковского.

— Насколько Чайковский зависит от интерпретатора? Есть композиторы, типа Брамса, которые, точно хамелеоны, меняются в зависимости от того, кто их исполняет. А что в этом смысле происходит с Чайковским?

— Балет — искусство более абстрактное. У балета, как вы, наверное, знаете, есть то преимущество, что сюжет в нем не обязателен. Вспомните «Агон» Стравинского или «Шестнадцать танцев» Кейджа. Кстати, отчасти именно поэтому хореографы сейчас, как правило, берут какую-нибудь уже существующую музыку и просто инсценируют ее. Если композитор и обращается к этому жанру, то в силу заказа или по семейным обстоятельствам.

Мне сложно сравнивать драматургию опер и балетов Чайковского, потому что, думая о балетах, я всегда вспоминаю номера. Законченные фрагменты гениальной музыки.

Когда мы говорим об опере — то мы говорим (притом что оперы у Чайковского имеют, как правило, тоже номерную структуру): «О'кей, это Лиза, и ей сейчас нехорошо». То есть уровень разра-

ботки персонажей, вовлеченности зрителя в драматургическую ситуацию, ее детали немного другой. Но вы же понимаете, что такой взгляд предельно субъективен, и любой балетоман, который смотрел двадцать пять интерпретаций «Лебединого озера» и у которого уровень идентификации с этим видом искусства выше, просто высмеет меня как неуча, как человека, далекого от проблематики. Поэтому я не рискую дальше в это углубляться.

Я немножко о другом хотел поговорить. Вот мы с вами выросли в Советском Союзе в эпоху первой нефтяной стагнации, и вы, наверное, помните, что внешний облик большинства вещей в то время практически не менялся. Когда все население ездит на автобусе ЛиАЗ или «Икарус», то мы перестаем воспринимать внешний вид этих автобусов как дизайн. Он воспринимается как данность, некая константа. Ну вот и Чайковский был некоей константой, постоянно звучащим фоном. Когда хоронили очередного генсека, что мы слушали? Правильно, вступление к финалу Пятой симфонии. Поэтому демонстрация «Лебединого озера» по телевизору 19 августа 1991 года была со стороны ГКЧП совершенно естественной — это была не только попытка массового гипноза, но и своеобразное заклинание, попытка уверить самих себя в своей легитимности.

Ну, добавьте к этому то, что я учился в Академическом колледже при Московской консерватории имени Чайковского, и студенческие билеты нам вручали в его Доме-музее в Клину.

На первом этаже колледжа (тогда — училища) был стенд, что-то вроде стенгазеты под названием «Чайковский 100 лет назад». Каждую неделю студенты-теоретики писали туда заметку, основанную на письмах Петра Ильича столетней давности. Стиль у этих писем был феерический, а информации в них было мало. Но студенты как-то справлялись. У лестницы, там, где портье, висел огромный портрет Ленина, который после 1991 года заменили барельефом с изображением Чайковского, но в принципе все знали, что это был как бы один и тот же человек.

Уровень присутствия этих двух персонажей в нашей жизни, уровень бомбардировки мелочами из их частной жизни (при умалчивании определенных деталей) да и уровень сакрализации и в том

и в другом случае зашкаливал. И это в какой-то степени выводило отношение к ним на некий обобщенный уровень.

И вот представьте: вам шестнадцать лет, вас привозят в Дом-музей Чайковского в Клину, идеально, кстати, сохранившийся, потому что слуга композитора выкупил его сразу после его смерти. Сейчас я понимаю, что в сравнении с общим буйством эпохи 1890-х, стиль обстановки Петра Ильича был чрезвычайно сдержан, в общем, даже не лишенным вкуса. Но тогда весь этот фейсбук на стенах (на каждой стене в гостиной висит около двадцати фотографий, которые мы, студенты-теоретики, должны были учить наизусть, например, там были какие-то Корнеев и Киреев, но уже не помню, кто они и чем занимались) немного напрягал.

Еще помню халат и тапочки композитора, и картину «Меланхолия» (с луной) в спальне, и, наконец, огромного бронзового петуха, про которого было сказано, что это — подарок актера Люсьена Гитри.

Память постепенно замусоривалась именами и деталями, а о реальном Чайковском мы знали не больше, чем до посещения музея. Конечно, стол из простого дерева, за которым была написана Шестая симфония, немного успокаивал, но все остальное...

Вы, конечно, понимаете, что единственной нормальной реакцией здорового подростка на этот интерьер было — развернуться и бежать куда глаза глядят. У людей нашего круга и нашей биографии практически не было шансов сформировать какое-то более-менее непредвзятое отношение как к личности Чайковского, так и к его музыке.

Был культ, насквозь фальшивый, сквозь который нам приходилось продираться, чтобы хоть что-то понять. Единственным человеком в колледже при МГК, приблизившим к нам Чайковского-композитора, был Виктор Павлович Фраёнов, автор знаменитого учебника полифонии, чьи взгляды на музыкальную форму и контрапункт до сих пор являются эталоном для многих из нас.

Его замечания о Чайковском всегда касались деталей, например, когда он говорил об инструментовке Чайковского или о тональном плане первой части Четвертой симфонии (вверх по малым

терциям), впоследствии использованным Шостаковичем в Первой симфонии.

Тем не менее именно эти вылазки в композиторскую кухню помогали нам понять, с композитором какого масштаба мы имеем дело. Фраёнов же, если я не ошибаюсь, указал нам на работы раннего Бориса Асафьева, подписанные Игорь Глебов, смесь теоретического анализа и поэтических эссе. Таким образом, наши представления о Чайковском складывались постепенно, как пазл.

Мои более продвинутые однокурсники спасались тем, что сделали из Петра Ильича протоэкзистенциалиста, певца пограничных состояний. Они говорили: «Но ведь есть же еще и Шестая симфония, и «Пиковая дама»!»

Приходилось соглашаться, что да, есть, но в целом в те времена меня чудовищно раздражала конвенциональность его музыки, обязательные три звена секвенции, обязательные шестнадцать тоник в конце, что, вероятно, и было с моей стороны реакцией на трение между формой и материалом, о котором я говорил выше. Но, может быть, еще и знаком того, что мое собственное музыкальное мышление недостаточно далеко ушло от романтического топоса. В девятнадцать лет я уехал из страны, и Корнеев и Киреев канули в Лету вместе с экзистенциализмом.

Поначалу, если мне случалось слышать Чайковского в концерте в интерпретации местных дирижеров, мы с русскими друзьями морщились, не находя у них переживания трагедии, той самой экзистенциальности, которая для нас была чуть ли не единственным оправданием его музыки. Постепенно до меня дошло, что трагедии, да и просто литературы в жизни Петра Ильича было не больше и не меньше, чем в жизни других великих авторов, а вот музыка стоит того, чтобы обратить на нее внимание. Я вдруг заметил, что если Чайковского брать в окружении не Корсакова и Кюи, но Брамса, Вагнера, Брукнера или Дворжака, он им совсем не уступает. Более того, с Брамсом он находится в прямой конкуренции (общая область интересов, превращение банального, обыденного в искусство). Причем саму возможность диалога создает именно традиционность, обилие синтаксических условностей, которая так

раздражала меня в моем русском отрочестве. Потому что следование конвенциям иногда позволяет четче артикулировать отличие. Я понял, что Чайковский умудрился написать на текст Гёте (Песня Миньоны) лучше Бетховена и Шуберта. Что его любят в Европе. Когда я студентом в Дрездене сидел и ждал класса, чтобы позаниматься, ко мне регулярно подходила какая-нибудь красавица с вокального отделения и говорила: «А что это значит „*moу kostyor v tumane svetit*“» — и убегала со словами: «Боже, какая прекрасная музыка».

Постепенно я смог разглядеть в его музыке добродетель сдержанности, иначе говоря — экономное обращение с материалом наряду с более очевидными добродетелями безумия и экспрессии, но для этого надо было уехать из России, где о «скромности Петра Ильича» нам сообщали на каждом классном часе.

В результате я понял, что Чайковский — один из немногих русских композиторов, который на сто процентов работает в европейском, да и просто мировом контексте. И что он сочетает абсолютную оригинальность с профессионализмом, и что это сочетание встречается не так часто, как нам кажется. Короче, мне постепенно удалось отделить музыку от литературы.

— Как можно сравнивать Чайковского и того же Брамса, когда это явления совершенно разного порядка? Или это во мне квасной патриотизм говорит?

— Ну почему же, квасной патриотизм? Вот Петр Вайль как-то рассказывал, что и вся Америка на «Щелкунчике» выросла, потому что его играют там на каждое Рождество. Ну а что касается Брамса — я его, если честно, значительно больше ценю, чем Чайковского, потому что он, как вся хорошая немецкая музыка, диалектичен.

Есть некий тезис (тема), но он подается в таком контексте (темп, инструментовка, контрапунктическое обрамление), что контекст сам по себе является антитезисом. Это, выражаясь метафорически, искусство стоицизма в музыке, когда трагизм высказывания подавляется монотонностью изложения, что иногда создает совершенно особый драйв.

Я говорю о типах музыки вроде интермеццо из соль-минорного фортепианного квартета или ламенто, которое нивелируется быстрым темпом и асимметричностью ритмической организации (девятнадцать восьмых), или финала фа-минорного квинтета, или Первого фортепианного концерта.

Кстати, и у Чайковского такой музыки более чем достаточно, вся Пятая симфония, например. Страшная музыка — только из-за гениально найденных типов движения, от моторики финала дрожь пробирает. Или, скажем, уже упомянутое Трио. Или оркестровые сюиты. У Брамса с Чайковским очень много пересечений, как я уже говорил, прежде всего в способности строить великую музыку на элементарном материале. И даже в самом материале: некоторые части у Чайковского, такие, например, как скерцо из Первой симфонии, как будто Брамс и написал. Хотя по полифоничности мышления Брамс, конечно, куда больше пересекается с Танеевым и Рахманиновым. У Чайковского этой многослойности, неоднозначности высказывания иногда не хватает. Все-таки при очень большой любви он, как бы это сказать, не был интеллектуалом. И это слышно.

Другое дело, что со временем вам могут надоесть диалектика и интеллектуальность, и тогда даже самым утонченным ценителям хочется, чтобы вот «оно» сейчас «шандарахнуло!» Как в адажио из «Щелкунчика». И в этом отношении Чайковский, конечно, куда больше подходит, чем другие его современники. И слава богу, что так. Потому что со временем какие-то вещи, которые вам в переходном возрасте казались проявлением переходного возраста, начинаешь просто ценить за то, что они есть. И любить. Заодно, кстати, понимаешь, почему американцы так любят Чайковского: именно из-за этих выплесков энергии, не отягощенных рефлексией. В результате сидим и слушаем какую-нибудь увертюру-фантазию «Гамлет».

Сам Чайковский, если не ошибаюсь, из немецких композиторов предпочитал Петера Корнелиуса и других его коллег из Веймарской школы — вот где действительно ужас и мрак!

— *А можно чуть более подробно про неинтеллектуальность Чайковского. Что вы под этим понимаете?*

— Я думаю, что Петр Ильич Чайковский написал огромное количество очень хорошей и просто гениальной музыки, и это обстоятельство как бы делает излишними любые претензии с нашей стороны. Он нам ничего не должен.

Если же все-таки сформулировать немного точнее, есть некоторые техники развития и повторения музыкального материала, к которым Чайковский все время обращается и которые сегодня выглядят немного архаичными. Те самые три звена секвенции, например. Но это «проблема» не столько Чайковского, сколько его эпохи: акцент на аффекте в ущерб работе над структурой. По прошествии ста с лишним лет структура нередко становится слишком очевидной и мешает радоваться гармоническим или мелодическим находкам. Ведь пафос любой романтической музыки как раз состоит в идее уникальности того, что звучит. Но это, в общем, теряется на фоне действительно великих вещей, в которых эта черта его музыки либо преодолевается, либо не имеет значения. Так что давайте лучше о хорошем говорить.

А должен ли композитор быть интеллектуалом? Да. Скорее да, чем нет. Моцарт был образованным человеком. Гайдн читал современных ему философов. Стравинский в поздних интервью вообще Леви-Строса анализировал.

Разве это плохо? Распространенный тезис о Брукнере, что он-де был простаком и потому гениален, мне кажется мифом.

Возможно, если бы у Брукнера дома было не две книжки, как рассказывают (а именно Библия и учебник контрапункта Зехтера), а три, он бы, возможно, меньше прислушивался к своим друзьям и подарил бы нам не девять симфоний, а все двенадцать.

И давайте действительно лучше о чем-нибудь хорошем, а то сейчас набегут музыковеды с дубинками.

— *Давайте. Действительно ли в случае Чайковского (как, например, с Шостаковичем и Прокофьевым) предпочтительны именно русские исполнители?*

— Я думаю, да. Дело в агогике, едва уловимых деталях фразировки. Темы Чайковского имеют вокальную природу; играя их, русские музыканты делают едва заметные ускорения и замедления,

артикулируя музыкальную фразу подобно речевой, причем акценты и цезуры ставятся зачастую на бессознательном уровне. Поэтому, конечно, можно сказать, что у русских музыкантов благодаря этой интуитивной «интонационно-языковой» сцепке с материалом есть некоторое преимущество. Кстати, мои немецкие друзья говорили мне, что, когда они хотели слушать Чайковского как чистую музыку, без излишней аффектации, они обращались никак не к Караяну, но к Мравинскому.

— *А кто вам кажется идеальным интерпретатором из современных дирижеров? Светланов? Гергиев? Плетнёв?*

— Наверное, они все хорошие. Я как раз вчера переслушивал «Манфреда» с Плетнёвым и Российским национальным оркестром — оркестр звучит превосходно, и те самые нюансы фразировки, о которых мы только что говорили, по-моему, очень точно найдены. Ну и оперы и балеты с Гергиевым, наверное, тоже задают некоторые стандарты. Со Светлановым я прослушал все симфонии и честно скажу, что его Шостакович и Стравинский мне нравятся больше.

В октябре 2004 года Владимир Юровский замечательно сыграл с РНО Третью сюиту, отчасти, наверное, чтобы напомнить нашей публике, что такая музыка тоже есть и что она хорошая. Поэтому сложно выбирать. Курентзис открывает нам совершенно другого Чайковского, потому что находит у него интертекстуальные пересечения с Моцартом.

— *За счет чего еще достигается, как любят писать в газетах, «приращение смысла»? Плетнёв замедляет темпы, Гергиев неистовствует и подкручивает ручку громкости. Как можно найти что-то новое в привычной и даже заезженной партитуре?*

— Я хотел бы избежать сравнения и персональных оценок. Хотя именно у Гергиева мне привлекательна естественность темповых переходов, связанная с тем, что он мыслит большими разделами формы. Я хотел бы одну самую общую вещь сказать. «Приращение смысла», как вы говорите, достигается, по-моему, не какими-то специальными усилиями музыканта по деформации партитуры, а просто благодаря его, музыканта, культурному кругозору.

То есть для того, чтобы хорошо играть музыку Петра Ильича Чайковского, нужно играть кроме этой музыки что-то еще. Сейчас же очень часто наблюдается ситуация, когда русские музыканты ездят по свету, исполняя одни и те же двадцать партитур, в основном Чайковского, Рахманинова и Шостаковича. Особенно к пианистам это относится.

Происходит это как в силу узости отечественного музыкального образования, так и отчасти в силу требований западного, в основном англо-американского рынка. Которые тоже возникли не сами по себе, а потому что многие наши выдающиеся музыканты всю музыку играют как Чайковского и Рахманинова. А мы следим за этими замечательными музыкантами и пытаемся уловить, как вы говорите, приращение смысла: «Да, в Болонье он сдвинул темп!» Понятно, что это тупик, что дальше так нельзя.

Если вы посмотрите на великих музыкантов прошлого, вы увидите, что всех их отличал необычайно разнообразный репертуар. Рихард Штраус поддерживал не кого-нибудь, а Эдгара Вареза. Вильгельм Фуртвенглер ставил в программы Хиндемита, пока последнего не запретили нацисты.

Сам Чайковский, если уж мы о нем пишем, почему-то находил время съездить в Байройт на премьеру «Кольца нибелунга», хотя эта музыка ему, судя по всему, активно не нравилась. Даже в советские времена была такая фигура, как Геннадий Николаевич Рождественский, способный со своим оркестром Министерства культуры сыграть и Гайдна, и Чайковского, и Брукнера, и Шнитке, и Айвза.

Сегодня достаточно включить радио или телевизор, чтобы обнаружить там очередное Заслуженное Нечто Российской Федерации, которое сетует на упадок культуры и на полном серьезе заявляет, что «сегодня симфонии больше не пишутся». Или почитать блоги оркестровых музыкантов. Понятно, что эту смесь безграничного невежества и высокомерия очень грустно наблюдать.

— *Есть ли повод говорить о таком особом явлении, как «славянская музыка», и чем она отличается от прочей европейской?*

— Любая мысль о превосходстве одной культуры над другой ужасна, по-моему. Никакой единой славянской музыки, конечно

же, нет, каждый композитор самодостаточен. Малер, который дирижировал «Онегиным» в Лейпциге и Гамбурге, никогда бы не позволил себе подобного высказывания, не говоря уже о Дебюсси, который, кстати, работал в России (среди прочего) у мецената Чайковского Надежды Филаретовны фон Мекк учителем музыки, и перенес самые радикальные гармонические открытия русских романтиков на французскую почву.

Это тот же самый вопрос о культурном, музыкальном кругозоре, который мы затронули чуть раньше, о понимании относительности любых национальных достижений. Просто в каждой классной комнате висит немножко другой глобус, и иногда, приезжая в Европу, действительно с удивлением обнаруживаешь, что Шимановский и Бородин изучаются в рамках одного курса, как у нас в рамках одного курса изучаются Бизе и Лист. Но эта такая вещь, с которой легко смириться, особенно если относиться к ней с иронией.

— *Может быть, моя точка зрения сомнительна, но главным сочинением, opus magnum Чайковского я считаю оперу «Евгений Онегин», с совершенством которой трудно что-либо поставить рядом. Тот уникальный случай, когда «всё совпало» — музыка, либретто, психология и формообразующее место в истории уже даже не культуры, но России. Вы со мной согласны?*

— Я думаю, это вопрос личного резонанса с произведением, ну и везения с инсценировкой. Если же говорить отвлеченно, вы, наверное, согласитесь, что эта замечательная опера есть в некотором роде результат неправильного прочтения, редукции литературного первоисточника. Или, скажем мягче, не неправильного прочтения, но — перенесения акцента: у Пушкина «Онегин» — это роман, сложнейшая многофигурная композиция, которая немыслима без одной ключевой фигуры — автора.

Все строится на авторской интонации, замечаниях, комментариях, деталях. Чайковский от романа оставил прямую речь. Получилась love story. Сначала она его, а он ее не очень, потом — наоборот. В промежутке — дуэль, причем лирический герой прощается с жизнью на текст, который сам Пушкин обозначает как пародийный («так он писал темно и вяло»), как клише романтизма.

Плюс к тому огромное количество драматургических приемов, которые уже для Пушкина, который умер за три года до рождения Чайковского, были бы чрезвычайно старомодными. Все эти хоры поселян, к примеру. Они есть и у Пушкина (перебивка сюжета на самом волнующем его моменте). У Чайковского поселяне появляются после начального квартета, когда мы только увидели основных героев, и это выглядит неудачной данью традиции, вставным номером.

Вообще у Пушкина хор, масса чрезвычайно редки, самые третьестепенные персонажи всегда прописаны до мелочей. Мусоргский в «Борисе» ухватился за эту особенность, и получилась революция в музыкальном театре: в хоре появились солисты.

У Чайковского хор — это именно масса, те самые «оперные мужики», о которых писал Мандельштам. Побочные персонажи «Онегина» у Чайковского тоже не более чем силуэты, что Гремин, что карикатурный Трике — сразу ясно, что социофоб писал.

Почему мы все равно, как правило, восхищаемся этой оперой — потому что нюансы настроений, развитие характера у тех немногих персонажей пушкинского сюжета, которые оставались композитору интересны, получились достоверно.

Причем эта лирическая достоверность достигнута, как правило, минимальными, камерными средствами (если не считать массовых сцен и того известного момента, когда Татьяна идет «вразнос»).

С одной стороны, был Вагнер со спецэффектами, невидимым оркестром и настоящим драконом, а тут — опера для студентов, можно сказать, молодежный сериал, и все тронуты, все сопереживают, в общем, до сих пор. Из прочих вещей, которые в этой опере привлекают, я бы назвал размытость ее границ. Очень сдержанный ненавязчивый жест начала (никаких фанфарных сигналов и никакой мистики, столь свойственной романтической опере) и стремительное окончание: вроде бы он еще только что пел — и уже всё.

Музыка вступления распределена по всей первой картине, и таким образом размываются границы между ним и действием. Чуть более радикально этот же прием повторит Пуччини в «Богеме» девятнадцать лет спустя.

Что касается окончания, я все время вспоминаю одну немецкую инсценировку, в которой Онегин после финальной фразы вскакивал в карету, уносившую его со сцены. Очевидно, образованный режиссер спутал Онегина с Чацким. Так вот, в силу стремительности окончания певец довольно часто промахивался мимо кареты, стремительно уносившейся за кулисы, и занавес скрывал от нас его попытки ее догнать.

Я еще думаю, что совершенно фантастический успех этого произведения в мире связан именно с универсальностью сюжета, который Чайковский, будем говорить прямо, очистил от Пушкина. Там, где была «энциклопедия русской жизни», остались «лирические сцены» — и слава богу! — потому что в результате мы имеем одну из немногих классических русских опер, в которых зарубежному зрителю не нужно ломать голову над вопросом: кто такие главные герои и чем они занимаются. В результате в Германии «Онегин» ставится не в пример чаще «Пиковой дамы», что лично меня очень печалит, потому что «Пиковая дама» кажется мне куда более серьезным и глубоким произведением.

— *Музыкально или психологически?*

— Да там все хорошо! Главное, сохранена полифоничность пушкинского повествования. Это и триллер (о столкновении человека с иррациональным), и любовная история, и светский анекдот.

Вся опера строится на противостоянии действия и контрдействия, и их взаимоотношение выстроено так, что получается единый вектор повествования, безукоризненно и жестко ведущий нас к развязке. Начинается она, как и «Онегин», с чередования массовых сцен и ансамблей, но то, что в Онегине выглядит старомодным и хаотичным, здесь подчинено строжайшей логике.

Поначалу мы видим каких-то непонятных детей, которые маршируют по Летнему саду, потом — группу второстепенных персонажей, говорящих о главном герое, наконец появляется сам главный герой. Немножко похоже на голливудский триллер, который начинается с неизменной панорамы Манхэттена, потом камера спускается к улице и лишь потом как бы выхватывает героя из толпы. Но и обозначив главных действующих лиц, Петр Ильич

оставляет нас в неведении, о чем, собственно, опера; возможно, поэтому первый лирический монолог Германа «Я имени ее не знаю» уже содержит в себе мотив трех карт.

Герои оперы «Пиковая дама», как и герои одноименной новеллы, — не только Герман и Лиза, но и сам Петербург, «странный русский город», как писал Асафьев в своей знаменитой статье, «город отраженного света».

Мне рассказывали, что композитор Кабалевский любил спрашивать у пионеров: «Дети, это какая музыка — веселая или грустная?» Так вот, достоинство «Пиковой дамы» состоит в том, что там это часто непонятно. Возьмите музыку начала первого акта или знаменитый дуэт Полины и Лизы — у этой музыки всегда есть драматургическая функция, но уловить ее эмоциональную окраску довольно сложно. Впоследствии Шостакович попытался повторить эту разреженность, эту неопределенность в сцене в Казанском соборе в «Носе».

Конечно, там есть и странные вещи, например, когда перед репликой «А, вспомнила» Полина разыгрывается так, как будто ее фамилия как минимум Аргерих. Ну или когда Лиза спрашивает Германа прямо перед трупом графини: «Кто мертва? О чем ты говоришь?» Но несмотря на все ляпы и условности XIX века, музыка все равно добирается до глубин нашего подсознания, заставляя нас раскрываться ей навстречу.

Отчасти это связано с тем, что многие условности изначально декларируются как таковые: XIX век синтезирует век XVIII, и это открывает нам возможность для интерпретации.

Но отчасти — такова в хорошем смысле шизофреническая природа этой музыки — это связано и с тем, что музыка «Пиковой дамы» местами вызывающе современна.

То, как выстроена сцена в казарме или весь финал оперы, например. Из совмещения противоположных тенденций и рождается своеобразие этой музыки, ее превосходство над другими произведениям Чайковского.

Арнольд Шёнберг

(1874–1951)

БЕСЕДА С ГЕОРГИЕМ ДОРОХОВЫМ

— *В чем главное значение Шёнберга?*

— Казалось бы, тут возможен вполне очевидный ответ: «Шёнберг открыл атональность и изобрел новый метод сочинения — додекафонию», однако — все далеко не так просто.

Во-первых, Шёнберг был вовсе не единственным (а возможно, даже и не первым!) открывателем «новых планет» — он не был одиночкой (каким был, например, Эдгар Варез). В связи с этим и возникает вопрос, почему именно он стал Шёнбергом (он сам говорил: «Кто-то должен был стать Шёнбергом, а так как других не нашлось, им пришлось стать мне»), а не, скажем, Йозеф Хауэр, или Николай Рославец, или даже Веберн — путеводная звезда для послевоенного авангарда?

Во-вторых, такой резкий, казалось бы, рывок вперед, как отказ от тонального центра, не был неподготовленным явлением — диссонанс эмансипировался задолго до первых радикальных сочинений Шёнберга. Уже у Вагнера тональность может быть выставлена «за скобки» сочинения, как, например, во вступлении к «Тристану»; у Листа лейт-тема «Фауст-симфонии» построена на двенадцати неповторяющихся звуках; цепочки нонаккордов у Э. Сати, и многое другое. Так что постепенный отход от господства тоники и консонанса в любом случае должен был привести к тому, что истории музыки понадобился Шёнберг.

И, в-третьих, Шёнберг стал открывателем нового звукового мира, в котором ему самому почти не удалось пожить.

Творческий подход и потенциал Шёнберга во многом оказались более гибкими, чем у многих его коллег, так же скинувших тональные оковы и так же искавших новую систему организации взамен старой. В отличие от Хауэра и Рославца, Шёнберг создал систему на более старой и в чем-то даже консервативной основе, но благодаря этому она и оказалась более жизнеспособной.

Кстати, при рассмотрении фигуры Шёнберга нельзя забывать про открытия Зигмунда Фрейда, жившего в то же время и в том же городе, — если Фрейд заглянул в подсознание человека, то Шёнберг примерно то же самое осуществил в музыке.

— *Заглянул в подсознание музыки?*

— И да и нет! Это просто аналогия; по сути, и тот и другой очень сильно раздвинули рамки, каждый в своей деятельности.

Но если говорить о прямых ассоциациях — то фрейдизм и прямо проявляется в сочинениях Шёнберга: прежде всего это ощущается в одноактных монооперах «Ожидание» и «Счастливая рука». Можно провести связь с момент-формами*, которые едва ли не впервые встречаются у Шёнберга (но стали «визитной карточкой» Веберна!), — очень короткими пьесами, которые передают какое-либо эмоциональное состояние; чаще всего — очень далекое от уравновешенного. Они напрямую связаны и с эмоциональными состояниями музыки позднего романтизма — как их гиперболизированный концентрат. Возможно, именно в них романтические эмоции выходят за рамки сознательного. Тем не менее нужно быть осторожным с оценками; все-таки внемузыкальное для Шёнберга было, как правило, вторичным. Отчасти этим объясняется выбор Шёнбергом порой не очень качественных текстов для своих драматических сочинений — как, например, в случае с «Ожиданием», которое остается живым вопреки тексту...

* Организация музыки как переключения сменяющих друг друга фрагментов-состояний, которые не предполагают развития внутри себя — моментов. Их особенность в том, что они самодостаточны.

— Если говорить об упомянутых вами концентратах, то о чем следует вести речь — о перегруженности культурной информацией, драматическом накале или особой организации музыкальной ткани?

— Перегруженность культурной информацией тут вряд ли может быть; скорее это перенасыщенность музыкальной ткани либо наоборот — ощущение абсолютной статичности, как, например, в оркестровой пьесе *Farben* (недаром это сочинение так повлияло на Лигети, мастера статических композиций, где тембр становился основным элементом музыкальной композиции).

Кстати, если вернуться к первому вопросу — вернее, к наиболее распространенному ответу на него, — то многие находки Шёнберга оказываются как-то за бортом, что как минимум несправедливо. Взять даже такие, казалось бы, мелочи и элементарные в наши дни вещи, как игра смычком по тарелке или фруллато*.

Так что если вернуться к концентрированности, то это относится к сжатому изложению материала. Кроме сценических сочинений, у Шёнберга, еще не пришедшего к созданию новой системы организации, длительность сочинений редко превосходит пять минут. Правда, Веберн продвинулся дальше и более последовательно — как и во многих других вещах; но не факт, что он смог бы сформироваться без влияния Шёнберга..

— Главной заслугой Шёнберга, безусловно, является двенадцатитоновая система, все разговоры о Шёнберге с этого начинаются и чаще всего этим исчерпываются. Однако суть этого ослепительного открытия, как правило, ускользает от понимания «простого» слушателя. Вы можете простыми словами объяснить эту музыкальную алгебру?

— Все довольно просто: когда тональность разложилась, равноправными — фактически — стали все ступени двенадцатитонового звукоряда.

* Жужжащий эффект тремоло, который на духовых инструментах достигается при помощи вибрации кончика языка, как при раскатистом «р», или приемом как бы «полоскания горла» (горловое фруллато) у низких медных; Шёнберг одним из первых использовал данные приемы.

Но сочинение музыки в любом случае требует логической организации, и Шёнберг, и его ученики (Берг и Веберн, Хауэр и Рославец) пытались найти какой-то новый способ организации музыкальной ткани — за счет опоры на аккорд или несколько аккордов, изобретения ряда в качестве ограничителя, вплоть до двенадцатитонового, где ни один звук не может повториться (как, например, в оркестровой пьесе Веберна, не имеющей порядкового номера).

Сама идея буквально витала в воздухе, и Шёнберг — спустя долгие годы — выработал свою систему организации звуковысотной ткани, вовсе не первую, но наиболее органичную.

Он перенес полифонические принципы композиции на ряд из двенадцати тонов: в первоначальном движении, от другой ноты, в инверсии (все интервалы в зеркальном отражении), ракоходом (задом наперед) и в инверсии ракохода (в зеркальном отражении обратного движения).

И — что самое важное — Шёнберг открыл не свою индивидуальную композиторскую технику, а очень широкий принцип композиции. Берг и Веберн использовали его совершенно не похоже; а послевоенный авангард, «похоронив» Шёнберга*, — все равно не мог забыть его в качестве первопроходца. Недаром Стравинский, едва ли не во всех смыслах антипод Шёнберга, взял на склоне лет этот метод на вооружение.

Наконец, несмотря на всю необыкновенную эволюцию музыкального языка во второй половине XX века, и теперь этот метод еще не отжил свое — своеобразное толкование серийности можно увидеть, например, в звуковысотной организации «Полифонии» Бориса Филановского**.

Но, пожалуй, еще более важно, что при разговоре о Шёнберге, к сожалению, все ограничивается его техникой письма и до сочинений редко дело доходит. В этом он едва ли не уникален, правда, уникальность выходит несколько грустноватой. И неизвестно, будет

* Имеется в виду знаменитая статья Пьера Булеза «Шёнберг мертв».

** Концерт по «Формулам» Павла Филонова для расширенной скрипки, аккордеона и шести инструментов (2001).

ли возможно когда-нибудь обсуждать сами сочинения, абстрагировавшись от техники, которую, в общем-то, человеку, не имеющему представления о нотной грамоте, понять весьма затруднительно. И это серьезное препятствие к пониманию музыки Шёнберга — слушатель пугается непонятных терминов и убегает как можно дальше.

— *А зачем нужно было искать новый способ организации музыкальной ткани? Почему перестал устраивать старый?*

— Система Шёнберга — модератор нового языка, возникшего не за один день и еще до изобретения системы. Если сравнить, например, с языком эсперанто, в котором лексика была изобретена одновременно с грамматикой, — то ситуация противоположная. В этом ошибка многих недалеких критиков Шёнберга, которые не видят разницы между «лексикой» и «грамматикой» в его сочинениях.

— *Тогда объясните эту разницу.*

— Теория музыки следует, как правило, за самой музыкой. То есть композитор пишет сочинение, а затем уже теоретик делает свои выводы — избирает определенные термины и тому подобное. Казалось бы, Шёнберг сначала изобрел теорию, а затем — на ее основе — сочинял музыку. Но это неверно. Новая звуковая среда на момент создания теории уже существовала; оставалось лишь вывести некоторые сугубо «грамматические» правила. Разумеется, очень многое пришлось придумать, так что получается запутанная ситуация. Верно и то, что изобретение техники играло определяющую роль; но и музыкальность не была потеряна.

— *Так чего в Шёнберге больше, новаторства или консерватизма?*

— Скорее, в нем их сочетание. Вряд ли можно вести разговор о настоящем консерватизме — хотя сочинения, которые он написал после открытия новой системы, дают к этому повод. В них Шёнберг предстает чуть ли не продолжателем Брамса, которого он очень почитал и даже написал в свое время статью «Брамс прогрессивный». В Духовом квинтете, например, сохранены выписанные вторые экспозиции. А Сюита для фортепиано опус 25 (фактически первое сочинение, в котором целиком применена новая техника) — это обращение к образцу старинной сюиты, правда, довольно стран-

ного типа: из обязательных танцев сохранена только жига (хотя подобный случай можно увидеть у Баха в ми-мажорной скрипичной партите — так что и тут Шёнберг не делает принципиально нового).

Преемственность Шёнберга позднему романтизму ощущается едва ли не во всех сочинениях — прямым или косвенным образом; вряд ли без средних частей Седьмой симфонии Малера появилась бы столь тонко сделанная Серенада. Камерная симфония № 1 и вовсе воспринимается как симфония Малера, сжатая в одну двадцатиминутную часть. Шёнберг почитал Малера, ну а Малер, хотя сочинения Шёнберга ему не нравились, поддерживал композитора и едва ли не принял участие в одной из потасовок, случившейся после очередной премьеры младшего коллеги. Что же касается Вагнера — то мало кто из композиторов поколения Шёнберга избежал его влияния.

И все перечисленное выше оказалось неприемлемым для композиторов послевоенного авангарда. Они стремились к максимальной непохожести на всю музыку прошлого — и особенно, в силу всем известных причин*, на немецко-австрийскую. Так что все шёнберговские атавизмы казались не просто анахронизмом, но — не исключено, даже опасным анахронизмом.

— *Зачем и как Булез «похоронил» Шёнберга?*

— Булез, написавший когда-то сонатину для флейты и фортепиано по образцу Первой камерной симфонии Шёнберга, едва ли не моментально низверг с пьедестала его нарождающийся культ своей статьей-манифестом «Шёнберг мертв!», в которой наглядно демонстрируется все то, что не устраивало композиторов его поколения в Шёнберге. Парадоксально, что через некоторое количество лет Булез — уже в качестве дирижера — сделал ряд записей сочинений Шёнберга, многие из которых и по сей день остаются эталонными.

В данный момент вопросы об актуальности Шёнберга уже утратили былое значение, и — если взглянуть на ситуацию объектив-

* Речь идет об интересе к Вагнеру идеологов нацизма.

но — можно понять, почему, казалось бы, ультрановатор столь сильно держался за традицию и — спустя долгие годы — возвратился к ней, пусть и на новом уровне. Основное здесь — любовь и почитание своих предшественников. Но, кроме того, Шёнберг невольно оказался подвержен неоклассической тенденции, столь бурно расцветшей в 1920-е годы (и очень ядовито высмеянной им в одной из музыкальных сатир).

— *А в чем причина отката в условное прошлое? Почему после такого мощного прорыва авангарда возникает неоклассицизм?*

— Это закон компенсации — Шёнбергу понадобилась опора на образцы, на которых он вырос как композитор.

Веберн, к примеру, в этом смысле шагнул еще дальше — к полифонии высокого Возрождения, и это стало его принципиальным отличием от Шёнберга и сделало в глазах музыкантов следующих поколений более прогрессивным, чем Шёнберг. Веберн заострил проблемы, которые поставил его учитель, и благодаря этому сделал следующий шаг вперед: создал строгое серийное письмо и получил в чем-то потусторонний результат.

— *А Берг?*

— Берг — это нечто иное; он во многом последователь Малера. У Берга — в отличие от Шёнберга и Веберна — все числа служат, как правило, выражением каких-либо символов (как, например, в «Лирической сюите» или в «Воццеке»); довольно часто встречаются и монограммы (в Камерном концерте для скрипки, фортепиано и тринадцати духовых — это монограммы Шёнберга, Веберна и Берга). И в этом Берг до мозга костей романтик, в отличие от Шёнберга, у которого черты предыдущих стилистик сохранялись в атавистическом виде.

Берг — особая фигура еще и потому, что он практически не имел последователей (в отличие от Шёнберга, последователем которого отчасти являлся, и — тем более — Веберна). Кроме, разве что, Бернда Алоиса Циммермана: его опера «Солдаты» очень сильно перекликается с антимилитаризмом «Воццека»; а многочисленные коллажи — это в чем-то развитие идей Берга, заложенных в скрипичном концерте.

— *Какое произведение Шёнберга является для вас самым важным, а какое — самым любимым? Они совпадают или разнятся?*

— Самые важные — «Пять пьес для оркестра» опус 16 (не в каждом сочинении даже у Шёнберга есть столько находок), «Сюита» опус 25 (первый пример сочинения, написанного целиком на основе одной серии); Второй квартет (от первой, почти брамсовской части он уходит к последней, в которой тональности — кроме последних тактов — уже нет; недаром именно в этой части используется текст Стефана Георге «Я слышу запах иных планет»). Это очень редкий пример квартета, где реально не четыре, а пять исполнителей — в последних двух частях к квартету подключается сопрано; случай почти исключительный. Но главное — несмотря на эклектичность, этот квартет показывает и творческую эволюцию самого Шёнберга, так что это сочинение едва ли не самое радикальное в его творчестве.

А из любимых — мне чрезвычайно симпатичны Серенада, струнное трио и камерные симфонии.

Возможно, покажется странным, что я не упомянул «Лунного Пьеро», но мне кажется, что о нем уже едва ли не все сказали, что только можно, и вряд ли я бы мог добавить про это сочинение какие-то новые мысли...

— *А почему ваши мысли о Шёнберге должны быть сплошь оригинальными? Не то чтобы я призывал вас к продолжению разговора о «Лунном Пьеро», просто в этом желании говорить только новое коренится причина ускоренной эволюции языка современной музыки, постоянно толкающей композиторов на эксперименты, нет?*

— В «Лунном Пьеро» несколько открытий: состав, найденный Шёнбергом в этом сочинении, стал в наши дни классическим (разумеется, с некоторыми поправками), *sprechstimme* («говорящий голос», мелодекламация, которая, однако, уже встречалась у него) и организующая система, не в рамках всего сочинения — а в отдельных частях. Но самое главное — символы: например, подзаголовки «Цикл трижды семь стихотворений Альбера Жиро», а не просто «двадцать одно стихотворение».

— *Какие чувства вы испытываете, слушая музыку Шёнберга? Какие эмоции он у вас вызывает?*

— У Шёнберга есть сочинения, способные повысить уровень адреналина в крови, — это и «Ожидание», и вышеупомянутые оркестровые пьесы, ну и — разумеется — «Уцелевший из Варшавы».

Что касается таких сочинений, как, например, Духовой квинтет или Вариации для оркестра, то эмоционально они очень близки по настроению некоторым сочинениям Брамса или даже, казалось бы, антипода Шёнберга — Хиндемита.

— *В связи с Шёнбергом вы постоянно вспоминаете Рославца. Есть ли другие русские параллели с Шёнбергом и насколько он влиял и влияет на нашу музыкальную культуру? Не кажется ли вам, что он до сих пор не оценен в России?*

— Очень важный вопрос, конечно! Рославец (независимо от Шёнберга) пришел к своей системе звуковысотной организации. Но сравнение его опыта с шёнберговским — все-таки натяжка; не только потому, что — как мне кажется — эти фигуры неравнозначны, но еще и потому, что техника Рославца фактически возникла под влиянием позднего Скрябина.

Свой Шёнберг в России, возможно, и не был нужен, так как был контакт с Европой: до Первой мировой войны Шёнберг даже один раз приезжал в Россию, о его сочинениях высоко отзывался критик Вячеслав Каратыгин; даже молодой Прокофьев, при всей нелюбви к этому композитору, сыграл как-то публично пьесы из опуса 11 (вызвав довольно продолжительный смех в зале; но тогда едва ли не каждое исполнение Шёнберга сопровождалось скандалами). И после революции какое-то время этот контакт существовал (сочинения Шёнберга, например, очень хорошо знал Мясковский и даже говорил, что в своей Десятой симфонии «попробовал Шёнберга»).

Другое дело, что с начала 1930-х годов имя Шёнберга было табуировано и встречалось лишь в некоторых учебниках в качестве «образца формалистической музыки» (поразительное совпадение с выставками «дегенеративного искусства», где также демонстрировались примеры из музыки Шёнберга!). Следы этой пропаганды

ощущаются иногда и поныне в высказываниях отдельных композиторов старшего и даже младшего поколений.

В 1960-е же годы, когда композиторы, пусть и тайком, стали заново открывать для себя Шёнберга, поезд уже ушел. В результате всего этого влияние Шёнберга на советскую, а затем и российскую музыку минимальное. Хотя отдельные композиторы и пытались восполнить этот пробел (например, Николай Каретников), это уже смотрелось анахронизмом; вернее, смотрится в данный момент — тогда это было на полуподпольном уровне.

В том, что Шёнберг «проплыл» мимо нас, нет ничего непоправимого: пусть и окольными путями, но российская музыка взрастила свои плоды, и думаю, Шёнберг не в обиде, что это произошло без его участия. Влияние Веберна чувствуется гораздо сильнее — но это лишь свидетельство того, что композиторы «шестидесятники» чувствовали веяния и настроения западных коллег.

— *Кто попал в компанию запрещенных в СССР композиторов вместе с Шёнбергом и почему? Сложно пришить «классовую чуждость» композиторам, фиксировавшим «кризис буржуазного общества», значит, причина в чем-то ином? В «непонятности», «антинародности»?*

— Основная мысль была в том, что эта музыка — целиком порождение окончательно загнившего Запада и что советскому народу такое не нужно. Хотя все было, конечно, гораздо сложнее; в 1920-е годы в Советском Союзе существовали две совершенно разные организации АСМ (Ассоциация современной музыки) и РАПМ (Российская ассоциация пролетарских музыкантов), которые яростно противостояли друг другу, несмотря на то что обе вроде как хотели сформировать советскую музыку, однако — совершенно разными путями. РАПМ исповедовала по-настоящему безумные идеи — основой для них была массовая и народная песенность, а такие «пережитки», как оперы и симфонии, — не говоря уж об авангарде — жестко ими преследовались.

В отличие от нее АСМ была, судя по всему, довольно открытой; именно она представляла СССР в международном обществе современной музыки. Но, естественно, это не могло продолжаться

вечно. В 1931 году АСМ разогнали, Рославца и Мосолова отправили в «творческие экспедиции» (одного в Ташкент, другого на Север); и тенденции вырисовывались не самые веселые.

Потом был образован Союз композиторов, в руководящие органы которого вошли довольно агрессивные личности из также разогнанной (но менее жестко) РАПМ, — они показали себя в печальном для всех композиторов 1948 году. Тогда легче стало перечислить исполняемых композиторов, чем неисполняемых. Однако времена достаточно быстро изменились; постепенно сняли табу с Шостаковича и Прокофьева, а затем с Бартока, Хиндемита и даже со Стравинского, который и вовсе приехал в 1962 году в СССР.

Но Шёнберг оставался все равно негласно табуированной фигурой — настолько его музыка — либо нервно напряженная, либо сверхинтеллектуализированная — оставалась неприемлемой для официальной идеологии «социалистического реализма». Да и Берга с Веберном жаловали, надо сказать, не больше, хотя их сочинения даже издавались в Советском Союзе и исполнялись — правда, преимущественно маргиналами типа Юдиной и зарубежными исполнителями.

В общем, это было следствием маразматической политики, которая бралась на вооружение для борьбы менее одаренных (но более высоко стоящих) личностей со своими более одаренными конкурентами.

— *Как вы считаете, что было бы с русской культурой, если бы опыт нововенцев был усвоен вовремя?*

— Мне кажется, некоторые неизбежные «болезни роста» могли бы пройти гораздо раньше, чем это случилось. С другой стороны, в России все-таки начинался свой авангард, который ориентировался на футуристические принципы («Симфония гудков» Авраамова и «Завод» Мосолова). В любом случае, мы имеем то, что есть — в основном неосуществленные и невоплощенные идеи, — именно это, как ни печально, и осталось от советского авангарда 1920-х годов. Кстати, не менее интересно предположить, что было бы, если бы Шёнберг эмигрировал вдруг из Германии не в США, а в СССР, — он ведь всерьез думал именно об этом и даже вынашивал проект

открытия в СССР института, где всерьез изучались бы принципы новой музыки!

— О каких «болезнях роста» вы говорите?

— О первых попытках усвоения западных техник советскими композиторами. Часто это были наивные, почти прямые копирования образцов, пусть и вполне искренние — без подобных вещей в принципе обойтись нельзя, но когда они происходят с опозданием, то это несколько печально. И все-таки дело вовсе не в том, что именно Шёнберг «пролетел» мимо, вместе с ним мимо прошло много чего другого, например Варез, чью музыку Кабалевский публично называл «хрюканьем и бурчаньем». Все это в комплексе повлекло за собой «провисание» русской музыки во второй половине XX века.

— Сейчас преодоленное?

— В какой-то мере — да. Если и возникает внешнее копирование стилистик или приемов, это, как правило, довольно быстро проходит. Одна из проблем сейчас — неосознанное использование шумовых эффектов, без осмысления, зачем они, собственно, нужны. Композитор слышит понравившиеся вещи, например Лахенмана или Курляндского, понимает, что это круто, но копирует лишь то, что лежит на поверхности. Правда, благодаря доступности информации подобные вещи преодолеть гораздо легче, чем это было в 1960-е годы.

— Почему опера «Моисей и Аарон», которую Шёнберг писал двадцать лет, так и не была закончена?

— То, что Шёнберг успел написать, — было создано им в течение двух лет (1930–1932), когда он был сравнительно благополучно устроен. После того как Шёнбергу, как и многим другим музыкантам, пришлось эмигрировать из Германии, у него элементарно не хватало ни времени, ни сил, чтобы закончить столь серьезную работу. Хотя это тоже символично — Шёнберг сам оказался едва ли не в ситуации Моисея, так и не ступившего на Землю обетованную. Надо полагать, он считал эту оперу одним из важнейших своих сочинений (как и «Лестницу Иакова», которую он тоже не окончил, написал лишь несколько фрагментов).

— Знаете ли вы живопись Шёнберга, совершенно экспрессионистскую? Помогает ли она понять его музыку?

— Оригиналы картин я не видел, но, конечно, представляю их себе. Шёнберг считал свои художественные опыты абсолютно равноценными музыкальным композициям; хотя, возможно, когда он говорил, что через пятьдесят лет его картины будут стоять в сто раз дороже, он просто набивал цену. Тем не менее нет оснований усомниться, что он действительно так думал. Мне кажется, мимо того факта, что он писал картины, нельзя пройти из-за элементарного интереса (хотя слава и значение Шёнберга-живописца куда скромнее, чем композитора).

У Шёнберга есть и литературные опыты (не исключено, что их он тоже ставил довольно высоко) — например, текст «Лестницы Иакова» и трех сатир для хора, в которых он иронизировал над сомневающимися Tonal oder Atonal и весьма зло прошелся по Стравинскому*, чего Стравинский Шёнбергу, надо полагать, до конца так и не смог простить. Тот факт, что Шёнберг и Стравинский на протяжении одиннадцати лет жили в одном городе, но никогда не встречались, о многом говорит.

— *Можно ли проводить параллели между живописью немецких экспрессионистов, музыкой Шёнберга и его коллег-нововенцев?*

— Мне кажется, примерно такие же, как и в случае с импрессионистами в живописи и музыке.

Экспрессионистская атональная музыка отображала свое время; недаром первая из пяти оркестровых пьес Шёнберга называется «Предчувствие», и уже с первых нот становится понятно, что «Предчувствие» это — самое что ни на есть мрачное и нехорошее. И если вспомнить, что было в истории после этого сочинения (1909 год), то можно смело утверждать: еще и далеко не безосновательное.

Так что общие умонастроения часто возникают в разных видах искусства, даже если и не очень совпадают во времени.

* В части «Неоклассицизм» песенного цикла Шёнберга «Три сатиры» (1925–1926) есть слова: «Кто там барабанит! / Да это маленький Модернский! / У него прическа со старомодной косичкой, / она ему вполне к лицу!».

Дмитрий Шостакович

(1906–1975)

БЕСЕДА С ТИМУРОМ ИСМАГИЛОВЫМ

— Из пары Шостакович и Прокофьев кто для вас более ценен?

— Святослав Рихтер однажды сказал: «Брамс выше, чем Лист, но Лист не ниже. Такой вот парадокс». Если бы вы сформулировали вопрос по-другому, заменив «ценен» на «близок», я бы ответил — Шостакович. Но люблю я музыку обоих.

— Если сопоставлять Шостаковича со Стравинским, кто оказывается важнее?

— С позиции новаторства Стравинский, объективно, более масштабная фигура в музыке XX века. Для композитора изучение его наследия полезнее и претворение некоторых принципов может быть весьма продуктивным. Возьмем, к примеру, советскую музыку. Влияние с опозданием вернувшейся в Россию музыки Стравинского породило так называемую новую фольклорную волну, отмеченную яркими и самобытными достижениями («Курские песни» Свиридова, «Озорные частушки» Щедрина и так далее). В то же время не прекращающееся до сих пор воздействие музыки Шостаковича на композиторские умы не дало, на мой взгляд, существенного позитивного результата. Шостакович создал настолько оригинальный стиль, что заимствование любых элементов его словаря губительно для композитора. Пример самоубийственной в определенном смысле «медитации на темы Шостаковича» — творчество Бориса Тищенко. Лицо же Стравинского узнаваемо именно в смене масок, в виртуозной работе с чужим материалом или стилем.

Если уйти от общих рассуждений, то Шостаковича я люблю, а Стравинским живо интересуюсь и нередко восхищаюсь как композитор.

— Можно ли разложить «дискурс Шостаковича» на составляющие? Условно говоря — немного от Малера, что-то от Брукнера и Вагнера с бетховенской подкладкой?

— Шостакович очень живо и непосредственно воспринимал музыку, любил ее «от Баха до Оффенбаха», слушал понравившиеся произведения (включая только что написанные, такие как «Военный реквием» Бриттена или «Курские песни» Свиридова) по многу раз. Более того, любовь эта была действенной. Шостакович заново оркестровал две оперы Мусоргского, сделал переложение «Симфонии псалмов» Стравинского для фортепиано в четыре руки, закончил оперу своего талантливого ученика Вениамина Флейшмана, погибшего на фронте, переоркестровал виолончельные концерты Шумана и Тищенко — дальнейшее перечисление заняло бы слишком много места.

Круг композиторов, в наибольшей степени повлиявших на Шостаковича, известен: Мусоргский, Малер, Бах и Бетховен. Но это не круг как замкнутая сфера. Как и многие великие (и не только) композиторы, Шостакович ассимилировал в своем творчестве огромный конгломерат предыдущей музыки, создав в результате индивидуальный сплав. Сумму влияний можно выстроить в систему концентрических кругов, на внешней стороне которой будет музыка его современников и даже учеников.

Однако музыка — не математика, стиль композитора невозможно определить суммой различных влияний. Своеобразие музыки Шостаковича для меня в первую очередь состоит в его уникальной ладовой системе. Именно она — тот язык, на котором говорил композитор. Шостакович не конструировал лады с многочисленными пониженными ступенями, они вырастали естественным образом, из свойств монограммы DSCH.

Я отчетливо слышу, что монограммой и ее производными буквально пронизана музыка Шостаковича. Интервал уменьшенной кварты, которым очерчены звуковые границы DSCH, очень харак-

терен для его творчества. Интересно, что в баховской системе музыкальных символов, которую в нашем музыкознании разработал Болеслав Яворский, уменьшенная кварта ассоциируется с распятием Христа. Шостакович дружил с Яворским, состоял с ним в переписке, показывал свои сочинения. Думаю, идеи исследователя о символике музыки Баха были Шостаковичу известны.

В музыковедении устоялась точка зрения, что DSCН появляется в творчестве Шостаковича в Десятой симфонии (1953). Иногда отмечают мотив монограммы в Первом скрипичном концерте (1948). Редко кто-нибудь копает глубже. Когда на защите моей аспирантской научной работы я показал DSCН в аккомпанементе первой же фразе Катерины Измайловой (опера «Леди Макбет Мценского уезда», 1930–1932), один молодой преподаватель возразил, что это случайность.

Я не верю в случайности, которые повторяются с маниакальностью, достойной закономерности. Готов почти в любом произведении Шостаковича с начала 1930-х годов показать монограмму или ее преобразования. Что за этим кроется — отдельный разговор.

Когда я услышал звуковое поле монограммы DSCН в предсмертном монологе Катерины Измайловой («В лесу, в самой чаще есть озеро»), сразу после фразы «и вода в нем черная, как моя совесть, черная», я был потрясен. Однако мы вступаем на тонкий лед интерпретирования, где интуиция может многое подсказать, но есть риск принять ожидаемое за действительное.

— *Насколько важен биографический подтекст произведений Шостаковича? Насколько он буквален?*

— События личной жизни накладывают определенный отпечаток на произведения композитора, в той или иной степени. Но музыка говорит своим, присущим только ей языком. К примеру, Первое фортепианное трио Шостаковича посвящено Татьяне Гливенко, в которую он был тогда влюблен. Музыка трио передает восторг юношеской любви. Адресат же посвящения по-настоящему важен только для двоих.

Другой вопрос, что, по меткому замечанию Валентина Сильвестрова, Шостакович «взял на себя не свойственную музыке функ-

цию, а именно исконную функцию русской литературы». Начиная с Пятой симфонии целый ряд его произведений можно «читать» как обличительный документ сталинского времени. А можно и не читать. Шостакович не был бы великим композитором, если бы содержание его музыки исчерпывалось социальным пафосом. Озорство и медитация, незамутненная лирика и всепоглощающая страсть, ирония и скорбь — все это есть в музыке Шостаковича. И мне кажется, что это и есть главное в ней. Исторические перипетии со временем могут забыться, а человеческие чувства останутся прежними.

— *Какие произведения Шостаковича кажутся вам «главными» (самыми важными, принципиальными)?*

— Опера «Леди Макбет Мценского уезда»; Четвертая, Пятая, Восьмая, Десятая и Пятнадцатая симфонии; в Шестой очень люблю первую часть; мне кажется, что на ней, собственно, симфония и заканчивается, следующие две части — как приписанные бисы. Четырнадцатую не включаю в свой список сознательно, меня отпугивает атеистическая концепция смерти.

Первый скрипичный концерт. Третий, Восьмой и Пятнадцатый струнные квартеты (пятнадцать квартетов Шостаковича — вообще отдельный мир, в них вслушиваться и вслушиваться). Второе фортепианное трио и Фортепианный квинтет. Скрипичная и Альтовая сонаты. Для фортепиано: Двадцать четыре прелюдии и фуги, Соната № 2. Кроме того, я с юности люблю пять романсов на тексты из журнала «Крокодил» и «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» (в версии для контральто и камерного оркестра).

— *Почему вы начали перечисление именно с оперы?*

— С одной стороны, сработала логика составления списка сочинений: сначала сценические, потом симфонические, затем камерные.

С другой стороны, я действительно считаю «Леди Макбет Мценского уезда» важнейшим произведением Шостаковича. Эта опера — квинтэссенция его стиля. Именно в ней, на мой взгляд, произошла кристаллизация монограммы DSCH. Еще на первом курсе консерватории у меня возникла идея статьи под названием «Опе-

ра „Леди Макбет“ как энциклопедия шостаковического симфонизма». Идея в чистом виде не была реализована, но некоторые тезисы нашли свое воплощение в моей аспирантской научной работе «ДССН. Эскиз монографии о монограмме».

— *А в чем эта самая квинтэссенция стиля проявляется? Можете перечислить составляющие?*

— Перечислить — значит ограничить. Я не нахожу в этом смысла.

— *Интересный поворот. Стил ь — это самоограничение?*

— Стил ь — это способ самовыражения. Иными словами, «стил ь — это человек». Познавать чужой стил ь, равно как и другого человека, можно только извне. Результаты такого познания будут, естественно, неполными и субъективными. Именно поэтому исследователи нередко пишут «черты стиля» вместо «стил ь».

В определенном смысле стил ь — это и самоограничение. Иногда сознательное, но чаще полусознательное.

— *Какие из симфоний Шостаковича вы цените больше других и почему?*

— Симфонии, которые я считаю наиболее значимыми, уже были перечислены (4, 5, 8, 10 и 15). Если говорить о симфониях, которые мне дороги по личным обстоятельствам, то это Пятая и Тринадцатая. Пятая — первая симфония Шостаковича, которую я услышал. Это было после урока музыкальной литературы в уфимской ССМШ, на пластинке под управлением Мравинского. Я был потрясен музыкой, кульминация третьей части звучала в голове несколько дней. Тринадцатая — первая симфония, услышанная мной в концертном зале, дирижировал Валерий Платонов. Мне было четырнадцать лет, я отстоял весь концерт на ногах (в первом отделении прозвучал вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии»). Впечатление останется на всю жизнь.

— *Как для вас соотносятся пятнадцать симфоний и пятнадцать квартетов? Есть ли между ними прямые связи и отношения?*

— Точки соприкосновения, конечно, есть. Например, известно, что в Восьмом квартете цитируется фрагмент Первой симфонии. Однако я воспринимаю квартеты и симфонии Шостаковича как параллельные, почти не пересекающиеся миры.

— Как относиться к негативным оценкам творчества Шостаковича? Например, композитор Галина Уствольская писала: «Я бы жестче сказала: резко не принимала его музыку, как и в последующие годы, и, к сожалению, сама личность Дмитрия Дмитриевича только усугубляла мое тяжелое, отрицательное отношение к нему. Подробно писать на эту тему, я считаю, не нужно. Одно остается очевидным: такая, казалось бы, выдающаяся фигура, как Шостакович, для меня не являлась выдающейся, — наоборот, тяготила и убивала мои лучшие чувства...» Комментируя это высказывание, Виктор Суслин говорит: «Д. Д., как мне кажется, нашел некий философский камень, позволяющий ему сочинять в огромном количестве очень посредственную музыку и казаться при этом гением не только другим, но и самому себе...» Может ли быть более-менее объективный взгляд на творчество Шостаковича?

— Здесь важно разобраться в контексте конкретных человеческих взаимоотношений. Так, Шостакович очень высоко ценил музыку Галины Уствольской. В письме к Борису Тищенко он писал: «Я знаю и очень люблю ее Трио, Скрипичную сонату, 12 прелюдий и многие другие ее произведения. <...> Я верю в то, что творчество Г. И. Уствольской обретет всемирное признание всех, кому дорого настоящее музыкальное творчество».

Это не пустые слова. Шостакович процитировал мотив из Трио Уствольской в Пятом квартете и в Сюите на слова Микеланджело. К тому же, если мне не изменяет память, Шостакович дважды предлагал Уствольской руку и сердце. Не будем забывать и о том, что Уствольская училась у Шостаковича в Ленинградской консерватории. Все это делает отрывок из письма Уствольской к Суслину глубоко личным и выстраданным суждением.

Вообще, публикация писем — дело довольно сомнительное с этической точки зрения. Шостакович как-то высказался, что с большим интересом читает переписку Чехова и Книппер-Чеховой, но сомневается, что ее стоило публиковать.

Недавно я прочитал в Интернете полное сарказма и озлобленности высказывание Валерия Гаврилина о Шостаковиче (впрочем, имя его ни разу не названо). Понимаете, эти люди (Уствольская,

Гаврилин, Свиридов, Денисов и другие) знали Д. Д. лично и довольно хорошо. Подобная близость, как это ни странно, мешает объективному восприятию и оценке.

БЕСЕДА С СЕРГЕЕМ НЕВСКИМ

— Из пары Шостакович–Прокофьев, кто для вас более ценен?

— Шостакович.

— Чем?

— Во-первых, тем, что у Прокофьева внимание слушателя акцентируется на материале, а у Шостаковича на том, что с материалом происходит. Это кажется мне более интересным с точки зрения мастерства, точнее, это больше занимает меня как слушателя.

Во-вторых, в случае Шостаковича понятнее человек, который стоит за музыкой. Сергей Сергеевич Прокофьев написал, как мне кажется, несколько бесспорных шедевров. Например, Второй и Третий фортепианные концерты, Четвертую и Шестую симфонии, Четвертую фортепианную сонату.

Но, занимаясь Прокофьевым, приходится иметь дело как бы с целой группой композиторов: один писал неоклассические и конструктивистские балеты, другой — оперы про Кутузова, Ренату, Маресьева и Любку, третий — гениальную фортепианную музыку, четвертый — сюиту «Зимний костер», пятый — киномузыку. Объединить это в один фокус невероятно сложно, как и саму жизнь Прокофьева: необычайно смелые поступки вроде издевательского письма Первому съезду советских композиторов, на котором травили его и Шостаковича, сочетались у Прокофьева с конформизмом.

Возможно, что для нас именно откровенно конъюнктурные сочинения, написанные на заказ, такие как «На страже мира» или «Кантата к 20-летию Октября», могут представлять особый интерес. Это как сходить посмотреть на ворота Вавилона в Пергамском музее в Берлине — мощное, абсолютно внеличное искусство. Тем

более что у Прокофьева непонятно, где кончается пафос и начинается трэш, при желании можно в этом видеть начало соцарта.

В любом случае это лучше, чем подражательная «Скифская сюита» и другие сочинения, изображающие «брутальный модернизм». То есть весь материал у Прокофьева очень интересен. Но свести все это разнообразие к единому автору Сергею Прокофьеву часто бывает непросто.

Шостакович же замечателен тем, что при всей неровности его музыки создал мейнстрим, который очень сложно игнорировать. Если Филановский пишет «убей в себе DSCH»^{*} тридцать лет спустя после его смерти — значит, действительно есть что убивать. Настоящий мейнстрим — это такая вещь, столкнувшись с которой начинаешь ее бессознательно имитировать.

В русской музыке XX века на уровень мейнстрима, универсальности высказывания, выйти удалось, по-моему, лишь Шостаковичу и Стравинскому. Это не делает остальных композиторов хуже, но сообщает этим двоим другой радиус действия.

— *А если сопоставлять Шостаковича со Стравинским, кто оказывается для вас более важен?*

— Наверное, Стравинский. Но сама постановка вопроса меня немного смущает. Получается немного конкурс песни на Евровидении: Стравинский — твелф пойнтс. Шостакович — тен пойнтс. Мне кажется, классики этого не заслужили.

— *Есть ли основания для постройки логичной системы внутри русской музыки XX века?*

— Мне кажется, объединить этих композиторов в одну систему практически невозможно. Единственный параметр, по которому этих авторов можно сравнивать, — это музыкальный синтаксис.

Скажем, Прокофьев — последний русский композитор, который мог написать законченную музыкальную тему, мелодию. Восемь, десять тактов, период или предложение. Этим, как правило, дело и ограничивается.

^{*} Цитата из статьи Бориса Филановского «Без Шостаковича» в петербургской газете «Хроника», 2005 г.

Возьмите, например, восьмую «Мимолетность»*. Необычайной красоты восьмитакт повторяется три раза, больше ничего не происходит. Или начало Второго фортепианного концерта — одна из самых прекрасных тем в русской музыке. После завершения темы, как правило, начинается новый материал, часто контрастирующий.

Шостакович, напротив, наследует барочный синтакс: есть ядро темы и есть развертывание, нередко насыщенное полифонией (во времена Баха говорили: Fortspinnung). Он избегает завершенных конструкций, развивая как технику барочного периода, так и принцип бесконечной мелодии Вагнера (возьмите, например, побочные партии заглавных частей Пятой и Восьмой симфоний).

У Стравинского же мелодия, тема вообще не имеют значения. Его синтаксис выстраивается из сопоставления разнородных и разновеликих элементов, ритмических ячеек, моделей фигурации и тому подобного.

Единственным значительным предшественником Стравинского в этом типе музыкального мышления является, скорее всего, Гайдн. Причем только Гайдн раннего и среднего периода, еще не начавший писать для широкой (и не очень искушенной) английской публики.

У Гайдна главная партия симфонии может состоять из трех или более элементов, не имеющих между собой ничего общего и все равно читающихся как целое. А из современников Стравинского схожую технику (но совсем иначе) использовал Варез.

— Не могли бы вы развить тему барочной полифонии у Шостаковича. Это в большей степени относится к раннему периоду его творчества или к позднему?

— Для начала следует сказать, что в первой половине XX века не было практически ни одного крупного композитора, который не обращался бы к полифоническим формам.

Это касается прежде всего композиторов, сформировавших эстетику неоклассицизма (Стравинский, Хиндемит, Бриттен, «Шестер-

* Имеется в виду восьмой номер из цикла коротких фортепианных пьес «Мимолетности», написанных Прокофьевым между 1915 и 1917 гг.

ка»), но также и композиторов, совершенно от этого далеких, в частности Веберна (Пассакалья, Три народных текста опуса 19, Вторая кантата) и Айвза (Четвертая симфония).

Обращение к барочным и раннеклассическим формам (сравните, например, танцы в сюите Шёнберга, опус 25) было связано с тем, что гармония после Вагнера утратила свои формообразующие функции. Жесткие конструкции этих форм давали слушателю дополнительный ориентир, помогая понять, в какой части музыкального произведения он находится.

У Шостаковича стилизация тоже важна, например в Двадцати четырех прелюдиях и фугах, написанных к 200-летию со дня смерти Баха. Но более типично для него использование полифонии как способа представления расширенной тональности, что выражается в сложном взаимодействии консонансов и диссонансов или, напротив, диатоники в рамках максимально текучего барочного синтаксиса.

Шостакович в среднем периоде нашел оригинальный синтез полифонических форм барокко, подразумевающих непрерывность, с симфоническим мышлением XIX века, для которого типична волнообразная драматургия с постепенным нарастанием и кульминацией.

Самый распространенный жанр поэтому — оркестровые вариации на неизменный бас, где этот синтез максимально реализуется. Писались в течение всей жизни (даже в финале Пятнадцатой симфонии они есть), но расцвет формы — в среднем периоде творчества (например, Пассакалья из Восьмой симфонии).

Возможно, вариации на неизменную мелодию даже более интересны: в силу маниакального однообразия, незаметно перерастающего в новую статику.

Например, финал Второй фортепианной сонаты: фантастическая и совершенно недооцененная музыка — или же вариации из Скрипичной сонаты опус 134.

Отдельно у Шостаковича можно выделить диатоническую полифонию: скорее всего, именно Шостаковичу (а не Бартоку или Сати) принадлежит открытие, что в рамках диатоники — замкнуто-

го пространства из семи звуков натурального лада — любой диссонанс звучит гармонично.

Результатом этого открытия стали прекрасные (и немного заунывные) диатонические ландшафты вроде фуги из Квинтета опуса 57, первой колыбельной из «Афоризмов», фуги до мажор из Двадцати четырех прелюдий и фуг или того же финала Второй сонаты для фортепиано.

Из диатонической полифонии Шостаковича вышел весь Пярт. Напротив, есть примеры, когда полифоническая техника «размывает» тональность, превращая поначалу дифференцированную ткань в ритмически организованный шум.

Таковы, например, фугато в репризе скерцо Четвертой симфонии, гениальное начало Второй симфонии, предвосхитившее Лигети, или канонические разработки в Пятой симфонии и полиритмические каноны в увеличении в первой части Пятнадцатой. Этот тип полифонии нашел свое продолжение у Шнитке.

Наконец, у Шостаковича есть примеры неимитационной полифонии, ничего общего не имеющей с барокко: куски разреженной ткани без начала и конца, относящиеся, наверное, к лучшему из того, что им написано. Здесь можно вспомнить гениальную сцену в Казанском соборе из «Носа», первый антракт в первой редакции «Леди Макбет Мценского уезда».

Пять фрагментов 42-го опуса, из которых потом выросла Четвертая симфония, да и некоторые страницы самой симфонии тоже относятся к этому роду музыки. И наконец, есть ряд экспериментов, к сожалению, не нашедших продолжения: например, трехголосный пуантилистический канон в «Афоризмах» 13-го опуса, отдаленно напоминающий раннего Штокхаузена.

— *Правильно ли воспринимать симфонии Шостаковича как единый гипернарратив? Какой сюжет они образуют?*

— И симфонии, и квартеты делятся на мини-циклы. Обычно принято рассматривать блок от Пятой до Десятой симфонии как нечто единое, так называемый зрелый период. Есть пары программных симфоний в раннем и позднем творчестве: Вторая и Третья и, соответственно, Одиннадцатая и Двенадцатая, есть два замаскиро-

ванных под симфонии вокальных цикла: Тринадцатая и Четырнадцатая.

Можно находить параллели (не только формальные, но и тематические) между Пятой и Восьмой (строение заглавных частей), между Первой и Пятнадцатой (сочетание гротеска и эпоса, обращение к технике коллажа).

Самые выдающиеся произведения этого жанра у Шостаковича, возможно, Четвертая, Пятая, Восьмая и Пятнадцатая. Но о каждой из них можно написать книгу, поэтому, боюсь, какие-то обобщения, поиск единого сюжета тут бессмысленны.

В свое время меня занимала идея сквозной полимодальности Четвертой симфонии. Подобно тому, как у ренессансных мастеров Гийома Дюфаи и Депре Жоскена три нижних голоса нотированы с бемолем при ключе, а верхний — без, и у Шостаковича в течение всей симфонии — наложение мелодического до минора и дорийского ре.

Эта симфония, хоть и нотирована в до миноре, начинается с ре-минорной гаммы от пятой ступени к первой, причем унисоном и на четыре форте, а собственно до минор появляется в пятом такте.

Вторая часть, наоборот, начинается с фугато в ре миноре, но в самой теме есть большой до-минорный участок, она полимодальна. Вторая тема части — в дорийском *до*, построена на нисходящем тетрахорде от *ля* до *ми-бемоль*, возникающем в разных вариантах в течение всей симфонии. В конце части автор возвращается в до минор, после чего инсценирует в каденции колебания между до и ре минором, неожиданно превращая *ре* из побочного звука в до миноре в тонику. Потом наступает финал с траурным маршем в типичном для этого жанра до миноре и так далее. Это постоянное чередование и вертикальное наложение до и ре минора идет в течение всей симфонии, вплоть до гениальной коды, где у гобоя (в самом конце и у колокольчиков) на фоне низкого *до* в басу повисает кварта *ля-ре*.

Разумеется, главное, чем эта симфония интересна, — не ладовые эксперименты, а попытка написать эпос, игнорируя привычные законы формы.

Там бездна отступлений и квазиненужных вставок, цитат, причем цитируются очень маргинальные места, например в переходе к коде финала цитируется бас из скерцо Первой симфонии Малера, сам финал цитирует траурный марш из малеровской же Второй симфонии.

Еще в экспозиции первой части Четвертой симфонии есть также скрытая цитата из «Симфонии псалмов» Стравинского — сочинения, перед которым Шостакович преклонялся.

Цитата в обращении, чтобы никто не догадался. Множество отсылок к Стравинскому, кстати, есть и в знаменитой Седьмой («Ленинградской») симфонии, об этом еще известный теоретик Виктор Павлович Фраёнов говорил.

Но если в Седьмой эта эклектичность уже интегрирована в «большой стиль», усвоенный автором как главный способ выражения, то в Четвертой истерические малоподвижные оркестровые тутти даны еще как нечто внешнее, это просто краска, эффект.

К тому же эти знаковые туттийные места чередуются с камерной музыкой, цитатами и жанровыми фрагментами, тональность сплошь и рядом — плавающая, синтаксис неясен, размыт, материал местами отчетливо пародиен (вариации на неизменную мелодию в финале). Все это напоминает структуры романов второй половины 1920-х годов, с намеренной эклектикой, «телеграфным стилем», вставками из газет и так далее.

Думаю, именно благодаря этой кажущейся эклектике появляется оригинальность формы, проявляется субъективность авторского высказывания, состоящего в разрыве между лирикой и заимствованными у классиков монументальными формами, которые, начиная с Пятой симфонии, Шостакович приручает, делает своими.

Лакенман говорил о Шостаковиче, его симфониях: «Мне нравятся эти потемкинские деревни». Возможно, именно этот разрыв он и имел в виду: персональное, иногда ироничное, а иногда истеричное высказывание раздавленного временем человека, облеченное в монументальную форму, слитое с ней.

Причем в позднем периоде, особенно в Пятнадцатой симфонии, он снова пытается оживить былую многоплановость высказывания,

добавляя к своему словарю герметичную додекафонию (начальная мелодия скерцо из Пятнадцатой симфонии — двенадцатитоновая серия и ее обращение), лейаккорды, цитаты из Россини и Вагнера, — новь экспериментируя с сопоставлением кажущегося несопоставимым материала.

Но необычный уникальный рваный синтаксис раннего Шостаковича не возвращается, инерция эпического письма, тяжеловесность, наработанная в средний период, берет свое. Эту победу стиля над человеком и можно с некоторой осторожностью назвать сюжетом симфонического творчества Шостаковича.

— Случайно или нет, но симфоний, как и квартетов, одинаковое количество — пятнадцать. Соотносятся ли симфонии и квартеты или же это две параллельные линии?

— Шостакович начал писать квартеты на одиннадцать лет позже Первой симфонии — в 1938 году. К корпусу квартетов примыкает написанный после Первого квартета в 1940 году Квintет соль минор для фортепиано и струнных, квинтэссенция стиля Шостаковича среднего периода. Соответствия с симфониями минимальны.

Можно найти параллели в строении Третьего квартета и Девятой симфонии (и там и там — пятичастный цикл, трагическая музыка, составленная из нарочито несерьезного, почти прикладного материала).

Также очевидны параллели между Десятой симфонией и Восьмым квартетом — из-за авторских монограмм DSCH. Восьмой квартет — самый популярный: Шостакович написал его в 1968 году в замке Кёнигштайн под Дрезденом.

Есть много рецензий, склонных видеть в этом произведении автоэпитафию (каждая часть использует упомянутую монограмму, и, судя по музыке, очевидно, что ее носителю пришлось нелегко). Возможно, так оно и есть, но нельзя не признать, что излишняя надрывность тона сильно упрощает месседж.

Некоторые идеи этого сочинения взяты у позднего Бетховена, начальное фугато просто заимствовано из опуса 131, есть цитаты из самого Шостаковича (знаменитое трио опус 67); боюсь, что именно зашкаливающий пафос мешает сегодня восприятию этой музы-

ки. Куда более интересны состояния и модусы движения, сконструированные в более ранних и более поздних квартетах. Странная, неопределенная нервозность скерцо из Четвертого квартета кажется мне куда более интересной, чем трагизм Восьмого.

— *У Двенадцатой симфонии действительно такое посредственное качество материала или мне кажется?*

— Я пытался слушать несколько раз. Ничего не могу сделать. По качеству, хотя я могу ошибаться, несравнимо ни со Второй, ни с Третьей симфонией (если сравнивать с другими вещами, посвященными революции).

Мне кажется, славы Шостаковичу эта вещь не прибавила, не говоря уже о всей истории ее возникновения. Человек, который выдержал прессинг Сталина, не написал, хотя ему намекали, пафосную симфонию о Победе; человек, который создал цикл «Из еврейской народной поэзии» в разгар антисемитских кампаний 1948 года, вдруг сломался на Брежнев^{*}.

Все это очень печально. Куда серьезней и значительней в позднем творчестве мне кажутся Второй виолончельный концерт, Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии, цикл на стихи Марины Цветаевой, Тринадцатый квартет, а также Скрипичная и Альтовая сонаты.

И, между прочим, откровенно гротескные вещи вроде «Предисловия к полному собранию моих сочинений и краткого размышления по поводу этого предисловия», романсов на тексты из журнала «Крокодил» и тексты Саши Черного и, наконец, четырех стихотворений капитана Лебядкина.

«Любви пылающей граната лопнула в груди Игната» — как такое можно не любить? Может быть, о чем-то из этого списка поговорим?

— *Мне было бы интересно узнать ваше мнение о двадцати четырех прелюдиях и фугах для фортепиано, отсылающих к «Хорошо*

^{*} Шостакович выдержал критику Сталина в 1936 и 1948 гг., но вступил в партию под давлением верхушки ЦК в 1968-м, когда в этом не было никакой необходимости.

темперированному клавиру». Сколько в нем Баха и сколько в нем Шостаковича?

— Все мастера контрапункта знают, что ценность темы в полифонической музыке прямо пропорциональна ее контрапунктическим возможностям, то есть чем больше комбинаций тема допускает со своими дериватами, производными и выдержанными противосложениями (контрапунктами к теме), тем более изысканным считается полифоническое мастерство композитора.

Бесконечную изобретательность в сопоставлении темы фуги с выдержанными противосложениями можно наблюдать в нескольких фугах из «Хорошо темперированного клавира» Баха — прежде всего это касается до-мажорной из первого тома, до-минорной и соль-минорной из второго.

В романтической музыке непревзойденными мастерами контрапункта являются Брукнер (что отчасти объясняется исключительной простотой его тем), а также Брамс и — в том, что касается неимитационного контрапункта, — Малер.

У русских композиторов пальму первенства в области полифонического мастерства держат Глинка (придумавший совместить канон с вариациями на неизменную мелодию) и рано умерший Алексей Станчинский*.

На самом деле, фуги Станчинского, написанные между 1909 и 1914 годами, целиком предвосхищают цикл Шостаковича, написанный к 200-летию со дня смерти Баха сорок лет спустя.

И там и там мы имеем дело с модальной музыкой — каждая ступень лада может стать промежуточным устоем, есть неожиданные модуляции из одной диатонической области в другую и непростой метроритмический контекст.

Главное, что мы слышим, — непрерывность, сплетение голосов, бесконечное наложение ритмически похожих элементов. В этом отношении и Станчинский, и Шостакович предвосхищают поиски американских минималистов, прежде всего Стива Райха.

* 1888–1914; композитор утонул, купаясь в реке.

Абсолютно естественно, что лучшую запись прелюдий и фуг Шостаковича сделал Кейт Джаррет, а, возможно, лучшую запись фуг Станчинского — английский постминималист Томас Адес.

Шостакович в 1950 году — черновики хранят хронометраж этой работы — тратил в среднем по дню на фугу. Так же как и Бах, Шостакович следит за разнообразием форм прелюдий: там есть пассакалии (соль-диез минор), фантазии (ля минор) и симфонии в старофранцузском стиле (ля мажор).

У меня долго не получалось понять, в чем же главная особенность этого цикла. В сравнении с Бахом было «недостаточно контента», смущала некоторая разреженность музыкальной ткани. Да и вообще, непонятно было, зачем уважаемому композитору потребовалось затевать такой проект.

Исполнение Джаррета, которое я впервые услышал в 1994 году, стало для меня откровением, я понял, что разреженность, отсутствие традиционной драматургии, монотонность повествования и есть главное достоинство этой музыки.

Намеренная ограниченность определенными ладовыми рамками — техника, во владении которой Шостаковичу нет равных. Из всех композиторов-неоклассицистов он один понимал, как при помощи тончайших нюансов в соотношении консонансов и диссонансов держать напряжение в замкнутом диатоническом пространстве.

Этим своим периферийным умением (которое потом составило максимум гармонических возможностей Арво Пярта и Стива Райха) он редко пользовался, но каждый выход в область диатонической, перегруженной диссонансами полифонии давал необычайные плоды, будь то прелюдия и fuga из Квинтета соль минор опуса 57 или финальная часть Второй фортепианной сонаты — одного из самых замечательных произведений Шостаковича. «Двадцать четыре прелюдии и фуги» начинаются именно с демонстрации этой техники — диатоническая fuga до мажор, в которой тема проводится от всех ступеней лада, включая неустойчивую седьмую.

— *Насколько продуктивным оказывается вышивание на полях чужого творчества? Мне вспоминается Прокофьев, который, об-*

ращаясь к Ренессансу и барокко (в «Ромео и «Джульетте», «Огненном ангеле» и «Обручении в монастыре»), создал собственный авторский аналог музыки прошлых эпох в дискурсе «параллельной истории», тогда как для Шостаковича было важно прямое (и не прямое) цитирование предшественников. Какой метод кажется вам продуктивнее?

— Давайте сначала разберемся, откуда взялась эта «параллельная история» у Прокофьева. Сергей Сергеевич написал «Классическую симфонию» в 1917 году, на год раньше, чем Стравинский «Пульчинеллу».

Это была очевидная провокация, возможно направленная против консервативной русской критики, освиствовавшей лучшие сочинения автора, такие как гениальный Второй фортепианный концерт. Месседж был прост: хотите классику — получайте. А может быть, просто это был радикальный жест как таковой.

Далее пути Стравинского и Прокофьева в отношении к классическим моделям резко расходятся. Стравинский, осознанно или нет, следует логике русских формалистов, в частности Шкловского (который писал, что новые формы в искусстве рождаются через деконструкцию старых) и Тынянова (утверждавшего, что острашение достигается через механизацию приема, его назойливое повторение).

Повторяющиеся басы в «Истории солдата» и в «Мавре», никак не реагирующие на изменение мелодии, и есть та самая механизация. Прокофьев же в 1920-е годы начинает заниматься эстетизацией механического — но совершенно по-другому: во Второй симфонии или в «Стальном скоке» он оперирует большими блоками материала, практически никак его не деконструируя. Но сам материал для него является экзотическим и подается как экскурс, выход на новую территорию.

После возвращения Прокофьева в СССР он и Шостакович оказались, при всем их различии, в схожей ситуации: классические модели, над которыми они издевались в юности, внезапно стали господствующим нарративом, единственно легитимным способом высказывания.

Это как если бы сейчас закрыли границы и заставили бы всех и каждого изъясняться языком Державина и Кантемира. Владимир Сорокин регулярно описывает такую ситуацию в своих футуристических романах.

Примерно в этой ситуации наши герои и оказались в конце 1930-х. И естественно, их стратегией была не столько ироническая деконструкция господствующего дискурса (хотя и она тоже встречается), но элементарное выживание, сохранение личной интонации в условиях, когда художник насильственно низводился до уровня завитушки в орнаменте.

Поэтому пути Шостаковича и Прокофьева в эту эпоху не кажутся мне столь различными. У них обоих можно говорить о попытке субъективации, «очеловечивания» классических моделей, подчинении их идее личного высказывания.

«Ромео и Джульетта» — прежде всего лирическое высказывание, сделанное на языке так называемого большого стиля. Гавот из «Классической симфонии», звучащий в сцене бала, уже не является пародией или остраниением, это просто гавот.

Так и возникает то, что вы называете «параллельной историей», но собственно барокко или Ренессанса в музыке Прокофьева очень мало.

У Шостаковича не всегда можно отличить заимствование и цитату (ироническую) от апроприации, присвоения, самоидентификации с заимствованным материалом.

Иногда переключение регистров между разными типами музыки и разными уровнями дистанции по отношению к материалу служат главным драматургическим принципом. Иногда это происходит с такой скоростью, что можно говорить о карнавальной эстетике.

Например, Второй виолончельный концерт ДДШ, фантастический коллаж, в котором серийные фрагменты и бесконечные атональные кантилены накладываются на откровенно цирковую музыку и песню «Бублики» — хит эпохи НЭПа.

С моей строго субъективной точки зрения, это — лучшее, с большим отрывом, сочинение Шостаковича позднего периода. Похожий

карнавальный модус есть и в Пятнадцатой симфонии, но там в итоге побеждает эпос.

У Прокофьева субъективность, явленная через деконструкцию классических моделей, случается куда реже, и тем удивительнее прорывы внутри симметричных конструкций каких-то странных, как бы несфокусированных тем вроде побочной из первой части Шестой симфонии.

Происходит не деконструкция, но просвет, разрыв в орнаменте, условная «девушка с веслом» на мгновение обретает человеческие черты. Музыка куда-то бредет, а куда — неясно. За эту неясность, неоднозначность этих лирических моментов композитору можно многое простить.

Иногда же прокофьевское взаимодействие с заданными, заимствованными формами проявляется в другом — в намеренном преувеличении, доведении модели до абсурда.

Есть такая прекрасная вещь «Музыка к Московской спартакиаде» для духового оркестра. Слушаешь и не понимаешь — серьезно человек это писал или нет. Не случайно оперу Прокофьева «Повесть о настоящем человеке», которую никто толком не слышал, в 1970-е годы растащили на цитаты, угадав в ней предшественницу соцарта.

Поэтому, подводя итоги, можно с некоторой осторожностью сказать, что Прокофьев, не разрушая формальные модели, работает с преувеличением и гротеском, острая их как целое, и этим предвосхищает некоторые варианты постмодерна. А Шостакович пропускает все заимствования через мясорубку своего рваного синтаксиса, в то же время стремясь к субъективности высказывания и этим сохраняя верность модернистской традиции.

— Вам не кажется, что камерная музыка Шостаковича — это личное пространство, странное, непохожее на официальные образцы, без пафоса; тогда как оперы и балеты — «официальные пространства» и общественные территории типа городских скверов и парков?

— Нет. Там разные задачи. Можно возразить банально — что симфонии Шостаковича являются самыми интимными его вы-

сказываниями, но можно попытаться и более точно сформулировать.

Я бы в связи с симфониями Шостаковича говорил не об «официальном пространстве», а о «социальном организме», явленном в музыке.

Однажды я сидел прямо над оркестром — архитектура Большого зала Берлинской филармонии это допускает — на Четвертой симфонии, кажется, с Бернардом Хайтинком, и смотрел и слушал, как звук переходит от группы к группе, от инструмента к инструменту, как оркестр выключается, оставляя место солистам, и включается вновь, и внезапно понял, что симфоническая музыка Шостаковича прежде всего — о социальной коммуникации.

Не в метафорическом смысле «человек против массы» и не в плане некоей скрытой семантики, а в самом банальном. Инструменты и группы инструментов коммуницируют между собой. Флейта начинает, гобой отвечает, собственно, это такая игра. Причем роль солиста может исполнять фагот (как в финале Девятой симфонии), а могут — двадцать скрипок.

И есть очень большой соблазн сказать, что все «содержание» музыки Шостаковича (что бы под этим термином ни подразумевали) и состоит в этой бесконечной перекличке инструментов.

БЕСЕДА С ВЛАДИМИРОМ РАННЕВЫМ

— Из пары Шостакович–Прокофьев кто для вас более ценен?

— Я категорически против этой «пары». Таковая имеет смысл лишь в рамках того социокультурного пространства, на котором оба терлись. Это пространство уже так затоптано очень компетентными историками, что не дело подъедать их хлеб. Но чем дальше тот соцкульт отстоит от нас, тем мнимее признаки этого «существования».

Прокофьеву в этом смысле везет больше. Его не так часто поджаривают на заголовках типа «Художник и власть», хотя поводов

для такой поджарки он давал не меньше. Ну а про ценность — оба одинаково безгранично ценны.

— *Это мое субъективное представление о них как о «паре». А возможно ли построить логичную систему внутри русской музыки XX века на более-менее объективных основаниях?*

— Не только возможно, она существует. Вернее, они, системы, существуют.

Есть огромное количество литературы, и она продолжает пополняться. Есть несколько крупных ученых, которые этим очень компетентно занимаются. Из мною облюбленных — Ричард Тарускин, Людмила Ковнацкая.

Вообще, кажется, мало смысла задавать мне такой слишком общий вопрос. Разумеется, я в теме, но в моих руках она — не в первых руках. То есть я хочу избежать роли твердопереплетного историка. Было бы лучше сузить разговор — не о судьбах русской музыки XX века вообще, а о каких-то отдельных точках напряжения.

Ну, к примеру. После исполнения «Песни о лесах» я писал в рецензии для «Коммерсанта», что эта вещь — большая фига Шостаковича (в отличие от Прокофьева, который самую постыдную «Здравицу» делал вдохновенно и «по чесноку»). Мол, увековечить в шедевре? Шиш. Вот тебе качественная, на пятерку с плюсом, соцреалистическая картошина, не более того. Ровно по размеру глотки тов. Жданова. Образцово-показательная до приторности. Сегодня — ценнейший артефакт, но не более того. Уклонился Шостакович от своего «Триумфа воли».

Или, например, Тринадцатая симфония и тандем Шостакович–Евтушенко. Тут у меня с музыковедом Иосифом Райскиным случилась полемика. Он — про ветер перемен, глоток воздуха, я — про хреновую поэзию и как она подрезала весь этот исполненный благородства пафос. Кстати, Борис Тищенко, любимый ученик Шостаковича, сорок лет назад убеждал учителя в том же.

— *Есть поздний Шостакович, а есть ранний. Водораздел проходит, как я понимаю, через Пятую симфонию. Правильно ли я понимаю, что вам ближе ранний, неидеологизированный? Или, на ваш взгляд, этот водораздел проходит где-то в другом месте?*

— Периодизация творчества ДД принята несколько иная: по Четвертую симфонию, с Пятой по Девятую и с Десятой. И это справедливые границы, потому что внешние обстоятельства отчетливо рифмуются со стилистикой его музыки.

Но почему вы решили, что первый период «неидеологизированный»? Напротив. В 1920-е годы у него много программной музыки, он активен в музтеатре, работает с Мейерхольдом, с пролетарскими поэтами. Дух времени и текущий политический момент фонтанируют в каждой ноте. А вот после катастрофы с «Леди Макбет» и с Четвертой симфонией он надолго отказывается от слова, а «идеологизированность», точнее, его разборки с окружающей социальной средой принимают форму эзопова иносказания.

Он концентрируется на инструментальной непрограммной музыке: симфония, квартет, квинтет. Даже когда он возвращается к слову и к сюжету, это уже не музыка «прямого действия», как в 1920-е годы.

Я не могу сказать, какой период мне ближе. В любой период у Шостаковича есть какие-то «исчерпаемые» сочинения (например, вторая и третья части Седьмой симфонии, вторая часть Восьмой) — там все здорово, мастерски, но мысль слишком очевидна, чтобы таить в себе что-то, переживаемое и разгадываемое при каждом прослушивании по-новому.

А вот в той же Восьмой, в третьей и четвертой частях, столько высот и бездн, что дотянуться до них или заглянуть в них — это всегда работа и даже испытание для слушателя.

Но это все лирика, а есть еще вопрос языка: каким образом у ДД происходит мутация вполне себе советского симфонизма на нижнем этаже в автономное циклопическое существо на верхних этажах, пожирающее этот симфонизм в самом его нутре. И тут уже (не)идеологизированностью ничего не измерить, нужны более тонкие инструменты.

— *Какие именно?*

— Сначала вот о чем. Бродский в эссе «Катастрофы в воздухе» писал: «Слишком много всего происходило во внешнем мире, чтобы употреблять знаменитое Стендалево зеркало для разглядывания

извивов собственной души. Гигантские, заваленные трупами и исполненные предательства исторические панорамы, самый воздух которых каменел от воплей вездесущего горя, требовали эпических штрихов, а не каверзных вопросов — что из того, что такие вопросы могли бы это эпическое зрелище предотвратить!» Я хочу тут сравнить разные позиции по отношению к этим «историческим панорам» у Шостаковича и Стравинского. Это многое прояснит.

«Каверзные вопросы», о которых пишет Бродский, — причем вопросы именно эстетического свойства, — сдвигали рабочий стол Стравинского в западном направлении, сначала в Европу, потом в Америку — туда, где эти вопросы выплескивались из пробирок формотворческих штудий в широкое социальное пространство, заражая его потребностью самоанализа. И уже послевоенный западный мир — это культура победившего «развитого модернизма», где страдание перестало быть фетишем.

А молодой Шостакович, наигравшись в «революцию как паровоз»*, оказался вдруг в начале 1930-х на кухне уже другого мифотворчества — не по Платонову, а по Оруэллу. Сменилась основная парадигма советской художественной жизни: от искусства, побуждающего к прямому действию (пролеткульт и революционный авангард), к искусству, подменяющему прямое действие ритуальным (соцреализм). Всякий ритуал — это иносказание, скованное канон. Все, что делал ДД, начиная с Пятой, — это иносказание, преодолевающее канон.

По счастью, в музыке дидактизм выражен не столь явно, и благодаря этому она удерживает при себе некоторое заповедное пространство для «извивов собственной души», что в техническом плане означает возможность в хорошем смысле паразитировать на стиле. Это пространство — буквально пятачок, но тут важно, как композитор им воспользовался.

Это вопрос даже не таланта, а воли, или «степени человеческой цельности, которой чаще обладают трагические герои, нежели ав-

* Из очерка Андрея Платонова «Че-Че-О»: «Революция — как паровоз. И революционеры должны быть машинистами».

торы трагедий». Все, что делал ДД начиная с Пятой, — это, переверачивая Ницше с ног на голову, рождение музыки из духа трагедии. Проблема Шостаковича после выволочки 1936 года — это невозможность стилистического экстремизма посреди экстремизма социального.

Но соцреализму не пришлось перековывать Шостаковича, потому что сам Шостакович перековывал соцреализм — отказался от текстов и от программной музыки (кроме прикладной) и произвел в своем письме конструктивную мутацию от Малера к Бетховену, то есть от центробежности нарративного мироописания к гравитации волевого сгустка.

Формально он хоть и писал по чину советского симфонизма, но все его письмо выходило сплошным бесчинством. Он размывал очевидность тональной мажорно-минорной системы ладовыми трансформациями с пониженными (в том числе основными — I, III, V) ступенями, встряхивал логику формы перелицованными до неузнаваемости репризами и вставными эпизодами, выжимал из ресурсов функциональной оркестровки самые радикальные звучности — от назойливой монофонии долгих инструментальных соло до сонорных сгустков *tutti*; выстраивал пересеченный рельеф кульминаций, каждая из которых кажется вершиной напряжения, но оказывается лишь ступенью на подъеме к следующей.

Технологически это процесс поэлементной мутации стиля. А именно — стилеобразующие элементы формализуются, сохраняя лишь косвенные внешние признаки, но вся их внутренняя механика и нормы отношений друг с другом переорганизуются. В основном за счет формульной, императивной природы тематического материала. Как и у Бетховена, у Шостаковича этот материал взрывает накатанные стилевые шаблоны и самоорганизуется согласно своим внутренним интенциям. И этот принцип проявляет себя не только в крупнокалиберной симфонической, но и в камерной — вплоть до циклов прелюдий и прелюдий и фуг — музыке.

Я бы сравнил это со структурой конституционной монархии английского образца, где сохранены формальные признаки словесной иерархии и представительские функции ее верхнего этажа,

но внутри — сложное институциональное устройство с напряжением оппонирующих или даже конфликтующих сил, с интенсивной динамикой саморазвития.

Пятачок свободы Шостакович упрятал туда, где его сложнее всего обнаружить и разоблачить, — в композиционную кухню. А, так сказать, представительские функции — «музыкальное содержание», «интонационная выразительность» и прочие жупелы марксистско-ленинской эстетики в музыке оставались вполне лояльными внешним требованиям.

Форма жизнеустройства, господствовавшая в советском обществе, была настолько довлеющей, настолько тотальной, что закидывала мысль всякого достойного автора на преодолении ее в себе и вокруг себя. Чем Шостаковичу и приходилось заниматься большую часть своей жизни, в том числе и в музыке.

Но вне этой формы жизнеустройства — там, где находился Стравинский, — она рассматривалась лишь как частный случай, причем неприглядный. Стравинский был свободен от изворотистой конфронтации с «исполненными предательства историческими панорамами», поэтому горизонт его видения мира был шире. Он мог позволить себе заниматься природой вещей, в то время как Шостаковичу приходилось заниматься природой зла.

Это как два бегуна, один в кроссовках, другой в кандалах. Первый выясняет отношения со временем, второй — с кандалами. Кстати, самое принципиальное отличие в конструктивном мышлении обоих — поверх других параметров музыкальной организации — это «жизнь времени», причем на всех уровнях: от вытачивания ритмических рисунков и синтаксических структур до строительства формы. Эту разницу опознает всякий, даже нетренированный слух: Стравинский работал со временем как с измерительным инструментом, Шостакович — как с орудием пытки. У Стравинского — овладение временем, у Шостаковича — его преодоление.

— *Правильно ли я понимаю, что единственно возможная точка зрения на Шостаковича — как на скрытого диссидента, который формально соответствовал советскому канону с фигой в кармане?*

— Нет. Я вообще уклоняюсь от темы отношений Шостаковича с властью. Это тема историков, работавших с документами и прочими свидетельствами.

Диссидентство — форма оппонирования власти, то есть форма политической деятельности. Меня не очень занимает какая-то зашифрованная между нот перепалка со Сталиным, которую выуживают из партитур ДД Соломон Волков и другие подсевшие на эту тему музыковеды-беллетристы. И вообще, это теперь уже непродуктивное занятие — рассуждать на уровне «советская или антисоветская» музыка у Шостаковича.

Я говорю об отношениях композитора со средой обитания, столь навязчивой и отвратительной, что игнорировать ее было невозможно. Во-первых, она обязывала композитора определиться в отношении к ней; а во-вторых, нужно обладать совсем уж носорожьей кожей, чтобы, как говорили московские концептуалисты в 1970-е годы, «не вляпаться», то есть не отождествлять себя с происходящим и занять позицию (вернее, позиции) снаружи, а не внутри действия. Но если не вляпаться невозможно, то становится важен модус отмежевывания.

Скажем, гениальный композитор Александр Мосолов, один из прорабов революционного авангарда, совершил несколько поведенческих ошибок, вступив в пререкания с властью, — письмо Сталину, полемика, выражаясь политкорректно, с дальновидными коллегами*. Именно как советский гражданин с советской властью, понимаемой им иначе, чем следовало. После этого он был обре-

* После того как сочинения Мосолова перестали исполнять и печатать, он в марте 1932 г. написал письмо Сталину, в котором просил разрешения уехать за границу, потому что в СССР ему «не дают возможность работать и сочинять музыку, и называется это: заколачивание в Рапповский гроб». 18 сентября 1937 г. в «Известиях» появился фельетон-пасквиль «Откровения гения», шельмовавший бытовые подробности жизни Мосолова как один из ракурсов политического лица врага. 4 ноября он был арестован и осужден на восемь лет концлагерей. Позже лагерь заменили лишением права проживать в Москве, Ленинграде и Киеве.

чен — хоть и не на мотыгу в ГУЛАГе, но на исправительно-воспитательный Арфовый концерт в глубокой провинции.

Гражданин же Шостакович собственно с властью отношений не выяснял. Даже его бесчисленные письма в защиту репрессированных коллег носили не политический, а сочувственно-человеческий характер.

Фига в кармане — это орудие двойной морали. Шостакович ничего в карманах не прятал (единственное исключение — та самая «Песнь о лесах»), карманы тогда были ненадежным тайником.

— *Симфонии Шостаковича составляют для вас какой-то цельный нарратив или же воспринимаются каждая по отдельности?*

— И каждая по отдельности — в силу конструктивной трафаретности одних (Пятая, Десятая) и конструктивной уникальности других (Шестая, Четырнадцатая). И как «цельный нарратив» — в силу цельности самого источника высказывания. И как циклы из симфоний, объединенных общностью стиля (с Первой по Четвертую, с Пятой по Девятую, с Десятой по Пятнадцатую).

Но несмотря на все стилевые мутации, язык Шостаковича генетически герметичен. Можно быть совершенно тугоухим человеком, но если вы обладаете восприимчивостью к интонации высказывания, то догадаетесь: Первая, Девятая и, скажем, Четырнадцатая симфонии написаны одним автором. Вообще же, если пользоваться вашей лексикой, весь Шостакович — это цельный, спрессованный до сверхтяжелой массы нарратив.

Еще один симптом этой спрессованности — школа Шостаковича, большая, но малоплодовитая на больших композиторов. Таковыми из нее вышли лишь те ученики, что преодолели мощную гравитацию учителя, нашли себя вне ее. Например, Борис Тищенко. Он унаследовал, приумножив. Многие же (и не только из его консерваторского класса, а по всему миру) так и молились в своей музыке на учителя. То есть гравитация была настолько мощной, что для многих учеников действовала как черная дыра, поглощающая собственный свет.

Сегодня, если вы учитеесь композиции, а вас подсадили на Шостаковича (этим как раз и занимаются в Петербургской консерватории), то после подсадки требуется слезть, точнее, найти в себе силы слезть с этой иглы. Иначе вы так и останетесь «Шостаковичем». Мой коллега Борис Филановский предложил такую формулу самосохранения — «Убей в себе DSCH».

Чего не скажешь о разомкнутых, негерметичных техниках — того же Прокофьева. Хотя он и не преподавал, но на его музыке полезно учиться без риска провалиться в нее.

— *Случайно или нет, но симфоний, как и квартетов, одинаковое количество — пятнадцать. Соотносятся ли симфонии и квартеты как планеты и спутники, как мегаполисы и города-спутники, или же это две параллельные линии?*

— Никакой закономерности в 15/15 нет, квартеты писались не параллельно симфониям. Вообще, игра с таинствами нумерологии в музыке разоблачает в игроках неспособность разобраться в других таинствах, более уместных в разговорах о музыке (если вообще разговоры о тайнах способны что-то сделать явным). За исключением случаев, когда нумерологией занимались сами композиторы, например Шёнберг в «Лунном Пьеро».

Симфония и квартет вообще органически разные явления. Не родственные, не контрастные, не противоположные, а просто разные. Это подтверждают два самых, казалось бы, «узаконенных» переложения квартетов для сочного звука струнного оркестра — бетховенской *Grosse Fuge* и Восьмого Шостаковича. В обоих случаях — неуклюжие мутанты.

Как-то дирижер Александра Фухс, которая как раз репетировала в Зальцбурге Камерную симфонию Шостаковича (это Восьмой квартет в переложении Рудольфа Баршая), объясняла мне что-то про силу звука, экспрессию и разверзающиеся небеса. Я ей предложил, если доведется дирижировать «Тристаном», не мелочиться и поставить на сцену десятка полтора Изольд и Тристанов. Пусть уж небеса разверзаются.

— *Образуют ли квартеты, подобно симфониям, единый сюжет, или все они сами по себе? Можно ли сказать, что они про-*

должают линию, связанную с историческими и биографическими мотивами?

— От исторических и биографических мотивов в известном смысле в любом жанре и составе никуда не денешься. Но дело не в этом. Конечно, квартет — это очень частное высказывание. Детализированное, с нелегким подбором слов и вообще о нелегком. Как правило. Состав этот очень сложный, требует и выдумки, и оправдания тех ограничений, которые накладывает на композитора известная скупость квартетного звука. Нужно отдавать себе отчет, зачем ты отказываешься от того, что в состав струнного квартета не входит. Это практика самоограничения, разновидность поста. Пост ведь, как известно, накладывает ограничения не только на вкушение разных радостей, но и на поступки и мысли. И одновременно обязывает к поступкам и мыслям.

— В тексте для «Коммерсанта», посвященном первому варианту начала Девятой симфонии*, вы пишете, что «Двадцать четыре нотных страницы — еще один биографический документ композитора, еще одно свидетельство того, что он умел оставаться собой в стране победившего конформизма...». И это звучит как ваш собственный манифест. Скажите, а что нужно для того, чтобы остаться собой в нынешней ситуации «победившего конформизма»? И как вам кажется, с точки зрения композитора, сильно ли отличаются две эти ситуации — нынешняя и та, советская?

— В нынешней ситуации от композитора, да и не только композитора, требуется значительно меньше. Сегодня среда обитания себя не навязывает, в худшем случае она просто ускользает от вас, лишая некоторых бонусов — финансовых, медийных и так далее. Но на школьные вопросы «кем быть? каким быть?» человек волен отвечать, как ему вздумается, без давления извне. Хочешь — будь Приговым, а хочешь — Михалковым. Это вопрос не выживания, а личной гигиены.

Конформизм сегодня не победил, он просто стал господствующим трендом (в 1990-е, например, все было наоборот). Быть се-

* Речь идет о публикации в газете «Коммерсантъ» 17 марта 2010 г.

годня конформистом — не значит уцелеть. Скорее наоборот: уцелеть — это значит быть нонконформистом.

— *Как вы относитесь к Двенадцатой симфонии, посвященной юбилею Октябрьской революции? Действительно ли у нее посредственное качество материала? Или мне просто вкус изменяет?*

— Помните, была такая песня про сигарету — мол, ты одна мне не изменяешь. Нет, не одна. Есть еще вкус, который более консервативен в своих привязанностях. И если уж он у вас есть, то вам не изменит. И в данном случае тоже. А проблема — и она действительно есть — здесь, на мой взгляд, в другом.

Советская музыка знает километры симфоний, посвященных этому событию. Большей частью они, понятно, хлам. Меньшей, точнее, ничтожной частью — достойные вещи. То есть посвящение тому Октябрю ничего не гарантирует.

Я не слышал небрежных и негативных оценок в отношении Двенадцатой. Важнее, что я не слышал никаких. Ну, читал кое-что трафаретно-восторженное у Марины Сабининой, в таких же тонах прошли лекции в музучилище и консерватории. Это симптоматично.

1960-е годы — это ренессанс романтического большевизма, «восстановление ленинских норм», «комиссары в пыльных шлемах» и прочее. После десятилетий катастроф — гражданских и военных, частных и государственных — люди стали относиться к когда-то очевидным, но стертым из естественного течения жизни вещам как к историческим завоеваниям. Этот разворот вызывал скорее гражданскую, чем эстетическую реакцию. В отношении побуждений Шостаковича того времени интересным документом являются письма ДД к Борису Тищенко, изданные последним.

Тищенко критикует некоторые стилистические черты новых сочинений Шостаковича, и тот отвечает простым, но в тех условиях (это надо представить!) совершенно обезоруживающим аргументом: главное — говорить правду. Словно раньше он ее прятал в рабочем столе. Просто теперь правда стала «программной», то есть ее, как откровение, требовалось манифестировать.

Удивительно, какую романтическую наивность излучали в этом деле люди, прожившие полжизни в духоте окружавшего их мракобесия. Двенадцатая и Тринадцатая симфонии — это артефакты эпохи, которая нуждалась в артикуляции банальных и базовых вещей. Поэтому эти симфонии, на мой взгляд, — публицистика своего времени, что-то вроде журнальных колонок современных интеллектуалов. Так, наверно, к ним и нужно относиться. Это, конечно, не умаляет их собственно музыкальных достоинств, но концертная практика и «индекс упоминаемости» показывают, что эти симфонии — актуальное искусство своего времени и одной ногой остались в нем.

А насчет качества материала — оно у Шостаковича не бывает посредственным. Только в музыке это не все определяет.

Франц Шуберт

(1797–1828)

БЕСЕДА С ПАВЛОМ КАРМАНОВЫМ

— *Какое влияние на вас оказала музыка Шуберта?*

— Шуберт всегда был намного человечнее Шумана... Он как бы проще, без наносного виртуозного, но глубже. Я, конечно, не специалист, но Шуберт мне много ближе, он представляется мне «родственником», с ним можно поговорить в большей степени, чем с его современниками... Хотя тут каждый по-своему хорош... Знаю, самым большим шубертианцем считается Сильвестров, мой кумир. Может, я и не шубертианец вовсе, нишу малерианца давно и прочно занял сами знаете кто (я имею в виду Владимира Мартынова, хотя он может это оспорить. По крайней мере, в некоторых его сочинениях, например в *Come in!*, я Малера слышу), я ищу между нишами, пытаюсь суммировать весь разнообразный спектр звучащего, это, конечно, утопия, но некая селекция.

Я выбираю для себя мне приятное в большей степени и «присваиваю» какие-то его элементы. Из элементов складывается «мой» стиль. Так, вероятно, делают многие. Много появляется во мне само по себе, иногда под воздействием разных жизненных ситуаций, впечатлений. Но вот последняя поездка: Венеция — Сиэтл — Ванкувер — Нью-Йорк мне фактически никаких впечатлений не дала. Наверное, нужно побыть в каждом месте подольше, пожить...

— *Всегда было интересно понять, чем Шуберт отличается от Шумана?*

— Ну, Шуман в большей степени романтик, Шуберт как бы переходный от классиков к романтикам. Но вообще-то, это разные композиторы с разными судьбами, музыка у них очень разная. И неважно, чем одна отличается от другой.

— *А чем Сильвестров обязан Шуберту?*

— Многие люди в зрелом возрасте переосмысливают пройденный путь. Сильвестров представляет собой исключительный случай, пройдя путь необычайного качества авангардиста, он как бы в авангарде и остался... С какого-то времени он фактически все время пишет одну и ту же музыку, в которой упрощается, утончается и очень медленно как бы сам растворяется в эфире... постепенно сливаясь с покойной женой, с Шубертом...

— *В примере Сильвестрова для меня важен вот этот поворот от авангардных диссонансов к возможности гармонии. Обычно бывает наоборот.*

— Сильвестров, насколько я понимаю, постепенно вводил в свои весьма авангардные партитуры элементы Новой простоты, чистой красоты, сначала «оттеняя» авангардные части, потом почти полностью перешел на них, и теперь он просто сам играет «Багатели» и поет под свой аккомпанемент тихие песни, где каждый звук на вес золота. Да, как правило, композитор в юности пишет проще, озорнее, усложняя свой стиль, «умудряя» его во взрослом возрасте. Я тоже в детстве и юности пробовал себя в разных стилях. Но ко мне очень рано пришло ощущение, что это — не мое, мое — взгляд на солнце и потом круги перед глазами.

— *Возможна ли в современной музыке гармония без цитатности? Без Шуберта?*

— Я люблю цитаты, иногда измененные до неузнаваемости, иногда цитаты из названия «классического» произведения. Полагаю, определенная цитатность бытовала всегда. Всяк композитор у кого-то учился, впитывал наиболее близкое себе. Из элементов уже существующих стилей вполне может получиться свой собственный микс, ни на что не похожий и одновременно — похожий на многое. Происходит «игра смыслов и контекстов» — и здесь тоже может возникать настоящее искусство.

Мой же стиль также соткан из многих существующих, но сдобрен изрядной долей моего участия, ибо мне решать, что и в каких пропорциях я буду смешивать или разрабатывать. При этом я и без того пресыщен дисгармониями современного мира. Сказывается тоска по гармонии, обычной, человеческой, конечно, зачастую это дань неким штампам, но теперь уже от них никуда не деться...

— *На прошлой неделе мы слушали с вами шубертовские вариации Мартынова на фестивале его имени. Можете показать на этом примере, что в этой пьесе от Шуберта, а что от Мартынова, чтобы объяснить, как это действует?*

— В ответе на этот вопрос я затруднился и долго забывал спросить у автора, а потом все-таки спросил, и вот вам обрывки из того, что он мне объяснял. Мартынов использовал по просьбе Кронос-квартета мелодико-гармонические обороты из квинтета Шуберта. Прямых цитат почти нет. Как Шуберт под увеличительным стеклом. Имеется в виду медленная часть квинтета Шуберта. Закавыченный утрированный Шуберт. Примитивное увеличительное стекло. Интонационная отсылка, аллюзия. Абсурдность повтора...

— *А вы часто ли слушаете Шуберта?*

— Да редко... я вообще почти ничего не слушаю... только в машине или в подпитии собственные экзерсисы...

— *Шуберт для вас — это вокальные циклы или фортепианные пьесы, симфонии или мессы?*

— Это ощущение чего-то трепетного, несчастного и светлого.

— *Это вы таким его себе представляете?*

— Это остающееся после прослушивания послевкусие.

— *А как музыка соотносится с внутренним миром автора или его внешними обстоятельствами?*

— Об этом мы уже говорили. В моем случае связь моего внутреннего мира и той музыки, которую я осмеливаюсь демонстрировать слушателю, очевидна. Как дело обстоит у других авторов — не знаю, полагаю, по-разному...

БЕСЕДА С АНТОНОМ САФРОНОВЫМ

— Если отбросить всякого рода оговорки, сравнительные суждения и «голосовать сердцем», то мой любимый композитор — Шуберт. Его музыке нет равных в выражении интимнейших состояний человеческой души — и это мне особенно дорого. У Моцарта, например, эта интимность в большей степени подчинена идеальному «общему плану». Шуберт более детально фокусирует переживаемое, в его музыке глубже проникновение в человеческое «я». У него постижение мира происходит в большей степени «изнутри себя». Отсюда и контрасты в его музыке — более резкие, чем у Моцарта, да и порой даже чем у Бетховена. Меня всегда, с самого детства захватывали эти шубертовские мгновенные переключения от восторга к отчаянию, от обыденности к внезапным озарениям. От мажора к минору, от «тихо» к «громко».

Если согласиться с модной нынче идеей о том, что композиторское творчество — явление не вечное, а присущее лишь ограниченному историческому периоду, то именно Шуберт кажется мне едва ли не самой прекрасной порой этого «исторически ограниченного» явления. Он очень близок и понятен мне как художник и личность. И для меня он ближе всех стоит к идеальному пониманию того, что такое музыкальное творчество.

— *Шуберт чем-то принципиально отличается от других композиторов — особенно от своих современников?*

— Говоря о Шуберте как о некоем почти что идеальном для меня образе композитора, я имею в виду не только красоту и абсолютную естественность его музыки, но и само отношение к сочинению как к своего рода дневниковым записям, к повседневному запечатлению определенных моментов и состояний. Прежде, до Шуберта, композиторами в первую очередь «работали» и на большинстве произведений стоял своего рода фильтр: внешний повод, который во многом определял их характер и язык. Музыку «для себя» и «про себя» писали значительно реже — как говорится, «в свободное от основной работы время». А у Шуберта — наоборот, подавляющее большинство сочинений написанны «для себя» и

«про себя». Во многом и оттого, что их автор почти нигде не служил «по музыкальной части» и не был избалован заказами. Шуберт вообще писал музыку в первую очередь из-за насущной необходимости ежедневно изливать себя в звуках.

В отличие, например, от Бетховена, Шуберт не оттачивал свои сочинения месяцами и годами, а выплескивал их сразу, быстро, в очень короткие сроки, часто — ценой серьезного перенапряжения сил. Он был наделен необычайно щедрым даром восприятия мира. А также даром столь же щедрого выражения через музыку и этого мира, и себя в нем. В этом он, я думаю, не знает себе равных. Мне уже не раз попадался один замечательный афоризм. (Вот только не могу вспомнить, кому он принадлежит!) О том, что такой композитор, как Лист, всю жизнь стремился подняться к небесам — а к Шуберту небеса спустились сами. Лучше ведь и не скажешь!

Для меня само понятие «шубертовский» — синоним простоты, безыскусности и непосредственности выражения себя через творчество. «Безыскусность» — вовсе не значит «без искусства». Это то, что я назвал бы «слышанием природы»: музыкальной, человеческой и той, что вокруг человека. Умением чувствовать самое обыденное и сразу же находить его точнейшее музыкальное решение. Даже в самых «прикладных» сочинениях Шуберта — таких как танцы, марши, песни «на случай» — то и дело пробивается некая нотка, рождающая ощущение внезапного откровения. Это может быть всего лишь один краткий мелодический оборот, один такт музыки.

«Обыденность» — это то, что Шуберт слышал вокруг себя с самого детства, будучи уроженцем и жителем Вены — едва ли не самого музыкального города в мире. Ведь среди тех, кого принято называть «венскими классиками» — Гайдна, Моцарта, Бетховена (и их запоздалого продолжателя Брамса), — Шуберт был единственным, кто родился в Вене и провел в ней всю свою жизнь. При всей простоте и естественности шубертовского музыкального языка его произведения поражают мастерством не меньшим, чем у других «венских классиков». Это, кстати, хорошо понимали и Шёнберг, и его ученики — Берг и Веберн. Они ставили Шуберта

очень высоко! (И кстати — все трое, как и Шуберт, были уроженцами Вены.)

В Шуберте поражает, насколько рано он достиг музыкальной зрелости, сколь необычайна его творческая продуктивность и сколь высока концентрация гениальности во всем, что им создано. Ведь он прожил всего-навсего тридцать один год. (Меньше из известных композиторов — только Перголези.) Чистой творческой работы — всего пятнадцать лет, не считая времени ученичества. И за это время — примерно тысяча сочинений. И из всей этой шубертовской тысячи найдется лишь совсем-совсем немного сочинений, которые были бы заметно ниже его дарования. Объем этот можно сопоставить, наверное, с Бахом. Но у Баха это не пятнадцать, а пятьдесят лет работы. И прожил он в два раза дольше, чем Шуберт.

Шуберта, пожалуй, даже нельзя назвать вундеркиндом (как Моцарта). Первые композиторские опыты в тринадцать лет — для той эпохи это было скорее нормой, чем исключением. Зато уже в семнадцать лет Шуберт создает песню «Гретхен за прялкой». В ней изумляет все от первой до последней ноты. Это — абсолютный, законченный шедевр. В двадцать пять лет он пишет «Неоконченную» симфонию. В тридцать лет Шуберт был уже автором Большой симфонии до мажор, «Прекрасной мельничихи» и «Зимнего пути». (В наши дни композиторы в тридцатилетнем возрасте только-только нащупывают свой собственный музыкальный язык.) Год спустя он вообще ушел из жизни.

— *Шуберт и романтизм — близнецы-братья?*

— Если и братья, то, скорее уж, не родные, а сводные! Шуберта называют романтиком, я думаю, из-за того, что его музыка — это в первую очередь выражение в звуках себя самого, своих настроений и чувств. Но по своему генезису он все же венский классик, творивший в тех же самых жанрах и формах и по тем же принципам, которые развивали до этого Гайдн, Моцарт и Бетховен. Однако же по сравнению с ними в его музыке гораздо больше интимного, доверительного и исповедального. При всей внезапности контрастов и смысловых переключений Шуберт никогда не теряет в своей музыке «общего плана», ощущения «центра». Он сохра-

няет перспективу в целом — в том числе в сочинениях, весьма протяженных по времени. Это свойство — классическое в своей основе.

Однако привычные крупные классические жанры — сонаты, симфонии, квартеты-квинтеты — находятся у Шуберта в своеобразной конкуренции с малыми формами: песнями и небольшими фортепианными пьесами. А у его предшественников (чьи имена я уже называл) все эти жанры находились скорее на обочине творческих интересов. Влечение Шуберта — как, кстати, и позднего Бетховена! — к малым формам выражало дух эпохи, в которой они жили. (У покойного музыковеда-культуролога Татьяны Чередниченко была на этот счет целая теория о «революции малых форм» в европейской музыке 1820-х годов.) Именно в песнях Шуберта и в его пьесах для фортепиано (известных как «экспромты» и «музыкальные моменты») в полной мере проявились его романтические наклонности.

В романтическом XIX веке Шуберт считался прежде всего автором песен. А его крупные инструментальные произведения были на долгое время задавлены авторитетом Бетховена и Брамса. понадобилось целое столетие с лишним, чтобы в общественном музыкальном сознании они уравнились по значению с его малыми формами. Но неверно думать, что Шуберт — романтик лишь в своих песнях. Шубертом была создана первая в мире романтическая симфония: его известнейшая неоконченная Симфония си минор 1822 года. Внешне она, казалось бы, вполне вписывается в жанр симфонии тех времен — но уж больно она не похожа на нее «изнутри»: из-за своего насквозь мелодийного языка, насквозь песенного переосмысления привычных классических форм. Без нее невозможно представить себе будущие лирические симфонии Чайковского, Малера или даже Брамса (например, его Четвертую симфонию).

До «Неоконченной» я знаю лишь один пример того, чтобы главная тема симфонии была столь откровенно песенной и к тому же предварялась фигурами аккомпанемента. Это — начало соль-минорной («Сороковой») симфонии Моцарта. Все это совсем не похоже на то, как в те времена начинались симфонии. Не случайно

ее впоследствии так любили романтики! Шуберт написал свою «Неоконченную» только до половины, а дальше остановился. Скорее всего, просто не знал, что ему делать со всем этим дальше. И переключился на фортепианную Фантазию до мажор (по прозвищу «Скиталец»). Она — тоже едва ли не первое его инструментальное сочинение, написанное в сквозной «романтической» форме, где одна часть-эпизод переходит в другой — причем в каждом таком эпизоде дается свой вариант одной и той же сквозной темы. (Эти идеи стали потом развивать и Шуман, и Шопен и Лист.)

Напомню, что «Неоконченная» появилась еще до того, как Бетховен написал свою Девятую симфонию (в 1824 году), поставив тем самым завершающий аккорд в эпоху музыки Света и Разума. Между двумя этими произведениями такая же пропасть, как и между поэзией Гёте и Новалиса, философией Гегеля и Шопенгауэра. Появившись на свет прежде Девятой Бетховена, «Неоконченная» Шуберта сорок с лишним лет пролежала среди рукописей, прежде чем ее открыли для себя современники, — когда уже были написаны и вагнеровский «Тристан», и «Фантастическая симфония» Берлиоза, и первые симфонические поэмы Листа и когда уже Брукнер приступал к своей Первой симфонии.

— *Что важнее для такого «простого и безыскусного» композитора, как Шуберт, процесс или результат?*

— По-моему — и то и другое. Шуберт писал свою музыку так же, как пил или ел. Каждый день ему необходимо было выплескивать себя на нотной бумаге. И его, по-видимому, в последнюю очередь заботило, увидит его новое сочинение широкий свет или нет. Можно сказать, сам способ существования Шуберта как художника был рассчитан на своего рода «устное» распространение, причем — в камерном кругу. (В наши дни композитор Валентин Сильвестров придумал прекрасное выражение: «устная музыка».)

Этим Шуберт принципиально отличался от своих старших братьев. От Гайдна — человека служащего и удовлетворенного своей службой. От Моцарта — который не был ею удовлетворен и всю жизнь стремился найти покровителя, чей уровень был бы достоин его дарования. От Бетховена — наверное, самого первого в

новой истории композитора, которому меценаты платили за то, что он «великий жрец искусства», и тем самым избавляли его от необходимости искать себе средства к существованию иначе, чем «просто» писанием музыки.

Шуберта правильнее всего было бы сравнивать с сегодняшними авторами, которые распространяют свое творчество среди друзей, выступают с квартирными концертами («квартирниками»), выставками или даже спектаклями. И поэтому самые многочисленные его произведения — это песни и музыка для фортепиано в четыре руки. Все это предназначалось для музицирования в домашнем кругу, и исполнение такой музыки было проще всего организовать в домашней обстановке.

Произведения более крупные по форме — симфонии, оперы, сонаты, квартеты — Шуберт писал чаще всего «в стол». При его жизни их исполнения были единичными — и если они удавались по счастливому стечению обстоятельств, то чаще всего хлопотами друзей, имевших влияние среди тогдашнего венского истеблишмента... Кстати, пример Шуберта — один из тех редких случаев, когда гениальность соседствует с самыми симпатичными человеческими чертами.

Вопреки пушкинскому афоризму насчет «гения и злодейства», среди больших дарований встречается, как ни крути, много людей неоднозначных, душевно мутных и не всегда нравственно зрелых. А Шуберт был человеком честным, искренним, добрым и даже кротким. Можно рассуждать о том, чего это ему приносило больше — пользы или вреда. Но мы можем быть уверены, что он не причинял вреда другим людям. Вы, кстати, не обращали внимания? — во внешности и характере Шуберта очень заметно сходство с Пьером Безуховым — таким, каким его описал Толстой. Пухловатый, с вьющимися волосами, в маленьких круглых очках, по молодости лет отдавший дань забавам и кутежам. — Интересно, знал ли Толстой биографию Шуберта?

— А ведь вы правы! Я, можно сказать, думал о том же самом! Но в чем тогда проявляются у Шуберта композиторское мастерство и простота, о которой вы сказали в самом начале?

— Меня всегда поражает, насколько быстро он писал, насколько у него отсутствовали преграды между чувством, состоянием, слышанием — и способностью к мгновенному выражению всего того, что он чувствовал и воспринимал. Шуберт умеет достичь огромной выразительности и поэтичности всего лишь одним кратким музыкальным жестом, одним простым оборотом. У него редкое чувство спаянности мелодии и слова. Создается ощущение, что в его песнях слова ложатся на музыку именно так, как их больше всего хочется петь. Песни на те же самые стихи, что и у Шуберта, у других композиторов получались менее убедительными — даже если это были Шуман, Мендельсон или Брамс.

«Гретхен за прялкой» — песня, написанная им в семнадцать лет, — это не просто музыкальное чудо от первой до последней ноты. Она открывает собой новое направление в понимании того, что такое песня.

Сама по себе идея моторного фортепианного аккомпанемента на характерной ритмической фигуре не нова — она восходит к инструментальной прелюдии старых времен. Но в какой-то момент происходит переворот: исходная формула движения — образ мерного звучания прялки — становится порывом человеческого сердца. То, что было поначалу звукоизображением, начинает восприниматься уже как метафора. А в непрерывности ее развертывания наступает неожиданный сбой: движение разом прерывается в момент воспоминания Гретхен о поцелуе.

— *Что имеют в виду, когда говорят, что Шуберт был выдающимся мелодистом? С одной стороны, понятно, о чем идет речь, но, с другой, как же это все-таки сформулировать?*

— Шуберт способен «сделать» мелодией так много, как никто другой. Один ее мельчайший поворот — и создается новая эмоция, новое переживание. В этом он, пожалуй, более предметен и конкретен, чем Моцарт — композитор, который наряду с Шубертом законно считается одним из самых лучших мелодистов. Провокационных сравнений между Моцартом и Шубертом нам не избежать. Оба — очень схожего творческого генезиса. Возьмите, к примеру, одно из самых последних сочинений Моцарта — Кларнетовый кон-

церт, написанный за два месяца до смерти. Его медленная часть — это ведь уже шубертовская пьеса, насквозь лиричная, с каким-то тихим внутренним свечением. Да и разработка в первой части сделана откровенно по-шубертовски: один план сменяет другой эпично, неторопливо, как бы открывая новую перспективу.

Шуберт — это не только прекрасный, ни с кем не сравнимый мелодический дар. Следует осознать прежде всего то, какая большая работа скрывается за этим даром — мастерство СРЕДСТВАМИ мелодии.

Возможно, у Шуберта этот процесс происходил большей частью на бессознательном уровне — иначе просто невозможно уяснить себе, как ему удавалось сочинять так быстро и при этом с такой безошибочной точностью. Ведь хороших мелодистов было немало. Россини, Беллини, Доницетти... Варламов, Гурилёв, Булахов... Но их мелодический дар — одна лишь природа. Что, кстати, тоже не всякому дано! — А работы с мелодией у них минимум.

В мелодическом мастерстве Шуберта заключено натурфилософское прорастание из зерна, которое принято называть «мотивной работой». У него она не менее серьезна, чем у Бетховена — просто в меньшей степени лежит на поверхности. Мелодия у Шуберта не просто красива: Шуберт умеет находить чеканную мелодическую формулу, метафору, «процеженную» эссенцию, самую сущность каждого конкретного произведения. Взять, к примеру, мелодизированные фигуры «сопровождения» («аккомпанементы») мелодии в его произведениях (неважно, песни это или симфонии), которые у него часто появляются в качестве «преддверия» темы-мелодии. В этих фигурах закладывается уже весь ее образ — буквально на уровне одной-двух нот, «как дуб в желуде». (Известные слова Чайковского, сказанные по иному поводу.)

Например, все та же «Неоконченная» симфония, особенно близкая миру шубертовских песен. Ее начало — почти что калька начальных тактов «Первой песни Зулейки» на слова Гёте, написанной годом раньше. Та же тональность, тот же ритм, тот же темп, те же фигуры движения, те же гармонические обороты. Между «вводной» темой — мелодией у струнных басов в унисон без аккомпанемента

(на самом-то деле эта тема никакая не «вводная», а самая что ни на есть главная — просто иначе ее здесь никак не обзовешь!) — и вступлением «собственно темы» (в 13-м такте — мелодия у духовых) сперва устанавливается ритмический пульс (в 9-м такте), на фоне которого она излагается: тремолирующие фигуры скрипок на фоне ритмо-остинато у басов пиццикато. Этот самый «мелодизированный аккомпанемент», собственно говоря, содержит в себе весь метафорический образ первой части симфонии.

Другой похожий пример — Квартет ля минор 1824 года (DV 804) по прозвищу «Розамунда». (В названиях камерных сочинений Шуберта мне придется вас мучить занудными обозначениями тональностей и номеров по каталогу сочинений Шуберта, составленному Отто Эрихом Дойчем — он же «Deutsch-Verzeichnis», сокращенно «DV». Потому что, в отличие от Бетховена, у симфоний, сонат и квартетов Шуберта не существует общепринятой нумерации — скажите за это «спасибо» издателям!) Перед вступлением темы-мелодии — опять-таки оstinатный рисунок сопровождения «в чистом виде»: мелодическая фигурация в среднем голосе и ритмический пульс басов. Потом, уже в развивающем разделе (в «разработке»), Шуберт вовсю пускает в ход именно этот, поначалу вроде бы пассивный материал. Но сначала с его помощью он создает сам образ-метафору всей этой части.

Всему этому он научился на собственных же песнях. Испокон веков существует традиция: сначала вступает аккомпаниатор, а уже за ним — певец. Чтобы слушатель успел войти «в образ», а солист — в нужную тональность. Эти самые «вступления» (как их любят называть певцы) обрисовывают, не мудрствуя лукаво, «то, о чем пойдет речь». (Рокот прялки, плеск волны, шум леса, звук рога, конский топот, стук сердца.) Таким образом, в сжатом виде излагается конспект ожидаемой «темы». Эти так называемые вступления в песнях строятся так же, как и «экспозиция оркестра» в инструментальных концертах (перед первым вступлением солиста) — но только в сжатом виде. Эту «концертную» идею Шуберт виртуозно развивает в своих песнях и затем переносит на свои инструментальные сочинения.

Таким образом, мелодия — «натура» — у Шуберта неразрывно связана со структурой произведения и с работой над ней — с «культурой».

— *Что в творчестве Шуберта вы особенно любите?*

— Одним из самых первых и самых сильных моих впечатлений от Шуберта стали его Музыкальные моменты. Я услышал их на пластинке в исполнении Рихтера, когда мне было то ли девять, то ли десять лет. Потом я уже и сам достал ноты, стал играть эти вещи одну за другой, и с тех пор они — мои любимые музыкальные спутники. Со временем, помимо чудесной лирики и откровений, мне стала открываться в них и очень серьезная композиторская работа, о которой я говорил выше. Ведь какую из этих пьес ни возьми — всюду самые неожиданные решения. Строение этих пьес не порывает с венской классической традицией «малых форм». Но почти в каждой из них — необычные решения, неожиданные повороты и образные переключения. При этом — удивительная экономия материала.

Возьмем самый первый из них — Музыкальный момент до мажор. Меня всегда поражает лаконичность, внезапность и реактивность, с которой в нем совершаются события. Сжатые отрезки времени, короткие быстрые кульминации, резкие стыки мотивов, мгновенные перекраски из мажора в минор. (Идиллия превращается в наваждение.) Это глядит уже не только в будущего Шумана, но и гораздо дальше — в Веберна с его крайне афористичными, но предельно насыщенными событийно музыкальными драмами. Зато средний раздел пьесы — неожиданный островок успокоения и излюбленный Шубертом пульс триолями, подобно шелесту листвы.

Я сразу же полюбил фортепианные сонаты Шуберта. В учебниках о них долгое время писали как о чем-то вторичном по отношению к его малым формам. Еще 20–30 лет назад крайне редко удавалось услышать сонату Шуберта в концерте. У нас их играли единицы. (Даже на Западе за них взялись по-настоящему только в послевоенные времена. Спасибо Артуру Schnabelю!) Помню, каким событием стал для меня 25 лет назад концерт пианиста Станислава Иголинского, который исполнил в один вечер две большие си-бемоль-

мажорные сонаты двух разных композиторов: в первом отделении — 29-ю сонату Бетховена («Хаммерклавир» 1818 года), а во втором — самую последнюю сонату Шуберта 1828 года (DV 960), написанную за полтора месяца до смерти. Причем именно в таком порядке: вначале — самую длинную и самую грандиозную сонату Бетховена, и потом уже — столь же длинную, но при этом очень камерную и интимную сонату Шуберта.

С тех пор Соната Шуберта си-бемоль мажор стала для меня чем-то вроде талисмана-хранителя. Когда я сажусь за незнакомый мне инструмент, первое, что мне хочется на нем попробовать, — самое начало первой части этой сонаты с ее необыкновенным ощущением простора. В ней меня больше всего поражает то, с какой естественностью Шуберт выстраивает гигантскую форму на исключительно певучем материале, — и то, как он делает все это на очень простых, «пианинных» приемах фактуры. Ведь если играть эту сонату в правильных темпах и со всеми предписанными повторами, она идет около 50 минут!

Такое сочетание эпичности и намеренной приглушенности, камерности — можно сказать, почти что «антисимфонизма»! — один из тех чудесных парадоксов, которых полно у Шуберта. Ведь когда ему было нужно, он запросто пускал в ход тяжелую фортепианную артиллерию. Как, например, в Фантазии «Скиталец» или в «Гаштайнской» сонате ре мажор. А здесь он намеренно от нее устранился. Намек на нее есть лишь в финальной части — которая опять-таки слишком камерна и неграндиозна для финала такого крупного произведения. То ли дело бетховенский «Хаммерклавир»!

Вообще, я очень люблю, когда простота и естественность языка у Шуберта сочетаются с неожиданными «неправильностями». Например — фортепианная Соната соль мажор (1826 года, DV 894). Средний раздел («трио») ее третьей части (Menuetto) построен на очень простой танцевальной теме, в которой вслед за первыми двумя музыкальными фразами (тоника — доминанта, доминанта — тоника) следует их мотивное дробление — тоже вполне предсказуемое. Но при этом вместо оживления гармонии, которое обычно

происходит в таких случаях, вся эта «зона дробления» ни разу не покидает звуков тоники. В таком неожиданном гармоническом «минимализме», по-моему, уже предощущение сегодняшнего пост-модерна, как будто это музыка Сильвестрова или Пярта.

Или — первая часть в этой же самой сонате. Помню, когда я впервые играл ее «с листа», меня просто приворожило то место, где заканчивается побочная партия (сразу перед наступлением заключительной: в тактах 49–52). Две руки пианиста находятся на большом расстоянии друг от друга (в отдаленных регистрах), фактура предельно лапидарна. Гармонию можно почти что только угадывать — и при этом возникают необычайно «говорящие» наложения друг на друга различных гармонических функций. Вкусив прелесть этого места, я потом долго еще садился играть эту сонату специально для того, чтобы дойти до него и смаковать его под пальцами.

(Кстати, в первом прижизненном издании эта часть почему-то называется «фантазией». Придумано это было не Шубертом, а издателем. Видимо, он испугался ее внешней непохожести на традиционное «сонатное аллегро» — хотя форма сонаты выдержана в ней со всей точностью. Характер музыки поначалу совершенно созерцательный, тема излагается «стоячими» аккордами без всяких фактурных пульсаций. На то, что какой-то пульс времени вообще существует, намекает лишь один пунктирный ритм — который с таким трудом дается почти всем пианистам. Темп необычно медленный: «очень умеренно и певуче», *Molto moderato e cantabile*. Все это так не похоже на то, как писались сонаты в те времена! Кстати, ее очень сильное влияние чувствуется в Первом струнном квартете Чайковского.)

Все эти «неправильности» у Шуберта я объясняю тем, что он не шел столбовой дорогой. Вернее, не знал, бедный, что она вообще есть, эта самая столбовая дорога. Ее ведь только задним числом придумали музыковеды, когда начали чертить нужные им схемы: от Бетховена — к Брамсу, к Шуману, к Листу, к Вагнеру, и так далее и тому подобное...

— *Вы говорите в основном о поздних произведениях Шуберта. Чем они вам близки?*

— Я вообще люблю «длинные» произведения, которые Шуберт писал в последние пять лет своей жизни: симфонии, сонаты, квартеты, трио, Струнный квинтет, Октет, Большой дуэт для фортепиано в четыре руки. Люблю их неторопливые, продолжительные по времени первые части — с их ощущением эпичности жизни. В этой музыке привычный классический синтаксис обретает иную, более спокойную внутреннюю пульсацию, более замедленное, текучее время. Такое замедление темпа (по сравнению с Бетховеном или Моцартом) связано прежде всего с песенной природой тем, положенных в основу этой музыки. (В отличие от тем более привычного склада — классических «тем-формул», как у Бетховена.) Чем мелодичнее тема, тем больше ей требуется времени для развертывания — а это неизбежно экстраполируется на масштаб всей формы и создает иные смысловые акценты.

В поздних сочинениях Шуберта мне очень близко чувство некоего эпического принятия судьбы. Я бы назвал это «покорной мужественностью» — настроение, в основе своей, мне кажется, очень религиозное. Оно очень ясно выражено у Шуберта в песне «Погребальный колокольчик» на слова Иоганна Габриэля Зайдля (1826 года). Созерцательность, блаженство, срывы в «черное» отчаяние и примирение между собой всех этих чувств проявляются во многих его вещах последних лет жизни. В Фортепианном трио ми-бемоль мажор (1827 года, DV 929). В Струнном квинтете (1828 года, DV 956). В Большой симфонии до мажор (1825 года — ее создание долго приписывали более позднему времени).

Вторую часть Большой симфонии я воспринимаю как некую фатальную героику, подчиненную неумолимому движению-шагу. В ней меня всегда потрясает, как выразительно Шуберт «проращивает» фигуры скрипок, всякий раз по-новому сопровождающие основную минорную тему. И как потом они начинают окружать мелодию уже мажорной темы из обоих средних разделов — а именно, когда она появляется во второй раз. Это — одно из самых ще-

мющих чувств, которые я способен испытывать от музыки, — чувство, подобное любви.

Или, например, финальное рондо из ля-мажорной сонаты DV 959 (одна из трех последних сонат 1828 года, написанная сразу перед си-бемоль-мажорной). Оно прочно ассоциируется у меня с образом той самой «музыки Шуберта», которую даровано было слушать героям «Мастера и Маргариты», попавшим «не в свет, но в покой». При всей сияющей красоте этой музыки ее мажорность кажется мне какой-то «лунной» и больше всего напоминает то самое успокоение, которое ждало героев в конце их жизненного пути. Или — вторая часть уже упоминавшейся «Гаштайнской» сонаты ре мажор (1825 года, DV 850). Она читается как роман — с постоянными поворотами, долгими отступлениями, постепенными подходами к мощнейшим кульминациям. Прекрасно исполнение этой музыки Артуром Schnabelем.

Отдельный разговор — музыка Шуберта для фортепиано в четыре руки. Ведь после песен этот жанр находится у него на втором месте по многочисленности произведений. (Примерно как и органная музыка Баха — после его церковных кантат и пассионов.) Из четырехручных произведений Шуберта все знают почему-то одну только Фантазию фа минор (1828 года). Но у него великолепны и Большой дуэт до мажор (1824 года), и Венгерский дивертисмент, и Французский дивертисмент (оба — 1824 года), и Большое рондо ля мажор (1828 года — одно из предсмертных сочинений). Я питаю огромную слабость и к его маршам в четыре руки, которые играю с невероятным удовольствием (если есть с кем!). Особенно — Большие марши DV 818 (1824 года).

— *Всем известно, что темы некоторых своих песен Шуберт использовал потом в инструментальной музыке: «Форель», «Скиталец», «Смерть и девушка». Зачем ему были нужны такие смысловые переклички?*

— Помимо таких совсем уж явных случаев у Шуберта имеются еще и «блуждающие» темы или просто краткие обороты из песен, которые просачиваются в его инструментальную музыку гораздо менее заметно и не совсем точно — в виде неких «самоцитат». Ду-

маю, они появлялись у него полуосознанно — и в этом-то вся их прелесть! Видимо, они были образами, которыми он мыслил и которые всплывали у него по ассоциации.

Например, «Серенада» на слова Людвига Рельштаба (1828 года, более известная как «Вечерняя серенада»): сравните музыку фортепианного заключения в ней («отыгрыш», как выражаются вокалисты на своем жаргоне!) с заключительной темой из первой части Сонаты до минор DV 958 (первой по счету из триады последних сонат Шуберта) — такты 85–98 — и обратите внимание на разницу их смысловых контекстов! В песне эта тема-заключение подытоживает общее настроение затаенной радости ожидания, предвкушения. А в сонате — звучит как успокоение после взрыва отчаяния. И поэтому все те же самые мотивы звучат в ней гораздо более заостренно.

— *Вы до сих пор мало сказали о песнях Шуберта, а ведь их у него более шестисот! Какие из них вы выделяете?*

— У Шуберта я люблю больше всего, как ни странно, те песни, которые реже исполняются. Из них мои самые любимые — это «На воле» (на слова Иоганна Габриэля Зайдля, 1826 года) и «Звезды» (на слова Карла Готфрида фон Ляйтнера, 1828 года). Обе они в одной и той же тональности — ми-бемоль мажор. И обе — о звездном небе. Первая — о восторге ночи, освещаемой звездами. А вторая — о сокровенной связи между человеком и маленькими небесными ангелами-утешителями, которые сопровождают его всю жизнь, словно небесный покров. В этом — такой типично шубертовский внешне «пантеистический», но, по сути, очень религиозный, можно даже сказать, францисканский образ. Не случайно, наверное, и самого Шуберта звали Францем — то есть Франциском.

В первой из этих песен меня восхищает органическая спаянность между голосом и фортепиано, необычайно гибкая бесконечная мелодия, которая объединяет на одном дыхании все изгибы и повороты развития — с удалениями и возвращениями к исходному материалу. А в другой песне я не устаю восторгаться постоянными музыкальными «перекрасками» в каждой новой ее строфе, создающими разные смыслы-оттенки, и каждый раз — с отклонением в

ту или иную новую мажорную тональность. Поразительны некоторые ранние песни Шуберта, которые у нас практически не знают. «К месяцу» на слова Гёте (1816 года, DV 296). Или «К солнцу» («Скройся, милое солнце...») на слова поэтессы-любительницы Габриэлы фон Баумберг (1815 года, DV 270).

Разумеется, я люблю и знаменитые «большие» песенные циклы Шуберта на слова Мюллера — «Прекрасную мельничиху» и «Зимний путь». Просто сейчас они не в центре моего внимания. И я помню, каким утешением стали для меня песни на слова Рельштаба, вошедшие в посмертный сборник, названный издателем «Лебединая песня». (Я познакомился с ними двадцать с лишним лет назад, как раз после первой своей неудачной любви.) Кстати, песни Шуберта на слова так называемых малых поэтов — В. Мюллера, Л. Рельштаба, И. Майрхофера, Ф. Рюккерта, Зайдля и других — ничуть не хуже (а часто даже и лучше) его песен на слова «великих». Наверное, стихи — чем менее насыщены и самодостаточны поэтически, тем больше простора дают для музыки. И вообще, мне кажется порочной идея омузыкаливания «великой поэзии», утвердившаяся вместе с XIX веком. В наши дни она превратилась не более чем в унылую консерваторскую рутину.

Другое дело — писание музыки на стихи современников. Например, у русских композиторов музыка на слова «великих» Пушкина или Лермонтова кажется мне менее выразительной (может быть, за редкими исключениями), чем их же произведения на слова современников — Алексея Толстого, Д. Ратгауза, Л. Мея или Арс. Голенищева-Кутузова. (А произведения Шостаковича на слова Пушкина слушать вообще невозможно — настолько вымученно они звучат.) У Шуберта, кстати, гораздо больше ярких и выразительных песен на слова Гёте (который умер позже него самого), чем на слова Шиллера (который уже при его жизни был «памятником»). Не говоря уже о Гейне: те шесть песен, который Шуберт написал в последний год своей жизни на его стихи из «Книги песен» (они тоже вошли в сборник «Лебединая песня»), конгениальны стихам от первой до последней ноты. Одна из них — «Двойник», абсолютная кульминация шубертовской трагедийности и экономии

средств. Она бьет наотмашь не меньше, чем будущие трагические произведения Мусоргского и Малера.

— В чем исполнении вы предпочитаете слушать музыку Шуберта?

— Песни Шуберта я люблю в исполнении голосов камерных (ни в коем случае не оперных!) — и желательно немецкой школы. Из женских голосов больше всего люблю Гундулу Яновиц — с ее хрустально-чистым, пронзительным, чуть холодноватым тембром. Пластинка с девятью песнями Шуберта, которая выходила когда-то у нас в СССР, была у меня одной из первых — и она до сих пор осталась среди самых моих любимых. Там — Две песни Зулейки, Три песни Эллен (одна из которых «Ave Maria»), «Форель», «Ты мой покой», «Привет сестры» и «На воле» (та самая, которой я «заболел» потом на всю жизнь). Спустя много лет я купил себе четверной диск, где Яновиц исполняет чуть ли не все песни Шуберта для женского голоса. И убедился, что по-прежнему очень люблю эту певицу. Из мужчин люблю больше всего Роберта Холла, Кристофа Прегардьена, Петера Шрайера. Каюсь, очень люблю старого доброго Фишера-Дискау — как бы к нему ни относились сегодняшние снобы.

К пианистам, играющим Шуберта, я особенно придирчив. Первым, кого мне довелось услышать, был Рихтер. Сейчас мне не все одинаково близко в его исполнениях Шуберта, но си-бемоль-мажорную сонату я слушаю в его исполнении всегда с «полным погружением». И мне нисколько не мешает очень медленный темп, который он берет в первой части, — потому что Рихтер проживает и насыщает его насквозь от первой до последней ноты. А его запись «Зимнего пути» со Шрайером я считаю настоящим творческим подвигом.

Позднее я открыл для себя Альфреда Бренделя — великолепного пианиста настоящей венской школы. Помню, каким событием стал для меня его приезд в Москву весной 1988 года, когда в одном концерте он сыграл все три последние сонаты Шуберта (до минор, ля мажор и си-бемоль мажор). Этот вечер я запомнил на всю жизнь, и сейчас, когда мне хочется послушать эти сонаты, я

вылавливаю их в *Youtub'e* именно в его исполнении. Хотя любить Бренделя стало теперь, кажется, «немодно». Из музыкантов, играющих Шуберта на историческом хаммерклави́ре, я предпочитаю Андреаса Штайера.

— А симфонии? Кто ваш любимый шубертовский дирижер?

— В последние десять лет я предпочитаю симфонии Шуберта в исполнении Николауса Арнонкура или Роджера Норрингтона. Не могу сказать, что обоих я принимаю безоговорочно, — но в свое время они очень помогли прочистить мне мозги после безраздельного господства дирижеров-мастодонтов. В 2000 году мне посчастливилось побывать на концерте, где Арнонкур дирижировал «Неоконченную» с Камерным оркестром Европы. Это была настоящая звуковая магия — и звучало так современно! Потом я купил запись всех симфоний Шуберта в его исполнении с оркестром Консертгебау. Но то, что я услышал тогда вживую, было гораздо сильнее.

С Норрингтоном я очень люблю Большую симфонию до мажор. В ней он раскрывает такой энергетический потенциал, который я до этого не ощущал ни у одного дирижера. Он играет ее одновременно и «энергетично», и очень «аналитично»: по его исполнению студентов можно учить музыкальной форме, мотивной работе и инструментовке, не глядя в партитуру! У него прекрасно звучат и ранние симфонии Шуберта (Четвертая, Пятая, Шестая), и увертюра к «Розамунде». Правда, с недавних пор я стал разочаровываться в этом дирижере — но уже в связи с другими композиторами. Шуберт, Гайдн или Мендельсон — это «его» музыка. А то, на что он замахивается сейчас с самоуверенностью кальвинистского проповедника — Вагнер, Чайковский или Брамс, — этого ему, право же, не стоило бы делать вообще!

Если говорить о дирижерах более традиционной школы, то в Шуберте я больше всего люблю Карлоса Клайбера. (То совсем немного, что он записал: Третью симфонию и «Неоконченную».) Клайбер — настоящее музыкальное чудо: им я восхищаюсь всегда и во всем! В Шуберте для меня категорически не существует таких дирижеров, как Караян или Бернстайн. (Впрочем, в этой жизни я

без них вообще прекрасно обхожусь!) Увы, но и великого Фуртвенглера я могу слушать с кем угодно, но только не с Шубертом. Не принимаю в Шуберте и радикалов вроде Челибидаке. (Опять же: он может быть прекрасен в Брукнере, Дебюсси или Стравинском. Но в Шуберте меня совершенно не убеждают его абсурдные темпы и смакования, когда «за деревьями не видно леса».)

— *Ну а камерная музыка?*

— Самое мое сильное впечатление — это пластинка со Струнным квинтетом до мажор в исполнении Квартета LaSalle (и Линна Хэррелла на первой виолончели). Там все великолепно прослушано, всюду присутствует большой интеллект и одновременно мощная экспрессия. (Видно, что этот ансамбль очень много работал с музыкой композиторов XX века — прежде всего «нововенской школы»: Шёнберга, Берга и Веберна.) Все исполнения Квинтета, которые приходилось слышать потом, кажутся мне гораздо более заурядными. Но вообще-то, камерную музыку Шуберта я предпочитаю слушать вживую. Только тогда и создается драгоценное ощущение присутствия при музицировании. Ведь это такое удовольствие — прийти и послушать живьем тот же самый Квинтет, или фортепианные трио, или последние квартеты Шуберта! Но эту радость нам, увы, слишком редко доставляют.

То же самое — и музыка в четыре руки. Самое большое счастье — играть ее самому вместе с кем-то. Когда я еще только учился в Мерзляковском училище — это было четверть века назад! — мы почти каждую неделю собирались вместе с Володией Юровским (с которым были на одном курсе) и устраивали сеансы четырехручной игры. Для меня не было большего наслаждения, чем эти совместные музицирования — когда музыка постигается вдвоем, в процессе игры, прямо «с листа». Домашнее музицирование, я думаю, и есть самая правильная форма музыкального общения: это — всегда соучастие, совместное постижение музыки. Увы, эта культура исчезает сейчас прямо на глазах, от нее почти уже ничего не осталось... И поэтому если человек любит играть в четыре руки и находит для этого время — для меня это уже хороший человек!

— *Как на творчество Шуберта влияла историческая эпоха?*

— Что именно вы имеете в виду под влиянием эпохи? Ведь это можно понимать двояко. Как влияние музыкальной традиции и истории. Или — как воздействие духа времени и общества, в котором он жил. С чего начнем?

— *Давайте с музыкальных влияний!*

— Тогда надо сразу же напомнить одну очень важную вещь: **ВО ВРЕМЕНА ШУБЕРТА МУЗЫКА ЖИЛА СЕГОДНЯШНИМ ДНЕМ.** (Передаю специально заглавными буквами!) Музыка была живым процессом, воспринимаемым «здесь и сейчас». Такого понятия, как «история музыки» (по-школярски — «музлитература»), просто не существовало. Композиторы учились у своих непосредственных наставников и у предшествующих поколений. Скажем, Гайдн учился сочинять музыку на клавирных сонатах Карла Филиппа Эммануила Баха. Моцарт — на симфониях Иоганна Кристиана Баха. Оба Баха-сына учились у своего отца Иоганна Себастьяна. А Бах-отец учился на органных произведениях Букстехуде, на клавирных сюитах Куперена и на скрипичных концертах Вивальди. И тому подобное.

Тогда существовала не «история музыки» (как единая систематическая ретроспектива стилей и эпох), а «музыкальное предание». В фокусе внимания композитора находилась музыка главным образом поколения учителей. Все, что к тому времени успело выйти из обихода, либо забывалось, либо считалось устаревшим. Первым шагом в создании «музыкально-исторической перспективы» — как и вообще музыкально-исторического сознания! — можно считать исполнение Мендельсоном баховских Страстей по Матфею спустя ровно сто лет после их создания Бахом. (И, добавим, первого — и единственного — их исполнения при его жизни.) Произошло это в 1829 году — то есть спустя год после смерти Шуберта.

Первыми ласточками такой перспективы были, например, изучения Моцартом музыки Баха и Генделя (в библиотеке барона ван Свитена) или Бетховеном — музыки Палестрины. Но это были скорее исключения, чем правило. Окончательно музыкальный

историзм утвердился в первых немецких консерваториях — до которых Шуберт опять-таки не дожил. Здесь прямо-таки напрашивается аналогия с замечанием Набокова о том, что Пушкин погиб на дуэли всего лишь за несколько лет до появления первого дагеротипа — изобретения, давшего возможность документально изображать писателей, художников и музыкантов на смену художественным интерпретациям их обликов живописцами!

В Придворном конvikте (школе певчих), где Шуберт обучался в начале 1810-х годов, ученикам давалась систематическая музыкальная подготовка, но гораздо более утилитарного характера. По нашим сегодняшним меркам конвикт можно сравнивать скорее с чем-то вроде музыкального училища. Консерватории — это уже консервация музыкальной традиции. (Рутинерством они стали отличаться уже вскоре после своего возникновения в XIX веке.) А во времена Шуберта она была живой. Общеизвестного «учения о композиции» в то время не существовало. Те музыкальные формы, которым нас потом стали учить в консерваториях, создавались тогда вживую Гайдном, Моцартом, Бетховеном и Шубертом. Потом уже они стали систематизироваться и канонизироваться теоретиками Адольфом Марксом, Гуго Риманом, а позднее и Шёнбергом — создавшим самое универсальное на сегодняшний день понимание того, что такое форма и композиторская работа у венских классиков.

Самая длительная «связь музыкальных времен» существовала тогда лишь в церковных библиотеках и не всякому была доступна. Вспомним знаменитую историю с Моцартом: оказавшись в Ватикане и услышав там «Miserere» Аллегри, он вынужден был записывать его по слуху, потому что ноты было строжайше запрещено выдавать посторонним. Не случайно церковная музыка вплоть до начала XIX века сохраняла рудименты барочного стиля — даже у Бетховена! Как и у самого Шуберта — взглянем хотя бы в партитуру его Мессы ми-бемоль мажор (1828 года, последней из написанных им). Зато светская музыка была сильно подвержена веяниям времени. Особенно в театре — в ту пору «важнейшем из искусств».

— На какой музыке формировался Шуберт, когда посещал уроки композиции у Сальери? Какую музыку ему приходилось слышать и как она на него повлияла?

— Прежде всего — на операх Глюка. Глюк был учителем Сальери и в его понимании величайшим композитором всех времен и народов. Школьный оркестр конвикта, в котором Шуберт играл наряду с другими учениками, разучивал произведения Гайдна, Моцарта и еще множества знаменитостей того времени. Бетховен уже тогда считался величайшим композитором-современником после Гайдна. (Гайдн скончался в 1809 году.) Его признание было повсеместным и безоговорочным. Шуберт боготворил его с самых юных лет. Россини — только-только начинался. Первым Оперным Композитором Эпохи он станет лишь десятилетие спустя, в 1820-е годы. То же самое и Вебер со своим «Вольным стрелком», в начале 1820-х потрясшим весь немецкий музыкальный мир.

Самые первые вокальные сочинения Шуберта — это были не те простые Lieder («песни») в народном характере, которые, как это принято считать, вдохновили его на песенное творчество, а степенные серьезные «Gesänge» («песнопения») в высоком штиле — своего рода оперные сцены для голоса с фортепиано, наследие века Просвещения, которое формировало Шуберта как композитора. Подобно тому, как, например, Тютчев писал свои первые стихотворения под сильным влиянием од XVIII столетия. Ну а песни и танцы Шуберта — это тот самый «черный хлеб», на котором жила вся бытовая музыка тогдашней Вены.

— В какой человеческой среде жил Шуберт? Есть что-то общее с нашими временами?

— Ту эпоху и то общество можно в большой мере сравнивать с нашей современностью. 1820-е годы в Европе (и в Вене в том числе) были очередной «эпохой стабилизации», наступившей после четверти века революций и войн. При всех зажимах «сверху» — цензуре и тому подобном — такие времена оказываются, как правило, весьма благоприятными для творчества. Человеческая энергия направляется не на общественную активность, а на внутреннюю жизнь. В ту самую «реакционную» эпоху в Вене повсюду звучала

музыка — во дворцах, в салонах, в домах, в церквях, в кафе, в театрах, в трактирах, в городских садах. Не слушал, не играл и не сочинял ее только ленивый. Нечто подобное творилось и у нас в советские времена в 1960–1980-е годы, когда политический режим был несвободным, но уже относительно вменяемым и давал людям возможность иметь свою духовную нишу. Мне, кстати, очень понравилось, когда совсем недавно художник и эссеист Максим Кантор сравнил брежневскую эпоху с екатерининской. По-моему, попал в точку!

Шуберт принадлежал к миру венской творческой богемы. Из круга друзей, в котором он вращался, «вылуплялись» художники, поэты и актеры, обретшие впоследствии славу в немецких землях. Художник Мориц фон Швинд — его работы висят в Мюнхенской пинакотеке. Поэт Франц фон Шобер — на его стихи писал песни не только Шуберт, но и позднее Лист. Драматурги и либреттисты Иоганн Майрхофер, Йозеф Купельвизер, Эдуард фон Бауэрнфельд — всё это были известные люди своего времени. Но то, что Шуберт — сын школьного учителя, выходец пускай и из небогатой, но вполне добропорядочной бюргерской семьи — влился в этот круг, уйдя из родительского дома, следует рассматривать не иначе как понижение в общественном ранге, сомнительное по тем временам не только с материальной, но и с моральной точки зрения. Не случайно это спровоцировало многолетний конфликт Шуберта с отцом.

У нас в стране за время хрущёвской «оттепели» и брежневского «застоя» сформировалась очень похожая по духу творческая среда. Многие представители отечественной богемы происходили из вполне «правильных» советских семей. Эти люди жили, творили и общались между собой как бы параллельно официальному миру — и во многом даже «помимо» него. Именно в этой среде сформировались Бродский, Довлатов, Высоцкий, Венедикт Ерофеев, Эрнст Неизвестный.

Творческое существование в таком кругу всегда неразрывно с процессом общения между собой. И наши богемные художники 1960–1980-х, и венские «кюнстлеры» 1820-х вели весьма веселый

и вольный образ жизни — с гулянками, застольями, выпивками, любовными приключениями. Как известно, кружок Шуберта и его друзей находился под негласным наблюдением полиции. Выражаясь по-нашему, к ним был пристальный интерес «органов». И я подозреваю — не столько из-за вольнодумства, сколько из-за вольного образа жизни, чуждого обывательской морали. Все то же самое творилось и у нас в советские времена. Нет ничего нового под луной.

Как и в недавнем советском прошлом, так и в тогдашней Вене божемным миром интересовалась просвещенная публика — причем нередко «статусная». Отдельным его представителям — художникам, поэтам и музыкантам — старались помогать, «пробивали» их в большой мир. Одним из самых верных почитателей Шуберта и страстным пропагандистом его творчества был Иоганн Михаэль Фогль, певец Придворной оперы, по тем меркам — «народный артист Австрийской империи». Он очень много сделал для того, чтобы песни Шуберта начали распространяться по венским домам и салонам — где собственно и делались музыкальные карьеры.

— Шуберту почти всю свою жизнь «посчастливилось» прожить в тени Бетховена, прижизненного классика. В одном и том же городе и примерно в одно и то же время. Как это повлияло на Шуберта?

— Бетховен и Шуберт кажутся мне чем-то вроде сообщающихся сосудов. Два разных мира, два почти противоположных склада музыкального мышления. Однако при всей этой внешней несхожести между ними существовала какая-то незримая, едва ли не телепатическая связь. Шуберт создавал музыкальный мир, во многом альтернативный бетховенскому. Но он восхищался Бетховеном: для него это было музыкальное светило номер один! И у него немало сочинений, где светит отраженный свет бетховенской музыки. Например — в Четвертой («Трагической») симфонии (1816). В более поздних произведениях Шуберта эти влияния подвержены гораздо большей степени рефлексии, пропущены через своего рода фильтр. В Большой симфонии — написанной вскоре после бетховенской Девятой. Или в Сонате до минор — написанной уже после смерти Бетховена и незадолго до собственной кончины. Оба эти сочинения — скорее своего рода «наш ответ Бетховену».

Сравните самый конец (коду) второй части Большой симфонии Шуберта (начиная от такта 364) с аналогичным местом из Седьмой Бетховена (тоже — кода второй части, начиная с такта 247). Та же самая тональность (ля минор). Тот же размер. Те же самые ритмические, мелодические и гармонические обороты. Та же, что и у Бетховена, переключка оркестровых групп (струнные — духовые). Но это — не просто похожее место: такое заимствование идеи звучит как своего рода осмысление, ответная реплика в воображаемом диалоге, который происходил внутри Шуберта между его собственным «я» и бетховенским «супер-эго».

Главная тема первой части Сонаты до минор — типично бетховенская чеканная ритмо-гармоническая формула. Но развивается она уже с самого начала не по-бетховенски! Вместо резкого дробления мотивов, которое можно было бы ожидать у Бетховена, у Шуберта — сразу же отход в сторону, уход в песенность. А во второй части этой сонаты явно «переночевала» медленная часть из бетховенской «Патетической». И тональность та же (ля-бемоль мажор), и модуляционный план — вплоть до тех же самых фортепианных фигураций...

Интересно и другое: у самого Бетховена иногда вдруг проявляются такие неожиданные «шубертизмы», что только диву даешься. Взять, например, его Скрипичный концерт — все, что связано с побочной темой первой части и ее мажорно-минорными перекрасками. Или — песню «К далекой возлюбленной». Или — 24-ю фортепианную сонату, насквозь «по-шубертовски» напевную — от начала и до конца. Она была написана Бетховеном в 1809 году, когда двенадцатилетний Шуберт только-только поступил в конвикт.

Или — вторую часть 27-й сонаты Бетховена, едва ли ни самую «шубертовскую» по настроению и по мелодике. В 1814 году, когда она была написана, Шуберт только-только вышел из конвикта и у него не было еще ни одной фортепианной сонаты. Вскоре после этого, в 1817 году, он написал сонату DV 566 — в той же самой тональности ми минор, во многом напоминающую бетховенскую 27-ю. Только у Бетховена получилось гораздо более «по-шубертовски», чем у тогдашнего Шуберта! Или — минорный средний

раздел третьей части (скерцо) из совсем еще ранней бетховенской 4-й сонаты. Тема в этом месте «запрятана» в тревожных фигурациях триолей — словно это один из шубертовских фортепианных экспромтов. А ведь соната эта была написана в 1797 году, когда Шуберт только-только родился! Видимо, что-то такое носилось в венском воздухе, что Бетховена затронуло лишь по касательной, а для Шуберта, наоборот, составило основу всего его музыкального мира.

Бетховен нашел себя поначалу именно в крупной форме — в сонатах, симфониях и квартетах. Им с самого начала двигало стремление к большой разработке музыкального материала. Малые формы расцвели в его музыке лишь в конце жизни — вспомним его фортепианные багатели 1820-х годов. Они стали появляться уже после того, как была написана Первая симфония. В багателях он продолжил идею симфонической разработки, но уже в сжатых масштабах времени. Именно эти сочинения проложили дорогу в будущий XX век — кратким и афористичным сочинениям Веберна, предельно насыщенным музыкальными событиями, словно капля воды — обликом целого океана.

В отличие от Бетховена, творческой «базой» Шуберта были не крупные, а, наоборот, малые формы — песни или фортепианные пьесы. На них вызревали его будущие крупные инструментальные сочинения. Это не значит, что Шуберт приступил к ним позже, чем к своим песням, — просто в них он нашел себя по-настоящему уже после того, как состоялся в песенном жанре. Свою Первую симфонию Шуберт написал в шестнадцатилетнем возрасте (1813). Это — мастерское сочинение, поразительное для таких юных лет! В нем много вдохновенных мест, предвосхищающих его будущие зрелые произведения.

Но вот песня «Грётхен за прялкой», написанная годом позже (после того как Шуберт написал уже более сорока песен!), — это бесспорный, законченный шедевр, произведение, органичное от первой до последней ноты. С него-то, можно сказать, и начинается история песни как «высокого» жанра. В то время как первые симфонии Шуберта все еще следуют канону, взятому напрокат. Упрощенно можно сказать, что вектор творческого развития Бет-

ховена — это дедукция (проекция большого на малое), а у Шуберта — индукция (проекция малого на большое). Сонаты-симфонии-квартеты Шуберта распускаются из его малых форм, словно бульон из кубика.

Крупные формы Шуберта позволяют нам говорить о специфически «шубертовской» сонате или симфонии — совсем иной, чем у Бетховена. К этому располагает уже сам песенный язык, лежащий в ее основе. Для Шуберта был важен прежде всего мелодический образ музыкальной темы. Для Бетховена же главная ценность — не музыкальная тема как таковая, а возможности развития, которые она в себе таит. Тема может быть у него всего лишь формулой, мало что говорящей в качестве «просто мелодии».

В отличие от Бетховена с его темами-формулами, песенные темы Шуберта ценны сами по себе и требуют гораздо большего развертывания во времени. Они и не требуют такой интенсивной разработки, как у Бетховена. И в результате получается совсем иной масштаб и пульс времени. Я не хочу упрощать: кратких «формульных» тем у Шуберта тоже хватает — но если они появляются у него где-то в одном месте, то в другом уравниваются какой-нибудь мелодически самодостаточной «антитезой». Таким образом, форма разрастается у него изнутри благодаря большей обстоятельности и закругленности внутреннего членения — то есть более развитому синтаксису.

При всей интенсивности происходящих в них процессов крупным сочинениям Шуберта присуща более спокойная внутренняя пульсация. Темп в его поздних произведениях часто «замедляется» — по сравнению с тем же Моцартом или Бетховеном. Там, где у Бетховена обозначения темпа «подвижно» (*Allegro*) или «очень подвижно» (*Allegro molto*), у Шуберта — «подвижно, но не слишком» (*Allegro ma non troppo*), «умеренно-подвижно» (*Allegro moderato*), «умеренно» (*Moderato*) и даже — «очень умеренно и певуче» (*Molto moderato e cantabile*). Последний пример — первые части двух его поздних сонат (соль мажор 1826 года и си-бемоль мажор 1828 года), каждая из которых идет около 45–50 минут. Это обычный хронометраж сочинений Шуберта последнего периода. Столь

эпическая пульсация музыкального времени повлияла впоследствии и на Шумана, и на Брукнера, и на русских авторов.

У Бетховена, кстати, тоже найдется несколько произведений в крупной форме, напевных и закругленных более «по-шубертовски», чем «по-бетховенски»: и уже упоминавшиеся 24-я и 27-я сонаты, и «Эрцгерцогское» трио 1811 года. Всё это музыка, написанная Бетховеном в те годы, когда он стал уделять много времени сочинению песен. Видимо, сознательно отдавал дань музыке нового, песенного склада. Но у Бетховена это всего лишь несколько сочинений, а у Шуберта — природа его композиторского мышления.

Известные слова Шумана насчет «божественных длиннот» у Шуберта были сказаны, конечно же, из самых лучших побуждений. Но они свидетельствуют все же о некотором «недопонимании», которое может быть вполне совместимо даже с самым искренним восхищением! У Шуберта — не «длинноты», но иной масштаб времени: форма сохраняет у него все свои внутренние соразмерности и пропорции. И при исполнении его музыки очень важно, чтобы эти пропорции времени выдерживались в точности! Именно поэтому я терпеть не могу, когда исполнители игнорируют знаки повторов в сочинениях Шуберта — особенно в его сонатах и симфониях, где в крайних, наиболее событийных частях просто необходимо следовать предписаниям автора и повторять целиком начальный раздел («экспозицию»), чтобы не нарушать пропорций целого!

Сама идея подобного повторения заключается в очень важном принципе «переживания заново». После этого все дальнейшее развитие (разработка, реприза и кода) должно восприниматься уже как своего рода «третья попытка», ведущая нас по новому пути. Тем более сам Шуберт часто выписывает первый вариант конца экспозиции («первую вольту») — для перехода-возвращения к ее началу-повторению и второй вариант («вторую вольту») — уже для перехода к разработке. В этих самых «первых вольтах» у Шуберта могут содержаться важные по смыслу куски музыки. Как, например, девять тактов — 117а–126а — в его Сонате си-бемоль мажор. Они содержат в себе столько важных событий и такую бездну выразительности! Игнорировать их — все равно что отрезать

и выбрасывать целые большие куски материи. Меня поражает, насколько к этому бывают глухи исполнители! Исполнения этой музыки «без повторов» всегда создают у меня ощущение школярского проигрывания «в отрывках».

— *Биография Шуберта вызывает слезы: такой гений заслуживает жизненного пути, более достойного его одаренности. Особенно печалит типологические для романтиков богемность и бедность, а также болезни (сифилис и прочее), ставшие причинами смерти. Как вы считаете, все это — типичные атрибуты романтического жизнестроительства или же, напротив, Шуберт стоял у основания биографического канона?*

— В XIX веке биография Шуберта была сильно мифологизирована. Беллетризация жизнеописаний — вообще порождение романтического столетия. Давайте начнем прямо с одного из самых популярных стереотипов: «Шуберт умер от сифилиса». Правда здесь лишь в том, что Шуберт действительно болел этой нехорошей болезнью. И не один год. К сожалению, инфекция, не будучи сразу пролеченной как следует, то и дело напоминала о себе в виде рецидивов, доводивших Шуберта до отчаяния. Двести лет назад диагноз «сифилис» был дамкловым мечом, возвещавшим постепенное разрушение человеческой личности.

Это была болезнь, скажем так, не чуждая холостым мужчинам. И первое, чем она грозила, — оглаской и общественным позором. Ведь Шуберт был «виноват» лишь тем, что время от времени давал выход своим молодым гормонам — и делал это единственным законным в те времена способом: путем связей с публичными женщинами. Связь с «порядочной» женщиной вне брака считалась преступной. Он заразился дурной болезнью вместе с Францем фон Шобером, своим приятелем и компаньоном, с которым они некоторое время жили в одной квартире. Но оба успели от нее излечиться — как раз примерно за год до смерти Шуберта. Причем Шобер, в отличие от последнего, прожил после этого до восьмидесяти лет. Шуберт умер не от сифилиса, а по другой причине. В ноябре 1828 года он заразился брюшным тифом. Это была болезнь городских предместий с их низким санитарным уровнем быта.

Попросту говоря — болезнь недостаточно хорошо промытых ночных горшков.

К тому времени Шуберт уже избавился от предыдущего недуга, но организм его был ослаблен и тиф унес его в могилу всего за неделю-две. (Вопрос этот достаточно хорошо изучен. Всех, кому интересно, отсылаю к книжке Антона Ноймайра под названием «Музыка и медицина: Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт», которая не так давно вышла на русском языке. История вопроса изложена в ней со всей обстоятельностью и добросовестностью, а главное — снабжена ссылками на врачей, которые в разное время лечили Шуберта и его болезни.) Вся трагическая нелепость этой ранней смерти была в том, что она настигла Шуберта как раз тогда, когда жизнь стала поворачиваться к нему своей значительно более приятной стороной. Проклятая болезнь наконец ушла. Наладились отношения с отцом. Состоялся первый авторский концерт. Но, увы, ему недолго пришлось наслаждаться успехом.

Помимо болезней, вокруг биографии Шуберта хватает и других мифов-полуправд. Считается, что при жизни он совсем не был признан, что его мало исполняли, мало издавали. Все это верно лишь «наполовину». Дело тут не столько в признании извне, сколько в характере композитора и в образе его творческой жизни. Шуберт по своей природе не был человеком карьеры. Ему достаточно было того удовольствия, которое он получал от процесса созидания и от постоянного творческого общения с кругом единомышленников, который состоял из тогдашней венской творческой молодежи. В нем царил типичный для той эпохи культ товарищества, братства и непринужденного веселья. По-немецки это называется *Geselligkeit*. (По-русски — что-то вроде «компанейства».) «Делание искусства» было и целью этого круга, и повседневным образом его существования. Таков был дух раннего XIX века.

Наибольшая часть музыки, которую создавал Шуберт, была рассчитана на хождение как раз в той самой полудомашней среде. И уже потом, при благоприятном стечении обстоятельств, она начинала выходить в широкий мир. С позиций нашего прагматиче-

ского времени такое отношение к своему труду можно считать легкомысленным, наивным — и даже инфантильным. В характере Шуберта всегда присутствовала детскость — та, о которой Иисус Христос говорил «будьте как дети». Без нее Шуберт просто бы не был самим собой. Природная застенчивость Шуберта — это своего рода социофобия, когда человек неловко чувствует себя в большой незнакомой аудитории и потому не торопится с ней соприкоснуться. Конечно, трудно судить о том, где здесь причина, а где следствие. Для Шуберта это был, конечно же, и механизм психологической самозащиты — своего рода убежище от житейских неудач.

Он был очень ранимым человеком. Превратности судьбы и перенесенные обиды разъедали его изнутри — и это проявлялось в его музыке, со всеми ее контрастами и резкими перепадами настроений. Когда Шуберт, преодолевая стеснительность, прислал Гёте песни на его стихи — «Лесного царя» и «Гретхен за прялкой», — тот не проявил к ним никакого интереса и даже не ответил на письмо. А ведь песни Шуберта — это лучшее из того, что вообще было написано на слова Гёте когда бы то ни было! И все же говорить о том, что Шубертом якобы совсем никто не интересовался, что его нигде не играли и не издавали, — это чрезмерное преувеличение, устойчивый романтический миф.

Продолжу аналогию с советскими временами. Подобно тому, как у нас многие авторы-нонконформисты находили способы зарабатывать своим творчеством — давали уроки, оформляли Дома культуры, сочиняли киносценарии, детские книги, музыку к мультфильмам, — Шуберт тоже наводил мосты с сильными мира сего: с издателями, с концертными обществами и даже с театрами. При жизни Шуберта издатели напечатали около сотни его сочинений. (Номера опусов присваивались им в порядке публикации, поэтому не имеют никакого отношения ко времени их создания.) Три его оперы были поставлены при его жизни — одна из них даже в придворной Венской опере. (Много ли вы сейчас найдете композиторов, у которых Большой театр поставил хотя бы одну?) Другое дело, что в те времена не было авторского права, композиторам

платили «одноразово» — или «со сборов». Сплошь и рядом случались горькие разочарования: жадность издателей, равнодушие со стороны «авторитетов».

Вопиющая история случилась с одной из опер Шуберта — «Фьеррабрас». Венская придворная опера пожелала тогда, как бы сейчас выразились, «поддержать отечественного производителя» и заказала романтические оперы на исторические сюжеты двум немецким композиторам — Веберу и Шуберту. Первый был к тому времени уже национальным кумиром, снискавшим небывалый успех своим «Вольным стрелком». А Шуберт считался скорее автором, «широко известным в узких кругах». По заказу Венской оперы Вебер написал «Эврианту», а Шуберт — «Фьеррабраса»: оба произведения — на сюжеты из рыцарских времен.

Однако публика желала слушать оперы Россини — в то время уже мировой знаменитости. С ним не удавалось тягаться ни одному из современников. Он был, можно сказать, Вуди Алленом, Стивеном Спилбергом тогдашней оперы. Россини приехал в Вену и затмил всех. Веберовская «Эврианта» провалилась. В театре решили «минимизировать риски» и вообще отказались от постановки Шуберта. Даже не заплатили ему гонорар за сделанную работу. Вот только представьте себе: сочинить музыку на два с лишним часа, переписать начисто всю партитуру! И такой «облом». У любого человека случился бы тяжелый нервный срыв. А Шуберт смотрел на эти вещи как-то проще. Какой-то был в нем, что ли, аутизм, помогавший «заземлять» подобные крушения. Ну и разумеется — друзья, пиво, душевная компания, в которой ему было так уютно и спокойно...

Вообще говорить надо не столько о «романтическом жизнестроительстве» Шуберта, сколько о том «сейсмографе чувств» и настроений, которым являлось для него творчество. Зная, в каком году Шуберт заразился своей неприятной болезнью (это произошло в конце 1822-го, когда ему было двадцать пять лет — вскоре после того, как он написал «Неоконченную» и «Скитальца», — но он узнал об этом только в начале следующего года), мы даже по каталогу Дойча можем проследить, в какой именно момент в его

музыке возникает поворотный пункт: появляется настроение трагического надлома. Мне кажется, этим водоразделом стоило бы назвать его фортепианную Сонату ля минор (DV 784), написанную в феврале 1823 года. Она появляется у него как бы совершенно неожиданно, сразу после целой серии танцев для фортепиано — словно удар по голове после бурной пирушки.

Затрудняюсь назвать другое сочинение Шуберта, где звучало бы столько отчаяния и опустошения, как в этой сонате. Никогда прежде эти чувства не носили у него столь тяжелого, фатального характера. Следующие два года (1824–1825) проходят в его музыке под знаком эпической темы — тогда он, собственно, и приходит к своим «длинным» сонатам и симфониям. В них впервые звучат настроения преодоления, какой-то новой мужественности. Самое известное его сочинение того времени — Большая симфония до мажор. Тогда же и начинается увлечение историко-романтической литературой — появляются песни на слова Вальтера Скотта из «Девы озера» (в немецких переводах). Среди них — Три песни Эллен, одна из которых (последняя) — хорошо всем известная *Ave Maria*. Почему-то гораздо реже исполняют две первые ее песни — «Спи солдат, конец войне» и «Спи охотник, спать пора». Я их просто обожаю.

Кстати, насчет романтических приключений: последняя книга, которую Шуберт попросил у своих друзей почитать перед самой смертью, когда уже лежал больным, был роман Фенимора Купера. Им зачитывалась тогда вся Европа. Пушкин ставил его даже выше Скотта.

Затем, уже в 1826 году, Шуберт создает, наверное, свою самую сокровенную лирику. Я имею в виду прежде всего его песни — особенно мои самые любимые на слова Зайдля («Колыбельная», «Странник луне», «Погребальный колокольчик», «У окна», «Томление», «На воле»), а также других поэтов («Утреннюю серенаду» и «Сильвии» на слова Шекспира в немецких переводах, «Из Вильгельма Мейстера» на слова Гёте, «В полночь» и «Моему сердцу» на слова Эрнста Шульце). 1827 год — в музыке Шуберта это высшая точка трагизма, когда он создает «Зимний путь». И это также

год его фортепианных трио. Наверное, у него нет другого сочинения, где проявлялся бы такой мощный дуализм между героикой и безысходным пессимизмом, как в его Трио ми-бемоль мажор.

Последний год жизни (1828) — время самых невероятных прорывов в музыке Шуберта. Это — год его последних сонат, экспромтов и музыкальных моментов, Фантазии фа минор и Большого рондо ля мажор в четыре руки, Струнного квинтета, самых сокровенных его духовных сочинений (последней Мессы, Оффертория и *Tantum ergo*), песен на слова Рельштаба и Гейне. Весь этот год он работал над эскизами новой симфонии, которая в результате так и осталась в набросках. Про это время лучше всего говорят слова эпитафии Франца Грильпарцера на могиле Шуберта: «Здесь похоронено бесценное сокровище, но еще более он унес с собой надежд».

— *Одна из самых популярных легенд о Шуберте — миф о «Неоконченной» симфонии как о цельном законченном произведении, якобы намеренно написанном в двух частях. Хотя в наше время он уже не так популярен. Как большой специалист по этому сочинению, не внесете ли вы ясность?*

— Миф о завершенности «Неоконченной» — одна из самых продуктивных энергий заблуждения, повлиявших на ход мировой музыки. Ведь обнаружили эту симфонию очень поздно — спустя почти сорок лет после смерти автора. Романтизм тогда был в самом соку. Уже прозвучал вагнеровский «Тристан». Брамс и Лист находились на пике славы. Брукнер и Чайковский начинали свои первые симфонии. Философия Шопенгауэра, развивающая тему забвения и отречения, была в моде. Поэтому идея симфонии из двух частей, где первая — «про трагедию», а вторая — «про забвение», прошла по душам романтиков словно маслом по сердцу.

Говорить об этой симфонии как о «намеренно двухчастной» нельзя уже по двум самым элементарным причинам. Во-первых — ее вторая часть написана в другой тональности: ми мажор после си минора. Столь смелое решение можно было бы представить себе, скажем, у Малера — но уж никак не у Шуберта. Во-вторых — есть эскизы третьей части, причем довольно хорошо разработанные Шубертом. Но то, насколько органично эти две части создают ощу-

щение самодостаточной двухчастной композиции, не могло не повлиять на воображение потомков. Хотя мне не приходит в голову ни одна симфония композиторов-романтиков, построенная по тому же принципу. Более того: в год, когда состоялась премьера «Неоконченной», никто и не думал сомневаться в том, что эта симфония — незавершенное произведение. И не придумали ничего лучшего, как приделать к ней в качестве недостающего финала финальную часть из ранней Третьей (ре-мажорной!) симфонии Шуберта. Миф о «законченной Неоконченной» сложился уже позднее.

Шуберт оставил вообще-то много неоконченных произведений. Примерно между 1818 и 1825 годами в его творчестве происходил активный процесс «линьки» — сбрасывания старой кожи и поиска новых способов выражения. Между «Малой» (1818) и Большой (1825) до-мажорными симфониями Шубертом не было создано ни одного законченного произведения в этом жанре. Ни одного законченного квартета (между 1816 и 1824 годом). Множество незавершенных фортепианных сонат. «Неоконченная» симфония — далеко не единственное, хотя и без сомнения самое знаменитое его произведение такого рода. Поразительно — но это едва ли не единственный случай, когда самой популярной симфонией у композитора — и одним из его самых известных произведений вообще — стало именно незавершенное сочинение!

Причины, по которым Шуберт ее не окончил, могли быть самыми прозаическими. Известно, что посреди работы над ней (которую делал, что называется, «в стол») он получил заказ от мецената на новое произведение — фортепианную Фантазию до мажор (получившую впоследствии прозвище «Скиталец»). И поскольку он всегда остро нуждался в деньгах, то, вероятнее всего, сразу же переключился с одной работы на другую. И с тех пор уже больше к ней не возвращался. Такое происходило с Шубертом нередко. Вдохновение его было неиссякаемым, а постоянная тяга к новому столь сильной, что у него зачастую не оставалось времени снова браться за ранее прерванные сочинения.

Другая возможная причина: эта симфония оказалась столь разительно непохожей на все предыдущие симфонии Шуберта, что,

не найдя сразу же подходящих идей для ее продолжения, Шуберт мог попросту растеряться и, как говорится, «спрятать голову в песок». Возможно, обе эти причины — и бытовая, и внутренняя — были как-то связаны между собой. Я даже готов предположить еще одну, «конспирологическую» версию: симфония могла быть полностью закончена Шубертом — но из-за беспорядка в рукописях две последние готовые части могли просто-напросто бесследно потеряться. Ведь то, что мы знаем как «Неоконченную» симфонию, было найдено на чердаке в виде партитуры двух первых частей и эскизов к ним, а также к третьей части. Кто сказал, что такая версия полностью исключена? И на каком основании?

— *На том, что именно эта симфония отличается от музыки современников Шуберта!*

— Не просто отличается! Она вся, от начала до конца — какая-то гениальная аберрация, отклонение от всего, что было известно и принято в музыке того времени. Среди всех симфоний Шуберта эта — несомненно, самая радикальная. Но не в сторону сложности, а, наоборот, в сторону небывалой внешней простоты языка и симфонического стиля. При всех интереснейших, можно сказать, революционных находках в трактовке оркестра «жест» этой симфонии звучит подчас словно по-дилетантски — как мелодия с простым аккомпанементом. Этакая то ли песенность, то ли «пианинность», перенесенная на оркестр. Всем этим она на порядок отличается как от более ранних, так и от более поздних симфоний Шуберта.

В этом смысле Большая симфония до мажор, написанная Шубертом тремя годами позже, значительно больше соответствует «духу времени» — если говорить о симфоническом жесте, стиле и средствах выразительности. И я считаю, во многом символично то, что она увидела свет существенно раньше «Неоконченной». (Хотя тоже спустя несколько лет после смерти автора: Шуман открыл ее и исполнил публично только в 1838 году, когда жил в Вене.)

Необычна уже тональность «Неоконченной» — си минор. Ее вы не найдете ни у одного из венских симфонистов — предшественников Шуберта. Ни у Гайдна, ни у Моцарта, ни у Бетховена. (Она

считалась неудобной для оркестра: в ней трудно было пользоваться обычными духовыми инструментами, а основные нижние опорные ноты — первая и пятая ступень *си* и *фа-диез* — выходили за пределы нижних регистров у струнных — виолончелей, альтов и скрипок.) Венские классики вообще не жаловали диезные минорные тональности. Их нельзя встретить нигде, кроме как в симфониях Гайдна 1770-х годов (в «Прощальной», «Траурной»). Зато потом все эти ми минор, си минор, фа-диез минор страстно возлюбили романтики — Брамс, Лист, Франк, Дворжак, Чайковский.

«Неоконченная» начинается с одной лишь «голой» мелодии в нижнем регистре у виолончелей и контрабасов. Максимум, что можно припомнить у предшественников в подобном роде, — это медленное вступление к «Лондонской» ми-бемоль-мажорной Симфонии Гайдна с начальным соло у литавр. Но у Гайдна это — эффект вступления-интродукции, а Шуберт таким образом прямо излагает тему, в основном темпе. Следующая за ней тема (на фоне аккомпанемента струнных) — мелодия в унисон у гобоя и кларнета. Поразительное смещение тембров, создающее настроение холода и одиночества! До Шуберта просто ни у кого не мыслимое. И как он только к этому пришел?!!

— *А вторая часть?*

— В ней — вся звуковая идиоматика будущих «осознанных» романтиков. Хотя они ничего не знали об этой музыке вплоть до 1865 года. Без ее воздействия невозможно вообразить себе, например, лесные сцены из вагнеровского «Зигфрида». Хотя именно их-то Вагнер написал задолго до открытия «Неоконченной» — в 1850-е годы. («Вот такая, понимаешь, загогулина!» — как выразился бы один известный российский политик.) Моя преподавательница музлитературы очень любила называть такого рода музыку «гармониями леса и сна». Хотя ни у кого из романтиков они не сопряжены с таким ощущением грусти, одиночества и незащитности, как в «Неоконченной». Может быть, только у Малера в Четвертой симфонии (если говорить о ее медленной части).

У меня, кстати, хранится виниловая пластинка со старой записью «Неоконченной», сделанной Генри Вудом. Акустические осо-

бенности монозаписи, при которой теряется столько «теплых» верхних обертонов, неожиданным образом подчеркивают это настроение так, как этого не найти ни у кого из современных дирижеров. Помню и свое потрясение от живого исполнения Николауса Арнонкура, услышанного мной более десяти лет назад. Он в этой части необычайно выразительно пользовался приемом игры струнных «у грифа» (*sul tasto*), создающим намеренно тусклый, холодный тембр. И достигал таких невероятных «пиано», что у меня сердце замирало.

— *Есть ли у Шуберта еще какие-нибудь интересные неоконченные произведения?*

— Неоконченные сочинения Шуберта — вообще отдельная глава! В двадцатилетнем возрасте Шуберт ушел из родительского дома и начал богемную венскую жизнь. В его музыке тех лет происходит нечто вроде расставания с девственностью, прежде всего — с ощущением тыла и детской защищенности, которые давал ему родительский дом. Врывается стихия вольной жизни: сочиняется множество разных песен «на случай» («застольных», «прощальных», «поздравительных», «братских» и т. п.), большое количество танцев для «шубертиад» — «пивных» и «колбасных раутов», которые Шуберт задавал в кругу друзей. Начинаются активные поиски нового в инструментальной музыке.

Первые «вольные» годы совпадают у Шуберта с большим числом незаконченных набросков сонат, симфоний и квартетов. Многие из них по своему языку, находкам и решениям — едва ли не самое смелое из того, что он когда-либо написал. Одна из любимых моих неоконченных сонат у Шуберта — Соната фа-диез минор 1817 года (DV 571). Это настоящая лирическая романтическая соната, и она уже всю напоминает будущую «Неоконченную» симфонию. Очень люблю неоконченный до-минорный струнный квартет 1820 года (DV 703), многим напоминающий «Лесного царя». Целиком написана только быстрая первая часть и начата вторая. По своей известности среди неоконченных сочинений Шуберта этот квартет стоит под номером два после «Неоконченной» симфонии: его первую часть довольно часто играют в концертах.

Потрясающая — неоконченная Соната до мажор 1825 года (DV 840, по прозвищу «Реликвия») — необыкновенно лапидарная по фактуре, с резкими, мощными контрастами-перепадами. Вся она — словно сильно разросшийся по времени Музыкальный момент до мажор, о котором я уже говорил. В ней Шуберт впервые выходит на новый для себя тип «эпической» сонаты для фортепиано соло. (Годом раньше он написал Большой дуэт в четыре руки — собственно говоря, это и есть его первое крупное сочинение такого рода.) Но что-то помешало ему дописать начатые третью часть (Menuetto) и финал. Точно так же в свое время что-то остановило его в работе над «Неоконченной» симфонией — и тоже на третьей части. (Оба этих произведения исполняют теперь в двухчастном виде.) Похоже, такая проблема возникала у него всякий раз, когда он брался за новую, необычную для себя задачу.

Особо мне интересны и необычайно дороги эскизы ре-мажорной симфонии (DV 936a), которую Шуберт начал сочинять в последний год своей жизни, но не написал полностью ни одной ее части — она вся так и осталась в набросках. Материал целого ряда его сочинений того года, очевидно, связан с ее тематизмом. В том числе и наброски двух фортепианных пьес DV 916B и 916C — и тоже неоконченные! Я убежден, что Шуберт нащупывал здесь для себя что-то очень важное, он находился на подходе к принципиально новому этапу творчества.

БЕСЕДА С АНТОНОМ СВЕТЛИЧНЫМ

— *Какое влияние на вас оказала музыка Шуберта?*

— Честно говоря, особенно никакого. В то время когда накапливаются определяющие для последующей жизни влияния, он прошел мимо меня вчистую.

У Шуберта довольно редки случаи броской, мгновенно цепляющей выразительности — они мне не попались. А слуховая восприимчивость развивалась довольно медленно, и к моменту, когда

курс истории музыки добрался до Шуберта, впечатлиться его простой, неизощренной звуковой материей непосредственно я был еще не способен. Оценить формальные решения — тем более.

Кроме того, собственно музыка в курсе истории музыки занимала скромное место — «Зимний путь», мы, кажется, так и не послушали, из «Неоконченной» только три темы экспозиции сдали наизусть, и все.

В концертах Шуберта исполняли мало (из музыки для фортепиано в основном мелочи, не сонаты; камерной его музыки я живем, кажется, вообще ни разу не слышал, как и ни одной симфонии), увлеченных любителей рядом тоже не нашлось.

Со временем ситуация, конечно, изменилась. Наверное, будет правильно сказать, что я до Шуберта дорос.

Во-первых — слегка поднаторел как слушатель-профессионал. У минималистов и наивного искусства научился ценить элементарное. У формалистов (или, например, у работ Ф. Гершковича о Бетховене) — следить за тем, как работает структура. После этого мне стало с Шубертом интереснее и понимать я его стал лучше.

Во-вторых — получил душевный опыт, с которым его музыка смогла рифмоваться. Стало ясно, за что его можно любить.

А подлинный его масштаб я понял, наверное, когда начал активно слушать песни и попробовал сам их писать, — хотя в практическом смысле его вокальная лирика сейчас мало чем может помочь, но кое-какие общие вещи сохраняются.

— *Шуберт для вас — это вокальные циклы или фортепианные пьесы, симфонии или мессы?*

— Скорее конкретные опусы разных жанров. «Зимний путь», причем даже больше в оркестровке Бенджамина Цандера, чем в оригинале; «Мельничиха» зацепила как-то меньше (хотя рахманиновская фортепианная транскрипция «Wohin?» совершенно прекрасна); из остальной его вокальной лирики я знаю только хиты типа «Гретхен», «Лесного царя», «Серенады», «Ave Maria» и тому подобное.

Фортепианные сонаты, главным образом посмертные, — впервые я услышал фрагменты из них в фильме Монсенжона про Рих-

тера, выяснил источник, достал двухтомник Брейткопфа* и прочитал за роялем практически все, и заодно, по инерции, пару скрипичных.

Из симфоний прежде всего Четвертая (с-moll, Шуберт позже назвал ее «Трагической», вероятно, из-за традиционной после Бетховена семантики до минора) и Восьмая; плюс надо бы вслушаться повнимательней в Девятую — ее историческая важность не подлежит сомнению. Его духовную музыку я не знаю, оперы тоже.

— *Каким вы его себе представляете?*

— А каким его обычно представляют? Такой тихий и скромный человек, бедный, но достойный. Общий любимец — за талант и общую чистоту-искренность-дружелюбие. Неудачи его преследуют всю жизнь, разочарование, слабое здоровье, ранняя смерть почти в одиночестве на пороге славы. И я так же представлял.

Прочтение биографии не то чтобы разрушает этот образ, но добавляет к нему пару альтернативных измерений, стирающих мифологический глянец.

Сифилис, например, как следствие беспорядочной столичной жизни. Безволие и способность подпасть под влияние дурных личностей типа Шобера. Приступы раздражительности (детей в школе бил линейкой). Блестящее начало карьеры (прекрасные табели во всех учебных заведениях, имперский хор мальчиков, занятия у Сальери, который его прямо аттестовал как гения), которую он не то чтобы разрушил своими руками (неудачи и невезение тоже были), но кое-чем, безусловно, поспособствовал — помимо уже названного, например, каким-то странно фрагментарным участием в политической борьбе, достаточным, чтобы попасть на карандаш, но слишком несерьезным, чтобы что-то реальное сделать. И так далее.

В итоге получается сложный (хотя в целом, безусловно, хороший) человек с неоднозначной судьбой.

* Музыкально-издательская фирма в Лейпциге, основанная в 1719 г. Бернгардом Кристофом Брейткопфом.

— А как музыка соотносится с внутренним миром автора или его внешними обстоятельствами? Никогда не думал, что смогу прослезиться над заметкой в энциклопедическом издании.

— Вероятно, это индивидуально у каждого. Меня, скажем, биография Шумана в свое время впечатлила гораздо сильнее.

А музыка важна настолько, насколько она соотносится с биографией и внутренним миром — нашими, а не автора.

— Всегда было интересно понять, чем Шуберт отличается от Шумана?

— Для начала: Шуман на тринадцать лет моложе. Шуберт для него предшествующее поколение и один из ориентиров. К его музыке он, по собственным словам, привязался в восемнадцать лет и даже находил ей параллели в прозе своего тогдашнего кумира Жан Поля — впрочем, общего характера, типа «психологически необычное соединение идей».

Это было бы не так важно — Шуберт тоже ориентировался на предыдущее поколение, — если бы в их поиске ориентиров, при внешнем подобии, не была заключена фундаментальная разница.

Дело в том, что за эти тринадцать лет в европейской музыке все окончательно перевернулось вверх дном. Закончилась риторическая культура, в которой творчество видело своей целью воспроизведение заданных в прошлом образцов и эстетических норм. Художник внезапно оказался один на один со своей индивидуальностью.

Шуберт, живя в новом окружении, еще мог считать, что сочиняет по общим правилам, но в эпоху Шумана единые нормы композиции рассыпались окончательно.

То, что для Шуберта было непосредственным прошлым, неразрывной цепью, в которой он сам следующее звено, — то для Шумана стало уже историей, качественно отличающимся временем.

— Смена поколений или «внутренних» эпох?

— Шуберт принадлежит к последнему поколению, мыслившему себя внутри традиции, а Шуман оказался в числе первых оди-

ночек, окончательно отключившихся от матрицы и увидевших ее со стороны.

Из этого поколения романтиков никто не осознал новизну своего положения более отчетливо, чем Шуман и, может быть, Лист. Будто реле вдруг перещелкнуло, и на месте универсальной целостности, где даже Моцарт крут не сам по себе, а потому, что лучше всех знает правила, оказались личные миры — Шумана, Шопена, Листа, Шуберта.

В каждом из них вдруг стали важны не топосы, не первенство в заданном ряду, а выход из ряда вон, индивидуальная манера, замкнутый мир, ценный именно своей категориальной непохожестью на другие миры.

Шуман был полностью загипнотизирован этим новым видением. Он называет (с обычной экзальтацией) период вокруг своего двадцать первого дня рождения самым важным в жизни — потому что именно в это время знакомится с творчеством Гофмана и Шопена и превозносит их обоих.

Через год у него новые кумиры — Бах и Паганини, потом кто-нибудь следующий. Стоит прочувствовать, как у него захватывало дух от этой мысли: здесь, рядом со мной, некто другой, он думает и чувствует не так, как я, целиком по-своему.

Шуберту же, насколько можно судить со стороны, то, что его окружают такие оригинальные и самодостаточные миры, было глубочайшим образом безразлично.

— *Как бы вы могли определить «период Шуберта»?*

Период Шуберта в европейской музыке подобен пушкинскому в русской литературе — оба находятся на переломе отношения к прошлому как к образцу и как к истории.

Шуберту достался тот краткий этап, когда можно было просто взять весь багаж традиции и сделать содержанием своей индивидуальности.

Может быть, в том числе поэтому он так загадочен — вроде материал, как у всех вокруг, но при этом индивидуальность — именно Шубертова. Он вполне искренне говорил чужими словами, по-

тому что для него они были не чужие, а ничьи. Чужими бы он не смог — в плане творческой психологии Шуберт был совершенно интроспективен и ничего инородного в себя не смог бы впустить просто в силу свойств натуры (как, кстати, и Шопен).

Однако ему, в силу принадлежности к старой культуре, и не пришлось видеть вокруг себя ничего чужого. В этом смысле он — воплощенный центр, такой мегаполис, растворяющий в себе окрестные пригороды незаметно даже для себя самого. Шуман же предельно эксцентричен — временами на грани потери центра.

— С чего, Антон, начинаются различия между Шуманом и Шубертом?

— Тут интересно, в качестве географической параллели, вспомнить, что Шуберт — австриец, подданный централизованной империи, и, более того, прирожденный венец, а Шуман — родом из мелкого городка в Германии, которая тогда была раздробленными на клочки задворками Европы и центра, кроме географического, не имела.

В характере Шумана доминировала игровая природа; в детстве они с братом устраивали дома импровизированный театр, и отсюда родом все его псевдонимы, контрастные пары характеров, вымышленные персонажи и ситуации, шифры, загадки и скрытые слои композиции.

С юных лет он, кажется, не слишком четко различал реальность и вымысел — взять хоть Davidsbünd («Давидово братство», названное так по имени легендарного библейского царя. Этот союз существовал только в голове своего создателя, который определил его как «духовное содружество» художников, объединившихся в борьбе с филистерством за подлинное искусство), в который он раздачей прозвищ включил всех близких знакомых. Неудивительно, что в коллегах по ремеслу он тоже будто видел написанные для него роли и хотел их всех присвоить как собственные маски (причем, судя, например, по «Карнавалу», с немалым успехом).

Новая культурная ситуация вынуждала Шумана (впервые в истории!) занять позицию по отношению к чужому слову — а внут-

ренная склонность к перевоплощению подсказывала решение: протейзм.

В одной из юношеских дневниковых заметок он писал о непреодолимом разрыве между своим объективным и субъективным «я» («между формой и тенью»). Так в нем укоренилась взятая у Жан Поля и Гофмана идея двойников — раз внешний облик (appearance) все равно не совпадает с внутренней сутью (actual being), то этих обликов может быть сколько угодно.

(Тут нужно вспомнить, что Шуберт в конце жизни тоже написал своего «Двойника». Но он, кажется, не мыслил изнанку, оборотную сторону как легитимную часть себя — и уж точно не предполагал, что двойников может быть больше одного.)

В полном согласии с идеями йенских романтиков об искусстве как второй, альтернативной, реальности Шуман изобретает себе для искусства особую личность, и притом не одну.

Сочинение музыки и у Шумана, и у Шуберта выполняло функцию лирического дневника. Но у Шуберта это дневник самоидентифицированного, везде совпадающего с собой Шуберта, а у Шумана — дневник отдельного, специально созданного под это дело «Шумана-прим», или даже нескольких виртуальных Шуманов попеременно (некоторые из которых при этом удивительно похожи то на Шопена, то на Паганини, то еще на кого-нибудь, не исключая и Шуберта), но никогда не Шумана-повседневного-бытового.

После свадьбы, как известно, Роберт с Кларой завели Ehetagebuch (брачный дневник), в который попеременно записывали все, что с ними происходит (Клара была дисциплинированной и писала регулярнее и более подробно) — примерно так же делят территорию на нотных листах разные грани шумановского «я», причем в ранних фортепианных циклах они едва ли не вырывают этот дневник друг у друга из рук.

В общем, несколько огрубляя, можно сказать, что два полюса романтического искусства — искреннее самовыражение и игру — Шуберт и Шуман делят между собой точно пополам.

— *То есть в становлении Шумана литература играла большую роль, чем в эволюции Шуберта?*

— Шуман, происходивший из литературной семьи (отец — литератор и книготорговец), был с детства ревностным и систематическим читателем.

Преимущественно словесный модус осмысления мира — самое общее и существенное, чем он обязан беллетристике. Сам он понимал это прекрасно и в одной из дневниковых заметок писал, что вряд ли является музыкальным гением хотя бы потому, что равно одарен в музыке и в поэзии.

Вообще, его склонность «называть все по имени» совершенно исключительна — дневники и литературные опыты, особенно ранние, переполнены анализами своей личности, психологии, биографии, чужой музыки, эстетических понятий (вроде «творческого гения»), проектами, списками и так далее.

Каждому действию у Шумана сопутствует его словесная модель. Вспышки музыкального творчества и эстетической эссеистики происходят синхронно (одна из них, например, летом 1828 года).

Дневник Шуман ведет как литературный проект, дает дневникам названия — а поскольку дневник есть излияние индивидуальности, то литературным проектом, вообще объектом искусства, оказывается и сам Шуман.

Можно даже предположить, что лихорадочная активность, с которой он сочиняет (особенно в ранние годы), как-то связана со стремлением хоть на краткое время выскользнуть из-под власти слов.

Эта активность отражается во взвинченном эмоциональном градусе всех его ранних сочинений, где у половины номеров сносит крышу от собственного темперамента, а спокойствие другой половины лишь внешнее — полного, глубокого умиротворения, какое сплошь и рядом встречается у Шуберта, в них не бывает никогда.

(Не случайно Шуберт сильнее всего действует в режиме ожидания, просто молча вслушиваясь в мир, а Шуман — в режиме действия, когда его захлестывает движение, гиперэмоциональная кинетика.)

Шуман, таким образом, последовательно рефлексивен. Шуберт — нет. Самоанализ у него непредставим, пишет он интуитивно, идет

от чисто музыкального опыта и окружающей практики музицирования, никогда не декларирует свои эстетические взгляды подробно и, в общем, борется с Моцартом за право быть музыкой *per se*.

Известное мнение о том, что «у Шуберта мы ближе, чем у кого-либо из других композиторов, находимся к самой сущности музыкального искусства», связано, может быть, именно с его минимальной опосредованностью словом.

У Шумана уже готовые сочинения непременно проходят через этап формальной, рациональной критики. До чистовика у него обычны черновые версии, а после — при неудовлетворенности результатом — новые редакции.

У Шуберта много незаконченных произведений, но он, как правило, ничего не перерабатывает, и временами кажется, что пишет сразу начисто.

Пять разных песен (из которых некоторые — версии друг друга) на один и тот же текст не означают для Шуберта, что первые четыре были неудачными, а в пятой наконец все получилось; напротив, все они равнозначны, поскольку каждая является сиюминутным отпечатком личности. Для Шумана такие методы работы невозможны в принципе.

Шуман мог избирать стиль, форму, жанр, состав для будущей музыки, сознательно ставя задачи (включая коммерческие — например, за один только 1849 год он написал сорок сочинений и поднял свой годовой доход от композиции в четыре раза), Шуберт же был к этому способен только в очень ограниченных пределах.

Обычно он просто сочинял себе и все — не преследуя целей, не думая, что это означает и в какую парадигму впишется. Шуману же обязательно требовалось «назвать по имени» причины и цели собственного творчества.

Для этого у него была концепция истории музыки, в которой прошлое было живительным источником для настоящего, настоящее было несовершенно и подлежало исправлению, чтобы как можно скорее наступило лучшее, преображенное искусством поэтическое будущее.

В прошлом были великие немецкие мастера — в настоящем, в силу упадка, их не было; но немецким мастером можно было стать, проанализировав их путь и повторив его на новом этапе.

Фактически Шуман всю жизнь обдуманно и рационально строил себя по этому лекалу.

— *Чем «немецкий мастер» отличался от других?*

— Из истории, к примеру, следовало, что немецкий мастер должен («должен» тут ключевое слово) одинаково хорошо владеть всеми жанрами и формами.

Из этого появилось беспримерное в истории музыки шумановское деление творческих периодов по жанрам: в одном году он пробует свои силы в вокальной музыке, в следующем — в оркестровой, потом в камерной, духовной и так далее, в каждом случае сосредоточиваясь почти исключительно на выбранной области.

Разумеется, у Шуберта ничего подобного мы не найдем, там все равномерно, потому что Шуберт не пытался стать кем-то, а просто жил себе и писал.

Его творческая биография вообще как-то скупа, лишена ярких переломов, драм, сомнений, мучительной внутренней борьбы.

У Шумана между тем каждый год появлялся еще один «шуман» — лирик, давидсбюндлер, симфонист типа Шуберта, симфонист типа Бетховена, эпический поэт, проповедник, педагог...

Когда наконец подошла пора из этого пазла собрать целое, сплавить хоровод специализированных «шуманов» в ту самую универсальную личность немецкого мастера — что-то вдруг не заладилось.

Пройдя через ряд депрессий в поздние годы параллельно со своим неудачным директорством в Дюссельдорфе, Шуман еще раз вкратце повторил свой ранний путь, снова последовательно переходя от жанра к жанру, — однако искомая цельность все не нащупывалась, количество не переходило в качество, отдельные песчинки никак не становились кучей песка и упорно претендовали каждая на независимость и полноту существования.

— *Насколько логичным было сумасшествие Шумана?*

— Трагический финал его жизни был в каком-то смысле предопределен: Шуман надорвался под грузом многочисленных, осо-

знанно выращенных до самостоятельного значения граней своей творческой личности.

В последнем сознательном акте самоанализа он, в сущности, признал свое поражение — как известно, сначала своей волей настоял на отправке в психиатрическую лечебницу, а потом, когда с отъездом начались отсрочки, попытался покончить с собой, прыгнув с моста.

Мысли о самоубийстве и депрессии были у Шумана и в молодости — и они тщательно запротоколированы в дневниках, но, как ни удивительно, не в композициях.

Здесь, кстати, заключена еще одна ключевая разница между двумя композиторами. Шуман фантастичен, а Шуберт метафизичен. Общеромантическая тяга к фантастике у Шуберта тоже есть, но сравнительно с Шуманом выражена очень слабо.

Шуберт загипнотизирован последними вопросами — жизнь, любовь, дружба, одиночество и, не в последнюю очередь, смерть. Не раз в поздних вещах его вслушивание в тишину рождает предвидение, которое затем реализуется в неожиданных и пугающих прорывах ткани реальности и в появлении чего-то ужасного, некоей громадной и бесчеловечной силы.

Напоминает Лавкрафта — но у Шуберта нет страха, а только смиренное и трепетное предвидение неизбежного и принятие его.

Шуман же о смерти ни разу, кажется, не написал по-настоящему всерьез, его стихия — жизнь, причем, как это разумеется для романтика, жизнь поэтически преображенная, игровая (и смерть в ней, значит, тоже не вполне настоящая).

Шуман фильтровал через новые романтические топосы среду вокруг себя, брал из нее только то, что подходило. Шуберт опозитивировал (превращал в искусство) весь мир — такой, каким он ему открывался.

При неоспоримо лирической доминанте не факт даже, что он был в точном смысле слова романтиком. Мыслей о построении в искусстве второй реальности или преображении первой у него нет и следа. Искусство как облегчение тягот жизни — да (об этом он даже писал в дневнике, причем чуть ли не в стихах), но оно не

должно было, да и не могло влиять на жизнь и само альтернативной жизнью не являлось.

— Каковы чисто музыкальные различия между Шубертом и Шуманом?

— Шуберт обогащает гармонию в основном по горизонтали, функционально, внезапными далекими сопоставлениями и выполненными по оригинальному плану модуляциями.

Тональные планы у Шумана значительно менее радикальны (модуляция на полтона вниз в конце первого же периода, как у Шуберта в *Auf dem Flusse*, у Шумана малопредставима), но зато он обогащает вертикаль неаккордовыми звуками и использованием нетипичных расположений (у Шуберта структура аккордов в целом гораздо проще и традиционной).

Для достаточно наглядной демонстрации развернутого тонального плана требуется время — это одна из причин, по которой композиции Шуберта прирастают в длину.

Другая причина в том, что у Шуберта инструментальный тематизм основан на вокальном. Тема складывается в целостную, сложно устроенную мелодию, а не распадается, как у Бетховена, на мотивы, из которых удобно конструировать разработку.

Шуберт стремится сохранить тему в неприкосновенности, часто мысля замкнутыми и ограниченными друг от друга равномерными построениями даже в разработках. Поэтому материал он развивает обычно переизложением и тональной перекраской — и для достаточного по бетховенским меркам количества развития вынужден наращивать масштабы.

Необычные у классиков субдоминантовые репризы (идущие скорее от барочных тональных планов — они неоднократно встречаются, например, у Баха в старинной двухчастной форме) тоже происходят из стремления сохранить структуру экспозиции точно, без переработки.

Структура шумановских циклов куда сложнее — открытые концы, размытые границы разделов, обрывы, ложные начала, реминисценции, возвращения, мотивная комбинаторика, звуковые

монограммы (в «Карнавале», например, обеспечивающие единство целого чуть ли не в одиночку), цитаты и тому подобное.

Наиболее радикальные его формы есть, в сущности, исследование феноменологии фрагмента, полностью чуждой Шуберту. Свойственный им калейдоскопический эффект Шуман заимствовал у Фридриха Шлегеля и Новалиса сначала для своих поэтических опытов и лишь потом перенес в музыку.

В сопутствующих эссе Шуман осмыслял свой метод в терминах «высшей формы», состоящей из мозаики самозамкнутых фрагментов, каждый из которых имеет собственное строение.

Кроме того, интерес к фрагментарной музыкальной речи объяснялся в романтическом духе тем, что она точно отражает «полуразорванные страницы самой жизни», а также упадком классических форм, место которых, по его мнению, должны были занять новые.

Формы Шумана играют с диалектикой целого/части и границы между ними. Замкнутость, завершенность (даже чисто формальная, на уровнеopusного номера и издания отдельной тетрадкой) всего цикла позволяет фрагментарность внутри его.

При этом, однако, даже самая отрывистая и незавершенная миниатюра все равно самоценна как уникальное психологическое состояние, а весь цикл так же открыт, как и каждая из составляющих его частей.

Даже повтор начального материала в конце воспринимается не как архитектурная арка, а скорее как начало нового витка.

— *В целом, в эволюции формы Шуберт и Шуман отталкиваются от Бетховена, но, кажется, идут в разные стороны?*

— Бетховен строит из отдельных простейших элементов уравновешенную, цельную форму — у него одновременно хорошо различимы и микро-, и макромасштаб, целое и части. У Шуберта начинает преобладать целостность, у Шумана — фрагментарность (не только между пьесами в цикле, но часто внутри и без того маленьких миниатюр). Но и у того и у другого минимальный строительный элемент формы сравнительно с Бетховеном увеличивается в масштабе — у Шуберта это целостная тема, у Шумана

выделенный фрагмент, — теряет нейтральность и плохо поддается бетховенским процедурам развития. Позже похожая до деталей ситуация возникла во Франции с поколением спектралистов, следующим за Жераром Гризе.

Переход от нейтрального материала, удобного для операций преобразования, к материалу более характерному и потому менее податливому делает малопригодными прежние формальные схемы. Непрерывное и необратимое развитие слишком быстро разрушает исходный материал и не дает возможности к нему вернуться — поэтому у нового поколения оно сочетается с системой более или менее точных повторений, позволяющих показать исходный материал с достаточной полнотой.

Про повторы у Шуберта уже было сказано. У Шумана система повторений выявляет себя либо прямо — во множестве выписанных в тексте знаками репризы, либо косвенно — работой с моделью вариационной формы.

Сильная сторона Шумана — метроритм. В отличие от Шуберта, использующего ритмику в основном функционально или иллюстративно, у Шумана она часто воздействует сама по себе.

Достаточно вспомнить его пристрастие к ритмическому остинато — во всех ранних фортепианных циклах оно есть в избытке и увлекает за собой едва ли не с шаманской силой.

Плюс гемиолы, резкие (иногда многократные) перемены размеров на коротких отрезках; полиметрия, широкое разнообразие ритмических моделей, — видно, что ритм был для Шумана предметом постоянного экспериментального интереса.

Сильная сторона Шуберта — динамика и регистр. Выразительность тихих оттенков и динамического контраста он использует широко и смело, как никто в его время.

Достаточно вспомнить длинные плато на непрерывном *piano* или тонкую и последовательную дифференциацию *p* и *pp* (особенно в поздних сонатах; местами напрашивается сравнение со звуковой палитрой Сильвестрова), причем более громкий оттенок часто предшествует более тихому, вызывая ассоциации со все более глубоким уходом в себя.

Аналогичное явление в гармонии — появление минорного трезвучия после одноименного мажора — тоже сверхтипично для Шуберта.

Накопление тихой звучности обычно заканчивается внезапным акцентом, действующим с силой разрыва бомбы. Второе рождение этого приема в начале разработки Шестой симфонии Чайковского вряд ли случайно — поздний Чайковский кое-чем обязан Шуберту, в том числе использованием крайних регистров (особенно нижнего).

— *Вы настолько убедительно показали, чем Шуман и Шуберт отличаются друг от друга, что возникает закономерный вопрос: есть ли у них что-то общее?*

— Конечно — достаточно вспомнить, что они совпали в пространстве, времени и профессии.

В Германии в их время формировалась национальная идентификация, и Шуберт с Шуманом оба утверждали самостоятельную ценность немецкой музыки — Шуберт еще на уроках у Сальери боролся с господством итальянского стиля, а Шуман вообще, как мы помним, делал из себя Немецкого Классика.

Оба застали начальный этап складывающихся в музыке товарно-денежных отношений: расширившееся нотоиздание, формирование запросов публики, гонорары, уровень продаж, популярность, институты рецензирования и критики и тому подобное.

Они и вступали в эти отношения в новой, распространившейся как раз в это время (под влиянием романтического взгляда на творчество) роли свободного художника.

В первой половине XIX века основным прикладным жанром был вальс — и оба широко работали с ним (взять хотя бы шумановские «Бабочки» и вальсовые сюиты Шуберта). Обоим вообще пришлось обновить и заново ранжировать систему жанров, вывести прежде маргинальные явления в лидеры (у Шумана — цикл программных фортепианных миниатюр, у Шуберта — вокальный цикл, фантазия, музыка для фортепиано в четыре руки).

При этом оба — универсалы в смысле круга затронутых жанров и типов музицирования (в отличие от Шопена, Мусоргского или Скрябина), оба написали много музыки, большая часть которой

«широкой публике» сейчас практически неизвестна. Последнее, правда, касается практически всех композиторов.

Оба лирики и музыку пишут субъективно, как стенограмму чувств (Шуман, по крайней мере, в начале карьеры). Оба решали сходные эстетические и технические проблемы, такие как существование нового материала в условиях старой формы. Оба пришли к сходным (хотя и разноприродным) результатам в смысле использования повторов и порождаемых ими пропорций формы. Из-за этих пропорций оба достаточно сложны для неподготовленного восприятия — в отличие, например, от Шопена, который, при не меньшей (а местами и большей) концентрации, практически всегда человекосоразмерен. Оба использовали (и фактически открыли) нарративную драматургию как способ связи номеров в цикле. Оба обновили фортепианную фактуру (Шуман больше, Шуберт меньше — но Шубертов «Скиталец», например, повлиял на всю виртуозную фортепианную литературу на несколько десятков лет вперед). Даже сферы влияния у них частично перекрывают друг друга — Брамс, Чайковский.

— Как вы относитесь к «проблеме» Восьмой симфонии Шуберта? Нужно ли ее заканчивать?

— Важнее понять, почему Шуберт не смог закончить ее сам. У него пять неоконченных симфоний, из которых четыре (в том числе Восьмая) сочинялись в промежутке между Шестой и Девятой, то есть в тот период, когда Шуберт искал собственный стиль.

Из этих четырех попыток первые две еще подражательные, с ясно различимыми влияниями от Моцарта до Россини, — видимо, этим они Шуберта и не устроили.

Две следующие более оригинальны, и по тональному плану (оркестровое сочинение в си миноре для того времени вещь почти неслыханная), и по образности.

Шуберт, видимо, искал способ привнести в жанр симфонии некое новое содержание (лирико-трагическое), но не смог придумать, как его уложить в четырехчастный симфонический цикл.

В «Неоконченной» нужный характер получился, но его не хватило на четыре части — а четыре части были непререкаемой моделью, от которой Шуберт в законченных симфониях не отступил ни разу.

Он и в этот раз начал скерцо (эскизы сохранились), однако не довел оркестровку до конца — новый материал по-прежнему конфликтовал со схемой.

После этого, оставив «Неоконченную», Шуберт целых три года не предпринимал симфонических попыток, а потом написал домажорную симфонию — эпическую, «Большую», и гораздо сильнее связанную с традиционной (бетховенской в данном случае) симфонической образностью. К лирике же вернулся только в Десятой, но дописать ее не успел.

То есть для самого Шуберта си-минорная симфония была, скорее всего, незавершенным сочинением, еще одной, четвертой подряд, неудачей.

Однако через сорок лет, когда ее исполнили, новая выразительность оказалась важнее, а во фрагментарности уже научились видеть художественный смысл — и Восьмая симфония оказалась чем-то вроде музыкальной Венеры Милосской, произведением искусства, чье формальное несовершенство переживается как эстетическая ценность.

Кроме того, после экспериментов Берлиоза писать симфонию в четырех частях было уже не так обязательно, и симфония Шуберта приобрела отдельный интерес как едва ли не уникальный образец двухчастного (по факту) симфонического цикла.

Заканчивать ее можно, но не обязательно. Ее играют иногда вместе с дооркестрованным скерцо и с оркестровым антрактом из «Розамунды» в качестве финала — ну и пусть играют. Ограничиваются двумя частями — тоже хорошо.

Пусть расцветают все цветы. А в историю музыки она уже навсегда вошла в незавершенном виде, и закончить ее так, чтобы все забыли про двухчастную версию, не получится.

— *Шуберт как-то влияет на современную музыку?*

— Смотря как определить влияние. Свидетельства о сознательном наследовании именно Шуберту надо бы искать не в музыке, а в высказываниях композиторов.

Мне такие случаи не попадались. По интуитивному ощущению, Шуберт у композиторов сейчас скорее на периферии внимания, чем в центре: его статус обычно не подвергают сомнению (классик

все же), иногда пользуются материалом (как Лучано Берио, Карманов), но свою родословную ведут от других имен.

Денисов, к примеру, в конце жизни ставил Шуберта очень высоко и даже взялся завершить какую-то из его опер — но я бы не сказал, что поздний стиль Денисова сложился под определяющим влиянием Шуберта.

Если же искать некое глубинное сходство, то примеров достаточно: от Мортон Фелдмана (налет наивного искусства, длинноты, просвет мистического из-под элементарных фигур) до «Битлз» (концентрированная вокальная выразительность, нетрадиционные гармонические схемы, переизобретение жанра, песня как индивидуальное лирическое высказывание, искусство строить оригинальное из простейших и всеми используемых элементов и тому подобное).

Но это не прямое влияние — просто в другой ситуации другие люди прошли похожий путь. Вероятно, они сделали бы это и без Шуберта.

— *Возможна ли в современной музыке гармония без цитатности?*

— Смотря как понимать гармонию. Если по-древнегречески, как категорию формы (соразмерность и взаимообусловленность частей), то почему бы и нет? Это чисто структурный признак, не зависящий от материала, он есть у Жерара Гризе, Фаусто Ромителли, Джорджа Крама, у Курляндского.

Неклассическая организация, распределяющая материал с нарушением обычных принципов архитектоники (симметрия, равновесие, связность), встречается, правда, чаще, но это не императив, и нет никаких объективных препятствий для обратного.

Если как ощущение сопричастности, общего делания — то вряд ли. Собственно, оно возможно, но на ограниченный срок и заканчивается всегда разочарованием.

Каждый из нас — один, и это необратимо. Причем это не в XX веке началось — у Ван Гога, помнится, ничего не получилось из идеи собрать художников в коммуну, а тот же Шуберт однажды написал в дневнике, что даже самые близкие люди идут по жизни не вместе, а рядом.

Если, наконец, говорить о гармонии в смысле психологии восприятия, как ощущении акустического комфорта при слушании (вы, вероятно, об этом?) — то зависит от слушателя.

У меня и мне подобных с современной музыкой полное взаимопонимание даже в самых невыносимых для «простого слушателя» разновидностях типа последней пьесы Владимира Горлинского (*Beiklang III*).

У широкой же публики ощущение гармонии вызывают лишь избранные хиты в диапазоне где-то от венской классики до Чайковского, плюс-минус полвека в обе стороны.

Причем нельзя сказать, что им нравится «классико-романтический стиль» как таковой — нет, речь именно о конкретных произведениях.

Музыка XIX века, как правило, устроена сложнее, чем кажется ее любителям, и не столько понятна публике, сколько привычна. Чтобы сейчас создать эффект «продолжения традиций классиков» (который и ощущается субъективно как «гармония»), надо написать проще, чем писали классики, потому что если написать так же, то для публики окажется сложно.

Другими словами, гармония сейчас возможна как раз без цитатности и без Шуберта. Если в точности процитировать стиль Шуберта, то окажется, по общей мерке, длинно (то есть скучно), мрачно и местами слишком необычно.

А чтобы поразить слушателей в самое сердце, надо сочинить «Адажио» Альбинони или «Аве Марию» Каччини*, то есть попу.

* Ария, впервые записанная и выпущенная на диске фирмы «Мелодия» «Лютневая музыка XVI–XVII веков» в 1970-е гг. в СССР в исполнении лютниста Владимира Вавилова и меццо-сопрано Надежды Вайнер. Написанная самим Вавиловым, изначально была отмечена ремаркой «неизвестный композитор», но в 1994 г. певица Инесса Галанте записала эту арию, приписав авторство итальянскому барочному композитору Джулио Каччини. С тех пор приобретающее мировую известность сочинение приписывается исполнителями этому композитору, несмотря на явные отличия от музыки эпохи барокко.

Галина Уствольская

(1919–2006)

НЕОКОНЧЕННАЯ БЕСЕДА С ГЕОРГИЕМ ДОРОХОВЫМ

— Уствольская — типичный композитор-аутсайдер, не укладывающийся в рамки исторической системы. Как правило, о ней говорят как о композиторе, который бескомпромиссно шел против системы. С этим сложно поспорить. Однако Уствольская возникла в системе, которой невольным образом — и, быть может, протво-естественным для себя — она оппонировала. Почему же протво-естественным образом? Постараюсь объяснить.

Уствольская — одна из лучших учениц Шостаковича. Уствольская — один из самых перспективных советских композиторов. До конца 1950-х годов — довольно часто исполняющийся. Причем исполняются весьма соцреалистические вещи. Такие, как, например, «Спортивная» сюита и две симфонические поэмы. Ни в названиях, ни в содержании нет ничего антисоветского.

Однако Уствольская вскоре уходит в тень. И вопрос — почему? Она никогда не излагала своих политических взглядов. А религиозные взгляды прятала так же, как и многие другие советские композиторы — не публикуя названий сочинений. В этом смысле Уствольская выгодно отличается от своего крымского коллеги Алемдара Караманова, который, чтобы продать свои сочинения Минкульту, не стеснялся заменять религиозные названия просоветскими — по принципу «кто больше денег даст — тот симфонию и получит». В чем же тогда секрет Уствольской? Думаю, что она и

в наше время вела бы себя подобным образом. Училась бы в консерватории, писала сочинения, которые там положены (пусть даже и лучше, чем другие). Затем не вынесла бы давления и замкнулась в своем мире. Мире, придуманном лишь для себя самой. И это — независимо от всего окружающего.

Уствольскую окружали серые, жирные композиторские посредственности, о которых и говорить сейчас неприлично. В наше время ситуация была бы ничуть ни лучше. Уствольскую обвиняли бы во всех грехах как слева, так и справа. Топовым композитором ей ни в коем случае не удалось бы быть. Ей бы при каждом удобном и неудобном случае указывали на ее немодность и неактуальность. Какие-то клинические персонажи пытались бы уличить в богохульстве (как может сочетаться Бог и почти что цирковой состав Композиции № 1. *Dona nobis pacem*: флейта-пикколо, туба и фортепиано!) Коммерческие композиторы, успешные в течение «одного дня», — указывали бы на ее не востребуемость. Вряд ли Уствольская чувствовала бы себя удобнее сейчас, чем в Советском Союзе, даже при ее полунищем существовании.

Кроме того, нелишне вспомнить и наши актуальные события. Вряд ли Уствольская смогла бы приветствовать акцию группы *Pussy Riot*. По очень многим причинам. Не уверен, что она бы выступила в их защиту. Но она точно не смогла бы приветствовать приговор. И — тем более — очень вероятно, что Уствольская сама бы могла быть осужденной в наше время. Да, вряд ли она прибегала бы к акциям прямого действия. Вряд ли бы вообще вникала в политику. Но нашлись бы «добрые» люди, которые возмутились бы сочинениями Уствольской — как так можно: деревянный куб и название *Dies irae*!* Это ведь кощунство, если не призыв к свержению власти!

Брежневское время было более гуманным к проявлению альтернативной точки зрения, чем путинское. При Брежневе за решеткой или в психушке мог оказаться лишь тот человек, который последовательно двигался против системы. В нашем обществе от этого никто

* Имеется в виду сочинение Уствольской Композиция № 2. *Dies irae* для восьми контрабасов, куба и фортепиано.

не застрахован. Уствольскую — я уверен — неоднократно бы арестовывали и отвозили на психиатрическую экспертизу. На исполнении ее сочинений это бы никак не сказывалось. Их бы признали немодными, саму Уствольскую — умалишенной и восхищались бы поступками тех композиторов, чьи родители накопили свой капитал (не самым честным образом!) в 1990-е годы, тем самым позволили быть этим композиторам — композиторами. Которые бы послушно выполняли все приказания, направленные им извне. Уствольская и тут бы оказалась совершенно чужеродным элементом.

— *Если Уствольская была столь независима и жила в собственном мире, то для кого (и для чего) она писала музыку?*

— Не думаю, что Уствольская (как и любой композитор) писала свои сочинения заведомо в стол. Несмотря на то что настоящим композиторам их творчество важно прежде всего для себя (мотивировка может быть различной — от невозможности не сочинять до элементарной попытки реализации собственных амбиций — тут даже нет парадокса в том, что мотивы могут сочетаться), ни один композитор не станет писать свои сочинения специально в стол, без расчета быть исполненным при жизни либо после нее.

Так сложились обстоятельства, что сочинения Уствольской совершенно не отвечали требованиям ее времени, а у нее самой — в силу личностных особенностей — не было желания изменить ситуацию в свою пользу. С другой стороны, Уствольскую нельзя назвать и несчастливой автором — пусть лишь в преклонном возрасте, но к ней пришел заслуженный (и — как часто бывает — неожиданный) успех: начиная с конца 1980-х годов ее сочинения все чаще и чаще стали звучать на многих мировых концертных площадках.

Во многом этому поспособствовала инициативность Рейнберта де Леу, который тогда же впервые услышал сочинения Уствольской. Но разумеется, интерес к ней пришел в силу крайней непохожести ее музыки на привычную, в силу невозможности отнести ее творчество к какому-либо направлению. И в то же время — в очевидной невозможности представить даже гипотетического ее продолжателя — очевидно, что это будет выглядеть как пародия.

Даже учитывая то обстоятельство, что через класс Уствольской в ленинградском музыкальном училище прошло очень много компо-

зителей, впоследствии более чем состоявшихся, несмотря на то, что на всех учеников ее личность произвела пожизненное впечатление, никто из них не стал даже пытаться стать «второй Уствольской».

— *Кто ее слушатель?*

— Это, как и во многих других подобных случаях, сложный вопрос, во многом зависит от субъективных особенностей слушателя. Однако слушатель при этом сам может оказаться похожим на сочинения Уствольской — даже не по своему характеру, а по восприятию музыки и жизненных обстоятельств — крайне сконцентрированным, серьезным, не способным разбрасываться на мелочи.

Валентин Сильвестров неоднократно высказывал мысль, что у всех композиторов есть «обязательные и необязательные сочинения», — и это действительно относится к большинству композиторов, однако бывают такие исключения, как Веберн, Берг и Варез.

Уствольская тоже вписывается в этот ряд, несмотря на то что до конца 1950-х в числе ее сочинений были и «необязательные». Но после этого Уствольская совершила очень сильный для композитора поступок — не только отказалась писать то, что ей было бы не слишком интересно, и браться за работу исключительно ради заработка, но и исключила из списка своих сочинений все то, что сочла «необязательным». И это далеко не только прикладная музыка — например, та же «Спортивная» сюита была вскоре после исполнения ею забракована и в дальнейшем — не без неохоты — все-таки внесена в основной список сочинений (правда, без названия «Спортивная»). В чем, на мой взгляд, не было ошибки: несмотря на внешнюю легкость, соцреалистичность музыки, там сразу видны все характерные признаки ее творчества.

— *Должен ли быть религиозным слушатель Уствольской (на эту мысль наводят названия большинства ее сочинений начиная с 1970-х годов)?*

— Тут ответ дает сама Уствольская: она не раз делала акцент на том, что ее музыка в первую очередь инструментальная. Это, кроме всего прочего, указывает и на один из ключей к верному пониманию ее музыки.

Уствольская всегда протестовала, когда ее сочинения называли камерными. Ее протест кажется парадоксальным (и Композиции,

и со 2-й по 5-ю Симфонии написаны для сравнительно небольших инструментальных составов), но он верен едва ли не на сто процентов. И тут дело не в том, что сочинения Уствольской, как иногда говорят, слишком серьезны для камерной музыки (это очевидная глупость: вспомните хотя бы 2–3 любых камерных сочинения любых композиторов), но в том, что из-за своей инструментальной природы они не укладываются в это понятие. Крайние диспропорции, дисбаланс составов (как, например, в Композиции № 1. *Dona nobis pacem*) — не позволяют называть их камерными. А ограниченность инструментария исходит от уже неоднократно упомянутого концентрированного композиторского мышления, не допускающего даже мысли не то что о лишнем, но просто о дополнительных деталях.

— *Нужно ли быть религиозным, чтобы слушать Баха? Насколько музыка связана с мотивировками ее создателей? Вполне возможно воспринимать ее без биографического подтекста. Или все-таки нельзя?*

— На самом деле, восприятие музыки Баха не зависит от принадлежности к религиозным конфессиям, но без знания евангельских событий не всегда можно найти ключи ко многим очень интересным моментам.

Что касается мотивировок творчества — у каждого композитора это индивидуально. В предыдущей беседе* я затронул эту тему, но на самом деле все сложнее. Самое сложное то, что в большинстве случаев все это абсолютно вторично.

Было бы слишком банально, если бы композиторы сочиняли по принципу «удачного» и «неудачного» дня и пытались бы писать соответствующую музыку.

Если вспомнить, например, Малера, то «Песни об умерших детях» и Шестую симфонию он написал едва ли не в самый счастливый период своей жизни и даже получил упреки от своей жены Альмы, что этими сочинениями он может накликать что-то нехорошее (и нельзя сказать, что это позже оказалось неправдой).

Но если вернуться к Уствольской, то в ее случае биографические данные крайне интересны. Естественно, и без них ее сочинения

* См. с. 101–110 наст. изд.

могут производить должное впечатление, но они многое расставляют по местам.

Самое немаловажное обстоятельство — ее учеба у Шостаковича. Практически всю свою жизнь Уствольская отрицала влияние учителя на ее сочинения, регулярно отзывалась крайне уничижительно и резко и о сочинениях Шостаковича.

Но совершенно неправильно считать, что это было демонстративное неуважение либо сведение каких-то личных счетов.

Музыка Уствольской всеми корнями выросла из Шостаковича, но в отличие от многих других композиторов, испытывавших его влияние, Уствольская усугубила многие черты, принятые от учителя. Например, кода Фортепианного концерта может вызвать ассоциации с кодой Пятой (а тем более Двенадцатой) симфонии Шостаковича, но лишь на первый взгляд — у Уствольской все более аскетично: только фортепиано, литавры и струнные, только многократно повторяющийся мотив из трех звеньев. Словно сознание человека закликивается на чем-то не очень важном, даже бессодержательном, но избавиться от этого он при всем желании не способен, как и не способен производить иные мыслительные действия, кроме бесконечной прокрутки одного и того же.

Так Уствольская делает новый шаг в сравнении с Шостаковичем, и этот шаг — кардинальное личное отторжение, «убийство» учителя — вполне закономерен.

Можно вспомнить, конечно, почти сплошь да рядом встречающиеся случаи, когда ученик от боготворения учителя переходил к ненависти, а затем к примирению — самые показательные примеры тут Мессиан–Булез и Ноно–Лакенман.

Уствольская же избрала более радикальный путь — полное отречение, полная изоляция от прошлого, которой она достигла внешне, но внутренне — не полностью.

Нелишне отметить, что Шостакович никогда не «отказывался» от Уствольской и ценил ее сочинения вплоть до конца своей жизни — доказательством чему служит неоднократное цитирование им некоторых тем из ее сочинений.

— А что Уствольская «выкатывала» Шостаковичу? От чего отрекалась? Это касается сугубо музыкальных моментов или же того, что к музыке прямого отношения не имеет?

— Уствольская всегда говорила, что Шостакович не оказал никакого влияния на ее сочинения. Что ей никогда не нравились сочинения Шостаковича. Конечно, в этом есть определенная доля лукавства. Естественно, что в «зрелом» периоде творчества Уствольской Шостакович был определенно лишней личностью. Однако все корни Уствольской находятся в сочинениях Шостаковича — как бы ей этого ни хотелось. Это было серьезное отторжение, отторжение первоисточника. На которое, кстати, нужно тоже иметь смелость. И дело не в том, что Уствольская оказалась самым независимым продолжателем Шостаковича — было бы слишком несправедливо это говорить по отношению к Мечиславу Вайнбергу, Борису Тищенко и Борису Чайковскому, которые, являясь в свое время учениками Шостаковича, тем не менее переросли его влияние, и каждый из них смог стать абсолютно самостоятельной творческой личностью. Однако их принципиальное отличие от Уствольской — это то, что ни один из них не стал радикально отрекаться от своего учителя. Каждый из них пронес к нему уважение и едва ли не обожествление через всю жизнь.

Уствольская — совсем наоборот. С ее стороны это было стремление максимально утвердить свою индивидуальность. Для чего, собственно говоря, и потребовалось внутреннее (и не только) «убийство» своего учителя, своего «отца» по композиции. Повторю — это не уникальный случай, через это проходили все более-менее значимые композиторские личности. Но, пожалуй, никто так радикально не отторгал своего предшественника, как это сделала Уствольская.

— Говорить можно все, что угодно, но ведь в конце концов есть сама музыка, которая звучит по-шостаковски или нет. А что говорят о сходстве и различии двух этих композиторов структуры их произведений?

<Вопрос остался без ответа. Георгий Дорохов умер 1 февраля 2013 года в возрасте двадцати восьми лет.>

Часть вторая

Современники

Современная музыка — это самая интересная из когда-либо написанной музыки, и настоящий момент — самый волнующий в истории музыки. Так было всегда.

Игорь Стравинский.

Размышления восьмидесятилетнего

Антон Батагов

— Я предложил бы в качестве эпиграфа к нашим беседам изречение суфийского мастера и музыканта Назрат Инайят Хана. Он жил в начале XX века. Кстати, побывал в России. С ним встречался Скрябин. Я уже цитировал эту фразу десять лет назад, но она настолько попадает в самую суть, что точнее не скажешь. А за эти годы ситуация только ухудшилась. «Музыка превратилась из средства осознания Бога в средство забывания Бога».

— *То, что вы пришли в композиторство из исполнительского искусства, помогает или усложняет ваши сочинительские задачи?*

— А я вообще не вижу особой разницы. Композитор, которому было бы трудно решать «сочинительские задачи», потому что он умеет играть? Забавно... Похоже на танцора, которому мешают даже не яйца, а ноги.

Композитор, не владеющий свободно хотя бы одним музыкальным инструментом, — все равно что импотент, всю жизнь сочиняющий трактаты по искусству заниматься любовью. Впрочем, таких немало.

До какой же степени все вывернуто наизнанку! Даже сам этот вопрос — нонсенс. Подумайте: ваш нос помогает вам дышать или мешает?

Сам факт разделения музыкального труда на сочинение и исполнение знаменует собой деградацию музыкального искусства. Кроме того, не следует забывать и о том, что владеть инструментом — это значит уметь не только исполнять, но и импровизировать.

В этом смысле современные классические исполнители не умеют играть. Если их попросить сыграть без нот «что угодно» — они не смогут издать ни единого звука. Попробуйте, если интересно. Композитор, исполнитель и импровизатор в одном лице — это нормальный живой музыкант.

В той музыке, которую сейчас именуют «старинной», когда-то было именно так — в те времена, когда она была «современной». И так же обстоит сейчас дело в рок-музыке, поэтому она жива. А академическая музыка давно в гробу.

— *Если академическая в гробу, то как вы определяете тот стиль (жанр, дискурс), в котором сочиняете?*

Можно, конечно, попытаться придумать какое-нибудь серьезное название стиля. Но зачем? А дискурс тут вообще ни при чем, потому что дискурс — это мысли. Нет ничего более вредного для музыки, чем мысли.

— *А что для музыки полезно?*

— Тишина.

— *Вместо музыки или...?*

— Чтобы не нарушать тишину неправильными звуками.

— *Зачем нужно писать новую музыку в ситуации избытка старой?*

— Хороший вопрос. Его можно рассматривать в двух совершенно разных плоскостях. Ответ зависит от того, зачем вообще мы занимаемся музыкой. В современном мире вопросы в 99% случаев лежат в рыночной плоскости. И тогда это вопрос товароведа гипермаркета, адресованный поставщику: «Вы чё, с ума сошли? Вы мне зачем привезли еще десять тонн колбасы? Куда я ее дену? Вон смотрите — у меня на складе и так все холодильники забиты, а в торговом зале еще до сих пор лежит колбаса из вашей позапрошлой поставки. У нее уже срок годности почти истек...»

Формулировка «избыток старой музыки» — это одно из подтверждений смертельного диагноза нашей цивилизации. Мы — потребители. Жрем всё. Музыку, кино, литературу, религию, природу, друг друга. Поэтому воспринимать что-либо не как жратву мы уже давно разучились. Мы судорожно пытаемся запихивать

себе в рот новые куски жратвы, еще не прожевав старые. В общем-то, получается. Но рано или поздно это заканчивается летальным исходом. Смерть от пережора. Достойно, не правда ли?

Аффтары <искаж. авторы> музыки и других видов искусства соревнуются за место в холодильнике гипермаркета и изо всех сил стараются изготовить нечто такое, чего якобы никто никогда не делал. И тогда есть шанс, что товаровед промычит: «Ну ладно, давай заноси. Вон на ту полку ставь, в углу».

Это — успех! Если сожрут и одобряют, то потом закажут еще. Если считать продукт, приготовленный для таких целей и с такой мотивацией, музыкой — то тогда я могу с чистой совестью сказать, что я не музыкант и не хочу им быть.

XX век приучил людей к тому, что «настоящее» искусство должно быть новаторским. Если произведение искусства представляет собой какое-то новое изобретение, значит, оно заслуживает внимания, а если нечто подобное «уже было» — тогда это неинтересно.

У людей, считающих себя ценителями современного искусства, просто атрофировалась способность воспринимать искусство не по внешним и конструктивным проявлениям, а по содержанию и глубине.

Обычно всё, что внешне выглядит как «новаторство», внутри абсолютно пусто и бессмысленно. Аффтару нечего сказать людям, но очень хочется подпрыгнуть и громко взвизгнуть, чтобы все услышали.

Желательно, чтобы взвизг получился «концептуальный», тогда его будут дольше жевать, многозначительно кивая, а не просто проглотят. Когда слушаешь и смотришь все это «современное искусство», то хочется задать только один вопрос: зачем? А лучше всего — по-пелевински: а хули? Конечно, бывают и исключения. Но нечасто.

До сих пор попадаются «странные» люди, для которых музыка — это инструмент познания и контакта с абсолютным. В наше время даже слова такие произносить как-то неловко.

Счастливые обитатели рынка могут только покрутить пальцем у виска, глядя на таких вот.

Но для этих «внерыночников» вопрос «зачем писать новую музыку» приобретает совсем другой смысл. Зачем нарушать тишину и замусоривать пространство вибрациями, отражающими поток нашего омраченного сознания?

И тут вообще не имеет значения, сколько музыки уже было сочинено и сыграно до нас. Музыка не бывает старой или новой. Как не бывает старой или новой любовь или молитва.

Миллиарды людей до нас любили и молились. Но это не значит, что мы должны запретить себе любить и молиться, потому что не мы являемся пионерами этих «жанров».

Каждый, кто хоть раз испытывал это переживание по-настоящему, без самообмана, знает: это происходит как будто впервые в мироздании — здесь и сейчас. И сразу же исчезает граница между так называемым прошлым и будущим, все становится настоящим.

С музыкой то же самое. Имеет значение только то, зачем я здесь и сейчас нарушаю тишину. Звук — это очень сильная форма контакта и воздействия. За него и за его последствия надо отвечать перед собой и перед другими.

Это не просто так — издал звук и пошел дальше. Издав этот звук, я что-то изменил в себе, в пространстве и в других людях. Поэтому желательно сначала хорошенько подумать и спросить себя: что я делаю?

Что я передаю людям через этот звук, кроме своей гордыни, кроме ничтожного мельтешения своего эго? Весьма возможно, что ничего. Тогда лучше бы помолчать и послушать тишину.

— *А что вы делаете, Антон? Что вы передаете через звук, кроме своей гордыни?*

— Что меня категорически не интересует — это передача в музыке обычных человеческих эмоций. Надо признаться, это не интересовало меня никогда, даже в совсем юном возрасте, когда я был пианистом.

Мне всегда казалось странным заниматься музыкой ради того, чтобы отражать в ней мельтешение страстишек, вызванных заблуждениями нашего загрязненного сознания.

Я интуитивно пытался нащупать некое цельное мироощущение, опирающееся на вертикаль, а не следовать за обрывками впечатлений и сиюминутными чувственными импульсами.

Недаром моим любимым пианистом всегда был и остается Рихтер, а любимым композитором — Бах. Мне кажется, что в моих фортепианных записях музыки Равеля, Мессиана, Баха, авангарда 1920-х годов, сделанных во второй половине 1980-х — в начале 1990-х годов это состояние отчасти присутствует.

Поиски духовного осознания привели меня к встрече с отцом Александром Менем в 1989 году. Это было событие огромной важности в моей жизни. Это абсолютно святой человек. Выражаясь по-буддийски — Бодхисаттва.

Я на всю жизнь запомнил то состояние, в котором пребывал, находясь рядом с ним. Когда его не стало, все изменилось. И только потом, когда я постепенно пришел к буддизму, я вновь пережил это состояние.

Его несут в себе и передают другим живым существам великие буддийские учителя. А я, в меру своей испорченности, пытаюсь передать его дальше — в частности, через музыку.

Это вовсе не приятно-расслабленное сидение с закрытыми глазами, а, наоборот, предельно горячее переживание. У него есть разные грани и разные уровни.

На абсолютном уровне нет никакого деления на «я» и «ты», на «весело» и «грустно», на «добро» и «зло», на «страдание» и «радость». Но есть и множество относительных уровней, и все они состоят из тех лабиринтов, в которые мы загоняем себя сами и в которых блуждаем, наступая на миллиарды одинаковых граблей и не ведая, что творим.

В любом месте любого лабиринта можно увидеть эту самую вертикаль, и тогда лабиринт исчезает.

Ее лучше всех продемонстрировал Пифагор. Музыкальный инструмент, который он сконструировал, чтобы показать ученикам, как устроено мироздание, назывался монохордом. У него была одна вертикально натянутая струна.

Вслушиваясь в те обертоны, которые возникали при игре на монохорде, ученики понимали всё. Собственно, это и есть функция музыки — устанавливать вертикаль.

Но наше сознание, к сожалению, слишком замусорено, поэтому мы пользуемся музыкой для того, чтобы отразить наши бессмысленные блуждания по горизонтальным лабиринтам.

А насчет гордыни... я сражаюсь с ней теми способами, которым я научился всё у тех же учителей. Ученик я плохой, поэтому гордыня все равно прорывается сквозь попытки передать в музыке что-либо существенное.

— *Примеры построения вертикали в своей или в чужой музыке?*

— Бах, Райх, Гласс...

— *Почему вы поставили рядом великого Баха и нынешних минималистов? Бах — «наше всё», проверенное временем и интерпретациями, а современные композиторы только-только начинают исследование вертикали.*

— Проверка интерпретациями — это, наоборот, движение к полной утрате смысла. Трудно представить себе что-либо более бессмысленное, чем интерпретации Баха в современном классическом гипермаркете.

Что такое «наше всё» — я в данном случае не понимаю. Чье «наше»? Мы живем в богооставленном мире, упивающемся маразматической деятельностью своего обезумевшего эго. Музыка Баха — это музыка человека, жившего во Христе. Это уникальный пример духовного делания. С какого перепугу эту музыку могут считать «нашим всем» обитатели современного мира? Что они могут услышать в той музыке, кроме отражения своей суеты?

Что касается минималистов, то они не «только-только начинают исследование вертикали». Вся их музыка с самого начала была нацелена на эту вертикаль.

— *Попытаюсь объяснить почему «наше всё». Мне казалось, что Бах — это так мощно, так просто и так сложно, так глубоко и так всеобъемлюще, что рядом с Бахом невозможно никого поставить, разве не так?*

— Поставить рядом можно кого угодно с кем угодно. Результат в любом случае будет поучительный.

А вот пытаться объяснить искусствоведческими и культурологическими методами те явления, которые пребывают в другом измерении, — это заведомо бесполезное занятие. Культура — это горизонталь, духовное делание — вертикаль.

Пересекаться они могут где угодно и как угодно, но сколько ни пытайся понять эту закономерность с помощью законов эстетики — ничего не выйдет.

— *Правильно ли я вас понимаю, что минимализм, представителями которого являются и Райх, и Гласс — не панацея от всеобщей бездуховности, но удобная технология для выстраивания в музыке духовной вертикали?*

— Минимализм — это не технология. Это просто единственный ненасильственный способ организации звуков во времени, не являющийся своевольным человеческим измышлением. Вот уж что действительно «проверено временем» — так это минимализм.

Трудно даже представить себе, сколько тысяч лет минимализму. Нет нигде в мире такой традиционной музыки и такой богослужебно-ритуальной звуковой практики, которая не была бы построена по принципу «минимализма». А панацеей от всеобщей бездуховности может служить только всеобщая духовность.

— *Как вы пришли к минимализму?*

— Минимализм, максимализм. Разве это важно? Я никогда не знаю, в каком стиле я буду делать следующую вещь. А может, хватит про музыку?

Знаете, в последнее время мне кажется, что в летящей под откос стране, в которой 20% людей просто недоедают, а обезумевшие бандиты бесятся с жиру, говорить о минимализме и музыке как-то не очень хорошо.

Наверное, это наивно.

— *Мне кажется, именно в такой стране подобный разговор и выглядит едва ли не политическим жестом. Внутренняя эмиграция оказывается не только единственным возможным способом существования здесь и сейчас, но и неиссякаемым источником внутренней свободы — той, о которой вы и сами говорите.*

— Да, я понимаю и уважаю такой подход. Но сам я все-таки пытаюсь существовать не в эстетических координатах, а где-то еще.

Поэтому источник внутренней свободы (тем более неиссякаемый) я ищу в совершенно другом месте.

Подозреваю, что словом «свобода» мы называем абсолютно разные вещи. Свобода, обретенная путем эстетических путешествий, — опасная и предательская штука.

В один прекрасный момент вдруг выясняется, что это была не свобода, а изысканно оформленная камера всё в той же «Матросской Тишине».

— *Могу ли я задать пару вопросов про вашу работу телевизионным композитором?*

— Лучше не надо.

— *Вы от нее так решительно отрекаетесь?*

— Нет, конечно. Лучшие вещи для НТВ/НТВ+ даже изданы отдельным диском — «Контракт сочиняльщика». На НТВ я работал всего полтора года, и то, что было сочинено за это время, обладает стилистическим единством и общей атмосферой. НТВ-шный диск вышел в красивом оформлении десять лет спустя, в 2007 году, и стал эдаким монолитным надгробием. Если вы хотите услышать от меня слова на эту тему, то я их сформулировал в предисловии к диску.

Ничего нового я сказать не смогу, потому что это для меня неактуально.

«Культурные» вещи тоже когда-нибудь будут изданы.

На «Культуре» я работаю с 2002 года, и за это время сменилось уже несколько стилистических моделей. Моей самой большой «заслугой» я считаю серию вещей 2002–2004 годов, в которой я использовал пение тибетских монахов, записи знаменного распева и григорианского пения.

Звуковым логотипом канала был звук колокола на так называемом молитвенном колесе, записанный мною лично в буддийском монастыре Копан.

Этот звук слушала вся страна десятки раз в день. А для ежедневного начала и конца вещания канала я сделал тридцатисекундную симфоническую тему с хором, а хор — настоящий: пение монахов из того же монастыря, опять-таки записанное мною. Были там и другие вещи, сделанные подобным образом.

В последующие годы я сделал для «Культуры» ряд удачных работ, и мы с дизайнером Леной Китаевой получили за все это ряд призов, но все-таки те «монастырские» вещи несли в себе особый заряд, который через телевизор был передан миллионам людей, поэтому их я вспоминаю с особым чувством.

Пусть люди даже понятия не имеют, *что* в данный момент звучит из телевизора, но когда они слышат, например, звук этого молитвенного колеса, тем более много раз, в их сознании происходят положительные изменения, которые впоследствии пригодятся. Культура, искусство, эстетика здесь вообще ни при чем.

Удивительно, что мне удалось проделать такую «всенародную акцию по очистке кармы», вложив все это в обертку под названием «телевизионная музыка».

Когда я сочиняю для ТВ (кстати, я уже много лет вообще не смотрю его), то стараюсь находить ракурс, идею и форму, которые делают эту работу осмысленной и позволяют взглянуть на нее как бы со стороны — задуматься о тех или иных важных вещах сквозь призму утилитарной задачи.

Честно говоря, почти всегда получается. Стил*ь* я придумываю сам. Я, конечно, выслушиваю пожелания, но потом все равно нахожу нечто такое, что было бы для меня оправданным, а не навязанным извне.

Я всегда делаю только то, что соответствует моему внутреннему ощущению стиля, цельности и осмысленности. К сожалению, люди, руководящие телеканалами, создающие программы и другие проекты, имеют настолько шаблонное сознание, что все их понятия о музыке и о том, как она должна функционировать на экране, не вызывают ничего, кроме тоски. Или хохота.

Все их «пожелания» настолько предсказуемы, стереотипны и убоги, что можно заранее дословно сказать за них все то, что они могут «пожелать».

При этом они считают себя творческими людьми. Они пытаются косноязычно сформулировать, что именно хотят услышать, но никогда ничего не знают точно и выдавливают из себя слова типа «динамично». А потом выясняется: «Извините, я не это имел

в виду, а нечто противоположное». Если бы они знали, как удручающе они выглядят!

Это очень смешно, поверьте. И к тому же свидетельствует о полнейшем непрофессионализме. Но я к этому давно привык и не обращаю внимания, а просто делаю то, что мне хочется в данный момент.

Это касается не только «Культуры», а всех каналов, для которых я что-либо делал. Только так и можно работать. В результате бывает еще смешнее, когда люди на том или ином телеканале, пытавшиеся навязать какие-то свои «идеи» о музыке, получают от меня нечто совсем другое и потом гордятся: вот какая у нас оригинальная музыка!

— *Мы когда-то обсуждали вашу привязанность к литературному сопровождению своих сочинений. В чем причина этого?*

— Если в музыке есть текст, особенно религиозный, то он требует объяснения. Многие мои инструментальные вещи основаны на религиозно-философских источниках, и к ним требуется хотя бы небольшой комментарий. А иногда просто хочется задать правильную атмосферу для слушания. В современном мире люди разучились слушать записи. Они одновременно делают много дел, и если не настроить их заранее, то могут вообще ничего не услышать.

Кроме того, в этом словесном «акте настройки» возникает личный контакт. На концертах музыканты иногда говорят какие-то вступительные слова. Впрочем, классические исполнители этого не делают, это скорее характерно для рокеров. На рок-концерте любое слово, сказанное музыкантами, всегда встречает очень живой отклик у публики. Раньше, когда я играл концерты, я обычно чуть-чуть настраивал слушателей словами. И сейчас, когда я снова вернулся к концертной деятельности, делаю то же самое. По-моему, это правильно.

— *Значит, можно говорить о том, что теперь вы будете выступать систематически?*

— Можно. Но только я пока не вижу этой системы.

— *А разве музыка не должна говорить сама за себя?*

— И это спрашивает человек, который автоматически переводит музыку на язык слов?

Антон Васильев

— Антон, давайте начнем с фундаментального вопроса — что такое сегодня музыка? Раньше с ней всё было понятно: красивая мелодия, воплощенная гармония, услада слуху. Теперь же композиторы вдохновляются работой отбойного молотка и включают в свои опусы звуки радиотрансляции, скрипы и тишину. А сладкоголосые попсовики-затейники мастерят общедоступные мелодии, которые не могут не понравиться. Где следует проводить границу, отличающую музыку от не-музыки?

— Музыка состоит из материала, синтаксиса и контекста. Первое — это, грубо говоря, то, что звучит; второе — как звучащее разворачивается во времени. Контекст дает нам понять, почему первое и второе имеют место. А восприятие музыки — это взаимодействие всех трех составляющих со слуховым опытом публики.

В месте, где вы утверждаете, что раньше все было понятно, я хотел бы вам противоречить. Когда Бах начал пристраивать к хора-лам Мартина Лютера хроматические монте-секвенции, прихожане воспринимали это не как усладу слуху, а как фальшивые ноты. Бах вышел за границы своего слухового опыта и вступил в конфликт со слуховым опытом прихожан. Нами музыка Баха воспринимается как «гармоничная», потому что она звучит рядом всю нашу жизнь и уже не находится в конфликте с нашим слуховым опытом. Мы слышим в музыке Баха «гармонию», а прихожане собора Нотр-Дам в XII веке слышали бы не музыку, а варварство или еще что похуже.

Теперь к скрипам и тишине. Адорно утверждал, что Шёнберг руинировал наши уши. Я бы экстраполировал чуть дальше: Шён-

берг только балки подпилит, а по-настоящему руинировал наши уши Джон Кейдж, постулировав равнозначность и равноправие всех доступных звуков. По Кейджу, музыка — это все вокруг звучащее, даже звуки отбойного молотка за окном.

Такой постулат был в корне противоположен европейской традиции с ее пониманием музыки как социального ивента*. Влияние Кейджа огромно до сих пор, хотя люди и не собираются толпами у светофоров, чтобы послушать звуки проезжающих мимо автомобилей. Музыка осталась ивентом.

Но материал благодаря Кейджу изменился навсегда: упомянутые вами скрипы и тишина стали такой же его частью, как и какой-нибудь до-диез второй октавы, сыгранный кларнетом.

Звук отбойного молотка на улице музыкой не стал, зато сам отбойный молоток стал музыкальным инструментом. И только при помещении этого звука (материала) в определенный синтаксис и контекст возникает музыка, возникает ивент.

— *Какое содержание вы вкладываете в понятие «ивент»?*

— Люди организованно приходят в зал, к примеру, и слушают музыку.

— *В вашей пьесе *gehirn im tank* тишины больше, чем звучания, точно музыка все никак не может начаться; собирается с силами и тут же рассеивается. Правильно ли я понимаю, что паузы вам так же важны, как то, что происходит между ними?*

— Да, совершенно правильно. Паузы — часть материала. В пьесе семнадцать «объектов», каждый из которых состоит из звука и паузы. Каждый объект инструментован два раза: фортепиано и скрипкой, то есть их, по сути, тридцати четыре. Копии одного и того же объекта находятся в тембральной и ритмической связи.

Грубо говоря, форма пьесы представляет собой начальный числовой ряд плюс вариации. Если объекты пронумеровать от единицы до семнадцати в порядке их появления в пьесе, то у одного из инструментов объекты следуют по алгоритму:

1 | 1, 2 | 1, 3, 2 | 1, 4, 3, 5, 2 | 1, 6, 4, 7, 3, 8, 5, 9, 2 | 1, 10, 6, 11, 4, 12, 7, 13, 3, 14, 8, 15, 5, 16, 9, 17, 2.

* От *англ.* event — событие.

В этом ряду порядковый номер элемента не совпадает с номером его появления. Так, десятый элемент появляется десятым в пьесе, а в ряду стоит на втором месте.

Второй инструмент повторяет то же самое с микроизменениями и с запаздыванием. Далее объекты перестраиваются вплоть до восстановления порядка 1, 2, 3, 4, 5 и так далее. И одновременно с этим сокращается время вступления второго инструмента до тех пор, пока оба не начинают играть синхронно.

И можно действительно сказать, что музыка до последней вариации «собирается с силами».

— *Но что вы хотели этим выразить? Буквально: какие мысли, эмоции, чувства, когда вы писали эту пьесу?*

— Я тогда по каким-то причинам оказался жертвой концепции радикального солипсизма, и все вдруг стало очень непросто; намного сложнее, чем оно, возможно, есть в действительности. Ну и естественно, с таким видением мира был связан творческий кризис по всем фронтам. В таком солипсистском случае доверять тому, что видишь и слышишь, сложно. Нужно было что-то с этим срочно делать, пока не началась шизофрения. И я придумал такую структуру, где ничто, кроме, может быть, тембра и динамики, не соответствует друг другу: порядок появления элемента в пьесе и его положение в ряду, элементы самого ряда и элементы в имитации другим инструментом. Короче, основная идея была в том, что что-то на самом деле не так, как есть.

Надо сказать, тогда это помогло, потому что придуманному пришлось поверить и радикальный солипсизм стал уже не таким радикальным. А потом он совсем прошел, и я стал более или менее полноценным членом общества потребления.

— *Все-таки при сочинении этой пьесы (и насколько это вообще типично для вас) что важнее — интеллектуальные задачи или эмоциональный подтекст?*

— Давайте сперва проясним, что есть «эмоциональный подтекст». Мне пока видится, что ваш вопрос идет немного вразрез с моим предыдущим ответом. Если под «эмоциональным подтекстом» понимать передачу эмоций автора через медиум музыки, то в пьесе *gehirn im tank* речь совсем не о том. Думаю, корректнее было бы говорить

о попытке анализа мирозерцания. А не о том, что автору грустно и он страдает, что ему вообще приходится подобным заниматься.

Как сказано, интенция при сочинении этой пьесы исключительная. Ибо к музыке как определенного рода терапии я отношусь скептически и свою собственную рефлексию стараюсь выносить за скобки. А вопросы, которые ставлю перед собой, сочиняя произведение, анализирующее условия своего собственного существования, — оставлять.

Кроме того, мне кажется, не совсем правильно резко разделять эти два понятия: «интеллектуальные задачи» и «эмоциональный подтекст», часто идущие рука об руку. Есть множество авторов, у которых интенция композиции — личное переживание, и часто не одно. Если переживания оставить сами с собой, то может получиться, что пятнадцать секунд звучат, скажем, эйфория и экстаз автора, потом депрессия и похмелье, потом рождение у автора первенца, а потом смерть всех родственников и искупление.

В этой драматургии чувств без включения мозга, конечно, не обойтись. Только с его помощью, ибо только он сможет обеспечить хотя бы частичную считываемость слушателем личного меседжа автора.

— Ваша пьеса *mein Kreuzspiel* раскладывает один из самых известных органных опусов Баха (использованный А. Тарковским в «Солярисе») на составляющие с помощью электроники в духе Штокхаузена. Вы берете текст Баха и окружаете его электронной рамой, раскладывая на части. Что в этом случае принадлежит Баху, а что вам? Можно ли в таком случае говорить о сотворчестве в духе «Бизе–Щедрин» и насколько это правомочно? То есть существует «Бизе–Щедрин», а до этого существовал «Стравинский–Перголези» и много еще кто.

— Ну, Дмитрий, вы все перемешали! Хотя странно, что вы не упомянули в вопросе «Розовую пантеру». Итак, давайте разбираться по порядку. Пьеса *mein Kreuzspiel* написана для большого романтического органа Зауэра бременского собора Святого Петра и лайв-электроники. В пьесе речь идет прежде всего о контексте места: что, где и на чем играет. Противопоставляются две музыки: хоральная прелюдия Баха *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* и саундтрек

Генри Манчини к фильму Блейка Эдвардса «Розовая пантера». Обе музыки изначально крепко привязаны к определенному контексту, но с появлением новых медиа, прежде всего Интернета, музыка вообще теряет такую привязанность, и чем дальше, тем больше.

Вы, например, упомянули Тарковского, который хоральную прелюдию Баха сделал саундтреком. Сегодня в айпode вместе существуют последний хит Леди Гаги и «Кармина Бурана» Карла Орфа. И электронный носитель — это действительно единственно свободная территория, где такое сосуществование возможно, хотя и без постановки вопроса о причинах. Задаться же таким вопросом — повод делать искусство. Короче говоря, эта пьеса — попытка постановки вопроса, или, другими словами, попытка замены айпода на бременский собор Святого Петра.

Материал электроники состоит из двух сэмплов, скачанных из Интернета: восьмибитной «Розовой пантеры» и миди-версии хорала Баха. В течение пьесы сэмпл с Бахом сжимается в спектре до синус-тона, а семпл с Манчини — во времени до щелчка; в конце концов сэмплы перестают быть узнаваемыми.

Партия органа была написана с конца. Сначала я написал контрапункт из баса «Розовой пантеры» и хорала Баха. Орган практически всю дорогу повторяет исключительно этот контрапункт или, правильнее сказать, контрапункт с дырками. Говоря «дырки», я имею в виду следующее: при первом проведении я заменяю в готовом соединении большинство нот паузами, но оставшийся десяток нот остается на своем месте; при втором проведении к нотам первого проведения добавляются еще ноты из контрапункта; при третьем — еще. И так далее до тех пор, пока в седьмой вариации не появится весь контрапункт полностью.

Это как рассматривать нотный текст через дуршлаг, в котором от вариации к вариации увеличивается число дырочек. Тот же принцип использовал, например, Роберт Раушенберг при стирании рисунка де Кунинга*.

* Одна из акций художника американского поп-арта Роберта Раушенберга заключалась в стирании ластиком карандашного рисунка Виллема де Кунинга, классика американского абстрактного экспрессионизма.

Кроме того, во время вариаций орган и электроника звучат комплиментарно: когда играет орган, электроника молчит, и наоборот. Короче говоря, электроника и орган меняются местами: в начале у электроники материал явен, у органа — нет, а в конце процесса у органа материал явен, а у электроники — нет.

Теперь я бы хотел перейти к Стравинскому и Щедрину и к правомочности сравнения упомянутых вами работ с пьесой *mein Kreuzspiel*. Главное отличие я вижу в том, что и в «Пульчинелле», и в «Кармен-сюите» не важен контекст: перед обоими авторами стояли другие задачи.

Самое крутое в Стравинском, по-моему, то, что он, наверное, первым из композиторов стал работать с *objet trouvé*^{*}, техника, созданная в 1913 году французским художником Марселем Дюшаном. Она заключается в том, что художник берет уже существующий объект, не имеющий отношения к искусству (природный или созданный человеком) и переносит его из нехудожественного пространства в художественное. В результате объект становится произведением искусства или его частью. Так в изобразительном искусстве появились «Велосипедное колесо» (1913), «Сушилка для бутылок» (1914), «Фонтан» (1917) и так далее.

В 1917 году Марсель Дюшан создает «Фонтан», а Стравинский в 1918-м пишет «Сказку о солдате», а в 1920-м «Пульчинеллу», в которой в качестве *objet trouvé* выступает музыка Перголези. На найденный объект накладывается исторически чуждый ему синтаксис. Секвенции Стравинский перенимает без изменений, но ставит их в чуждые им условия — монтирует их с материалом, который внешне ничего общего с ними не имеет. Материал поставлен в другой музыкальный контекст. Поэтому я склонен считать, что Стравинский имеет непосредственное отношение к современному искусству в европейском понимании.

У Щедрина материал Бизе является скорее, не побоюсь этого слова, *objet perdu*^{**}. Под *objet perdu* здесь подразумевается ложная

* Найденный объект (фр.).

** Утраченный объект (фр.).

тактика *objet trouvé* — тактика неправильной или нерелевантной цитатности. В этом случае цитатность Щедрина реакционна: она подтверждает оригинальный контекст, а не меняет его.

Ибо найденный объект по определению используется художником для того, чтобы показать, что найденное может быть и не тем, что оно есть. Этого у Щедрина не происходит.

«Кармен-сюита» — это, по сути, незначительно переинструментированная и сжатая минусовка оперы Бизе с понавешанными украшениями на ударных для получения танцевального грува. В принципе, задача по превращению оперной музыки в танцевальную удалась. Хотя не знаю, прошел бы этот фокус теми же средствами, например, с какой-нибудь частью «Кольца» Вагнера: там совсем нет ун-ца-ца, что для танцевальности важно.

Смены контекста у Щедрина в «Кармен-сюите» не происходит, и это не *objet trouvé* в том смысле, который ему придал Дюшан. И подобная деятельность Щедрина к современному искусству в его европейском понимании отношения не имеет.

Что до сравнения с моей пьесой, то проведение параллелей со Стравинским кажется мне более логичным, чем с Щедриным, хоть и не до конца корректным.

Интересно, что вы упомянули «электронику в духе Штокхаузена». Почему? В чем вы видите сходство?

— Антон, упоминая «Пульчинеллу» и «Кармен-сюиту», я имел в виду включение чужих сочинений в более поздние. Понимаю, что «чужое слово» может использоваться в самых разных контекстах, однако человек, слушающий ваше сочинение, скорее всего, не будет знать про бременский собор; значит ли это, что оно сильно зависит от контекста? Мне нравится идея логики айфона, композиторское диджейство, но получается, что такая музыка не для всех — скажем, моя мама ее уже не поймет. Штокхаузен вспомнился, потому что вы используете электронику «состаренного» звучания, будто бы прямоком из 1960-х.

— Какая-то музыка не должна быть для всех, как и все люди не должны быть одинаковыми. Но прежде чем отграничивать вашу маму от возможной аудитории, я бы дал ей возможность послушать

пьесу, составить мнение и задать вопрос. Моей маме, например, понравилось.

Но действительно вы правы, материал здесь довольно сильно зависит от контекста. И при прослушивании в записи без дополнительного пояснения он частично теряет смысл. Да и любая музыка, задуманная как сценический ивент, в записи теряет. Взять хотя бы оперу. Но в Европе эта пьеса будет исполняться, как правило, в церкви, потому что там находится орган. Проблема снимается автоматически.

Кроме того, соединение материалов в пьесе происходит не только на контекстуальном, но и на музыкальном уровне, так что, слушая запись, думаю, можно сделать пару правильных догадок, о чем вообще идет речь.

— *Ваша коллажность и прямое цитирование напоминает мне ситуацию в современной философии, когда тексты философов оказываются рефлексией, заметками на полях Платона и Гегеля. В современной музыке схожая ситуация?*

— Я не уверен, вправе ли я говорить за всю современную музыку, но мне, видимо, ничего не остается, кроме как обобщить. Я бы скорее стал говорить не о рефлексии, а о связи с музыкально-историческим процессом. Например, некий композитор берет известный медиум и показывает его в совершенно ином свете. Так, «Тристан-модель» — это не что иное, как секвенция по терциям — суперстарая модель, известная еще со времен Ренессанса. Или, скажем, постановка банального для европейской цивилизации вопроса «что такое музыка?» приводит Кейджа и Лахенмана к совершенно противоположным решениям, рождая новое.

Что касается материала, сегодня нужно сказать о двух позициях: модерниста и постмодерниста. Модернист ищет новый материал, приделывая к скрипке раструб от тубы; постмодернист верит, что эти попытки как самоцель обречены на провал и смысла не имеют.

В постмодернистской позиции остается вопрос о широте поля зрения. Под *objet trouvé* в широком смысле можно подразумевать принцип, идею, цитату, найденную пьесу, и вообще всё, что угодно.

Если поле зрения сужать, то материал найденной пьесы можно редуцировать до, например, звука *арсо** у струнных. В какой степени это является «рефлексией», можно рассуждать долго. Материал не цель, а средство.

Если взять за основу модернистскую позицию, то материал является целью. Борис Гройс в статье «О Новом» говорит, что нет ничего более банального, чем стремиться создать новое. А быть постоянно новой — неотъемлемая черта европейской культуры, что автоматически обрекает ее на банальность.

А если кто-то хочет этой банальности избежать и не создавать новое, копируя, например, Шопена без слышимого объяснения причин, то этот кто-то заведомо обречен на провал. Потому что Шопен, как и любой европейский художник, дает нам понять своим искусством, почему его искусство релевантно и почему оно именно такое, каким оно является.

Наш гипотетический кто-то в своем «авангардном» случае перестает взаимодействовать с европейской традицией и поэтому не может быть авангардистом, ибо авангард — явление европейское; наш композитор превращается немного в бабушку из деревни, поющую довольно сложную микротональную музыку, которая остается. Просто остается.

— *То есть можно говорить об одновременном существовании в музыке и модернистского и постмодернистского подходов?*

— Сегодня, конечно, можно. И скорее всего, имеет место синтез этих двух позиций. Хотя такая свобода говорит скорее о постмодернистском, чем модернистском подходе. О постмодернизме сложно говорить, например, в отношении XIX или начала XX века, исключение составляет, пожалуй, только Стравинский. В начале XX века перед искусством стояла задача поиска нового материала, а перед художником — собственного стиля. Раньше треугольных теток мог рисовать только Пикассо, а сегодня все.

— *Какие у вас первые музыкальные впечатления?*

* Техника игры на струнных смычковых инструментах, при которой звук извлекается ведением волосом смычка по струнам.

— Когда я был совсем маленьким и еще не говорил, мой дедушка со стороны отца подарил мне проигрыватель «Арктур» — невиданную по тем временам роскошь: с двумя гигантскими сателлитами, эквалайзером, стабилизатором иглы, кучей кнопок и прибамбасов. Я был так мал, что не помню, как это произошло. Первое музыкальное впечатление в моей жизни, думаю, было связано с этим «Арктуром». Это была пластинка фирмы «Мелодия» со сказкой «Алиса в Стране чудес» и песнями Высоцкого. Еще были «Приключения капитана Врунгеля» Фиртича и «Пеппи Длинныйчулок» Дашкевича. До сих пор я эти сказки обожаю и слушаю с большим удовольствием.

Еще любил такую зеленую пластинку с 40-й и 28-й симфониями Моцарта. Ну и естественно, песни Аллы Пугачевой, в первую очередь на музыку Игоря Николаева.

Еще я посещал музыкальную школу, даже две. В первой на балалайке играл. Получалось, насколько помню, очень круто, в первом классе играл программу третьего. У меня, наверное, большой талант к балалайке был. Но я хотел почему-то на гитаре, а балалайкой пришлось заниматься лишь потому, что в том году учителя гитары у них не было и можно пока позаниматься балалайкой. Ну я и согласился.

Год прошел, и после суперуспешного обучения я потребовал моего педагога по гитаре. Но он и тогда не появился, и я поменял школу. В первой школе я занимался на балалайке по сорок минут в день, и все получалось. Домашнее задание по сольфеджио и музыкальной литературе делалось тоже быстро. Полный расслабон. После смены школы из-за гитары пришлось первый класс повторить.

Так как я все по теоретическим дисциплинам уже проходил, то расслабон усилился, а на следующий год продолжился и протянулся еще три года, до тех пор, пока я все это не бросил.

Еще важен был, наверное, поход с отцом в Москве на «Евгения Онегина». Особенно музыкой Чайковского я воодушевлен не был и поэтому начал много слушать, чтобы понять, что заставляет этих чудаков платить деньги за эти жуткие вопли. Послушал «Хован-

щину», «Бориса <Годунова>» и много еще чего и понял, что опера — это круто. Хотя и не вся. Вот опера «Евгений Онегин» мне всегда казалась очень скучной.

— *Сейчас отношение к опере Чайковского не изменилось?*

— «Пиковую даму» люблю, а «Евгения Онегина» недолюб-ливаю.

— *А когда количество слушательских впечатлений перешло в качество, заставившее вас сочинять?*

— Думаю, в моем случае количество прослушанного не имеет никакого влияния на потребность сочинять. На сочиняемое влияние имеет, а на потребность сочинять — нет.

— *Была ли перед вами некая поведенческая модель, которая помогла вам стать композитором?*

— Поведенческой модели не было. «Помогло» наличие этой человеческой деятельности. Если бы ее не было, то возможны два варианта: либо мне хватило бы ума ее изобрести, либо нет, и я занимался бы тем, что уже придумали.

— И чем бы вы тогда занимались?

— Трудно сказать, кем бы я был, не существуя композиции как рода человеческой деятельности, и как бы выглядело общество. Поэтому здесь все равно, что я отвечу. Чтобы ответ прозвучал не слишком скучно: наверное, я бы стал трансвеститом-проституткой.

— *Что за «электронные системы», которыми вы занимались в Бауманском институте?*

— Это такие системы, которые работают на электронах. Там было что-то про связь в основном, про сотовые телефоны, радиотелескопы, катодный и анодный токи, направление которых надо было на схеме показывать. Вначале еще была математика с физикой. Это мне нравилось. Потом математика с физикой кончились, началось наведение ракет на врага, и мой интерес исчез.

— *Всегда хотел выяснить про связь математики и музыки...*

— Лейбниц прекрасно заметил, что музыка — это не что иное, как числа, остающиеся при слушании незамеченными. Музыка,

помимо всего прочего, состоит из звуков, а звук — явление физическое, требующее для описания математический аппарат.

Сегодня нам известно, что простейший звук — это синус-тон. А синус-тон — это число. Вообще говоря, конечно, два — амплитуда и частота колебания. Частота — это не что иное, как количество колебаний в секунду, воспринимаемое нами как звук определенной высоты. Кроме того, музыка разворачивается во времени: и тут тоже без счета не обойтись. Все, что связано с природой звука, будь то тональная гармония или теория фильтров, имеет непосредственное отношение к математике. В основе натурального строя лежит обертоновый ряд, в основе темперированного — логарифмическое деление частотной области на равные части. Полифония и контрапункт строгого стиля базируются на числах, выражающих интервальные соотношения между голосами.

Если речь о серийной технике, то мы имеем дело вообще лишь с одним числовым рядом, который проецируется на все параметры музыки. В электронной музыке и спектрализме без математического аппарата практически никуда. В основе спектрального анализа лежит преобразование Фурье, немыслимое без дифференциального и интегрального исчислений.

В общем, все, что происходит на уровне природы звука, имеет непосредственное отношение к математике. Будь то аддитивный синтез, частотная модуляция, конволюция сигналов или моделирование волны, основой которого является теория полиномов Чебышева.

Все упомянутое, как правило, — теория, средство. Когда нам проигрывают спектр из нечетных обертонов, то мы слышим что-то похожее на кларнет, а не числа себе представляем; когда мы слышим сложный ритм, являющийся наложением каких-то элементарных числовых рядов, то сами числа тоже побоку: слышна сумма этих ритмов; важно воздействие, которое такая техника оказывает.

При использовании математических законов в композиции, будь то стохастические алгоритмы Ксенакиса или числа Фибоначчи у Штокхаузена, важнее всего умышленное превращение композитором немusикального в музыкальное.

— Когда я наводил справки перед нашим разговором, то больше, чем ваше техническое прошлое, меня поразило то, что вы пишете органную музыку. Почему вы выбрали для самореализации именно этот старомодный инструмент?

— Орган «старомоден» точно в той же степени, что и скрипка: у менестрелей наряду с портативом были также и струнные инструменты. А композитор Брайан Фернихоу до сих пор пишет струнные квартеты.

Орган в силу своей привязанности к месту, церкви, хоть и пережил эмансипацию, как упомянутая скрипка, но протекало это труднее, ибо речь шла не все время о религиозном контексте: достаточно вспомнить премьеры Лигети и Кагеля в Бременском соборе. На *Improvisation ajoutée* Кагеля до сих пор лежит табу исполнения в этом соборе.

И в связи с нетранспортабельностью органа все, что на нем играется, звучит, как правило, в церкви (если речь о европейской традиции). И поэтому, что бы я ни сочинил для органа, оно прозвучит в церкви. Этот аспект инструмента я и попытался тематизировать, соединив музыку, «принадлежащую» собору изначально, и музыку, которая становится «собственностью» собора только в силу того, что она исполняется на органе.

— Есть ли у вас какие-то планы и ощущение, куда вы будете развиваться?

— То, что я делаю, я бы назвал анализом условий, в которых музыка существует, может существовать или по каким-то причинам не может. Так, сейчас я занимаюсь программированием киборда*, на котором будет исполняться *Klavierstück IX* Штокхаузена.

Я при этом нот вообще не пишу. Я краду. Программа построена таким образом, что при нажатии клавиши звучит либо звуковысота, записанная Штокхаузенем в нотах, либо семпл, например вопль «D'oh!» Гомера Симпсона, или кусок записи оригинала пьесы, который зациклен в лупе**, воспроизводимом на разных скоростях и

* Клавиатуры.

** Loop (англ.) — техника семплинга, при которой семплы постоянно повторяются.

направлениях. Но что именно проигрывать при нажатии клавиши, решает программа сама, причем случайно. Таким образом, пьеса — попытка тематизировать проблему исходного материала, его взаимоотношения с окружением и сферы, в которой авторское право и понятие цитаты вообще имеют смысл. Формально все ноты до единой принадлежат Штокхаузену, а пьеса — нет: оригинальный материал и синтаксис подвергаются тотальной деконструкции и тем самым помещаются в иной контекст. Кто автор пьесы, неясно, и на поклон я выхожу всегда неуверенно.

— А как вы отбираете заготовки для вашего микса? У вас есть для этого какие-то определенные параметры?

— Соединяя пьесу Штокхаузена с «чуждыми» ей семплами, я обращаюсь с ними как с *objet trouvé*. Любой музыкальный материал вне слухового опыта равнозначен. Во-первых, им может быть все, что угодно (любая акция, любой звук, любая уже написанная музыка), а, во-вторых, материал (звук) является не целью, а средством. И только «живой» слуховой опыт делает материалы контекстуально различимыми (*Klavierstück IX* создана для исполнения в концертном зале, а мультсериал «Симпсоны» для трансляции по телевидению). «Живой опыт» значит концерт или любой ивент вообще. Но современные медиа стирают контекст материала, и слуховой опыт из «живого» превращается в «оцифрованный»: у меня в компьютере хранятся все сезоны «Симпсонов» и полное собрание записей Штокхаузена, и я могу смотреть мультики и слушать «Группы»* одновременно. Граница исчезает. А в пьесе речь идет как раз о различии между «живым» и «оцифрованным» слуховым опытом.

Выбор семплов довольно произволен. Конечно, если бы все семплы были одинаковыми и представляли бы, например, обращения начального аккорда *до-диез-фа-диез-соль-до*, то противопоставление материалов было бы исключено, поэтому я старался выбирать тот материал, который на уровне моего личного «живо-

* Сочинение Карлхайнца Штокхаузена *Gruppen* для трех оркестров (1955–1957).

го» слухового опыта чужд моему личному «оцифрованному» слуховому опыту.

— Кого вы назначаете своим слушателем? Кто способен прочувствовать всю эту интертекстуальную игру?

— Всех, кто слушает. Другой вопрос, что слушать тоже можно по-разному. В немецком языке есть два глагола: *hören* (слушать) и *zuhören* (вслушиваться), выражающие принципиальную разницу между различными уровнями слушания, хотя часто на русский язык переводящиеся одним и тем же глаголом «слушать». Прекрасно эту разницу сформулировал композитор Лахенман: «*Hören ist wehrlos — ohne Denken*» («Слушание беззащитно без мышления»). Оригинал цитаты принадлежит, собственно говоря, его учителю, Луиджи Ноно: «Музыка = Мышление». Существует три уровня слушания: слушать так, как это делаю я в настоящий момент с песней Майкла Джексона *Blood on the Dancefloor*, одновременно отвечая вам; еще можно слушать, понимая внутреннее устройство музыки; и третий уровень заключается в понимании, зачем все это уже понятое устройство звучит. Последние два подразумевают также анализ. Ясно, что эти типы могут совмещаться.

Но как слушать и в какой ситуации, каждый человек волен выбирать свободно. Потому я слушателя не назначаю, он «назначает» себя сам, просто слушая и добровольно помещая свое восприятие в желаемые рамки.

— Интереснее всего нам, как я понимаю, третий уровень слушания. Расскажите, зачем звучит эта песенка Майкла Джексона?

— Ну, понимаете, я сейчас сижу в Интернет-кафе у турков, слушаю теперь уже песню *Lousy Party* Аллы Борисовны периода расцвета. В кафе сейчас несколько разных людей. Каждый из них говорит по скайпу на своем, очевидно, родном языке. Смею предположить, на турецком, немецком и русском. А чтобы ответить на ваш вопрос, необходима некая концентрация.

Наш мозг работает постоянно на input*. А при звучании языка, который мозгу известен, происходит процедура распознавания

* Input (англ.) — вход.

образа или смысла, ибо мозг не знает, известен ли ему этот образ заранее, и пытается его понять. Поэтому я отвлекаюсь от предмета нашей беседы, пытаюсь из текстуры звучащего вычленить русский и немецкий, в то время как турецкий остается более или менее фоном. Песню же Аллы Борисовны я, наверное, послушал уже раз пятьдесят как минимум, и для мозга эта песня заведомо известна, и он не занимается вслушиванием (zuhören), хоть и слышит (hören). Так работает первый уровень слушания. И я лелею надежду, что благодаря такому слушанию я отвечаю вам что-то более или менее вразумительное.

А что до третьего уровня, то его я уже с песней и Майкла Джексона, и Аллы Борисовны пережил. И думаю, что практически все люди ставят себе какую-нибудь музыку, чтобы было не так скучно, например, гладить или блины печь: при наличии двух альтернативных задач восприятия мозг выбирает, как это ни странно, более сложную. В моем случае это наша беседа, а в случае блинного пекаря — музыка. Хотя найдутся и такие пекари, которые со мной поспорят.

— *Я правильно понимаю, что пафос такой деятельности — в снятии всех возможных оппозиций: между высоким и низким, классическим и попсовым, вечным и сиюминутным?*

— Не совсем так. Утверждать, что разница между явлениями человеческой культуры отсутствует, по меньшей мере наивно. И речь скорее не о снятии различий, а, наоборот, об их артикуляции. То, что такая дифференциация есть, это не хорошо и не плохо: так функционирует социум, в котором мы живем. Ослабить можно разве что только иерархии.

Культура сложна, и я категорически не согласен с мнением, что ее необходимо рассматривать только в категориях иерархии «высокого» или «низкого», исключая одно из другого. Симфония Малера точно так же, как и современные субкультуры, будь то техно, или толкиенисты с мечами в Нескучном саду, имеет свой культурный контекст и свою нишу. Борис Гройс приводит такой пример: представим себе, что на Землю падает метеорит или всех затапливает гигантская волна, как в фильме Роланда Эммериха «2012»,

погибают почти все, а из культурного наследия остается только одна серия «Симпсонов». Тогда можно предположить, что для будущих поколений эта серия будет столь же ценна, как для нас сегодня культура менестрелей. Песни Шуберта окажутся «сиюминутными», а Гомер Симпсон останется в веках до следующего «голливудского финала». Мангеймская ракета, увертюра к «Бастьену и Бастьене» Моцарта, первые четыре такта Третьей симфонии Бетховена — элементарный материал, который может быть отнесен куда угодно и может образовывать связи с любым культурным явлением. Например, оперы «Кармен» и «Сказки Гофмана» обращаются к так называемым низким жанрам, как правило, танцевальным.

Или Моцарт: в финале первого акта «Дон Жуана» он переносит народные танцы в пражский Национальный театр. А танец — один из старейших механизмов самоидентификации субъекта.

Пьеса для киборда, о которой шла речь, не снимает различий, она скорее является попыткой наблюдать объекты культуры в их социальном окружении. Соединение пьесы Штокхаузена с «чуждым» ей объектом — это попытка снятия описанной иерархии.

Все культурные явления вокруг нас существуют не сами по себе, но в связи друг с другом и с социумом, который их продуцирует и одновременно потребляет: *consumo, ergo sum**. Восприятие зависит от опыта субъекта, а также обстоятельств, в которых оно происходит. Я убежден в том, что искусство по определению взаимодействует или, если угодно, конфронтирует с обществом. Оно анализирует среду, в которой существует, и тем самым обеспечивает восприятие себя в обществе. И поэтому каждое произведение искусства есть продукт общественных отношений.

— *Значит, своей деятельностью вы пытаетесь объяснить изменения в восприятии, связанные с технологиями?*

— Верно, ну и интерконтекстуальное восприятие в целом.

* Потребляю, следовательно, существую (*лат.*). Измененное изречение Декарта *Cogito, ergo sum* — «Мыслю, следовательно, существую».

Владимир Горлинский*

— Какое из ваших сочинений стало самым известным и почему?

— Я думаю, это *Ultimate granular paradise*. А на вопрос «Почему» не знаю ответа. Возможно, потому, что под него можно танцевать.

— Расскажите о нем тем, кто его не слышал. Как вы его придумали? Как и когда написали?

— Пьеса написана для «Пифийских игр 2008», проекта, где композиторы соревнуются за слушательское и исполнительское внимание (исполнители и слушатели голосуют за понравившееся произведение). Одной из тем того года была футурология, и мне не оставалось ничего, как придумать свой вариант развития событий.

Ultimate granular paradise — мой прогноз нашего общего будущего. Я вижу в искусстве вообще и в музыке в частности сильнейший стимулятор чувств, имеющий большую власть над сознанием человека.

Сейчас искусство является таким же продуктом потребления, как и любой товар, находящийся на полке супермаркета. Если смотреть дальше, то в ситуации тотального потребления искусство не может оперировать сложными, непонятными широким массам идеями. Не должно быть и излишней детализации — только про-

* Обе беседы со мной относятся к 2011 г. Через два года, когда зашла речь о печати книги, мне предоставилась возможность редактировать текст. Я не стал ничего менять, даже когда понимал, что мои нынешние суждения больше не подпитываются от тех стародавших. Это странно, но, написав эти тексты, я как будто снял с себя обязательства думать таким образом, что в конечном счете сделало меня немного счастливее. — В. Г.

стые, узнаваемые конкретной потребительской группой конструкции. Тогда логично предположить, что объекты искусства вскоре станут такими «таблетками радости», стимуляторами удовольствия для употребляющего их человека.

Моя пьеса моделирует состояние, когда пороги удовольствия уже настолько превышены, что ситуация восприятия превращается в свой антипод — информационный ад с бесконечной эйфорией и медиадопингом чувств. Это — *UltiMedia* («окончательные медиа»), это и есть «Окончательно гранулированный рай».

— Но ведь это будущее уже наступило — слушатель (впрочем, как и современный композитор) находится в ситуации перманентной информационной травмы, когда превышены все пороги восприятия. Искусство должно жить в конкуренции с другими громокипящими видами деятельности — шоу-бизнесом, рекламой, политикой. Какой должна быть сегодня музыка, чтобы оставаться конкурентоспособной? Чем она должна «брать» аудиторию?

— Почти наступило, да. Это заметно по сегментации культурного пространства: есть рамки, которые достаточно точно указывают на то, какой продукт будет появляться в том или ином культурном сообществе. Главное правило одно: если целевая аудитория этот продукт покупает, то производство ликвидно. Композитор не написал еще первых двух нот своего нового сочинения, но уже сталкивается с ограничениями, идущими от разных институций (фестивалей, фондов, ансамблей), а также системы воспроизведения музыки (залов, самой концертной ситуации).

Типизируется многое — время звучания пьесы, инструментальный состав, технические возможности исполнения. Касательно времени звучания: в современной академической музыке есть несколько нормативов — около семи, двенадцати и двадцати минут, в которые вписывается большинство фестивальных сочинений.

Наибольшие ограничения вносит сама концертная ситуация, предлагающая всегда одну модель: музыкант воспроизводит некий набор действий, который воспринимает слушатель.

В этой цепочке у слушателя самая важная роль и самая «корректная» точка восприятия. Хотя можно было бы поставить под

сомнение эту решающую роль слушателя, например создав для него невозможность направленного слушания (скажем, произведение существует одновременно в разных пространствах).

Возможность эксперимента, затрагивающего саму суть создания, восприятия и воспроизведения, является важнейшей причиной развития и существования музыки. Этот эксперимент всегда происходил и происходит сейчас, ранее его признаками было создание новых музыкальных инструментов, обновление музыкального языка и расширение границ музыкальных форм.

Теперь, когда пороги чувствительности сильно превышены и мы пришли к новому «нойзовому» академизму, этих средств уже недостаточно.

Изменение концертной ситуации как основы потребления музыки — одна из возможностей такого обновления. Что, к сожалению, практически нереально в рамках существующих ограничений современной академической музыки.

В тот момент, когда система начинает оперировать такими понятиями, как «продукт, созданный из прагматических соображений, производство которого ликвидно, а дальнейшее продвижение успешно», включается таймер на самоуничтожение академической музыки.

Поскольку в сравнении с настоящим шоу-бизнесом, политикой и рекламой современная музыка является крайне убыточным производством и на создание новых объектов нужны средства извне, ее существование следует считать коммерческой ошибкой, которую следует просто исправить.

— Что такое «нойзовый» академизм?

— Это новый мейнстрим современной академической музыки. «Нойзовый» означает различные шумы и нетрадиционные для классической музыки звуки, которые используются в композиции как в виде новых приемов игры на обычных инструментах, так и в виде электроники.

Это называется *extension techniques*: существуют целые методики, где описывается, какие клапаны зажать или как держать смычок и с каким давлением вести, чтобы получить тот или иной тип звука.

Все это, с одной стороны, свидетельствует об очень высоком техническом уровне композиции — эти приемы по сути являются словарем новой музыки.

Это нормально, поскольку и в жизни мы используем одни и те же слова, а на выходе получаем разный смысл. Проблема заключается в другом: очень часто эти приемы переходят от автора к автору вместе с типовыми ситуациями их использования: сами приемы зачастую уже окрашены семантикой и ее сложно не учитывать.

Более того, в ситуации, когда у композитора есть несколько возможных решений, то, что связано с уже имеющейся семантикой, по определению оценивается более положительно и может казаться самым «верным» решением. Я имею в виду, что это воспринимается как некий естественный, интуитивный вариант, что на самом деле рождает множество ограничений для композитора.

В результате мы получаем ситуацию, когда сделанная на прекрасном техническом уровне композиция становится тотально прогнозируемой и слушателю совсем не нужно напрягаться, чтобы понять, что будет в следующую минуту.

Появляются работы, у которых есть чему поучиться в профессиональном плане, но это не та музыка, которую ждешь, не то, что хочется слышать снова, и совсем не то, что оставляет после себя одни вопросы, и ты уже не знаешь, как с этим жить дальше. Hi-tech продукт серийного производства в области современной музыки — это и есть «нойзовый» академизм.

Самое важное в этой ситуации — избежать соблазна наклеивания ярлыков. Хочу напомнить, что порицать академизм новой музыки — такая же мода, как и считать, что ты «внесистемный» только потому, что ты уже два года живешь дауншифтингом* где-нибудь в Патайе.

— *Порицать ничего не станем, но давайте определим, где в связи с применением шумов проходит граница музыки? Если музы-*

* Дословно: «переключение на низкую передачу» — социальное явление целенаправленного осознанного спуска по социальной иерархии, связанное с «жизнью для себя», «отказом от чужих целей».

кой может быть все, что угодно, то что тогда музыка, а что немусика?

— Музыка — это всё, любые временные пропорции, и почти не важно, что их наполняет: звук, свет или что-то иное. Еще более важно, что это именно *воспринимаемые* временные пропорции. То есть музыка — человеческое представление о времени. Визуальное столь же важно, как и слуховое. Для какого-то объекта время может вдруг остановиться: в этом случае музыка есть застывшая пластика (скульптура). Наверное, не очень корректно говорить, что всё есть именно «музыка», но в противном случае нам пришлось бы говорить что-то вроде «всё есть нечто», что не очень хорошо для понимания.

— А чем тогда музыка отличается от других временных видов искусства?

— Принципиально ничем. Конечно, в каждом конкретном случае различается объект восприятия и путь, по которому вы получаете информацию. Это все очень важно, ведь благодаря рассинхронизации систем доставки (например, аудио- и видеопотока) мы получаем очень интересные ситуации ложного восприятия, когда мы теряем контроль над происходящим.

Я не верю своим глазам! // Что я слышу? // Это невозможно! — вот классические примеры ложного восприятия.

Однако главное происходит именно во временных пропорциях. Остальное — искусно сделанная обманка, специи, которые должны удерживать внимание слушателя на определенном уровне. Я вполне допускаю ситуацию фазового перехода, когда при замене аудиосахара видеосолюю (или же просто подмене одних семантических конструкций другими) при надлежащей адаптации временных пропорций мы сможем получить схожий по воздействию результат.

— Правильно ли я понимаю, что сформировался замкнутый круг потребления форматов, который невозможно разорвать?

— Да, современная академическая музыка предлагает нам некий выбор форматов: они поддерживаются системой воспроизведения, институциями, ну и конечно, самими композиторами. Но как только автор осознает, что данный формат ему не подходит (а подстраи-

вать свою идею под уже существующие варианты он по ряду причин не может), он сталкивается с невероятными трудностями в организации своего проекта. Шансы на исполнение такого произведения становятся очень малы. В принципе, это вполне объяснимо: чтобы существовать, система должна отторгать элемент, который, завися от нее полностью, пытается осознать свою автономность.

— *Какой тогда смысл в новом академизме — создание и поддержание форматов или же, помимо формальных задач, еще и отработка каких-то идеологических моментов?*

— Здесь нет особого смысла, «цели» или «предназначения».

Мы можем говорить как о некоем факте, что нынешнее состояние музыки способствует проявлению высокого профессионального уровня и позволяет на основе имеющихся форматов выносить суждения (что очень важно для конкурсов, фестивалей, комитетов по распределению грантов).

Система существует и работает вовсю. С другой стороны, она подчиняет себе любые отклонения от формата и полностью детерминирует культурное пространство. Отработки каких-то экзистенциальных или иных идеологических моментов я в этом не вижу.

— *Как соотносится нынешний академизм с классической музыкой?*

— В истории музыки было много моментов, которые мы могли бы назвать академизмом. Каждая музыкальная эпоха в какой-то момент достигала точки, когда уменьшалось поступление новой информации и развитие на время замедлялось, притом что качество работ оставалось стабильно высоким.

Поскольку исторически академизм всегда был связан с каким-то определенным стилем, представляемым крупной композиторской фигурой или целой школой, выход из таких точек «торможения» находился сам собой — рано или поздно ощущалось пресыщение стилем и начиналась революция. Так было вплоть до последнего времени: еще сериализм проходил все стадии классического академизма.

«Нойзовый» академизм иной природы: во-первых, он возник не как революция или реакция на предыдущий «большой» стиль,

он появился стихийно, отвечая на запросы рынка современной музыки; его возникновение — просто обратная сторона деятельности институтов новой музыки.

Во-вторых, нынешний академизм в отличие от исторических поразительно устойчив: он не базируется на каком-то определенном стиле (на самом деле, слово «нойзовый» — не более чем очень грубое обобщение), а вбирает в себя очень многие, даже противоположные направления.

Столь же успешно он адаптирует под себя новые технологии по мере их появления, в этом смысле он прекрасно защищен от музыкальных переворотов: не создавая чувства пресыщения каким-то определенным стилем, он может просто вбирать в себя все новые «революции».

Его задача — отформатировать культурное пространство с помощью доказавших свою успешность стандартов новой музыки.

— *Давайте еще на одном примере из вашего творчества разберем, как работает структура и форма — это пьесы Beiklang III. Sun. Disc. Minotaurus (2010)?*

— Когда я начинал работать над пьесой, меня очень заинтересовала идея движения по лабиринту: мы проходим по одной линии и никогда не знаем, действительно ли эта линия едина, или она состоит из многократно пересекающихся отрезков пути.

Сначала я сочинил прямой тип движения, это могло стать началом другой пьесы, которая переработала бы первоначальный материал, развила его.

Но дальше я использовал этот фрагмент подобно семплеру: один и тот же материал постоянно возвращается и перебивает линейное движение. Иногда происходит что-то вроде правильного развития формы, иногда оно полностью ломается.

Я бы хотел, чтобы у слушателя возникало чувство, что что-то постоянно происходит не так и его всякий раз обманывают.

Это важно потому, что таким образом можно воздействовать на способность слушателя предугадывать дальнейшее развитие пьесы, — ведь если вы слышите нечто на протяжении какого-то времени, вы, так или иначе, знаете, что случится дальше.

Именно это составляет ваше мнение о «правильном» или «неправильном» развитии пьесы, именно это позволяет вам судить, удачна композиция или нет.

Меня очень привлекает ситуация, когда мы не можем предсказать, что будет в следующую секунду. Это и есть идея лабиринта, ведь мы не знаем, что будет за дверью — долгожданная свобода или смерть от Минотавра.

Даже небольшое смещение пропорций разрушает связное восприятие — а ведь мы не затрагивали «несущих» конструкций. С этим интересно работать.

Вот один из вариантов: некий материал держит внимание слушателя, потом что-то ломается (или продолжается неправильное время) — и он начинает восприниматься как скучный. Композитор «ошибся», внимание слушателя постепенно ослабевает.

В это время — постепенно или внезапно — вводится некий новый объект, который притягивает внимание и снова позволяет следить за материалом с интересом.

Если объект появляется постепенно, то мы сталкиваемся с еще одним интересным эффектом: слушатель, включившись в активное восприятие, вдруг обнаруживает, что все вокруг поменялось, а он пропустил момент и мотивацию этого изменения. Ситуация резко меняется: слушатель пытается найти утерянный кусок пазла, при этом значительно усиливается роль предугадывания дальнейших событий. Для композитора это отличный момент, чтобы дать слушателю целую цепь «ложных открытий».

Так сочиняются поля сгущения/разрежения внимания. В принципе, это обычный процесс, и каждый композитор делает это (натяжение формы, кульминация, расслабление и так далее).

Другое дело, когда это начинает быть осознанной стратегией и, собственно, материалом пьесы — тогда становится возможна значительно более детальная работа с восприятием.

— *Для чего вы используете так много разных инструментов на небольшом промежутке времени?*

— Таким образом я пытаюсь создать единое электроакустическое поле, в котором и электронный, и акустический звук будут

абсолютно едины, и слушатель иногда может потерять контроль над распознаванием тембра.

Для этого я использую самые разные устройства, которые дают сложный акустический результат, а в электронике — наоборот, достаточно простые объекты.

Это тоже разрушает связанное восприятие и ставит слушателя в ситуацию, когда он не уверен в своих ощущениях.

Также, возможно, несколько странный момент: я использую очень специфические типы звука. Некоторые из них при желании можно назвать «красивыми» или «необычными», но, если их соединить вместе, получится тотально шумовой эффект, где эти звуки будут просто неразличимы. Это печально, потому как мы не можем наслаждаться звуком и ощутить всю его мощь; но, с другой стороны, создается шумовой поток, по которому скользит слушатель, цепляясь за различные элементы в качестве ориентиров. За что он успеет «схватиться», то и будет его впечатлением и индивидуальной картой переживаний.

— *Вы используете механизм цепной реакции — как это работает?*

— Один инструмент является «спусковым механизмом» для другого инструмента, следующий зависит от предыдущего, и так далее.

Меня интересует скорость реакции исполнителя, а также граница, после которой цепь ломается и такая реакция становится невозможной. Здесь есть близость к идее самоорганизации систем.

Это рождает очень нестабильный акустический результат, сильно меняющийся от исполнения к исполнению. Звучание не обязательно должно быть всегда перфектным. Есть ситуации, в которых возможно появление «неофициального звука», — он не обязан быть интересным или хорошо сделанным и имеет намного большее воздействие на слушателя именно в силу своей нестабильности.

— *Другая ваша пьеса, Paramusic, вышла в финал композиторского конкурса на сайте YouTube. Вы довольны результатами своего участия в конкурсе?*

— Самым главным результатом этого конкурса стало то, что широкая Интернет-общественность узнала о существовании современной академической музыки. Естественно, это был совершен-

но экстремальный опыт и для композиторов, и для Российского национального оркестра, и для слушателей — но когда-то нужно было начинать. Сейчас тема поднята, посмотрим, что будет дальше.

— *Насколько Российскому национальному оркестру удалось передать ваш замысел?*

— Отличий довольно много, поскольку пьеса сложна и содержит большое количество деталей, многие из которых были потеряны. Но тут проблема не какого-то отдельного оркестра, а порок системы распределения репетиционного времени в целом. Так, к сожалению, работают оркестры во всем мире: на новую программу выделяется максимум две-три репетиции, притом что коллектив, возможно, никогда ранее не сталкивался с исполнением новой музыки.

Для меня это исполнение важно по другой причине: мне удалось проверить свои идеи в условиях живого исполнения, теперь я знаю, что и почему работает в моей пьесе, а что нет. После этого у меня появилось желание писать новую пьесу для оркестра.

— *Объясните, что означает название опуса.*

— Одно из значений приставки «пѣрѣ» — «сверх». В композиции используется весьма абстрактный материал: фактически только гаммы и арпеджио с изменяемым шагом. Будучи многократно наложенными друг на друга, эти простейшие ряды перестают быть различимыми в качестве отдельных элементов. Так образуется единый «сверх»-звуковой поток, который лучится и переливается множеством заложенных в нем цветов.

— *Как современный академизм зависит от литературы и программности?*

— Напрямую никак не зависит. Появление в новой музыке реальной программности — случай почти исключительный и нуждающийся в специальном объяснении. Современная музыка в достаточной мере абстрактна, чтобы допускать такие простые переносы смыслов. Значительно чаще композитор использует литературную основу в качестве метафоры и модели для инспирации*.

Программность и обязательная литературная основа сочинения были по-настоящему открыты в эпоху романтизма и потом заим-

* Мотивации, импульса к сочинению.

ствованы оттуда советской музыкой. Потому как в искусстве Советов не должно было быть двусмысленности и недосказанности: если герой объясняется героине в любви, то строго по тексту и в общепринятых выражениях. Даже сейчас это проявляется очень сильно: хоть людей, которые верят в возможности советского гипернарратива, все меньше, в России эта тема до сих пор остается очень важной. Боязнь «связного» высказывания и частое неприятие прямых нарративных конструкций — следствие той же травмы.

— *Я не зря спросил вас о названии пьесы, которое пытался разгадать, но у меня ничего не вышло. Я уже привык к тому, что современные композиторы дают своим опусам многозначные, многозначительные заголовки, точно призванные сбить с толку и обмануть ожидания.*

— Обман ожиданий является важной стороной общения автора и слушателя. Восприятие некого объекта означает, что в каждый момент времени мы имеем представление о трех его составляющих: образ прошлого (как сумма знаний об объекте), настоящее и прогноз будущего.

Они возникают в нашем сознании автоматически, нам не нужно думать об этом специально или что-то анализировать (хотя мы и можем это делать, концентрируясь на какой-то части информации).

Этот механизм регулирует другой важный элемент восприятия — поля сгущения/разрежения внимания слушателя. Внимание ослаблено, когда мы можем абсолютно точно предсказать, как именно будет развиваться объект во времени.

Справедливо и обратное — при невозможности более-менее точного прогноза мы вынуждены внимательно следить за вновь появляющейся информацией, чтобы рано или поздно «поймать» периодичность происходящих изменений.

Теперь самое главное: ритм сгущений/ослаблений внимания — это и есть те границы временных пропорций, которые сочиняет композитор. Это надматериальный уровень, который обеспечивает всем временным искусствам единую схему восприятия.

Для работы со слушательскими ожиданиями необходима некая система или иерархия (такая, как тональность или стандарты музыкальной формы), относительно которой мы можем строить прогноз будущих изменений.

Система рефлексов обеспечивает первичный, неосознанный уровень восприятия (сами рефлексы не являются объектом восприятия, но результат их работы мы осознаем) — так происходит обман ожиданий по типу музыкальных аффектов. Работа с аффектами не представляет особого труда, но стратегия автора в этом случае видна практически сразу, и обман быстро раскрывается.

Более сложными системами иерархий являются лад, тональность, строение музыкальной формы и так далее. Обман ожиданий по такому типу сопровождает всю историю классической музыки: это, в частности, проявляется в разработках и связующих партиях сонатных форм — в отличие от экспозиционного материала, где должна быть большая прогнозируемость. Здесь обман ожиданий проявляется целиком в рамках выбранной системы иерархии, не имея возможности выхода за ее пределы.

Высший уровень этой пирамиды — семантические значения, образ прошлого, так или иначе следующий тенью за каждым объектом восприятия. Работа с ожиданиями на этом уровне очень сложна в силу чрезвычайной индивидуальности переживания, а правила игры настолько размыты, что композитор вынужден сам создавать их для своего слушателя. Сначала необходимо дать слушателю некий «правильный» механизм работы системы, чтобы затем, нарушая свои собственные правила, создать для него цепочку «ложных открытий».

Есть примеры в истории музыки, когда отношения композитора и слушателя складывались примерно по таким законам. Чем больше музыка отходила от своей первоначально прикладной функции, тем более становился заметен «слушатель» как объект все возрастающего внимания композитора.

Думаю, мотивацией многих «странных» решений Гайдна являлась именно игра со слушателем. Иногда это можно заметить и у Моцарта. Но главный обманщик доверчивых ушей — Стравинский.

— Обычно музыкой считается то, что знакомо, к чему ухо привыкло. Пафос современной музыки в расширении возможностей восприятия, в нахождении чего-то нового. Отсюда и возникает примат технологических приемов, применение новых инструментов и материалов. Я правильно понимаю пафос «нойзового» академизма?

— В современной музыке идея «поиска нового» — не более чем этикетка и узнаваемый бренд для обывателя. Отсюда болезнь нашего общества авангардом: большинству людей ведь не нужны тонкое переживание предмета искусства и связанная с ним революция сознания. Требуется просто нечто «свеженькое», «актуальное» и желательно «острое».

Изобретение новых музыкальных инструментов и всевозможных новых звучащих устройств — тоже уже своеобразная норма для молодого композитора. Этот путь бесконечен и, кажется, совершенно прекрасен: создание собственного звукового пространства будоражит воображение и ведет ко все новым комбинациям.

Но не стоит забывать о человеческом восприятии: после превышения определенной границы мы начинаем терять чувствительность вообще к чему бы то ни было и все эти невероятные звучания становятся для нас просто информационным мусором.

Еще нужно понимать, что зачастую этот совершенно невероятный звук просто не нуждается в создаваемой вами композиции — он настолько самобытен и прекрасен, что она ему мешает, не дает слушателю насладиться им в полной мере.

— *Что вы понимаете под наслаждением от современной музыки — интеллектуальный процесс или чувственный? Какого рода удовольствие можно получать от поисков современных сочинителей?*

— Понятие удовольствия применимо не только к современной музыке, это общая категория: в сознании большинства людей конечным пунктом работы восприятия является именно это. Гедонизм в музыке полноправно заявил о себе в XIX веке, и нельзя сказать, что это негативно сказалось на развитии культуры — достаточно вспомнить о Скрябине с его «Томлением», «Наслаждением» или «Поэмой экстаза». Лично у меня вызывает опасение лишь тот факт, что категория удовольствия давно уже лишена той наивности, с которой ее использовали романтики, сейчас она просто прекрасно вписывается в рыночную действительность современного искусства. Я бы назвал удовольствие топливом, на котором вся эта система работает.

С этой точки зрения нет большой разницы между дамой, рыдающей на концертах Олега Погудина, и юношей, категорично

влюбленным в Лахенмана. Оба они используют объекты искусства в качестве гарантированного средства удовлетворения своих интеллектуальных потребностей, оба знают, что и как доставляет им наслаждение, и стараются фокусироваться именно на этом — тогда действие «препарата» становится по-настоящему сильным.

Имея очень четкие стилистические маркеры, по которым люди могут узнавать «нужный» объект искусства, мы получаем полную сегментацию культурного пространства. Выход слушателя за пределы этих рамок сопряжен с потерей плотности наслаждения и, соответственно, не очень желателен. Слушательское удовольствие — это последнее, о чем может думать композитор, стремящийся сохранить за собой право делать то, что он сам желает.

— *Хорошо, а о чем тогда композитор должен думать в первую очередь?*

— Это индивидуально. Если нужна какая-то точка отсчета (особенно в начале работы), то нет ничего лучше, чем думать о том, что находится за пределами бесконечности.

— *А если конкретнее?*

— Думать о своем слушателе: в какую акустическую ситуацию тот отправится, дать ли ему с собой компас, или он будет выбирать-ся своими силами. Значит ли что-то его присутствие в этой системе, или ему просто представилась возможность наблюдать работу какого-то механизма? Всегда ли нужно сопровождать слушателя в качестве гида по своей композиции? Или можно удалиться, оставив его наедине с самим собой?

— *Так что же находится за пределами бесконечности?*

— Не знаю, Дмитрий. И это константа: в этом можно быть абсолютно неуверенным. Когда я начинаю работу над новой пьесой, я должен понимать, что нет ничего, что мне знакомо, я не умею написать рядом двух нот и все связи необходимо придумать заново. Попытка понять природу бесконечности вызывает неуверенность схожего толка.

Есть и другие мысли, которые вполне можно использовать в таком качестве, но эта — моя любимая.

Георгий Дорохов

— *Как вы стали композитором? Как вообще становятся композиторами? Насколько ваш путь в сочинительство типичен?*

— Что-то нетипичное мне сложно назвать; лет в одиннадцать какие-то первые опыты уже были, но примерно до девятнадцати я сомневался, чему отдать предпочтение: занятиям на инструменте (в моем случае — игре на скрипке) или композиции.

В результате, во многом благодаря интересу к музыке XX века я все-таки остановил свой выбор на сочинении музыки и поступил на композиторский факультет Московской консерватории. И пока не было ни одного момента в жизни, когда бы я пожалел о своем выборе.

Так что, в общем-то, здесь вряд ли можно найти что-то интересное; скорее — ситуация типичная, когда инструменталист становится композитором. Другое дело, что кто-то совмещает в себе оба эти качества, кто-то сосредотачивается лишь на сочинении музыки.

— *В нашем диалоге о Брукнере вы сказали, что впервые услышали его симфонии на родительских пластинках. Кто ваши родители и как они влияли на ваш профессионально-творческий выбор?*

— Родители у меня одновременно музыканты и историки — поэтому могу сказать, что мне в этом отношении посчастливилось: с какими-то вещами, связанными с музыкой, я познакомился еще до того, как начал всерьез этим заниматься (пусть это знакомство и не носило системный характер). Влияние на выбор — даже не знаю; но главное, что никто не заставлял.

— *Какая звуковая среда окружала вас в детстве?*

— В детстве мне нравилась классическая музыка, потом я к музыке охладел и до одиннадцати лет думать не думал, чтобы стать музыкантом. Меня тогда занимали более глобальные проекты — например, каким образом лучше спланировать метро в Томске (которое вряд ли когда-нибудь вообще будет существовать). Потом — услышал в концерте Первую симфонию Малера, и что-то, наверное, сдвинулось в сознании.

— *А вы помните момент, когда решили стать композитором? И кого вы видели своим «прототипом»?*

— Поначалу я почти никогда и никому не показывал свои опыты. До конца первого курса томского училища, когда я стал посещать факультатив по композиции.

Что же касается прототипов... Какое-то время круг моих интересов не выходил за классико-романтические пределы; уже потом, к счастью, этот круг довольно быстро расширился — сначала в него вошел Шнитке, потом Мессиян, потом Вторая венская школа и Эдисон Денисов (стилистике которого я даже подражал в определенный момент). Кстати, еще до поступления в консерваторию мне посчастливилось посетить во Франции пять концертов ансамбля Intercontemporain — где я впервые услышал сочинения Ноно, Беррио, Лигети, Ксенакиса, Куртага, Булеза, то есть классиков второй половины XX века, — на тот момент это было, пожалуй, одним из самых ярких музыкальных впечатлений.

— *Я спросил про звуковой ландшафт вашей томской жизни, потому что Кирилл Серебренников рассказывал мне о вашем сочинении для жестяных баков, которое звучало в Перми на Речном вокзале. Я подумал, что, может быть, истоки интереса к жестяному шуму оттуда, из сибирского детства?*

— Нет, появление этого сочинения точно не связано с впечатлениями из детства (хотя в пяти минутах от дома тоже был Речной вокзал, а по ночам иногда гремели землечерпалки, добывая гравий для дорог со дна реки).

Мне предложили написать сочинение к открытию Музея современного искусства и одновременно выставки «Русское бедное».

Мне объяснили, что там примерно будет, и я постарался сделать сочинение, которое бы могло послужить увертюрой к выставке — для «бедного» инструментария.

Почти сразу пришла идея использовать железные мусорные баки — как нечто, имеющее отношение к бедности. Вслед за ними пришли старые батареи (которые были найдены в помещении пермского Речного вокзала), железные листы, деревянные ящики (первоначально планировалось сооружение какого-то деревянного куба, но потом, очевидно, планы поменялись, а ящики остались — из партитуры их уже было не выкинуть).

Затем пришла идея инструментальной модуляции от деревянных предметов в начале к металлическим в конце (металлическое постепенно вытесняет деревянное).

— *У вас есть еще какие-то опусы с использованием нестандартных инструментов? Насколько такие сочинения для вас типичны?*

— Конечно, довольно часто я использую в качестве музыкальных объектов такие предметы: жестяные банки, надувные шарики, пенопласты, рельсы, электродрели. Либо в сочетании с акустическими инструментами, либо используя только их, как, например, в «Манифесте для трех пенопластов». Я заведомо ограничил инструментарий и способ звукоизвлечения (только смычками). Получилось такое композиторское упражнение — в зависимости от степени давления смычка на один и тот же предмет, он сопротивляется давлению и ломается от него.

В дальнейшем я хочу продолжить эту линию уже на несколько ином уровне — с большим погружением в этот материал, с большим протяжением по времени, с иными, более непредсказуемыми композиционными решениями. В «Манифесте для пенопластов», например, все заведомо подано в «обнаженном» виде; с намеренно безыскусной формой — на то он и манифест! (Это, скорее, даже не столько композиция в полном смысле этого слова, сколько декларация дальнейших действий.)

Конечно, для меня некоторые из таких сочинений («Манифест для пенопластов» и «Манифест для стульев») — это не эксперимент, а усвоение уже довольно почтенной традиции применения в качестве инструментария каких-либо звучащих объектов (как это было,

например, у Ла Монте Янга, у Клауса Хубера в *Schattenblätter* или в конкретной музыке). Так же, как я, в свое время усваивал техники композиции второй половины XX века.

Впрочем, это не означает, что я намерен отказываться от акустических музыкальных инструментов. Однако повторять путь Лахенмана (переносить принципы конкретной музыки на оркестровую), разумеется, смысла не имеет — все равно Лахенман будет в выигрыше. Нужно искать альтернативный путь.

— Поэтому в нашем диалоге о Брукнере вы отметили, что из современных композиторов на вас особенно повлиял Дмитрий Курляндский, автор Концерта для оркестра с автомобилем?

— Да, общие черты можно найти. Но отправные пункты у нас, как мне кажется, разные. Первое сочинение, в котором я системно отказался от стабильной звуковысотности, — «Превращение для фортепиано», — было написано не столько из-за желания этого отказа, сколько с желанием проверить — насколько оно совместимо с классической сонатной формой. Затем вышли еще несколько подобных сочинений — после которых многим стало казаться, что я так сочиняю исключительно потому, что наслушался Лахенмана и Курляндского. Безусловно, общие чисто внешние, слуховые моменты тут можно обнаружить; однако подход к материалу — отличается.

В какой-то момент, правда, я осознал некоторую опасность этих «похожестей» — результатом стало написание *Graffiti* для оркестра (симфонический диплом — где нет ни одного «ненормативного» приема звукоизвлечения; хотя своей настоящей дипломной работой я считаю «Русское бедное» — но о том, чтобы выставить его на экзамен не могло быть и речи); затем — еще нескольких сочинений, где можно проводить параллели с чем угодно, но уж точно не с сочинениями Мити.

Что касается проблемы влияния на молодого композитора уже сложившегося автора — то об этом удачно сказал в одном интервью Владимир Григорьевич Тарнопольский. Я, к сожалению, не помню дословно, но речь шла о том, что он не побоялся бы посоветовать молодым композиторам в какой-то момент подражать кому-то, дабы обогатить себя стилистически; но важно затем вовремя отойти от чужой стилистики.

Мне кажется, он прав — нужна точка отсчета, от которой потом можно прийти к чему-то другому — возможно, даже радикально отличному от первоисточника. Некоторые мои сверстники, например, прошли через влияние французского спектрализма — то, что они делают сейчас, совершенно не похоже на сочинения классиков спектрального направления.

— А как бы вы определили свою творческую манеру, метод, стиль?

— Мне довольно сложно вписать себя куда-нибудь — некоторые сочинения можно отнести к продолжению конкретной инструментальной музыки; тут сказалось влияние таких композиторов, как Лахенман и Шаррино. Ну и без знакомства с сочинениями Курляндского дело не обошлось.

Сергей Невский, правда, утверждает, что у меня, скорее, больше общего Матиасом Шпалингером. Забавно, но сочинения, которые Невский при этом имел в виду, написаны, когда я не слышал еще ни одного из сочинений Шпалингера. Впрочем, с тех пор этот пробел исправлен: Шпалингер теперь для меня — едва ли не более близкий композитор, чем Лахенман.

Есть сочинения, в которых можно найти общие черты с флюк-сусом*, например недавно завершенное *Concertino*, где на солирующем альте или скрипке нужно играть при помощи молотка, пилы и дрели; только в отличие от акции Юргиса Мачюнаса (где тоже разламывают скрипку, но еще более циничным образом — буквально разгрызая под конец инструмент зубами!***) у меня это один из компонентов сочинения (пусть и один из важных), целиком связанный с остальными инструментами ансамбля.

Есть и медитативные, сверхмедленные композиции, в которых инструменты выступают скорее в роли звучащих экспонатов. Одно из сочинений так и называется — «Экспозиция»; в названии, прав-

* Флюксус — арт-движение 1950–1960-х гг. в Европе. Ставило своей целью спонтанное слияние в одном произведении-потоке различных способов художественного высказывания: конкретной и электронной музыки, визуальной поэзии, движения, символических жестов, хеппенингов и т. д.

** «Соло для скрипка» 1962 г.

да, есть доля иронии по отношению к консервативной части музыкантов. Есть даже несколько сочинений, где действия исполнителя почти переходят порог неслышимости — впрочем, после их написания я довольно быстро понял, что это не тот путь, по которому мне интересно двигаться.

Так что скорее можно говорить об определенных линиях, которых я придерживаюсь; образах, к которым регулярно возвращаюсь.

— *Из какой точки внутреннего пространства вы пишете? Вы ведете дневник наблюдений, «посете народы»*, самоутверждаетесь, ищете гармонию, фиксируете свидетельства как соглядатай, медитируете или что-то еще?*

— Насчет внутреннего пространства — не знаю, но есть практически перманентная необходимость написать что-то еще. Либо по-новому развивая идеи предыдущего сочинения или воплощая какие-то упущенные мысли и идеи. Есть ли в этом мотив самоутверждения — тут уже вопрос психоанализа, в котором я как-то пока не чувствую необходимости.

— *А все, что вы сочиняете, складывается в единый нарративный цикл или все опусы «про разное»?*

— Разумеется, есть образы и идеи, перетекающие из сочинения в сочинение; иногда бывает, что какие-то моменты, вроде бы оставшиеся в прошлом, возвращаются вновь. Где-то это связано с желанием повторить то же самое, но на другом уровне, поместив в иной контекст. Бывает, что возникает желание взглянуть на пройденный этап со стороны, быть может, даже с некоторой иронией.

Для меня очень важна самоирония. Причем независимо от того, чувствуется ли это в музыке (скорее, это нежелательно). Речь не о самопародии; такие сочинения возникают у композитора, лишь когда он начисто лишен ироничного отношения к себе.

* Ироничное выражение Николая Гумилева, основанное на стихотворении Пушкина «Свободы сеятель пустынный». Имеется в виду — навязчивый дидактизм, стремление автора в своем творчестве проповедовать читателю (в данном случае — слушателю) какие-то собственные истины.

Сочинения помимо воли автора с какого-то момента становятся карикатурой на него самого; причем подчас более ядовитой, чем любые возможные неблагоприятные критические отзывы. Самоирония для меня — это внутренний антивирус от таких явлений (регулярно обновляемый).

— *Над чем в себе и в музыке вы иронизируете?*

— В «Манифесте для трех пенопластов», например, можно обнаружить доведенную до абсурда идею музицирования на струнных инструментах, но в их отсутствие.

Смычки остаются, а вместо привычного, ожидаемого инструментария (самый очевидный состав — струнное трио) — куски пенопластов, на которых играют теми же способами, что и на скрипках и виолончелях.

Но в сочинениях иронию редко можно реально услышать — это скорее внутренний процесс или, в некоторых случаях, технологический. В *Graffiti*, например, собраны штампы среднестатистических симфонических дипломов, помещенных в нетипичный для них контекст, — строение не волнообразное, как это чаще бывает в сочинениях с подобной фактурой, а по принципу блоков, которые резко сменяют друг друга, как кадры — за счет чего материал обретает новое качество.

Кстати, и здесь при всей непохожести тоже можно провести параллель с Митей Курляндским, который представил на суд дипломной комиссии «Гипотетическую симфонию»!

— *Какое свое сочинение на сегодняшний день вы считаете главным?*

— Для меня, пожалуй, одно из важных — это «Русское бедное». Это и итог определенного периода, и выход за его пределы.

Сейчас мне в этом смысле интересно будет услышать *Concertino**; хотя бы потому, что это первый мой опыт насильственного обращения с музыкальными инструментами (разломанные стулья на

* Премьера первой версии пьесы *Concertino* для ансамбля состоялась 24 октября 2010 г. в парижском театре Дюнуа в исполнении Московского ансамбля современной музыки.

фестивале «Другое пространство» — это все-таки несколько иной случай*). Там, кстати, тоже есть ирония — над самим концертным жанром, в котором солист играет что-то очень сложное, требующее приложения усилий.

А вообще я неоднократно уже сталкивался с такой ситуацией, что после завершения очередного сочинения казалось: вот, наконец, это я могу назвать своим первым настоящим сочинением!

Потом проходило какое-то время, и ситуация повторялась.

— *А какому опусу вы присвоили номер первый?*

— Я не чувствую необходимости нумеровать свои сочинения.

К тому же не хочется создавать иерархию: если назвать какое-либо сочинение первым опусом — то будет логичным следующему присвоить второй порядковый номер, и так далее. Но далеко не факт, что эти сочинения с порядковыми номерами будут такими же по цельности выражения идеи, как и первое. Более того — с течением времени может оказаться, что какие-то «допорядковые» сочинения, даже при их большей неровности или наивности, интереснее последующих, выполненных более совершенно. А проставлять номера всем сочинениям как-то слишком самонадеянно.

— *Как к вам приходят идеи новых сочинений? Вы их слышите?*

— Абсолютно по-разному! Довольно часто — не за письменным столом, а в самых неожиданных местах — например, идея *Concertino* возникла по пути из консы в «Макдоналдс» (и там же набросана в первоначальном виде на бумагу).

Думаю, все дело в том, что в голове практически постоянно либо происходит композиционный процесс, либо возникают идеи. При чем поводом может стать что угодно: и лекция по оркестровке народных инструментов; и знакомство с сочинениями других композиторов — когда второстепенный момент может оказаться катализатором появления чего-то своего; или просто взгляд на выброшенный пенопласт, который до отправления в помойное ведро упаковывал новый унитаз.

* Пьеса «Манифест для стульев», фестиваль современной музыки «Другое пространство». Москва, 2010 г.

Слышу ли я музыку в процессе сочинения или замысла? Сложный вопрос. Когда я пишу что-то со звуковысотностью, то почти всегда уверен, что это прозвучит во время исполнения.

Но если в сочинении используются исключительно расширенные техники либо вообще какой-нибудь пенопласт — то при каждом исполнении все будет звучать по-иному.

Например, в одном из моих струнных квартетов музыканты играют в основном за пределами струн — на колках, подгрифнике и деке. Естественно, звуковой результат будет меняться в зависимости от исполнителей, инструментов и даже от погодных условий.

Абсолютно неожиданно в одном из исполнений «Манифеста для пенопластов» — когда играл украинский ансамбль Nostri Temporis — три пенопласта выстроились в ре-мажорное трезвучие; причем на следующем исполнении этого сочинения теми же музыкантами никакого ре мажора и близко не было, так что возникает вопрос о степени вмешательства автора в обращение с материалом.

И даже иной вопрос — насколько тут вообще автор необходим; не проще ли, казалось бы, просто исполнителям взять по куску пенопласта — и создавать какую-то свою собственную импровизацию?

— *Так не проще ли?*

— Автор здесь все-таки присутствует. Но степень вмешательства может быть разной — абсолютный контроль над материалом и относительный.

В первом случае идет строгая композиторская работа: выстраивание формы (четкой, порой примитивной), отбор способов звукоизвлечения, инструментария, штрихов.

Ограничение средств и организация их в систему — одна из самых главных композиторских обязанностей.

Что касается контроля относительного — то тут музыкантам предоставляется больше свободы. В «Манифесте для стульев», например, перед ними находится просто лист с нарисованным процессом ломания стульев.

Один из моих друзей, увидев партитуру, привел сравнение с похожими по идее рисунками Бидструпа*, где тоже не написано, сколько это точно может длиться (от пяти до тридцати минут — это довольно-таки приблизительное указание).

Однако в «Манифесте», во-первых, есть подробное объяснение, что нужно делать, а во-вторых (и это самое главное), — последовательность приемов очень точная: в каждой секции три приема, и в каждой следующей секции один из приемов заменяется другим.

Очень простое решение, которое действует как скрепляющий обруч и позволяет говорить об этом манифесте как о композиции, дающей в определенных рамках свободу исполнителям, а не просто как о выписанной импровизации или акции (в общем-то, просто разрубить стулья топором — задача несложная; да и сами стулья композиторы уже давно используют в качестве инструментария).

Сейчас мне интересно развить этот второй путь — экономный, потому что нет необходимости записывать для такой пьесы сто-двадцатистраничную партитуру. Но он, возможно, требует не менее объемных описаний и инструкций по применению (в *Concertino* 90% текста — это указания исполнителям и всего лишь около 10% — схема-партитура).

— *Насколько это все-таки музыка, а не перформанс или даже театр?*

— А я не боюсь определения «Стульев» и как перформанса (на театр это все-таки не очень тянет, как мне кажется). Некоторые композиторы налагают для себя некоторое табу на перформанс — не понимаю почему. Мне кажется, что он возможен. В чистом ли виде или как один из элементов сочинения. Почему нет! Но «Манифест для стульев» — едва ли не единичный пример перформанса (или даже акции) у меня. Те же «Пенопласты» — не перформанс. Просто в качестве инструментария используются не музыкальные инструменты, а объекты (то же самое и в «Русском бедном»).

* Херлуф Бидstrup, датский художник-карикатурист, который создавал серии рисунков, изображающих развитие какого-либо процесса или сцены. Рисунки часто напоминали короткие остроумные комиксы без реплик.

Или банки в «Экспозиции I» — их вовсе не обязательно видеть, но нужно слушать, как исполнитель их очень долго мнет (в партитуре есть указание, что длительность этого отрезка — по желанию исполнителя). Может возникнуть вопрос: почему именно жестяная банка, а не что-нибудь из ударных, которые, быть может, с большим успехом заменили бы неказистое звучание мятой банки из-под газировки. Но мне как раз интересно то, что звучание и неказисто, и нестабильно — что-то не озвучивается, что-то, наоборот, вдруг резко выделяется. Мне интересна нестабильность при некотором ее ограничении.

— Но получается, что это музыка для однократного прослушивания?

— Вот как раз и нет! Потому что каждый раз одно и то же сочинение будет отличаться по звучанию. В каких-то исполнениях будут сохранены форма, фактура и ткань — но звучать будет по-иному; в каких-то — наоборот — будет меняться многое, вплоть до длительности сочинения, но материал останется тем же — и приемы игры останутся неизменными.

Кстати, даже такие, казалось бы, одноразовые вещи («4'33» Кейджа, например) при более внимательном взгляде оказываются способными на многократное исполнение, правда, насколько это будет интересным, зависит от исполнителей (но, впрочем, это относится и к более привычным музыкальным образцам).

Если же иметь в виду собственно композиционную одноразовость — то это более сложный вопрос. Разумеется, есть некоторые идеи, повторить которые не получится (то же «4'33» Кейджа); однако развивать идеи, на первый взгляд одноразовые — никто не запрещает.

Один из ярких примеров — сочинения Вадима Карасикова, в которых исполнитель совершает ряд экстремально сложных действий. Все они очень строго прописаны в партитуре, но реально во всем сочинении практически ничего услышать невозможно. Это — с одной стороны — развитие эстетики тишины, но не в буквальном виде (когда исполнитель просто молчит), а в гиперусложненном.

С другой стороны, это доведение до некоторой крайней точки, быть может, даже до абсурда структуралистской и постструктуралистской эстетики.

Так что, как мне кажется, даже «одноразовые», «одномоментные» идеи можно переосмыслить и воплотить на каком-то другом уровне; более того — даже самые избитые (лигетиевские метрономы, к примеру)*.

— Я, Гоша, имел в виду немного иное — то, что такие «театрализованные» опусы нужно не только слышать, но и видеть. Сложно представить себе человека, который слушает компакт-диск с аудиозаписью перформанса.

— На самом деле почти все выше перечисленное (кроме «Стульев») вовсе не нуждается в просмотре!

Когда я представлял свои сочинения на композиторских встречах, то, кроме как от консервативно настроенных музыкантов, не слышал сожаления, что не видно происходящего на сцене.

Хотя, конечно, многие вещи лучше слушать на концерте — но не потому, что нужно видеть процесс исполнения. Дело в чем-то другом, что я не могу объяснить.

Шаррино, например, потрясает меня до глубины души в концертном исполнении, а в записи производит не более чем просто хорошее впечатление. Или тот же Карасиков — бессмысленно знакомиться с его сочинениями, слушая их с компьютера, потому что там мало что можно услышать.

Мне кажется, что в записи, даже самой качественной, чувствуются потери в сравнении с концертным исполнением.

Правда, это можно опровергнуть примером Гленна Гульда, который отказался от концертов в пользу звукозаписи. В общем, довольно сложно объяснить этот феномен...

* Сочинение Дьёрдя Лигети 1962 г. — Симфоническая поэма для 100 метрономов, каждый из которых настроен на определенный темп и музыкальный размер. В начале они создают сплошной, непрозрачный аритмичный шум, но по мере того, как метрономы, один за другим, начинают останавливаться, их отдельные ритмы всё больше прослушиваются. До тех пор, пока не остается только один метроном, который тоже замолкает.

— А вы как сочиняете: на компьютере или за инструментом?

— За роялем я вообще не сочиняю; да и то, что я делаю, практически невозможно изобразить за клавиатурой (если это, конечно, не для фортепиано написано). Что касается программ нотного набора — то они все-таки способствуют лености и инертности мышления.

Некоторые мои ровесники, освоив в совершенстве технику нотного набора, вновь вернулись к записи своих сочинений от руки. Я обычно первоначальный план и черновой вариант пишу на канцелярской бумаге, а чистовик делаю уже в программе нотного набора, расшифровывая при этом какие-то невыписанные моменты.

Было даже несколько случаев, когда я делал партитуру в программе *Paint!* Например, музыкальную часть совместного перформанса с Денисом Мустафиным *Electroautomatica-2*.

— Каким вы видите свое будущее? На что может рассчитывать человек, посвятивший себя сочинению музыки?

— Буду продолжать в том же ключе, что и сейчас! Надеюсь, что основной отрезок композиторского пути еще только предстоит пройти, и интересно — каким он будет и куда приведет.

Что же касается предстоящих сложностей: в России еще не сложилась система, позволяющая композиторам существовать за счет их деятельности — и это уже не частная, а общая проблема.

Но в конец времени композиторов я не верю.

— Каков же ваш главный аргумент против теории Мартынова о времени композиторов?

— Один из главных его аргументов — снижение значимости роли композитора в социуме.

Конечно, доля истины здесь есть — правда, относящаяся не только к композиторам, но и вообще к людям, занимающимся искусством (по сравнению, например, с XVIII–XIX веками).

Кроме того, мне кажется, идея смерти автора спекулятивна — этим можно оправдать технически несовершенные вещи, неинтересные сочинения, вторичность материала, банальность решения композиторских задач: раз автор умер — то все дозволено!

К тому же автор книги рассматривает скорее отечественную музыкальную ситуацию, упуская из виду происходящее в мире (вопрос — насколько сознательно он это делает).

А отечественная композиторская ситуация — это явление, еще недавно стоявшее особняком (в плохом смысле) и выпавшее из мирового контекста.

С недавних пор ситуация, правда, налаживается — российские композиторы все чаще выходят на мировую арену и оказываются более чем конкурентоспособными. Причем некоторые из них свободны от оков академического композиторского образования — как, например, финалист композиторского конкурса «Гаудеамус» 2010 года Сергей Хисматов.

Если честно, в данный момент едва ли не самой интересной для меня музыкой является то, что делают мои сверстники — поколение 1970–1980-х годов рождения. Интересно, какую музыку будут писать родившиеся в 1990-е.

Так что композиторы никуда не делись, они живы и, судя по отсутствию пораженческих настроений, не собираются перекалифицироваться в парикмахеры.

— *А что сейчас происходит в российской поисковой (не хочу употреблять термин «авангардный») музыке?*

— Как мне кажется — очень интересные явления! Российская музыка наконец перестала быть маргинальной.

К преодолению разрыва с мировым контекстом композиторы шли с конца 1950-х годов, но все время ощущалась некоторая, с одной стороны, как мне кажется, закомплексованность, а с другой стороны — провинциальная уверенность: мол, мы в чем то не достигаем, но зато самобытные!

Вдобавок — до 1990-х годов все-таки был пресловутый железный занавес, не позволявший в полной мере оценивать мировой музыкальный контекст.

Сейчас мы многое уже освоили, и можно, пожалуй, говорить о новой самобытности; причем, с одной стороны, воссоздан мост к прерванной футуристической линии музыкального авангарда России 1910–1920-х годов — линии, в свое время до конца не развитой

в некоторых сочинениях Мити Курляндского, в *Ultimate Granular Paradise* Володи Горлинского, в *Parovoz structures* Алексея Сюмака; симптоматична реконструкция «Симфонии гудков» Арсения Авраамова, осуществленная Сергеем Хисматовым.

С другой стороны — влияние классиков авангарда второй половины XX века, проявившееся в особой чувствительности к природе звука и его изучению (эту линию, кстати, год назад отметил голландский композитор Мартайн Паддинг после прослушивания сочинений молодых композиторов на своем мастер-классе в Московской консерватории).

И в целом уровень и образованность композиторов за последние несколько лет невероятно выросли, что очень радует!

— А зачем нужно встраиваться в мировой контекст? Почему с самого начала не ставить на самобытность?

— Самобытность — это замечательно! Но представлять контекст просто необходимо, даже в том случае, если есть желание противостоять ему (нужно знать, по крайней мере, чему). Или чтобы не придумывать того, что уже существует, не заниматься изобретением велосипеда.

Тимур Исмагилов

— Мне всегда была интересна тема композиторского самоопределения. Почему вы решили стать композитором и как узнали, что справитесь с такой задачей? Помните глупый фильм про Чайковского? Маленький Петр Ильич бежит босиком по большому дому в ночной рубашке и кричит: «Музыка, музыка...» А как это было у вас?*

— Сочинять музыку я начал в одиннадцать лет, так что в этом плане вундеркиндом не был. Был в другом: с детства пел татарские и башкирские песни, сам себе аккомпанируя на фортепиано и баяне, исполнял наигрыши на тальянке** и саратовской гармошке. На всех этих инструментах я научился играть «по слуху». Игру на саратовской «подглядел» у бабушки, Мавзиги Абзаловны (она же была моим «педагогом по вокалу»). Баян освоил, наблюдая за дядей (он в прошлом баянист). К слову, баян от меня поначалу прятали, убрали на верхнюю полку шкафа. Приходилось взбираться на стул и доставать. Тальянку чуть позже купил мне в подарок дедушка, Абдрафик Закирович.

Теперь я понимаю, что сочинение музыки явилось для меня естественным продолжением вариативной и во многом импровизационной стихии народной музыки. Учить произведения классиков в детстве было для меня в тягость. Мама, окончившая пять классов музыкальной школы, сидела рядом со мной за фортепиа-

* Имеется в виду фильм Игоря Таланкина «Чайковский» 1969 г.

** Разновидность гармонии.

но, чтобы я занимался. Мне же было гораздо интереснее что-нибудь «подобрать» по слуху, разукрасить орнаментом, создать свой вариант.

Первую фортепианную пьесу я назвал «В лесу». После двухголосного полифонического раздела — явного отклика на ре-минорную инвенцию Баха, но я тогда этого не понимал — шла бурная, импровизационная по духу часть. Я представлял себе, как во время прогулки в лесу человек попадает под ливень, с молниями и раскатами грома — гроза!

Затем я сочинил еще три пьесы: «Шторм», появившийся сразу после просмотра фильма о Садко, «Грустное воспоминание» и «Вальс». Ни одну из четырех пьес я не мог записать нотами, просто не знал, как это делается. Мой педагог по фортепиано в музыкальной школе, Роза Султановна Красильникова, посоветовала обратиться к Аркадию Мироновичу Минкову. Он жил совсем рядом с ДМШ*, преподавал в училище искусств и сочинял музыку.

Я записал свои пьесы на аудиокассету, а Аркадий Миронович перенес их на бумагу. Он же посоветовал переименовать «В лесу» в «Посвящение Баху», что я и сделал, хотя и не без сопротивления.

Вскоре по предложению Людмилы Ивановны Алексеевой я перешел в ее класс фортепиано в ССМШ**. В спецшколе я и стал заниматься сочинением музыки профессионально. Произошло это по счастливому стечению обстоятельств: одноклассница предложила мне сходить с ней на урок композиции к Рустэму Наримановичу Сабитову, ради интереса я согласился. Одноклассница занятия композицией скоро забросила, а я проучился у Рустэма Наримановича вплоть до окончания ССМШ и до сих пор регулярно показываю ему свои новые произведения.

— Мне интересна изначальная звуковая среда, в которой вы выросли. Чем татаро-башкирский мелос отличается от «европейского». А во-вторых, как вы преодолевали дискурсивный разрыв между народной музыкой и условным «Бахом»?

* Детская музыкальная школа.

** Средняя специальная музыкальная школа.

— Татарский и башкирский мелос отличаются друг от друга, поэтому я бы не стал объединять их в одно понятие. Однако между ними есть фундаментальная общность — пентатоника: пятиступенный звукоряд, в рамках которого разворачивается большинство мелодий. В эту замкнутую структуру возможно проникновение дополнительных звуков (нередко это получается за счет смещения и переменности пентатоник), но основа остается неизменной.

Европейский слух привык к семиступенной диатонике, а эволюция западного музыкального мышления привела к почти равномерному использованию двенадцатизвучной хроматической шкалы. Кардинальное отличие пентатоники в том, что в ее рамках невозможны полутоновые интонации и исключен тритон (любопытно, что в католической хоровой музыке средневековья этот интервал считался знаком дьявола).

Поначалу народная и академическая музыка находились для меня как бы в разных плоскостях и практически не пересекались. Мои первые пьесы представляли собой, как вы верно выразились, условных Баха, Римского-Корсакова и Шумана. Так продолжалось до тех пор, пока я не стал учиться у Сабитова. На одном из первых уроков я сыграл ему свою фантазию на тему ноктюрна Листа «Грёзы любви». Рустэм Нариманович сказал примерно следующее: «Это у тебя хорошо получается. Но в тебе живет мощная национальная музыкальная стихия. Будет замечательно, если ты дашь ей выход в творчестве. Именно в национальном залог своеобразия твоей музыки».

Эти слова произвели на меня большое впечатление, и вскоре я сделал свободную обработку башкирской народной песни «Азамат» для фортепиано. Затем последовали «Танец», «Колыбельная» и «Марш» — вместе с «Азаматом» они составили «Сюиту в народном духе», которую я посвятил Рустэму Наримановичу. Тогда же были сочинены «Вариации на народную тему», посвященные Людмиле Ивановне Алексеевой. После того как я закончил это произведение, Рустэм Нариманович подал мне интересную идею. Суть ее заключалась в том, чтобы я попробовал соединить пентатонику и додекафонию. В результате появились «Полифонические эскизы»

(правда, полностью в додекафонной технике выдержаны только две пьесы из четырех).

Дальнейшее описание моего взаимодействия с башкирским и татарским мелосом будет в большей или меньшей степени и описанием моего композиторского пути вплоть до нынешнего дня.

— *А в чем разница между башкирским и татарским мелосами?*

— Вопрос скорее к музыковедам-фольклористам, специально занимающимся изучением этой темы. Мне сложно ответить на него, поскольку я — татарин, родившийся в Башкирии. Я впитал в себя башкирскую музыкальную культуру наравне с татарской и не могу провести четкую границу между ними. Давайте остановимся на том, что я интуитивно ощущаю разницу между татарскими и башкирскими напевами, но не готов ее сформулировать.

— *Хорошо, давайте остановимся, хотя у кого мне еще спросить об этом! Тема важная и интересная, поэтому я попытаюсь зайти с другой стороны. Как вы относитесь к распространению в СССР под эгидой «дружбы народов» таких явлений, как азербайджанский балет, туркменская опера, обработка киргизских мелодий? Когда, например, Мясковский писал опусы на темы восточных песен. Насколько он был ограничен и что давала советской музыке эта прививка мультикультурности?*

— У этой темы много аспектов. Попробую наметить некоторые из них. Фольклор самодостаточен. Однако это не отменяет естественного желания профессиональных художников использовать его в своих произведениях. Блестящий пример ювелирной огранки народного творчества — сказки Пушкина.

Фольклор каждого народа уникален. Мне кажется, что для познания сущности нации сразу после изучения языка нужно знакомиться с ее фольклором.

В истории искусства очень много случаев, когда фольклор другого народа оплодотворял творческое воображение художника. В музыке вспоминаются Глинка и испанский фольклор, Чайковский и Италия, Шостакович и еврейский мелос, канадский композитор Клод Вивье и музыкальная культура индонезийского острова Бали.

Русские композиторы XIX века — Глинка, Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков и другие — создали в своем творчестве целый мир, который можно определить как «условный Восток». Согласно точному выражению Бориса Асафьева, это «русская музыка о Востоке». Произведения Прокофьева (Пять казахских народных напевов для голоса и фортепиано, Второй струнный квартет на кабардинские темы), Шостаковича (Увертюра на русские и киргизские темы) и Мясковского (Симфония-сюита № 23 на темы кабардино-балкарских песен) можно рассматривать как продолжение этой традиции.

Другой вопрос, что обращение композиторов к фольклору народов СССР иногда диктовалось не внутренними побуждениями, а задачами советской культурной политики.

В основном посыле политики «дружбы народов» нет ничего плохого. Дьявол, как всегда, скрывается в деталях. Невозможно без боли читать биографию талантливейшего композитора Александра Мосолова, автора вокального цикла «Четыре газетных объявления» и симфонического эпизода «Завод. Музыка машин»*.

Ясно, что не от хорошей жизни Мосолов написал две пьесы на узбекские темы для фортепиано, Второй фортепианный концерт на киргизские темы, Туркменскую сюиту для оркестра, струнный квартет на кабардинские темы и так далее.

Некоторых композиторов, по сути, ссылали в союзные республики — поднимать академическую музыкальную культуру, либо они сами уезжали туда, спасаясь от возможных репрессий. Несмотря на печальные обстоятельства, часто это приносило позитивные плоды. В результате творчества на чужой национальной почве происходил процесс взаимообогащения. Композиторы получали новые, свежие интонационные импульсы и воплощали их в традиционных для европейской музыки формах, языком сонат и симфоний,

* Сначала он подвергся травле со стороны «пролетарских музыкантов», а в 1937 г. был осужден органами НКВД на восемь лет концлагерей. Благодаря ходатайствам Глиэра и Мясковского приговор в 1938 г. был пересмотрен, лагерь заменен лишением права проживать в Москве, Ленинграде и Киеве.

опер и балетов. Конечно, в определенном смысле лучше, чтобы подобным «переводом» занимался представитель нации, получивший профессиональное образование, а не композитор извне. Нередко так и происходило. Формировались национальные композиторские школы.

Подводя итоги, можно сказать, что интеграция музыкального фольклора народов СССР в обшемзыкальный контекст была полезной и нужной. Народная музыка проникла в академические жанры, позволив неподготовленным слушателям опираться на национальный слуховой опыт при восприятии классических форм европейской музыки. Местные композиторы получили возможность освоить западноевропейские формальные схемы без отрыва от родного мелоса.

Кстати, подобный этап развития прошла в свое время и русская музыка. Глинка мечтал соединить русскую песню и европейскую фугу, Римский-Корсаков гармонизовал народные песни по правилам европейской науки о гармонии.

Сейчас композиторы национальных школ в своем взаимодействии с фольклором стараются исходить из внутренне присущих ему свойств и законов. Это показатель зрелости культуры.

— *Какой вы застали музыкальную жизнь Уфы в свои первые музыкальные годы?*

— Она была довольно насыщенной. В театре оперы и балета, помимо классического репертуара, ставились произведения современных башкирских композиторов (на моей памяти — опера Салавата Низаметдинова «В ночь лунного затмения» и балет Лейлы Исмагиловой «Ходжа Насреддин»). В Малом зале филармонии регулярно проходили концерты органной музыки. Пианистка Евгения Пупкова ежегодно играла концерты, составленные почти исключительно из музыки XX века (к сожалению, огромный зал Уфимского училища искусств на этих концертах был почти пустым).

Конкурировали два симфонических оркестра: Национальный симфонический и оркестр оперного театра, причем второй — под руководством Валерия Платонова — нередко достигал замечатель-

ных результатов (Тринадцатая симфония Шостаковича, «Военный реквием» Бриттена, *Stabat Mater* Россини).

Хорошие условия были созданы для современных композиторов, в том числе молодых. Раз в два года проводился республиканский конкурс юных композиторов, в 1996 и 1998 годах я становился его победителем. Ежегодно проходил концерт юных композиторов ССМШ. Довольно часто звучали новые произведения башкирских композиторов (особенно впечатлили меня Вторая симфония Рафаила Касимова и музыка к балету «Прометей» Рустэма Сабитова).

Не обходили Уфу стороной и гастрوليрующие музыканты. Мне запомнились концерты Алексея Скавронского, Рэма Урасина, Даниила Крамера, струнного квартета имени Шостаковича, казанского камерного оркестра *La Primavera* (они исполнили *Concerto grosso* № 1 Шнитке!).

Однако музыкальную атмосферу Уфы для меня в первую очередь определяли не концерты, а люди — учителя и друзья.

Мой наставник по фортепиано Людмила Ивановна Алексеева — педагог нейгаузовского типа. Она будила воображение и мысль, направляла, но не довлела. Она была очень демократична, и у нас сложились неформальные отношения: я часто бывал у нее в гостях, где мы слушали много музыки; мы вместе ходили на выставки, концерты, театральные постановки.

Элеонора Рауфовна Симонова, мой педагог по концертмейстерскому классу, — словно пылающий метеор. Захватывающе прекрасная, импульсивная, влюбленная в музыку, увлеченная и умеющая увлечь. Михаил Ефимович Швайштейн — один из моих педагогов по камерному ансамблю. Мне запомнилась его фраза: «В Моцарте каждый звук должен расцвести как цветок». Композитор Ильдар Изильевич Хисамутдинов. Он вел занятия по полифонии и истории башкирской музыки живо, корректно, с юмором, по-деловому в лучшем смысле слова. На его факультативе я освоил компьютерный нотный набор, а по выходным посещал прослушивания музыки XX века, которые он устраивал для своих учеников. Ян Круль — мой одноклассник и лучший друг. Вдумчивый, разносторонне одарен-

ный человек: флейтист, композитор, художник. Мы переслушали вместе много музыки, следя по партитуре.

— *Почему вы уехали в Москву? Почему композитору важно переехать в столицу? Можно ли остаться работать там, где родился?*

— Ехать в Москву мне посоветовал Рустэм Нариманович Сабитов. Он считал, что мне необходимо продолжить занятия композицией у московского педагога. В начале 2000 года он устроил мне встречу с Александром Владимировичем Чайковским. По всей видимости, мои произведения понравились Чайковскому, и он сказал: «Приезжай!»

Передо мной стоял выбор: продолжить образование в Уфе как пианисту или поступать в Московскую консерваторию на композиторский факультет (кроме того, мне предлагали учиться на вокальном отделении Уфимского института искусств, но эта возможность всерьез мной не рассматривалась). Мнение Рустэма Наримановича, говорившего, что талантливых пианистов много, а талантливых композиторов — единицы, предопределило мое решение. К тому же, не скрою, Москва манила меня.

Столица дает много возможностей, открывает новые перспективы. Одновременно Москва диктует предельно быстрый темп жизни. Иногда хочется остановиться, заглянуть внутрь себя, осмыслить происходящее. По иронии судьбы в этот момент обычно звонит один из заказчиков и просит меня срочно сделать несколько аранжировок...

При наличии фортепиано, нотной бумаги и компьютера с доступом в Интернет я бы мог жить и сочинять музыку даже в глухой деревне. Более того, я иногда мечтаю об этом. В последние годы мне недостает для творчества именно уединения и спокойствия.

— *Какими были ваши первые впечатления от Москвы и учебы в консерватории?*

— Москва сразу захватила меня. Я упивался свободой, общением, обилием разнообразных впечатлений. Многое было для меня интересно и ново.

Почти каждый вечер я ходил на концерты и спектакли. Самые яркие воспоминания первых месяцев: концерт Фредерика Кемпфа

(«12 трансцендентных этюдов» Листа, Седьмая соната Прокофьева и «третье отделение» бисов); «Дуэнья» Прокофьева в музыкальном Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко; «Саломея» Романа Виктюка; Пятая соната Галины Уствольской в исполнении Алексея Любимова; концерт Наталии Гутман и Элисо Вирсаладзе (сонаты Шопена и Франка).

Со второй половины сентября по декабрь я проработал помощником администратора в «Геликон-опере». Из просмотренных там спектаклей неоднозначное, но довольно сильное впечатление произвели «Кармен», «Царская невеста» и «Леди Макбет Мценского уезда».

Поначалу у нас, композиторов, был очень дружный курс. Мы устраивали совместные прослушивания музыки, показывали друг другу свои произведения, обменивались книгами и аудиозаписями, ходили друг к другу в гости. Со временем все немного обособились, но это, наверное, естественно.

Мне очень повезло с педагогом по фортепиано, им стала Наталия Донатовна Юрыгина. Уроки и общение с ней — одно из лучших воспоминаний о моей учебе в консерватории.

Студентка третьего курса композиторского факультета Наташа Боголюбская с такой увлеченностью рассказывала о фольклорных экспедициях под руководством Вячеслава Михайловича Щурова, что я поехал в свою первую экспедицию (в Саратовскую область), не дожидаясь начала курса народной музыки, сразу после зимней сессии.

Впечатления были ярчайшие, для меня открылся мир подлинного русского фольклора. Мелодию одной из записанных тогда песен я процитировал в своем струнном квартете. Летом я съездил во вторую, более длительную экспедицию с Щуровым, в Архангельскую область.

На первом курсе консерватории я с большим интересом прослушал обзорный курс Галины Владимировны Григорьевой «Современная музыка». Я открыл для себя таких композиторов, как Айвз и Лигети; целый ряд произведений Денисова и Шнитке мы слушали по автографам. На факультативе Светланы Витальевны

Наборщиковой я познакомился с современной хореографией, особенно захватили меня постановки Мориса Бежара.

В общем, я все жадно впитывал и многому научился именно в первый консерваторский год.

— *Чувствуете ли вы себя представителем определенного поколения? Какие отношения связывают вас с коллегами-ровесниками?*

— Когда я учился в консерватории, композиторы на год-два старше или младше казались мне представителями уже другого поколения. Сейчас рамки стали шире. Наверное, меня можно отнести к первому постсоветскому поколению российских композиторов. Думаю, нас потом «рассортируют».

Отношения с коллегами складываются очень по-разному. Здесь нужно разделить восприятие личности и восприятие творчества. Бывает, что человек мне интересен, а его музыку я не понимаю. Или, наоборот, личность мне неприятна, а произведения могут нравиться. Назову современных композиторов (не все из них мои ровесники), которых я воспринимаю гармонично: они мне симпатичны как люди и меня привлекает их творчество. Это Борис Иоффе, Ильдар Харисов, Сергей Невский, Сергей Хисматов, Алексей Наджаров, Золтан Алмаши.

— *Как бы вы охарактеризовали тот творческий и биографический период, в котором находитесь сейчас?*

— Преддверие зрелости. В моей жизни заканчивается этап переоценки ценностей, а в творчестве, как мне кажется, я нащупываю именно свою дорогу.

— *Какой она вам представляется?*

— Так или иначе, она связана с национальным: башкирским, татарским. В 2008 году я увлекся претворением в своей музыке наиболее своеобразного жанра башкирского фольклора — «озон-кий» (русская транскрипция условна, дословный перевод — «длинный напев»). Я не цитирую народные мелодии этого жанра, а пишу свои.

Первое произведение в этом ряду — «Озон-кий» для аккордеона, флейты, кларнета, трубы, скрипки, альты, виолончели и контрабаса*. Сочиняя его, я представлял себе исполнение протяж-

* Написано в 2008 г.

ного напева в горах, с возникающими эффектами эха и щебетанием птиц.

Затем были написаны «Два наброска и песня» для виолончели соло, «Новелла» для альты соло, «Вечерняя музыка» для флейты, скрипки, альты и виолончели*. Активная разработка жанра озон-кий на данном этапе для меня закончена, не хочется заниматься самоповтором.

В 2011 году я написал пьесу по гениальному стихотворению башкирского поэта Рашита Назарова. У автора оно называется «Мөхәббәт» («Любовь»), но я вынес в качестве заголовка многозначное слово «йәшен», которое восемнадцатилетний поэт использовал в качестве единственной рифмы. Стихотворение состоит из шести строк, в конце каждой звучит слово «йәшен», но пять раз из шести оно несет новый смысл (последняя строка повторяет первую). Мой близкий к подстрочнику вариант перевода:

Любовь, скажешь ты, — как молния,
Не считает — не спрашивает ничьих лет.
Негасимым огнем охватывает и старого, и молодого.
Если боишься обжечься, беги, спрячься.
Только не увидь потом своих слез!
Любовь, скажешь ты, — как молния.

Я знаю это стихотворение наизусть с юности и давно собирался написать на него музыкальное произведение. Но текст сам по себе настолько сильный, что мне не хотелось воплощать его в вокальной форме. В результате я сделал мелодекламацию.

Возможны два варианта исполнения: чтец и фортепиано либо пианист сам произносит текст (на башкирском языке).

— *А большая форма вас не привлекает?*

— В 2006 году я приступал к симфонии: сделал довольно много набросков для первых трех частей, за три дня написал в партитуре финал. Потом работу прервал. С одной стороны, погряз в аранжировках, с другой — понял, что пока не готов.

* Сочинения 2010 г.

Не исключаю, что через год-другой вернусь к эскизам на новом уровне и сделаю симфонию.

— *Расскажите, как симфония придумывается и как она пишется? Мне интересно всё — технология, расписание дня, возможно, какие-то обряды с этим связанные, особенности замысла...*

— В связи с вашим вопросом мне вспомнилась анекдотическая быль. Дмитрия Шостаковича, находившегося на отдыхе в одном из домов творчества, донимал некий молодой человек. С единственной просьбой — научить сочинять симфонии. Дмитрий Дмитриевич вежливо уклонялся. И вот в один из дней назойливый проситель пристал к Шостаковичу в столовой:

— Дмитрий Дмитриевич! Ну когда же вы наконец научите меня писать симфонии?

— Да-да, конечно! Вот сейчас только суп доем и научу!

На самом деле, в процессе сочинения симфонии (как и в любом творческом процессе) нет ни одного правила. Точнее, у каждого композитора свои правила (обряды, распорядок дня), причем при написании разных произведений они могут кардинально меняться.

— *Зайду с другой стороны. Писать симфонию обязательно? Знаете, как в литературе — пока ты не написал и не издал роман, то вроде как ты не настоящий писатель...*

— Совсем не обязательно (так же, как и роман). Есть целый ряд крупных композиторов, ни одной симфонии не написавших: Верди, Шопен, Григ, Мусоргский, Пуччини, Дебюсси, Равель... Кроме того, в творчестве многих композиторов симфония не является определяющим жанром (Россини, Вагнер, Римский-Корсаков и другие). По сути, композиторов-симфонистов не так уж много, пожалуй, даже меньшинство.

— *Какие жанры более всего близки именно вам?*

— Сложно ответить однозначно; в разное время по-разному. Наверное — фортепианная музыка, в ней я попробовал почти все жанры.

Кроме того, с 2010 года меня увлекает создание произведений для различных инструментов соло. Я всегда любил звучание сольной виолончели и поэтому начал свой цикл именно с произведения

для виолончели («Два наброска и песня»). Потом появились «Новелла» для альты, «Диалог» для скрипки и «Авыл кәе» («Деревенский напев») для баяна или аккордеона. В планах — пьеса для контрабаса соло.

Также хочется написать еще что-нибудь вокальное. До этого я сочинял на тексты японских поэтов, Пушкина, Мустая Карима, Михаила Кузмина, Аркадия Аверченко, Дмитрия Пригова, Хафиза. Сейчас подумываю о произведении на стихи Кавафиса.

— *Как вы подбираете тексты для своих сочинений? Каким параметрам они должны отвечать? И есть ли какие-то тонкости переноса их на музыку?*

— Для моего первого вокального цикла Сабитов посоветовал обратиться к японской поэзии. Я прочитал том стихов, выписал около семидесяти хокку и танка, отобрал десять, а в итоге в цикл вошло только четыре.

С того момента я сознательно стал читать много поэзии и завел специальную тетрадь, в которую в шестнадцать-семнадцать лет выписывал понравившиеся стихотворения — с прицелом положить их на музыку. Ван Вэй и Хафиз соседствовали в этой тетради с Иннокентием Анненским и Даниилом Андреевым.

В 1998 году я прочитал том «Русская эпиграмма» и собирался написать вокальный цикл. Отобрал пять текстов: эпиграмматическая пословица («Хорош пень в вешний день, а все пень»), четверостишие Пушкина («На Воронцова»), стихотворение Владимира Соловьёва («Благонамеренный и грустный анекдот! Какие мерины пасут теперь народ!...») и две эпиграммы Саши Чёрного («Чепуха» и «Читатель»).

К сожалению, закончил я только один номер, пушкинский, хотя были сделаны наброски и для других частей цикла. Не исключено, что я вернусь к своему замыслу, пусть даже и нельзя дважды войти в одну и ту же реку.

Чуть позже увлекся лирическим сборником «Песни Билитис» Пьера Луиса и хотел сочинить вокальный цикл, но вскоре узнал, что на эти тексты уже есть классическое произведение Дебюсси. Любопытно, что из трех отобранных мной текстов два входят в его

вокальный цикл «Песни Билитис», написанный за сто лет до возникновения моего замысла.

Как видите, собственно созданию вокальной музыки у меня часто предшествует довольно длительный этап отбора текстов. Иногда этот этап затягивается, и я как человек увлекающийся могу заняться воплощением другой идеи.

Впрочем, бывает и по-другому — стихотворение настолько резонирует с моим внутренним состоянием, что сразу просится в нотную тетрадь.

Так, 12 декабря 1999 года после размолвки с другом я зашел в книжный магазин, где мое внимание привлекла книжка стихов Мустая Карима. Вечером, перелистывая купленный сборник, я увидел строки, удивительно гармонирующие с моим настроением. Через час был закончен первый номер вокального диптиха «Из Мустая Карима», а еще через четыре дня — второй. Произведение я посвятил другу, который, пусть и косвенно, стал источником моего вдохновения.

Иногда стихи могут долго жить во мне, прежде чем я начну сочинять музыку. Не так давно я закончил вокальный цикл «Из Хафиза» для сопрано и фортепиано — на тексты, которые выписал в свою тетрадь еще в 1998 году. Причем с тех пор я не перечитывал их, они неожиданно всплыли в моем сознании перед сном.

На мой взгляд, текст для камерного вокального сочинения должен быть небольшим и емким. Кроме того, он должен давать простор для интерпретации, не быть одномерным.

Изредка я даже позволяю себе отойти от основного тона литературного первоисточника. Так получилось с музыкой на тексты Дмитрия Пригова из его стихотворного цикла «Мой милый ласковый друг»*. Сдержанная, немного отстраненная интонация Пригова превратилась у меня в экспрессивное высказывание от первого лица. Я назвал свой вокальный цикл «121», по номеру статьи Уголовного кодекса РСФСР, которая вплоть до 1993 года предусма-

* Вокальный цикл для мужского голоса и фортепиано (2003 г.).

тривала до пяти лет лишения свободы за добровольные сексуальные отношения между мужчинами. Еще один смысловой слой названия — 1-2-1: в первом номере цикла герой один («Я не хожу на футбол»), во втором и третьем их двое («Ну что, выпьем еще, глупенький» и «Ты думаешь, меня легко обмануть»), а в последнем он снова один.

— В связи с вашим вниманием к вокальной лирике, соединяющей музыку и литературу, хочу спросить — какие виды искусства кажутся вам наиболее сильно действующими? Есть ведь еще кино и театр, для которых, кажется, вы не работаете. Обращение к поэзии говорит о недостаточности музыки? Или, напротив, о ее силе, которой вы проверяете текстовой первоисточник? Что здесь важнее, тигр или кит?

— Своим последним вопросом вы, по сути, уже ответили на два предыдущих. Литература и музыка равновелики, просто это параллельные сферы. Причем они часто пересекаются — не зря ведь говорят о музыкальности стиха.

Мне не хочется выстраивать виды искусства по силе воздействия. Однозначность в подобных вопросах — это всегда натяжка. Кроме того, искусства часто взаимодействуют, и во многих случаях можно говорить об их синтезе. Опера — это музыка, театр и литература, иногда еще хореография; кино — литература, изобразительное искусство, театр и музыка. В этом контексте интересны примеры Чюрлениса и Ксенакиса; первый был одновременно композитором и живописцем, а второй — композитором и архитектором.

Сочиняя вокальную музыку, я не думаю о том, что важнее — литература или музыка. Просто иногда тексты настолько нравятся, что хочется дать им жизнь в параллельном художественном измерении. Либо текст служит катализатором собственно музыкальных идей.

— Как вы считаете, русской музыке важнее идти своим особым путем или следует влиться в общемировое расписание?

— «Славянофильская» и «западническая» ветви сосуществуют в русской музыке давно. Классический пример — пара антагонис-

тов — Мусоргский и Чайковский. Оба направления в равной степени плодотворны, и я не могу предпочесть одно другому.

Нужно понимать, что у русской музыки нет единого направления движения. Одновременно творили Свиридов и Денисов, Гаврилин и Шнитке. Каждый крупный композитор — это особый художественный мир.

Я думаю, что композитору важно быть в курсе творчества коллег, в том числе зарубежных. Их идеи могут стимулировать воображение и подтолкнуть к собственным поискам.

— *О влиянии литературы мы уже говорили. А как влияют на вас другие виды искусства — визуальные и театральные, кино?*

— Честно говоря, никак. К монтажной технике кино я, в отличие от Стравинского, равнодушен. Впрочем, косвенное влияние театрального искусства можно усмотреть в некоторых приемах инструментального театра, использованных мной в моноспектакле «История одной картины» по рассказу Аркадия Аверченко* и в цикле «121».

— *Что же тогда вас питает помимо литературы? Может быть, какие-то информационные потоки, Интернет или новости по телевизору? Слушаете ли радио? Или вам не важно быть «актуальным»?*

— В первую очередь меня питает природа. Очень люблю плавать, гулять по лесу. Мощно подпитывают отношения с любимым человеком.

Однако импульсом для творчества обычно становится сам музыкальный материал. Вдохновить может пришедший в голову мелодический оборот или гармония, ритм, тембр, структурная идея. Влияние внемузыкальных факторов на этот процесс минимально.

Телевизор я стараюсь лишний раз не включать. Радио почти не слушаю. В Интернете меня привлекает возможность создавать собственное пространство. У меня есть мемориальный сайт Святослава Рихтера, живой журнал, канал на YouTube; периодически общаюсь на нескольких музыкальных форумах.

* Для мужского голоса, виолончели, рояля, препарированного рояля и магнитофона (2001 г.).

Вопрос «актуальности» меня несколько не заботит. Быть искренним — вот что на самом деле важно.

— Но, скажем, композитор Александр Смелков (или любой другой композитор, сочиняющий нечто мертворожденное) тоже, вероятно, считает себя искренним. Чем же ваша искренность отличается от его искренности?

— Я не слышал ни одного произведения Смелкова, но по отзывам рискну предположить, что он тиражирует «большой русский стиль». Если он пишет музыку в стиле XIX века, потому что она ему нравится, то он искренен, но анахроничен. Однако не исключен вариант, что Смелков сознательно выбрал такую маркетинговую стратегию, — тогда об искренности говорить не приходится.

Помимо искренности есть меры таланта и самобытности. Искренне говорить сейчас языком Шекспира невозможно — будет просвечивать ирония или стилизация. Настоящая искренность подразумевает оригинальность, поскольку каждый человек уникален. Тем не менее искренность не гарантирует оригинальности.

— Почему вы создали сайт, посвященный творчеству Рихтера? Какая у него цель? Много ли он занимает времени и какой контент вы на нем размещаете?

— В январе 2006 года мы сидели на кухне с моей лучшей подругой Леной Ложкиной. Она сказала: «Тима, ты представляешь, в русскоязычном Интернете нет сайта, посвященного Рихтеру!» Стало обидно за любимого пианиста, и я ответил: «А давай сделаем!»

Через несколько дней я зарегистрировал домен sviatoslavrighter.ru. Практически сразу предложил свою помощь молодой программист из Челябинска Сергей Константинов. 10 апреля сайт Святослава Рихтера был запущен.

Поначалу это занимало у меня много времени, два-три часа в день. Пришлось проштудировать «Закон об авторском праве и смежных правах», чтобы понять, какие аудиозаписи можно публиковать. На основе нескольких источников я составил репертуар Рихтера. Искал и отбирал для публикации статьи, фотографии, записи, много писал на форуме. Очень помог с материалами страстный поклонник Рихтера из Киева Юрий Бохонов.

Сейчас я могу с уверенностью сказать, что наш сайт — самый полновесный источник о Рихтере в Интернете. Наиболее ценную его часть составляют архивные аудиозаписи (на данный момент — по 1961 год включительно). Многие из них уже невозможно купить, некоторые не переиздавались на CD. Есть и уникальные документы, такие как запись единственного выступления Рихтера в качестве дирижера на премьере Симфонии-концерта для виолончели с оркестром Прокофьева (солист — Мстислав Ростропович). Также на сайте размещены книги Валентины Чемберджи, Юрия Борисова, Якова Мильштейна, Виктора Дельсона, около пятидесяти статей, фотографии, репродукции картин Рихтера. Большую информационную ценность представляет дискография.

В планах — составление видеографии, а также хроники жизни и творчества музыканта.

Павел Карманов

— Поэтами или критиками не рождаются: ты становишься поэтом или критиком только тогда, когда тебя так назовут другие. Как быть в этом смысле с композиторами? Вы родились для сочинения музыки и что для вас означает статус сочинителя?

— Неизвестно, для чего я родился... Моя мама закончила в Новосибирске консерваторию и аспирантуру как пианистка и преподавала в музучилище. Ей не с кем было меня оставлять. И она приводила меня на время работы на репетиции Новосибирского симфонического оркестра под управлением Арнольда Каца, где я часами сидел, слушал, смотрел и впитывал.

Потом мама стала приносить из библиотеки комплекты — пластинка плюс партитура разной музыки. Начиная с Моцарта—Баха—Чайковского и вплоть до «Весны священной» Стравинского и «Прометея» Скрябина.

Первое музыкальное впечатление — Шопен и цветные страницы из детской энциклопедии с неандертальцами. Вскоре я начал махать вязальной спицей, глядя в партитуру, представляя перед собой оркестр.

В пятилетнем возрасте начал писать детские пьесы. В какой-то момент мама отправила лучшие из них письмом в Москву Д. Б. Кабалевскому — он был известен как детский педагог. Кабалевский, к нашему удивлению, разразился длинным письмом (оно хранится у нас) о том, что меня нужно везти в Центральную музыкальную школу. Мы и поехали, все бросили. Я поступил.

Восемь лет мы жили в Подмосковье и почти ежедневно ездили туда-обратно в электричке. Потом — армия, консерватория. В об-

щем, сколько себя помню, музыку я любил более всего. Так что о выборе профессии вопрос не вставал.

— *Из какой точки вы пишете музыку? Что это — материализация мыслей и чувств, попытка создать некую нарратацию или же мелодия у вас, как в фильме про Чайковского, в голове звучит и спать не дает?*

— Моя точка — конкретный заказ, желательно оплачиваемый и (или) гарантирующий мне исполнение, поездку, запись. «В стол» я обычно ничего не пишу. Так как на сегодняшний день у меня довольно много более и менее интересных предложений, а времени явно не хватает.

Недавно уважаемый мной дирижер Теодор Курентзис предложил исполнить что-нибудь мое, но «неигранное». Чем меня несколько озадачил, так как неигранного у меня фактически нет.

Но — такое предложение само по себе дорогого стоит. Мне нечасто доводится пообщаться с маэстро, тем более что я не очень люблю топтаться в очередях в «артистических» и «гринрумах». Но при случае я хотел бы продолжить этот разговор и, если вырисуеться конкретная дата концерта, — был бы готов подумать о написании специального нового сочинения.

А вообще, когда уже predetermined состав участников, сроки предоставления партитуры в рамках разумного, я сажусь за рояль, импровизирую, часто просто пытаюсь услышать музыку внутри себя, иногда в общественном транспорте, на природе, желательнo — в одиночестве.

Как только мне начинает казаться, что придуманное достойно фиксирования, — сажусь за компьютер, открываю любимые программы и начинаю в них наигрывать, стирать, исправлять и развивать зародыш сочинения таким образом, чтоб он мне нравился.

Иногда приходится выбрасывать материал и начинать заново. Иногда по несколько раз. Часто дедлайн, сроки сдачи заставляют меня остановиться на каком-то из вариантов и его продолжать, пытаюсь как-то рассчитать время и собственные силы...

Я работаю в МИДИ — компьютерных фиксирующих программах, позволяющих слышать макет, эскиз будущего сочинения и производить с ним любые изменения.

Когда вещь готова и максимально проработана, аккуратно вычищена и все ноты и паузы — правильной длины, я «перекидываю» ее в нотный редактор, где тоже скрупулезно правлю, проставляю динамику, штрихи и прочее.

В конечном итоге я получаю готовую партитуру и партии — голоса для всех инструментов. Это весьма удобно, не нужны ни наборщики, ни переписчики. Правда, если у меня просят вперед «хотя бы часть произведения», я вынужден объяснять, что ноты у меня появляются в последний момент. Плюсом подобного метода при этом является возможность, скажем, при работе в кино, предоставлять «эскизы» режиссеру с возможностью корректирования музыки под его нужды.

Во многих кинокомпаниях без «эскизов» вообще не работают с композитором. Коллеги, не пользующиеся компьютером, просто приносят готовую партитуру в последний момент, режиссер в ней ничего не понимает, но, если доверяет композитору, идет на затраты по записи оркестра. При этом существует масса примеров, когда, возможно, хорошая музыка прекрасных авторов в итоге не попадала в фильм, так как записанный результат не устраивал режиссера или продюсера, а возможности переделывать и записывать заново уже не было. Для них это — «кот в мешке».

— *Ваша музыка приятна на слух, нежна и красива. Все привыкли, что современная музыка должна быть дискомфортна и деструктивна. Нет ли здесь, в доступности ваших творений, противоречия с духом времени?*

— Моя музыка — зеркало того, что у меня внутри, моего позитивного отношения к людям, публике, окружающему миру.

Несмотря на то что мир, в котором мы живем, жесток, зол, загрязнен и полон абсурдного, я не уверен, что нужно продолжать линию мейнстримного авангарда, все это иллюстрирующего, так как «негативного» и без того много вокруг, оно буквально «врывается» в жизнь каждого в том или ином виде.

С начала XX века композиторы все натуралистичнее рисуют нам картины ниспадающего в бездну. Они пишут о болезненности состояния душ. Зачастую — их собственных.

Яркий пример — музыка, использованная в знаменитом фильме Стэнли Кубрика «Сияние» с Джеком Николсоном, где буйное и кровавое помешательство героя сопровождается «Плачем по жертвам Хиросимы» Кшиштофа Пендерецкого с легко угадываемым в нем воем подлетающего атомного бомбардировщика.

Я тоже живу сегодня. Но я не «певец сумеречных настроений» (как когда-то говорили про Чехова), это не мое амплуа. Мне почти всегда хочется как-то облегчить жизнь простого слушателя.

Я не работаю для небольшой горстки музыковедов и маргинально настроенных любителей современной музыки, которым она интересна с научной точки зрения (либо им просто созвучно «скрежешущее» звучание «авангардной» музыки).

При этом я считаю, что право на существование имеет сегодня любая музыка, с большим интересом изучаю партитуры и записи любой сложности и стиля, в том числе самые «ультраавангардные».

Но — разделяю для себя понятия «интересно» и «нравится». Вряд ли я стану слушать для собственного удовольствия творения авангардистов. Но обязательно буду их слушать и пытаться понять, проанализировать потому, что это бывает очень интересно и увлекательно. Если только это — не откровенно скучное сочинение, когда «мухи дохнут».

Но мне, как правило, необходимо «порадовать» слушателя, избавить хоть на время от тяжелых мыслей о кризисе и отпустить домой в улучшенном расположении духа.

При этом, хоть меня часто и называют «сангвиническим» композитором, бывают моменты, когда мне нужно и необходимо написать нечто трагическое и даже «скрежешущее», звучащее по-авангардистски.

Так, в моей пьесе «11'09"» («9/11») 2002 года, посвященной трагедии башен-близнецов в Нью-Йорке, я переосмысливаю малоизвестные фрагменты Реквиема Моцарта, выброшенные учеником композитора Зюсмайром и позднее реконструированные музыковедом Дунканом Дрюсом, и в конце пьесы музыка «расстраивается», «разваливается», превращается в невнятный хаос кластерных со-

звучий, сквозь дым пепелища мы слышим одинокие отголоски Моцарта как стоны умирающих или пение умерших...

В конце моего «Форельного квинтета» смерть форели на сопроводительном видео озвучена также «страшным» ударом по всем клавишам рояля, после чего на отзвуке звучит народная мелодия из одноименного классического произведения Шуберта в «грустном», минорном варианте с неустойчивыми интервалами в сопровождении, мелодия обрывается на полуслове, и мы еще долгое время слышим зловещий треск и потрескивание рыбы на сковороде.

Иногда мы при этом жарим форель, не живую, конечно, в концертном исполнении на двух электрических плитках, возникает запах. Но — в академических залах это, как правило, невозможно, пожарные запрещают или просто организаторы пугаются такого перформанса... Так что по-всякому бывает...

— *А что вы жарите на саундтреке к работам АЕС+Ф? Расскажите об опыте сотрудничества с этими художниками — какие цели стоят перед вами в работе с видео, потому что, как я понимаю, такая работа отличается от того, что нужно написать для кино. Или не отличается?*

— Работа с АЕС+Ф вообще отличается от всего, что бывает. Поскольку сами работы АЕС+Ф отличаются от всего, виденного мной.

Я буквально потрясен их творчеством. Делают они много разного — от скульптур до провокативных фотоколлажей. Это группа художников, внутри которой роли четко определены, притом что идеологически они представляют собой одно целое. Собственно, мне посчастливилось лишь однажды — в прошедшем году — поработать с ними. Грандиозная во всех смыслах видеоинсталляция на девяти панорамно расположенных экранах «Пир Трималхиона» готовилась два года силами огромного количества художников, компьютерных графиков и программистов.

Сначала художники Лев Евзович, Татьяна Арзамасова и Евгений Святский создали подробный сценарий. Гениальный и знаменитый фотохудожник Владимир Фридекес отснял десятки тысяч фотографий сотен моделей и актеров в разных позах и контекстах.

Съемки длились двенадцать дней с участием ста двадцати актеров (моделей), блестяще организованные Катей Барер (ThePhotoFactory). Ей помогало около тридцати человек в разных странах (Индия, Польша, Белоруссия).

Затем путем компьютерной обработки, дорисовки, анимации, графики и морфинга, создания трехмерных объектов (примерно как мультфильм) нужные кадры соединились, начали двигаться, ожили, возникло как бы несколько странное символическое, слегка зомбированное человечество, отдыхающее в мифическом шестизвездочном отеле на прекрасном компьютерном острове — в новом ковчеге, где оно занимается спортом, томится любовью, чревоугодничает и играет в гольф.

Три части по двадцать минут на трех группах по три экрана в разные стороны. К концу частей — самоубийство инвалида в инвалидной коляске, съезжающего с горнолыжного трамплина с полетом над лесами и полями, гибель гигантской летающей тарелки от примитивных стрел землян, цунами, фонтан шаров для гольфа, отлет в космос, где шары становятся планетами, долгий проезд по кругу грустных круизных компьютерных автобусов.

Замедленное сомнамбулическое Человечество медленно и потрясающе красиво загнивает, огламуривается и в конце концов погибает.

Это эпический аллегорический фильм об окружающей нас действительности, вызывающий самые разные, но всегда очень сильные ощущения у зрителей.

Но на Венецианской биеннале, где он демонстрировался, толпы людей помногу времени проводили в павильоне выставки *Unconditional Love*, организованной Александриной Маркво и агентством «Бюро 17», где с утра до вечера демонстрировалась видеоинсталляция, и, выходя оттуда, в основном говорили: «Belissima!!!»

То есть более чем хорошо. Министр культуры Авдеев провел в павильоне около часа и тоже был весьма доволен.

Моя же роль в саундтреке к этому зрелищу была отчасти монтажно-звукорежиссерской. Изначально художники выбрали для работы фрагменты Траурного марша из Седьмой симфонии

Бетховена и Кончертанты Моцарта. Сами определили местоположение этих фрагментов. В поисках сомнамбулической составляющей пригласили меня.

В итоге в саундтрек вошла моя старая концептуальная пьеса *Beer music*, исполняемая на множественных бутылках с пивом, в которые музыканты дуют определенный ритмический рисунок, отпивают, продолжают дуть, получается этакое разноголосое и весьма странно звучащее «курлюканье», потом стучат бутылкой о бутылку. Я к этому дописал низкую электронику, активные «стучалки» в духе мрачного трип-хопа.

Затем я в лоскуты покровсал Бетховена, Моцарта и себя, перемешал некоторые фрагменты — пришлось повторить по несколько раз, чтоб попасть в нужный акцент, — и смонтировал саундтрек, причем иногда одновременно звучат две, а то и три разные музыки, вызывая какофоничные созвучия и общий мистически-нереальный колорит, часто присущий так называемому современному искусству, которое сейчас столь популярно во всем мире.

Вообще, это искусство, о котором словами не скажешь, а писать о нем вообще почти бессмысленно. Это надо видеть на большом экране и слушать громко.

Можно видеть кусочки этой работы на YouTube и в моем Живом журнале — <http://www.facebook.com/1/788d7;pavelkarmanov.livejournal.com/>

С июня видеоинсталляция группы АЕС+Ф «Пир Трималхиона» будет экспонироваться в «Гараже» в Москве*. А вскоре часовая перемонтированная для одного экрана версия будет показана в Роттердаме. В планах — демонстрация в Южной Корее с большим оркестром, электроникой и мной в качестве дирижера. Придется из всего музыкального монтажа делать новые ноты и заново разучивать их с оркестрантами.

— «Пир Трималхиона» поражает эпикой, но, судя по списку ваших опусов, вы писали музыку еще и к рекламным роликам и, таким образом, оказываетесь композитором-минималистом из анекдота про

* Это было в 2010 г.

«М-м-м-м-Данон...», который зарабатывает за пару звуков. Какие ролики вы озвучивали и есть ли специфика в таком микрохронотраже?

— Я занимался «музыкой кроликам» (желательно писать и говорить это определение в одно слово) более двенадцати лет (!!!) и благодарен этому бизнесу за то, что он позволил мне выбраться из комнаты в 14 квадратных метров в коммуналке в стометровую квартиру в центре города.

Композитором-минималистом я был параллельно с бизнесом. Анекдот мне до сих пор рассказывают этот часто, но мне от него не смешно. «М-м-м-м-Данон» — не моя работа. Хотя я рекламировал все, что угодно, — от прокладок и дрянного пива до «Единой России» и «Сочи-2014».

Особенно странно говорить о «паре звуков». А знаете ли вы, что порой приходится целые короткие симфонии писать, что работа в рекламе очень сложна и малоприятна? Что большое количество моих друзей и коллег мечтают, чтобы я этого не делал? Что три года я вообще не написал ни ноты «для души»? И тут совсем не в «паре звуков» дело!

Во-первых, ролик обычно длится 20–30 секунд, это немалое время, но ничтожно малое, чтобы суметь выразить сколько-нибудь складную законченную музыкальную мысль. Необходимо по долям секунд, точно под изображение сакцентировать массу событий.

Во-вторых, ты за деньги продаешь свое время, творческие силы и вдохновение, и после такой работы не хочется ничего — ни творить, ни общаться с людьми. Ни грамма творчества!

В последние годы широко распространена система «референса» — дают тебе кусок известной, набившей оскомину поп-песни или чего угодно и говорят — сделай так же, но к завтрашнему утру.

В качестве референса часто попадают сложные по саунду образцы — к примеру, U2, Питер Дэбриел, Армстронг, — там, может, песня месяц писалась в лучшей студии Лондона или Нью-Йорка с огромным бюджетом и живым оркестром в сто человек, а тебе надо к утру на компьютере, на семплах решать этот неразрешимый ребус...

Редко когда удается удовлетворить клиента с первого-второго раза. Почти всегда требуют массу переделок, подвижек, вариантов 15-10-5 секунд. Количество переделок у меня лично доходило до пятнадцати (!) по одному проекту. Это сопровождается немыслимо порой некомпетентными, до идиотизма, комментариями от заказчика или «креатива». И после восьмой-девятой версии уже хочется крушить мебель и «загорнить» бутылку коньяку...

Это очень непросто, технически и морально, как если бы тебя изнасиловали в извращенной форме много раз подряд...

Мало кто умеет решать эти ребусы хорошо и быстро, и вообще, это требует особого умения, которому нигде не учат.

Я с начала 1990-х годов вгрызаюсь в синтезаторы, компьютерные программы, параллельно обучаясь в Московской консерватории и сочиняя музыку для исполнения в академических залах.

Нет, мне не стыдно за свои рекламы, я никогда не халтуру и стараюсь их сделать максимально красивыми, точными по саунду. Мной сделаны многие сотни роликов с музыкой в самых разнообразных стилях. Но это — едва ли, за исключением киномузыки, не единственная возможность в этой стране, будучи композитором, заработать на жизнь, еду, детей, поездки, жилье или авто.

И я знаю многих серьезных и до зубовного скрежета «авангардных» композиторов, которые были бы счастливы делать рекламу, многие просили меня помочь им пристроиться в этом бизнесе. Я же в бедственные времена благодаря друзьям случайно в него попал и пахал, как лошадь, без выходных двенадцать лет на нескольких фронтах одновременно. Формально я до сих пор вхожу в число относительно небольшого количества композиторов, которые умеют делать эту работу, но я стал весьма дорого стоить, и теперь на мои расценки соглашаются реже, чем раньше.

В последнее время я постепенно становлюсь все более востребован в сфере «серьезной» музыки не для рекламы, известные музыканты и продюсеры из этой сферы за мое искусство начали платить мне гонорары. Они, конечно, не так велики, прожить на них нельзя, но как-то кручусь, выручает кинематограф и зарплата жены — она у меня прекрасная скрипачка, участник извест-

ного коллектива *Pratum integrum*, занимающегося старинной музыкой.

В последние годы я был удостоен чести быть исполненным такими прекрасными крупными академическими музыкантами, как Юрий Башмет, Алексей Любимов, Назар Кожухарь, Полина Осетинская, Алексей Горiboldь, Алексей Уткин, Мария Федотова, Елена Ревич...

Список можно было бы продолжать долго. Меня все чаще играют за рубежом, балет с моей музыкой поставлен в прошлом году в Нью-Йорке. Тут уж не до рекламных роликов становится. Вот расчищаю изнасилованный мозг для чистого искусства.

Мозг мой за двенадцать лет изрядно замусорен, но шансы расчистить его для лучших свершений еще, чувствую, есть.

— Почему, несмотря на сделанное, вы по-прежнему сомневаетесь в себе?

— На всякий случай. Чтоб не становиться самонадеянным индюком...

— Как вы относитесь к тому, что вас называют иногда композитором-минималистом?

— Да никак не отношусь. Я им иногда являюсь. Я пишу в разных стилях, если это нужно для работы. Но в так называемый минимализм влюбился, еще когда учился в консерватории, где, кстати, от авангардистов и узнал о его существовании. По сей день любимым композитором из ныне живущих для меня является Стив Райх. Замечу, что, когда я несколько лет назад ездил специально в Нью-Йорк на огромный фестиваль, посвященный шестидесятилетию Райха, нигде, ни в буклетах, ни в статьях, не встречалось слово «минималист».

Это определение, кажется, придумал еще один весьма чтимый мною английский автор — Майкл Найман. Явным представителем этого течения является потрясший меня в свое время Филип Гласс, прославившийся музыкой к знаменитым документальным фильмам о жизни на Земле режиссера Годфри Реджио «Койяанискаци», «Поваккаци» и других. А прародителем этой, скорее, техники был

и есть американский гуру Терри Райли, столь любимый «Кронос-квartetом», его пьеса *In C* до сих пор часто звучит по всему миру.

«Минимализм» взял свое начало в творчестве культового Джона Кейджа, в концептуальных поисках 1960-х годов в Америке. Композиторы, не желающие идти путем Штокхаузена и Булеза, экспериментировали с временем, гармонией, тональностью, использовали восточные практики и африканскую музыку, гамелан, учились медитации и придумали эту «репетитивную» технику.

Противники ее часто говорят, что минимализм никому уже давно не нужен. Но я лично видел совсем недавно ломящиеся от публики Карнеги-холл и другие залы в Нью-Йорке на фестивале Стива Райха, восторг, с которым публика воспринимала эту вводящую в транс музыку.

Райх, кстати, признан *Great composer of America*, его гастрольный график расписан на год вперед, в прошлом году он получил престижную Пулитцеровскую премию и до этого много других.

Я воспринимаю минимализм как муравейник — стоит себе и стоит, но если приглядеться, вслушаться — там целый наномир, в котором постоянно происходят незаметные изменения, внутренняя жизнь. Очень условно, но к минималистам иногда причисляют и Арво Пярта с его собственным стилем тинтиннабули (колокольчики), и киевлянина Валентина Сильвестрова с его обращением к новой простоте. В Европе это — датчанин Симеон тен Хольт, отчасти — Луи Андриссен в Голландии, особо любимая мной в последнее время группа «Ронин» и многие другие.

В России тоже, как известно, есть круг единомышленников во главе с проповедующим теорию «конца времени композиторов» Владимиром Мартыновым — Антон Батагов, Сергей Загний, Ираида Юсупова, в Риге живет и творит наш друг Георгий Пелецис.

Для меня в свое время минимализм стал спасением — я еще до поступления в консерваторию осознал, что становиться последователем авангардистского мейнстрима мне не хочется.

Думал бросить сочинительство и устроиться мангальщиком в кабак — люблю мясо крутить на углях. Но минималисты «свернули мне башню». Я начал пробовать писать сначала «под них», постепенно вырабатывая свой, поначалу абсолютно «сангвинический» стиль.

Меня очень поддержали московские исполнители, исполняли регулярно в лучших залах. Это было очень важно. Скрипач и дирижер Назар Кожухарь помогал мне много лет и записал мой первый диск *Re-music* на лейбле московского Культурного центра ДОМ. Пианист Алексей Любимов, скрипачка Татьяна Гринденко, Московский Ансамбль Современной Музыки и многие другие прекрасные музыканты популяризируют мою музыку по всему миру. А я — просто пишу как хочу — не лучше и не хуже.

Без оглядки на модные или немодные тенденции...

Дмитрий Курляндский

— Можно ли сказать, что есть некая компания или пришедшее в музыку новое поколение (вы, Невский, Филановский, кто-то еще), кучкующееся вокруг каких-то институций или мероприятий?

— Есть поколение, достаточно многочисленное — 1970–1980-х годов рождения. Внутри поколения есть компании. Формируются они не вокруг институций, а чаще вокруг идей — кого-то больше интересует внутренность звука, кого-то — проблемы коммуникации и модели восприятия; кто-то — за простоту, кто-то — за сложность...

Свою группу «СоМа» («Сопротивление материала») мы создали в 2005 году, объединившись на основе взаимных профессиональных симпатий. Группа и сегодня постепенно расширяется: мы пригласили двух молодых композиторов — Антона Светличного и Георгия Дорохова. Только сказать, что мы кучкуемся вокруг институций и мероприятий, — неверно. Раньше можно было кучковаться вокруг идеологии, и это была реально действующая кормушка.

Теперь мы скорее сами иницилируем такие мероприятия и приглашаем институции (точнее — ансамбли и фестивали) к сотрудничеству. Так, в 2005 году я начал издавать журнал «Трибуна Современной Музыки»*. Боря Филановский руководит ансамблем

* Журнал (издавался с 2005 по 2009 гг.), в работе которого активно участвовали все члены группы; в 2005 г. на базе журнала провели конкурс молодых композиторов (где как раз победил Антон Светличный).

«ПРОАРТЕ» в Петербурге, создал фестиваль «Пифийские игры»*, конкурс композиторов «Шаг влево».

Все мы вместе в силу возможностей и желания занимаемся журналистикой или просто ведем просветительскую деятельность в Сети. Мы создаем свои концертные программы и предлагаем их ансамблям. Самое тесное и плодотворное сотрудничество у нас сложилось с Московским ансамблем современной музыки и с ансамблем «ПроАрте».

А существующие фестивали, такие как «Московский Форум», «Территория» и прочее, уже сами решают — приглашать нас или нет. Мы не одни пытаемся как-то активизировать музыкальную жизнь — Олег Пайбердин в 2009 году создал на базе Московской филармонии фестиваль «Другое пространство», проходящий с огромным успехом. Еще одна группа молодых композиторов объединилась под названием «Пластика звука» и тоже старается проводить собственные мероприятия.

— *Правильно ли я понимаю, что круг «СоМа» — это следующий этап развития русской музыки после круга авангардистов 1960–1970-х, от Денисова и Шнитке до Губайдулиной и Уствольской? Вы им наследуете?*

— Я бы не стал пропускать поколение, которое стоит между нами — это поколение АСМ2 (Ассоциации современной музыки 2). Хронологически Денисову и Шнитке наследуют как раз они. Многие из них — ученики Денисова, который был тогда проводником всего самого прогрессивного. Мы формировались, когда доступ к информации (нотам, записям) уже открылся для всех и появилась возможность выезжать за рубеж — на учебу, мастер-классы, фестивали. А главное — появилась возможность самим фильтровать поступающую информацию. Поэтому мы уже наслед-

* Закрытый конкурс композиторов, организованный Борисом Филановским на базе «ПРО АРТЕ» в 2002 г. К каждому «Пифийским играм» приглашенные авторы пишут свои произведения согласно одной из двух предложенных тем. Сочинения исполняются без объявления авторов, лучшую пьесу выбирают слушатели общим голосованием. Музыканты eNsemble, исполнители сочинений, также присуждают свой, малый, приз.

ники не только (и не столько) каких-то конкретных русских композиторов, но самой этой ситуации открывшегося доступа к информации. Это и есть следующий шаг развития русской музыки.

— Для того чтобы научиться рисовать картины (хотя бы и абстрактные), художники начинают со штудий, ставящих руку, рисунков и этюдов. Что выполняло функцию этих первоэлементов в вашем, композиторском, случае? Переформулирую: какой технологический бэкграунд лежит за вашими композициями, про которые человек несведущий может высказаться примерно так же, как про любую абстрактную работу: «И я так могу»?

— У композиторов — свои штудии: полифония, гармония, анализ формы, история музыки, инструментоведение и инструментовка, навыки игры на инструменте (желательно — на нескольких).

В моих сочинениях очень важно понимание природы инструмента и, что, возможно, еще важнее, — природы инструментализма. Мне как бывшему исполнителю это известно по собственному опыту. В некоторых сочинениях я использую только неудобные движения музыкантов. Например, пьеса «Прерванная память» целиком строится на преодолении инерции исполнительского жеста.

В других сочинениях, например в «Энграмме», мне в первую очередь важно напряжение, которое разделяет звуковые события. Оно наполняет каждую паузу в пьесе за счет того, что музыкант долго готовится к исполнению минимального движения.

Еще у меня есть сочинения, в которых ансамбль музыкантов механистично повторяет одни и те же жесты и структуры и превращается в кинетический объект.

Это то, что лежит «по ту сторону звука». А «по эту сторону» оказываются довольно шумные (или, точнее, шумовые), жестко организованные во времени композиции. Я не возражаю, если кто-то «может, как я» — наоборот, автор пишет музыку, которую хочет слышать, — и если я где-то услышу то, что мне близко, — меня это только порадует. Но чаще подобные фразы звучат в адрес сочинений, в которых технологический аспект (сложность и точность фиксации текста, профессиональные требования к исполнителю и прочее) как бы вторичен по отношению к лежащему в основе кон-

цепту. Классические примеры — «4'33» Кейджа или «Черный квадрат» Малевича.

— Так Кейдж «закрыв музыку» или, наоборот, открыл? Кажется, что после «Черного квадрата» новое искусство пошло как под откос. Или нет?

— Честно говоря, не могу себе представить, как можно закрыть или открыть музыку. Звучит точно как другая известная фраза: «Ничего более прекрасного создать невозможно». И то и другое — выражение эмоционального восприятия произведения искусства.

Человек, произносящий одну из этих фраз, скорее всего, произнесет и другую — по сути, это одно и то же представление об искусстве как об ограниченной (самим произведением) форме выражения определенных человеческих ожиданий.

Я себе в детстве представлял космос как череду отгороженных помещений — летишь-летишь на космическом корабле и в какой-то момент упираешься в стену. А за стеной — еще стена, и еще. Так мне было проще смириться с бесконечностью. Агорафобическое представление картины мира.

Пространство искусства в чем-то сродни этому представлению. Будучи само по себе безграничным, искусство поделено на имена, жанры, течения и прочее. Кейдж и Малевич не запрещали писать, как Моцарт или Рембрандт. Это все просто имена, частные случаи искусства.

Сегодня очень многие пытаются писать, как писали Рахманинов, Чайковский или Вагнер (на Баха или Моцарта уже мало кто посягает — видимо, все-таки временная удаленность дает о себе знать!) — и замечательно!

Я был бы счастлив, если бы кто-то сегодня написал Десятую симфонию Чайковского или Двадцатый фортепианный концерт Рахманинова так, что бы они не звучали анахронизмами.

«Черный квадрат» и «4'33» — не шаг вперед, или назад, или в сторону от Джоконды или «Патетической симфонии» — они равновелики им своей аутентичностью.

Бесконечность искусства представить так же сложно, как бесконечность космоса — со всеми вытекающими отсюда фобиями...

— А я бы хотел послушать Десятую Шуберта или Пятую Шумана. Ну и от новых опусов Малера и Брукнера не отказался бы. А вот слабó написать нечто подобное Первой симфонии Прокофьева — то есть не стилизацию, а цельный и гармоничный опус, не отменяющий, но учитывающий современный опыт. Именно Первой Прокофьева, а не «Пульчинелле» Стравинского? Разве такой опус не мог бы доказать, что композиторы способны сочинять не только скрежещающие зубной болью композиции, но и нечто внятное?

— Я как раз и доказываю — состоятельностью того, что делаю. Просто это, безусловно, не может и не должно нравиться всем. Искусство призвано разъединять, а не объединять — в этом его социальная функция, оно обнажает наши предпочтения. А предпочтения эти обуславливаются целым комплексом обстоятельств, часто от нас не зависящих — от семьи и образования до личного опыта и характера.

Вот и вы в своем вопросе невольно обозначили предпочтения, казалось бы, среди равноценных имен: Шуберт, Шуман, Прокофьев — направо, Малер, Брукнер, Стравинский — налево. Они представляют собой разный тип мышления. И Прокофьев не ставил перед собой специальной задачи доказать состоятельность альбертиевых басов* в XX веке — он ими мыслил.

Но иногда приходится писать и «демократическую» музыку — и я это периодически делаю, не без удовольствия. Я дважды писал для кино — материал фильмов однозначно предполагал, что в звуковом ряде должен быть хотя бы намек на ретроспекцию. Моей дипломной работой была брукнерианско-чайковская Симфония ре минор «Гипотетическая», неоконченная, сыгранная потом еще шесть раз разными оркестрами, в том числе федосеевским**.

* Партия левой руки в фортепианной пьесе, написанная в форме ритмически равномерно разложенных аккордов. Названы в честь композитора Доменико Альберти, часто применявшего этот прием.

** Большим симфоническим оркестром им. Чайковского под управлением Федосеева.

Сейчас я делаю авторские версии песен времен Марлен Дитрих для одного венского театра*. Можно перечислить еще несколько подобных работ. Для меня это нечто вроде негативного опыта, контрастный душ. С одной стороны — не мной сформулированные правила, публика, настроенная на восприятие понятного и знакомого; с другой — территория неустойчивости, требующая ошибок и доказательств. Второе, конечно, интереснее.

— *Правильно ли я понял, что дипломная «Гипотетическая» была стилизацией? И что за фильмы вы «озвучивали»?*

— Можно сказать, что стилизация — скорее, пародия на романтику. А фильмы — «Натурщица» (2007) и «Обреченные на войну» (2008). «Натурщица» снята по нагибинскому «Трое и одна и еще один», а «Обреченные на войну» — по повести «Пойти и не вернуться» Василя Быкова.

— *Как вы, Дмитрий, думаете, почему современная музыка варится в собственном соку и не находит выхода в народ?*

— Так «в народ» выхода и не должно быть. Музыка — это искусство адресное, и массовые рассылки превращают ее в спам. Как и любое другое искусство. И сегодня, в эпоху тотальной коммуникации, эта адресность искусства только усугубляется.

В то же время музыка, которую я люблю, звучит в мире почти каждый день — не вижу повода для беспокойства.

— *А какую музыку вы любите?*

— Идеальный ответ на этот вопрос когда-то дал Кейдж — он сказал, что больше всего любит музыку, которая еще не написана. Люблю музыку, которая задается вопросом «что есть музыка?».

Для меня музыка — это практика освобождения от готовых ответов, или искусство задавать вопросы. Ошибка совершается в тот момент, когда на вопрос находится ответ, музыка же — идеальное воплощение вопроса без ответа. И каждое отдельное сочинение — это такой уникальный вопрос. В любой момент истории лучше

* Для театра в Йозефштадте (Вена). Премьера состоялась 19, 21, 22, 23 августа в рамках Брегенцского фестиваля в театре в квартале Корнмаркт (Брегенц).

всего с этой функцией справляется музыка современная (соответствующему моменту истории).

Ну а если вас интересуют конкретные имена — их много, перечислю некоторые: Машо, Рамо, Бах, Гайдн, Моцарт, Берлиоз, Брукнер, Стравинский, Кейдж, Шелси, Христу, Ноно, Гризе, Мейсон, Карасиков, экспериментальная импровизационная музыка, нойз...

— *Схожим образом рассуждал и Морис Бланшо, который говорил, что лучшие книги никогда не будут записаны. В любой момент истории, помимо музыки, есть еще литература и философия, живопись и архитектура — все зависит от типа взаимоотношений с миром, который ты выбираешь. Или который выбирает тебя. У вас этот выбор как произошел?*

— В результате несчастного случая. Я с раннего детства готовился стать исполнителем, флейтистом — как такового вопроса «кем быть» передо мной не стояло. Но в определенный момент в силу некоторых обстоятельств я не смог продолжать играть. Мне было уже двадцать лет, и я готовился в Парижскую консерваторию. Я переиграл губы. Это была серьезная психологическая травма.

Чтобы не терять времени, я решил поступать в Московскую консерваторию — на любой факультет. Проще всего оказалось поступить на композиторский — я неожиданно быстро сочинил (под руководством Леонида Борисовича Бобылева, который как-то сразу в меня поверил) нечто шнитке-денисовское (единственные современные композиторы, которых я тогда знал — по пластинкам «Мелодии») и прошел по конкурсу чуть ли не первым номером.

Пару лет я не понимал, что делать. А потом побывал на концерте, в котором среди прочего звучала музыка Вадима Карасикова — композитора из Екатеринбурга. Он пишет очень сложную и красивую музыку, которой не слышно (она насыщена событиями, большая часть которых оказывается за порогом слухового восприятия). И он заставил меня задуматься. Я тогда прямо на концерте понял, что прийти к чему-то можно только через отказ: чем от большего ты откажешься — тем точнее сформулируешь тот самый вопрос.

Но для этого нужно иметь очень многое, от чего можно было бы отказаться.

— *Про отказ можете поподробнее?*

— Моему сыну на один из дней рождения надарили очень много подарков. Когда гости разошлись, он бросился к горе игрушек и начал их распаковывать и осваивать.

Через некоторое время я обнаружил его во дворе — он из подручных материалов (веток, камней, досок) соорудил в песочнице какую-то сложную конструкцию. Творчество — это когда при всем разнообразии вариантов мы останавливаемся на том, чего нет. Это и есть отказ.

Чем от большего мы отказываемся — тем уникальнее наш выбор. Если говорить, от чего конкретно я отказывался в том или ином сочинении, — это, наверное, будет не так интересно. Но чаще всего это отказ от конвенций — исполнительских (на инструменте принято играть так-то и так-то), технологических (материал принято строить на звуковом результате, а не на физических условиях возникновения звука)...

— *В ситуации отказа от конвенции как определить принадлежность того или иного произведения к серьезной музыке?*

— Помимо узкожанровых есть и более общие признаки. Например, ситуация концерта: зал, аудитория, музыканты, инструменты, текст. Когда произведение выходит за рамки этих признаков — оно уже превращается в перформанс или акцию. А внутри этих рамок можно не сомневаться, что у автора были намерения самые что ни на есть музыкальные. А произведение, на мой взгляд, тем серьезно-музыкальнее, чем сложнее оно упихивается в наши сформировавшиеся стереотипы.

Когда кто-то возмущается: «Это ни на что не похоже», — он ведь имеет в виду, что это не похоже на что-то вполне конкретное, что он ожидал получить.

Кому-то эта ситуация кажется неудобной и заставляет защищаться, кто-то получает от этого удовольствие. А настоящее произведение способно доказать свою состоятельность в своем течении (если, конечно, слушатель настроен эту состоятельность искать).

— Для того чтобы настроить слушателя на желание слушать, надо ему помогать. Почему вы обращаетесь только к тем, кто хочет воспринимать?

— Мне не раз случалось наблюдать двух-трехтысячные аудитории современной музыки, в том числе и при исполнении моих сочинений. Этот опыт несколько сглаживает обозначенную вами проблему. Поэтому мне сложно ответить на этот вопрос.

Я не могу рассчитывать на какого-то определенного слушателя, кроме самого себя. Но всегда приятно, если твои мысли оказываются интересны кому-то еще. Когда я писал, что искусство адресно, я имел в виду только то, что «послание» приходит лично в руки тому, кто его ожидает, а не висит растяжкой поперек Ленинского проспекта.

Если человек пришел в концертный зал, по идее, это уже должно означать, что он настроен слушать. Человек же на самом деле слушает только себя, свои вибрации. Хочет ли он узнать о себе что-то новое — это вопрос. Искусство не доказывает какие-то истины, оно показывает только нас самих.

Восприятие — дело темное. Коммуникация, по-моему, функционирует только в одностороннем порядке. По большому счету мы коммуницируем как летучие мыши — посылаем некий сигнал в пустоту, и он же к нам и возвращается — и то не всегда. И по тому, как быстро и насколько искаженным он к нам возвращается, мы и можем судить о внешнем мире.

Но все это касается ситуации, когда человек впервые с чем-то сталкивается. Если же он знает, что ему предстоит, то тут механизмы восприятия ничем не отличаются от механизмов восприятия музыки Моцарта. И все же, повторю банальность, — сегодня аудитория у современного автора гораздо шире аудитории Моцарта в его времена. Я не вижу проблем с аудиторией современной музыки — это все личные проблемы каждого.

— Думаю, что одна из самых главных проблем современной музыки — коммуникативная: не все ходили в музыкальную школу и не все обладают бэкграундом для более-менее адекватного считывания современной музыкальной информации.

— А музыкальная школа восприятию не поможет. Для слушателя звуки останутся разрозненными, пока он не перестанет пытаться собирать из них что-то где-то кем-то когда-то слышанное. Из «Обнаженной» Пикассо не сложишь «Обнаженную» Ренуара — как ни крути. Целостность проявляется с признанием возможности «другости».

И дело не в глубине исследований — исследуется-то по большому счету все одно: любит — не любит. А коды для считывания содержатся в некоторой сумме накопленной информации — надо любить слушать. Приведу цитату из своей статьи про авангард и общество: «Авангард — определение исключительно социальное, характеризующее не музыку, а степень готовности общества воспринимать...»*

— *Дмитрий, зачем нужно трудиться для того, чтобы слушать музыку? Ведь в общественном сознании заложен даже не стереотип, но рефлекс, что музыка — это нечто по определению понятное, приятное и доступное. Узнаваемое.*

— Но рефлексы ведь бывают разной сложности. Вот для удовлетворения одних рефлексов существует музыка по определению понятная, приятная, доступная и узнаваемая, а для удовлетворения других — та, слушать которую — труд.

— *Как вы пишете, на компьютере или возле фортепиано?*

— За фортепиано мне сидеть бессмысленно — у меня почти никогда не встречается звуковысотность. Когда идея сочинения становится мне более-менее ясна — я делаю кое-какие схемы и наброски на бумаге, а потом сажусь за компьютер набирать партитуру.

— *Мне кажется, важное место в вашей музыке отводится пространству. В противовес обычной музыке, в которой ключевое — время. Правильно ли мое ощущение?*

— Возможно. Я часто трактую свои сочинения как кинетические объекты — музыканты совершают ряд действий в определенной последовательности, по определенной схеме.

* Трибуна современной музыки. № 7. 2008.

Общая продолжительность музыкального произведения, как правило, подчинена каким-то внешним факторам — программе концерта, пожеланиям музыкантов, заказчиков.

Внутри сочинения время может быть быстрым, медленным, или переменным. Но все это очень приблизительно и непостоянно — ведь время сочинения зависит от внутреннего времени воспринимающего.

Но в целом время в моей музыке, наверное, схоже со временем восприятия визуального объекта. Если бы у картины, скульптуры, а еще точнее — у кинетической скульптуры было предписание «смотреть пятнадцать минут» — это, по-видимому, было бы мое время.

— *А кого вы считаете своими предшественниками?*

— Продолжая ответ на предыдущий вопрос — несмотря на то что мои сочинения существуют во времени, в них всегда, как мне кажется, есть момент единовременности: все присутствует одновременно, сразу — и в то же время длится. Я не знаю, есть ли это у меня в музыке, или мне этого только хочется — вам виднее! Это можно назвать архитектурным типом мышления, в противовес нарративному.

И здесь предшественниками я мог бы назвать Брукнера, Кейджа, Мейсона, аутентичный минимализм, до того, как он деградировал в *easy-listening* (Ла Монте Янг, Райх). В то же время мне важен выход за рамки музыкального текста. Чтобы достичь этого, я делаю его гипертрофированным, транспарантным. К такого рода метапрактике обращались Христу, отчасти Шелси и опять-таки минималисты.

— *А почему вы говорите, что минимализм (имеются в виду, если я правильно понимаю, Гласс, Найман, иже с ними, вплоть до отечественных Батагова и Айги) выродился в *easy-listening*, может быть, он под конец впал, как в ересь, в немыслимую простоту?*

— Изначально минимализм не предполагал никакой простоты — я бы сказал, что это была практика десубъективации. От нее я отталкивался, когда в свое время пытался сформулировать свое понятие «объективная музыка», но по-настоящему раскрыть эту мысль у меня никак не хватает времени.

В основе минимализма стоял отказ от мещанских ценностей. Большая часть сегодняшнего минимализма — гимн этим ценностям. У старших минималистов была простота формы: «Композиция 1960 № 7» Янга состоит из чистой квинты, которую предписывается «играть долго», — это символ отказа, освобождения от комплекса стереотипов, ожиданий, предпочтений, привязанностей — обретение нового опыта через обнуление, опустошение. А у сегодняшних минималистов простота содержания: комфорт и практичность, чтоб весело (или грустно) и приятно.

Главное достоинство этой музыки сразу уловили кинорежиссеры — она легко ложится практически под любую картинку.

— *Так что же такое «объективная музыка» и возможна ли она?*

— На этот вопрос я так и не дал ответа — мне не хватает на это ни времени, ни знаний, ни умения формулировать. Могу, по возможности кратко, обозначить некий комплекс признаков, которые подтолкнули меня к идее такой формулировки — каждое утверждение требует доработок и разъяснений:

1. *Звук.* В большинстве моих сочинений звук трактуется как производное от взаимодействия объектов — например, тела музыканта с телом инструмента. Природные физические данные, координация, то есть физиология музыканта, с одной стороны, и строение, акустические параметры инструмента — с другой, определяют результирующий звук. В то же время длительность звука определяется жестом (действием или движением) объекта, его интенсивностью, с одной стороны, и длиной смычка, объемом дыхания, площадью поверхности или резонансной способностью инструментов — с другой. Таким образом, звук несет в себе признаки этих взаимодействующих объектов, информацию о них. Значит ли это, что звук может трактоваться как акустическая проекция объекта?

2. *Текст, произведение.* Формально партитура является матрицей, в которой рассчитаны и зафиксированы периодичность, скорость, направленность и характер (плавный, дискретный и прочее) движений музыканта. Музыкальное произведение можно определить как очерченный отрезок времени (обусловлен-

ный внешними факторами, например форматом концерта), в рамках которого совершается определенный (завершенный или открытый) круг действий объектов. Музыкальное произведение становится подобно механизму или кинетическому объекту, который при нажатии кнопки начинает производить звуки и замолкает, когда заканчивается завод (исчерпывается круг действий). Значит ли это, что восприятие подобного механизма сродни восприятию визуального объекта?

3. *О времени* я уже кое-что писал: длящаяся единовременность, которая, как мне кажется, присутствует в моих сочинениях, — не является ли она временем визуального объекта?

4. *Исполнительская интерпретация*. Текст сталкивается с физическими возможностями и спецификой конкретного исполнителя. Физиология опосредованно проникает в тело звука, рождая интерпретацию — не как умозрительную трактовку оригинального текста, но как сумму физических условий воспроизводства звука. Значит ли это, что мы имеем дело с десубъективацией интерпретации?

5. *Материал и метаматериал*. Мой собственный исполнительский бэкграунд сказывается в особом восприятии музыки. Как исполнитель я остро ощущаю физиологию процесса исполнения — физические напряжения, которые прилагают музыканты во время исполнения музыкального текста. Меня интересуют изменения звука, вызванные не столько текстуальным параметром — выписанными в тексте изменениями, — сколько физическими изменениями, происходящими в музыкантах в процессе исполнения. Я стал интересоваться ситуациями, в которых музыканты не столько озадачены контролем чистоты звукового результата, сколько «выживанием» в условиях, которые я им предлагаю. Такой подход привел меня к достаточно статичным, часто в основе своей репетитивным композициям, центральной проблемой которых для исполнителя является попытка найти и удержать звук. При многократном повторении одного и того же жеста (не всегда комфортного для исполнения) звуковой результат неминуемо начинает меняться — сказываются такие параметры, как, например, усталость исполнителя,

то есть, попросту говоря, человеческий фактор. (Так же в жизни — мы ожидаем, что нечто, к чему привыкли, что стало для нас правилом, обязательно произойдет, но однажды случается сбой и наши ожидания не оправдываются.) Именно эти случайные изменения, происходящие с исполнителем, по сути, и являются материалом многих моих сочинений. При этом я стараюсь удерживать звуковой результат в рамках, обозначенных каждым конкретным сочинением.

Все это минимизирует субъективное присутствие автора и исполнителя в функционировании полученного механизма и подчиняет его каким-то объективным факторам. Тут у меня и возникла формулировка — объективная музыка. Конечно, формулировка не совсем точная — точнее, наверное, было бы сказать «объективная, или объектная, музыка».

Многие пытаются провести параллель между моей эстетикой и эстетикой русских конструктивистов и формалистов 20-х годов прошлого века*. А Сергей Невский анализирует с точки зрения формалистов**.

* Композитор и музыковед Федор Софронов пишет в одной из своих статей: «...в его <Курляндского> творчестве столь чувствуется опора на принципы, выработанные еще в манифестах конструктивистов. Курляндскому свойственно „исчерпывающее знание всех возможностей материала и умение сгущаться в нем“ (манифест «Знаем», 1924 г.) <...> Достижение критической массы повторений, самовоспроизведений материала несет в себе у Курляндского, однако, качественные изменения — часто даже техногенную катастрофу...».

** Фрагмент статьи Невского: «Формы музыки Курляндского нарочито элементарны, как правило, это сопоставление блоков голого, ничем не прикрытого материала. За внешней простотой стоит, однако, серьезное метафизическое притязание. Звук освобождается от привычных контекстуальных связей, и таким образом возникает то непосредственное переживание формы, которое Шкловский считал залогом художественного восприятия. Формалисты считали современный им язык „кладбищем слов“, которые нужно воскресить. Курляндский, подобно деятельному вампиру, орудует на кладбище звуков, большинство из которых и не подозревает о том, что мертвы. Собственно, осознание их смертности и доносится до публики через его музыку. И мы, слушая ее, переживаем одновременно шок и освобождение».

— Напоминает о размышлениях Владимира Мартынова про конец композиторской эпохи. Только Мартынов как бы с другого конца заходит. И как там оно, после смерти-то?

— Дождик вот только что прошел. Птички поют. Но это ведь Невский меня в «вампиры звука» записал — он меня, видимо, так воспринимает. Или вас мои рассуждения на мысль о Мартынове навели? Прошу прощения за вопрос на вопрос.

— Навели, да. Пытаюсь понять различия между вашими позициями, ведь они приводят к совершенно разным результатам.

— Не нахожу, что ответить... Забудем про книги Мартынова. Он любит музыку Вагнера, Штрауса, он ее с удовольствием, в силу таланта, пытается воспроизводить. То, что он ее стерилизует (или остраивает — возможно!) повторениями и упрощениями, — не отменяет того факта, что оригинал все-таки остается интереснее.

— Авторское начало у нас прочно ассоциируется с точностью исполнения замысла. То, что я прочитал из ваших тезисов, показалось мне больше похожим на описание перформансов и хеппенингов, окончательно подрывающих идею авторства, разве нет? И еще важный момент. Мне показалось, что вы изменили парадигму сочинения — раньше мыслили мелодиями и лейтмотивами, а теперь — какими-то отдельными единоразовыми элементами, из-за чего время меняется на пространство, протяженность на объем.

— Насчет точности исполнения — обманчивое впечатление. Точность исполнения подразумевается записью текста — у меня текст предельно детализованно записан: и по техникам звукоизвлечения, и ритмически. Мало того, требования к исполнителям часто достаточно высокие — в большинстве случаев мои пьесы исполняются в конце отделения или концерта — музыкантам просто физически тяжело играть что-то еще после меня.

Алеаторики у меня нет — у музыкантов нет выбора, в каком порядке и каким образом им нужно исполнять. Моя случайность — это те потери (ошибки, срывы), которые случаются на пути к точному исполнению текста, — я предусматриваю их возможность.

Но если потерь не случится — сочинение тем не менее состоится. Что касается парадигмы сочинения — я стараюсь избегать утверждений, будто я что-то изобрел, придумал или изменил.

Как минимум многого я просто не знаю и, вполне возможно, повторяю какие-то давно известные истины, как максимум — я не ставлю перед собой цели что-то менять или искать новое, ведь и то и другое подразумевает некую отправную точку, которую надо менять (улучшать, ухудшать) или которой нужно искать альтернативу.

У меня, как, наверное, и у всех других, отправная точка — мое личное восприятие искусства. Оно автономно. Развитию в искусстве, на мой взгляд, больше подходит теория катастроф, а не теория эволюции. Каждый автор — такая катастрофа. И потом, мало ли что автор может сказать — индивидуальное восприятие каждого отдельного слушателя от этого сильно не изменится.

Если вы скажете, что слышите в моей музыке урчание живота — я не смогу вас переубедить, что это пение ангелов.

— *Правильно ли я понимаю, что в процессе сочинения вы становитесь медиумом?*

Ровно в той мере, в которой каждый человек является медиумом. Сочинение для меня похоже на процесс вглядывания в темноту. По мере того как глаза привыкают к темноте — в пространстве проявляются очертания наполняющих его предметов.

Мы наделяем эти предметы, явления и объекты характеристиками, позволяющими уложить видимое в приемлемую, удобную нам систему. В подобных условиях каждый воспринимающий выстраивает свой мир с нуля и эти новоявленные миры будут отличаться в зависимости от индивидуальных особенностей, опыта, предпочтений и ожиданий каждого отдельного человека.

Но я не рассчитываю, что тот, кто сталкивается с моим творчеством, сможет увидеть точно то, что вижу я. Поэтому я скорее создаю для слушателя ситуацию, в которой предлагаю самостоятельно выстроить свой мир. То есть речь не о передаче конечного результата из рук в руки, а о процессе, в результате которого каждый приходит к чему-то своему.

— *Вы говорите о некоем коммуникативном аттракционе, когда форма важнее содержания?*

— Я не знаю, что важнее — форма или содержание, и вообще не уверен, что в искусстве эти понятия делимы. Формы бесконечно разнообразны — содержание всегда одно (скорее всего — единственное доступное для нас: мы сами).

Произведение искусства — это акт насильственного наделения содержания формой. Насильственного — потому что содержание по большому счету в форме не нуждается. Содержание существует и до формы и вне ее. Его не постигают — о нем догадываются.

В конечном итоге, форма произведения — это как раз способ указать на то, что есть вне ее (тогда и появляются мурашки). Мне не хочется вести слушателя за собой: сейчас вам будет весело, потом — немножко грустно, в точке золотого сечения вы испытаете катарсис, а затем несколько минут размышлений о пройденном — и наконец просветленными и очищенными можно идти домой есть макароны. Схема культурного all inclusive. Наоборот, мне хочется предоставить слушателю шанс побыть наедине с собой. Получается или нет — уже не мне судить.

— *Дмитрий, хотел бы с вами поспорить: на меня в свое время сильное впечатление произвела фраза Мераба Мамардашвили о том, что форма мысли есть и ее смысл тоже. В театральном институте есть упражнение на произнесение одной и той же фразы с разными интонациями, меняющими ее смысл. Разве для сочинения музыки не принципиально единство формы и содержания?*

— Я не вижу здесь особого противоречия с моей установкой. Мамардашвили называл форму «машиной познания», которая порождает содержание. Музыка — это одна из таких форм/машин. При этом он указывает и на некое обобщенное содержание, которое становится нам доступным только в акте экземплификации (об этом я тоже говорил: мы натягиваем слышимое на собственные предпочтения, ожидания, стереотипы, а если нам начинает жать и натирать — выбрасываем в мусор).

Вот об этом обобщенном содержании *до экземплификации* я и говорю. А формы — замочные скважины, в которые мы подгляды-

ваем за ним. Если кто-то принимает доступное его зрению содержание за конечное, истинное — он глубоко ошибается.

В связи с этим мне кажется, что чем больше форма препятствует экземплификации — тем больше шансов ощутить близость содержания.

Что касается театрального упражнения — обобщенное содержание предполагает многосмысленность.

Боюсь давать определения, но смыслом я бы назвал как раз доступное нам, уже экземплифицированное содержание. А что касается единства формы и содержания: форма — путь к содержанию, в этом их единство. Но ближе всего к содержанию можно подойти, только попытавшись раствориться в нем.

Говорят, на Тибете это делать удобнее всего...

— *Кстати, про Тибет. Современный музыкальный авангард базируется не только на европейской музыкальной традиции, но и на менее привычных формах, например восточной медитации. Всеядность идет ему на пользу?*

— Дело не во всеядности — восточные методы познания проникли в искусство и в музыку не раньше, чем в другие формы — философию или психоанализ. Это глобальные процессы.

— *Знаете, мне все чаще кажется, что современная музыка отличается от музыки «классической», что больше «не думает мелодиями», но «темами» и «лейтмотивами».*

— Современная музыка разная — все-таки есть еще композиторы, которые мыслят и мелодиями. Но история профессиональной, авторской музыки действительно прошла путь (пишу в самых общих чертах!) от григорианики, где музыка была практически подстрочником к тексту и структурировалась им. Потом она по инерции продолжала быть подстрочником уже к «воображаемому тексту» — отделившись от слова, продолжала подчиняться текстовому структурированию. Далее развернутые тексты (мелодические фразы и предложения) сменились более сжатыми информационными ячейками — сначала лейтмотивами, а потом и вовсе отдельно взятыми точками-звуками, которые, по сути, являются осколками текста.

В то же время в самостоятельную единицу выделился тембр — продолжая образную цепочку — буква (знак) сменилась фонемой. А фонема — это не только сам результирующий звук (со своим спектром), но и физиология его воспроизведения. Междометие «о!» — буква/знак «о» — звук [o] — и губы, собранные в кружочек, округлая, как при зевке, гортань и вибрация голосовых связок — это путь, который прошла музыка за последние двенадцать веков.

Пожалуй, похоже на эффект приближения, как в фотоаппарате. Но при этом каждый из этих этапов присутствует и сегодня. Я, по всей видимости, отношусь к последнему. И каждый из них можно, в свою очередь, заставить работать в разных типах изложения: от последовательного, нарративного до статичного или механистичного.

— *Важное замечание: музыка сегодня разная, то есть это какие-то совершенно непересекающиеся вселенные. Раньше ведь такого не было — композиторы писали по-разному, но в пределах одной ойкумены, а сейчас — композитор композитору марсианин.*

— А как же Бах и его дети? Вагнер и Брамс? Чайковский и «кучкисты»?

— *Все они обитали в пределах одной конвенции, разве не так?*

— Это мы их так обобщили из сегодня, для удобства. «Гибель богов» и Венгерские танцы, фольклоризмы и романтический излом — это такие же взаимоотталкивающиеся (как будто бы) явления, как Штокхаузен и Стив Райх.

На самом деле, они каждый по-своему ломали конвенции своего времени, а в истории сложились в общую логичную картину. Суть этой ломки конвенций всегда одна: музыка — это не то, к чему мы привыкли и с чем уже смирились, — музыка всегда другая.

— *Музыка XX века — почти вся о неуют и дискомфорте, а гармония и целостность более невозможны?*

— На этот вопрос мне сложно ответить — мой опыт восприятия иной. Я не испытываю дискомфорта или каких-либо негативных эмоций, слушая Лахенмана или других композиторов, которых я уже упоминал.

Неуют и дискомфорт — не оппозиции гармонии и целостности, иначе можно вообразить, что уют и комфорт — их синонимы. Это типичный рекламный трюк: прокладки с крылышками — гармония и целостность. Гармония и целостность — категории из той же плоскости, что и содержание, о котором мы уже много говорили.

— *Но разве самые великие сочинители XX века, от Стравинского до Шнитке, от Шёнберга до Гласса, чем дальше, тем страшней не забредали в дебри горячего бреда? Радости мало. «Ода к радости» кажется невозможной. Даже религиозная музыка (Мессиян, Пярт) особого оптимизма не производит. Оптимизм странно связан на доступности, попсовости. Кажется, оппозиция между эстрадой и серьезными поисками должна проходить именно тут...*

— Все зависит от установки слушателя: если единственный раздражитель радости для него мажорное трезвучие — то ему следует купить какой-нибудь филармонический абонемент «незабываемые встречи с прекрасным» и успокоиться.

Есть же и другие радости: радость открытия, радость узнавания или радость неузнавания, радость причастности — их много и они не зависят от динамики звучания и плотности фактуры.

А оппозиция между попсой и серьезными поисками совсем в другом. Попса — явление, направленное на определенные возрастные категории и на удовлетворение конкретных физиологических потребностей организма, — из нее вырастают, как из штанов.

— *Снова не могу с вами согласиться. Некоторые в попсе живут до самой старости. И невозможно заставить их слушать «серьезные» сочинения. Я по своим близким знаю: вот нет у них такой потребности, не сформирована.*

— Но это не отменяет механизмов воздействия попсы. Желание слушать должно формироваться в детстве и юности, но это вопрос образования, доступа к информации.

Этим должны заниматься специальные институты, заинтересованные в современной музыке. На Западе такие институты есть, и они понимают, что их задача не только заплатить композитору, музыкантам и залам, но и воспитывать аудиторию, причем с детства. Иначе надобность в этих институтах отпадет сама собой.

Тут вступают уже не эстетические интересы, а чисто рыночные механизмы институциональной самозащиты. В СМИ идет активная пропаганда попсы, и если ей ничего не противопоставлять, все другие виды музыкального бытования просто исчезнут.

В Европе многие коллективы получают мощную государственную и муниципальную поддержку «в обмен» на то, что ведут просветительскую деятельность в школах и училищах.

Коллективы «приписываются» к учебным заведениям, получают там репетиционную базу и проводят концерты, лекции, образовательные программы.

И не только в Европе. Совсем недавно мне написала учительница музыки в младших классах из Аргентины. Она показывала своим ученикам короткие современные сочинения, которые нашла в Интернете (она интересуется современной музыкой).

Детям больше всего понравилась моя «Поверхность» — одноминутная пьеса для фортепиано. Она попросила учеников нарисовать свои впечатления и обещала прислать сканированные рисунки. Вот реальный пример удачной попытки приобщения детей к современной музыке.

— *Если запретить себе употребление слова «музыка», как бы тогда вы определили свою деятельность? Звуковая философия? Звуковой дизайн, звучащий перформанс или что-то в этом духе?*

— Наверное, искусство звука или искусство, материалом которого является звук. Подобно тому, как литература — искусство слова.

Александр Маноцков

— Насколько легитимно цитировать музыку предшественников или оформлять авторство как «Щедрин–Бизе»? Если все композиторы находятся внутри одного потока, то «всё разрешено»?

— Можно всё, без всяких оснований. Интересно было бы посмотреть, как кто-нибудь стырит тему у Моцарта и сделает лучше. Вопрос в том, что ты сам делаешь, иначе говоря, не «откуда» крадешь, а — «куда». Заимствование всегда оценивается как «нелегитимное» именно в той области, где музыка часто и состоит из поверхностных мелодических находок — например, в поп-музыке произведение складывается как бы из экспозиции.

Тут, конечно, красть нехорошо — но это относится уже скорее к правовой сфере, а не к художественной.

— Вот, кстати, весьма показательный пример — опера Александра Смелкова «Братья Карамазовы», идущая в Мариинке. Кажется, буквально в ней ничего не позаимствовано у предшественников, но все, от структуры до отдельных мелодий, крутится-вертится вокруг того, что уже было. Смелков не плагиатор, он просто не новатор. Он создает оммаж оперной традиции, но делает это так грубо и прямолинейно, что на его примере отчетливо понимаешь: писать так, как раньше, нельзя.

— Нет-нет, писать можно как угодно — но «модулируемый» материал должен быть сильным, а если пользуешься исторически существовавшим стилем как модулятором, то нужно владеть им лучше, чем те, кто его придумал.

Вот вам несколько совершенно разных примеров подобной работы: неоклассический Стравинский, почти весь Десятников или,

скажем, Чайковский, цитирующий Гретри, — никому из них ведь вы не скажете, мол, так больше писать нельзя. Я спрошу тогда: а как можно? А по лекалам Лахенмана или Лигети можно писать грубо, прямолинейно и скучно? Тут не может быть никаких общих суждений — часто «еще» пишется прекрасная музыка в уже как бы устаревшем языке, когда «уже» пишется совершенно тоскливая и вымученная музыка на языке как бы новаторском.

И еще о заимствованиях — проблема всех «братьевкарамазовых» как раз иногда в том, что именно у предшественников, оказывается, не позаимствовано ничего хорошего — взята внешняя оболочка оболочки формы, и надежда возлагается на то, что эти формы сами по себе как-то индуцируют какое-то «содержание».

Мне тут вспоминается музыка, которую я когда-то играл в военном оркестре — такая туповато-«духовная» пьеса под названием «Памяти Баха». Вот спасибо, теперь-то Баха уж точно не забудут!

— *Саша, но если композитор существует внутри потока, то как отличить глубокое погружение от внешней оболочки?*

— Композитор начинается там, где он может отличить хорошую музыку от плохой вне зависимости от того, чья она. В том числе музыку одного и того же композитора в разные моменты жизни — и свою тоже.

Но важно, что отличие хорошего от плохого в музыке — не результат конвенции, какого-то «кому-что-нравится». Это совершенно объективная вещь. Это, в общем, как самолет — летает/не летает.

— *А слушатель, с чего начинается он?*

— О, это очень по-разному. Когда композиторы начинают описывать воображаемого слушателя, они обычно выдают как бы негативный отпечаток своего представления о собственной музыке.

И поскольку мне до сих пор мерещится только та музыка, которую я хочу написать, а вся уже написанная довольно скоро отслаивается (так сказать, снимается со стенки и ставится изображением к стене, а то и закрашивается поверх холста), я даже не скрываю свои представления о слушателе — у меня их просто нет.

А слушатель сам по себе начинается с чего угодно. Главное, чтобы он продолжался, начавшись. Даже игра в ассоциации и лирические состояния, и даже на уровне музыки поп, если не остановится, может возвести человека на новую ступень. И он вдруг поймет, например, что ему нужно от музыки что-то еще, помимо роли айфонного саундтрека к трудновыносимому путешествию в метро. И наоборот, какой-нибудь фанат Брукнера, слушающий его с какой-нибудь пластинки в кабинете при зашторенных окнах, нечаянно скачает альбом Бьорк, и его торкнет.

Но я могу сказать, с чего как слушатель начинаюсь я — с отсутствия всего. Мне как слушателю близка музыка, язык которой и аналитичен, и синтетичен — так называемая форма для меня очень эмоциональна, а в интонации я очень чувствую закономерность.

Поэтому даже если музыка, которую я слушаю, разворачивается по правилам известного мне языка, она сама должна заново, впервые создавать эти правила. И музыка Моцарта тут отличный пример.

— Тогда для кого вы пишете? Кто ваш адресат?

— Я же только что объяснял, почему мне трудно его описать. Впрочем, это для меня вообще не очень важный вопрос. Кто «адресат» меда у пасечника или овощей у фермера? Кому надо, тот и адресат. Мое дело работать, учиться получать хороший мед и вкусные овощи.

На самом деле, пожалуй, главный адресат — я, но не в нарциссическом смысле, а наоборот — я всегда стремлюсь к тому, чтобы возникла музыка, в которой «меня» нет, чтобы я мог ее просто слушать. За последний год пару раз мне это удавалось.

В этом отличие хорошей музыки от посредственной. Хорошая музыка создает правила заново — она, даже хронологически следуя правилам, онтологически им предшествует. Как говорит мой учитель, «гамма никогда не возникает раньше музыки».

У Моцарта не найдешь ни одной «ошибки» в голосоведении, хотя он, я уверен, об избегании ошибок не думал вообще. Вот Чайковский, кстати, думал, грыз карандаш, и выходило ладно — а все же следы раздумий видны. А Моцарт «создавал» правила самой музыкой.

— «Меня нет» — это как бы дистанция, предполагающая, что автор «умер в музыке»? Какая-то объективизация звучания?

— Ну почему непременно умер. Наоборот! Это смертное наше индивидуально, а бессмертное как раз надличностно.

— Ну, знаете, как режиссер умирает в актерах, когда «швов» не видно, «карандаша». Поговорим о вас. Кто ваши учителя?

— Абрам Григорьевич Юсфин и Вячеслав Борисович Гайворонский.

— А что дает «учитель» композитору? Как у спортсменов — развивает природой заложенное?

— Ну, помимо совсем очевидных вещей (он учит чисто технологическим аспектам), есть главное — он видит, кто ты есть, лучше, чем ты сам. И он, пока ты сам еще не понимаешь, понимает и поддерживает тебя, неокрепшего, и передает какие-то вещи, которые передали в таких же обстоятельствах ему.

А ты корячишься, тебе неудобно и хочется интересного, хочется, чтобы побыстрее показали приемчик, которым ты всех победишь и тому подобное. Ну и он — воплощенный критерий, пока ты сам его не разработаешь. Постепенно учитель переходит в тебя.

Например, показываешь ему свои пироги, он еще ни слова не сказал, а ты вдруг ясно сам все видишь — так работает его присутствие. А потом он оказывается как бы внутри, а потом ты идешь в чем-то дальше, а в чем-то годами так и не можешь доделать домашнее задание.

— Как вы решили стать композитором? Как вообще такое может прийти в голову? Почему-то кажется (судя по духу вашей музыки), что для вас это было естественное решение, которое вы приняли достаточно рано. Так?

— Да я как-то и не решал — оно само, и рано; я просил родителей отдать меня в музшколу, но они как-то меня отговорили, может быть, и хорошо — школа могла бы отбить всё на свете, судя по тому, что из всех моих друзей я единственный там не учился и единственный стал музыкантом.

Мне всегда хотелось именно сочинять музыку, в девятнадцать я познакомился с Юсфиным, будучи при этом арт-роковым и око-

лоджазовым мультиинструменталистом, но в уме держа только одно: сочинять.

Он меня сначала не прогнал, потом стал помогать в самообразовании, потом стал учить, попутно я учился у разных других людей разным частностям. Потом, когда появился Гайворонский, я уже считал себя композитором, что и сейчас-то смешно про себя говорить, а тогда вообще было бредом.

— *Что это за фамилия — Маноцков?*

— Старинная казачья, географическое ее происхождение — река Маныч, приток Дона. В XVI веке мы еще назывались Маноцкими, как, кстати, меня иногда нечаянно называют во всяческих Интернетах.

Некоторые из моих предков упоминаются в исторических песнях; непосредственно мои предки попали в дворянство, прадед жил уже в Питере, где потом родился и я.

— *Когда я впервые услышал ваши сочинения, меня удивила их гармоничность, искренность, легкость и красота. Современная музыка вроде как не должна быть гармоничной (таково общее мнение) и приятность подозрительна: как же так, современно и... легко?! Продвинутый слушатель привык трудиться. Иногда это трудолюбие доходит до высот мазохизма. Вам принципиально быть таким вот понятным и гармоничным?*

— Общее мнение тут недалеко от истины (это, кстати, вообще его нормальное место), но вот я, например, с большой приятностью слушаю позднего Лахенмана и выворачиваюсь наизнанку от второго варианта гульдовских Гольдберг-вариаций Баха.

«Красота» — моя давняя проблема (Гайворонский как-то сказал, прослушав очередную пьесу: «Витамина Г тут не хватает»), но это именно проблема, а не фетиш и не принцип. Хотя, кстати, я не всегда виноват, что кому-то это кажется «красивым», так бы я сказал. Вот даже Моцарт кому-то тоже кажется легким, а я вскакиваю и включаю свет, а то жутко.

Впрочем, из написанного мной за последний год-два вряд ли многое заслуживает такой характеристики, как та, который вы так любезно снабдили мою музыку.

Интересно, что мое «труднопонятное» обычно оказывается как бы слишком непонятным — и непонятым. Оно «проскальзывает» — как не было. Это мне напоминает случай, который со мной приключился однажды на военной службе.

Иду я в увольнение в морской шинели и с виолончелью на плече. Патруль, ясное дело, в шоке, останавливают, я бодро докладываю. Спрашивают: «А это что такое у вас, товарищ матрос?» Я, таким же швейковским тоном: «Торпедный аппарат, товарищ майор!» А у него за спиной два курсанта, и все трое это слышат. И вот они смотрят на меня и пытаются вычислить — я оборзел, с ума сошел, пьяный — ну хоть какую-то версию. А у меня на лице ни-че-го. Они помолчали немного. «Так, — говорит майор, — а почему ботинки не начищены?»

Вот и с музыкой иногда так бывает: то, с чем легче всего сопоставить, не работает, другого поблизости не находится — о'кей, проехали, считай, не было.

— *Как вы сами определяете свой метод?*

— В концерте или в многочастной какой-то моей музыке обычно, как я заметил, слушатели запоминают самые приятные и «красивые» куски, причем интересно, что и слушатели с «учеными ушами» тоже.

Но это не их проблема, а проблема музыки — когда задаешь внутри одной вещи как бы несколько шкал яркости, то отпечатывается, разумеется, самая яркая шкала.

А мое «сложное» и «новое» обычно существует в более узком диапазоне, что ли — там, где большое событие извне может выглядеть как несущественное, особенно если только что был эпизод, где все было крупно-понятно.

Это проблема композиторской техники, и я сейчас занят ее решением. Метод? Хм-м-м-м.

— *Проблема, хм-м-м-м-м? А зачем вы ставите перед собой такие сложные, многослойные задачи?*

— Так я не ставлю, они сами встают. Есть некий предслышимый результат, и путь к нему сложен — а результат-то, в идеале, может быть «прост».

Вот, например, если вам дать задачу вылепить идеальный шар из глины — очень простую форму, — вам придется прибегнуть к массе ухищрений, чтобы эту задачу выполнить.

Или, к примеру, что проще — подпрыгнуть и приземлиться обратно или просто подпрыгнуть и все? «Просто» — то есть состоит из меньшего числа элементов, но оно и бесконечно труднее, потому что надо придумать, как не упасть обратно, повиснуть в воздухе.

Звуко-временной образ тоже может быть довольно целостным и простым, но это то же самое, о чем я говорил в связи с Моцартом — там, где мы видим ясное созвездие, на самом деле что-то совсем иное. В этом и есть «путь» искусства — он должен быть максимально долог, должны быть преодолены какие-то препятствия. То, как это делает Моцарт, нам не видно, хотя там работа как раз титаническая.

Это, в общем, косвенные признаки качества произведения: сколько работы проделано и насколько она незаметна и непрослеживаема по результату.

— *Вы несколько раз отметили, что в последнее время стали писать несколько иначе. А что произошло с вами или с вашей музыкой?*

— Скорее, я пытаюсь вернуться к своему изначальному импульсу и подлинно своему ощущению музыки; произошло осознание, что это надо сделать, пользуясь тем, чему я научился за эти годы.

Ну и вообще, как я уже говорил, я все время «пишу несколько иначе», потому что не удовлетворен языком.

Какие-то вещи выдерживают, а какие-то мысленно выкидываются в корзину.

— *Что вы сейчас делаете в Дюссельдорфе?*

— Я тут слушаю, как поют мою музыку на тексты Франца Кафки, она будет внутри спектакля «Процесс»*. Это спектакль нашего питерского режиссера Андрея Могучего — я специально не очень вникаю в чисто театральную часть; когда Андрей меня звал, я по-

* Премьера состоялась 15 сентября 2012 г. в театре Шаушпильхаус (Дюссельдорф).

просил его сформулировать мне узко композиторскую задачу — что он и сделал. Мне были выданы немецкие тексты, и я написал на них то-что-сам-хотел, а уже он это как-то инсталлирует в спектакль — как некие вставные номера и/или части сцен. Еще он пользуется записями Каравайчука.

— *Вы очень загруженный композитор, постоянно пишете для театра и кино. То, что современная музыка пишется на заказ, — это хорошо или плохо?*

— Не только современная музыка, вообще почти вся музыка пишется на заказ. По простой причине: композиторам надо на что-то жить, тут нет ничего особенного.

Я в последнее время очень сильно изменил структуру этих самых заказов, на которые соглашаюсь: прикладной, incidental музыки для «обычного» театра за редким исключением не пишу вообще; чисто прикладную музыку пишу только для кино (там есть разнообразие требуемых стилей и инструментовок, это развивает, ну и денег платят побольше, чем в театре, хотя в хорошем кино иногда и вовсе не платят); и не меньше половины работ делаю «собственных», концертных или оперных.

В прошлом сезоне у меня была опера в Норвегии, в этом сезоне я написал оперу по заказу в Москве, на следующий сезон у меня тоже есть заказ в Москве. В смысле развития мне сейчас особенно важны концертные вещи, я и сам-по-себе их пишу и предлагаю, и заказы какие-то тоже случаются.

— *В чем заключается репетиция режиссера с композитором? Высчитываете секунды звучания?*

— Нет, я не с режиссером репетирую; я же говорю, я не «к» действию пишу — у меня нормальные музыкальные репетиции, где репетируется только музыка.

Бетховен, кажется, говорил, что круто было бы мастерам искусств просто писать что угодно, отдавать куда-то в некий фонд и получать достаточно средств на пропитание; то есть такую суперсоветскую ситуацию описал.

Я бы так не хотел. То есть да, я легко бы изъяс из ситуации заказа деньги — быть пожизненным стипендиатом меня бы устрои-

ло. Но в заказе есть очень важный аспект: в принципе, это похоже на архитектурный проект, его же не станешь делать, не имея заказчика, — ведь конечной целью является не бумага, а здание.

И когда знаешь про каждую ноту и паузу, что это будет реальное дыхание реальных людей, это очень круто. Тут много намешано — и азарт такой, как у мальчишки из «Андрея Рублёва» (зазвонит или не зазвонит), и кайф, что, как лоцман, ведешь огромный корабль с кучей людей и груза, и, главное, предчувствие воплощения формы, которая через тебя овеществляется.

И еще. Снова о «модуляторе» — это очень хорошо, когда тебе дают ограничения. И не дают времени бесконечно размышлять прежде, чем принять какое-то решение, это освобождает.

В общем, куда ни глянь, заказ — это прежде всего свобода.

— Ну да, такая очень советская свобода маневра внутри кокона сплошных ограничений. Может быть, заказ хорош тем, что с его помощью ты смотришь в сторону, в которую сам никогда не двинулся бы? По своей воле ведь никто в армию не идет, хотя каждый знает, насколько это важно и полезно для мужского становления. Вы упоминали Пярта. Слушая его сочинения, очень часто задаю себе вопрос: насколько совместимы в современной музыке духовные искания и звуковой комфорт. К позднему Сильвестрову или раннему Батагову у меня таких вопросов не возникает, а вот когда слушаешь Пярта или Канчели — то постоянно обращаешься к своему внутреннему мерилу.

— Этот вопрос (как и любой вопрос) очень ярко высвечивает то, что для вас как бы «не вопрос», — то есть взаимное соответствие нескольких вещей: «минимализм» — «красота» — «комфорт», и только еще одно звено в этой молекуле для вас вопросительно — «духовность».

Мне трудно ответить именно на этот вопрос, потому что для меня вопросительно и всё остальное.

Ну например, Пярт — его техника — это как раз способ создания композиторского «дискомфорта», проблема, которую придется преодолеть.

— А в чем композиторский дискомфорт Пярта?

— В его тинтиннабули почти ничего нельзя. В этом и дискомфорт. Но в этой тесноте расцветает внутренним разнообразием оригинальная система, из сочетаний двух видов голосов рождается новый тип строения вертикали.

— *Это как в фонтриеровской «Догме»?*

— Ну да, принцип тот же самый — сами решим, чего нам нельзя (мотивировка может быть разная), и это определяет то, что будет; это как лишние ветки отрезать — остальные начинают куститься и плодоносить.

Но если в какой-то момент композитор превращает избранную им технику из такого рода «препятствия» в «способ» и находит для этого «духовные» оправдания — то вероятность написать как-то сильно увеличивается.

Современный композитор, в отличие от автора моцартовского времени, должен решить не только, «как именно» (уровень конкретного сочинения), но и «как вообще» (уровень языка).

Эта проблема, кстати, есть не только у музыкантов, а и у художников, и в повседневной этике, и в науке. Возникла она из-за того, что историческое время очень ускорилося и биологическое тоже ускорилося, но еще сильнее — удлинилось.

В пределах одной жизни, даже одного момента одной жизни, оказались решения, которые раньше отдельному человеку принимать не приходилось.

И люди начинают сами себе формулировать принципы, которым они могли бы довериться на какое-то время. Кто-то, как Пикассо или Стравинский, всю жизнь выламывается из принятых норм. Кто-то, как Шагал или Мессиян, эволюционирует внутри найденного.

Эта проблема удваивается, когда возникает адресат — вот вы, например. Но мне кажется, что все это в конечном счете указывает на утешительное и надежное присутствие абсолютного уровня, потому что без него немыслимо ничто относительное.

Что же касается равенств типа «диатоника = красота» или «минимализм = духовность», то они кажутся мне такими же бессмысленными, как, например «актуальная музыка = дискомфорт и диссонанс».

Я, кстати, пошел служить именно по своей воле, хотя и не для «мужского становления», я был уже сложившийся человек. И мне не кажется, что «кокон ограничений» есть именно советское явление, без ограничения никакой свободы не бывает.

А насчет стороны, в которую сам бы не двинулся, я полностью согласен — обычно, кстати, случайно возникающие okazии не случайны: возникают именно те вещи, которые дают шанс двинуться в правильном направлении. Даже «прикладной» заказ нужно так использовать — я этому научился у учителей и старших товарищей.

— *Духовное восприятие Пярта и Канчели возникает не по моей воле, эти сочинения именно таковыми позиционируются и п(р)одаются. Мне свойственно ощущение расколотости мира, невозможности цельного высказывания. Я не мазохист, чтобы питаться одними диссонансами или слушать музыку только для того, чтобы мучительно трудно трудиться (хотя это тоже необходимо), я в музыке люблю «эмоцию поймать». Но тем не менее хорошо понимаю, что есть закономерности эволюции и эмансипации, отбрасывающие тень на попытки гармонизировать музыкальную реальность.*

— Тут опять есть терминологическое расхождение: «диссонансом», то есть чем-то «неприятным» для уха неподготовленного слушателя, может казаться созвучие абсолютно консонантное (не нуждающееся в «разрешении») в конкретной музыкальной системе.

Нет никаких диссонансов «вообще»; например, большая секунда в знаменном многоголосии есть что-то вроде сексты в музыке Моцарта — обращение устойчивого созвучия. Чуть не половина знаменных трехголосий заканчивается одновременно звучащими до-ре-ми. И наоборот, в некоторых музыкальных системах большая терция, последние несколько веков ласкающая ухо европейца, является диссонансом.

В грузинской музыке часто большая септима возникает в результате «удвоения» нижнего звука большой терции на квинту вниз, и это тоже абсолютно устойчивый аккорд. Малый мажорный септаккорд в блюзе работает как тоника, и он тоже совершенно консонантен — так резонирует в равнотемперированном строе пентатоника.

Представление об «эмансипации диссонанса» как тенденции в развитии музыки совершенно бессмысленно, потому что противоприродно и совершенно немзыкально: само понятие диссонанса имеет какое-то наполнение только в условиях «антиэмансипации», то есть в ладовой структуре.

Только в ней, кстати, диссонанс и создает соответствующий этос некоторого напряжения, стремящегося разрешиться. То есть как раз «эмоции» и «сентиментальность» во многом на диссонансах и держатся.

А эта самая расколотость мира и есть основа европейской культуры — «Пир» Платона, например, об этом.

Что же касается всякой духовно-карамельной музыки, то ее отличие от просто хорошей музыки не внешнеморфологическое, а вещественно-подлинное.

Тут такое дело: когда пишут бездарную лахенмановщину, мастера просят, что лажа, и «карьеру» на этом не сделать. А когда пишут бездарный минимализм, то он хорошо продается, потому что похож на много чего слышанного ранее, и тут можно поспекулировать.

Особенно если подшить к делу гармонию сфер и тому подобное. При этом и бездари, и мастера есть и в том и в другом «лагере», и профессионалы отлично понимают, что хорошо, что плохо. Но закономерности эволюции, к сожалению, никому сейчас толком не понятны. Потому что музыкальные языки не развиваются уже очень много лет.

— *«Диссонансы», Саша, только слово; куда важнее ощущение дисгармонии и дискомфорта окружающего мира, которые современные композиторы фиксируют с точностью сейсмографа. И в этом, как мне кажется, заключена их важная антропологическая функция.*

— Вот, правда, у меня совершенно нет такого ощущения, что «современная» музыка как-то специально приспособлена для сейсмографии такого рода. Начало Страстей по Матфею Баха мне кажется гораздо более ярким отображением этого «разлома», чем музыка того же самого Лахенмана, например.

Кстати, Моцарт близок к индусам еще и в том, что тоже считал, что музыка должна быть небезобразна, красива (точной цитаты не вспомню).

Индусы честно упоминают в классификации Раса* («аффектов» или «этосов») всякие разрушительные эмоциональные состояния, но не употребляют в музыкальной практике соответствующих им раг. Например, если в театре разыгрывается битва, то ее сопровождают шумы и ударные — кстати, соответствующие эпизоды в Катхали** или в Пекинской опере очень по своему звучанию напоминают, например, некоторые эпизоды у Ксенакиса или Курляндского.

Но вот ведь незадача: Курляндский-то совершенно не считает, что воплощает/регистрирует какой-нибудь там разлом и разлад. И наоборот, можно писать про конец света, а потом кто-нибудь будет эту музыку в лифте включать. Связь между звучанием и «смыслом», конечно, есть, но она не поверхностная.

— *А в чем тогда пафос музыки Курляндского?*

— Пафос музыки Курляндского хорошо объясняет он сам — его произведения суть объективные процессы, коротко говоря.

— *Вы говорите о лагерях «лахенманщиков» и «минималистов». Такое деление действительно существует?*

— Деление на лагеря на художественном уровне в моей собственной голове отсутствует. На каком-то социальном, что ли, уровне оно меня мало волнует. Я с некоторым недоумением наблюдаю иногда возникающие перепалки типа «ваша красота — фашизм» — «а ваши хрюки и пуки — не музыка», но должен заметить, что их обычно ведут не композиторы, а посетители Интернет-форумов.

— *То есть у вас нет эстетических расхождений с Курляндским и близким ему сочинителям круга «СоМы», чья музыка совершенно не похожа на вашу?*

* Сложное санскритское понятие, означающее собой многообразие духовных состояний — отношений живого существа и Кришны. В ведийской литературе обычно выделяется 12 рас.

** Традиционное танцевально-драматическое искусство южноиндийского штата Керала, возникшее в XVII в.

— У-у, у меня с Курляндским огромнейшие эстетические расхождения, у меня вообще со всеми эстетические расхождения (но расхождения не означают непринятия). И с самим собой у меня самые важные расхождения — тем, который есть, с тем, которым нужно стать.

— Кем же?

— Кем и как стать — так просто не расскажешь...

— Психологи советуют полюбить себя таким, какой ты есть... Разве желание измениться не лежит в основе неврозов? Или вам для работы нужен невроз?

— Ну, у психологов все через задницу, экскьюз-зэ-пан-каким-ты-есть сначала нужно стать, это страшно трудно, но возможно.

— Что если не невроз служит основой творческой работы?

— Пожалуй, даже что-то обратное «неврозу» — некоторый избыток творческой энергии и ощущение, что в звуковой и временной сфере этот избыток наиболее применим. Даже минимальная чисто техническая напряженность и сосредоточенность, необходимая, чтобы написать хотя бы страницу музыкального текста, так велика, что тут не до неврозов.

— Всем профессиям присущи деформации. Опытный редактор пытается редактировать своих родственников и в жизни тоже, опытный терапевт автоматически щупает пульс. Фотограф все время ищет максимально удачный ракурс. Какие профдеформации у композиторов?

— Даже не знаю, мне кажется, это очень гармоничная профессия. Я понимаю, что это далеко от широко распространенного стереотипа. Может быть, некоторая «рассеянность», которая на самом деле следствие сосредоточенности? Это бывает...

— Может быть, поэтому композиторы обычно живут долго... Кстати, о жизни и смерти, как вы относитесь к теории Владимира Мартынова о конце времени композиторов?

— Все без исключения теории композиторов, включая вашего покорного слугу, суть «проговорки» о том, что они сами считают самым слабым в своей работе.

— Вы неоднократно обращались к опыту индийской и китайской музыки. Это нужно, чтобы выйти из тупиков европейского музы-

кального опыта, который изучен вдоль и поперек? Или есть какие-то другие причины получения Другого опыта?

— Для меня опыт индийской музыки не «Другой» совершенно, в нем нет ничего экзотического, границы пролегают по совершенно иным линиям.

Между Моцартом и классической индийской музыкой гораздо больше общего, чем между Моцартом и Брамсом, — при этом я стопроцентно европеец. Европейский опыт, о чем я тут и говорю то так, то эдак, как раз совершенно не изучен. Вообще музыка, по существу, штука не национальная — просто кому-то больше повезло, некоторым культурам больше дано.

По огромному количеству параметров музыкант, не принадлежащий к индийской культуре, уже что-то типа коротышки, решившего играть в баскетбол; но у нас есть и уникальные преимущества, которым дивятся индусы и которых они лишены.

Я обращаюсь к индийской классике не потому, что надо ее копировать (из этого, при наших средствах, выходит обычно что-то жалкое), а как к примеру подробной разработки ладовой теории/практики.

И мне, кстати, совершенно не кажется, что на освоение привычного репертуара прямо-таки уйдет жизнь, — в европейской музыке есть целые пласты совершенно шлакоподобные, из которых почти ничего ценного не извлечешь.

Просто не надо на них тратить время — тогда успеется и индийское, и индонезийское. Я большой враг «экзотики», «эзотерики» и прочих понятий, связанных с человеческой скукой.

— Кого вы могли бы, хотя бы условно, назвать своими музыкальными единомышленниками или людьми, которые смотрят с вами в одну сторону?

— Я смотрю в одну сторону со всеми хорошими композиторами, просто топология мира такова, что эта сторона почти везде — некий центр, к которому сводятся дугообразно все линии.

Мысленно я почти всегда автоматически ставлю себя на последнее место, поэтому мое внимание всегда свободно от «ревнивых» переживаний, когда я слушаю чью-то музыку. Это очень помогает.

— *Вы хотите сказать, что лишены амбиций?*

— Нет, я как раз говорю, что мои амбиции огромны — я на своем профессиональном поле хочу победить мир; варианты типа «признание», «слава», бабло» и прочее не канают.

Очень удачно складывается, что эта моя работа попутно порождает востребованные людьми результаты, это чисто житейски помогает не раздваиваться. Но если говорить об этой самой тоске (из «Пира»), то она у меня, конечно, есть, и очень сильная, но она рождает какой-то действенный импульс; еще мне помогает, что я всю жизнь, помимо сидения за столом, чего-нибудь делаю в режиме реального времени.

Двадцать лет назад я все время играл импровизационную музыку, потом всякую старинную, потом современную, потом серьезно занялся пением — подключенность к собственной (казачьей и русской духовной) музыкальной традиции тоже постоянно дает ощущение, что целостность достижима.

— *Какую музыку вы слушаете «просто так», для души?*

— Я слушаю много современной актуальной музыки — просто «надеваю» себя на нее, как шланг на кран; стараюсь в процессе анализировать партитуры — часто обращаюсь к коллегам, прошу дать послушать-посмотреть.

Также слушаю традиционную грузинскую, русскую, индийскую музыку; сейчас как бы заново копаюсь в музыке XX века, есть много вещей, которых я раньше не знал. Очень люблю Лигети; иногда переслушиваю Стравинского; в «старой» музыке обычно выбираю не композитора, а исполнителя — Гульда, например, Хейфеца, Рихтера.

Но «традиция» только тогда традиция, когда она новая — нельзя просто практиковать что-то «из XVII века» и на этом успокоиться. Я не «традиционалист» в смысле «вот раньше-то-было хорошо...»

— *Помимо музыки, что вас вдохновляет, дает новую информацию, позволяет расширить представления о мире?*

— Жена, сын, вообще — люди. К счастью, вокруг меня часто оказываются люди настолько крутые, что я не могу представить,

как это они такие образовались. Вот люди меня часто удивляют, а книги — почти никогда.

В профессиональном сотрудничестве мне тоже везет на соратников, сдвигающих меня в неожиданные стороны. В смысле же философских представлений — мне кажется, я их не вырабатывал и не обдумывал — я как-то всегда или знаю полностью, хоть лекции читай, или совсем не понимаю.

— *Интуиция?*

— Это «знание полностью» я бы не назвал результатом озарения. А конкретная информация, на которую набредаешь, обычно очень быстро оказывается понятной, потому что сразу по рогам понимаешь, какое животное за забором.

— *А Интернет? Вы проводите в нем много времени? Он как-то влияет на вас?*

— Интернет висит «фоном», но я очень быстро читаю, поэтому проглядеть всякие френдленты за день я могу за пару минут. Главный кайф Интернета — вся информация прямо под рукой; я ж еще застал ситуацию, когда нужно было идти в академическую библиотеку, рыться в ящичках, а ничего толком там не было, не говоря уж о музыке. Ноты и записи были иногда вообще недоступны без каких-то сверхусилий и знакомств. Сейчас играешься с какой-нибудь идеей, например либретто, и мгновенно накидываешь себе в папку массу нужного материала, знакомишься с контекстом, слушаешь, смотришь.

Раньше, если не попадешь в сферу общения конкретного человека, не получишь доступа к огромной сфере информации, даже не узнаешь, что что-то страшно важное существует.

Теперь тоже так, в некотором смысле — тебе могут посоветовать (в том же Интернете) обратить на что-то внимание, но с этого места ты уже сам отправляешься в путешествие. Это все мне нравится. А «схлопывание» мира в точку не нравится — когда пространством и временем разделенные люди оказываются как бы все время рядом — и как будто молчат в этом всеобщем присутствии или как будто говорят что-то необязательное — я сам в этой ситуации нахожусь, и она мне не очень нравится.

— Главное, что Интернет меняет восприятие людей, в том числе и музыкальное. Не замечали?

— Не знаю, мое восприятие сформировалось в докомпьютерную эпоху — я еще писал оркестровые партитуры по линейке и партии переписывал руками. Я не разделяю взгляда, что медиум как-то радикально влияет на месседж, — это так только в отношении какого-то легковесного месседжа; в настоящем искусстве не важно, есть компьютер или нет.

Анекдот такой есть: если ты купил фотоаппарат, то ты фотограф, а если ты купил флейту, то у тебя теперь есть флейта. Стилль массового музпотребления изменился, конечно, но меня это не задевает.

Музыка, которую массово любят хипстеры, не вызывает у меня почти ничего, кроме сочувствия к хипстерам, а именно эта музыка специфически связана с Интернетом.

Можно представить себе огромный стеллаж с пластинками где-то в гостях, на котором можно выбрать любую, — для меня Интернет отличается только размером этого стеллажа.

— *Вы не производите впечатление человека, живущего в башне из слоновой кости. За новостями следите? Мне сейчас в параллельном окошке Антон Дубин рассказывает, как сегодня разгоняли демонстрацию возле кинотеатра «Ударник»...**

— Ну, впечатление обо мне часто не похоже на меня, это нормально.

За новостями слежу мельком — все и так быстро становится понятно. Новости обычно иллюстрируют непреодолимую человеческую бездарность в отношении обстоятельств, к сожалению, влияющих и на мою повседневную жизнь. Про «политику» я некоторое время подряд писал энциклики на «Гранях.ру», поглядите, если интересно. Сегодняшние события в Москве — точно такая же печальная иллюстрация того факта, что очевидное непонятно большинству и не является основанием его действий. Хотя, конечно, не сиди я сейчас в дождливом Дюссельдорфе, а будь я в Москве,

* Речь о «Марше миллионов» 12 июня 2012 г.

как обычно, отправился бы на что-нибудь самое неразрешенное из происходящего.

— *Саша, а что это за история была с вашим задержанием?*

— Давайте, пожалуйста, вынесем это за скобки, ладно? Я же не как композитор в это всё лезу. Очень не хочется прослыть творческим борцом со всем плохим за всё хорошее — хочется быть одним из миллиона нормальных мужиков, спокойно вышедших убрать навоз.

— *Кстати, а кем бы вам хотелось прослыть? Память потомков — это важно или существенно насыщено свою жизнь прожить?*

— Ну, память конкретно моего потомка меня волнует, и формируется она прямо сейчас тем, какой я человек. Единственное будущее, которое меня волнует, — жизнь вечная, и это зависит от того же.

Мне удобнее всего было бы вообще никем не «слыть», достаточно прямых контактов с соратниками и заказчиками. Знаете, как раньше был какой-нибудь портной или хиропракт, к которому можно было попасть только по записи и через знакомых. В каком-то смысле именно так моя профессиональная жизнь и идет — только география ее постепенно разрастается. Очень удачно вы меня тут в Германии подловили — я в первый раз за очень долгое время как бы отдыхаю, попутно с не очень напряженной работой.

Сергей Невский

— Можно ли сказать, что есть некая компания или пришедшее в музыку новое поколение (вы, Курляндский, Филановский, кто-то еще), объединившиеся вокруг каких-то институций или мероприятий?

— Понятие авангарда, наверное, неотделимо от утопического сознания, от размывания границ между жизнью и искусством, от идеи переустройства мира. Группа «СоМа», в которую на момент ее создания в 2005 году вошло шесть композиторов — Дмитрий Курляндский, Сергей Невский, Борис Филановский, Алексей Сюмак, Валерий Воронов, Антон Сафронов — возникла, скорее, на фоне антиутопии.

Деконструировать было особенно нечего, а потребность в строительстве, напротив, была огромной. В то же время у многих из нас уже была к тому времени сложившаяся биография, наработанный эстетический аппарат и — не в последнюю очередь — успешный опыт работы с музыкантами как в России, так и Европе.

Идея состояла в том, чтобы сделать частное всеобщим, артикулировать и передать накопленный опыт следующему поколению и запустить заржавевший механизм коммуникации между композитором, исполнителем и слушателем — чтобы вместе осмыслить те изменения в музыкальном языке, которые произошли за последнее время.

Метафорически вы можете это представить как встречу нескольких людей, которым приснился один и тот же сон, и они сочли необходимым рассказать о нем другим. А институций, конечно, никаких за нами не было.

В то же время понятно, что если бы мы в этой ситуации оказались одни, ничего бы не вышло. Получилось так, что идея переосмысления музыкального контекста оказалась близка и интересна многим.

— *Правильно ли я понимаю, что круг «СоМы» — это следующий шаг развития русской музыки после круга авангардистов 1960–1970-х годов, от Денисова и Шнитке до Губайдулиной и Уствольской? Вы им наследуете?*

— Конечно, и в то же время хронологически это не совсем так. Между нами было поколение АСМ — Ассоциации современной музыки, воссозданной Эдисоном Денисовым в 1990 году. Это Александр Вустин, Владимир Тарнопольский, Юрий Каспаров, Фарадж Караев, Виктор Екимовский, Владимир Николаев. И был круг, близкий кругу московских концептуалистов, — Владимир Мартынов, Сергей Загний, Иван Соколов, Павел Карманов.

В конце 1980-х ситуация в современной музыке определялась тремя крупными течениями. Старшим поколением авангарда, которое вы назвали, к ним можно еще добавить Валентина Сильвестрова и Николая Корндорфа. За ними шли музыканты и композиторы, создавшие фестиваль «Альтернатива», — это Алексей Любимов, Наталья Пшеничникова и Марк Пекарский; они принесли в Россию американский авангард, минимализм и концепт-арт, что породило целую волну подражаний этим явлениям на русской почве.

Ну и упомянутая мною АСМ — своего рода академический авангард, пытавшийся синтезировать эстетику русского авангарда начала XX века (Александр Мосолов, Артур Лурье) с достижениями европейской послевоенной музыки, перенесенными на русскую почву.

У каждого из этих течений были свои исполнители, своя публика и свой модус развития.

Объединял же их мощный всплеск интереса к современной музыке, которая в то время была своего рода символом, идеальной проекцией всеобщих ожиданий обновления общества.

В 1990-е годы произошел разрыв, связанный с тем, что уехали как мэтры авангарда (Денисов, Шнитке, Губайдулина), так и их студенты. Возвращение и полноценная реконструкция музыкаль-

ной жизни произошли только в начале 2000-х и связаны они были с развитием Интернета.

Появилось — практически ниоткуда — поколение слушателей, которые испытывали потребность в современной музыке, и поколение музыкантов, которые хотели ее играть.

— *А как вам кажется, на чем зиждется эта самая потребность в новейшей музыке? Ведь в мире уже написано такое количество не просто первоклассной, но великой музыки. Значит, есть какие-то потребности, которые она не удовлетворяет. Какие же?*

— Музыка пишется, как правило, в силу частной необходимости как-то разнообразить то, с чем сталкивается ее автор. Если автору повезет, это занятие выведет его на новый уровень осмысления реальности. Если ему повезет еще больше — это осмысление окажется созвучным опыту слушателя и сможет расширить его.

Соотнести свой опыт с чем-то большим — это и есть задача современной музыки.

Я не знаю, почему некоторым слушателям для расширения опыта недостаточно классики. Может быть, им необходимо отождествить себя с автором или существовать в общем с ним культурном контексте.

— *Чтобы научиться рисовать картины, художники начинают со штудий, ставящих руку, — с рисунков и этюдов. Какой технологический бэкграунд лежит за вашими композициями, про которые человек несведущий может сказать: «И я так могу»?*

— Изучение теории и истории музыки в Академическом колледже при Московской государственной консерватории. Потом — теории и композиции в Университете искусств Берлина. Кроме серьезного анализа классической и доклассической музыки (Ренессанс, барокко), который включен в любое консерваторское образование, каждый композитор проходит через период подражаний, заимствований — он как бы проговаривает историю своего ремесла.

Из постепенного отказа от этих заимствований и возникает собственный стиль — сумма отрицаний того, что нам нравится в других.

— А как бы вы определили свой стиль?

— Трудно сказать. Стиль — это как раз то, что остается за пределами контроля и рефлексии. Формально то, что я делаю, относится к современной академической музыке. То есть то, что пишется для традиционных инструментов и концертных залов. То есть для достаточно архаичного аппарата, возникшего в обществе с совершенно иной структурой.

Возможно, главная проблема современной музыки и состоит в неизбежной архаичности форм ее презентации, которая часто идет вразрез и с содержанием музыки, и с источниками вдохновения композитора.

Но этот архаичный аппарат неизбежен, поскольку, в отличие от визуального искусства, в музыке необходим профессионализм. Наивная живопись существует, а наивная музыка — нет. Кстати, к поп-музыке это тоже относится.

— По поводу архаики. Слабо́ написать нечто подобное Первой симфонии Прокофьева — не стилизацию, но цельный и гармоничный опус, учитывающий современный опыт, но при этом еще и оригинальный.

— Совершенно не слабо́. Более того, когда обращаешься к аудитории, большей, чем триста человек, — в крупных вещах, в музыкальном театре, — к такой цельности и гармоничности неизбежно стремишься.

Другое дело, что проявляется это стремление к цельности у всех по-разному. Для меня оно в поиске архетипического в гармонии и драматургии. Условно говоря, я пытаюсь заставить современный материал быть универсальным, так выстраивая его во времени, чтобы он как бы говорил сам за себя. Примерно как в барочном развертывании и в барочном же наложении разных уровней.

Впрочем, и когда я просто пишу тональную музыку, например для театра, тоже стараюсь не стилизовать, но отождествлять себя с материалом. Условно говоря, верить в то, что пишу.

И кстати, у Прокофьева Первая симфония скорее все-таки стилизация, в отличие, скажем, от Четвертой.

— Если музыка может быть внятной и доступной, зачем тогда делать ее такой трудной для восприятия и неудобоваримой для непривычного к диссонансам человека?

— Я говорю с вами на языке, который изменился со времен Прокофьева. Моя задача — находить свой путь к этой внятности, не обращаясь к словарю Прокофьева, иначе вы мне не поверите. Чем я и занимаюсь. Камерная музыка часто более интроспективная и поэтому может быть более «скрежещущей». Это как лирика. Она обращена внутрь композитора, чья душа, как известно, потемки.

— Вы же не станете отрицать, что современная музыка далека от гармоничности и малодоступна для масс?

— В основном — да. Но бывает и гармоничная, и современная. У нас довольно загруженная традиция, но, наверное, есть какие-то образцы нового эпоса, ясности, к которой приходят без потери содержания.

Вы «Четыре песни» Гризе слышали, которые Курентзис в том же концерте играл? А Ноно? А Шелси?

— Ваши вопросы кажутся мне риторическими, так как чуть ли не общим местом стало утверждение о том, что музыка XX века — почти вся о неуюте и дискомфорте, а гармония и целостность более невозможны. Вот музыканты и представляют осколки однажды разбитого зеркала.

— Я думаю, что «разбитое зеркало» — это скорее типичный взгляд из середины прошлого столетия. Когда Адорно писал, что фрагментарность современной ему музыки (Берг, Шёнберг) отражает сломленность субъекта^{**}. Если встать на эту точку зрения, придется долго выяснять, кто же грохнул-таки зеркало — Вагнер, освободивший мелодию от привычного синтаксиса, лишивший ее регулярности, или Малер, деконструировавший форму симфонии.

Между тем уже в 1950-е годы появились американские минималисты, заявившие: «субъекта нет — и слава богу» — и выдали

* Речь о концерте *Lacrimosa*, прошедшем в рамках фестиваля «Территория» 18 сентября 2006 г. в концертном зале им. Чайковского.

** См.: Теодор Адорно. Социология музыки. М., 1999.

километры вполне себе цельной и гармоничной музыки. За ними последовала французская *musique spectral** (Гризе, Мюррей) — и слушатель может погружаться в сменяющие друг друга гармоничные созвучия в течение получаса.

Сегодня все это — история. В наши дни музыка редко может быть индивидуальным утопическим проектом, потому что она немыслима без институций, ее репрезентирующих.

Любой пишущий, находясь в диалоге с институциями, автоматически вступает во взаимоотношение с традицией, с уже написанным, с существующими практиками исполнения и презентации музыки.

Разбираясь со всем этим багажом, композитор скорее стремится к цельности, следуя инстинкту обобщения, упорядочивания. Просто цельность эта каждым выстраивается и находится заново.

Она может быть метафизической сверхзадачей, когда автор пытается ввести в свое высказывание элементы всех существующих стилей (у Валентина Сильвестрова даже есть такое сочинение: «Метамузыка»), а может быть простой попыткой построения и упорядочивания своего собственного словаря.

Найдя свой материал — то, что вызывает у него самого наибольший эмоциональный отклик, — композитор начинает думать, как он будет распределен во времени.

Развертывание материала во времени и есть начало коммуникации, донесения его до слушателя. Мы можем писать музыку нарративную — когда слушатель следит за тем, что происходит; или подобную скульптуре — когда слушатель погружается в единое звуковое состояние, не ожидая никаких изменений.

В любом случае мы инициируем некий коммуникативный процесс. И прекрасное состоит в том, что, как бы мы ни старались выстроить эту коммуникацию, мы сами не знаем, что именно в музыке коммуницирует.

— Но диссонансы необязательны. Вы вспомнили вполне благозвучного Сильвестрова, можно вспомнить еще Мартынова и мини-

* Спектральная музыка (фр.).

малистов. Значит, все-таки можно уйти от дискомфортного звучания? И тут же подвопрос: вы все время ссылаетесь на отсталость музыкального мышления народа, почему же это обязательно плохо? Возможно, отставание от кризиса — это способ самосохранения...

— Если честно, я не уверен, что в диссонансах дело. На земле полно клубов, где слушают нойз и получают удовольствие, особенно если он подкреплён регулярным битом. В то же время известное произведение американского минималиста Ла Монте Янга *Composition 1960, № 7*, в котором минимум пятьдесят минут транслируют чистую квинту, без подготовки не каждый выдержит.

Непривычность музыки для нас — не в материале и не в количестве диссонансов, а в синтаксисе и в том, как материал организован во времени. Не материал служит источником дискомфорта, а ощущение того, что мы не понимаем, в каком месте сочинения мы находимся.

Взаимосвязь материала и формы, основанная на подражании музыкального синтаксиса языковому, свойственная музыке XVIII–XIX веков, распалась. И в этом никто не виноват, таково положение дел на сегодняшний день.

В сложившейся ситуации композитору решать: либо он организует свой материал так, что ведет слушателя за собой, либо предоставляет ему самому разбираться в звуковой материи.

А слушателю решать: воспринимать это столкновение с непривычным как дискомфорт или как приключение, попробовать получить удовольствие?

— Современная музыка является важной частью моей жизни, и мне жаль, что такой существенный инструмент самопознания проходит мимо современников. Как им помочь?

— Я совершенно не знаю, как помочь современникам. Потому что сам получаю эстетическое наслаждение и от Моцарта, и от Лакенмана, и от новейшей поп-музыки, в которой мой вкус — самый что ни на есть массовый.

Наверное, инструмент самопознания, на возможность которого вы указали, и есть то, ради чего возникает желание расширить кругозор.

Потому что у всех наступает момент, когда «павловские рефлексy» эстетического наслаждения стираются, хочется чего-то, что ментально двинет нас дальше либо, наоборот, поможет заново взглянуть на эстетический или жизненный опыт.

Может быть, современникам стоит начать с Кейджа? С чего-то, что расширяет сознание, но при этом не давит на психику?

— Думаю, что Кейдж излишне радикален — ведь каждый может сказать: «Так и я могу». Людей надо заманивать доступностью и внятностью, «красотой», узнаваемостью.

— Я попробую объяснить, почему именно Кейдж, исходя из собственного опыта. В 1992 году в возрасте двадцати лет я впервые попал на крупный фестиваль современной музыки в Дрездене. В Дрезденской опере давали тридцатипятиминутную вещь Кейджа *Apartment House 1776* для четырех певцов и оркестра, написанную по случаю 200-летия Америки.

Каждый из певцов представляет в ней один из топосов традиционной американской музыки: песни индейцев, баптистские гимны, напевы сефардов и спиричуэлс.

На это наложены длинные звуки у струнных, а в исполняемой версии к оркестру еще добавились звуки шести струнных квартетов, которые сидели в ложах и играли в высшей степени консонантную музыку. Песни все время накладывались и сменяли друг друга.

Понять драматургический замысел (в европейском понимании), разобраться в слоях было невозможно. Постепенно я обжился в звуковом хаосе и начал вслушиваться.

Слушателем я был в то время, мягко говоря, наивным, из современной музыки предпочитал *Concerto grosso № 1* Шнитке, причем проматывал атональные места и слушал патетические.

Воспитанный в русском контексте, я твердо знал, что, если автор использует тональность, он хочет указать нам на что-то; что тональность — это свет, а потом, по всей вероятности, последует мрак. То есть я ожидал от автора некоторых дидактических усилий и, главное, — его постоянного направляющего присутствия в произведении. Поэтому метод Кейджа сначала вызвал у меня глубокое отторжение.

Я подумал, а где собственно развитие? Ну наложил несколько слоев бытовой музыки, этим еще Айвз занимался (про Айвза я знал: в 1988 году Геннадий Рождественский в первый и последний раз в СССР сыграл его Четвертую симфонию).

И тут я заметил, что прошло уже двадцать минут, а мне совсем не скучно. Я понял, что слушаю не только песни, но и все остальное. Что я смотрю в зал. А зал являл собой не менее эклектичную смесь, чем музыкальный материал: в партере какие-то филармонические бабушки плюс местная буржуазия в светло-розовых пиджаках (1992 год!), а на галерке — панки (это был первый и последний раз, когда я видел панков в опере). И этот зал — тоже ведь часть произведения.

Время от времени кто-то из буржуазии выходил, хлопая дверью, и я вдруг понял, что и эти звуки — шаги и дверь — тоже прекрасны и что они замечательно интегрируются в партитуру.

Я не стал тогда фанатом Кейджа, но неожиданно понял, что музыку можно слушать иначе, чем мы привыкли, и что звучащую красоту можно находить в очень разных явлениях. Это был очень важный урок.

— Так Кейдж «закрыл» или, наоборот, открыл музыку? Кажется, после «Черного квадрата» новое искусство пошло как под откос. Или нет?

— Кейдж дал возможность музыкантам европейской традиции как бы взглянуть на себя со стороны. Это как если бы вы пошли к буддистскому монаху и попросили совета, как жить дальше.

Наверняка этот совет был бы ценным, но едва ли он заставил бы вас всецело изменить вашу жизнь. Так и с Кейджем. Он обогатил наши возможности, дал понять, что всё, что мы слышим, может быть музыкой, но европейская традиция от этого не исчезла.

Я слышал запись первого европейского концерта Кейджа в До-науэшингене в 1954 году. В паузах люди все время смеются. Через несколько лет они поняли, что Кейдж хотел сказать, а еще через несколько лет, после периода огромного влияния, пик которого пришелся на начало 1960-х годов, инновации Кейджа интегрировались в европейскую традицию, стали частью истории музыки.

Традиция победила. Так же как и Малевич, чей квадрат тщательно выписан импрессионистическим мазком, нисколько не ставит под вопрос ценность произведения искусства, он продолжает традицию.

В отличие от Дюшана или Уорхола, например.

— *Вы пишете за инструментом или за компьютером?*

— Пишу я от руки и часто проигрываю на пианино то, что пишу, — чтобы разобраться в гармонии и форме.

Идеи, как правило, рождаются в голове, улавливаются внутренним слухом, но это не мешает во время работы импровизировать и проверять, как оно на слух.

— *Идеи или мелодии? Дилетанту кажется, что композитор мыслит сразу мелодиями, ну или как минимум лейтмотивами.*

— Идея не всегда сводится к мелодии. Она сводится к тому, что звучит (краска, регистр) и, главное, как «оно» разворачивается во времени.

Если вы возьмете первый такт баховских Страстей по Иоанну, вы услышите как минимум три одновременно звучащих пласта: оstinatный бас, фигурацию струнных в среднем регистре и две переплетающиеся мелодии у гобоев и флейт наверху, которые невозможно на слух отделить одну от другой, потому что они звучат как одна.

Что здесь является идеей?

Наверное, именно это наложение пластов, сам модус движения. Но поскольку я сейчас пишу для голоса, то бывает, что идея действительно и есть мелодия.

— *То есть?*

— Когда пишешь для голоса, мелодия вполне может быть идеей. Сейчас пишу короткий эпизод в опере для десяти женских голосов соло и хора. Начало — нисходящая терция *си* — *соль* во второй октаве. Довольно неудобно для начала, но я уже знаю исполнительницу, это сильное колоратурное сопрано из Японии. Ей это пара пустяков. Вот этот мелодический ход в сочетании с воображаемым тембром голоса — и есть идея.

— *А когда и как вы решили стать композитором? Почему?*

— Мне было пять лет, и перед глазами был дурной пример: любимый кузен Дима (ему было девять), виолончелист (сейчас — звукорежиссер и саунд-дизайнер). Я решил так: буду писать, а он сыграет то, что я написал.

Реализовалось это один раз тридцать лет спустя, на записи музыки к фильму «Юрьев день». Причем реализовалось с точностью до наоборот: я с унылым выражением лица скреб пластиковой коробочкой по тамтаму, а Дима сидел за огромным микшерным пультом в первой студии Мосфильма и записывал мои звуки.

В действительности композитором я начал становиться где-то в двадцать два–двадцать пять, уже учась в Дрездене и в Берлине. В училище при консерватории композицию не преподавали, преподавали теорию музыки, и я думаю, что это абсолютно правильно.

— *Можно ли прожить на сочинение музыки?*

— Можно. Две трети доходов — заказы, треть — авторские отчисления. В перспективе собираюсь еще преподавать устроиться.

— *Киномузыка — это тот самый загончик, где массовый слушатель встречается с современной музыкой. К сожалению, в этом загончике она имеет прикладное значение.*

— Боюсь, что как раз с современной музыкой слушатель в кино практически не сталкивается (исключение — Стэнли Кубрик). При том что в силу исторических обстоятельств Шнитке и Денисов оставили после себя несколько выдающихся саундтреков («Комиссар» Аскольдова–Шнитке тому пример).

Обычно, когда режиссер приглашает композитора, он ставит перед ним предельно утилитарные задачи. Поэтому кинокомпозитор — отдельная профессия, и, наверное, это правильно. Работа в «Юрьевом дне» у Кирилла Серебренникова была в этом отношении скорее исключением, нарушением конвенций.

Я уже работал с Кириллом на «Человеке-Подушке» в МХТ, это акустически очень чуткий режиссер, который прекрасно понимает, как работает музыка в фильме, и, осознавая это, хочет заставить ее работать немного иначе, не иллюстративно, как это обычно бывает, а в качестве самостоятельного слоя. Когда я увидел предварительный вариант, в некоторых местах уже были подложены фраг-

менты из ранних моих вещей. Включая гэг* с конфликтом поколений, когда мама в начале фильма слушает в машине Марию Каллас, а сын (вероятно, из чувства протеста) мой струнный квартет.

Это придало мне некоторой уверенности, и я написал музыку так, как я пишу обычно. Разумеется, не перегружая фактуру, чтобы саундтрек не забивал изображение и текст.

Плюс, конечно, был Верди, «Сила судьбы». Этот материал довольно заметно определяет звуковой облик фильма. Такая мрачная пьеса, которую боятся дирижеры, потому что приписывают ей неприятные магические свойства.

Изначально была еще пара вариаций на Верди, из которых осталась только одна в финальных титрах. Чистой работы с тайм-кодом — музыки, написанной точно по хронометражу, — в фильме было мало, всего три фрагмента.

А идея финального наложения херувимской песни и проигрыша из моей ранней кантаты на текст Данте — и вовсе находка режиссера. Для меня это акустический аналог последнего кадра «Ностальгии» Тарковского: русская деревня внутри разрушенного итальянского собора.

— Расскажите о проекте оперы про Франциска Ассизского.

— Идея написать оперу о Франциске принадлежит Теодору Курентзису. Я уже написал для него фрагмент *Dies Irae* для голоса и ансамбля в 2006 году, а текст *Dies Irae* был, как известно, написан сподвижником и первым биографом Франциска Томасом Челанским.

Я сначала попросил написать либретто поэта Андрея Сенькова, потом — молодого немецкого драматурга Клаудиуса Люнштедта, с которым познакомился на встрече драматургов и композиторов в 2007 году.

Люнштедт написал сорокаминутный монолог умирающего — постоянные флешбеки и диалоги с невидимыми собеседниками — шесть страниц плотного текста, из которого невозможно выкинуть ни слова.

* Комедийный прием, основанный на нелепости.

Его Франциск — довольно сложная личность, пристрастный, эмоциональный, ревностно выстраивающий свои особые отношения с Богом, постоянно требующий его внимания.

По-моему, Люнштедт написал трудный и прекрасный текст. Трудный, потому что актеру предельно сложно воплотить столь неоднозначного персонажа, не скатившись в поверхностный пафос, а композитору — в иллюстративность.

Прекрасный, потому что это настоящая литература. Начал писать в 2008 году, потом увяз, и проект пришлось перенести*. Сейчас у меня намечается премьера другого, еще более старого сценического замысла, оперы *Autland*, написанной совместно с режиссером Беатой Барон на тексты немецких поэтов и сочинений российских школьников с сайта autism.ru.

Премьера состоится в октябре на фестивале Руртриеннале в Бохуме, после этого я надеюсь вернуться к работе над Франциском**.

Что касается противопоставления опера — фильм, оно мне кажется не столь очевидным. Оба жанра вышли из развлечения, обращаются к широкой публике и стремятся к тотальному воздействию на слушателя/зрителя.

Более того, опера часто использует приемы кино: монтаж, например. У меня был опыт участия в жутковатом проекте: оперном сериале про космонавтов, когда в музыкальный театр перенесли драматургические приемы телевидения.

Каждый композитор получал букет персонажей и либретто получасовой серии. С некоторыми персонажами я так и не смог разобраться, чем они отличаются друг от друга, поэтому сделал из них хор.

* Дмитрий Бавильский беседовал с Сергеем Невским в 2009 г. Мировая премьера полной версии оперы «Франциск» состоялась в сентябре 2012 г. на Новой сцене Большого театра России.

** Мировая премьера оперы Сергея Невского *Autland* для шести солистов и камерного хора прошла 2 октября 2009 г. на фестивале Ruhrtriennale в Бохуме. Российская премьера состоялась 17 и 18 марта 2012 г. в рамках проекта «Платформа» на «Винзаводе» в постановке Жени Беркович.

Это был совершенный трэш, достаточно сказать, что называлась моя серия «Разрушение Москвы — это не выход», а главную героиню, простую москвичку, попеременно превращавшуюся то в собаку, то в мотоцикл, звали Лайка.

В общем, очевидно, что опера — искусство более демократичное, чем скажем, современная камерная музыка. Единственное принципиальное различие между оперой и киноискусством состоит в том, что в финале оперы герои, как правило, умирают, а в фильме, напротив, торжествуют добро и справедливость.

— *Я видел последние оперные перформансы Курентзиса на фестивале «Территория». С традиционной оперой в них мало общего. Как, на ваш взгляд, трансформировался жанр оперы в современном искусстве и куда он движется?*

— Жанр оперы трансформировался сегодня сразу в нескольких направлениях. Например, в сторону мелодрамы, то есть речитации с музыкой (очень много пишется опер с актерами вместо певцов на главных ролях).

Такова, например, *ФАМА* Беата Фуррера (ее привозили и в Москву в позапрошлом году на фестиваль «Сезон Станиславского»). В таких операх главное — понятность текста, психологическая достоверность.

Также опера может двигаться в сторону инсталляции — создается некое звуковое пространство, воздействующие на слушателя, а сюжет отступает на второй план. Так, например, в «Прометее» Луиджи Ноно, для которого Ренцо Пиано построил специальное помещение, где оркестр сидел над публикой*. И то, что делали Теодор Курентзис и Кирилл Серебренников на «Территории», — тоже шаг в сторону инсталляции** Карла Орфа (2007 год), сцени-

* Премьера первой редакции оперы «Прометей» состоялась 25 сентября 1984 г. в венецианской церкви Сан-Лоренцо. Внутри нее архитектор Ренцо Пиано специально для исполнения этой оперы построил сценическую конструкцию, напоминающую огромный корпус деревянного корабля или внутреннее пространство деки гигантского музыкального инструмента.

** «Мистерион» (De Temporum Fine Comoedia, «Мистерия о конце времени»).

ческая кантата «Богини из машины» Андреаса Мустукиса, опера «Станция» Алексея Сюмака (2008) .

Очень много написано документальных опер, посвященных реальным, часто — еще живущим персонажам, когда мы знаем героев и можем идентифицировать себя с ними. Например, «Никсон в Китае» и «Смерть Клингхоффера» Джона Адамса или «Система д'Амато» Хельмута Эринга, посвященная Майку Тайсону и его тренеру. Чего лично мне сегодня не хватает — так это комической оперы, сделанной средствами современной музыки. Единственный удачный пример последнего времени, на мой взгляд, *I hate Mozart* (2006) австрийского композитора Бернхарда Ланга, своего рода модернизация моцартовского «Директора театра».

Я думаю, что когда выполню свою норму по трагедиям, то обязательно попробую написать что-нибудь подобное. В нашем шоу-бизнесе мы очень боимся быть не принятым всерьез, очень мало кто может себе позволить валять дурака, к сожалению.

И наконец, есть театр, стремящийся к опере, где музыка равноправна действию. Это искусство сейчас в самом начале, там дальше всех швейцарский режиссер Кристоф Марталер, у которого есть спектакли из песен.

— Я слушал оперу FAMA и получил очень странное впечатление. Музыка не очень затрагивала мои эмоции. Куда больше она воздействовала на мое сознание через органы чувств, пытаясь его, сознание, изменить. Вам, Сергей, не кажется, что современная музыка очень головная?

— Так, собственно, FAMA и есть про органы чувств. Это такая музыка. Она действует именно так, как вы описываете.

А расширение сознания, наверное, не последняя задача искусства. На меня самого любое искусство эмоционально воздействует очень редко, и я радуюсь, когда это происходит. То же с моей собственной музыкой. В музыке невозможно разделить эмоциональное и головное. Потому что любая музыка имеет структуру, выражает себя через нее.

Даже «Смерть Изольды» Вагнера — всего лишь восходящая секвенция по малым терциям (как и вступление к «Тристану»),

попытки писать музыку только из аффектов, эмоций остались в XVIII веке (жанр импровизаций, фантазий). Это музыка без структуры, и свое время она не пережила.

Наша способность воспринимать музыку как нечто эмоциональное напрямую связано со способностью воспринимать структуру. То есть распознавать ее как нечто само собой разумеющееся либо восхищаться различием с некоторым подразумеваемым образом.

Когда различие слишком велико, мы не распознаем его и сталкиваемся с нераспознаваемой структурой как таковой, и она как бы стоит между нами и нашей способностью эмоционально воспринимать и реагировать. И тогда мы говорим: вот, головная музыка. Спасений из этого тупика два: во-первых — тот факт, что любое настоящее искусство действует на нескольких уровнях. Обычного слушателя вряд ли интересуют математические закономерности у позднего Баха — он способен наслаждаться его музыкой и без этого знания. То же и с хорошей современной музыкой: я абсолютно убежден, что она годится и для неподготовленного слушателя. И он способен ощутить заложенный в ней эмоциональный импульс.

И, во-вторых, бывает, что сами композиторы обнажают структуру (прием по Шкловскому и Брехту) и как бы говорят: вот структура, она проста, а больше здесь ничего и нет.

Так работает музыка позднего Гризе, который говорил: надо дать возможность слушателю заглянуть через плечо композитору. Может быть, у Курляндского есть похожий момент.

— А головная она еще и потому, что не универсальна, но написана как бы для какого-то определенного случая. Вот вы сами, Сергей, говорите — «это такая музыка про органы чувств». Мне кажется, раньше музыка была более полной и говорила сразу про всё, в том числе и про органы чувств.

— Дмитрий, я думаю, каждый писатель, композитор, художник стремится выйти за пределы своей ниши. Притом что сначала эту нишу ему надо занять — в силу того, что ценность искусства манифестируется через артикулированное (осознанное) различие. И это —

прямое следствие архивирования и механического распространения искусства в XX веке.

Автор должен, говоря метафорически, доказать, что он не робот. Естественно, это часто ведет к узкой специализации, о которой вы говорите. И конечно, из перспективы настоящего раньше все было более цельно: средневековое искусство более цельно, чем Ренессанс, а Ренессанс более целен, чем барокко.

Хотя при ближайшем рассмотрении выясняется, что в музыке этот процесс нелинеен, и любой музыковед приведет вам массу примеров в пользу обратной гипотезы.

Язык музыки развивается скорее волнами: музыка Треченто несравнимо более сложна и полифонична (во всех смыслах: например, нормой были сочинения, в которых несколько языков звучали одновременно), чем музыка зрелого Ренессанса. А музыка раннего барокко куда менее демократична (и ориентирована на куда более узкий слой ценителей), чем музыка зрелого классицизма.

Так или иначе, периоды экстремального расслоения и атомизации художественных позиций сменяются периодами упрощения, выстраивания языка в единую систему. Поэтому получается, что и около 1600 года и около 1400-го и около 1760-го можно найти музыку, чье звучание кажется нам «авангардным».

Массовость музыкального языка и коммуникативная сила позднеклассической и романтической музыки, ее демократичность (отчасти побочное действие Великой французской революции) — вещь захватывающая и достойная восхищения, но в истории музыки это скорее исключение, нежели правило.

С другой стороны, эпос часто появляется не из желания написать эпос, но из случайного попадания частного в фокус культуры — когда частный опыт за счет своей достоверности и способности автора техниками искусства от него абстрагироваться, становится чем-то универсальным.

Едва ли Кафка планировал написать эпос, но в результате его творчества мы имеем прилагательное *kafkaesk* — для описания того, что происходит в мире. Естественно, этот скачок — от частного к универсальному не случаен, автор должен не просто вы-

ставлять свою частность на продажу, но переживать ее, соотносить с другим. А простым обращением к эпическим формам или к некоему воображаемому надстилевому словарю, заимствованному из музыки прошлого, ничего не достигнешь, кроме гладких подделок.

Что касается прилагательного «шокирующий», которое часто используют российские медиа для описания современной музыки (и этим ассоциируются с перестроечной публицистикой), то, скорее всего, мы имеем дело с некоторым запаздыванием медийного восприятия по сравнению со слушательским.

Отчасти у этого сгущения красок благородные причины: критику нужно оправдать перед редактором появление материала о современной музыке, поскольку сама она давно (или все еще) не является информационным поводом. В концертном зале никакого шока, как правило, не происходит, в худшем случае всем скучно.

Но это медийное запаздывание заметно все меньше, количество материалов растет, и уровень критики очень обнадеживает. Поэтому я не знаю, нужно ли на этом аспекте концентрироваться.

— На каком именно?

— На знаке равенства между современной музыкой и шоком в медийной подаче.

— И чем, как вы считаете, это запаздывание вызвано? Ведь обычно СМИ как раз наоборот — опережают и иницируют?

— Чем вызвано — не знаю. Возможно, массовый отъезд музыкантов в 1990-е — одна из причин того, что музыка на некоторое время перестала быть в фокусе медиа. Но сейчас, по-моему, все как-то лучше, и наш диалог, кажется, — один из симптомов этого улучшения. Или не так?

— К сожалению, Сергей, не уверен. Мой личный интерес к музыке не показатель массового. Визуальное искусство, в отличие о музыки, быстро набирает популярность и у нас, и на Западе, с тех пор как стало понятно, как из него извлекать прибыль. Но можно ли извлекать ее из «Сопротивления материала»? Как в этом помогает западный опыт?

— В Европе никто не думает о том, как извлекать прибыль из современной музыки. Но очень много о том, как привить интерес

к ней детям, школьникам и непрофессиональным музыкантам. В самых богатых федеральных землях в Германии в подобные проекты инвестируют миллионы, потому что институты (которые инспектируют их) понимают, что если они не будут этого делать, то не только им, институтам, наступит конец, но возникнут и социальные проблемы, на борьбу с которыми потребуется куда большие средства.

Вот главное направление работы. Кроме обычных концертов и фестивалей, которых никто не отменял. Ну и просто с дилетантами работают. Я сам проводил концерт для школьников — детей трамвайных кондукторов и архитекторов.

После того как в 1980-е годы в Европе появилось частное телевидение, во всех странах началось разрушение культуры, деградация. Но где-то этому научились противостоять, ибо поняли, что современные музыка, литература, искусство — часть культурной самоидентификации и люди, способные ее слушать, более креативны и, если угодно, более конкурентоспособны в современных условиях.

В России с институтами, конечно, труба, но зато есть Интернет. Поэтому публика здесь тоже изменилась.

Люди скачивают и слушают музыку всюду. Разумеется, у этого есть проблема: переживание музыки в Интернете несравнимо с живой практикой.

Более того, слушатель в Интернете — всегда посторонний, он не участник процесса. И непонятно, как перевести его из состояния пассивного потребителя в состояние активного слушателя концертов или даже исполнителя.

Но это, я думаю, дело следующего этапа.

— *А как вообще влияет возникновение и развитие Интернета на бытование и на написание музыки?*

— Без Интернета (и его пиратской компоненты) современной музыки в России не было бы вообще. Благодаря ему был преодолен разрыв в слуховом опыте между Россией и Европой, по крайней мере, той частью публики, которая была заинтересована в преодолении этого разрыва. Возникли точечные связи между компози-

торами и слушателями с самым разным бэкграундом — например, между музыкантами и литераторами. В Европе этого очень мало.

В эпоху узкой специализации никто не интересуется ничем, кроме своей специальности, никто ни в чем, кроме своей области, не разбирается. Высказывания художников о музыкантах (и наоборот) катастрофически наивны, мы все невежды в том, что не касается нас напрямую. В Европе для того, чтобы автор и композитор нашли друг друга, устраивают специальные симпозиумы. На них поэты и драматурги знакомятся с композиторами.

Так, на симпозиуме Берлинского поэтического фестиваля я познакомился с известным поэтом Михаэлем Лентцем, который к тому же является превосходным чтецом и перформером. С ним мы сделали по заказу этой прекрасной институции совместный проект. Короче, чтобы я и Лентц узнали о существовании друг друга, потребовались институциональные усилия.

Совсем иначе в России: когда в 2001 году я захотел что-то сделать на тексты Кирилла Медведева, которые мне очень нравились, я просто написал ему письмо.

Мы встретились, подружился, я записал его голос и не без легкого ехидства запустил его стихи о порнографии в фойе Берлинской государственной оперы в виде инсталляции.

Так что Интернет в России играет очень позитивную роль, он связывает людей. Просто потому, что в России (так же, как в Иране, в Китае и в США) серьезные люди сидят в Интернете. В Интернете пару лет назад возникла и культура обсуждения современной музыки (нынче она снова исчезла). Из Интернета вышла новая русская критика. Да и наш с вами разговор без специфической российской формы Интернета едва ли был бы возможен.

Другое дело, что Интернет как способ вытеснения реальности, к сожалению, воспитывает не столько творцов, сколько потребителей. Если все выложено и все можно скачать, мало кто думает о том, чтобы сделать что-то в реальной жизни.

Получается как с бытовой техникой: мы больше импортируем, чем производим. А экспортируем творцов и музыкантов, которые работают в Европе, пока сохранились реликты превосходного

советского образования и европейские институции. Сейчас, однако, задача в том, чтобы строить институции современной музыки в России, и этот процесс уже начался. Но тут как раз деньги кончились...

Еще один важный недостаток Интернета состоит в том, что он не дает нам возможности пережить музыкальный процесс как нечто реальное. Это архив, в котором каждый может сам составить свою традицию из бесконечного потока оцифрованных аудиофайлов. В итоге в России (как всегда) нет культурного консенсуса, нет договоренности о том, что такое современное искусство; современная музыка есть только сумма виртуальных сконструированных традиций, не имеющих между собой ничего общего.

— *Вы говорите о дискуссиях в Сети. В этом смысле, кажется, наиболее плодотворным на сегодняшний день является композиторско-меломанское сообщество, стихийно сбившееся в недрах Живого Журнала. Как вам тут? Мне особенно понравилось ваше недавнее обращение к своим читателям, в котором вы предлагали выбрать структуру финала вашей оперы.*

— ЖЖ — прекрасная вещь, которая в такой форме может существовать только в России. ЖЖ в России всё — и пресса, и общественное мнение, иногда — суд и следствие. Если в России убрать ЖЖ, люди выйдут на улицы, а существование ЖЖ, к сожалению, возможно, гарантия того, что они этого не сделают. И этот виртуальный клапан в равной степени необходим всем. Чувствую себя в этом формате очень хорошо.

— *Клапан или клан? Мне показалось, что внутри музыкально-композиторского сообщества в ЖЖ вы чувствуете себя достаточно комфортно...*

— Дмитрий, наверное, потому, что я не слишком серьезно отношусь к этому жанру. К тому же в силу профессиональной этики я, как правило, не могу позволить себе писать о своих актуальных проектах (хотя бывают исключения). Какие-то вещи всегда остаются за кадром, сохраняя пространство для коммуникации, и именно ради этой коммуникации, ради друзей, которых я здесь нашел, и умных людей, которых я люблю читать, я в ЖЖ и нахожусь.

О композиторском клане в ЖЖ, думаю, говорить не стоит: большинство музыкантов мало и неохотно пишут, а читатели моего блога к музыке часто не имеют отношения. Когда-то я работал на «Немецкой волне»* и зарабатывал деньги текстами о вещах, в которых слабо разбирался: писал об архитектуре, театре, кино. О музыке писать не получалось, да я и не хотел. К счастью, тогда не было Википедии, и мне приходилось много проводить времени в библиотеке, ходить на выставки и спектакли значительно чаще, чем если бы я делал это по доброй воле.

Моим первым журналистским заданием было интервью с Владимиром Сорокиным (в 1995-м), и я помню, что он довольно снисходительно отнесся к вопросам двадцатитрехлетнего недоумка. Я очень благодарен этому времени.

Потом мне стало казаться, что вся эта деятельность немного ухудшает мою карму. Что если я недоволен собой и миром, мне нужно больше рисовать значки на бумаге, что-то организовать или просто заняться чем-нибудь безумным, например протанцевать ночь на какой-нибудь заброшенной фабрике, а не изливаться в полупрофессиональной эссеистике.

Еще Стравинский говорил, обращаясь к молодым композиторам: «Не пишите рецензий, кроме как на себя самих и под псевдонимом, и не трещите по радио о смысле искусства». Вот я и перестал трещать. И ЖЖ для меня что-то вроде сохранившегося от тех времен атавизма письменной коммуникации.

Но, с другой стороны, я, конечно, понимаю, что в России ЖЖ — нечто большее, чем просто место для ни к чему не обязывающей болтовни. Под давлением ЖЖ наказывают чиновников и помогают освободить людей из тюрьмы, а благотворительным фондам — найти лекарства. Я знаю, что есть инвалиды (немые и колясочники), для которых ЖЖ — единственная связь с миром. Ну и наконец, при всей внешней необязательности, ЖЖ — это место, где люди читают стихи и слушают современную музыку.

* Немецкая медиакомпания Deutsche Welle, включающая телевидение, радио и Интернет-сайт на 30 языках.

И уже за это ему можно быть благодарным.

— *Насколько интерактивность важна для современного композитора, и шире — делателя искусств? Нужны ли дополнительные средства для сообщения и популяризации или же достаточно ощущения Касталии из гессевской «Игры в бисер»?*

— Одна из печальных особенностей занятий искусством состоит в том, что художнику, писателю, чтобы быть замеченным, недостаточно быть просто талантливым и дисциплинированным, он должен уметь поддерживать коммуникацию.

Илья Кабаков назвал в одном из интервью эту ситуацию «триумфом экстраверта». Эта «фишка» возникла в XVIII веке, когда композиторы начали становиться медийными фигурами. Причина — изменение структуры общества (возникновение класса буржуазии как заказчика) и изменение структуры профессии (появилось понятие свободного художника).

В общем, с тех пор ничего не изменилось. Касталия, конечно, совершенно необходима, но прежде всего — в юности, когда человек начинает заниматься своей профессией. В этот момент, когда студенту пятнадцать-шестнадцать лет, очень важна вера в незыблемую ценность того, чему ты учишься.

Мне в этом отношении очень повезло: я учился в Академическом колледже при Московской консерватории у прекрасных педагогов, и у нас был очень талантливый курс. Да и время было хорошее: 1988 год, наверное, самый счастливый за последние полвека российской истории. Продукты еще не кончились, а свобода уже (или еще) была. Я шел на экзамены по Тверскому бульвару, а навстречу мне потоком двигались старики с транзисторами у уха — передавали XIX партконференцию. А в киоске продавалась газета «Известия» с басней Сергея Михалкова, из которой помню только две последние строчки: «А не сменить ли сразу всю систему? Партийный пленум дал мне эту тему...»

Ну и была Касталия, где никто не ставил под сомнение ценность классической музыки, наоборот, все хотели реализоваться как художники, и, что самое удивительное, двадцать лет спустя видишь, что те, кто хотел, реализовались.

Потом, в консерватории, человек сталкивается с реалиями рынка, понятием оригинальности, артикуляции этой оригинальности, востребованности и так далее. И если человек все делает правильно, у него в конце концов появляется своя Касталия, он приходит к ней. И в этом самом счастливом варианте он просто сидит семь часов за письменным столом и пишет, потому что у него есть заказы. И ему не нужно писать книги о музыке, потому что музыка говорит сама за себя.

— Скажите, Сергей, а какая-то у всего этого есть цель? Или нужно, как Тригорин говорил, писать точно на перекладных, одну повесть за другой?

— Цель состоит в том, что музыка (хорошая) обладает неким уровнем обобщения, она, если позволите мне процитировать Кейджа, «делает нашу душу восприимчивой к присутствию Бога». Не в смысле тоталитарной тоски по Абсолюту, а в смысле дистанции по отношению к собственному опыту. То есть она помогает нам пережить все то, что мы переживаем, помогает вместить всё: и XIX партитуру, и гауптвахту, и первую любовь. А должен ли для этого композитор пройти через какой-то сверхэкзистенциальный опыт или просто сидеть как клерк за столом — неизвестно.

Сам Чехов, противопоставляя Треплева и Тригорина, не дает на это ответа, хотя, если верить лекциям Набокова, заставляет нас скорее симпатизировать Тригорину.

Я написал в одной из статей, что работа на конвейере (на перекладных) больше способствует метафизическим откровениям — уже в силу своей монотонности, чем гигантские утопические проекты, которые автор вынашивает по двадцать лет и результат которых — неизбежно — жертва нашей ограниченности.

— А что еще им способствует?

— Штокхаузен утверждал, что надо детей рожать. Я думаю, можно еще пару раз сходить на футбол. Или на хороший рок-концерт. Это для ощущения того, что можно назвать энергетическими потоками. А вообще — неизвестно.

Олег Пайбердин

— *Вы ведь из Екатеринбурга?*

— Родился я на Алтае, в три года с родителями переехали в Каратау Джамбульской области (юг Казахстана), а в пятнадцать лет поехал учиться музыке на Урал.

Екатеринбург для меня вторая родина, потому что в этом городе формировались мои взрослые взгляды на жизнь и искусство. Учился в Уральской государственной консерватории имени Мусоргского у профессора Анатолия Николаевича Нименского по композиции. Нименский является для меня настоящим Учителем, который не просто наставлял в композиторском ремесле, но вел со мной философские беседы о творчестве, месте художника в обществе. Были очень сложные моменты моего становления, когда Нименский очень спокойно и взвешенно, как это у него всегда хорошо получается и сейчас, находил нужные слова, чтобы направить в спасительное русло мои мысли, его советы всегда оставляли выбор, что закаляло и формировало мой собственный композиторский опыт.

Нименский стал для меня настоящим старшим товарищем и другом. На третьем курсе к нам из Армении приехал легендарный композитор Авет Тертерян, я у него полтора года по оркестровке учился. Это было настолько неординарным событием в моей жизни, что все, о чем говорил и чему учил в оркестровом письме Тертерян, запомнилось навсегда. Думаю, что уроки Владимира Кобекина по мелопее (мелодическое письмо) оказали также большое влияние на мою технику композиции.

— *Расскажите про особенности Уральской консерватории.*

— Уральская консерватория у меня ассоциируется с кафедрой композиции и моим профессором Анатолием Нименским. С годами думаю, что период учебы в консерватории, совпавший со сменой политического и экономического строя России, защитил меня от внутреннего слома.

В то время я с головой ушел в учебу, в консерватории находился с раннего утра до позднего вечера, а когда устроился сторожем в консерваторию, то в моем распоряжении для занятий были любые классы. Такая замкнутая на консерватории жизнь была островом стабильности в те шальные времена девяностых, когда повсюду процветал уличный бандитизм.

Постоянное общение со своим учителем и творческая работа охраняли от внешнего безумства, которое творилось во всех областях жизни. Подобно тому, как в Средние века монахи укрывались за стенами храмов — в местах концентрации культуры, так и мы в девяностые укрывались в консерватории от вульгарности окружающего мира, которая распространялась и проникала всюду.

В Уральской консерватории в одной из первых в стране появилась кафедра электронной музыки. Я был в числе первых студентов, которые официально обучались на этой кафедре. В то время появление компьютера было событием для нас. Композиторы постоянно находились в электронной студии. Мы слушали новую электронную музыку, общались, обменивались информацией о технических возможностях аппаратуры, программ. Для меня было каким-то таинством оставаться одному в студии, работая над учебным электронным проектом.

Благодаря заведующему кафедрой композиции Анатолию Нименскому не была утрачена и до сих пор существует давняя традиция исполнять произведения выпускников кафедры композиции силами Уральского филармонического симфонического оркестра. Это большое преимущество перед другими консерваториями России до сих пор. В остальном же сравнение со столичными консерваториями не будет в пользу Уральской по объективным причинам: удаленность от центра, закрытость города в советские времена.

— Но удаленность и закрытость вынуждают к саморазвитию. Особенно хорошо это видно по литературе, которая носит на Урале какой-то особенно самоуглубленный характер.

— Да, согласен. Удаленность заставляет погружаться в себя. Действительно, место располагает к самоуглублению. В Екатеринбурге нет той суеты, которая есть, например, в Москве. Но там очень остро ощущается оторванность от цивилизации.

Меня очень сильно раздирала полярность города в 1990–2000-е годы.

С одной стороны, это культурный центр со своими уникальными традициями, появившимися во время Великой Отечественной войны, когда на Урал съехались лучшие умы России; потом были политические ссыльные — совесть страны, — наполнившие город высокой культурой, а с другой стороны, надвигающаяся субкультура — урок новейшего времени, с блатными тюремными повадками захватывающих власть в городе.

Когда все это накрывает тебя, то возникает чувство потерянности, затягивающей «черной дыры», из которой уже не выбраться, если не уехать...

Вы правы в отношении уральской литературы. Я там подружился с драматургом Олегом Богаевым, который познакомил меня с Василием Сигаревым — оба ученики Николая Коляды. Через них проникся поэзией Бориса Рыжего...

Хотя с Богаевым мы впервые встретились только в Академии «Шлосс Солитюд». А до этого в Екатеринбурге мы существовали в параллельных мирах, потому что академический литературный мир с академическим музыкальным миром почти не пересекаются.

И это тоже проявление определенного своеобразия города...

— То же самое, между прочим, можно сказать и о музыке. В моем родном Челябинске традиционно сильны позиции местного отделения Союза композиторов, существует собственный музыкальный контекст. Скажем, работая в Цвиллинговском театре, я сотрудничал с замечательным симфонистом Анатолием Кривошеем. Уж не знаю, доходила ли до вас музыка челябинских композиторов, вре-

мя от времени исполняемая в концертах — Владимира Веккера, Евгения Гудкова, Елены Попляновой, Татьяны Шкербиной...

— Почти с каждым из них знаком. С Татьяной Шкербиной нас связывает студенческая дружба. Когда я поступил на первый курс, она училась на третьем. Она тоже училась у Нименского.

В тот период у Нименского заканчивал еще один замечательный композитор — Сергей Патраманский, с которым мы впоследствии стали близкими друзьями и соратниками по Мастерской новой музыки Autograph. Как раз с Таней и Сергеем мы постоянно дружески и профессионально общались, и я многому научился у них как старших во время учеты в консерватории.

Таня Шкербина в Челябинске училась у Анатолия Кривошея, а Кривошей в аспирантуре учился у Нименского, а потом у него же в классе учился нынешний мой близкий друг Евгений Кармазин, который тоже в Челябинске учился у Кривошея, а сейчас живет и работает в Екатеринбурге.

Так что сами видите, творческие судьбы наши очень тесно переплетены, в том числе и композиторской школой.

— *Есть ли у уральской композиторской школы какие-то ярко выраженные особенности?*

— Сложно сказать. Есть определенная направленность в сторону изучения и использования уральского фольклора. Большое внимание к таким традиционным жанрам, как соната, квартет, поэма, симфония, концерт, опера, кантата.

Правда, это все процветало в советские годы и по инерции перешло в новое время. Мы как раз бунтовали против этого. И благо, что профессора достаточно лояльно к этому относились. По прошествии лет думаю, очень даже хорошо, что довелось пройти через традиционную школу, где учили форме, контрапункту, полифонии, мелодическому и оркестровому письму. Потом было от чего отказываться.

— *Какую композиторскую жизнь вы застали и в Свердловске?*

— Недавно разговаривал с Александром Жемчужниковым, молодым уральским композитором, который мне сказал, что за по-

следнее десятилетие резко сократилась творческая активность композиторов на Урале.

На фестивали из года в год многие композиторы выставляют произведения двадцатилетней-тридцатилетней давности. По-прежнему активны Анатолий Нименский, Владимир Кобекин, Ольга Викторова, Евгений Кармазин... В целом же среда там не способствует творческой деятельности.

— *Мне казалось, что уральцам свойственна некоторая густота оркестровки, ее некоторая «ватность».*

— Да, вы правы с эпитетами в отношении общего оркестрового колорита в произведениях уральских авторов. Наверное, климат сказывается, ведь не на юге люди живут.

Первые месяцы в Москве после отъезда из Екатеринбурга удивлялся, что в лицо не дует постоянный «колющий» ветер или летний с пылью. В Екатеринбурге в холодное время с трудом заставляешь себя выйти на улицу. Видимо, данные климатические условия оказывают влияние, кроме всего прочего, и на оркестровый колорит. Желание укутаться в несколько слоев, чтобы уж наверняка согреться, в оркестровке сказывается многослойностью фактур, удвоениями, тембровыми миксами, использованием полных составов, что роднит (условно) с немецким романтическим оркестром.

— *При переезде в столицу сильно ли вы поменялись в своих музыкальных пристрастиях? Вообще, как переезд в Москву повлиял на ту музыку, что вы пишете?*

— После переезда в Москву произошло, конечно, некоторое переосмысление всего сделанного и пережитого. У меня появилась внутренняя легкость по отношению ко всему, в том числе к собственному творчеству. Расширился технический словарь, я стал использовать больше брутальных звучаний. Но при этом совсем не отказался от интереса к модальности, длинным звукам.

В Москве я намного больше стал слушать музыку в живом исполнении на концертах. Это раскрепощает в творчестве. Когда смотришь, как извлекается понравившийся тебе звук, то это быстрее впитывается и становится органичным, нежели когда это выис-

киваешь в партитурах. Прямое общение с музыкантами дает возможность находить тонкие градации изменения звука, брать то, что необходимо для твоей музыки.

В Екатеринбурге можно было наверняка рассчитывать на исполнение в оркестре. Поэтому там мог себе позволить написать для оркестра или большого состава ансамбля. В Москве такой возможности вообще нет, поэтому ограничиваюсь малыми составами ансамблей. Естественно, это ограничение по составу влияет на замыслы, а значит, и на музыкальный стиль.

— А что такое длинные звуки?

— Это звуки крупных длительностей. Точнее сказать, мышление протяженными звуками, хотя в процессе эти звуки могут видоизменяться тембрально, расщепляться, обогащаться призвуками. Но в моем сознании это один протяженный звук. Соответственно, это не дискретная пуантилистическая фактура, а вязкая, переокрашивающаяся за счет подключений одних длинных звуков и отключений других (например, «Антем памяти Пёрселла», «Мухи Аргоса», *Sob Out, Push-keen*).

В некоторых моих сочинениях (например, в *Sinfonia*, «Точке неба», *Sob Out, Organum A-nn-A*, багатели для флейты и саксофона) присутствует усон — органый выдержанный звук. Точка отсчета для всего остального в произведении. Иногда этот звук скрыт, но он имеется в виду при формировании музыкальной ткани.

— Правильно ли я понимаю, что симфоническую музыку вы сочиняли на Урале, а в Москве перешли в основном на камерную?

— На Урале я мог позволить себе написать для оркестра, когда появлялась возможность проекта в филармонии. Эти проекты мы сами и инициировали с Ольгой Викторовой. Ежегодно на фестивале Союза композиторов один-два концерта обязательно были симфоническими, можно было рассчитывать на включение в программу. Но и камерную музыку писал по случаю для тех ансамблей, которые были на тот момент в Екатеринбурге, например для Бём-квартета или Имидж-квартета. Для оркестра и больших составов ансамблей написаны «Симфоническое движение», *Sinfonia*, «В духе

сарабанды», «Ибо я не надеюсь», «Точка неба», «Антем памяти Г. Пёрселла», «Зов».

— *Что вы имеете в виду под «определенными правилами игры» и обязательно ли нужно их нарушать?*

— Вы знаете, для меня невозможно вообще куда-либо двигаться в работе, пока я не определю для себя правила и принципы, от которых буду отталкиваться в композиции.

Музыкальное развитие может появиться, когда есть «устои», которые можно разрушать, перестраивать в новые «устои», надстраивать в контексте этих «устоев» новый материал и так далее. Без этого вообще невозможно что-либо сформулировать. Чтобы сделать движение к развитию, необходимо показать стабильность материала, с которым работаешь. После этого обязательно нужно изменять этот материал по определенным тобою правилам, чтобы не остановиться в тупике и не упереться в аморфность звучания. Даже если нужно сохранить стабильное движение, то все равно на микроуровне необходимо варьировать элементы, сбивать инерцию.

Для меня это главный принцип в работе над любым замыслом. Жизнь — это движение. Человеческое ухо так устроено: улавливать изменения, чтобы слушать. Основополагающий принцип — изменение, варьирование, трансформация из одного состояния в другое — есть нарушение заданных самим же композитором правил в произведении.

— *Как вы понимаете, что произведение закончено?*

— Когда чувствую, что самое главное сказано в произведении. Когда произошло достаточное количество трансформаций первоначального материала, опять же по ощущению исполненности того, что потенциально находилось в этом материале. Хотя всегда остается какая-то недосказанность и неудовлетворенность сделанным. Как будто можно что-то добавить, расширить, доразвить. Со временем понимаю, что можно было бы сделать как-то иначе, более точнее, что ли, но это только в мыслях, а произведение остается таким, каким я его написал ранее. Иногда кое-какие детали

добавляю от исполнения к исполнению, делаю версии для другого состава, если это уместно.

Есть несколько произведений, к которым хочется как-нибудь вернуться, чтобы доделать некоторые вещи и дописать недостающие места на сегодняшний взгляд. Я точно знаю, например, когда представится очередная возможность исполнения, допишу «Мухи Аргоса» для камерного ансамбля. Как раз это сочинение писалось очень быстро к «Пифийским играм-2003», когда временные рамки были очень жесткими.

По сути, была представлена только первая часть цикла. Сейчас есть разные идеи о продолжении произведения, поэтому точно буду дальше работать над ним. Также есть мысли доработать «Оскривик» для пяти инструменталистов.

— *«Когда чувствуешь, что самое главное сказано...» Что вы говорите, каковы месседжи ваших произведений — это конкретные фразы? Их можно описать конкретными глаголами и существительными? Это какие-то облака смыслов или же «нечто невысказанное»?*

— Скорее облака смыслов. Каждый раз по-разному. Иногда иду от названия, которое после написания сочинения может меняться, иногда — от устоявшегося традиционного жанра, с формой которого работаю как начальным импульсом.

Бывает, иду от поэтического слова, хотя пишу в основном инструментальные произведения. Бывает, что иду просто от найденного случайно музыкального материала, услышанного в индустриальной жизни, — стук колес поезда, звуки большого города, бытовые звучания повседневной жизни...

— *Это же почти «документальный театр» или же «документальное кино»? Музыке тоже хочется дублировать реальность?*

— В повседневности мы часто сталкиваемся с раздражающими звуками. Я заметил для себя такую вещь: когда слышу какой-то сильный скрежет или гул, меня это перестает раздражать, как только начинаю искать в этом музыкальный звук. И так стало происходить, когда стал слушать много сегодняшней так называемой радикальной музыки.

Может быть, появление жесткости или, наоборот, звука на грани шума в новой музыке и необходимо для того, чтобы облегчить существование человека в современном громком мире? Закономерная реакция на вызовы сегодняшней действительности?

— *Нормальная форма бегства от реальности. Кто-то таким образом бежит в музыку, кто-то в литературу. Сублимация, однако?*

— Тогда всю культуру надо рассматривать как бегство от реальности. Потому что реальность ужасающа, если убрать все ее культурные составляющие.

У меня был такой опыт. Как-то вечером я шел по темной улице, мне навстречу откуда-то из темноты двигался большой темный предмет на порядочной скорости.

В первые секунды я испытал шок не только от неожиданности, но и от того, что мой мозг не мог распознать, что на меня надвигается. Но когда мозг идентифицировал предмет, которым была большая сухая колючка, подталкиваемая ветром, я испытал великое облегчение.

Так и с музыкой. Когда мы начинаем сопоставлять музыкальный звук с индустриальным звуком, возникает «биение» смыслов, происходит некоторое «закрепление» в сознании, тем самым мы окультуриваем для себя надвигающийся индустриально-информационный мир.

— *А «веселую» музыку вы пишете? Можете написать?*

— Могу. Но такой задачи, чтобы написать именно веселую музыку, перед собой не ставил. Если вы знаете «Мух Аргоса» — то это по-настоящему веселая музыка. Там есть юмор. Если вы имеете в виду прикладные задачи, то могу, конечно. Но понятие веселости должен будет для меня определить, например, режиссер. Потому что кому-то весело, а для кого-то пошло.

— *А поп-песенку для дискотек?*

— Нет, как-то не греет такая мысль даже за деньги.

— *Почему?*

— Вы знаете, я уже по возрасту перехожу тот рубеж, после которого, если даже со здоровьем будет все в порядке, оставшийся отрезок жизни становится короче, чем я уже прожил. Что ж мне

сейчас размениваться и пускаться в самореализацию в те области музыки, в которых надо было проявлять себя в подростковом возрасте?

Это такой жанр, где столько «скоропортящихся фишек», в курсе которых нужно постоянно быть. Чтобы написать, например, только модные ударные в каком-нибудь дискотечном стиле, нужно очень профессионально, со знанием это делать, ведь нужно отслеживать тенденции в поп-музыке и так далее. Это целое производство.

Но к сожалению, там мало смысла, поэтому нет желания влезать в это, да и поздно уже. Я по жизни настолько ушел в совершенно другую область, нежели поп-музыка, что заниматься ею сейчас будет просто скучно.

— *Вы говорите о «скоропортящихся фишках». То есть вам важно творить для вечности?*

— У меня совершенно нет желания творить для вечности. Мне все равно, что будет после моей смерти с моей музыкой. Но я свободлюбив, а поп-музыка навязывает стереотипы, продиктованные модой. Здесь нужно постоянно подчиняться, от чего меня «воротит».

— *Какова же ваша мотивация?*

— Сложно сказать однозначно. Мне хочется понимать реальные вещи, а не находиться в иллюзорном мире, который постоянно навязывается отдельному человеку. Нужно тренировать свой ум и интуицию для этого. Занятие композицией дает кое-какие возможности. Это дает внутреннюю свободу, что является самой лучшей наградой.

Да, пожалуй, моя мотивация заключается в том, чтобы быть свободным.

— *Но разве современная музыка — это не пространство, загроможденное чужим опытом и чужими достижениями, когда ты со всех сторон спелёнат «суммой знаний, накопленных человечеством» и должен держать в голове всю предыдущую историю музыки, что как-то не особенно мирволит свободе?*

— Наступает такое время, когда уже никто не может от кого-либо требовать абсолютных знаний в какой-либо области. Коли-

чество накопленных знаний и информации настолько велико, что владение частью знаний не помогает.

На первый план выходит интуитивный метод выбора того или иного пути решения в данный момент времени. Чужие опыт и достижения относительны, они ничего не дают лично тебе, поэтому в них нет надобности. Надо брать только самое необходимое из того, с чем сталкиваешься. Жонглирование знаниями меня раздражает, если они не направлены на решение конкретных задач в творчестве.

Количество композиторов и написанных ими произведений увеличивается в геометрической прогрессии; кто будет слушать эти произведения, ведь одному человеку невозможно прослушать даже малую часть из того, что накоплено за века, если даже он будет слушать, не останавливаясь, всю свою жизнь?

Есть два пути: судорожно хвататься за знания или свободно парить над знаниями, интуитивно делая выбор в потоке знаний для решения необходимых задач, не сетуя на то, что многого не знаешь. Я решил для себя так: формирую собственную систему приоритетов в искусстве, по мере интереса к чему-либо включаю это в свой круг знаний и слушаю, изучаю.

Со временем что-то остается, что-то уходит. В этом я вижу свободу. Главное, не поддаваться на якобы авторитетные заявления коллег, что именно определенная музыка, определенные методы работы, определенная техника являются главенствующими в деятельности композитора. Кроме как борьбой за власть я это назвать не могу.

— Не понимаю, при чем здесь борьба за власть. Это нормальное для самостоятельного человека стремление жить своим умом. И при этом не жонглировать знаниями, но знать, что делали и делают другие для того, чтобы не изобретать велосипед...

— Можно и так сказать. Спорить не буду. Может быть, я что-то в этом вопросе не понимаю. Но я сталкиваюсь иногда с людьми, которые считают, что только их методы и цели в искусстве правильные, остальные же, с их точки зрения, недоучки и ретрограды. Комментировать не буду, это просто реплика; может быть, я ошибаюсь в интерпретации их позиции.

Ольга Раева

— *Какое сочинение вы считаете своим первым «настоящим и серьезным, «опусом номер один»? Почему именно его?*

— Вообще-то, я не слишком серьезно к себе отношусь, хотя, мне кажется, я успела написать несколько неплохих сочинений. Из них самое раннее по времени написания *Les vitraux et les ombres* для большого (восемнадцать человек) ансамбля. Написано в 1992 году.

— *Вы не ответили, почему именно оно? И как вы почувствовали, что поднялись над «уровнем моря», можно ли это чувство как-то объективизировать?*

— Скорее, не «поднялась над уровнем моря, а впервые нырнула более или менее на глубину. Для меня процесс сочинения — это всегда погружение. В этом сочинении уже проступают некоторые мои черты. Потом, у него довольно удачно сложилась судьба: его много играли (у нас, в Австрии, в Швейцарии, в Голландии, в США; в Германии играл Ensemble Modern через одиннадцать лет после написания) и его «признали», если так можно выразиться, — исполнением сопутствовал успех. Это как раз объективизирует чувства, хотя, конечно, это совсем не главное (главное — субъективные ощущения: «Ты им доволен ли, взыскательный художник?»; на момент завершения этого сочинения я была им довольна).

— *Какие формы музыкального сочинительства вам ближе — камерные сочинения или то, что принято называть «крупной формой», почему так сложилось?*

— Большинство моих идей — для различных составов ансамбля, где всех инструментов по одному (в рамках «формата», как теперь

принято говорить, Klangforum Wien, или Ensemble Modern, или Ensemble Intercontemporain, или London Sinfonietta, или Московского ансамбля современной музыки, то есть ансамблей, специализирующихся на исполнении музыки XX–XXI веков: одна флейта, один гобой, один (иногда два) кларнет(а), фагот, труба, валторна, тромбон, иногда туба, ударные (один-два исполнителя), фортепиано, иногда аккордеон, струнные (две, обычно, скрипки, альт, виолончель, контрабас)), — стало быть, камерная инструментальная музыка.

Есть у меня сочинения для оркестра. Есть для фортепиано (для него у меня всегда полно идей, с интересом «возвращаюсь» к нему вновь и вновь). Сейчас с удовольствием написала бы для хора или вокального ансамбля...

Самое короткое мое сочинение идет меньше минуты, самое длинное — тридцать семь минут.

— Почему для вас важно мышление циклами?

— Дмитрий, честно говоря, я не поняла вопроса. Что вы имеете в виду? Что значит «мыслить циклами»?

— Вы особенно подчеркнули, что опера, которую вы собираетесь сочинять, будет состоять из восьми сцен-снов, что формально тянет на «цикл», ведь каждый из этих снов, как мне кажется, может быть исполнен сам по себе. Это ощущение от цикличности ваших замыслов связано не только со списком ваших сочинений, но еще и с тем, что первые ваши пьесы, которые я слышал вживую, принадлежали к циклу «Времена года», вот мне и подумалось, что для вас подобное структурное строение важно...

— Вы совершенно правильно поняли, что опера задумана так, что каждая из восьми сцен-снов может исполняться и отдельно. Но это как раз говорит о том, что она мыслится не как цикл, а как иной тип цельно-составной вещи. Исполнение части из цикла — всегда насилие, он (цикл) всегда мыслится для исполнения только целиком. Иногда, правда, и цельно-составные произведения мыслятся для исполнения только целиком.

В таком случае их часто тоже называют циклами (сонатный цикл, например, или сюита), хотя, строго говоря, они никакими

циклами не являются. Цикл — это то, что во фазах и по кругу. Это — круг. Вот времена года — это цикл. Цикл циклов, так сказать.

Дмитрий, мне кажется, я чувствую, что вы хотели спросить. И я могу ответить так: да, метафизика цикла и вообще метафизика времени — это то, что меня всегда интересовало. И наверное, это находит отражение в том, что я делаю. Могу еще добавить, что композиторы, оказавшие на меня влияние, — Штокхаузен, Фелдман, Лахенман — каждый по-своему погружены в эту метафизику.

— *Какую роль в современной жизни выполняет современная музыка?*

— Звуковой срез времени.

— *Значит, все-таки свидетельство?*

— Почему-то захотелось ответить цитатой из фильма про Ивана Васильевича, который сменил профессию: «Никогда еще свидетелем быть не приходилось».

Я, наверное, поторопилась с ответом. Свидетельством это станет для потомков, как и любой артефакт. А вообще — это такой продукт жизнедеятельности. Голубое сало, короче.

— *Вот что важно: это «голубое сало», оно про что? Самое главное для меня (если про музыку говорить), — о возможности или невозможности гармонии в современном мире?*

— Всё, всё — нет, не то... Дмитрий, я предлагаю вернуться к предпредыдущему вопросу и попробую ответить на него заново.

Сало — это продукт жизнедеятельности, накапливающийся вследствие занятий вот тем самым, чем мы занимаемся. Ради него, собственно, все и происходит. Но сама музыка — это все-таки... просто такой специфический продукт (для потребления). Вот.

(А гармонии вследствие нашего грехопадения «в современном мире» быть не может.)

— *Как же тогда (если гармония невозможна) относиться к вполне гармоничной музыке минималистов или, к примеру, Пярта?*

— Мы с вами, вероятно, совсем про разное. И совсем по-разному понимаем, что есть гармония и гармоничное. Во всяком случае, для меня «гармоничная музыка» — это не то, что по звуковысотности крутится в пределах пяти первых обертонов.

Ну хорошо, давайте про «минималистов», если угодно.

Музыка «минималистов» разная бывает. Часто вроде текста Виктора Ерофеева «Рембо». Знаете?

«Рембо/Рембо/Рембо/Рембо/Рембо/Рембо/Рембо/Рембо/Рембо/Рембо/Рембо/Рембо/...» и так далее.

...Я, кстати, не говорю, что не люблю этого.

Самой мне писать такое было бы не интересно. Ну разве что использовать как «рэди-мэйд» — часть целого для каких-то специальных целей. Или, например, как в том сочинении, которое мы теперь опусом № 1 обозвали: я использовала там «репититивные» элементы как фактуру.

Но слушаю «минималистов» иногда с большим удовольствием. То есть на концерт такой музыки я, наверное, все-таки не пошла бы. Но когда занимаюсь домашними делами, очень нравится как фон.

Пярта я бы сравнила со всеволоднекрасовским:

Свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть свобода.

Иногда минималистом называют Фелдмана. Но это, по-моему, неправильно. Это все равно что в живописи Ротко видеть эскизы цветных ковриков.

Вообще как слушатель я всеядна. Для меня важно только качество продукта. Из «минималистов» нравятся те, кто оригинален и дальше от попсы.

Дмитрий, я бы предложила вам эксперимент, чтобы лучше ощутить относительность «гармоничного» или, лучше сказать, таких понятий, как консонанс и диссонанс.

Надо выбрать время и послушать подряд сочинения разных авторов разных эпох в хронологическом порядке, например,

Машо — Окегема — Палестрину — Пёрселла — Моцарта — Малера — ну и Лахенмана (это я большими «шагами», по семьдесят-сто лет иду, а можно более мелкими, чтобы растянуть удовольствие), и... Нет, я не буду описывать, какие приключения духа вы переживаете, — это все равно что пересказывать детектив.

— *Правильно ли я понимаю, что основополагающим влиянием на свое творчество вы считаете влияние Глинки? Почему так вышло, что именно он?*

— Ой нет, это совсем не то. Моя любовь к Глинке не имеет никакого практического значения. Я вот зиму тоже люблю, снег. Или, например, плоды граната вызывают у меня мистический ветхозаветный трепет. Или вот: мне нравится запах ладана или сирени. И все это очень важно для меня. И наверное, влияет. Или, лучше сказать, «объясняет» меня. Но я не могла бы сказать, что это имеет практическое значение для того, что я делаю. Вообще, в рамках разговора обо мне как о композиторе, думаю, все, что до 1950-х годов XX века, совершенно не актуально.

— *Отчего так? Мне всегда была непонятна зацикленность современных композиторов на музыке, которая еще не прошла испытание временем...*

— Ну, во-первых, прошла, если речь идет, например, о Фелдмане или о Штокхаузене!) или о Лахенмане, который, слава богу, еще жив.

А что вообще должно стать по «испытанию временем»? Эта музыка должна звучать из каждого плеера? Такого никогда не будет, да и не надо этого вовсе. А во-вторых, я вполне доверяю своей интуиции. (Помню, в 2002 году впервые услышала Бернхарда Гандера — тогда он был почти никому не известен, — и мне сразу было понятно, что передо мной большой композитор и что через пару лет о нем заговорят. Так оно и случилось.) «Зацикленности» никакой нет, просто мы генетически исходим от столпов авангарда 1950–1960-х (если вы имеете в виду мой круг коллег и единомысленников).

— *Почему 1950–1960-х?*

— Ну, если более точно, то 1950–1960-х–первой половины 1970-х. Потому что за последние лет тридцать пять ничего особенно нового (в смысле открытий, возникновения радикально новых идей) в музыкальном искусстве не произошло, — пока все еще разрабатывается то, что было найдено тогда. Век процессов завершился, и наступила эпоха постмодерна, которая может длиться и длиться, ибо никакой динамики в ней нет.

— *Ваш коллега Борис Филановский как-то сказал, что его может вдохновить шум улицы или работа отбойного молотка. А что вдохновляет вас? Как к вам приходят идеи новых сочинений? Можете привести конкретный пример?*

— Ну, натолкнуть на идею может действительно все, что угодно. Тут я с Борей совершенно согласна. «Когда б вы знали, из какого сора...» Правда, это Борино высказывание кажется мне не совсем точным. Здесь его можно так (неправильно) понять, будто бы «сор» может служить источником вдохновения. Между тем как это не совсем так (или, лучше сказать: совсем не так).

Постараюсь внести ясность: идея вызревает внутри, подспудно складываясь (как, из чего, почему — это сложные и сложнообъяснимые процессы), а потом, часто внезапно, вдруг нечто — что-то (это может быть и шум улицы, и работа отбойного молотка, и услышанный мимоходом разговор двух ханыг у пивного ларька, и птичка, перепорхнувшая с ветки на ветку, и заголовок газетной статьи, увиденный краем глаза через плечо соседа в метро, и бегущий навстречу улыбающийся ребенок, и запах жареной рыбы в подъезде) дает толчок, и идея выходит на поверхность, рождается, становится осязаемой. Надо еще добавить, что то, что дало этот толчок, или, скажем, те обстоятельства, при которых идея появилась на свет, навсегда будут с ней связаны. Мы проецируем на них вдохновение. Но они не являются источником вдохновения. Они способствуют, являют собой какой-то катализатор, помогают вспомнить о чем-то, когда-то уже нами созерцаемом

Откуда приходят идеи? Неведомо. Это таинство, доказывающее, по-моему, бытие Божие.

Привести конкретный пример...

Ну, вот вам история сочинения «Жрать!» (*Intermezzo*)*.

Это было в Кёльне, в 2001 году, осенью. Идея пришла мне в голову по дороге в супермаркет. Шум улицы (проезжающие мимо машины, шорох листьев, ерошимых ветром, обрывки разговоров людей и тарахтящая асфальтодробилка — все это причем в каком-то быстром темпе воспринималось), и еще что-то — не знаю что, — определило, что это сочинение будет именно трио: три тембра я явно различила — это кларнет, виолончель и фортепиано.

Еще раньше, задолго до того, живя в Москве, я обратила внимание на то, что люди очень часто говорят блоками, как бы автоматически, речь большинства людей представляет собой набор клише. Это очень разочаровывало и внушало пессимистические мысли о том, что когда-нибудь вся наша жизнь станет серой и мы только и будем делать, что менять блоки текстов, которые больше не имеют никакого смысла.

Оказавшись в Германии, внутри пространства немецкой речи (которая к тому же, в отличие от русской, имеет строгие правила местонахождения частей речи в предложении), — а ведь чужой язык мы воспринимаем в первую очередь как просодию, — я еще острее ощутила этот автоматизм: блоки зазвучали — и возникло ощущение, что люди, обмениваясь этими текст-блоками, как бы проглатывают их, изрыгают и проглатывают. Тошнотворное ощущение. Надо было как-то *избавиться* от него, выдавить это из себя. Я начала уже писать сочинение, когда мне привезли из Москвы сорокинский «Пир», где я обнаружила его текст «Жрать!». Это была

* В пьесе «Жрать!» (*Intermezzo*, 2001–2002) я использую текст, составленный мною по мотивам одноименного текста В. Сорокина из книги «Пир». Правда, мой текст, будучи интегрирован в звуковую ткань и предназначен для интерпретации наряду с нотным (инструментальным), составлен иначе: он представляет собой фрагменты речи, разговоров, распределенные между исполнителями, причем таким образом, что создается иллюзия коммуникации между ними, каковой в действительности нет (точнее, она, коммуникация, есть — на формальном — грамматическом уровне, — но по смыслу она абсурдна — являет собой нонсенс). О. Р.

удача-совпадение-везение — на-ловца-и-зверь-бежит. К тому же где-то в середине работы мне позвонили и предложили заказ для Ensemble Recherche для фестиваля Musikprotokoll, что в Граце. И состав как раз подошел. Вот такая история.

— Показательный пример, помогающий понять, из какой точки вы пишете музыку. Правильно ли я понимаю, что вы записываете свои состояния (нечто вроде мгновенных полароидных снимков)? Или же рассказываете какую-то историю? Или пытаетесь объяснить нечто — устройство себя или мира вокруг? Или дискурсы, как и жанры, могут быть самыми разными?

— Дискурсы, как и жанры, могут быть разными. Приведу другие примеры, чтобы было видно насколько.

«Парус» для гобоя соло:

Идеи, собственно говоря, никакой и не было. А было чувство-ощущение, которое *представилось мне в образе паруса*. Одновременно с этим я слышала *дрожущую мелодию* в тембре гобоя. Потом мираж исчез. Повторился через два года. Тогда я взяла нотную бумагу и стала записывать. Я буквально «провалилась» куда-то. Мне казалось, что это длилось полчаса, на самом деле я *была там* часов пять, потом «пришла в себя». На следующий день и в последующие подходила к партитуре, что-то корректировала, но в целом сочинение осталось таким, каким я его записала в тот день. Оно представляет собой действительно *мелодию* для гобоя, но не совсем обычную. Эта мелодия длится пять с небольшим минут без перерыва, и каждый ее звук исполняется приемом *bisbigliando* — тремолируется посредством очень быстрой смены аппликатуры. Это довольно трудно исполнять, и пьесу могут играть только гобоисты очень высокого класса.

Perception для струнных:

Вы можете представить себе звук *arco** по подвешенной тарелке? Это даже не один звук, а такая *расщепленная* звуковая вертикаль, со мно-

* Указание играть смычком.

жеством призвуков (обертонов и шумовых примесей), которая про-
ступает/*проявляется*, постепенно как бы увеличиваясь в массе, и за-
тем также постепенно истончается. Этот звук стал праобразом формы
пьесы для двадцати двух струнных инструментов. Графически ее мож-
но было бы представить себе как параболу.

KRIMI:

(Собственно, по-русски это сочинение называется «Криминальное
читиво» [как неправильный перевод названия знаменитого фильма
К. Тарантино «Pulp fiction»].)

Идея возникла из чувства ностальгии по 1950–1960-м (или *симу-
ляции ностальгии* — меня ведь тогда еще не было на свете!)))

Дизайн, мода, авангардная музыка, живопись, экспериментальный
театр и кино этого времени всегда производили на меня сильное впе-
чатление...

По форме пьеса — коллаж, элементы которого, как бы *взятые* из
1950–1960-х (в начале пьесы — соло вибратона с включенным мо-
тором, тембр символ эпохи), интегрированы в *типичную* драматургию
детективной повести...

.....

Одно из моих последних сочинений — «Успение» для ансамбля.
Тихие, сменяющие друг друга звуковые/шумовые квадраты-
клейма. Строгое, даже, можно сказать, аскетичное сочинение...)))

.....

Вообще, на меня огромное влияние всегда имели произведения
визуального искусства

— *Как на вас влияет то, что вы живете и пишете в Германии?*
— ...тяжело влияет)))

Я ведь, собственно, случайно здесь застряла, никогда об эми-
грации и не помышляла; мне и без личного опыта всегда ясно было,
что «добровольное изгнание» — не мой путь, для людей моего типа
это — настоящая трагедия.

...Когда я заканчивала ассистентуру-стажировку у Денисова (а ровно через две недели после окончания экзаменов он умер), обстановка в консерватории, да и вообще в Москве была такова, что буквально в воздухе носилась идея на год-два выехать куда-нибудь (тем более что я тогда получила «Гран-при» на конкурсе в Италии за свою дипломную работу для оркестра, появились первые заказы, в Канаду пригласили на «Форум», — настрой, в общем, был: «на Запад», развеяться и поработать заодно. А куда? Я подала на «творческую» стипендию в Берлине (я бывала в Берлине и раньше, это, вообще, был первый город, в котором я побывала за границей (Денисов в 1993-м году взял меня с собой на «мастер-класс») и в котором у меня впервые состоялось «западное исполнение», на которое я была приглашена (в 1994-м году со знаменитым Arditti Quartet) и, получив ее, поехала. Искренне думала, что через год вернусь. Но год вот как-то растянулся. Два года я, кстати, жила в Кельне (когда-то это был центр новой музыки, здесь была та самая «экспериментальная студия», в которой все это начиналось...), где мне даже дали «премию Бернда Алоиса Циммермана», но потом вернулась обратно в Берлин.)

Живу я здесь довольно замкнуто, общаюсь мало. Ощущение временности пребывания осталось. Живу как на даче (хотя прошло уже столько времени!), откуда, не знаю, выберусь ли когда-нибудь.

(Иногда испытываю чувство неловкости от того, что засиделась в гостях. Никогда не ощущала этот город, эту страну своими: у меня здесь как бы «нет прав». В России, в Москве теперь, впрочем, наверное, тоже, но там я хотя бы имею право на язык и на личную историю. Кроме того, я с трудом переношу чужую коллективную ментальность. Так что не могу сказать, что я здесь очень счастлива.)

Тем не менее я очень благодарна Германии — она предоставила мне некоторые возможности для работы, которых в России не было.

— *Расскажите о вашей учебе у Эдисона Денисова. Что это был за человек?*

— В 1999 году вышла книжка под редакцией теперь уже покойных Юрия Николаевича Холопова и Валерии Стефановны Ценовой о Денисове — там есть и мои «мемуары»... Что он был за человек? Хороший он был и... очень противоречивый: добрый, мягкий — волевой, упрямый; легкоранимый — непробиваемый; наивный, но и хитрый в то же время; романтик и прагматик, великодушный и язвительный, щедрый и ревнивый; космополит и антисемит. Вот какой был человек, Царство ему Небесное.

Архетип отца. Защита и покровительство, но в то же время — строгий судья. Не умер бы так рано, был бы в Москве — никуда б я не поехала, а если б и поехала, то уж обязательно б вернулась. Про него, учителя, и про его значение для современной русской музыки написано и сказано столько, что смысла повторять, по-моему, нет. Скажу только, что он не столько «преподавал», сколько подавал личный пример. В этом, собственно, наверное, и заключался его метод.

— Оля, ну вот где теперь можно эту книгу найти, достать, почитать? Скажите хотя бы, как (если можно предметно) Денисов повлиял на ваш собственный стиль.

— Дима, книжка была издана очень маленьким тиражом, не знаю, где теперь можно взять. Но мои воспоминания («Пестрые листки» называются) можно почитать на моем сайте.

Для меня влияние Денисова заключалось прежде всего в том, что он, как-то сразу поверив в меня, поддержал меня морально, и эта вера-поддержка со стороны мастера, которого я сама очень уважала и чьи многие сочинения любила и высоко ценила, позволила мне достаточно быстро начать развиваться, развивать то, что было во мне самой.

Что касается музыкального языка, то стилистически я весьма далека от Денисова. Хотя при желании, наверное, можно какое-то родство и обнаружить... как и между всеми нами, композиторами московской школы.

— А таковая имеется?

— Да, и это вполне, по-моему, очевидно, — я имею в виду московских композиторов круга АСМ.

— *Чем характеризуется?*

— Общей системой ценностей, прежде всего сформировавшейся в значительной степени под влиянием личности и деятельности Эдисона Васильевича.

— *Как вы относитесь к исполнению своих произведений? И насколько исполнителям удастся передать то, что вы вкладываете и в форму и в содержание?*

— Ну вот, поговорили про Денисова, теперь «вспомним за Шнитке», который говорил, что каждое сочинение — это испорченный замысел, а каждое исполнение — испорченное произведение.

Про тождественность формы и содержания я уж здесь разглагольствовать не буду...

А насколько исполнителям удастся?

Бывает, что вполне удастся. Вот, пианист Михаил Дубов весьма адекватно меня играет. Klangforum Wien замечательно играл. Да много в жизни недурных исполнений было — жаль только, с записями мне как-то удивительно не везет: то микрофон сломается, то режиссер не на ту кнопку нажмет.

А исполнение как событие — это ужасно.

Каждый раз как ожидание казни и восхождение на эшафот (когда музыканты выходят на сцену — только барабанной дробы не хватает, мне кажется, что меня сейчас будут прилюдно раздевать; я вся сжимаюсь, меня мутит, мне стыдно за то, что я такой урод, написавший... вот это вот... и сейчас все увидят, что я...

— *А почему вдруг в мужском роде?*

— Ну как почему? Потому, что когда я композитор, я не женщина, а когда женщина, то — не композитор.

— ?

— Раздвоение личности — веду двойную жизнь.

За письменным столом я ощущаю себя скорее существом мужского пола. (Хотя, конечно, для настоящего мужчины мне не хватает физических данных: я, например, не могу взять столь большое дыхание, чтобы погрузиться на длительное время на большую глубину, так, чтобы можно было написать, скажем, тетралогия или

хотя бы большую оперу — то есть поработать год-два интенсивно и почти без перерыва.)

В остальное время я — типичная женщина, сталкивающаяся в жизни со всеми теми же проблемами, что и остальное Евино племя, — с зависимостью от мужчин, с мужской брутальностью, с тем, что на тебя постоянно давят. Впрочем, это малоприятная тема для разговора...

— *Вы назвали Владимира Сорокина своим любимым писателем. Как он влияет на то, что вы делаете в музыке? Как вообще литература может влиять на другие виды искусства?*

— Ну, взаимовлияния литературы, музыки и других видов искусств могут быть самыми разнообразными.

А что касается Сорокина... то чтение его текстов доставляет мне колоссальное удовольствие, у меня улучшается настроение, повышается жизненный тонус. Он абсолютно точен в выборе слова и потому — гений.

Кроме того, я бы сказала, у него абсолютный метафизический слух. «Идеи», «темы» его произведений мне тоже очень близки — у меня похожее видение и ощущение мира. Он поддерживает меня своим существованием на этом свете.

Наверное, если бы не он и еще несколько людей, чье существование в природе для меня особенно ценно, я бы «сдала билет» в минуту отчаяния — нечего тут делать!

В этом году, кстати, по моей инициативе Владимира Георгиевича пригласили на фестиваль современной музыки Klangspuren в Австрию, где, наряду с несколькими музыкальными премьерами российских композиторов (в том числе и моей: у меня там будет исполняться *Episode I* из той самой оперы («Сны Минотавра»), о которой мы с вами говорили, с немецким Ensemble Modern), состоится встреча с ним: чтение (он собирается читать из «Сахарного Кремля») и наша с ним подиумная дискуссия о русской метафизике, о литературе и о музыке. (В этом году у них тема: «Русская музыка после развала СССР/Россия — Утопия».)

— *Насколько сегодня важна эта тема?*

— Если говорить о фестивале, то, я думаю, такая тема возникла по двум причинам: во-первых, в связи с двадцатилетием распада утопической по своей идее державы, а во-вторых, вдруг обнаружилось, что большинство произведений, которые будут представлены на фестивале, как музыкальные (это и «Чевенгур» Тарнопольского на текст Платонова, и целый проект «Реконструкция» группы наших московских композиторов, связанный с утопическими идеями конструктивизма 1920-х годов), так и литературные («Сахарный Кремль»), и кино (Кирилл Серебренников привозит «Юрьев день»), связаны с утопией. Значит, тема актуальная.

И характерная для русского искусства вообще.

Почему так?

Я думаю, что наше сознание утопично. «Здесь» и «сейчас» для русского человека неинтересно. (Это даже как-то пошло, как ловля блох, интересоваться сиюминутным: «Поспесишь — людей насмешишь».))) Мы или о прошлом мечтаем (преимущественно в сослагательном наклонении: что было бы, если б...), либо о будущем. И для искусства здесь, конечно, — Эльдорадо.)))

А вот в жизни...

— *Расскажите о вашем опыте работы с Кириллом Серебренниковым над перформансом «Гамлет-Машина». Как вы относитесь к сотрудничеству композитора и режиссера?*

— Это было здорово, что меня позвали на проект. Я очень признательна моему коллеге Дмитрию Курляндскому, по чьей инициативе это произошло, — до этого мы с Кириллом не были знакомы, но как-то моментально нашли общий язык.

Работать с ним было легко и приятно (к тому же была зима, снег, в Москве, со своими; обстановка у них во МХТ такая... милая и домашняя, — я даже как-то душой отдохнула.

Кирилл — личность совершенно незаурядная, человек колоссального ума и при этом очень тонко чувствующий. У него масштабные и глубокие замыслы, он прекрасно видит и выстраивает крупную форму и при этом очень внимателен к деталям.

Что еще сказать? Артист и реалист в самом лучшем смысле этого слова. Прекрасно, кстати, понимает музыку. Мечтаю поработать с ним еще. Очень бы хотелось, чтобы он поставил мою оперу. Думаю, что при той степени взаимопонимания, которая между нами обнаружилась, и схожести вкусов результат совместной деятельности мог бы быть впечатляющим.

— *В начале нашей беседы вы упомянули, что у вас всегда много идей для фортепиано...*

— Да. Я ведь пианистка в прошлом. Правда, исполнителем мне быть никогда не хотелось — это не мое (родители, правда, очень хотели), но с фортепиано я не расстаюсь всю свою жизнь. Очень люблю фортепианную музыку.

И в моих ансамблевых сочинениях фортепиано часто выступает как протагонист...

— *Насколько вам важно (или нет) консультироваться с исполнителями, когда вы пишете для инструментов, на которых не играете сами?*

— Бывает весьма важно, особенно если речь идет о сочинении для инструмента соло, в котором я использую более широкую палитру технических возможностей, чем «применяя» инструмент в группе (например, когда я писала *Relief in den Klarinettenfarbtönen*, я ежедневно работала с исполнителем), или об инструменте, с которым я сталкиваюсь впервые (перед тем, например, как «ввести» баян в партитуру пьесы для оркестра «Происшествие», я встречалась и консультировалась с баянисткой), или когда я хочу опробовать какой-то новый прием игры.

— *Наши исполнители и западные: какие плюсы/минусы?*

Как сказал однажды замечательный дирижер и композитор Петер Этвеш, когда речь зашла об исполнении современной музыки, «если русских научить считать, они были бы лучшими исполнителями в мире». Мне нечего добавить.

— *Как влияет (или не влияет) на вас ситуация заказа?*

— Хорошо влияет. Организует. Заказ создает ощущение востребованности. Это очень серьезный стимул, если то, что ты дела-

ешь, кому-то нужно. Кроме того, мне ведь надо на что-то жить. Идеально: если заказ совпадает с внутренними потребностями (как было в случае с «Жрать!»). Но такое случается нечасто.

— *Должен ли композитор сам быть хорошим исполнителем, как Лист, как Шопен, как Рахманинов? Должен ли он уметь дирижировать как Стравинский?*

— Вовсе нет. Он даже не должен быть архитектором (как Ксенакис), математиком (как Денисов) или страховым агентом (как Айвз).

— *Хотели бы вы вернуться жить в Россию, работать на родине, в Москве?*

— Да, хотела бы... Это моя мечта. Боюсь только, что несбыточная...

Владимир Раннев

— Вам не кажется, что опера в современной экспериментальной музыке заняла ту ведущую роль, которую раньше занимала симфония?

— Слово «экспериментальная» мне кажется неточным. Эксперимент — это лабораторный опыт, который в нашем случае реализуется через импровизацию, ненотируемую музыку.

Всю ее почему-то подгоняют под фри-джаз, потому что в ее основе тоже лежит устная традиция. Но морфологически почти все современное «фри» уже давно освободилось от джазовой стилистики.

Нырнув в поток звучания, музыкант-импровизатор ничего не моделирует, не возводит, а как бы «на полкорпуса» идет впереди слухового опыта, исполнительской инерции, своих психосоматических импульсов.

Сегодня эксперимент — это уже не тип музыки, а тип музицирования. В эксперименте всякий раз можно так, а можно этак. Композитор же обязан решить раз и навсегда — так или этак. И этот выбор — самое сложное в его работе. Если эксперимент закован нотацией — это уже продукт, готовый к хранению и воспроизводству. То есть уже не эксперимент.

Композитор может постфактум отмахиваться, мол, «я тут поэкспериментировал», но это уже его внутренние разборки. В любом случае, если музыкант-экспериментатор настроен на постоянное обновление, то композитор, напротив — стремится найти свой язык и держаться его, быть узнаваемым. Вместо слова «эксперимент» я бы предложил «новация».

— Сейчас, с одной стороны, возникают традиционалистские оперы, вроде «Братьев Карамазовых» Александра Смелкова в Мариинке и «Царицы» Давида Тухманова в Александринке. С другой стороны, появляются экспериментальные опусы Дмитрия Курляндского и Сергея Невского, оперные премьеры фестиваля «Территория» и проекта «Опергруппа». Возможно, интерес к опере подхлестывается ее коммерческим потенциалом?

— Мне кажется, это не совсем так. Последние громкие оперные премьеры — это такие «яйца Фаберже», которые к современному искусству и проблемам, находящимся в его орбите, отношения не имеют. Они коммерчески успешны настолько, насколько далеки от серьезной музыки и близки индустрии досуга. Яйцами Фаберже никого не накормишь, вот и продукция Смелкова и Тухманова — не пища для ума.

Два известных мне исключения — «Станция» Сюмака (это вообще чудо — дали кучу денег на неизвестно что, под гениальную болтовню Серебренникова Суркову, ткнули пальцем в небо и попали) и «Очарованный странник» Щедрина (музыка этой оперы мне не близка, но это мастерский труд, деньги здесь вкладывались в имя, во всесоюзно-канонизированного мастера).

Оба исключения тем не менее коммерчески бесперспективные предприятия. Они заметны, потому что общество по инерции ожидает от оперы чего-то культурологически значимого, поэтому у оперного жанра есть шанс на большую огласку, нежели, скажем, у фестивалей камерной музыки. Но при этом у современной оперы незначительный коммерческий потенциал. Во всяком случае, в России.

— Именно поэтому вы и занялись этим обреченным жанром. Расскажите про свою «Бороду».

— Это первый мой опыт в опере, и у меня не было идеи заняться чем-то подобным. То есть не было потребности высказаться объемно и иллюстративно, как того требует оперный жанр в своих привычных воплощениях.

Все завязалось невзначай. Три года назад в Германии мне подарили книжку с пьесами немецкого драматурга Деа Лоэр (Dea

Loher). Самой известной ее вещью на тот момент была *Blaubart — Hoffnung der Frauen* («Синяя Борода — надежда женщин»), ее неоднократно ставили в Германии, и не только.

Я начал читать с этой пьесы и со временем обнаружил, что читаю не совсем так, как все остальное. Я непроизвольно читал ее «в ритме». Импульс к такому чтению дает сам автор: весь текст у Деа просеян тремя словами курсивом — *Schweigen* (молчание), *Stille* (тишина) и *Pause* (пауза).

Обнаружилось, что эти молчание-тишина-пауза у меня раз-нодолготные, а время чтения всего остального текста — как прицепных вагончиков — сжимается или растягивается, отвечая на движение локомотива — тишины.

Объем, а также информационный и энергетический вес реплик стали выстраиваться в ритмические структуры. Не прерывая чтения, я как-то сразу начал «писать оперу».

Со временем стал вникать в структуру пьесы, в символику ее сюжета. Синяя Борода там становится субъектом-сублимацией в европейской культуре в разные эпохи. И тогда это внутреннее «писание» начало обретать форму. А, собственно, к работе с нотами я приступил значительно позже, когда идея превратилась в проект*. В отличие от «Франциска» Сергея Невского, здесь либретто (пьеса целиком с незначительными купюрами) — это драма, состоящая из диалогов главного героя — Генриха Блаубарта со своими alter ego — жертвами.

Опера очень театральная, в ней все постоянно говорят друг с другом. Большею частью это пустотелая бытовая речь, которой мы заполняем общение за неимением или избеганием того, про что можно говорить по существу. Но речь отфильтрованная и концентрированная таким образом, что из нее сочтется прямо-таки возвышеннейший трагизм. В этом смысле Деа Лоэр — гениальный драматург.

— И в какую сторону вы повернули ее гениальную драматургию?

* Премьера оперы «Синяя Борода. Материалы дела» прошла 25 и 26 апреля в Звездном зале Петербургского планетария.

— Эта история об уязвимости, о превращении человека в автономную авторефлексирующую систему, в которой коммуникативные функции заменены их симулякрами — предлагаемыми извне моделями социальной адаптации или обманками в духе сентиментального фэнтези.

Пять жертв Генриха Блаубарта — это пять эпизодов расчистки самого себя от завалов лжи. Опыт самоанализа у Генриха — это опыт принесения жертв. В нем постоянно работает «отдел собственной безопасности», который разоблачает собственных клонов — крапленых, прилизавшихся к жизненным обстоятельствам.

Но со временем оказывается, что все Генрихи — крапленые, а настоящий — тот, который способен любить, — в нем отсутствует. В общем-то, главная мысль этой пьесы банальна: человек, который не умеет любить (со всеми свойственными таким людям сублимациями — агрессией, хамством, равнодушием, жадностью), — слаб, уязвим и несчастен. Ну чем не Германн из «Пиковой дамы»?

— *Какие у современного композитора должны быть отношения с традицией? Композиторы, сильно впадающие в зависимость от предшественников (тот же Смелков или недавний Тухманов), превращаются в пародию...*

— Отношения композитора с традицией не устанавливаются произвольно (я сейчас не рассматриваю спекуляции, где традиция подхватывается под руку как «кто на нас с Васей?»). Они определяются напряжениями между наследственностью и изменчивостью в «геноме» композитора. Это встроенный в него генетический механизм.

То, как эти напряжения работают, зависит не только от личностных характеристик автора, но и от текущего состояния культуры.

Собственный опыт неизбежно соотносится с опытом, взрастившим композитора, и обязательно вступает с ним в конфронтацию. Скажем, тот факт, что мы любим своих родителей, не обязывает нас следовать их мнению. И наоборот — упорствование в своем мнении не значит, что мы родителей не любим.

Собственно, функция художника (если хотите, его долг перед традицией) заключается в этой конфронтации, точнее — в стремлении к ней.

Это запрограммированный в нем старт критического отношения ко всему вокруг и в себе. Если вам повезло и у вас чуткие родители, то конфронтация с ними приведет вас обратно к ним, только на другом уровне: вы заимствуете у них уже не по праву наследования, а через возвращение, волей осознанного выбора.

Приведу пример, может, не совсем однозначный, но показательный. Это «Курские песни» Георгия Свиридова (1964), вписывающиеся в волну шестидесятнического «деревенщичества».

Тогда обращение к традиционализму «отчалившей Руси» (хоть и специфически мифологизированному) работало как средство самоанализа и в своих исторических координатах было прогрессивным жестом.

Именно поэтому архаика у Свиридова, ерзя на модернистских пружинах, так прошибает, и именно поэтому «Курские песни» получили такой сильной вещью.

Теперь обратный случай. Если ваши родители черствы и равнодушны или ханжи, заикленные на своих комплексах, конфронтация с ними будет вас от них удалять с удвоенной, невозвратной скоростью.

Вы их, конечно, не перестанете любить, но исключите из вашего референтного круга. Так вот, в том состоянии, в котором сегодня находится российское самосознание, апеллировать к традиции — это черпать из отравленного источника.

Этот источник загажен и требует глубокой очистки перед тем, как к нему припадать. Мне кажется, что сегодня автор, в геноме которого доминирует наследственность и атрофирована изменчивость, обречен рожать слабых, нежизнеспособных наследников.

Июльская* премьера гламурной «Царицы» Давида Тухманова, заявленная авторами проекта как «возрождение русской оперы», и прошлогодние «Братья Карамазовы» Смелкова — тому примеры. Вообще, я не вижу (и представьте себе — к сожалению), чтобы в последнее десятилетие появилась качественная талантливая музыка у композиторов-традиционалистов.

* Премьера оперы Давида Тухманова «Царица» состоялась 22 и 23 июля 2009 г. в Александринском театре Санкт-Петербурга.

Они, даже талантливые, становятся неизбежными жертвами коллективного самоубийства, которым сегодня с таким всенародным воодушевлением занимаются наши соотечественники.

Эти композиторы и сами чувствуют неладное, но ищут виновных среди коллег, «шакалящих» по зарубежным конкурсам и фестивалям. И в результате их традиционализм наполняется агрессией фундаментализма, что загоняет их еще дальше в угол.

— *Правильно ли я понимаю, что по тем причинам, которые вы перечислили, мы легко можем отличить музыку новаций от самоубийственного традиционализма — такая музыка никогда более не будет благозвучной.*

— Между фонизмом того и другого такой зависимости нет. Я недавно был на концерте Хора московской патриархии, который сначала исполнил архитрадиционалистскую музыку знаменного распева (в частности, демественного многоголосия XVI и XVII веков, про которое современник-никонианец писал «зело бесчинная, и не токмо бесчинная, но зело богохульная и богопрогневательная»), а потом — новаторское для XVII века партесное пение.

Так вот, в первом отделении публика напрягалась от «пендерецкого», а во втором отдыхала на «рахманинове». Так и теперь, скажем, музыка Курляндского бывает куда большим слухоугодием в физиологическом смысле, чем «шнитке» у академистов-традиционалистов, которые научились в консерваториях подмешивать перца к своему псевдофольклору.

— *Прав ли в своих выкладках Мартынов, закругливший эру композиторов?*

— Я не вижу связи между благозвучием и мартыновским «закруглением эры композиторов». Благозвучие для композитора — не родное, а приемное дитя. Возможно, в какой-то момент что-то в Мартынове-композиторе потребовало от него написать уже свою «Девятую». А она не пишется. И не может быть написана по независящим от него причинам.

Мартынов это понимает и транспонирует эту невозможность на вымирание композитора-автора, хотя на самом деле речь должна идти об отмирании функции «композитора-мироописателя» в тотальном, бетховенско-малеровском смысле.

Таковой уже действительно нет (хотя инерция догонялки в композиторском сообществе продолжается — «слабо так написать? гений или нет?»). А композитор-автор продолжает функционировать, по не зависящим от Мартынова причинам.

Доктрина Мартынова — отказ от формотворчества и отрицание ценности персонифицированного опыта — это реакция на очень локальную (внутрироссийскую) и переходную ситуацию (источение постмодернистских идеологем).

— *Каким тогда, по вашему мнению, сегодня должно быть «правильное» самоощущение современного композитора?*

— Композиторы, получив консерваторский диплом и заканчивая его между учебниками Римского-Корсакова и Мазеля & Цукермана, задаются вопросом, что же им делать дальше.

Для многих вдруг оказывается, что ставший привычным импульс к творчеству — мнение профессора и арбитров из экзаменационной комиссии — исчерпан фразой в корочке «присвоена квалификация: композитор».

Чаще всего, если в дальнейшем композитору не удастся регулярно исполняться (минимум четыре-пять раз за сезон), то он просто теряет квалификацию, элементарные ремесленные навыки.

Но не всякие исполнения способствуют росту. Если ограничиваться «Новинками камерной музыки» в местном Доме композиторов, то нарастишь не мышцу, а жирок.

Очень важно включиться в глобальную ярмарку идей, в конкурентное поле — подавать партитуры на call for scores, посылать их на конкурсы. Причем не так важно, удалось ли полауреатствовать, главное — сориентироваться в этом поле через узнавание и оценку различий. К тому же это хорошая производственная практика, школа качества.

— *И именно после такого включения ты начинаешь себя чувствовать профессионалом?*

— Если композитору удалось удостовериться в том, что он композитор, стоит дистанцировать свое сокровенное от школы и от легкодоступных музыкальных практик.

Отождествление себя с ними — это конформистский путь, на который в условиях скудости и ангажированности официальных

и практически отсутствия независимых институций у нас встают нестойкие творцы.

Один из таких модусов поведения, к примеру — стать мейнстрим-минималистом. Вступление в это комьюнити, во-первых, освобождает автора от тягот, составляющих смысл этого слова, а во-вторых, сулит востребованность в самом соблазнительном сегменте рынка — кино, ТВ, рекламе. Было бы ханжеством сказать, что надо держаться подальше от этих последних. Но при плотном погружении в этот рынок постепенно происходит отождествление себя с той продукцией, которую этот рынок от тебя требует. И поди потом доказывай (в первую очередь себе), что в этой музыке ты такой «искренний».

Еще один распространенный модус поведения — оправдывать ожидания так называемого широкого слушателя, который, в принципе, ждет от композитора одного — быть «не хуже чем» и «таким же как». Подразумевается аморфное звуковое облако *golden classic*.

Вот, скажем, сначала женщина ищет себя. Потом себя в мужчинах — желательно интересных, чем-то необыкновенных, в чем-то единственных. И вот она и тем боком, и этим, а все у нее как-то с такими не складывается. И тогда женщина говорит: «Все, заебали эти интеллектуалы, эта богема хуева. Я просто хочу нормального мужика! (тоном, как у Альмодовара). Чтоб из мяса и костей и чтоб понятный и предсказуемый».

Такой разворот происходит как-то сам собой: счастье самообмана это же так просто устроить! И тогда композитор начинает писать нечто «нормальное» (это я не про одноименный штюк Филановского* — «нормальную» музыку для «нормальных» людей).

Среди этих нормальных, само собой, оказываются и исполнители этой самой *golden classic*, которые сыграют и вашу музыку, но если она опять же «не хуже чем» и «такая же как». Типа «*silver classic*».

Мне кажется, с красотой в музыке происходят такие же процессы, как с красотой в *contemporary art*. В последнем эта функция отошла на периферию, под ответственность дизайнера.

* Пьеса Бориса Филановского «Нормальное» (2005) для голоса и ансамбля на текст Владимира Сорокина.

Часто композиторы, нацеленные на так называемую серьезную музыку, не замечают, что эта ответственность — создавать комфортную среду обитания — перешла в компетенцию их коллег-смежников, мастеров вегетарианской музыки: песенников, саунд-дизайнеров, спецов по стилизациям и компиляциям. Они умеют делать красиво, знают как «брать за душу».

Если композитор руководствуется такими же целями — он неизбежно редуцирует свою интенцию до уровня потребительской целесообразности. И выглядит смешным, если с такой продукцией рассуждает о горнем, примеряет ее к «высоким образцам классики» прошлого, которым он якобы соответствует.

Писать непременно съедобно — это соблазн, который замыкает композитора на явлениях и процессах самого ближнего круга восприятия. Но эти явления и процессы большей частью уродливы, и делать вид, что «социальная ответственность» композитора — облагораживать это уродство патокой сладкозвучия, — ложь.

Такой композитор подкармливает слушателя бижутерией «позитива» (это словцо у нас теперь вместо почившего «оптимизма») так же, как заглушают амбре подтухшего мяса приправами.

Сегодня композиторы, которым душно в устоявшейся среде обитания, сами ее вокруг себя создают. Ради этого приходится осваивать смежные профессии, культуртрегерствовать.

Едва эти усилия стали себя в последние годы оправдывать (цикл «Автора!» в Москве, проекты «Пифийские игры» «ПРО АРТЕ» и «Концерт художественной музыки» в Петербурге, конкурсы Юргенсона и «Шаг влево»), как опять повеяло холодком неоконсерватизма. «Все устали от модерна» — это не раз произнесенная фраза в последних интервью с некоторыми солидными, заслуженно-народными музыкантами.

Это все равно что усталостью от колбасы оправдывать отсутствие последней на советских прилавках. Не хочется верить, что это симптом очередной маргинализации современной музыки.

АНТОН Светличный

— Антон, какими умениями и навыками должен обладать современный композитор в первую очередь?

— Я думаю, в первую очередь это, так сказать, прикладная эстетическая география. Если представить себе музыку некоей обширной территорией, то композитор как минимум должен уметь ориентироваться на местности — читать карту этой территории и прокладывать по ней маршруты, а как максимум — стремиться перерисовать карту заново.

Впрочем, метафора карты не совсем удачна. Скорее, это некая не двух-, а многомерная система координат. Она задается сложившимися нормами музыки как общественного института, типичной проблематикой, внутренним членением и так далее.

На данный момент, благодаря совокупным усилиям многих поколений композиторов, в этой системе координат есть место практически у любого мыслимого творческого акта. Однако композитор и сейчас, по-видимому, начинается только в тот момент, когда она перестает его удовлетворять, когда он осознает условность границ своей профессии и принимает решение их переопределить.

— Как же быть тогда с самоопределением композитора?

— Самоопределение не обязано быть формализованным — это может быть чисто эмоциональный акт, оно даже может выглядеть как отторжение всех остальных частей территории, кроме своей (случай, скажем, Свиридова или Уствольской).

Важна не форма реализации, а то, что даже провинциальные рок-группы обычно начинают с того, что придумывают свой соб-

ственный «стиль» (даже если это всего лишь комбинация нескольких уже существующих), — это, пусть в редуцированной форме, и есть акт рефлексии над своим местом на карте.

Если этой рефлексии в той или иной форме нет, то это не композиция, поскольку композитор — общественная роль (игрок на рынках труда, обмена символическим капиталом и тому подобное), а композиция — творчество не любое, а социализированное.

Наивному искусству, скажем, неведомо его место на карте, и в этом смысле самодеятельные песенники композиторами не являются, хотя их продукт тоже можно оценивать общей меркой.

С другой стороны, людей, которых недовольство существующими границами привело не к желанию изобрести новые, а к деинституционализирующему отказу от границ вообще, тоже не имеет смысла называть композиторами в общепринятом смысле слова.

К примеру, композитор Ханин* прекрасно это понимает и поэтому, чтобы хоть как-то называться, придумал себе роль каноника.

— *А как это выглядит на практике?*

— На практике распознать и заново провести границы означает задать самому себе массу вопросов, прежде чем (или вместо того, чтобы) сесть за партитуру очередной симфонии.

Сейчас очень увеличился предкомпозиционный этап, потому что многие вещи, ранее самоочевидные, теперь оставлены композитору на выбор.

Как действовать? Идти в мейнстрим или в маркетинговый хвост? Зарабатывать сочинением на жизнь или писать в свободное время? Заниматься обслуживанием чьих-то потребностей или поиском себя, быть хамелеоном или искать свой любимый цвет редкого (в пределе — уникального) оттенка?

* Юрий Ханин — композитор, получивший известность в начале 1990-х гг. и отказавшийся от публичности и любых профессиональных контактов. Ведет крайне замкнутый образ жизни и называет себя «каноником», т. е. тем, кто устанавливает каноны, правила. В 2009 г. Ханин назвал свой метод композиции «реверсивным», в рамках которого уже созданные сочинения пишутся от конца, завершенности, к началу — т. е. они не создаются, а исчезают.

Обращаться ко всем или к каждому, глаголом жечь сердца людей или отбивать одиночек от стада? Писать только для узкого круга близких людей?

Вламываться к слушателю в душу, завладевать его вниманием и чувствами — или дать ему волю и шанс на сотворчество либо ироническую дистанцию?

А может, в ситуации переизбытка искусства вообще лучше замолчать — как предлагала Цветаева, да и не только она?

Стремиться к естественности или не доверять своим спонтанным порывам и доформировывать себя всякий раз заново под каждую конкретную задачу?

Доверять рациональным процедурам или интуиции, контролировать все или пустить на самотек? Подтверждать или опровергать перцептивные закономерности? Как относиться к истории музыки и вообще к традиции?

Опирается на национальное или быть космополитом? Что делать в случае успеха: тиражировать найденные приемы или отправиться в новый поиск?

Как реагировать на негативную критику, которую в беспрецедентном изобилии доставляют нам исправно работающие каналы связи? Как (и зачем?) искать своего слушателя?

Что выбрать: синтез искусств или размежевание, чистую музыку? Подчеркивать или затушевывать фигуру автора, доминировать над текстом или отойти и дать ему жить собственной жизнью?

Исполнять свои сочинения самому (по крайней мере, при собственном живейшем участии) или отдавать кому-то постороннему? Etc, etc.

— После такого количества вопросов я в тупике, ибо вы таким образом сделали всю мою работу на много интервью вперед. И все же, как лично вы отвечаете на самые главные из них — каким быть?

— Сложно дать однозначный ответ. У меня пока то преимущество, что я ничего серьезного не успел сделать (хотя еще В. О. Ключевский как-то заметил, что не стоит этим преимуществом злоупотреблять), не испытываю давления принятых ранее решений

и, со своей точки зрения, нахожусь сейчас на такой развилке, в точке выбора пути.

Скорее всего, однако, эта свобода выбора иллюзорна. Я могу с той или иной долей вероятности вообразить себя в разных ролях — хотя бы очерченных приведенным списком вопросов (он, конечно, не исчерпывающий). В общих чертах представляю, каким хочу быть. Но ни те ни эти представления творческим опытом еще по-настоящему не проверены, а какими мы в действительности становимся, зависит не от желаний, а от поведения в ситуациях, в которые мы попадаем. (Малларме про это писал: не только художник творит произведение, но и произведение — художника.)

Другими словами, не особо важно, чего я хочу и как сейчас отвечаю; реальных цыплят надо будет считать по творческой осени.

— *И тем не менее давайте попробуем.*

— Тематически меня сейчас привлекает что-то вроде музыкальной журналистики, работа с повседневными смыслами, с прицелом (если получится) на антропологические выводы — то есть то самое, за что кинокритик Игорь Манцов хвалит голливудское кино.

Композиторы сплошь и рядом сразу берутся за темы высокого уровня абстракции (духовность, истина—добро—красота, искания художника, пространство и время), минуя низкий. Пишут симфонические полотна, хотя симфония, по не лишенной оснований теории М. Арановского, отвечает в новоевропейской традиции за философскую модель человека, и естественней было бы, как Брамс, не высказываться на эту тему, пока не созрешь, то есть лет до пятидесяти.

«Вечных тем» ведь мало, за несколько тысяч лет документированной истории мысли они разработаны исчерпывающе, во всех малейших смысловых поворотах, и попытки сказать в них что-то содержательно новое — в большинстве случаев напрасный труд.

Ценность высказывания по этим темам определяется новизной не содержания, а выражения, новым языком, а он нарабатывается только «внизу», куда композиторы обычно брезгуют спускаться.

Поэтому у нас множество заведомо безнадежных претендентов на бессмертные шедевры, говорящих чужими стертыми словами,

и острый дефицит внятных высказываний по хоть какой-нибудь теме вообще.

Музыка практически не реагирует на изменившиеся социальные реалии, причем не только академическая.

Фантастический успех, скажем, Ноггано (притом что этот проект создан практически на коленке) не объясняется только лишь широким распространением Интернета. Эстрада ведь тоже размножается в основном почкованием и упорно игнорирует жизнь соседней улицы. А улица по-прежнему корчится, безъязыкая.

Ради исправления этой ситуации В. Шкловский агитировал начинающих писателей работать в газете, приводя в пример Диккенса и Чехова; я готов к нему прислушаться, тем более что у меня перед глазами, например, такое замечательное исключение из общего правила, как «бздмн» Филановского*.

— *Но в музыке не существует газет. Что же делать композитору?*

— Коротко говоря, писать не романсы на тексты Пушкина или Цветаевой о любви вообще, а нечто непонятного пока жанра (может, и романсы тоже) — о том, что происходит с любовью конкретно здесь и сейчас, в России и мире образца 2013 года.

Как она протекает? Что думают юноши и девушки, чего боятся, о чем мечтают, каким ролевым моделям следуют, как влияют на них медиа, какие ценности транслируются (семья, деньги, секс, работа, дети, карьера, свобода, развлечения, дружба, здоровье, красота, общение и тому подобное), что ценят выше, а что задвигают подальше?

Как, например, чувствуют себя тридцатилетние девушки, которых по статистике процентов на десять больше, чем мужчин того же возраста, и, соответственно, по крайней мере, одна из десяти (это сколько миллионов человек?) рискует остаться без пары? Не

* Пьеса Бориса Филановского «бздмн» (2006) для мужского голоса, струнного трио и аккордеона на документальные тексты бездомных и фрагменты Нагорной проповеди. Написано для концерта «Без дома». Первое исполнение: Академическая капелла (Санкт-Петербург), 13 декабря 2007 г.

правильно ли было бы предложить им с помощью произведений искусства ответы на вопросы, которые их волнуют?

— На телевидении, по крайней мере, одна такая попытка известна всем — «Секс в большом городе». А в музыке?

— В музыке — среди академических музыкантов — работа на подобном смысловом уровне, как правило, считается непрестижной и даже вредной. Мне же кажется, что попса, трансляция и комбинаторика готовых смыслов в противовес созданию новых — это, в конце концов, не плохо и не хорошо, это просто другая культурная функция, и бороться надо не с ней, а с отсутствием разработанных альтернатив.

Более того, если люди, по нашему представлению, безропотно съедают всё, что угодно, если им необходимы образы, все равно какие, то давайте предложим им те образы, которые устраивают нас, и заживем без забот. (А если съедят не всё — значит, мы чего-то в них не понимаем и должны быть внимательней.)

Короче говоря, задача базового уровня для художника — внимательно наблюдать за окружающей реальностью, фиксировать ее средствами своего искусства и тем самым встраивать в культуру.

Потом можно (и, собственно, даже желательно) надстраивать над ней новые символические системы. Но двигаться надо от опыта к его превращению в художественный факт — именно в таком порядке. Медленно шагая вверх и не пропуская ступенек.

Вот подобный ход мысли кажется мне в высшей степени продуктивным, и это одна из граней той деятельности, какой я хотел бы заниматься.

— Почему же «хотел бы»? Вам что-то мешает?

Есть пара препятствий. Одно состоит в том, что для мейнстрима я не гожусь: то, что мне по-настоящему нравится и хочется делать, — не массовое искусство, а набравшая силу микротенденция.

Кроме того, в академической музыке мейнстримом является исполнение классики прошлых веков, а нынешние сочинители составляют несколько одинаково маргинальных групп, так что тут выбора особо нет.

От поп-музыки я чувствую внутреннюю дистанцию, то есть сочинять ее могу в порядке исследования, эксперимента, на спор, но не постоянно. Таким образом, что делать с противоречием между общепонятным (в идеале) содержанием и маргинальной формой — неясно. Эстетически пока все это как-то наивно выходит: тема выражается словами, либретто, программой и иллюстрируется музыкой. Импульсы к сочинению преобладают словесные — сейчас, на данном этапе, я далек и от чистого искусства (это не страшно), и от пристальной работы с внутримузыкальными структурами (а вот это не очень хорошо).

Последнее, правда, исправимо при усердной работе, когда количество написанного переходит наконец в качество, однако — и это второе препятствие — у меня не получается писать быстро и много; поэтому, кстати, и зарабатывать сочинением музыки вряд ли удастся.

Так что мой (пока) вынужденный выбор — сочинять в свободное от основной работы время, совсем не full time composer, нет.

— Ну а если «журналистика» вам надоест и вы решите, так сказать, «уволиться из газеты»?

— Тогда я, может быть, вспомню это интервью и смогу спокойно заняться решением более абстрактных задач — скажем, прояснением отношений между искусством и действительностью.

Мы знаем из «Поэтики» Аристотеля, что мимесис, подражание — одна из двух основных задач искусства; также мы по ряду причин догадываемся, что не следует понимать его вульгарно, в духе ленинской теории отражения. Искусство должно не отражать действительность, а порождать ее.

Отражение — это отношение карты к местности. Сколь бы подробной карта ни была, она все равно неполна и вторична по отношению к местности (Борхес писал об этом — полной будет только точная имитация ландшафта; кроме того, возможны карты разных типов, постольку ни одна из них не может претендовать на полноту отражения).

Интерпретация, таким образом, вторична, первична же способность порождать множество разных интерпретаций. Искусство —

язык, нацеленный не на однозначность (как научные языки), а наоборот, на многозначность, на размытость и интерпретативность значения.

Мимесис поэтому следует понимать именно в таком смысле — подражание не внешним формам природы, а ее несводимости к одному какому-то смыслу, многозначности и загадочности, что ли.

Задача автора — через вторичное взойти к первичному, создать артефакты, которые не будут поддаваться однозначной разгадке. Этот эффект, видимо, и порождает у зрителя ощущение «подлинности» (быть, а не казаться), которое многими так высоко ценится.

И вместе с тем, чтобы чувствовать себя вправе на него, надо проделать некоторое количество черновой работы — чем я и планирую в ближайшее время заняться.

— *А где вы пишете и что вы пишете, Антон?*

— Сейчас я волей обстоятельств состою как бы из двух половинок: одна живет в будущем времени, другая в настоящем. В настоящем я не столько композитор, сколько сочиняющий клавишник — хоть это и звучит как «играющий тренер». Занят в четырех проектах одновременно: две рок-группы (одна играет симфо-металл, типа Therion или Edenbridge, с отклонениями в прогрессив, — другая широкопрофильная, с ориентацией на классический рок и «качественную попсу» в диапазоне от The Beatles до не знаю даже чего). Плюс джазовый квартет и диджейские миксы с live-дорожками. Приходится прорву всего снимать, учить, аранжировать и придумывать — от клавишных партий до, извиняюсь, стихов, чего я никогда в жизни раньше не делал.

С металлистами, например, мы собрались сделать кавер Куплетов Мефистофеля из «Фауста» Гуно, а поскольку две с небольшим минуты для полноформатной песни оказалось мало, я неожиданно обнаружил себя лицом к лицу с необходимостью досочинить приличную порцию своего материала к французской музыке XIX века. Теперь на очереди «Марс» из «Планет» Холста, первый номер *Carmina Burana* и еще большая, многочастная песня по мотивам цикла мифов о Тристане и Изольде — естественно, с цитированием гармонических техник Вагнера. В остальных проектах все при-

мерно так же, из-за чего к середине лета выступления, репетиции и сопутствующие дела стали в сумме занимать почти все свободное время (при том что официально я как бы в отпуске). Когда и как это изменится, пока непонятно.

— *Почему вы занимаетесь всем этим?*

— Я по первому образованию пианист, и, хотя в академическом исполнительстве не состоялся, физиологическую потребность тактильного контакта с клавишами мне сформировали, и она требует реализации. Наверное, это главная причина.

— *Есть и другие?*

— Есть. Мне очень интересно (и полезно как композитору) наблюдать отличия от той традиции академического музицирования, в которой я вырос.

Академическая традиция письменная, а тут строго записанный текст не нужен, потому что для передачи простых смыслов музыкальный язык давно избыточен (в смысле теории информации) — публика считывает сообщение в основном правильно, точность передачи не страдает не только от перемены отдельных нот, но даже от полной смены аранжировки.

Хотя представление о совершенстве типа «каждая нота на своем месте, ничего нельзя изменить» у рок-музыкантов существует, но на практике им не особо пользуются. И слава богу, поскольку на этом фоне очень остро воспринимаются действительно совершенные в этом смысле образцы — например, поздний Веберн.

— *Что же меняется, когда нет текста?*

— Много меняется в психологии исполнителя — не так боишься ошибок, слабее предконцертное волнение, меньше потерь при публичной игре и при сеансах записи. Кое-какой текст, в принципе, может быть — хотя бы аккордовая сетка, — просто он гораздо менее строгий и не так обязателен. При этом никто не заставляет убирать ноты с пюпитра; наизусть играешь, только когда сам к этому готов, — очень комфортно. Я где-то читал, что традицию выступлений без нот начал Лист — но у него это была исполнительская фишка в конкурентной борьбе с другими виртуозами, а теперь мучаются все, даже если соревноваться не с кем.

Умение импровизировать из факультативного превращается в базовое — академическим музыкантам это поначалу доставляет массу проблем, потому что импровизировать их практически не учат.

Текст сочиняется на ходу, приходится слушать не только себя, но и остальных, чтобы избежать фактурной каши (а делать это проще, чем, скажем, в квинтете Бетховена, поскольку партии не очень сложные), — так вырабатывается навык подлинно ансамблевой игры.

Мультиинструментализм не выглядит аномалией, наоборот, на репетициях каждый неизбежно попробует и постучать в барабаны, и понажимать на клавиши; переход от баса к гитаре и назад — вообще вполне обычное дело, а бэк-вокал оказался способен петь даже я, у которого весь вокальный опыт ограничен невыразительным фальцетом на уроках сольфеджио. Форма общения с аудиторией значительно более непосредственная и, что ли, живая, чем в академическом концерте; между музыкантами и публикой нет непреодолимой преграды, уровень вовлеченности слушателей гораздо выше.

Об этом хорошо, хотя и несколько алармистски, написал Ролан Барт в эссе «Musica Practica»; под его замечанием о разнице в восприятии музыки слушателем и исполнителем я готов подписаться*.

— *Но зачем вам такая глубокая вовлеченность в эту сферу?*

— Практическое, инсайдерское знакомство с поп-материалом достаточно сильно меняет облик той самой карты музыкального мира, о которой мы говорили вначале.

За пару лет жизни рок-музыканта я узнал, наверное, больше тысячи новых песен — The Beatles, Queen, Nirvana, Muse, Radiohead, Pink Floyd, Dream Theater, Deep Purple, Nightwish, Morcheeba, клас-

* Ролан Барт пишет о том, что существуют две разные музыки — одна для слушателя, другая для исполнителя. Для музыканта первостепенен физический контакт с инструментом и исполняемой пьесой, мышечный контроль, координация и телесное проживание музыки. Восприятие только на слух, по Барту, превращает музыку в нечто текучее и бесформенное.

сические рок-н-роллы, советские кинохиты, всякий европоп (Робби Уильямс, Моби, Элтон Джон, Gorillaz, Джо Кокер, Рикки Мартин, Том Джонс, Стиви Уандер, Гэри Мур) — и не просто слушал их, а снимал, разучивал, запоминал, играл, видел реакцию аудитории и общался с фанатами.

Опыт, в целом, довольно редкий. Появляется свое, незаемное представление о вкусах аудитории, о стилевом разнообразии, о возможности делать музыку по-разному.

— *Например?*

— Для блюза, например, не подходит даже очень хорошее снайперское соло а-ля Питерсон*, потому что все другое — темп событий, типичные идиомы, ладовая система, — и ценится не виртуозность, а проникновенность, на грани превращения гитарной мелодии в человеческую речь.

Или вещи типа альбома Back to Black Эми Вайнхаус — такое расслабленное карибское музицирование, которое очень скучно слушать со стороны, потому что роль наблюдателя там не предполагается, музыка делается для удовольствия участников.

Альбом я слушал с нарастающим раздражением и так, кажется, и не дослушал до конца — но когда мы некоторые вещи поиграли, в конце концов проникся. Собственно, это в точности тот случай, о котором пишет Барт.

Между прочим, из сравнения разных практик становится ясно, что как раз конкурентоспособную академическую музыку я, может быть, способен сейчас делать менее, чем любую другую, — в ней довольно высокий образовательный ценз, и мне пока есть куда расти.

Наконец, это совершенно неоценимая возможность законно показать средний палец всем тем, кто считает авангардистов занудами и сухарями, не знающими запросов реальной публики.

— *Может быть, пора дать слово другой вашей половине?*

* Оскар Питерсон — канадский композитор, руководитель трио, преподаватель и один из самых выдающихся пианистов — виртуозов джаза.

— Настоящее время, таким образом, заполнено довольно плотно — поэтому академическая композиция вытесняется в будущее и существует пока в форме не партитур, а замыслов.

Главный из них, наверное, — большое сценическое сочинение по мотивам войн вокруг проблемы копирайта. Началось оно с проекта постановки в один вечер четырех-пяти специально написанных мини-опер, минут по пятнадцать каждая; из того проекта я по ряду причин выбыл, но идея осталась, развилась и быстро перешагнула пятнадцатиминутный рубеж.

Сейчас я рассчитываю минут на сорок или даже больше. Кто и где это будет ставить, правда, неизвестно — там два солиста и хор, три сцены, электроинструменты в оркестре, сюжета особо нет, в персонажах скорее символы, чем люди. Пираты, например, имеются в виду, конечно, компьютерные, но по сцене будут ходить настоящие, в характерных костюмах, с повязками на глазах, деревянными ногами и Веселым Роджером, и петь пиратские песни.

На авансцене — компьютер, рядом с ним гора испорченных CD-болванок, темп задается кареткой печатающего принтера, в либретто диапазон отсылок от Бернской конвенции до Станислава Лема и Миши Вербицкого, и от английской нецензурщины до Божественной речи и лозунгов «веселого мая»*. Музыка соответствующая.

— Глобально! И, должно быть, смешно...

— Надеюсь, что да. Кроме того, я очень хочу доделать до конца «Кадавра»**. То, что исполнялось на «Пифийских играх» и лежит в Интернете, — это, в киношной терминологии, трейлер, а первоначальная идея была озвучить всю главу до конца. Выбегалло должен прочесть речь, а кадавр — сожрать все, что подвернется под руку, и лопнуть от переедания. Там множество нереализованных пока идей — и собственно музыкальных, и сценических (пожира-

* Имеется в виду май 1968 г.

** Пьеса Антона Светличного «Кадавр жрал» для голоса и ансамбля (2008), музыкальные иллюстрации к повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу».

ние стаканов, взаимодействие с публикой и все такое) — так что работы непроворот.

Наконец, к концу года я должен сделать одну из версий (это коллективный проект) нового саундтрека к «Андалузскому псу» Бунюэля, для живого состава*.

Остальные замыслы менее конкретные. Когда проводили композиторский конкурс имени Денисова, я придумал идею, но не успел сесть за партитуру и хотел бы все-таки сделать ее хоть задним числом.

Еще хочется как-то поработать с вирусными мемами, использовать богатейший материал «Луркоморья»** и вообще порожденных Интернетом субкультур, зафиксировать мощные сдвиги в языке. В английской литературе это уже делается — есть новеллы, построенные на новой лексике MMORPG***, которая, пожалуй, даже дальше от привычного нам современного английского, чем он сам от шекспировского. Сделать нечто по Зайцу ПЦ****. Высказаться по поводу «10 принципов создания германской музыки» Геббельса*****. Как-то структурно обыграть жанр рекламных отбивок («М-м-м-м, Данон»). И так далее, идей очень много.

— *Теперь я понимаю, почему вы живете в провинции — чтобы было время для осуществления всего задуманного. Вы специально не переселяетесь в столицы, что для композитора было бы естественно?*

— Я, конечно, мог бы сказать, что в столицах для меня холодно, нет летом фруктовых базаров, большие расстояния, дорогое жилье

* Живая музыкальная дорожка к фильму Луиса Бунюэля «Андалузский пёс». Композиторы: Виктор Екимовский, Сергей Зятков, Олег Пайбердин, Антон Светличный. Исполнение в Камерном зале Московской филармонии, намеченное на 22 апреля 2010 г., не состоялось.

** Неформальная интернет-энциклопедия Lurkmore.

*** Компьютерная онлайн-игра.

**** Персонаж, созданный Линор Горалик, герой мини-комикса «Заяц ПЦ и его воображаемые друзья: Щ, Ф, грелка и свиная отбивная с горошком».

***** 10 пунктов, озвученных рейхсминистром Германии Геббельсом в речи, произнесенной по случаю Дней музыки Рейха в Дюссельдорфе 28 мая 1938 г.

и в метро очень шумно — но это все ерунда. Правда в том, что мне туда просто не надо (было бы надо — поехал бы, не раздумывая).

Жизнь в столице была необходимым условием творческой карьеры в эпоху дилижансов, почтовых карет и отсутствия звукозаписи, то есть века полтора назад.

Впрочем, даже и тогда Пушкину лучше всего писалось в Болдино, а Гоголю в Риме; сейчас же в таком переезде тем более нет острой необходимости — с тех пор сильно изменились способы коммуникации, транспортная система, структура потребления искусства и многое другое.

В России эти, родом из «Трех сестер», представления сохранились, скорее всего, потому, что изменения произошли позже и не в том масштабе, а кроме того, у нас пространство по-прежнему организовано отчетливо центристским образом.

Но даже и у нас один безлимитный Интернет очень все упрощает, мир опять становится маленьким и плоским.

Выбираясь из Ростова от силы пару раз за год, я, в общем, неплохо представляю себе активных российских композиторов (и со многими более-менее поддерживаю контакты), вижу расстановку сил, главные тенденции и даже знаю последние новости.

То же с ситуацией в мире — с поправкой, конечно, на масштаб. Расстояние играет не отрицательную, а положительную роль — фильтра, убирающего совсем уж поверхностные вещи.

Такие фильтры все нужнее с каждым годом, потому что путь музыки от автора до потребителя стал гораздо короче. Полвека назад, скажем, исполнение в концерте вещи неместного автора было гарантией качества, тем большей, чем дальше живет автор от концертного зала. Нужны были довольно значительные усилия большого числа людей, чтобы это исполнение вообще состоялось, а ради откровенной чепухи, наверное, стараться бы не стали.

Сейчас не так: через меня и тут проходит гигантский поток информации самого разного качества и ценности, а когда я наконец доделаю что-нибудь свое, поместить в этот поток еще и партитуру труда не составит.

Антон Сафронов

— *Какое свое сочинение из написанного на сегодняшний день вы считаете самым главным?*

— Своего «самого главного» я, наверное, еще не написал. Но из того, что написано на сегодняшний день, важным для себя я бы назвал музыкально-хореографическую композицию «Сон — Хронос». И еще одно сочинение: «Бах... Музыка, чтобы переждать темноту» для ансамбля солистов. Эти вещи довольно разные и по музыке, и по продолжительности звучания, но их объединяет любимая для меня тема Времени.

В первом из этих сочинений — «Сон — Хронос» (его подзаголовок — «Вечный гнев бегущего Времени») — прямое метафорическое выражение натиска неумолимого времени в его первобытном, неупорядоченном, хаотическом состоянии: образ из знаменитого античного мифа, выражающий собой Время, существовавшее изначально, прежде видимого и невидимого мира явлений.

Здесь я хотел выразить то парадоксальное состояние, когда внешнее впечатление движения оборачивается ощущением «заикленности» и вечного возвращения по кругу. Это и сон Времени о самом себе, и одновременно наш человеческий «сон о Времени».

В другом сочинении у меня — образ, так сказать, культурологический. Это свободная фантазия по поздним канонам Баха, написанным им на короткую тему из восьми нот, взятую из собственных же гольдберговских вариаций.

Каноны эти были своего рода «вступительным взносом» Баха в Лейпцигское Общество музыкальных наук, членом которого он

стал за три года до смерти. Это не законченные пьесы в обычном смысле этого слова, а что-то вроде музыкальных формул, содержащих в себе непостижимую красоту игры.

В ней на склоне лет находил удовольствие и утешение слепнувший Бах, когда он постепенно, с каждым годом все больше и больше погружался в вечную темноту. Отсюда и подзаголовок у меня в названии: «Музыка, чтобы переждать темноту».

Я по-своему развил этот чудесный калейдоскоп баховских идей-формул и на его основе постарался сплести канву, по которой происходят постоянные перемещения между зеркалом и зазеркальем Времени. Получилось что-то вроде диалога на тему восприятия одной и той же музыкальной идеи из разных эпох — Прошлого и Настоящего.

По счастью, этим сочинениям повезло с исполнениями. Путевку в жизнь им обоим дал немецкий ансамбль Modern — один из лучших в мире коллективов, исполняющих современную музыку. (Записи с этих концертов вышли на компакт-дисках.)

«Баха» исполнял потом Владимир Юровский с солистами Лондонского филармонического оркестра на Фестивале Шнитке в Лондоне. В Москве эту вещь впервые исполнил Ансамбль солистов Российского национального оркестра на фестивале «Другое пространство».

«Хронос» на сегодняшний день сыграли, если я не ошибаюсь, восемь коллективов в пяти странах — от Брюсселя до Сеула (в том числе — Ансамбль солистов «Шарун» Берлинского филармонического оркестра и амстердамский Шёнберг-Ансамбль). Она прекрасно прозвучала и у нас в Санкт-Петербурге в исполнении ансамбля «eNsemble» (дирижировал Федор Леднёв).

В Германии она ставилась также и в сценическом варианте.

Вот только до Москвы она все еще не добралась.

— *Почему тема времени для вас так актуальна? Мне казалось, что любая музыка — она про время, поскольку длится...*

— Я ощущаю, что живу в довольно смутный период конца большой эпохи. Все это очень сильно настраивает на размышления о Времени и порождает желание выразить его музыкально.

Согласен: музыка — уже сама по себе звучащее время. Это ее неотъемлемое свойство. Но ведь не всякая музыка выражает собой Время как осознанную творческую тему.

Говорить о том, что любая музыка — всегда «про время», и делать это только на основании того, что музыка не может существовать вне времени, — на мой взгляд, так же опрометчиво, как и, например, утверждать, что любое изобразительное искусство — всегда «про пространство».

Художник или скульптор могут организовывать пространство сколь угодно виртуозно (а ведь больше им и организовывать-то нечего!), но они вовсе не обязательно делают его своей творческой темой. Так же, наверное, и с музыкой.

Трудно сказать, кто из композиторов раньше всех обратился ко Времени как к осознанному образу, — это происходило еще во времена средневековья и барокко (главным образом в качестве музыкальных аллегорий, связанных с текстами, которые композиторы клали на музыку).

Первая чисто музыкальная метафора времени, которая приходит мне в голову, — начало Девятой симфонии Бетховена. Пульс тремолирующих скрипок, из материала которого затем рождается главная тема, можно воспринимать как звуковую метафору первоосновы, на которой создается мир.

Антон Брукнер выращивал в своих симфониях сложную, разветвленную канву времени, творя ее с подлинным фетишизмом, — и эта канва выходит в его музыке на передний план, как ни у кого другого.

В XX веке эстафету продолжил Бернд Алоис Циммерман — на мой взгляд, самый значительный немецкий композитор послевоенной эпохи.

Некоторые его сочинения мне чрезвычайно дороги — особенно те, где он создает буквальную звуковую метафору «шороха времени». Тема эта присутствует у него и в названиях: *Tempus Loquendi* («Время Глаголющее»), *Omnia tempus habent* («Всему свое время», строка из Екклесиаста), «Тишина и Поворот». Последнее из названных сочинений кажется мне самой близкой музыкальной параллелью к киномиру Тарковского — его образам глубокой реф-

лекции, вслушивания в себя и, вместе с тем, почти фатального, незримого движения.

Кроме того, Циммерман развивал музыкальными средствами идею, как он сам выражался, «всеприсутствия времени» (столь близкую ему из богословских трудов Августина Блаженного) — в виде почти что театрально подаваемых диалогов-коллажей, различных музыкальных цитат, жанровых и стилистических аллюзий. И все это он начал задолго до нашего соотечественника Альфреда Шнитке или итальянца Лучано Берио (я имею в виду в первую очередь Симфонию Берио 1968 года).

Творчеством Циммермана я в свое время много занимался и посвятил ему большую статью, которая вышла в 2006 году в журнале «Трибуна современной музыки».

Образы времени увлекают меня давно — хотя сейчас это далеко не единственная тема моей музыки. Но я не ставлю перед собой таких крупномасштабных задач, как перечисленные мной авторы. Я — композитор эпохи послесловий. Ищу музыкальные метафоры и фантазирую.

— *Под «эпохой послесловий» вы имеете в виду теории про «конец истории» и «конец эпохи композиторов»?*

— «Эпохой послесловий» я называю наши дни, когда, на мой взгляд, уже сделаны самые значительные творческие высказывания. Такие как «Ромео и Джульетта», «Тристан и Изольда», «Война и мир», «Преступление и наказание», «Моисей и Аарон». (Видите, почему-то все с союзом «и»!)

Можно вспомнить и ту же Девятую симфонию Бетховена. Восьмую симфонию Малера. Восьмую симфонию Шостаковича. Восьмую симфонию Шуберта. Шестую симфонию Чайковского, наконец. Или, ну я не знаю, — «Свадьбу Фигаро», «Севильского цирюльника», «Летучую мышь», «Любовь к трем апельсинам». (Я намеренно перечислил самые значительные комические оперы. Кто из современных авторов вообще способен написать комическую оперу? Покажите мне такого!)

Сегодня мы вряд ли способны тягаться с уровнем значимости этих произведений, значимости их темы, их высказывания — но в

наших силах дополнять, развивать и интерпретировать эти темы своим творчеством. Парадоксально — но среди музыки, которая создается сегодня, лично для меня наиболее интересным оказывается почему-то именно то, что светит таким осознанным «отраженным светом».

Идея о «конце истории» убедительна, по-моему, лишь в ироническом смысле — как у Салтыкова-Щедрина: «история прекратила течение свое» после того, как появился градоначальник, который «сжег гимназии и упразднил науки».

Сейчас настали именно такие времена — безотносительно к тому, кто в какой стране живет и кто каким образом ею управляет. (На мой взгляд, процесс этот ускорили два исторических события: так называемые «студенческая революция» 1968 года и «окончание холодной войны» в начале 1990-х.)

Если уж называть популярные словосочетания, применимые к сегодняшней ситуации, я бы вспомнил скорее уж про «закат Европы» или «Римскую империю времени упадка». Они наиболее точно выражают мое восприятие эпохи, в которой мы сейчас живем.

Когда человеческое знание становится мозаичным, начинает цензурироваться, подгоняться под идеологические стандарты, а его объемы сужаются до количества, достаточного лишь для извлечения прибыли, массовое сознание становится особенно восприимчивым ко всякого рода интеллектуальными аферам.

(Все эти «концы истории», «новые хронологии», «проблемы-2000», «глобальные потепления», «гендерные исследования», «птичий грипп», «чистые воды» и тому подобное.)

«Актуальное искусство» и «новая музыка» — это, в общем-то, такая же идеологическая фикция. Не потому, что их нет, а потому, что их приверженцы искренне верят, что они — очередное звено нескончаемого прогресса. «Новое искусство» существовало, как известно, еще в XIV веке под самоназванием «Ars nova». А сегодняшний так называемый прогресс, похоже, может скоро обернуться новым средневековьем.

— Как, кстати, вы относитесь к концепции «конец эпохи композиторов» Владимира Мартынова?

— К идее этой я отношусь по меньшей мере серьезно. В том числе — и к тому, как Мартынов развивает ее в своих эссе, написанных хорошо и вдумчиво. Недавно я лишний раз убедился в этом, когда прочитал его книгу *Kazus Vita Nova*.

Хотя я не согласен со склонностью автора обобщать. Мне, например, кажется, что из его поля зрения выпадает одно очень важное обстоятельство: помимо «тенденций развития» существует просто хорошая музыка, написанная разным языком и независимо от «магистральных» исторических процессов.

В этом смысле Мартынов продолжает развивать почтенную гегелевскую традицию интерпретации искусства как некоего целенаправленного процесса, где преимущество имеют «великие тенденции». Как ни странно, в этом постмодернист Мартынов недалеко уходит от модерниста Адорно — видимо, на него наложило прочный отпечаток собственное «авангардистское» прошлое.

На мой взгляд, ценность музыки мало зависит от того, «актуален» язык ее автора или нет. Более того: самое интересное и замечательное в ней часто происходит в стороне от столбовых дорог. Именно по этой причине мне гораздо интереснее и ближе музыка таких авторов послевоенной эпохи, как Циммерман, Куртаг, Фелдман, Шаррино, Уствольская или Сильвестров, чем «дармштадтские апостолы» Булез, Штокхаузен или — в какой-то степени — Ноно.

Но я согласен с Мартыновым в главном: если говорить об общественной значимости композиторской деятельности — не считая сугубо прикладных ее форм, — то все похоже на то, что сегодня профессия человека, творящего музыку — да и вообще искусство, — относится к числу умирающих.

В обществе, где «сожжены гимназии и упразднены науки», по моему, просто и не может быть иначе.

Мысли подобного рода мне приходилось слышать не только от Мартынова, но и от людей, с ним совершенно незнакомых, живущих в разных странах и занимающихся самой разной деятельностью. Мартынов, правда, идет еще дальше и говорит уже об объективной исчерпанности авторского творчества как такового.

В этой своей мысли он тоже не одинок — здесь у него находятся весьма известные и почтенные предшественники. Как раз только что я перечитал замечательную книжку Артюра Онеггера «Я — композитор» (возникшую из диалогов с музыкальным публицистом Бернаром Гавоти и вышедшую в свет ровно шестьдесят лет назад — в 1951 году). Вот что говорит в ней Онеггер:

Я убежден до глубины души, что спустя немного лет музыкальное искусство, каким мы его представляем себе нынче, полностью перестанет существовать. Оно исчезнет, подобно другим искусствам прошлого, но, без сомнения, еще стремительней. Мы уже видим, что творится с ним сегодня; отдадим себе в этом отчет. Музыку как таковую не слушают: приходят только на выступления знаменитых дирижеров либо прославленных пианистов. Это, как известно, имеет больше отношения к спорту, чем к искусству...

Каково?!! А ведь пессимизма здесь, пожалуй, больше, чем у Мартынова. Мартынов-то как раз говорит о новом способе музыкального творчества, который может прийти на смену композиторскому.

Может быть, это так и есть. Многим просто не хватает смелости даже допустить подобную возможность — особенно в публичной дискуссии. Мартынов задается «неудобными» вопросами и берет на себя смелость анализировать ситуации, которые другие просто избегают обсуждать.

Этим, наверное, и объясняется то недоброе отношение, которое встречают мысли о конце композиторской эпохи в среде многих наших коллег.

Кто-то от них просто отмахивается, а кто-то начинает суетливо всех убеждать: как же так! — вот смотрите, моя, например, музыка — а также музыка моих студентов! — напротив, очень востребована в мире! — ее совсем недавно замечательно сыграли на мастер-классе «А» в европейском городе «Б» — это был просто фурор, в зале сидело целых сорок человек! — и очень хорошая потом пресса была!

В отличие от этих людей, позиция Мартынова представляется мне, по крайней мере, интеллектуально честной.

— Правильно ли я понял, что музыка, заряженная «отраженным светом», — это, культурно говоря, «работа с традицией»? Рефлексия над чужими музыкальными высказываниями? Вышивание по чужой канве? «Пульчинелла» Стравинского? Или вы имели в виду что-то иное?

— Я думаю, это лишь немногие из возможных путей. «Работа с традицией» не сводится только к заимствованию чужого материала — как это делали Стравинский, Шостакович, Шнитке, Берг, Циммерман или Берио.

Конечно, можно просто цитировать музыку — чужую или даже свою собственную. К таким приемам композиторы прибегали еще двести лет назад. Вспомним хотя бы моцартовского «Дон Жуана».

Можно не столько цитировать, сколько «вплетать», «впрягивать» чужую музыку в собственную музыкальную ткань. Как это делает Берг в Скрипичном концерте или в «Лирической сюите».

Можно подвергать чужую музыку, наоборот, сознательным изменениям, деконструкциям, деформациям — «борясь», «полемизируя» с ней или, наоборот, любовно раскрывая ее новый, ранее никем не воспринятый потенциал. Это — как раз пример с «Пульчинеллой».

Можно использовать ее, наоборот, подчеркнуто беспристрастно, «документально», создавая что-то вроде «контр-контекста» к параллельно звучащему материалу. Так поступал Бернд Алоис Циммерман.

Но ведь возможен и более глубокий уровень «отраженного света»: язык узнаваемых музыкальных метафор, которые напоминают собой не конкретную чужую музыку или стиль, а вызывают к восприятию самих музыкальных знаков. Этот язык тоже восходит к давней традиции — к эпохе музыкальных аллегорий и риторических фигур.

В наше время музыкальные метафоры обретают у некоторых авторов что-то вроде новой вещественности. Например, у любимого моего венгерского композитора Дьёрдя Куртага.

Его музыка вся состоит из кратких, лаконичных и очень выразительных знаков. Один короткий мотив у цимбал — и создает-

ся неповторимый ностальгический образ, овеянный духом его родины. Сразу вспоминается мысль Ахматовой насчет «сора, из которого рождаются стихи» — или замечательный афоризм Шумана: «Из фунта металла, стоящего гроши, можно наделать часовые пружины, которые ценятся дорого».

Кстати, оба этих автора очень близки Куртагу, и у него есть вещи, в центре которых — образы их произведений.

Помню, как меня поразили его «Фрагменты из Кафки» — большой цикл кратких дневниковых записей для женского голоса и всего лишь одной солирующей скрипки. Особенно там меня потрясла одна маленькая часть, на текст всего из трех кратчайших фраз: «Спал. Проснулся. Убогая жизнь».

Все эти три фразы решаются предельно контрастно по отношению друг к другу, для каждой из них находится свой необычайно экспрессивный музыкальный жест, прямо идущий от традиции «психологической» песни — Шуберта, Шумана, Вольфа, Мусоргского, Берга.

Еще одно очень близкое мне произведение, но уже другого автора, — «Причина и Притча» современного немецкого композитора Вальтера Циммермана. (Просьба только: не путать со старшим его однофамильцем Берндом Алоисом! «Циммерман» — фамилия в Германии распространенная.)

Эта пьеса — что-то вроде музыкального размышления на тему знаменитой средневековой гравюры, изображающей путника, который добрался до края земли и созерцает открывшиеся ему светила, просунув голову через хрустальное небо.

В основу музыки положен образ удивления, изумления, а единственный жест, который его олицетворяет, — различные формы мелодизированных глиссандо, появляющиеся то у скрипки, то у валторны, то у маленьких тарелочек, то у электронных звучаний. Из них сплетается красивый поэтический образ. И это — тоже своего рода знак.

Из наших авторов старшего поколения мне очень нравится, как глубоко работает с метафорой Александр Вустин. Красиво это делает Фарадж Караев (его метафоры часто носят характер носталь-

гической аллюзии). Остроумно пользуется музыкальными знаками Виктор Екимовский — с уходом в концептуальное творчество, но не порывая с его музыкальной основой.

У Александра Кнайфеля музыкальный знак уже практически неотделим от того, что принято называть «авторским материалом». Его сочинения последних лет еще более лапидарны, чем у Куртага. Один-два коротких штриха — и готов образ.

Прекрасно — и по-своему очень радикально! — все, что делает Валентин Сильвестров. Он совершенно не боится «как-бы-полного» растворения в музыкальных идиомах «как-бы-прошлых» эпох! И вообще словно выходит за пределы привычно понимаемого композиторского творчества, происходящего за письменным столом.

Его сочинения последних лет по духу чем-то сближаются с миром авторской песни — не случайно один такой свой цикл он назвал «Устная музыка». (Привет Мартынову и идеям о «конце композиторской эпохи»!)

— *Как бы вы объяснили сверхзадачу своих сочинений?*

— Для меня творчество — стремление к выражению за пределами человеческой речи. Каждый раз я ищу музыкальное высказывание на таком языке, который наиболее адекватно выразит идею, положенную в основу сочинения.

Например, в «Хроносе» (о котором я говорил в самом начале) образ Времени задуман и решен через идею различного рода пульсаций, сталкивающихся между собой и постоянно сменяющих друг друга. В основе их — простейшая, можно даже сказать, банальнейшая фигура из быстро повторяющихся нот, напоминающая тиканье часов. Нечто подобное мы можем услышать и у Гайдна, и у Лигети.

Моя задача была, чтобы это столкновение пульсов разрослось до состояния маниакальной одержимости — когда на поверхность выбрасывается огромный поток адреналина, но при этом подспудно возникает чувство, что это ощущение движения, скорее всего, иллюзорно.

Из-за внешней моторности, обилия повторяющихся нот эту вещь поначалу принимают за «минималистическую» пьесу. (Направление, в целом для меня нетипичное.) Но потом это впечат-

ление довольно быстро рассеивается. (Применительно к этой пьесе какой-то музыкальный критик даже придумал выражение «минималистический экспрессионизм». Хотя мне оно кажется довольно поверхностным.)

В основе другого моего сочинения — взаимодействие удаленных друг от друга звуковых сфер, создаваемых ансамблем трех низких струнных — альты, виолончели и контрабаса. Называется оно по-итальянски «...riflessioni...» — слово, имеющее одновременно два смысла (на русский можно перевести как «Отражения... Рефлексии»).

Когда-то в Пражском соборе я наблюдал световой эффект, который надолго поразил мое воображение: верхняя часть общего пространства наполнялась светом, который шел сверху вниз через окна и витражи, а внизу сохранялся устойчивый полумрак, и они не смешивались между собой: граница между ними была видна прямо-таки на оптическом уровне.

Зрительно это напомнило мне слова древнего китайского мудреца о том, что в человеке присутствуют две души, одна из которых после смерти отправляется в рай, а другая — в ад.

(Сейчас в соборе сделали искусственную подсветку — по новой туристической моде, — и уникальный этот оптический эффект, увы, безнадежно пропал.)

Инструменты, для которых я написал эту пьесу, способны извлекать как свои «природные» низкие, густые, темные звучания, так и высочайшие «эфирные» звучности. Взаимодействие двух этих звуковых сфер создает музыкальное воплощение этой идеи — зрительной и философской.

Если продолжать все расписывать по полкам стилевого инвентаря, который так любят музыковеды и критики, то эта пьеса «глядит», наверное, в сторону сонористики.

Еще в одной своей вещи — называется «Лава — Энтропия» — я превращаю в метафору стук башмаков солирующего танцора (в сопровождении инструментального ансамбля). У специальных деревянных башмаков, в которых выступают танцоры фламенко, существует целая система различных способов соприкосновения с

поверхностью сцены — и при этом возникают звучания, заметно отличающиеся друг от друга.

В этой пьесе идея — с одной стороны — удара, а с другой стороны — его различных звуковых характеристик как бы «расширяется», переносится на звучание инструментального ансамбля.

Другая, «перпендикулярная» ей идея — постоянные смены двух полярных состояний: активный выход энергии («Лава») и ее неизбежное угасание, застывание («Энтропия»). К какому типу языка и к какому направлению причислять эту вещь — сам не знаю. В конце концов, это и неважно.

Совсем недавно я написал пьесу «Дом, который построил Джек» — традиционную английскую сказку, которую «рассказывают» женский голос и сопровождающая его виолончель. Причем написал я ее не на известный нам всем русский перевод Маршака, а на оригинальный английский текст. По сравнению с уютным, «одомашненным» переводом Маршака он «малокалориен» по фонетике, гораздо более ироничен и «жесток», с уклоном в абсурдизм — как и вообще английский фольклор и английская ментальность.

И здесь я стремился создать калейдоскоп сменяющих друг друга ярких знаков-образов — элементарнейших, почти что даже «сорных» по своему материалу.

Главным здесь для меня было сохранять интригу, избегать механистичности (на которую может спровоцировать структура этого текста), то есть создать своего рода музыкально-сценическую интерпретацию, расширяющую текст с его очень-очень простой формальной идеей.

Не знаю уж, насколько хорошо мне это удалось.

Мне сейчас близок путь именно такого вот поиска метафор — осмысленных узнаваемых музыкальных сгустков. В последнее время я вообще стараюсь не думать о том, чтобы быть верным какому-нибудь «стилю»: он определяется у меня самим характером знаков, которые я развиваю.

Можно сказать, принимаясь за новое сочинение, я не всегда знаю заранее, в какую степь меня вынесет.

В любом случае, возможность быть «современным композитором» заключается для меня не в зависимости от стилевых (и — добавлю — идеологических) штампов так называемой новой, или актуальной, музыки, а, напротив, начинается там, где они преодолеваются.

— Почему принцип «отражений» вы не распространяете на всю сегодняшнюю музыку?

— Я не случайно говорю именно об осознанности таких отражений. Иначе о переозвучиваниях прошлого (далекого или близкого) можно было бы говорить по отношению ко всей музыке, которая появляется сегодня — в том числе и у самых «авангардных авангардистов».

Просто у них это выходит вопреки их же собственной вере в эстетический прогресс — на уровне тиражирования идей и приемов, которые когда-то были новыми, а сейчас прокручиваются вхолостую, не создавая нового качества высказывания.

По сути, это давно уже стагнация — только людям никак не хочется это признать. Им-то кажется, что они двигаются всё вперед и вперед, а на самом деле получается как в анекдоте: «Закройте шторы, раскачивайте вагон, и пусть все думают, что мы едем».

Сказанное вовсе не означает, что я против новаторства или не верю в его возможности. Наоборот: я как раз за! Но я не пытаюсь упрощать качественные оценки музыки, исходя из ее эстетической принадлежности.

Удачной или неудачной музыка бывает в зависимости от того, насколько одарен человек, который ее сочиняет. А по-настоящему ценное видно не сразу и не всем.

Самое интересное из того, что сегодня приходит в музыку, пробиваясь в нее как травинки сквозь асфальт, появляется чаще всего из источников, порой совершенно неожиданных. И каждая такая случайная встреча меня очень радует.

Сегодня я, скорее всего, не имею ни малейшего представления о том талантливом и подлинно интересном, которое творится, возможно, у меня за соседней стеной.

И наоборот: с помощью методов PR (лоббизм, грамотное привлечение спонсоров, манипуляции с общественным мнением) сегодня раскручивается огромное количество пустышек, которые занимаются лишь симуляцией творчества.

— *В чем главная проблема сегодняшней «новой» музыки?*

— Да уже хотя бы в том, что словом «новая» и по сей день упорно называют музыку, которая вот уже лет двадцать–тридцать как не нова и не оригинальна. По инерции тиражируется вера в прогресс — каким он представляется с позиций догм позавчерашнего дня.

Сегодня подобного рода музыку двигает уже не творческий поиск, а стремление прописаться в когда-то найденных кем-то рамках. Теперь все это уже вторичная продукция — ее выпекают по лекалам люди, которых специальным образом дрессируют на семинарах и мастер-классах «новой» музыки или на «прогрессивных» кафедрах некоторых музыкальных университетов.

(Здесь я имею в виду прежде всего современную Европу, в основном — Западную. Хотя потихоньку эта тенденция приходит сейчас и к нам.)

Создалась своего рода корпорация «новой» музыки. Она сама себя размножает и воспроизводит — в полном соответствии с законами Паркинсона. — Если кто помнит: они о неизбежности саморасширения бюрократии в геометрической прогрессии. — Процесс этот происходит лишь ради самоподдержания тусовки — но не происходит он уже не может. — Еще очень остроумно это явление описано у Ильфа и Петрова в сюжете с конторой «Геркулес» из «Золотого тельца».

Сегодня это сообщество окончательно переродилось в резервацию, замкнутую на саму себя и все больше похожую на иерархически устроенный клан-орден функционеров. Духовно-интеллектуальный смысл из ее деятельности давно улетучился. Это не более чем узкоинцестный мир специализированных музыкальных фестивалей и «проектов», организаторы и посетители которых — по сути одни и те же люди, которые «ходят друг к другу в гости» и в этом смысле лишь меняются ролями.

Такие мероприятия могут существовать только благодаря искусственной поддержке — с помощью денежных субсидий, которые специально изыскиваются и «осваиваются» специально обученными для этого людьми.

Процесс этот, давно поставленный на конвейер в благополучных западных странах, все больше и больше напоминает советские времена, когда подобная активность (с неизменными квотами на заказы, издания, тиражи и тому подобное) велась по принципу взаимного перекрестного опыления («ты мне — я тебе») и приобретала самые настоящие признаки коррупции.

На подобного рода «академии» и «курсы „новой“ музыки» (как, например, в германском городе Дармштадте) в качестве участников приезжают юные авторы с паспортами всех стран мира, но проживающие в основном в Западной Европе и пишущие усредненно-конформистскую музыку, по которой их невозможно отличить друг от друга.

Вопрос: стало бы лучше, если бы эта резервация вдруг взяла да и исчезла? При всей моей к ней антипатии мой ответ все-таки отрицательный. Потому что на другой чаше весов — противоположная и гораздо худшая тенденция: коммерческое искусство и масскульт.

Выбор между музыкальным «макдоналдсом» для люмпенизированного большинства и музыкальными пестицидами для «прогрессивно мыслящих» интеллектуалов (а в промежутке — засахаренный гламур для «мещан во дворянстве») — это, увы, обычная дурная альтернатива сегодняшнего общества.

В России у нас, можно сказать, пока еще осталась прослойка недобитой интеллигенции, в наши дни полностью «вымытая» из западного общества, — но ее время, увы, проходит.

— Вы сказали о шаблонах, подменяющих поисковую музыку вновь образованными штампами. Не могли бы вы перечислить или же рассказать, как этот новый шаблон-канон выглядит?

— «Поисковая музыка» — большое спасибо вам за это выражение, оно мне очень нравится! Ведь поиском в музыке можно назвать очень многое. И первый его признак — отсутствие шаблонов, то

есть заранее известных представлений о том, куда этот «поиск» должен приводить.

Это может быть тропа, по которой еще не ступала нога человека. А может быть — и место, куда нога хотя и ступала, но с тех пор «прошли года и пруд заглох, покрылись травами аллеи» (как пели наши бабушки и дедушки) — то, о чем я только что говорил в связи с «отраженным светом традиции».

И вряд ли можно считать поисковым искусство, в котором до сих пор на полном серьезе культивируются неотрефлексированные идеи, заимствованные в виде штампов. Оно — не более чем профанация поиска, который вели совсем другие люди совсем в другое время.

Дело даже не в том, как эти шаблоны конкретно выглядят, а скорее в самом принципе шаблонности. Сегодня в музыкальной жизни, увы, господствует стандарт вторичности, или так называемый формат. Попсовики говорят о нем открыто, а у людей, занятых «авангардными» проектами, он укоренился постепенно и негласно, как-то сам собой.

Все это вместе очень похоже на стандартизированное «политкорректное» мышление нового поколения продвинутых обывателей, которые сами себя предпочитают называть интеллектуалами. По сути — новая форма ханжества и лицемерия.

Один современный автор — есть в Германии такой композитор Ханс-Йоахим Хеспос — как-то, выступая на встрече коллег, высказался (и, по-моему, очень неплохо): «Выражение „экспериментальное искусство“ бессмысленно: искусство не экспериментирует — искусство делает!» Этого самого делания мне лично в сегодняшнем искусстве очень не хватает. «Эксперимент» в наши дни давно уже не воспринимается как эксперимент, так как сегодняшние академики от «авангарда» искусственно насаждают некогда найденные кем-то идеи взамен прежних правил.

А когда кем-то когда-то удачно найденные исключения начинают директивно преобладать над правилом, теряется ощущение исключения и создается диктат нового, искусственного, ухудшенного правила.

— В чем конкретно проявляется этот процесс упадка?

— После Второй мировой войны новаторству стали учить. Причем в массовом порядке. По-моему, уже в самом этом словосочетании — «учить новаторству» — заложена формула саморазрушения корпорации под названием «современная музыка».

Трудно называть композиторами сегодняшних юных стахановцев, которые перенимают передовой опыт писания партитур на всякого рода «международных академиях новой музыки». Это примерно то же самое, что называть интеллигенцией узкопрофильных работников, хорошо знакомых с литературой по программированию, но не читавших ни Толстого, ни Шекспира.

Среди сегодняшних юных «лахенмановцев» и юных «фернихауцев» практически каждый владеет шестнадцатью-семнадцатью способами, как лучше всего стучать и скрипеть по виолончели, но никто не может сочинить обычный музыкальный период или синтезировать до-мажорный аккорд. — Точно так же, как и множество нынешних «акционистов-перформансистов» — бывшие художники, не научившиеся рисовать лошадь.

(Не получив серьезной школы, они стараются любым способом делать себе карьеру в мировых столицах. Ведь надо же что-то есть-пить и за квартиру платить. Вдобавок хочется славы и денег. Явление это абсолютно универсальное и интернациональное: я наблюдаю его и в Москве, и в больших европейских столицах, куда стекаются люди с «периферии» — и в местном, и в глобальном понимании этого слова.)

Мышление этой фестивальной публики по сути своей очень далеко от композиторского: даже в их общении между собой практически полностью отсутствует одно, на мой взгляд, очень важное для художника качество — чувство неожиданности, удивления.

Слушая исполнения друг друга, они ограничиваются лишь реакциями на уровне назывных предложений. Сыграли — и хорошо. Нормалек.

А ведь какие ломались копья еще полвека назад в эпоху подлинных, реальных столкновений между старым и новым! А что сейчас? Тишина. Консенсус. Все тихо сидят по углам. Борьба ведется лишь

за то, чтобы государство давало побольше денег на современную музыку. Или хотя бы не сокращало те, что пока еще дает.

Теперь среди моего поколения практически всюду встречается гораздо больше прилежных учеников, чем самостоятельных творческих личностей.

В странах Европы — особенно где-нибудь во Франции или в Германии, которые еще двадцать лет назад просто-таки расцветали современной музыкой, — сегодня с трудом можно найти интересного самостоятельно мыслящего автора моложе пятидесяти.

Для этого слишком влиятельны те, старшие, которые заступили на пожизненные профессорские кафедры еще в благословенные 1960–1980-е годы и стали клонировать самих себя в лице своих юных последователей.

Среди молодых авторов и сегодня встречаются люди безусловно одаренные или просто очень «качественно пишущие». Но творческой независимости им явно не хватает. Среди тех, кто добился сейчас наибольшего успеха, вы едва ли найдете людей творчески самостоятельных.

В основном это клоны (пускай и высокого уровня) определенных элементов, воспринятых ими от своих наставников. Подмастерья эти гораздо более ограничены духовно, чем те, у кого они учились: такие бодрые аренские и левитины при живых шостаковичах и римских-корсаковых.

В основном именно они выступают сейчас в качестве доцентов на всевозможных «курсах современной музыки». Вместо Мессиа-на, Булеза, Штокхаузена, Хенце, Ксенакиса или Кейджа теперь туда приезжают люди, чьи фамилии вам ровно ничего не скажут и чья музыка едва ли отложится в вашей памяти. Будучи не более чем успешными конформистами, они никого и ничему не способны научить.

Как известно, лидер не терпит рядом с собой кого-либо, кто равнялся бы с ним в силе. Это человеческое свойство, старое как мир. И поэтому порочна сама система, создающая для него условия наибольшего благоприятствования в виде существующей квадратно-гнездовой системы «массового композиторского образования».

В том виде, в котором она существует сегодня, ее можно смело считать близкой к вырождению.

— *Как описанная смена поколений влияет на систему «обучения новаторству»?*

— Одновременно со сменой поколений людей, которые преподают в европейских учебных заведениях, традиционное обучение вытесняется там теперь «новыми мультимедиа», музыкальным перформансом и прочими видами деятельности, для которой, по моему, даже не обязательно знать ноты.

Обсуждения музыки и анализ партитур подменяются многочасовыми разговорами на общие квазифилософские темы, к которым принято относиться с превеликой серьезностью — но которые с таким же успехом можно вести и в кафе за бокалом вина.

Опять же: я не против того, что все это есть, — мне не нравится, что оно вытесняет профессионализм, вместо того чтобы его собой дополнять. В результате развивается интеллектуальное хунвейбинство сегодняшних европейских студентов — по сути своей потребителей, которые хотят, чтобы их не столько обучали, столько развлекали.

Я сам воочию убедился, насколько эта ситуация в Европе изменилась к худшему всего за какие-нибудь последние десять лет. Композитор, у которого я когда-то стажировался в Германии, пригласил меня вести семинары у его студентов. Он считает полезной для них как раз ту самую «старую школу», которую я им «привожу» с собой из Москвы. Имеется в виду не столько содержание, сколько сам метод преподавания, основанный на разборе партитур, стремлении раскрывать целостные связи и смыслы. Все это ныне считается очень старомодным!

Можно сказать, что теперешние тамошние студенты попросту не привыкли к такому подходу. Но на поверку оказалось, что он им почему-то нравится. В этом году я, например, проводил у них семинары по музыке... Шёнберга, Берга и Веберна. — Преподавать творчество этих композиторов в Германии — все равно что ехать в Тулу со своим самоваром.

Но видимо, в этом-то у них сейчас как раз и появилась потребность. Зато потом я собираюсь заниматься с ними Стравинским и Скрябиным.

— *Как ситуация с современной музыкой выглядит сейчас у нас в России?*

— Несмотря на то что «официально» она существует у нас вот уже целых двадцать лет, за все это время так и не был создан некий единый творческий или музыкально-информационный центр, способный отражать полную и беспристрастную картину музыкального творчества у нас в стране.

Такие единые национальные музыкальные «базы данных» существуют в очень многих странах, например в Голландии, в Швейцарии, в соседней с нами Финляндии, даже в Чехии — в стране, не особенно богатой государственной поддержкой и спонсорскими деньгами. При них имеются общедоступные библиотеки и архивы — с книгами, нотами и компакт-дисками, — издаются записи новых сочинений их авторов, выпускаются журналы, собирается воедино вся информация о фестивалях и концертах.

У нас же, в самой крупной стране мира, со всеми ее великими и могучими музыкальными традициями, такого центра до сих пор нет — и это «медицинский факт».

Главная проблема в России сейчас даже не недостаток денег на музыку. Государство, сделавшее миллиарды на торговле нефтью, в последнее время стало вести себя с некоей даже удивительной щедростью! По-моему, объективно у нас сейчас складываются достаточно неплохие условия, чтобы современная музыка могла войти в общественную жизнь такой же прочной ее частью, какой она является во многих западных странах.

Но главная беда, которая сводит на нет любые усилия, кроется в самих наших людях. Точнее — в нашей национальной склонности рвать на себя одеяло и отодвигать локтями чужаков. Всё, что имеется у нас на сегодняшний день в современной музыке, — это не более чем проекты отдельных лиц, направленные на саморекламу.

Каждый хочет убедить окружающих в том, что, кроме него самого, у нас в стране больше никого и ничего не существует. Как это

часто водится в России, подобные начинания затачиваются под вождистские амбиции их руководителей, чья цель — монополизировать процесс, подмять его под себя и под «своих» людей.

Такого рода деятель часто стремится создать себе репутацию «музыкального куратора всея Руси». (Особенно — за рубежами отечества.) И любых других, кто организует мероприятия аналогичного характера, он воспринимает не иначе, как своих конкурентов.

Я и сам, когда пытаюсь у нас что-то организовать — какие-то, на мой взгляд, интересные музыкальные проекты, — всегда наталкиваюсь на банальное нежелание наших людей делиться лучами славы с кем бы то ни было, кроме самих себя. И из-за этого разваливается всё: и общее дело, и предварительное согласие тех, кто был бы готов поддержать его деньгами, — ведь добросовестные спонсоры хотят поддерживать идеи действительно интересные. Им всем уже осточертели наши русские дразги — и чиновникам из Минкульта, и сотрудникам иностранных фондов!

Я ведь бывал и у тех и у других. Придешь, предложишь им концепцию — и слышишь в ответ: слава те господи, наконец-то кто-то просит поддержать не себя, любимого, а идею, способную всех объединить! Но стоит только получить согласие и начать работать, как твою идею тут же начинает торпедировать кто-то из потенциальных участников проекта. Тебя, как инициатора, сразу же пытаются вовлечь в интриги, завербовать агентом своих (и только своих!) личных интересов, начинают у тебя за спиной исподтишка всё разваливать и ставить тебя в неловкое положение перед людьми, перед которыми ты за них же и поручился! Ради их же собственного успеха и благополучия!

К несчастью, эти «пассионарии» обладают колоссальной энергией, достойной лучшего применения. Направляли бы они ее в мирных целях — цены бы им не было. Но психология у них, увы, на уровне «Лильки Федосеевой, кассирши из ЦПКО». Им главное — побыстрее что-нибудь урвать — и сразу «в домик»! Не понимают даже, что этим всем они вредят не только окружающим, но и самим себе в первую очередь.

Как-то раз я придумал проект с участием очень интересных авторов. Предложил выступить в нем двум нашим очень неплохим коллективам и еще хотел пригласить ансамбль из-за рубежа. Все было «на мази»: идею поддержали и в Филармонии, и в Немецком культурном центре имени Гёте, и в одном очень крупном зарубежном фонде.

Всего-то и требовалось, чтобы руководительница одного из этих коллективов (которая благодаря мне же (!) и получила грант для этого проекта) согласилась с тем, чтобы в нем, помимо нее самой, участвовал кто-то еще.

В том числе — иностранный коллектив, известный в мире, мягко говоря, побольше, чем ее собственный. (Вернее — чем то, во что она превратила его в последние годы с тех пор, как выжила оттуда людей, этот же самый коллектив и основавших.) Казалось бы, такой удачный повод для повышения собственного престижа! Расходы на приезд гостей в Россию готовы были взять на себя и Гёте-институт, и даже Филармония. От нашей дамы на это не требовалось ни копейки. Но она уперлась рогом — и все полетело под откос. Вот буквально ее слова, сказанные мне в личной беседе: «А на фиг мне здесь чужой коллектив! Мне своего хватает!»

Все эти люди прекрасно могли бы ужиться между собой — места для славы и денег хватило бы на каждого. Ведь ты приглашаешь их поучаствовать в интересном деле. Зачем же тогда всё ломать и портить?! И только спустя какое-то время я наконец понял: а ведь они не хотят просто «участвовать». Им этого мало — им надо подмять всех под себя, как в детской игре «цари горы». Надо быть непременно первыми, единственными и неповторимыми. Потому они и крушат всё подряд — только бы другим не досталось!

Наблюдая некоторых таких деятелей на всякого рода зарубежных фестивалях, симпозиумах, круглых столах, конференциях и форумах, только и слышишь от них: у нас, мол, в современной музыке пустыня, никого нет, кроме меня, и никто-никто не помогает, — поэтому вы уж, пожалуйста, помогайте мне и имейте дело только со мной!

Имея на самом деле очень солидную поддержку у себя на родине — особенно если они «прописаны» в музыкальных вузах, где и им самим, и их учебным коллективам платят зарплату, предоставляют площадку для концертов и репетиций, доступ к международным межвузовским программам и многое-многое другое, — такие люди, подавая себя «на экспорт», начинают сознательно приbedняться и не гнушаются самой банальной дезинформацией.

Бессмысленно говорить о ком-то конкретно: речь идет, увы, о типичном для нас явлении, которое я наблюдал не раз.

Приезжаю я как-то на один зарубежный музыкальный фестиваль, куда пригласили русских, — и выслушиваю нечто подобное на мероприятии с участием одного нашего соотечественника, хорошо известного своей склонностью к подобным вещам.

Потом приезжаю на другой фестиваль, где участвуют русские, — и слышу все то же самое, но теперь уже от другого своего коллеги, помоложе.

Выхожу после концерта в фойе — а там уже стоит вышеупомянутая дамочка из «конкурирующей фирмы» и, уединившись с каким-то местным «випом», пытается на плохом английском убедить его ровно в противоположном: у нас, оказывается, все наоборот — это, кроме нее, никого нет, а не кроме того товарища, который только что говорил все то же самое, но только про себя.

Помню, как мне было ужасно стыдно за своих соучеников, с которыми я, будучи пятнадцать лет назад еще студентом, ездил за границу на мастер-классы.

Там они, не владея прилично ни одним иностранным языком, отводили меня в сторону и наперебой упрашивали, чтобы я перевел организаторам мероприятия все то «хорошее», что они думают друг о друге. Беда просто!

Пожалуй, единственной у нас пока что первой ласточкой музыкальной объективности — и, добавлю, нормальности! — я бы назвал фестиваль «Другое пространство», который уже два раза проводила Московская филармония.

В нем под одной крышей представлены самые разные «музыкальные центры» и творческие коллективы, образовавшиеся в Рос-

сии за последние двадцать лет — в том числе и гости из смежных областей искусства (театр, хореография, кино, мультимедиа). Каждому дается на откуп свой концерт (или «проект») — и только благодаря такому «галерейному» принципу создается более или менее разносторонняя панорама современной отечественной музыки разных жанров, стилей и направлений.

Очень приятно, что таким объединителем у нас сейчас выступает именно филармоническое учреждение. Московская филармония в последнее время вообще стала активно поддерживать современную музыку — честь ей за это и хвала!

Дай бог, чтобы фестиваль проводился и дальше: ведь благодаря ему современная музыка приобретает у нас цивилизованные формы существования и заинтересованную аудиторию.

Наши профессиональные независимые коллективы — исполнители современной музыки — и по сей день работают на свой страх и риск, на грани выживания, не получают зарплату, не имеют собственных репетиционных помещений. При этом им каким-то чудом удается гастролировать, выезжать на международные фестивали и выступать там с большим успехом.

Всё, как обычно у нас в России!

В последние годы наше Министерство культуры стало поддерживать некоторые мероприятия — правда, «точечно» и, разумеется, не в таком объеме, как когда-то в советские времена. Тем не менее мы, композиторы, очень ценим такой почин.

Что правда, то правда: на данный момент дело у нас обстоит заметно лучше, чем это было в безнадежно-криминальные 1990-е годы, когда культурой рулили социальные троглодиты, копировавшие (вдобавок еще и бездарно!) политические манеры госпожи Маргарет Тэтчер — убийцы своей родной Англии как культурной страны.

(После ее правления она окончательно превратилась в царство попсы, а современная музыка либо исчезла оттуда совсем, либо впала в крайний конформизм.)

Ведь в те годы у наших исполнителей современной музыки было только два выхода: либо частые зарубежные гастроли за счет при-

глашающей стороны, либо получение грантов на месте. В основном — иностранных: государству нашему все было «до лампочки», а частники-олигархи выдвигали условия, имевшие весьма далекое отношение к искусству. Их интересовала не музыка как таковая, а большие помпезные проекты, с помощью которых они «отмывали» свой имидж воров и проходимцев.

Самое ужасное, на мой взгляд, наследие 1990-х — это то, что произошла тяжелейшая (и, боюсь, уже необратимая) коррупция мозгов нашего интеллектуального класса.

Раньше, при «проклятом коммунизме», им почему-то гораздо лучше удавалось жить по совести, чем теперь. Печально — это когда коррупция идет не «от жиру» (как это случилось со многими, кому и при советской власти было очень неплохо), а вынужденно, «от бедности». На эту тему как раз весь наш Достоевский, только читай! Общий результат того проклятого десятилетия — закрепление в обществе стиля отношений, в советские времена мыслимого лишь где-нибудь в республиках Средней Азии.

Теперь он стал нормой уже и у нас, в «отделившейся» России.

— *В чем проявляется творческий конформизм на российской почве?*

— Дело в том, что, в отличие от амбициозных «худруков», композиторы поддерживаются у нас в стране по-прежнему очень слабо. И творчество авторов, принадлежащих к «современному» направлению, как и прежде, продолжает сильно зависеть от заграничной конъюнктуры: заказов, исполнений, грантов, приглашений на фестивали.

Все последние двадцать лет наши авторы сражаются между собой за эти блага, словно уличные мальчишки за монетку от проезжего барина. Это, разумеется, проблема не только лишь композиторов. Они — всего лишь одна из сторон той глобальной системы сообщающихся сосудов, которую я называю культурно-колониальными отношениями. И сам принцип этих отношений не меняется, невзирая на смену поколений.

Некоторые наши авторы участвуют в этой игре вынужденно и, как говорится, «без всякого удовольствия». Но в этой области есть

у нас и свои энтузиасты — весьма, заметим, успешные. Они понимают свою деятельность прежде всего как место на глобальной бирже труда, где надо выдавать продукт, ориентированный на внешний сбыт. В русле «авангардного» мейнстрима, но с добавлением к нему удобоваримого русского акцента. Ведь именно этого от них ждут директора европейских фестивалей: благодаря этому их программам придается видимость «мультикультуральности», столь модной сейчас на Западе.

«Русский акцент» зачастую весьма условен и фальшив — он обслуживает лишь устоявшиеся стереотипы восприятия России. (Вроде «медведь — икра — балалайка — Пугачева».) Создается своего рода «музыка на экспорт» — будь то гармошка или отбойные молотки в оркестре, тексты модных на Западе Хармса или Платонова.

А то, что внешне напоминает «русский авангард», конструктивизм 1920-х годов и тому подобное, — сейчас это не более чем гламурные игрушки в ретро современных хипстеров.

Авторы, которые торгуют этим имиджем, настолько же далеки от футуристических идеалов раннего социализма, насколько удалены от заводов, фабрик и строительных площадок снобские столичные клубы, в которых они привыкли тусоваться.

Такой музыкальный карьерист заботится прежде всего о том, чтобы казаться «своим» по отношению к заказчику. Чтобы все видели: вот тут у него в партитуре — шорохи и всплески «от позднего Луиджи Нono», вот здесь — экстремальные звуковые приемы «от Лахенмана», вот там — дадаизмы и абсурдизмы «от Кейджа» или «от Швиттерса», вот эта моторика движения — «от зрелого Лигети», а вот те тянущиеся вибрирующие звуки — «от Шелси». Видите? — я ваш!

Всё это припудрим чем-нибудь своим родным — знайте: это и есть современная русская музыка!

Конъюнктурность проявляется и в тематике творчества. Сегодня в западном «цивилизованном» мире она идеологизирована примерно так же, как когда-то и в СССР.

Самый лучший способ продвигать там современную музыку — это организовывать «проекты», в которых авторам задаются не

только жесткие рамки по жанру, составу исполнителей и даже по продолжительности звучания, но и всякого рода «актуальные» тематические привязки, под которые спонсоры будут давать деньги.

Самые пробивные темы — «окружающая среда», «гендерный вопрос», «мультикультурализм» или «объединенная Европа». Сейчас, когда кругом кризис и культурные проекты финансируются с каждым годом всё хуже и хуже, выгоднее всего привлекать авторов из «третьего мира» — в том числе из России. («Любят объединенную Европу!») Без спекуляций на политике сейчас вообще ничего не делается. Причем спекуляций не абы каких, а Таких, Каких Надо.

В современной музыке теперь, как и в общественной жизни, утвердились «политтехнологии» — верный признак упадка всех смыслов. Просчитывается каждое «слагаемое успеха».

На нужную тему заказывается произведение — например, камерная опера или что-нибудь с мультимедиа. («Новые технологии» — так еще лучше!) Текст либретто будет написан на разных языках — это теперь называется «интертекст». Для этого берется какой-нибудь композитор, уже зарекомендовавший себя нужным образом на европейских фестивалях.

После премьеры счастливый автор выпьет на брудершафт с художественным руководителем проекта, посоветует ему и дальше приглашать людей из России — причем тех, кого порекомендует лично он: либо композитора А., либо — Б., либо — В., но только ни в коем случае не Г., не Д., а главное — не Е.

— *Всё вышесказанное — о том, что «на экспорт», но ведь у нас в стране эта музыка по-прежнему звучит слишком мало...*

— Я вовсе не хочу сказать, что конформизм у нас — только лишь ориентация на западный авангард и западные фестивальные вкусы. Для «употребления внутрь» в самой России конъюнктурны сейчас совсем другие вещи. Они рассчитаны на публику, которая сформировалась при агрессивном капитализме и при этом хочет быть еще «немножечко интеллектуальной».

Иные наши соотечественники даже подчеркнуто оппонируют вышеупомянутому «авангарду на экспорт». Называют себя «пост-модернистами», «минималистами» и тому подобным образом. Ссылаются на эстетику «новой простоты», возникшую на Западе

в противовес крайностям авангарда и приобретающую самые различные формы — от подлинных откровений индивидуального высказывания вплоть до массовой сахариновой попсытины для ублажения вкусов яппи.

Именно в таком виде эта самая «простота» дошла до России в начале 1990-х, когда наше общество стало молниеносно коммерциализироваться, а интеллигенция — обуржуазиваться.

Сегодня подобная музыка прописывается у нас по ведомству «постмодернизма», хотя это не более чем «лайт-версия» действительно серьезных стилей и направлений, к которым ее авторы себя причисляют.

По сути, их произведения — разновидность звуковых дорожек к телесериалам или рекламе. Внешняя простота, сладкозвучие и сентиментальность такой музыки весьма и весьма хорошо просчитаны.

Здесь апробирован каждый прием — набор «заводных» ритмов, «душевных» мелодических оборотов, приторных сочетаний тембров. Такой автор действует подобно опытной путане, хорошо изучившей эрогенные зоны клиента.

Это музыка для редуцированного сознания офисных работников, которые пахнут по двадцать пять часов в сутки и вся их жизнь состоит из шаблонов — мышления, понимания, поведения, речи. Раз в неделю им необходимо «оторваться», съездить в клуб, на шашлычки, на море, пустить слезу, почувствовать себя немножечко романтиками. Их устраивают лишь самые безошибочные способы воздействия на центры удовольствия: «съел — и порядок».

По поводу одного такого автора мне сегодня как раз попался анонс в журнале: о том, что имярек, мол, — «единственный „клубный“ композитор в России. На его концерт можно идти без страха, что тебя два часа будут напрягать авангардной академической музыкой. В этом прелесть минимализма: с одной стороны, это музыка композиторская, настоящая, сыгранная оркестром, а с другой — совершенно доступная и приятная».

(Заодно оценим уровень развития наших рецензентов. Книжки читают, понимаешь! Про «композиторскую музыку» где-то узнал. Ну послушал бы этот пишущий мальчик или девочка хоть разок

Мортон Фелдмана, прежде чем рассказывать нам, что такое «минимализм»! Или Камерную симфонию Джона Адамса.)

— *Кто точнее отражает и выражает дух времени — «традиционалисты» или «авангардисты»?*

— По-моему, это сообщающиеся сосуды. Современное общество живет в раздразе между крайним индивидуализмом, требующим постоянных новых раздражителей человеческого «эго», и, наоборот, потребностью в убежище от диктата этого самого «эго».

Люди распылены на группы по интересам: одним ближе «авангард», другим — «традиция». Проблема скорее в том, что в наши дни уже нет «места подвигу», оттого и авангард, возникший сто лет назад в эпоху огромных потрясений, сегодня выдохся, залакировался и загламурился, утерять способность к новизне, способность удивлять и потрясать.

Точно так же, как сегодня никого больше не изумляют эпатаж и эксцессы человеческого поведения, которые были в новинку еще сорок лет назад: сегодня они вызывают скуку и равнодушие. Богема стремительно обуржуазивается, а буржуи — обогемливаются.

Зато не совсем ясно, что именно следует понимать под словом «традиция».

На сегодняшний день для кого-то она — уход в природный, «экологически чистый» образ жизни, увлечение экзотическими культурами, якобы не испорченными современной цивилизацией. Такие люди часто увлекаются всякого рода «нью-эйджем» и адаптированным вариантом фольклора под названием «уорлд мьюзик».

Для других это — обращение к вере, к Церкви, к фундаменталистским ценностям. В ход идет всякого рода религиозная и псевдорелигиозная музыкальная идиоматика.

Еще для кого-то «традиция» означает бодрое слияние с трудовыми массами офисных клерков с их неписанным дресс-кодом и предельно регламентированными шаблонами поведения. И на сегодняшний день подавляющее большинство «традиционалистов» — именно такого типа.

Так что дело, в общем-то, не в стиле и не в эстетике. Просто многие наши и «авангардисты», и их оппоненты не предлагают музыкальных аргументов, более убедительных, чем клише второго-

пятого-десятого полоскания, взятые напрокат и сдобренные некоторым местным колоритом. У всех этих людей — разная музыка, но вся она крутится вокруг соответствующих «форматов».

Настоящее творческое искусство идет независимо от этих разделений и не задается подобными вопросами.

— Почему вы вдруг (или не вдруг) решили закончить *«Неоконченную» симфонию Шуберта?*

— К этой идее я шел долго. Первое озарение на эту тему я испытал почти что десять лет назад, когда рассматривал эскизы Шуберта к третьей части *«Неоконченной»* — энергичной и очень волевой, — напечатанные в приложении к партитуре. Они представляют из себя схематичный набросок основного ее раздела, оркестровую партитуру самых первых его тактов и выписанное начало одной лишь мелодии среднего раздела — «трио». (Эта часть писалась Шубертом в форме скерцо — по ее законам первый раздел вновь повторяется после «трио».)

И вот, когда я ехал в метро, мне вдруг как-то сразу же представилась простая и вместе с тем очень красивая идея, как продолжить «трио» — и вообще, какой придать ему музыкальный образ. Сама собой напрашивалась идея его родства со знаменитой соль-мажорной побочной темой из первой части.

Наконец, семь лет назад мне посчастливилось познакомиться с Вернером Штифелем, руководителем филармонического оркестра немецкого города Баден-Бадена и получить от него заказ на написание оконченной версии *«Неоконченной» симфонии*.

Премьера состоялась в декабре 2005 года, но в своей версии я еще не всем был доволен. Спустя два года ею заинтересовался Владимир Юровский — музыкант феноменального дарования и невероятно широкого кругозора. Это дало мне повод отредактировать уже имеющуюся партитуру. Юровский исполнил ее с двумя оркестрами, и оба раза с большим успехом: с Российским национальным (в Москве и в гастрольном турне по США) — а также с «аутентичным» лондонским оркестром Века Просвещения. За это я ему бесконечно благодарен! Теперь, уже совсем недавно, моей «оконченной „Неоконченной“» продирижировал и Давид Герингас в Каунасе.

Дирижерам я предложил эту идею исключительно по велению сердца. К идее завершения «Неоконченной» меня подталкивало чувство, подобное желанию допеть прерванную песню, начатую другим.

Мне хотелось непременно довести до конца замысел Симфонии си минор, из которой Шубертом были написаны полностью только две первые части.

— *У вас не захватывает дух при мысли о том, что вот именно здесь, на этом месте, автор остановился?*

— Конечно, захватывает! Не то слово! Именно чувство острого любопытства «а что дальше?!» подвигло меня на эту работу.

— *Хотя я совершенно не представляю, как это можно было продолжить (точно так же, как не знаю подлинного вида Парфенона или Венеры Милосской)...*

— Тут иной случай: есть ведь авторский эскиз третьей части. В нем немало важных, интереснейших зацепок, лишний раз демонстрирующих нам то, насколько точно Шуберт мыслил драматургически. Веберн называл это ценное для композитора качество очень емким немецким словом «Faßlichkeit». (На русский оно переводится примерно как «всеохватность», «схваченность», «спаянность».)

Уже первые три начальные ноты темы — *си*, *соль* и *ми* — словно суммируют в себе все самые главные смысловые центры предыдущих частей. *Си* — основная тональность всей симфонии, ее первой части и первой темы. *Соль* — тональность важнейшей темы-антитезы (мажорной побочной темы первой части). *Ми* — тональность второй части симфонии. А всё вместе — получается нисходящее ми-минорное трезвучие: одноименный минор после ми мажора предыдущей части. И заодно — примирение между собой столь далеких друг от друга тональностей двух предыдущих частей: си минора и ми мажора. В минорном виде тональность «ми» оказалась субдоминантой основной тональности си минор: звучит подобно возвращению из мира далеких грез.

Я вдруг подумал: а какой могла бы быть эта симфония, если бы Шуберт довел ее до полного четырехчастного цикла, не бросив посередине?

Я просто задал самому себе вопрос «а что было бы, если бы...?» — и мне захотелось довести симфонию до самого конца так, «как если бы это сделал» (или «мог бы сделать») сам Шуберт.

Я решил закончить эту симфонию, пользуясь сохранившимися авторскими материалами и оставаясь строго в рамках шубертовского языка и стиля.

Я ощущал потребность «договорить» эту симфонию на языке создавшего ее композитора, не пытаясь смешивать его со своим собственным. Завершая ее, я не использовал ни одной идеи и ни одного приема, которые нельзя было бы найти в том или ином сочинении самого Шуберта.

Но я отказался и от легкого соблазна компиляций — когда на место отсутствующих частей механически подставляются какие-либо другие произведения.

Подобные идеи уже приходили некоторым в голову. Например, совершенно нелепая мысль английского музыковеда Брайана Ньюболда о том, чтобы на место отсутствующего финала приставить симфонический антракт из музыки Шуберта к «Розамунде» — и только из-за его тональности си минор!

Более того — Ньюболд развил целую теорию о том, что антракт из «Розамунды», написанной годом позже, якобы и есть финал «Неоконченной», использованный Шубертом «еще раз». Именно в таком виде «Неоконченную» записал Невилл Мэрринер в начале 1980-х.

Не говоря уже о полной произвольности подобного допущения — и о том, что в этой музыке нет ничего, что напоминало бы «Неоконченную» по своему материалу, — по своей форме, по характеру, по музыкальному жесту этот антракт носит явно прелюдийный, предваряющий характер. А не завершающий, каким должен быть финал. Я считаю, что не улавливать, не понимать этого — значит быть слепцом, лишенным не только чутья, но и профессионализма!

Это было очень рискованное и вместе с тем азартное желание: войти «внутри» Шуберта, мыслить и чувствовать музыкально, как он. Притом, насколько я успел сродниться с музыкой Шуберта за

все те годы, что я ее знаю и люблю, я осмелюсь утверждать, что могу чувствовать его музыкальные намерения и логику мышления.

Работая над завершением «Неоконченной», я стремился как можно глубже проникнуть во внутренний мир дорогого мне человека, — и это чувство было во мне гораздо сильнее, чем сознание себя эдаким беспристрастным «книжником-культурологом», который ради любопытства ставит стилевые эксперименты.

При этом я должен был до предела использовать весь доступный мне культурологический багаж: чувство языка, музыкальных приемов и стиля, владение не оркестровкой «вообще», а способами трактовки оркестра и мельчайшими особенностями его использования именно Шубертом — и именно в данном конкретном произведении. Вплоть до того, в каких строях он применяет настоящие медные духовые инструменты, какие обертоны при этом использует и от каких, наоборот, принципиально воздерживается! Даже кажущиеся при этом «неправильности» и «шероховатости» — все это тоже черта авторского мышления, которое надо принимать таким, какое оно есть.

В продолжение к первым двум частям симфонии, написанным Шубертом от начала до конца, я реконструировал и завершил по эскизам третью часть и полностью сочинил финал, к которому не осталось никаких авторских материалов.

Моей задачей было разглядеть в уже имеющихся эскизах все то, что может быть чревато дальнейшим развитием, и создать убедительную драматургию прорастания музыкальных идей из предыдущих, полностью завершенных частей.

Здесь моя главная задача была — как можно больше придерживаться музыки самого Шуберта, развивая уже имеющийся материал и одновременно подчеркивая очевидные драматургические «переклички» с предыдущими частями, написанными самим Шубертом.

По сравнению с предыдущими частями эскиза имеется одна большая проблема. И я признаю, что она — наиболее убедительное из возможных объяснений причины, по которой Шуберт прервал работу над симфонией — не зная, вероятно, что ему делать дальше.

А именно: в этом наброске он заметно отступает от радикализма предыдущих двух частей в трактовке симфонической фактуры и возвращается к более привычному «крупному жесту» симфонического скерцо, очень напоминающему бетховенский.

Более того: он очень ясно (хотя и эскизно! — всего лишь в тактах 12, 16, 18 и 20) намечает здесь характерный ритмо-элемент из трех нот в низком регистре — так называемый мотив судьбы, известный нам из Пятой симфонии Бетховена.

Он обозначен Шубертом лишь в фортепианном эскизе. В своей версии я поручил его солирующим литаврам. Этот столь важный для меня элемент я воспринимаю как новый драматургический поворот — как появление активного и деятельного образа, как реакцию на настроения сугубой рефлексии в предыдущих частях симфонии. И я намеренно наращиваю музыкальную плоть на имеющийся скелет, развиваю идею сквозного прорастания этого мотива.

Зато в среднем разделе («трио») — набросанном Шубертом лишь в виде начала мелодии — я, наоборот, намеренно возвращаю «простой» стиль-фактуру предыдущих частей и — как уже говорил выше — максимально приближаю ее к образу побочной темы первой части. Тем более что к этому располагает тональность, заданная Шубертом, — соль мажор, как и у этой темы в экспозиции первой части, когда этот образ впервые появляется.

Забегая вперед, добавлю, что потом я точно так же намеренно создаю это сближение в побочной теме финала.

В эскизах третьей части у Шуберта нигде не встречается обозначения «скерцо», столь обычного для тогдашних «третьих частей» симфоний. Только обозначение темпа: Allegro.

Возможно, это было сделано Шубертом намеренно, по образцу Пятой симфонии Бетховена. И поэтому мне показалось логичным и естественным допустить небольшие отступления от ортодоксальной формы скерцо, придав этой части сходство с некоторыми экспромтами или музыкальными моментами Шуберта: после буквального повторения начального раздела — «da capo» («сначала») вслед за мажорным средним разделом («трио») — в конце появляется еще и кода, где материал «трио» звучит теперь уже в миноре.

Разумеется, самым большим «неизвестным» оставался для меня финал.

Его мне пришлось сочинять в самом прямом смысле этого слова — но делать это как можно более «по-шубертовски».

Решение финала «Неоконченной» я вывел для себя из единого сквозного процесса, который проходит, по моим наблюдениям, последовательно через все три предшествующие части. Это идея постоянного трехдольного метра, который словно «ускоряет» свой пульс всякий раз от предшествующей части к последующей.

В результате получился финал, по своей образности, материалу и форме очень близкий финалам поздних камерных сочинений Шуберта (1824–1828 годов) — развернутым во времени, остро-драматичным, с преобладанием мощной энергии движения. (Как, например, в двух его последних квартетах или в фортепианной сонате до минор.)

Хотя финал, сочиненный мной «за Шуберта», выглядит как прорыв в его более поздний стиль, в этом решении меня поддерживало убеждение, что прорыв этот мог стать как раз тем самым «Рубиконом», который Шуберт просто не решился перейти в тот момент, — из-за чего и бросил свою симфонию посреди третьей части.

Помимо связей с предыдущими частями, для тематической основы финала я свободно переработал материал из двух более ранних фортепианных сочинений Шуберта — четырехручного си-минорного Героического марша (DV 602, 1818) и неоконченной фортепианной сонаты фа-диез минор (DV 571, 1817), — в которых я обнаружил родственные с симфонией тематические зерна и столь же родственный ей тональный план.

(То же самое соотношение тональностей, что и в первой части симфонии, а также в эскизе третьей: си минор и соль мажор.)

Для Шуберта (как и, например, для Моцарта) были очень характерны подобные «странствующие» идеи, перемещавшиеся из сочинения в сочинение и из эскиза в эскиз. Именно поэтому я сделал так, «как если бы» Шуберт точно таким же образом переработал для финала своей симфонии более ранний материал.

— Как восприняли вашу работу после того, как она прозвучала в концертах?

— Реакция публики была, по-моему, очень теплой на всех исполнениях, где мне доводилось присутствовать. Критики — те реагировали очень по-разному, как говорится, «от и до». Были рецензии весьма доброжелательные. (Самая толковая — у Петра Пospelова в «Ведомостях». Ему действительно удалось понять мой замысел — то, ради чего я затеял весь этот творческий эксперимент. Весьма я ему за это признателен.)

Но попадались и отзывы очень кислые. Особенно среди снобистских англоязычных критиков. Хотя были и другие.

Избранный мной подход к незаконченному оригиналу не нов. Достаточно напомнить пример с Реквиемом Моцарта, который более чем наполовину дописан рукой его ученика — Франца Ксавера Зюсмайра. Включая и знаменитую Лакримузу, из которой Моцарт успел написать лишь первые восемь тактов!

Вспомним последние симфонии Малера или Брукнера, оперы Мусоргского, Бородина, Пуччини, Шостаковича или Берга. Всё это — произведения, завершенные другими композиторами, порой даже много десятилетий спустя.

Дописывая недостающую музыку, они сохраняли язык и стиль этих сочинений столь бережно, что и сегодня непосвященный слушатель едва ли способен распознать в них места, написанные чужой рукой.

Насколько органична и убедительна моя версия «окончания „Неоконченной“» — решать это я предоставляю каждому, кому предстоит с ней познакомиться.

В любом случае, для меня это была необычайно важная работа — сродни процессу самопознания.

Я хотел этого. Я стремился. Я попытался.

Борис Филановский

— Обязательно ли композитору использовать современные технологии и медиа?

— Нет ничего обязательного. Вот я, например, очень хочу их использовать, но мне они даются с большим трудом. Просто голова слишком гуманитарно устроена. А вообще — как у всех: мы есть в том числе и те медиа, которые мы выбираем. Медиа — это человек.

Потом, что есть «современные»? А «технологии»? Набор нот в нотоиздательской программе — это технология? Или это лишь подсобный инструмент? Отличаются ли ноты, написанные от руки, от нот, набранных в программе *Finale*? Влияет ли то обстоятельство, что композитор сам набирает свои партитуры, на его музыкальное мышление? А влияет ли на него полное неведение композитора насчет нотоиздательских программ?

Это самый простой пример. Простой в том смысле, что текст можно, допустим, набивать на компьютере, на пишмашинке, писать от руки («паркером» златым? дешевой шариковой ручкой? гусиным пером? карандашиком на огрызках, как Роберт Вальзер?) — и налицо подчиненная, инструментальная роль медиа.

А если, скажем, текст не совсем уж весь набивать на компьютере, но еще и немножко генерировать на нем? А если погенерировать малость, а потом продолжать самому?

— Я недавно читал интервью Леонида Десятникова в газете «Мариинский театр», так он трижды сказал про современные технологии, медийность и интерактивность!

— Ну у Лени-то этого совсем нет. Он как раз блюдет невинность. Хотя можно все эти замечательные вещи спроецировать с собственно техники на поэтику. Например, на отношение к прошлым музыкам. Или на поведенческую модель композитора. Может быть, он что-то такое имел в виду. Это ведь тоже своего рода включенность во время, шагание *con tempo*.

Мне кажется, в случае Десятникова (и не только его) речь идет о главной проблеме современной музыки — тотальной разорванности между музыкой для профессионалов и музыкой для «простого» слушателя. И как тут найти компромисс, связать все это воедино?

Вот этот вопрос мы с вами точно не решим по ходу разговора. Для себя я так определил: нет никакого «простого слушателя». Не в том смысле, что нет простых слушателей. Они есть, конечно. Но вот простого слушателя как категории для композитора быть не должно. Потому что не должно быть никакой социологии. Она только глаза застит.

Нет публики, а есть отдельный человек, и к этому человеку я обращаюсь как к себе самому. И не считаю его глупее самого себя. Как именно я к нему обращаюсь — это вопрос моего композиторского самосознания, но не моих соображений насчет того, насколько этот слушатель меня поймет, что он академиев не кончал и прочее.

— Я помню, как вы удивились моему намерению прослушать сразу несколько ваших опусов кряду. А почему? Ваши опусы должны слушаться в программах вместе с другими и никогда методом погружения?

— Нет, просто я был удивлен системному подходу и тому количеству внимания, которое вы мне уделили. Я ведь не думаю, что кто-то обязан вообще меня слушать. Потому было вдвойне приятно.

И еще, кстати, потому, что у меня довольно разные вещи бывают, и, чтобы составить представление обо мне, надо послушать не одну и не три. То есть я увидел интерес к своей личности, а это не может не льстить.

— Я собирался на концерт и готовился написать толковый текст. Для меня музыка — это система, более четкая и стройная, чем лю-

бая философская, и подходов она требует соответствующих. Вы думаете иначе?

— Мне кажется, это взгляд извне. Любая системность в музыке — это всего лишь (или, если хотите, ни много ни мало) попытка обуздать ее дионисийскую природу. Я говорю, конечно, только о музыке Нового времени (от 1600 года) — раньше было не так, но само сегодняшнее обращение композиторов к ранней музыке (в которой «было не так»), возможно, имеет под собой ту же основу.

— Что такое дионисийская природа и почему ее нужно обуздать?

— Музыка не является языком и не несет никакого сообщения. Не только потому, что нет никаких кодифицированных музыкальных значений, которые можно было гарантированно передавать, но и потому, что в музыке — обычно на это не слишком обращают внимание — отсутствует наименьшая смысловая единица.

Музыкальное поле изначально не проградуировано, какой компонент ни возьми. Это что-то клубящееся, хаотическое, неупорядоченное. Некий хтон, нераздельность, мычание Бога, если хотите. Упорядочить его, проградуировать, соотнести с эмоциональной шкалой и есть работа композитора. Композитор по определению аполлоничен. У него просто нет выбора.

Я говорю сейчас о композиторе в современном европейском понимании. Напротив, литератор (опять-таки в современном понимании) старается преодолеть четкую расчерченность языка или расчертить его по-своему, придать ему музыкальное, внесловесное измерение.

— И в чем тогда заключается главная работа актуального сочинителя? Его задачи отличаются от задач его предшественников?

— Задача самая банальная — быть собой и говорить от себя. Или не говорить, а показывать. «Сочинять музыку сегодня труднее, и так было всегда», — сказал Стравинский. Это, конечно, общие слова, однако более конкретно я не могу ответить на так поставленный вопрос.

Может быть, сегодня композитор вынужден больше выяснять отношения с историей музыки, в том числе и совсем недавней. Быть безотносительно новым все труднее, это правда, но можно быть

новым в отношении к истории — здесь еще паханое поле. И потом, я не очень понимаю, что такое «актуальный сочинитель».

Вот что такое «актуальный писатель»? Да и предшественники попадают самые разнообразные.

— *Я имел в виду фундаментальные задачи, базовый тренд. Ну например, мне кажется, что вся музыка, начиная примерно со второй половины XX века — о поисках гармонии и невозможности ее достичь.*

— Мне не хотелось бы впасть в говорение о словах. О каком базовом тренде речь? Я не знаю, что вы понимаете под гармонией. И мне неизвестны фундаментальные задачи музыки.

— *Под гармонией я понимаю как цельность мировосприятия, так и цельность высказывания.*

— Ну так ведь тот же Веберн целен по обоим пунктам. А Лахенман? Ксенакис? Лигети? Авторы рангом пониже типа Кайи Саариахо или Джона Адамса? Целен, по сути, любой композитор, который построил свою стилистику. Просто вряд ли нужно сравнивать их с музыкой XIX века. Которая ведь и сама отнюдь не целокупна по сравнению с Гайдном. А Гайдн — по сравнению с Бахом, а тот — по сравнению с Габриели и так далее.

Даже Ars antiqua — куда ей до «цельности мировосприятия и высказывания» чистой григорианики!

— *Восприятие современных композиторов может быть и цельным, но в выразительных их средствах цельности и единства нет и быть не может! Единство течения заменено нарезкой из многочисленных самодостаточных слоев, нет непрерывно длящегося нарратива. Ну вот Прокофьев написал Первую симфонию в традиционном ключе, а начиная со Второй это ему или неинтересно или невозможно.*

— Это классическая аберрация близости. У тех же венских классиков «выразительные средства» (терпеть не могу это выражение) очень разнородные, просто их сочетания отполированы в памяти поколений, стали образцом стилевой монолитности. Чтобы это ощутить, чтобы влезть в шкуру тогдашних слушателей, понять, как они могли слышать эту музыку, надо знакомиться с негениальной музыкой их негениальных коллег.

А Первая симфония Прокофьева — это отнюдь не традиционный ключ, это совершенно не «как раньше», а вовсе даже игра в классики. Начиная со Второй ему в них играть неинтересно, а начиная с Пятой — опять интересно, но уже на ином уровне.

Вы упомянули непрерывный нарратив, но уже Стравинский показал, что это на самом деле фикция, дав кубизм в музыке: это когда за слушателя/зрителя сочиняется траектория восприятия.

Мы воспринимаем дискретно (кому, как не писателю, понимать это!), и вовсе не очевидно, что больше соответствует этой дискретности — непрерывный нарратив (опять же при ближайшем рассмотрении классические формы оказываются очень даже прерывными) или же сочиненная прерывность, которую Стравинский возвел в мыслительную привычку, ввел в композиторское обыкновение.

— А Шостакович вполне и по-советски «линеен» в своем нарративе, несмотря на многочисленные стыки.

— Вы говорите о зрелом Шостаковиче. А ранний, он совсем другой. В нем гораздо меньше романности и гораздо больше киношности.

Я бы сказал так: зрелость Шостаковича, наступившая, видимо, в Пятой симфонии, как раз и заключалась в обретении нарратива. Это на него «культура два» так повлияла: все должно быть литературой, и музыка тоже. И она у Шостаковича стала литературой.

То есть он перестал искать, он остановился в зените своих поисков: очень строгий интонационный отбор, скупая функциональная оркестровка, подчеркнута классическая форма. И жанровый состав тоже подчеркнута классический. Главные жанры — симфония и квартет. Музыкальный театр отошел на второй план, киношное выдавливается в область прикладного. Характерное мыслится как отклонение от канона.

— Вот вы сказали про Пятую, и я подумал, что действительно именно на ней случился перелом, из которого растет «другой Шостакович». Давайте теперь поговорим о языке — этот вопрос мне видится одним из самых важных. Где-то здесь находится разрыв между современным композитором и слушателем, или я не прав?

Композитору нужно от музыки одно, слушателю совсем другое, потому мы и говорим на разных языках.

— Мне не кажется это признаком именно современного положения вещей. Это в принципе нормально, так и должно быть. Я обязан знать про чужую музыку гораздо больше, чем вы, а про свою — бесконечно больше, чем вы.

Другое дело, что сегодня проблемы, которые занимают композитора, в самом деле очень далеко ушли от проблем, которые занимают большинство (подчеркиваю, далеко не всех!) его потенциальных слушателей. С другой стороны, в прошлом тоже есть такие примеры. Скажем, Бетховен. Проблемы композиции, которые его занимали, были бесконечно далеки от понимания его аудитории — притом что разрыв между Бетховеном и современными ему слушателями принято считать гораздо менее значительным, нежели сегодняшней.

Впрочем, разве сегодня большинство публики понимает Бетховена? Люди просто к нему привыкли.

— *А понимать не значит привыкнуть?*

— Нет. Часто люди говорят, что такой-то музыки они не понимают. Но чтобы привыкнуть и принять, понимать совершенно не обязательно. Это относится и к Бетховену (спросите, что именно люди в нем понимают, и услышите набор банальностей), и к современной музыке; чтобы принять музыку, необходимо и достаточно просто быть в ней и с ней.

Когда мы слушаем музыку прошлого, у нас возникает такое ощущение, и мы приравниваем это к пониманию. С современной музыкой этого, как правило, не происходит из-за языкового барьера; слушатель en masse отказывается в ней пребывать и говорит, что не понимает. Хотя ее-то понять проще.

Достаточно осознать, что никакого языкового барьера быть не может, поскольку музыка — это не язык. И потом, современная музыка и в самом деле устроена проще, чем Бетховен.

Тут как с современным искусством. Начинать знакомство с искусством вообще надо как раз с него, а не с Рубенса. В нем все виднее, ярче, четче. Нельзя идти хронологически. Это как школьный

курс литературы, вместо которого должно быть что-то вроде creative reading.

— *Если музыка не язык, то как же она воздействует? Хотя каждый слышит по-своему, тем не менее есть ведь константы: рахманиновские концерты это про Россию, начало бетховенской Пятой — тема рока, таких эмблематических сочинений накопилась целая библиотека.*

— Констант не существует. Все они — результат конвенции. Конечно, конвенции возникают как бы естественно, в ходе музыкальной истории, но это не значит, что они неизменны. Скажем, из барочной музыкальной риторики мы непосредственно воспринимаем, может быть, десятую часть (интонация вздоха — жалоба, восходящая фанфара — радость, нисходящий бас — скорбь и тому подобное), а остальное нам приходится реконструировать, чтобы «понять», «о чем» эта музыка. Так делает профессионал. Но меломан вырос с этой музыкой, так что он может и не реконструировать — он доверяет и этим десяти процентам, верит, что это музыка с «большим содержанием». Конвенция — это исторически сложившееся доверие слушателя к музыке, «означает» она что-то или нет.

— *Слушание должно быть по возможности «чистым», когда ты не знаешь, чью музыку слушаешь и название опуса?*

— А такое чистое слушание — это совсем другой вид слуховой деятельности. Он иногда бывает очень полезен. Освежает.

— *Вы говорите о проблемах, занимающих современного композитора. Что это за проблемы? И почему они далеки от народа?*

— Лично меня занимает проблема языка. Думаю, что не только меня. Проблема письма, коммуникации с аудиторией. Но это все как бы вспомогательная проблематика. Она нужна только затем, чтобы суметь выйти за пределы собственного опыта. Конечно, это по определению далеко от «народа» (ох, не люблю я эту среднюю температуру по больнице!) — хороший композитор занимается фундаментальными исследованиями, а «народ» ценит его за прикладные разработки.

— *Так язык есть или его нет? Вы все время меняете показания!*

— Язык есть в той мере, в какой существует высказывание (или акция) композитора; и языка нет в той мере, в какой невозможна коммуникация со слушателем.

— *Кто должен больше стараться, чтобы коммуникация состоялась — слушатель или композитор?*

— Оба должны больше. Но вот вы говорите «коммуникация состоялась» — а что это такое? Кто определит, состоялась она или нет? В данном случае честнее (с обеих сторон) было бы спросить: что сделал композитор, чтобы понравиться, и что сделал слушатель, чтобы воспринять?

Однако и этот вопрос мало что задает, потому что есть большое количество типов слушателей и композиторов и еще большее количество их комбинаций. Я вообще прихожу к выводу, что никто не обязан стараться. Просто слушатель, если он не старается, в случае со сложной современной музыкой мало что получит.

— *Вы все время говорите о привычке-непривычке: то, что сегодня кажется авангардным и неприемлемым, завтра становится очевидным (как Бетховен). Значит ли это, что главное в деятельности композитора — инновационность?*

— Настоящее произведение настоящего композитора — это когда он знает о нем в тысячу раз больше, чем вы. Это условие того, что вы будете возвращаться к нему снова и снова: вы не можете его исчерпать, оно для вас слишком сложное.

Однако такое тотальное превосходство автора неприятно «среднему слушателю» (далее СС), ему хочется быть с автором более-менее наравне.

В случае с Бетховеном прошло много времени, и поколения слушателей как бы накопили о нем — накопили для СС — гораздо больше «знаний». Их сумма и становится слушательской конвенцией. В случае, если она успела устояться, СС приходит на готовенькое (некогда непривычное «становится очевидным»). Он чувствует себя соразмерным автору, но это иллюзия: в сравнении с ним он такой же пигмей, только взгромоздившийся на пирамиду из предыдущих поколений.

Я думаю, главное в деятельности композитора — это верно и для других искусств — создание смысла, который может быть пережит. Банальнее некуда, но СС как-то забывает, что это невозможно без приращения смысла, добавления чего-то к «сумме знаний», к слушательской конвенции.

Если есть это приращение (оно может сосредотачиваться в самом языке, в отношении к прошлой музыке, в формальных поисках) — оно одушевляет и то в произведении, что находится в пределах конвенции, чем композитор и слушатель владеют сообща.

Повторю: это совместное владение всякий раз актуализируется с помощью химически активной капли нового. При этом надо, конечно, понимать, что новое — оно тоже относительно; ведь любая конвенция определяет не только то, что в ней есть, но и то, чего в ней нет, и то, чего в ней не может быть.

— *Как же опознать в новом «новое»? Как не обозначаться? Есть ли критерии попадания в нерв времени? Вот, например, опера «Братья Карамазовы» Смелкова в Маринке* претендует на новое слово в работе с оперной традицией.*

— Нет такой проблемы — попасть в нерв времени или опознать новое. Это происходит (или, что чаще, не происходит) где-то между произведением и слушателем. Ну обозначались вы, кому от этого ущерб, вам? Но кто боится обозначаться, тот проспит что-нибудь важное. Как в анекдоте про Рабиновича: пусть хоть лотерейный билет купит. Или как у Пушкина Германн формулирует свое кредо: «Не могу жертвовать необходимым в надежде получить излишнее».

Кто хочет, пусть покупается на оперу Смелкова (кстати, он ведь совсем не претендует на новое оперное слово, наоборот, нарочно «стоит на стареньком»). А администрация театра тут, скорее всего, ни при чем, это ведь Гергиев делает вид, что такое великое событие произошло.

* Премьера первой редакции оперы «Братья Карамазовы» Александра Смелкова состоялась 23 июля 2008 г. в Мариинском театре.

Мне кажется, что да, делает вид, потому что ну ведь невозможно не слышать, что это графомания чистой воды. И мне интересно, как вокруг этого делается вид и важное лицо, как вторичность объявляется продолжением традиции, как помойная эклектика объявляется сосредоточенностью на больших проблемах и что для этого должно происходить в голове?

Надо сказать спасибо композитору Смелкову, благодаря ему обнаружилось состояние общественного музсознания (я говорю, конечно, про публику, слушающую серьезную музыку).

Кто все эти люди, рукоплещущие «Братьям К.»? Я думаю, это те, кто хотят некоей надежности. Вот сказали: русская опера — получите русскую оперу. Сказали: духовные искания и метания — получите в лучшем виде.

У таких людей все в голове по полочкам должно быть разложено, не то миру провалиться, да и им чаю не пить. Знаете, есть симптом маниакально-депрессивного психоза: человек старается сохранить свои привычки в неприкосновенности, все распланировать, везде наклеить бирки, все обозначить, назвать, разграфить. Вот со Смелковым это такой эстетический маниакально-депрессивный психоз.

По-моему, корень зла в том, что — как Трурль и Клапауций у Лема поняли про порок любого «идеального мироустройства» — «духу желают добра, а не телу»*. Хотят, чтобы произведение было духовным или там возвышенным, а надо хотеть гораздо меньшего и в то же время гораздо большего: чтобы оно было хорошо написано.

Но критериев хорошей написанности нет, а критериев «духовности» хоть жопой ешь. Как и самой «духовности» в случае соответствия этим критериям. Опера, она ведь как армия, она зеркало общества.

Не случайно ведь разная сволочь лезет регулировать СМИ на предмет добра и красоты.

— *У современной музыки нет критериев оценки? Если следовать вашим словам, то получается, что никакая экспертиза невозможна и все золото, что блестит.*

* Из рассказа «Блаженный» (цикл «Кибериада») Станислава Лема.

— Критерии есть, но не там, где их привыкли искать. Композитор чувствует, насколько качественно написана музыка, может себе отдать отчет: там провисает, тут не доведено, материал недостаточно яркий, ну и много чего еще. А слушателя просто не вставляет. Ну так и забудьте о критериях, слушайте и все тут.

— *Борис, но как же слушать-то, когда это ново и непривычно?*

— Разумеется! Новая музыка тем и нова, что предлагает хотя бы малюсенький, но выход за пределы прежнего опыта.

— *Странно — для себя я определял музыку как «повторение» — и в смысле строения и в смысле «узнавания».*

— Почему странно? Повторение и различие. Все как у всех.

— *А как сориентироваться в именах и направлениях? Для большинства генеалогическая ясность закончилась на Шнитке, Денисове и Губайдулиной. Кого бы вы предложили слушать, если за один полюс принять Смелкова, то кто находится на противоположном?*

— Дался вам господин Смелков, это же курьез, о чем тут вообще говорить. Рекомендовать я ничего не стану, потому что у каждого свой слуховой багаж и психический склад. Только посоветую — не бояться. Бояться можно разве что потратить время на 397-е прослушивание Первого концерта Чайковского.

Думаю, и хронологического подхода не нужно. Мол, последняя черта для меня — Шнитке, я и его-то со скрипом, а уж что там дальше, и помыслить страшно. Это же не изучение истории музыки. Да и дискретная она стала, эта история, в последние сто лет.

Не надо думать про полюса. И вообще: не надо хотеть извлечь какой-то сухой остаток из музыки. Надо стараться всякий раз пребывать в ней с максимальной отдачей и полнотой, на которую вы способны. А уж что в вас потом от нее останется, то все ваше, незаемное.

— *Просто опера Смелкова — показатель разрыва между ожиданиями и существующими практиками. Это редкий случай громкой постановки современной оперы, поэтому я постоянно возвращаюсь к ней.*

— Пожалуй, пока что нечего в этом смысле ожидать от такого театра, как Мариинский. Прежде всего там некому петь но-настоящему современную музыку.

У нас вообще очень низкая общая культура вокалистов. Чем громче голос, тем меньше нужны мозги, а система образования это поощряет. Но это отдельная тема — порочный круг образования и практики, так почти в любой музыкальной области.

А вы знаете, что Смелков пишет оперу «Идиот»? И что там вообще, кажется, задумана трилогия по Достоевскому — если я не ошибаюсь, включая «Бесов»? Как вам такой мегатрэш?

Жалко, что Гергиев, обладая такими колоссальными логистическими ресурсами, в репертуарном смысле ведет себя довольно бессистемно. Ведь если как-то сдвигать театр к более новому репертуару, было бы неплохо ставить оперы первой половины XX века, чтобы воспитывать вокалистов, да и публику.

Кроме того, есть ведь замечательные композиторы, не слишком радикальные, которые могли бы написать для Мариинки — например, Александр Бакши или Александр Раскатов, и это было бы вполне привлекательно и не отталкивало бы.

Но я сомневаюсь, что у Валерия Абисаловича имеется компетентный в этом смысле советник по репертуару.

— *Говоря о своих коллегах, вы утверждаете, что здесь каждый за себя. С другой стороны, многие ваши инициативы направлены на распространение современной музыки. Значит, все-таки не только за себя, но и «за того парня»?*

— Нормальная корысть любой общественной инициативы — создание среды. Мы хотим воспитывать своего слушателя, а эта задача не решается усилиями одного композитора. Тем более что «тех парней», за которых стоит постараться перед слушателем, становится все больше, я имею в виду своих коллег.

Важный момент: конкуренция должна быть эстетическая, а не за ресурсы, деньги и прочее, потому что пробиться к аудитории можно только сообща. Про «Пифийские игры» давайте я расскажу, зачем это было нужно лично мне.

Внешняя причина была простая — на людей посмотреть и себя показать. А подспудная такая: я не доверяю коллегам. Не потому, что они мои конкуренты или что они думают иначе, чем я. А просто потому, что они — не я. И мне хотелось их испытать. Поглядеть,

как они будут выкручиваться, петлять, ускользать от предложенных мною тем, чтобы сделать в рамках моего предложения то, что хочется не мне, а им. За этим всегда было интересно наблюдать.

Так стало не сразу. В первые два-три раза я все еще думал: вот изобрету такие отличные темы для соревнований, что все будут под них подстраиваться. Но нет, в основном люди гнули свою линию и свои сочинения к моей теме подверстывали так, шалаяй-валяй. Чем дальше, тем больше это было заметно. Хотя я старался тщательно соотносить тему и приглашаемых авторов.

После восьмого раза мне кажется, что они и дальше будут так делать. Потому что лично им нужен повод, чтобы писать, но не нужна причина, чтобы писать. Так, наверное, и должно происходить у настоящих композиторов.

Теперь я понимаю, что подходил к «Пифийским играм» скорее как композитор, чем как организатор. Мне хотелось сочинить какое-то гиперпроизведение посредством коллег, а они не хотели в него всочиняться. Мне хотелось брать коллег как материал, а они не хотели мне даваться. Ну еще бы! С какой стати? Да я и сам такой. Кто бы для меня придумал творческое задание, чтобы я от него увиливал, врал и путал следы. А то в этих пятнашках я все вожу и вожу.

Александра Филоненко

— *Что важнее в песне, мелодия или текст?*

— Сложно сказать: в какой-то момент, когда я искала «свой» тип пения, то пришла к определенному типу вокальной пьесы: и в нем не существенно, что важнее. В том-то и заключается главная методологическая проблема моих сочинений.

Обычно я работаю с двуязычным текстом, это формирует определенный формат как самого текста, так и того материала, который поется...

Впервые я начала заниматься вокальным синтаксисом в пьесе *MUTE*, где и опробовала принципы моделирования своего способа вокала (пения). Именно эта пьеса стала для меня лабораторией работы с текстом, с музыкальной тканью и синтаксисом...

— *На примере MUTE вы можете пояснить, что вы имеете в виду под своим способом вокала?*

— Я писала эту пьесу для Ансамбля Аскольта и величайшего из ныне живущих контратеноров Даниеля Глогера. Изначально проблема, передо мной стоявшая, звучала так: «Что сейчас вообще можно написать для контратенора?»

Пообщавшись с музыкантами и с самим Даниелем, я поняла, что пьеса должна быть совершенно «нетипичной», как для меня, так и для стандартного понимания «что есть контратенор». Я изучила голос Даниеля, как он поет, и по возможности что уже написано для контратенора, и после долгих поисков «типа интонирования» начала писать, скажем так, «стандартную песню», но в процессе работы возникла нестыковка между моим музыкальным синтаксисом, музыкальным материалом и самим текстом.

Так как я пишу на двух языках, выбор текста всегда сложен, а вот контраст между языками (русский/немецкий) я пытаюсь стереть — мне важен некий новый, может быть, даже «слоговой» язык.

Контраст фонетических основ двух языков я вывожу из самого этого «нового» текста, пытаюсь в самом тексте сделать осознанный MUTE. Хотя изначально я хотела назвать пьесу иначе — «Неспособность быть человеком», мне удалось смоделировать принцип переключений как в языке, так и в вокале.

— *В чем же все-таки заключаются ваши принципы пения?*

— В непосредственном дроблении и «покадровости» смешивания, то есть я применяю прием *мьют* (*принцип переключения с собственно кнопкой mute*) между текстом (словом, буквой, даже просто дыханием) и звуком, отдельными микроэлементами пения...

— *Мы начали говорить о вашей музыке с песенных произведений?*

— Потому что практически всегда я писала инструментальную музыку, даже если в ней и был текст, то это был материал для чтеца, а не певца. Меня всегда тянуло к оркестру, к большим составам и формам, что со временем сформировало определенный тип мышления.

Только шесть лет назад, начиная с 2009 года, когда мне нужно было написать пьесу с голосом, я попыталась преодолеть стереотип и тип мышления, что собственно оказалось большим «открытием» и счастьем для меня в дальнейшем. Таким образом, я начала открывать близких авторов — Марианну Гейде, Полину Андрухович, Олега Задорожного, Кирилла Широкова, Хайнера Мюллера, Михаила Лентца, Эрнста Яндля и других.

— *Какого рода страх вы испытывали?*

— Самый банальный: лишь бы не получилось так, как я ненавижу, ведь как я хочу — я не буду точно знать, пока не напишу. Чтобы сориентироваться, в такие моменты я слушаю лучшие, на мой взгляд, образцы вокальной музыки — сочинения эпохи Ренессанса, Ноно, Берга.

— *А чем Гейде и Андрухович кажутся вам близкими?*

— Их тексты конструктивны, имеют четкую синтаксическую оформленность, символичность и музыкальность. В них есть пульс и мне близкая «слоговая» ритмика, чрез призму которой я уже слы-

шу «это мой текст или нет», у них есть все то, что мне близко в поэзии, у нее практически всегда «всё на грани». Это было мне близко.

Когда я писала *MUTE, Im Schatten der Frau, Mach auf das Tor, Herr Matador!*, именно такими должны были быть мною выбранные тексты.

— *И все-таки почему ваша музыка не хочет обходиться без текста?*

— Мне интересно работать с текстом. Мне всегда был интересен музыкальный театр, даже я бы сказала — синтетический театр, где музыка, текст, анимация, танец в единой метаморфозе образуют некий единый тип ультратеатра.

Голос — наиболее выразительная музыкальная краска, наиболее интересный драматургический импульс. Ведь все мои вокальные пьесы в каком-то смысле — мини-сцены из «воображаемой оперы».

Самое главное — я стремлюсь к пропеваемости текста и прочитываемости вокальной партии.

— *О чем же будет эта ваша воображаемая опера?*

— О-о-о, это глобальный вопрос. Есть композиторы, ищущие себя всю жизнь: обращаясь к различным темам, стилям, направлениям и порой кардинально меняя стиль, манеру письма, такой человек ищет путь, на котором обретает «себя». Тот самый штрих или знак, по которому мы все его узнаем. Нравится вам музыка Шнитке, Денисова, Лахенмана, Стравинского или нет, но тем не менее факт «узнаваемости» налицо. Каждый из них создал свой «персонафицированный знак», по которому мы сразу узнаем того или иного автора; знак, ставший их факсимиле.

Анри Бергсон вопрошал: «Где начинается и заканчивается индивидуальность?»

В наше время понятие индивидуальности провокативно само по себе, так как с индивидуальностью связаны такие понятия, как дар, талант, смелость, стремление идти своей дорогой, несмотря на рынок и рыночный спрос. Это может прозвучать нескромно, тщеславно и даже высокопарно, но я позволю себе сказать, что «дар» был послан мне свыше, после чего «найти себя» и «познать себя» стало лишь вопросом времени.

И еще. Меня всю жизнь интересовали живопись и литература, а со временем стал интересовать театр. Все эти музы вдохновляли меня, приближая к главной идее творчества. Все, что я до сих пор сочиняла, было долгим прологом к моей главной пьесе.

— *Что это был за пролог?*

— Я писала музыку на тексты Новалиса — *Einst da ich bittre Tränen vergoß, Fälle* по Д. Хармсу, *Steppenwolf* по Г. Гессе, а также сочиняла и по картинам: *Kiefers Schatten* по Ансельму Киферу, а также по Босху, Родену.

В этих пьесах я пыталась шлифовать свое мастерство. То, что я создаю сегодня, точно так же проникнуто идеей шлифовки мастерства, хотя сегодня передо мной встают уже иные задачи. Порой я сама пишу текст или же вижу, какие декорации, костюмы, свет, видео будут нужны для его исполнения. И тогда сугубо музыкальные идеи перерождаются у меня в более универсальные и синтетические.

Главная мысль всех моих сочинений — это, во-первых, создание новой музыкальной материи, нового звукового пространства и времени, а во-вторых, как ни банально это будет звучать, стремление сделать просто хорошую музыку...

Вспоминаю слова Эдисона Денисова...

Забавно, во время учебы он меня ругал и был строг. А позже как-то сказал: «Саша, вам нужно много писать и работать над собой, остальное у вас есть...» Отвечая на ваш предыдущий вопрос: я хотела поднять тему «персонификации», возникающей (или, наоборот, отмененной) в нашем обществе. Не думаю, что моя музыка как-то связана с социумом напрямую, но, живя в обществе, мы не можем оставаться слепыми...

— *Странно, мне музыка всегда казалась более самодостаточной, нежели живопись или тем более литература. Вы говорите о других видах искусства, потому что чувствуете недостаточность музыкального языка?*

— Нет, конечно же, просто меня всегда интересовал синтез искусств, взаимодействие контрастных, но в то же время близких видов и жанров. Я стремлюсь к гомогенности материала, который, в свою очередь, уже синтезирован.

Например, сейчас это уже не ново (к вопросу о «новизне») писать пьесы с включением видеоартакомпьютерных технологий. Меня же интересуют мультимедийные пьесы, в которой ничто не преобладает.

Больше всего меня интересуют метаморфозы и преобразования, появление новых форм, новых средств выразительности, средств исполнения и даже возникновение новых жанров.

Хотя я уверена, что рано или поздно все будет возвращаться к старым формам, но уже на другом каком-то уровне.

— *Не совсем, уточните: музыка универсальна и не нуждается в подпорках?*

— Конечно же, музыка универсальна по своей природе, вопрос лишь, в какой традиции и в какой эстетике работает композитор.

Приведу пример: вы пишете музыку, которая самостоятельна и самодостаточна. В то же время при взаимодействии с другими художественными пластами, например театральными, как у Маурисио Кагеля, музыка и театр становятся равноправными проявлениями одного измерения.

— *Тогда нужно говорить о вашем языке и ваших средствах, так?*

— Конечно же, всегда нужно учитывать эстетику, в которой композитор работает, хотя сейчас, по моему мнению, и этот стереотип стерся. Например, ощущая у того или иного композитора прямую связь, с одной стороны, с нововенской школой, сериальностью и четкой организацией материала, а с другой стороны, с постэкспрессионизмом и поставангардом (хотя этот термин я не очень люблю употреблять), ты распространяешь эти технические рифмы и на расшифровку музыкальных средств.

Меня всегда поражал феномен музыки Ноно. Изучая его партитуры (хотя все они в зависимости от времени создания кардинально отличаются друг от друга), я поражалась их «совершенству»: четко выполненная партитура в итоге всегда воспринималась логичной, естественной, как бы по наитию написанной.

Тот же феномен я могу перенести и на музыку Джачинто Шелси. Удивительный композитор! Для меня огромную роль играют гармония, работа с инструментом, расширение его возможностей и внутренняя драматургия этих взаимоотношений.

Все эти факторы и определяют «узнаваемость» моих сочинений. Нового, конечно, здесь ничего нет, разве что только то, как я использую и применяю мои принципы и делаю музыку «моей»...

— *Когда же это началось? Кто был первым? Кто вам подал пример?*

— В пятнадцать лет, когда я услышала «Пять оркестровых пьес» Шёнберга (опус 10) для оркестра, то была поражена мощью, богатством красок и гениальным владением оркестром.

А пьеса «Краски» меня просто очаровала. Строящаяся на одном аккорде, магически перекрашивающемся между двумя группами оркестра, она явилась для меня принципом, «импульсом», который я до сих пор применяю, причем не только в оркестровой музыке. Под ее влиянием игра с тембром, тембральное перекрашивание стали важными средствами моей музыки.

— *Какую роль в вашей музыке играют паузы и интервалы?*

— Именно они определили тип используемой гармонии. В ранних пьесах я придерживалась, как ни странно, преимущественно «романтических» интервалов — терции, сексты, секунды.

Далее мой интерес перешел на тритон и секунды. Думаю, в этом проявилось влияние Луиджи Ноно, в особенности его «Прометей». Далее меня интересовали только чистые интервалы: квинта, кварта. Сейчас, когда я пишу (я сочиняю интуитивно), сама пьеса определяет выбор интервала(ов). Хотя в последнее время доминируют опять-таки секунды.

Гармония... гармония для меня важна в комбинации с оркестрово-тембральной тканью. Для меня это фундамент пьесы, точно так же, как и форма, хотя формы моих пьес нередко ведут меня за ними. Порой мне даже интересно наблюдать за этим процессом.

Импульс... Все, что создается, приходит импульсивно. Создавая пьесу, наблюдая за ее возникновением и постепенным преобразованием, я ловила себя на мысли, что принцип «развертывания» очень схож с моментом развертывания материала у Бетховена. Когда на уроках анализа и формы мы изучали его сочинения, было интересно проследить, как из одного ядра-мотива, из одного импульса рождается космос.

То же самое я могу отнести и к Моцарту. Довольно-таки простенький мотив превращается в божественную мелодию — это и есть, с моей точки зрения, реализация дара композитора. Порой точно так же из ритма или из звука, из микроэлемента я развертываю, как из кокона, фразу, эхо, используя знания и фантазию.

Форма в инструментальных пьесах и в пьесах с текстом всегда разная. Я не приемлю схематизированную, спланированную музыку, но вы, должно быть, спросите: если процесс не контролировать, то возникнет хаос?

Конечно!

Форма для того и существует, чтобы бороться с хаосом, но я всегда даю свободу развития музыке, лишь направляя ее в нужное русло.

В последнее время мне стал близок принцип блоков, кадров. Это продиктовано выбором используемого текста и возникло как некий новый уровень — «тембральная переокраска»: когда «произнесенное» переходит в «звучащее» на всех музыкальных уровнях, тогда и возникают эти блоки.

Говоря о музыкальном языке и эстетике, я могу сказать, что мне до сих пор близок (пост)экспрессионизм с его выразительными средствами.

— *Вы часто говорите о том, кто на вас повлиял. Для начала расскажите о своих учителях Денисове и Тарнопольском, я всех упомянул?*

— Да, они были моими учителями, но я хотела бы еще назвать композиторов и музыковедов, которые были для меня важны в годы учебы и формирования. Юрий Николаевич Холопов (преподававший современную гармонию), Николай Корндорф, Юрий Каспаров, Елена Вильгельмовна Гладилина — человек, открывший для меня настоящую игру на фортепиано... С разных сторон эти музыканты влияли на мое формирование.

Но моим первым по-настоящему серьезным учителем был Владимир Григорьевич Тарнопольский. К нему я пришла в пятнадцать лет, вернее, я «выдержала экзамен на стойкость», придя к нему в класс (начала я играть на фортепиано в три года, а сочинять — в пять).

В то время когда я поступила в училище Ипполитова-Иванова на музыковедение, Владимир Григорьевич вел музыкальную (зарубежную) литературу и инструментовку только на последних курсах. Факультативным был и курс композиции, которые вели два других педагога.

Поступив в училище, я узнала, что параллельно могу заниматься композицией. Все мне советовали идти к другому педагогу, так как «она берет всех». Такая формулировка противоречит моей натуре — и я решила идти к тому, кто не «всех берет», а пишет очень «странную музыку», «авангард»!

— *Расскажите о своей первой встрече с Владимиром Григорьевичем Тарнопольским.*

— Можете представить: когда вашу музыку и игру на фортепиано всегда воспринимали только в самых превосходных степенях, «езде тебе дорога». А тут, сразу после проигрывания на фортепиано, тебе говорят: «Ну что, Сашенька, это, конечно, замечательно, но давайте-ка напишем сонату...» Какую сонату?!! Проиграв предложенную мне и для моего тогдашнего уха «ужасную музыку» (прелюдии Шостаковича и сонаты Прокофьева, ставшие потом одними из моих любимых сочинений), я удивилась еще больше: «Боже, как такое может нравиться?»

С другой стороны: меня задело, что я не могу писать сонаты...

Таким образом, я и начала пробовать писать другую музыку... Длилось это месяцы, а я по-прежнему понимала, что не знаю, как писать СОНАТУ.

Промучившись, я наконец сообщила родителям, что поскольку не могу писать сонаты, то забрасываю сочинение. И с таким результатом вновь пришла к Тарнопольскому, заявив, что «конечно, я знаю, что вы меня не возьмете в свой класс, так как никакой сонаты я не напишу...»

После некоторой паузы Тарнопольский спросил: «Ну а тему-то вы уже нашли? Покажите вообще, что у вас есть?» Я показала то, что «выжала из себя», и, проиграв тему на рояле, ждала подтверждения своей правоты, посматривая на дверь.

И тут последовала фраза, которой я точно не ожидала. «Ну что, Сашенька, в целом неплохо, тут, по-моему, есть уже зацепка. — (Это

стало, кстати, потом темой (главной партией) моей фортепианной сонаты), á la главная партия Седьмой сонаты Прокофьева). — Я беру вас, но теперь пишем сонату...»

Вот так я и попала к тому, кто меня сформировал. Годы учебы в училище стали фундаментом.

Учеба у Владимира Григорьевича была для меня открытием нового космоса, так как, помимо информации о новой музыке — той, что уже есть, и той, что пишется, нам всегда объясняли, как это сделано. Мы всегда смотрели и слушали музыку сообща, всей группой, так же делал и Эдисон Васильевич Денисов. Это потом мне пришлось идти уже одной.

Проучившись у Тарнопольского, я решила поступать в Московскую консерваторию. Сказала ему об этом, он в ответ озадачил, сказав, что у меня очень малые шансы: без связей и блата туда не поступить. Но что мне терять? Я решила испытать судьбу еще раз...

Нужно было успешно сдать лишь специальность и фортепиано. За фортепиано я не волновалась, с этим было все в порядке. Оставалась композиция. Тарнопольский советовал, если что, идти к Н. Н. Сидельникову, у которого он учился сам.

Придя на экзамен в знаменитый класс № 35 «очередной феей» (так нас, девиц, называл Альберт Семенович Леман, увы, уже покойный), я показала виолончельную сонату, сыгранную Димой Чеглаковым, затем фортепианную сонату, которую исполнила сама, и три романса на слова Лорки. Ну и прошла... первым номером.

Так началась моя учеба в консерватории. Проучившись один год (тогда умер Николай Николаевич Сидельников, потрясающе самоубытный человек, странно относящийся к некоторым направлениям в современной музыке), я наконец попала к Эдисону (так мы все за глаза называли его в классе) — Эдисону Васильевичу Денисову!

Денисов, кардинально противоположный мне тип личности, оказался огромным даром судьбы. Если у Тарнопольского я училась «читать», то у Денисова «писать» и «думать». Благотворность обучения у Денисова проявлялась еще и в том, что он вел у меня инструментовку.

Если бы не злосчастная автокатастрофа... я могла бы еще столькому научиться у него...

Собирались мы у него дома, слушали как его собственную, так и зарубежную музыку, которую он считал заслуживающей внимания. Он анализировал, показывал, на что нужно обратить внимание. И это была уже «школа мастерства».

Именно благодаря Денисову я познала оркестр. Позже, уже переехав в Германию, я больше не встречала такого педагога, как Денисов. Будучи сам «строптивым ребенком», он тем не менее одаривал нас теплом любящего и заботливого «отца».

— *Теперь, годы спустя, как вы оцениваете учебу у Денисова?*

— Только сейчас, когда его уже нет в живых, я начала понимать его методы преподавания, оценку того, что есть хорошая, настоящая музыка, а что «пыль».

Мне очень недостает его именно теперь, ведь он был тем композитором и личностью, с которой мне было бы интересно по дискутировать на нынешнем этапе своего развития.

Парадоксально, но то, что меня тогда в нем раздражало, бесило вплоть до неприхода на урок, теперь я вижу в себе — я повторяю его черты, преподавая сама.

Помню забавный факт. Я была уже на пятом курсе и начала писать оркестровый диплом, где много использовала арко в партии ударных, что привело Денисова в возмущение: «Саша, уберите ваши дурацкие смычки! На ударных играть палочками — дурной вкус, перестаньте копировать вашего Владимира Григорьевича!..»

На что я сказала: «Эдисон Васильевич, вы ведь тоже используете такой способ игры!»

И тут же в ответ Эдисон сказа следующее)): «Мне можно, Саша, а вам — еще нет...»

С хитринкой сказал, с затаившейся улыбкой, запомнившейся мне навсегда. К следующему разу я стерла ластиком все «арко», поставив вместо них «баттуто»*.

Денисов очень внимательно посмотрел ноты и сказал: «Ну вот, видите, совсем другое дело!»

На защите диплома, конечно же, я оставила все, как было.

* Палка, которой били в пол, отбивая такты.

Жаль, что Эдисон так и не услышал мою работу. Он умер до наших экзаменов, не услышав звучания моей вещи...

Памяти его я написала пьесу *Einst da ich bittre Tränen vergoß...* для чтеца, детского голоса и ансамбля. Знаете, бывают моменты, когда он «является» ко мне, правда-правда! И я с ним советуюсь, как бы это странно сейчас ни звучало...

Он никогда специально мне не помогал (выиграть в конкурсе, связями, в исполнениях), но сказал однажды неожиданную фразу моей маме: «Наталья Григорьевна, я знаю на свете не так много хороших женщин-композиторов, их, может быть, четыре или пять, но в их числе я считаю и Сашу...»

А я и предположить не могла, что человек, который меня постоянно ругает, «тиранит» и несправедливо ко мне относится, скажет такое! Парадокс? Для меня его слова стали завещанием, крайне важным критерием, возможно, поэтому моя планка и требования к себе всегда немного завышены...

— Вы сказали, что начали играть и сочинять очень рано. Почему так произошло?

— Не помню себя в том возрасте, когда начала играть и сочинять. Родители рассказывали: когда мне было три года, я взбиралась на стул и повторяла то, что моя старшая сестра в данный момент играла.

Вначале это были импровизации в стиле Баха и Моцарта и других. Даже не припомню, сколько часов я могла просидеть за инструментом, привыкнув быть, существовать с фортепиано. Импровизировать и подражать тому или иному стилю. Давалось это легко и доставляло огромное счастье, благо, Господь дал мне абсолютный слух, исполнительские данные тоже были приличными, и это все как-то суммировалось...

Помню, когда я уже открывала различные стили, композиторов, направления, этот опыт «подражания» мне помог как в гармонии, так и в инструментовке.

Конечно, я никогда не задумывалась, кем буду: когда меня спрашивали, кем я хочу быть, то я твердо отвечала: «Композитором!» В дальнейшем у меня произошла перемена: из сочиняющей пианистки я стала играющим композитором. Несмотря на то что я

всегда быстро и много писала, записывать сама я начала довольно поздно, лет в десять.

Конечно, те сочинения были просты и наивны, поэтому настоящая, серьезная школа началась только в училище — у Владимира Григорьевича Тарнопольского.

— *Считали ли вы себя вундеркиндом?*

— Конечно же нет! Было всегда непонятно, почему другие не понимают само собой разумеющиеся вещи; например, сразу повторить за другими то, что ты только что услышал, аккомпанировать или импровизировать на данную тему.

Для окружающих, до некоего возраста, я была вундеркиндом. Меня сравнивали с Моцартом, но я никогда не обращала на это внимание.

По-настоящему я начала понимать много позже, что дар — это клеймо, от которого не суждено избавиться. А еще позже столкнулась с такими странностями человеческой натуры, как глупая зависть и месть.

— *Какое из своих сочинений вы считаете опусом номер один?*

— Хотя я и не ставлю номера, но первым опусом считаю пьесу *Eos* для гобоя и виолончели. Думаю, с нее началось мое «серьезное» творчество.

Эту пьесу я писала специально для фестиваля «Хайдельбергская весна» (1993), куда мы все (некоторые ученики Денисова, Денисов и ансамбль АСМ первого состава) были приглашены.

Несмотря на малый состав (обычно меня тянет к большим), пьеса оказалась на то время решающим и, думаю, переломным моментом: взяв два противоположных по звучанию инструмента, я написала пьесу, построенную как конфронтация и одновременно синтез двух инструментов, взяв за основу «бетховенский тип развертывания».

В то время, как и все «нормальные» композиторы, я искала новые средства звукоизвлечения, экспериментировала.

Я долго думала об идее пьесы, несмотря на то что зерно звучания уже было. Я тогда увлекалась мифами и в какой-то момент поняла, что меня особенно привлекает миф об Эосе.

— *В чем заключалось «зерно»?*

— Идея плача, к которому периодически в пьесе все сводится, вырастала из одной ноты, в различных ее модификациях. Сначала это было как переокраска, игра с тембром, затем как дополнительный импульс, как ритм, и так далее.

В этом-то и была задумка. Представьте себе: у вас в руках некий предмет и как при долгом всматривании или исследовании раскрываются его новые грани.

Это «зерно» рождает некое другое «зерно», одна молекула рождает другую. Выбор инструментов был очевиден. Гобой с его типично тембром и виолончель с ее широким спектром возможностей.

Я преследовала две задачи: создать музыкальное сочинение и открыть новые способы исполнительской игры. Так как литературы для такого состава я не знала, пришлось «открывать Америку». Денисову это сочинение нравилось, что логично: там не было арко на гобое и ударов по виолончели. После концерта меня все поздравляли, пьеса имела большой успех, чего я не предполагала! Одно издательство предложило издать мои пьесы. «Эос» был неоднократно сыгран хорошими музыкантами. Именно после нее я поняла, куда мне идти, какой стилистический путь мне ближе. И уже после этого я сочинила «Пять фортепианных пьес», «Шаги на снегу», *Look at the Clouds* и другие.

— И какой стилистический путь вам ближе?

— Каждый раз я себя сознательно «ломаю», пытаюсь найти то, что на «данный» момент станет для меня актуальным, оттого, кстати, и начала наш разговор о связи с текстом, взаимосвязи текста и музыкальной ткани — то, что сегодня мне особенно интересно...

Порой, анализируя моменты, которые мне не близки (стилистически, эстетически), я беру некий материал или структуры, которые модифицирую таким образом, что в конечном итоге рождается новая, «моя» материя.

Несмотря на кардинальную смену стилей во время учебы, от Лигети, Штокхаузена, Лахенмана, Ноно, эстетика постнововенцев осталась мне тем не менее близка.

С открытием имени Луиджи Ноно начался второй виток моего пути. Ноно стал для меня «учителем», и долгие годы я была под влиянием его сочинений, среди которых в первую очередь «Про-

метей», *La Lontananza nostalgica utopica futura, Per Bastiana, Das atmende Klarsein, No hay caminos, hay que caminar*.

Следующим этапом был Лахенман. Впервые я услышала его музыку еще в училище. В то время, будучи не готовой оценить и, в хорошем смысле, «перенять опыт» мастера, я воспринимала его поверхностно, как интересного, но не близкого мне по эстетике композитора.

Но когда начала анализировать его язык, средства, форму и синтаксис, я была поражена парадоксом: при всей кажущейся новизне Лахенман — композитор абсолютно академический.

Феномен Лахенмана еще и в том, что он создал новый словарь, новый синтаксис, который я на тот момент ни у кого не встречала.

Будучи учеником Ноно, как я узнала позже, он продолжил линию нововенцев, ясно угадываемую и у Ноно, но, с другой стороны, обращаясь к старинным формам.

Свой творческий метод Лахенман назвал «инструментальной конкретной музыкой». Под этим названием он подразумевает то, что музыкальный язык, охватывающий весь звуковой мир, становится доступным в инструментальной музыке через нетрадиционные методы игры на них.

Все это — музыка, в которой звуковые события выбраны и организованы так, чтобы способы, которым они извлекаются из инструментов, были, по крайней мере, столь же важны, как конечный звуковой результат. Но самое главное, что привлекло меня в Лахенмане, — его философия, отношение к материалу. Именно через анализ его произведений, в особенности его *Kontrakadenz, Staub, Tableau, Allegro sostenuto, Accanto*, я постепенно шла к следующему этапу.

Должна упомянуть еще одного композитора — Беата Фуррера. Я открыла его музыку случайно, его пьеса *Niin* потрясла меня своей энергетикой, которой так часто не хватает в сочинениях, создающихся сегодня.

При всем отличии, его эстетика мне очень близка: так же как и Лахенман, Фуррер работает со структурами и звуком, обращаясь к барочным формам и типам пения. Его сценические пьесы, оперы *FAMA, Blinden, Still*, оказали на меня большое воздействие.

— А зачем нужно все время быть актуальным?

— Это просто моя специфика: отсутствие страха «сбрасывать кожу». Очень долгое время я писала в определенном стиле, применяя те или иные средства, которые мне были знакомы, привычны, и переносила на новые сочинения.

Руководствуясь однажды найденным «своим» стилистическим языком, я просто писала новые сочинения, до того момента, пока не поняла, что повторяюсь и каждая пьеса становится «копией» предыдущей. Есть такое понятие — «устоявшаяся манера письма».

Так вот, это — бред!

Отсутствие изменений, чувства «здорового» авантюризма, постоянных экспериментов — смерть для художника. Это не высокие слова, это правда. Это как оседлость, привычка и удобства, затягивающие тебя в трясины.

Именно через ломку важно найти нечто новое для тебя, может быть, даже не характерное, это и есть путь вперед. Как-то Лахенману задали вопрос о его отношении к тональной музыке, мог бы он написать в тональности? Ответ был прекрасным! «Я как раз сейчас и пишу в ля мажоре». К вопросу о новизне и о современности. Не важно, как и что, главное — кто! Послушайте его «Кончертини»! Это привычный Лахенман?

— Ну, я стал на YouTube'е искать и слушать Лахенмана... Саша, проблема в том, что композиторов, о которых вы говорите, сложно слушать. Для обычного человеческого уха они звучат шумно, агрессивно и дискомфортно. Как быть с этим противоречием — современные композиторы, как правило, увлечены диссонансами, тогда как слушателям нужна сладенькая симфоническая вата, — и откуда оно берется?

— Сейчас, во время бесконечных информационных возможностей с привлечения Интернета, медиасетей, слушателю предоставляется бесконечная возможность выбора.

Конечно, засилье и пропаганда поп-культуры притесняют как академическую классическую музыку, так и современную академическую музыку, да вообще настоящее искусство без глянцевого обертки. И это большая проблема современности, общества, в котором мы существуем.

Общество навязанного гламура и удовольствия — в Германии это просто катастрофически пропагандируется. Я вижу, как происходит культурная деградация.

Это здесь повсюду, о чем еще говорить, если даже в музыкальных школах (пример из моей практики) не ценятся труд и рвение к классической музыке. Взамен предлагаются дешевая попса и так называемая красивая, мягкая, не будоражащая слух музыка.

Когда я ходила в музыкальную школу, там учились все дети, независимо от того, хотел ты стать профессиональным музыкантом или нет. Претензия, отношение и уровень преподавания был одинаковый. Мы все сдавали экзамены, зачеты, готовились к концертам.

Конечно, это было еще во времена СССР, но где сейчас это строгое отношение к серьезному, не скучному и покрытому нафталином, живому настоящему искусству?

Теперь о «композиторах, которых сложно слушать, что некоторые люди определяют сложной, шумной, диссонантной музыкой».

Здесь нужно опять-таки учитывать два фактора, образовательно-педагогический, формирующий вкус и преемственность, и исторический. Чисто исторически творения, опережающие существующую на данный момент манеру письма, выразительные средства, формы и другие подобные вещи, воспринимались как новая музыка, тогда как сейчас это уже седая классика, вошедшая в репертуар концертных залов.

Всё относительно. Припоминаю слова Владимира Тарнопольского, сказавшего как-то, что если перед индейцем поставить Пятую симфонию Бетховена, то он с ума сойдет.

Я, конечно, не сравниваю современного слушателя с аборигеном, но ситуация похожая, из-за отсутствия вкуса, привитого умения слушать и понимать.

И я приветствую просветительские программы, организованные здесь в Германии таким образом, чтобы «обычный» слушатель мог понимать, что же он слушает.

Конечно, все эти введения, экскурсии перед выступлениями умиляют меня как специалиста, но, в принципе, это верная политика: слушая пьесы современных композиторов в общей абонементной

программе, человек сначала «насильственным» образом познает музыку, создающуюся сегодня, а потом, я уверена, сам пойдет на концерт данного композитора или на серию концертов.

Таким образом, он будет шаг за шагом приближаться к тому, что не способен пока понять, не шарахаться как от чего-то ужасного и уродливого. Нужно просто время...

Именно через «смешанные» программы и следует прививать вкус к современной музыке. Важно, чтобы программа концерта была так умно и органично составлена, чтобы слушатель мог сравнивать разные музыкальные подходы, а не убегать от непереваренной сложности.

Я сама была свидетелем ситуации, когда мою пьесу для оркестра наравне с классическими произведениями исполняли в одном симфоническом концерте. И я была удивлена, что обычная, консервативная публика совершенно нормально воспринимала мое сочинение.

Более того, после исполнения меня очень поздравляли — все были поражены, что такие пьесы создаются сейчас. Дело не в тщеславии, а в том, что «правильное» прививание вкуса, точно иммунитет, дает свои неспешные результаты.

Будучи недавно на фестивале «Клангшпурен Швац» (Австрия), я была поражена тем, что обычный, не специализированный на современной музыке слушатель охотно посещает концерты современного фестиваля.

Сначала я думала, что это случайность, присущая одному концерту, но, к моему большому удивлению, те же самые лица я заметила и на других концертах.

Я спрашивала их, не «сложно ли им слушать такие пьесы?». Мне отвечали: «Да, конечно, некоторые проблемы с пониманием, разумеется, существуют, но нам это интересно, так как это ново!»

Я не думаю, что наличие большого количества диссонансов является причиной негативного восприятия актуальных сочинений. Не все, что «искаженно» звучит, есть современная музыка.

Хотя зачастую я вижу псевдотворения, причисляемые к современной музыке. Все упирается в воспитание вкуса и собственного выбора.

Моя пьеса прошла в финал конкурса композиторов на YouTube и получила массу отзывов. Я не думала, что моя пьеса, а она была не из самых благозвучных, наберет столько голосов!

Так что все начинает меняться в лучшую сторону!

— *Теперь о композиторском конкурсе на YouTube... Ведь если судить по посещаемости, то ваша пьеса FARCE вышла далеко вперед. Она идет одной из первых среди «неблагозвучных», хотя и отстаёт от нарративно связанных (Петр Поспелов, Полина Назайкинская, Андрей Семёнов). А как бы вы прокомментировали идею этого конкурса и его результаты?*

— Конечно, идея конкурса была отличной, но уже в самих условиях конкурса, его организации и критериях отбора, произошли досадные сбои.

Идея конкурса — отобрать новые пьесы для оркестра — сама по себе замечательна, хотя, как мне кажется, в своем отборе жюри нужно было сделать две номинации: одну — для профессиональных композиторов, другую — для самоучек, почему нет?!!

Я могу выглядеть высокомерной особой, но! В Европе на конкурсах такого рода уже давно существуют отдельные номинации для профессионалов и для любителей, и я считаю это единственно верным решением.

После первого тура я получала от организаторов письма о том, что у них под рукой нет тех или других инструментов, хотя я не придумывала ничего особенного, — все инструменты, заявленные в моем сочинении на данный момент, входят в «стандартный набор симфонического оркестра». Плюс мизерное количество времени, выделенное на репетиции пьесы, — три-четыре часа — это же чудовищно!

Я думала, что правильно сделала, отправив свою партитуру на конкурс, предполагая, что время изменилось и в России играют пьесы европейского уровня...

Но как вы могли видеть, для таких пьес, как моя, Бори Филановского (хотя его, по-моему, неплохо сыграли) или Володи Горлинского, нужны были другие музыканты (имеющие иной опыт игры, или же, если работать с ними, то не три-четыре часа).

То, в каких условиях работали музыканты, выглядело как утопия, абсурд.

— Мне-то по итогам этого конкурса показалось, что многие композиторы работают в авангардно-шумовом формате, который становится расхожим, общим местом.

— Не вижу, что все пьесы очень уж похожи. Мне эстетически хоть и не близка пьеса Бори Филановского, тем не менее она значительно отличается от других. Так же пьеса Володи Горлинского не схожа ни с моей, ни с другими.

Проблема в том, что даже вышедших в финал тринадцать композиторов нельзя было сопоставлять. Сравнивая лишь пьесы Горлинского и Натальи Прокопенко, можно сказать, что они не могут, не должны быть на одном месте. У меня, к сожалению, конкурс вызвал сплошные разочарования...

— Попутно хочу уточнить: что вы понимаете под «пьесами европейского уровня»?

— Мои партитуры рассчитаны на европейский уровень мастерства музыкантов, это пьесы, написанные в определенной манере, когда речь идет не о стилистической преемственности, но об техническом умении играть сложную партитуру.

Оркестров, способных поднять подобные сочинения, в мире, конечно, не так уж и много, но! Их число растет. Как и уровень их мастерства. Вообще проблема совершенства, повышение уровня исполнителей, преодоление их «узколобости» — темы очень и очень актуальные.

Вот вам пример из практики: на репетиции моей первой симфонической пьесы один альтист играл принципиально неверно. Я не понимала почему? Я думала, может, он не понимает того, что я хочу?

— Нет, все понятно, — ответил он.

— Тогда почему вы играете неверно?

В ответ он еще раз показал неверный способ игры. В итоге мне оставалось только самой взять альт и показать, что предполагалось. На что он сказал мне: так не играют... А было это обыкновенное вибрато смычком.

О чем тут еще говорить?

Поэтому очень правильно, что есть кафедры современного исполнительского мастерства. Хотя, с другой стороны, смотрите, как Маурицио Поллини, величайший пианист современности, испол-

нял Ноно. Значит, все зависит от музыканта! Или ты себя ограничиваешь тем, что уже наработано, или идешь дальше. Вопрос кругозора и умения «сбрасывать кожу»!

— *Вы сказали, что недовольны записью вашей пьесы для ютьюбовского конкурса. Что вас не устраивает и почему?*

— Услышав, как звучит эта запись, я была в шоке. Я не виню музыкантов. Утопия была уже в том, что мою пьесу возможно выучить за несколько часов! Четыре репетиции — стандарт для подготовки симфонической пьесы. Как можно вообще что-то показать за три-четыре часа? Это абсурд!

При всем том важно упомянуть о мужестве дирижера, работающего в таких экстремальных условиях. Федор Леднёв был просто героем!

Поэтому и были диспуты о том, что музыка звучит как набор звуков. Моя пьеса — детально выписанная партитура, с точной сменой способов игры, в ней также важна проставленная динамика и темпы. Иногда что-то проскальзывало, но... увы, только на миг.

— *Как и почему вы оказались в Германии?*

— Так случилось, что я, еще будучи студенткой Московской консерватории, получила стипендию от Берлинской академии искусств. Я пробыла в Берлине недолго, но уже тогда почувствовала, что Берлин — сумасшедший и перспективный город, государство в государстве.

Но! Я никогда не собиралась уезжать из России. Меня приглашали здесь учиться, но для меня лучшим педагогом (потом я могла сравнить) оставался Денисов.

Когда я заканчивала консерваторию, Денисов попал в автомобильную катастрофу и умер 24 ноября 1996 года. И в этот же момент в нашей семье тоже произошла трагедия: у моего отца случился инсульт.

Врачи говорили, что он не выживет, нужна операция. Финансово нам было ее не потянуть. Поэтому я дала родителям согласие на переезд, но только на временный переезд, тогда даже и не предполагая, что он так надолго затянется...

Я ждала, когда будет возможность вернуться в Москву, хотя не прошло и года, как поняла, что стала «чужой» там, где раньше была

моя родина. Германия стала для меня прибежищем и началом моего карьерного роста. Именно здесь у меня закончилось детство...

Вы скажете — какое в двадцать пять лет детство? Я имею в виду беззаботное время, когда ты находишься в «тепличной оранжерее», время вундеркинда, постепенно переходящего во взрослую жизнь с ее реальностью...

— *Есть ли закономерность в том, что мощные композиторские силы осели именно в Германии? Вы, Невский, Раева, Раннев, постоянно там бывающий, и много кто еще...*

— Согласна с вами, Дмитрий... только мое ощущение одиночества было спровоцировано личной ситуацией. Я не думаю, что все, кого вы перечисляете, сознательно осели в Германии. Я всегда стремилась не быть в общей массе, тем более в эмиграции.

А если серьезно, я с удовольствием пожила бы в Париже, например, и поучилась в ИРКАМе*, или, например, в Амстердаме, или в Лондоне. Дело, по-моему, не в месте жительства, а в том, где ты можешь творить. Я могу писать везде, и я не могу сказать, что я держусь за Берлин. Будет возможность пожить и поработать в другой стране или на ином континенте — почему бы нет?

— *А в Потьме смогли бы и жить, и писать?*

— Не знаю, если будет бумага с ручкой, почему бы и нет? Я помню жуткое первое время эмиграции, в одной шестиметровой комнате с родителями, но... я писала!

Подумать только: несмотря на отсутствие тишины, нормального рабочего стола (писала на краешке выделенного нам маленького кухонного столика), я сочинила пьесу на сто страниц... порой на фоне криков, хлопанья дверей... но писала, невзирая на все, потому что не могла не писать. Главное — невозможность не писать.

Поэтому насчет Потьмы не могу сразу сказать «нет». Я как бы изолирую себя от всех и от всего, ухожу в себя и слышу только мою

* IRCAM (*фр.* Institut de Recherché et Coordination Acoustique/Musique, Институт исследования и координации акустики и музыки) — исследовательская организация, созданная по поручению Жоржа Помпиду композитором Пьером Булем для современных музыкальных и музыковедческих исследований. Институт, ассоциированный с Центром Жоржа Помпиду, открылся в 1977 г.

музыку... Кстати, интересно было посмотреть на фотографии Потьмы. Ассоциативно всплывают картины из «Сталкера» Тарковского почему-то...

— *Как устроена ваша берлинская жизнь? Как вообще живут современные композиторы?*

— Интеграция в немецкое общество была долгой; я не сразу оказалась в Берлине. Но только после окончательного переезда в Берлин у меня начался ощутимый прогресс.

Приехав сюда, композитор, да и не только композитор должен рассчитывать на то, что, несмотря на хвалу и супероценку западных коллег, восприятие своей собственной судьбы у него может быть ошибочным.

Это касается как карьеры, так и заработка, просто работы. Постоянно слышу, что мой уровень образования здесь для предоставления работы оценивается как сверхквалифицированный. Никогда не могла понять, что это такое.

Но это касается только заработка, так как за счет получения заказов, увы, композитор, если только он не живет от ГЕМЫ («Общество защиты авторских прав»), жить не может. И иного способа, чем преподавание, для него нет...

В этом-то и дилемма. Моим прибежищем стало преподавание, хотя те, кого я обучаю, не будут музыкантами. Но такими уроками живут здесь практически все, кого я знаю. Большую роль играют гранты для композиторов и заказы от берлинского сената (говорю исключительно о Берлине). Хотя, думаю, система финансовой поддержки от сената или близкой ему по структуре организации есть в любом городе или в любой немецкой земле.

Существует система получения стипендий, на которую композитор живет и пишет. Протяженность таких стипендий всегда разная, от месяца до года. Также в рамках стипендии могут быть совместные проекты с художниками, авторами (писателями, поэтами), танцорами.

Так, например, я получила стипендию в Штутгарте в Академии Солитюд. Задумка объединения в один проект представителей разных видов искусства (музыкантов, литераторов, видеодизайнеров) проста и гениальна. В итоге ты можешь знакомиться с творчеством

коллег, с направлениями, о которых иным способом не всегда мог бы узнать.

Для меня, например, это место (перед переездом в Берлин) стало переломным. С одной стороны, я познакомилась с новыми музыкантами, одними из лучших в Германии, с другой — открыла для себя новых коллег, команду для будущих сочинений.

Солитюд была кладом творческих идей. Через обсуждение совместных проектов и возникли мои новые пьесы. А если говорить об обычной берлинской жизни, то, конечно, с моей точки зрения, Берлин — центр современной музыки, хотя есть еще Кёльн, Гамбург, Штутгарт.

Кроме музыкальных фестивалей, существует еще и литературная мастерская (Literaturwerkstatt). Здесь молодые, известные или не совсем авторы представляют свои книги, проводят литературные чтения, что тоже очень важно и интересно.

Например, именно через совместный проект с литературной мастерской я познакомилась с автором моего первого музыкального театра «Рапунцельмонолог» — это Зильке Андреа Шюммер. Конечно же, возможностей здесь много, но... без соответствующих связей, контактов, рекомендаций очень тяжело. Порой дело даже не в твоём профессиональном уровне, но в том, что сам город находится в событийном переизбытке. Сюда постоянно приезжают новые силы, и, с одной стороны, это замечательно, но, с другой, возникает жесткая конкуренция, поэтому элемент удачи и нужных связей, безусловно, присутствует. Но я не жалею, что живу в Берлине! Надеюсь, что в скором времени ситуация изменится и я буду чаще бывать в Москве.

— *У вашего творчества есть какая-то сверхзадача?*

— Скорее всего, создание индивидуального музыкального языка.

Приложение 1

Возможна ли сегодня гармония в музыке и в мире

Антон Батагов • Георгий Дорохов •
Сергей Загний • Тимур Исмагилов •
Павел Карманов • Дмитрий Курляндский •
Сергей Невский • Олег Пайбердин •
Ольга Раева • Антон Сафронов

АНТОН БАТАГОВ

— *Возможна ли сегодня «духовная» музыка и какой она должна быть?*

— Да. Не знаю.

— *Почему «красивая», гармоничная музыка находится у знатоков под подозрением?*

— А «знатоки» — это кто такие? Что они знают? Жаль, что эти «знатоки» не умеют посмотреть на себя, любимых, со стороны. Тогда бы они увидели, как смехотворно они выглядят со всеми их «знаниями» и «суждениями».

— *Почему музыкально-идеологические спекуляции звучат, как правило, внятно и гармонично?*

— Откуда ты это взял? Ровно наоборот: сегодня «полагается», чтобы было либо нечто сложно-навороченное — для доказательства профессиональной и идеологической серьезности, либо нечто шнитко-подобное — глобальные коллизии, борьба агрессивно-диссонантного зла с беззащитно-гармоничным добром. Надо, чтобы пипл, на который рассчитана такая продукция, хавал с многозначительным видом и радовался, что не зря заплатил деньги за билет. Возьми хотя бы Реквием А. Сюмака. За последнее время это самый вопиющий пример подобного рода. Впрочем, спекуляции (как музыкальные, так и в любых других искусствах) бывают упакованы во что угодно.

— Кто точнее отражает и выражает дух времени — «традиционалисты» или «авангардисты»?

— Дима Билан.

— Возможна ли гармония в современной музыке и в современном мире?

— В мире — нет. В музыке — в зависимости от духовного уровня аффтара.

ГЕОРГИЙ ДОРОХОВ

— Возможна ли сегодня «духовная» музыка и какой она должна быть?

— Раз она всегда была возможна, то и наши дни не представляют исключения. Другое дело — субъективные впечатления некоторых индивидуумов. Очень многие композиторы XX века и начала XXI (Марк Андре, Мессиан) способны одновременно сочетать в себе религиозность и актуальное музыкальное письмо. И они не считают необходимым для выражения своих высоких чувств писать что-то в ре мажоре или в качестве противопоставления лупить по чем зря кластеры на рояле, а решают свои задачи гораздо тоньше, но, соответственно, это не так действует на среднестатистического слушателя, привыкшего к определенным шаблонам и желающего услышать именно их.

Случай Арво Пярта — несколько иной (по крайней мере, его сочинения, созданные в конце 1970-х и в 1980-е годы). Его обращение к простоте — это не желание стать композитором попроще, а стремление к полной аскетичности — «бегство в добровольную бедность», как сам Пярт определил (одно из первых его «простых сочинений» недаром называется *Tabula rasa!*). У некоторых других авторов, к сожалению, упрощение и показная религиозность являются не чем иным, как банальной спекуляцией на стереотипах восприятия. Мне представляется корректным сравнение с извест-

ной ситуацией в наши дни — акция Мавроматти* и выставка «Осторожно, религия!»** представляются ближе к чему-то возвышенному, чем толпы фанатиков, желающих непременно линчевать чем-то не понравившегося им художника (а возможно, просто ищущих повода для выплеска накопившейся агрессии)... Вбить гвоздь в скрипку и просверлить ее насквозь дрелью — едва ли не более уместно, чем прослушивать бесчисленные похожие исполнения Рондо-каприччиозо Сен-Санса...

— Почему «красивая», гармоничная музыка находится у знатоков под подозрением?

— Во-первых, понятие красоты — всегда субъективно. Кому-то нравится до-минорное трезвучие, кому-то звучание колков у струнных инструментов. И это нормально.

Во-вторых — речь может идти не столько о красоте, сколько о стереотипах, принимаемых за красоту. То, что звучит непривычно, — очень часто в глазах обывателя по инерции представляется жутким и уродливым. Думаю, не следует объяснять, что это в действительности не так. Что касается знатоков — то проблема не в

* 1 апреля 2000 г. художник-акционист Олег Мавроматти провел на территории Института культурологии Минкульта РФ акцию «Не верь глазам», в ходе которой сначала его привязали к кресту из досок, после чего ассистенты прибили его руки стомиллиметровыми гвоздями. На обнаженной спине Мавроматти бритвой были вырезаны слова: «Я НЕ СЫН БОГА». В таком положении Мавроматти находился долго, пока боль не стала окончательно нестерпимой. Пресса назвала эту акцию «распятием». Журналистам Мавроматти пояснил: «Я не знаю ни одного артиста в мировом кинематографе, который бы натурально сыграл боль. Эта сцена символизирует настоящее страдание, настоящую жертву, на которых давно спекулирует искусство».

** Скандальная выставка «Осторожно, религия!», открытая 14 января 2003 г. в московском музее Сахарова. Экспозиция объединила 40 художников, осмысляющих в своих картинах символы христианства и современной культуры. Например, Александр Косолапов выставил плакат с товарным знаком Кока-Колы, изображением Иисуса и надписью «Это моя кровь». Выставка действовала четыре дня, после чего группа из шести человек разгромила ее — забросала экспонаты пакетами с краской, уничтожила экспозицию, оставив после себя надписи: «Чудовищно» и «Будьте вы прокляты!».

том, что они не переносят красивую (в инерционном понимании) музыку, а в неприятии суррогата красоты; в неприятии приторного сиропчика; сахарозаменителя, если так можно выразиться.

— *Почему музыкально-идеологические спекуляции звучат, как правило, внятно и гармонично?*

— Дело не в том, что они так звучат, а в том, что они просто более знакомы. Задача композитора — каждый раз это преодолеть; каждый раз пойти против инерции (даже неважно — сознательно/несознательно) как традиции, так и своей собственной. Идти по течению — это творческая и мыслительная лень, как бы ни пытался кто-либо оправдать ее сложными философскими размышлениями. «Духовную» инерцию преодолеть значительно сложнее композиторской...

— *Кто точнее отражает и выражает дух времени — «традиционалисты» или «авангардисты»?*

— Я считаю, что эти определения в настоящее время не очень работают. Как мы сейчас видим, вся история музыки — это продолжение какой-то определенной линии; вторая венская школа вышла целиком из традиций первых венских классиков и позднего романтизма, Булез был бы невозможен без второй венской школы и Мессиана, Лахенман — без Луиджи Ноно, АСМ-2 без композиторов-шестидесятников — и так далее!

Но кто больше выражает дух времени — «традиционалисты» или «авангардисты» — это сложный вопрос, и он не является критерием оценки музыки.

Актуальность может оказаться сиюминутной (и это нормальная и даже необходимая ситуация!).

Все мы помним пример Шнитке, собиравшего некогда переполненные залы. Когда (по рассказам очевидцев) нередко приходилось прибегать к помощи милиции. Настолько людям было необходимо услышать в тот момент его сочинения!

Сейчас такую обстановку представить себе уже невозможно. Но не правы те, кто считает это подтверждением нежизнеспособности его музыки! Дело совсем в другом: изменилось время — изменились

и слушательские потребности. К качеству музыки это уже не имеет никакого отношения...

— *Возможна ли гармония в современной музыке и в современном мире?*

— Это безусловно! Для меня едва ли не самые красивые и гармоничные сочинения — именно те, которые появились в течение последних двадцати пяти–тридцати лет: сочинения Горациу Радулеску, Пьерлуиджи Биллоне, Сальваторе Шаррино, Алексея Сысоева (это имена, взятые наугад, их на самом деле гораздо больше).

СЕРГЕЙ ЗАГНИЙ

— *Возможна ли сегодня «духовная» музыка и какой она должна быть?*

— Возможна. Какой она должна быть, не скажу: секрет.

— *Почему «красивая», гармоничная музыка находится у знатоков под подозрением?*

— Это — к знатокам.

— *Почему музыкально-идеологические спекуляции звучат, как правило, внятно и гармонично?*

— Для меня практически никогда.

— *Кто точнее отражает и выражает дух времени — «традиционалисты» или «авангардисты»?*

— Я много писал об этом. Тексты о музыке, 1995–2009: «Почему русские композиторы оглядываются в прошлое?», «Путешествия во времени и пространстве», «Voces organales».

— *Возможна ли гармония в современной музыке и в современном мире?*

— В музыке возможна, в мире — когда как.

ТИМУР ИСМАГИЛОВ

— *Возможна ли сегодня «духовная» музыка и какой она должна быть?*

— Она возможна всегда, но если композитор садится за стол с целью написать «духовную» музыку, то ее не будет.

— *Почему «красивая», гармоничная музыка находится у знатоков под подозрением?*

— У меня — не находится. Но здесь важно, что именно мы договоримся считать красивой и гармоничной музыкой. Скажем, до мажор и диатонические гаммы, повторяющиеся в течение двадцати минут, я могу воспринять как дисгармонию. Если в произвольном порядке чередовать несколько неизменных фрагментов, как это делает Александр Рабинович-Бараковский, то получится мертвая материя. Наличие внешних атрибутов без внутреннего наполнения — вот что обычно настораживает. Причем такими атрибутами могут служить не только трезвучие и диатоника, но и кластер, серийная техника и так далее.

— *Почему музыкально-идеологические спекуляции звучат, как правило, внятно и гармонично?*

— Любая спекуляция должна быть грамотно оформленной, иначе на нее никто не купится.

— *Кто точнее отражает и выражает дух времени — «традиционалисты» или «авангардисты»?*

А должен ли композитор выражать некий эфемерный дух времени? Не думаю, что кто-либо сознательно ставит перед собой такую задачу. Скорее, и «традиционалисты», и «авангардисты» отражают дух времени лишь косвенно. Единого неделимого духа времени для меня не существует, он многосоставен. Каждый композитор выражает какую-то часть. Кроме того, я не вижу смысла в прямолинейном разделении композиторов на «традиционалистов» и «авангардистов». Подобное черно-белое восприятие не позволяет охватить весь спектр, который на самом деле очень широк.

— *Возможна ли гармония в современной музыке и в современном мире?*

— Гармония — сначала в человеке, а через него — и в музыке, и в мире.

ПАВЕЛ КАРМАНОВ

— *Возможна ли сегодня «духовная» музыка и какой она должна быть?*

— Возможна: Пярт, Джон Тавенер, Георгс Пелецис, Сильвестров, Мартынов — тому примеры.

— *Почему «красивая», гармоничная музыка находится у знатоков под подозрением?*

— Кто эти знатоки? Горстка специалистов-музыковедов — экспериментаторов и режиссеров-маргиналов. Их очень мало, и их подозрения мне смешны.

— *Почему музыкально-идеологические спекуляции звучат, как правило, внятно и гармонично?*

— Я ничем не спекулирую, просто делаю единственно возможное для себя искусство, но, где мне надо, задействую и диссонантные звучания. Или — если это нужно заказчику.

— *Кто точнее отражает и выражает дух времени — «традиционалисты» или «авангардисты»?*

— Авангардисты отображают ад сегодняшнего бытия и, повторяюсь, болезненность состояния душ собственных и нынешнего общества, вернее, его небольшой части.

Мы пытаемся нащупать свет, общечеловеческие ценности и радости или горести. Но не шепот могильных червей и хеллоуинской нечисти.

— *Возможна ли гармония в современной музыке и в современном мире?*

— Возможна и нужна, об этом мне почти ежедневно пишут из разных уголков мира; этому рукоплещет многочисленная, считающаяся у авангардистов тупой публика, тоскующая по обычной человеческой красоте, а не по кишкам на скотобойне или штабелям трупов в правдивых фильмах про Великую Отечественную...

ДМИТРИЙ КУРЛЯНДСКИЙ

— *Возможна ли сегодня духовная музыка и какой она должна быть?*

— Вопрос «какой она должна быть» можно сразу снять — есть четкие правила, традиции, которые необходимо соблюдать. Что касается возможности, то сегодня пишется духовная музыка — я знаю несколько примеров, хотя далеко не всё допускается собственно до богослужения.

— *Почему «красивая», гармоничная музыка находится у знатоков под подозрением?*

— Мне кажется странной постановка вопроса... Я считаю себя знатоком, но у меня «под подозрением» находится некрасивая и негармоничная музыка. И если я с такой сталкиваюсь — то это, скорее, знак того, что мне надо над собой поработать, потому что понятия красоты и гармонии (не только в музыке) слишком широки, чтобы иметь четкие ограничения. Поэтому я предпочитаю выносить оправдательный приговор — даже в тех случаях, когда мне какая-то музыка оказывается не близка.

— *Почему музыкально-идеологические спекуляции звучат, как правило, внятно и гармонично?*

— Музыкально-идеологические спекуляции никогда не звучат внятно и гармонично. Как правило, они легко различимы.

— *Кто точнее отражает и выражает дух времени — «традиционалисты» или «авангардисты»?*

— Дух времени отражает сосуществование тех и других.

— *Возможна ли гармония в современной музыке и в современном мире?*

— Гармония, кажется, включает в себя весь мир — со всеми его противоречиями.

СЕРГЕЙ НЕВСКИЙ

— *Возможна ли сегодня «духовная» музыка и какой она должна быть?*

— Любая серьезная музыка, выводящая слушателя за рамки привычного ему эстетического опыта, создающая для него некое новое переживание слушания — духовна. Новизна того, как мы слушаем, важнее новизны материала, в этом отношении Пярт (ранний) столь же «авангарден», как Ноно или Ксенакис. Композитор, ставящий перед собой подобные задачи, преодолевает инерцию собственного профессионализма и идет туда, где он еще не был. Это очень увлекательно, но не всегда комфортно для слушателя. Но кто сказал, что духовный опыт — это комфорт?

— *Почему «красивая», гармоничная музыка находится у знатоков под подозрением?*

— Я думаю, что знатоки с подозрением относятся не к гармонии и красоте, а к попыткам выдать чужую эстетику (к тому же адаптированную под массовый вкус) за свою. Публика не обязана разбираться во всех нюансах музыкальной культуры, задача специалиста (критика, устроителя, музыканта) следить, чтобы ее не очень дурили. Знатоки, таким образом, выполняют роль контролеров в общественном транспорте и ловят «зайцев», которые «едут во втором классе с билетом в третий», как Набоков говорил.

— *Почему музыкально-идеологические спекуляции звучат, как правило, внятно и гармонично?*

— Я бы не ставил знак равенства между качеством искусства и внятностью позиции автора. Хотя есть соблазн сказать, что автор, который понимает, что он делает, и способен это артикулировать, находится несколько дальше, чем его собрат, следующий исключительно зову интуиции. Но, вообще-то, художника мы ценим прежде всего за его искусство, а не за его способность красочно излагать. Поэтому медийный интерес к тем или иным художникам, возникающий в силу яркости их высказываний, — случаен и свидетельствует о недостаточном внимании к собственно искусству.

— *Кто точнее отражает и выражает дух времени — «традиционалисты» или «авангардисты»?*

— Ни те ни другие. По-настоящему выражают дух времени (если он есть) композиторы, которые работают на стыке поп- и концепт-арта. В основном это ребята, которым сейчас под тридцать, первое поколение, выросшее с компьютерными играми. Это музыка о том, что композитору нравится, художник выступает как восторженный (но и критический, иронический) потребитель. Например, композитору нравятся «Симпсоны» и Лахенман — ну он и использует в своем произведении «Симпсонов» и Лахенмана. Часто это музыка социокритична, она анализирует взаимоотношения художника и общества, анализирует свой язык, еще чаще апеллирует к языку популярной культуры.

Я мог бы назвать имена француза Онджея Адамека, датчанина Симона Стеена-Андерсена, немца Йоханнеса Крайдлера, норвежца Эйвинда Торвунда. Выросло первое поколение композиторов, которое не просто работает за компьютером, автоматизируя процесс сочинения и используя всю музыкальную культуру как «найденный объект», но которое не нуждается в классических музыкальных институциях (оркестрах, фондах и так далее) — и все равно с ними работает, потому что в силу своей оригинальности интересно этим институциям. На фоне этих ребят «классические» авангардисты вроде Брайан Фернихоу выглядят динозаврами, о традиционалистах я уже не говорю. Кстати, кто это?

— *Возможна ли гармония в современной музыке и в современном мире?*

— Гармония в мире невозможна, потому что мир в его сегодняшнем виде существует благодаря неравенству этических и экономических стандартов. Искусство — та область, где опыт неравенства, асимметричности мира переживается и осознается с особой остротой. Можно сказать, что искусство говорит о различии, артикулирует его. Если артикуляция этого опыта оказывается нам полезной, если мы готовы его принять, то в этом случае можно говорить о гармонии.

ОЛЕГ ПАЙБЕРДИН

— *Возможна ли сегодня «духовная» музыка и какой она должна быть?*

— Осмелюсь сказать, что возможна. Но сразу оговорюсь, что понятие «духовная» здесь не может быть ограничено определенными расхожими средствами музыкальной выразительности, которые используют в своем творчестве Пярт, Канчели и другие. Тем более нельзя назвать «духовной» музыку Мартынова. Для меня творчество этого композитора, наоборот, является антитезой духовности. Композиторский метод Мартынова напоминает мне многократное бездумное произнесение молитв (можно подумать, что от количества произнесенных молитв прибавится духовности произносящему). Осмелюсь сказать даже, что так называемая церковная музыка, написанная сегодня, бездуховна, за редкими исключениями (Пярт).

В свое время, будучи звукорежиссером православного радио в Екатеринбурге, я искренне поражался бездарной дилетантской музыке, которая отбиралась главным редактором радио и благословлялась для трансляции духовным наставником теле- и радиовещания Екатеринбургской епархии. Главным критерием был не профессионализм музыки, а наличие в тексте церковной тематики. Еще меня поражало то, что запрещалось транслировать старинную вокальную музыку (будь то Окегем, Машо, Бах или Шарпантье) в замечательном аутентичном исполнении; потому что текст был не русским, хотя все эти произведения в свое время были написаны специально для богослужений.

Меня вводит в недоумение тот факт, что дилетантские суждения церковных служащих, не имеющих профессионального музыкального образования, берутся за основу в определении того, духовно или бездуховно то или иное произведение. Для себя я трактую это как действительное мракобесие. Определение духовности превращается в идеологию. Меня настораживает, что не композиторы становятся священниками, а священники композиторами.

— *Почему «красивая», гармоничная музыка находится у знатоков под подозрением?*

— Потому что это прелестно. Прелесть всегда притягивает слабых духом. Под внешней благозвучностью часто скрывается пустота.

Но, с другой стороны, не только музыка, не использующая старые средства выразительности, является глубоко духовной.

«Красивая» музыка — это зияющая банальность. Только избегая тривиальных решений, возможно открыть новое. Если нет обновления, то наступают косность и забвение.

Если под гармоничной музыкой имеется в виду музыка, где используются средства гармонической системы классического и романтического периодов, то как раз это и является наиболее подозрительным, потому что весь этот арсенал гармонических средств приватизирован популярной музыкой, в которой царят банальность, бездумность и развлекательность, отвлекающие от сути вещей, происходящих в жизни.

— *Почему музыкально-идеологические спекуляции звучат, как правило, внятно и гармонично?*

— Потому что они идеологичны. В идеологии всегда используются средства, которые известны и понятны массе. Средства для того и используются, чтобы привлечь к той идеологии, которую хотят навязать большинству. Но музыкальное искусство в исторической перспективе ясно показывает, что музыкально-идеологические спекуляции всегда неустойчивы. Скажу, может быть, крамольную вещь, но, например, появление второго голоса над григорианским хоралом — это торжество преодоления идеологии и поиск духовной свободы, поиск истины. Усложнение музыкальной мысли и, соответственно, техники является основополагающим условием духовности, раз уж мы начали говорить об этом.

— *Кто точнее отражает и выражает дух времени — «традиционалисты» или «авангардисты»?*

— Не знаю. Я не считаю себя ни «традиционалистом», ни «авангардистом». Принадлежность как «традиционалистам», так и «авангардистам» является для меня идеологией. А это значит ходить строем, что меня всегда отталкивало. Дух времени выражает свободное творчество. И не имеет значения, куда это творчество причислят те, кому всегда удобнее раскладывать по ячейкам, чтобы было легче считать, то есть держать все под своим контролем.

— *Возможна ли гармония в современной музыке и в современном мире?*

— Да, возможна. Но гармония наступает очень редко. В современной музыке, то есть музыке, где ставятся вопросы формы, поиска средств выразительности, существует гармоничность, то есть соразмерность всех музыкальных элементов. Гармоничность присуща не вообще музыке определенного направления, определенного композитора, а может появиться только в отдельно взятом самостоятельном произведении. То есть достижение гармоничности в искусстве не так уж часто можно встретить. Все остальное — это только стремление найти гармонию, то есть ощущение свободы и истины.

Произведение не может включать в себя какое-либо чувство, оно является лишь толчком для возникновения определенного комплекса состояний. Поэтому не нужно демонизировать и приписывать ужасность новой музыке, исходя только из средств выразительности. Гармония — это наступление внутренней тишины и слышания самого себя. Когдаходишь к водопаду, то на тебя обрушивается шквал звуков, но в этом звуковом потоке все существо охватывает чувство свободы, и наступает как раз то внутреннее спокойствие, которое позволяет услышать собственный голос. Когда слушаешь, например, сложный оркестровый звуковой поток *Lontano* Лигети, то возникает как раз та самая внутренняя гармония.

ОЛЬГА РАЕВА

— *Возможна ли сегодня «духовная» музыка и какой она должна быть?*

— Для меня «духовное» значит «осмысленное». Так что, да, разумеется, возможна и существует.

— *Почему «красивая», гармоничная музыка находится у знатоков под подозрением?*

— Тут хорошо бы понять, что вы имеете в виду, говоря «красивая» и гармоничная. Вот если вы скажете вторичная, симулирующая классическую, тогда станет ясно, откуда подозрение.

— Почему музыкально-идеологические спекуляции звучат, как правило, внятно и гармонично?

— Дима, иногда, когда вы задаете очередной вопрос, у меня такое чувство, будто вы даете мне в руки живого налима... Насчет «гармонично» в истинном смысле слова — я бы поспорила. А «внятно»... Ну, да, более или менее внятно должно быть, иначе не продашь.

— Кто точнее отражает и выражает дух времени — «традиционалисты» или «авангардисты»?

— И те и другие. Просто они выражают и отражают разные аспекты. Насколько точно получается — зависит от степени одаренности автора.

— Возможна ли гармония в современной музыке и в современном мире?

— В широком смысле слова в мире — думаю, нет, невозможна. Мы изгнаны из рая... А в узком смысле, если говорить о музыке, то да, конечно, — каждое удавшееся сочинение по-своему гармонично (= осмысленно = духовно).

АНТОН САФРОНОВ

— Возможна ли сегодня «духовная» музыка и какой она должна быть?

— Музыка — это явление духа. Даже если кто-то ее творит для удобства пищеварения: это уже забота автора, на что он направляет свою духовную силу. Под «духовной» музыкой чаще всего понимают музыку религиозных ритуалов, церковную, литургическую. В наше время массового отхода от религии значение такой музыки как живого творческого явления резко упало. Начиная, наверное, с Реквиема Моцарта сочинения литургического жанра все больше тяготеют к концертности, театральности и выражению авторского «я». Не исключения и современные композиторы, наиболее серьезно относящиеся к религии. Мессиян был, наверное, последним, у которого церковность многих его сочинений органично

сочеталась с новизной музыкального языка. У Стравинского — уже не то, слишком много декоративного.

В наше время мне не посчастливилось услышать ни одного сочинения такого рода, которое бы меня убедило. Даже самая незамысловатая прикладная музыка XIX столетия звучит сегодня в церкви более адекватно, чем творческие экскурсы в эту область, предпринимаемые нашими современниками. Корень проблемы, наверное, в том, что задачам церковной музыки чуждо то самое авторское «я», которое стало главной движущей силой последних двух столетий и в наше время особенно гипертрофировалось.

Другое дело, когда «духовная» музыка понимается более широко, когда главная творческая задача — осуществление первоначального смысла слова «религия» как *religio*, «восстановление связи», идущее от человека к тому самому нечто, в которое он встроен и благодаря которому существует. Это не религия прибежища, традиции и ритуалов, а религия личного пути. И здесь удачно любое произведение, идущее по этому пути с полной творческой отдачей, — неважно уже, «канонические» это проявления религиозности или нет, связана ли эта музыка напрямую с тематикой божественного или касается ее лишь опосредованно: будь то мажорские кантаты Моцарта, поздние квартеты Бетховена, а за последнее столетие — эскизы Скрябина к Мистерии, Симфония псалмов Стравинского, произведения Штокхаузена, Бернда Алоиза Циммермана, Кейджа, Гризе, Пярта, Гурецкого, Сильвестрова, Кнайфеля.

— Почему «красивая», гармоничная музыка находится у знатоков под подозрением?

— Лично у меня подозрения вызывает не «красивая, гармоничная» музыка вообще, а лишь та, в которой авторы используют ее с манипуляторскими целями (деньги, слава, успех у противоположного пола). Я согласен с идеей Гёте, что высшая творческая способность — писать хорошо и просто. Это достигается лишь ценой постоянной внутренней работы, которая манипуляторам кажется лишней тратой времени. Иногда эта простота проявляется, как вы выразились, в «красивой гармоничности», легко усваиваемой неискушенным слухом, иногда — по-другому.

Для меня лично одинаково дороги и такой композитор, как Валентин Сильвестров (чьи сочинения последних лет по духу сближаются с миром авторской песни), и такой, как Мортон Фелдман (чья музыка требует не только интенсивного вслушивания, но еще и большой выдержки из-за их продолжительности во времени). Иными словами, у меня не вызывает подозрений красивая музыка, если она написана честно.

Иное дело — «знатоки», которых вы упомянули. На первом месте у них — не сопереживание вновь услышанной музыке «с чистого листа», а ее упорядочивание в системе координат своей эрудиции. (Эрих Фромм писал об этом в «Иметь или быть».) То, что им известно, они уже инвентаризировали в своем сознании, а от музыки, которая им пока неизвестна, они ожидают «то, чаво не может быть». Это — увы, психология многих директоров фестивалей современной музыки (прежде — только на Западе, а теперь уже и у нас в стране). Им не нужны просто музыкальные новинки — им надобны журналистские сенсации, чтобы удерживать любопытство аудитории (состоящей в большинстве своем из таких же «знатоков»).

Подобное явление хорошо высмеял современный немецкий режиссер-сатирик Хельмут Дитль в фильме «Late Show»: там руководство частного («рейтингового») телеканала, не зная, чем еще привлечь интерес публики, приглашает к себе в ток-шоу дауна, сожительствующего с овцой, — и наконец, после нескольких скандалов, инфарктов и попыток самоубийства, все у них приходит к тому, что «нынче в моде естественность и искренность». Последнее, таким образом, полностью дискредитируется, ибо попадает в руки манипуляторов.

— *Почему музыкально-идеологические спекуляции звучат, как правило, внятно и гармонично?*

— Я не могу согласиться с таким выводом. Музыкально-идеологические спекуляции бывают далеко не только «внятными и гармоничными». Их стиль зависит от аудитории, на которую они направлены, и от заказчика, который проводит их в жизнь. Одним надо «сделайте мне красиво и без антимоний» — вот им и делают красиво и так, чтоб не думать. Другим, наоборот, надо «чего-то такого». Спекулируют и те и другие — при этом каждый выдвигает свою идеологическую конструкцию, рассчитанную на опреде-

ленную «целевую группу». На Западе влиятельной идеологией была поначалу как раз авангардистская философия «новой» музыки. Музыку эту довольно быстро стало поддерживать государство, и уже примерно к 1980-м годам она выродилась в скучный мейнстрим со своими тусовками, интригами, драчками за места у кормушки, «освоениями бюджетов» и тому подобное.

Жизнь оттуда ушла бесповоротно. В противовес ей стали развиваться философия и эстетика «новой простоты», приобретшие опять-таки самые различные формы: начиная от подлинных откровений — достигаемых простыми консонантными звучаниями, услышанными по-новому, — вплоть до циничной сахариновой попсытины для ублажения самолюбия офисных яппи. Именно в таком виде эта самая «простота» дошла до России в начале 1990-х, когда общество начало молниеносно коммерциализироваться, а интеллигенция — обуржуазиваться. И сегодня такая музыка — по сути своей чисто прикладная — по-прежнему прописывается у нас по ведомству «постмодернизма». Зато творчество, порожденное модернистским мировосприятием, существовало в России долгие годы в полукатакомбных условиях, приобретая себе адептов из числа сугубых идеалистов. Во время перестройки оно начало было завоевывать широкую аудиторию концертных залов, но тут грянули 1990-е годы, и эта музыка, как говорится, «просто не вписалась в рынок».

Спустя десятилетие современную музыку оседлало совсем другое поколение — сугубые прагматики, отлично понимающие свое место на глобальной бирже труда, где их функция — выдавать продукт, ориентированный на внешний сбыт, в основе своей имитирующий наиболее успешные приемы западного «авангардного» мейнстрима с добавлением «русского акцента». Все это — тоже музыкально-идеологические спекуляции, хотя они и далеки от упомянутого вами «упрощенного слушания» (easy listening).

— *Кто точнее отражает и выражает дух времени — «традиционалисты» или «авангардисты»?*

— По-моему, это сообщающиеся сосуды. Современное общество живет в раздразе между крайним индивидуализмом, требующим постоянных новых раздражителей человеческого «эго», и, наоборот, потребностью в убежище от диктата этого самого «эго».

Люди распылены на «группы по интересам»: одним ближе «авангард», другим — «традиция». Что такое «авангард» — более-менее ясно. Проблема скорее в том, что в наши дни уже «нет места подвигу», оттого и авангард, возникший сто лет назад, в эпоху огромных общественных и информационных потрясений, на сегодня выдохся, залакировался и загламурился, утерять способность освежать, удивлять и потрясать — в общем, превратился в новую форму академизма.

Точно так же, как больше никого не эпатируют и не изумляют эксцессы человеческого поведения, которые были в новинку сорок лет назад, — сегодня они вызывают скорее скуку и равнодушие.

Гораздо менее ясно, что понимать под словом «традиция». Для кого-то это — уход в «природный», экологически чистый образ жизни, увлечение экзотическими культурами, «не испорченными» современной цивилизацией. Для других — обращение к религии, к фундаменталистским жизненным ценностям. Еще для кого-то (и таких на сегодняшний день большинство) — бодрое слияние с трудовыми массами офисных клерков.

У всех этих людей — разная музыка, и вокруг их запросов уже давно сформировалось представление о соответствующих «форматах». Настоящее творческое искусство существует независимо от всех этих разделений и не задается подобными вопросами.

— *Возможна ли гармония в современной музыке и в современном мире?*

— В ответ на это мне приходят слова Иосифа Бродского о том, что мир, вероятно, спасти уже не удастся, но отдельного человека — всегда можно. Еще одну прекрасную мысль я прочитал как-то на камне, который стоит рядом с Музеем Гармонии в немецком городе Баден-Бадене. Приведу ее целиком: «Все живые существа имеют общее происхождение и связаны друг с другом через единую природную сеть. Во всех событиях действуют законы, которые управляются системой порядка, направленного на гармонию. Это — универсальный принцип развития творения. Гармония — мировая формула, которая дает ориентиры и наполнение смыслом, будучи оптимальной формулой жизни».

Почему же она тогда не возможна и в музыке?

Приложение 2

Случай

Мартынова

Дмитрий Курляндский • Сергей Невский •
Петр Поспелов • Владимир Раннев •
Борис Филановский

ДМИТРИЙ КУРЛЯНДСКИЙ

— *Что вам нравится в музыке Владимира Мартынова?*

— Идея самоустранения авторской воли из произведения, что, по сути, есть стратегия аутентичного американского минимализма, поп-арта и прочая, действенная и сегодня.

— *Что вам не нравится в музыке Владимира Мартынова?*

— Музыка Мартынова апеллирует к конкретному кругу моделей определенного исторического периода. Этот артикулированный эстетический выбор обесценивает самоустранение, а в чем-то даже приравнивает к эстетике художников Александра Шилова или Никаса Сафронова, которые артикулируют схожий выбор и при этом так же минимизируют авторское начало (правда, уже скорее вопреки своей воле).

Другими словами, Энди Уорхол, помимо Джоконды, мультиплицировал и долларовые купюры, и бейсболистов, и Мэрилин Монро, и прочие актуальные социокультурные иконы. Таким образом, метод становится над эстетическим выбором. Мартыновский «Уорхол» мультиплицирует только художников-передвижников — а это уже декларация эстетического выбора, предпочтений, что есть проявление авторской воли. Таким образом, Мартынов, на словах устраняя автора, на деле его абсолютизирует. В свою очередь, этот обнажившийся автор вторичен по отношению к тем моделям, на которые он ориентирован...

— *Возможно ли восприятие музыки Владимира Мартынова на-прямую, вне знания о его метарефлексии?*

— Так и происходит, потому что они противоречат друг другу.

СЕРГЕЙ НЕВСКИЙ

— *Что вам нравится в музыке Владимира Мартынова?*

— Энергетика, рождающаяся главным образом из взаимодействия с неакадемическими источниками. Попытка заставить эти источники жить в своей музыке. «Плач пророка Иеремии», «Ночи в Галиции», «Танцы Кали-Юги экзотерические».

— *Что вам не нравится в музыке Владимира Мартынова?*

— Приблизительность. Мне близка и понятна идея «намеренно вторичной музыки», но мне кажется, что такая музыка должна более чутко реагировать на особенности стиля оригинала. К сожалению, реальные Вагнер и Моцарт богаче, парадоксальней и сложнее «Вагнера» и «Моцарта» в интерпретации Мартынова. У Мартынова в *Vita Nuova* всё очень приблизительно и расплывчато, это такой советский Вагнер. Поэтому его вторичность менее интересна, чем, скажем, вторичность британского концептуалиста Ричарда Айреса.

— *Возможно ли восприятие музыки Владимира Мартынова на-прямую, вне знания о его метарефлексии?*

— Я всю жизнь пытаюсь это делать. И всегда рад, когда мне это удастся. Что касается метарефлексии, то я думаю, что идея смерти автора неотделима от лиотаровской идеи смерти больших нарративов. Мартынов же утверждает, будто автор умер, но производит один помпезный эпос за другим — обращаясь именно к этим нарративам и воспроизводя в бесконечных интервью и комментариях к своей музыке именно ту фигуру автора, смерть которой он декларирует в своих текстах. Без фигуры Мартынова, фигуры автора, его музыку невозможно рассматривать, более того, любая попытка такого рассмотрения, любой разговор собственно о музыке на-

талкивается на ожесточенное сопротивление автора и его адептов. Мне кажется, это очень романтический модус действия. И очень непоследовательный.

ПЕТР ПОСПЕЛОВ

— *Что вам нравится в музыке Владимира Мартынова?*

— Богатство содержания, общекультурная наполненность, неожиданность и важность смыслов. Страшное предстает радостным (Реквием), отчаяние лечится утешением («Переписка»), жертве воздается почет («Смерть дикого воина»). Не в последнюю очередь мне нравится и то, что музыка Мартынова меня веселит, а порой и смешит — настолько остроумен состав ее словаря: от высоких образцов ритуальной музыки до рокерской лирики.

— *Что вам не нравится в музыке Владимира Мартынова?*

— Элитарность. Ее не могут исполнить обычные классические музыканты, не может воспринять обычный слушатель. Она рассчитана на круг посвященных, объединенных высокомерием по отношению к прочим.

— *Возможно ли восприятие музыки Владимира Мартынова на-прямую, вне знания о его метарефлексии?*

— Возможно, если слушать произведения не фрагментами, а целиком, активно обдумывая и анализируя услышанное. Если слушатель умеет это делать, то ему даже полезно будет попробовать воспринять музыку Мартынова, не читая его книг.

ВЛАДИМИР РАННЕВ

— *Что вам нравится в музыке Владимира Мартынова?*

— То, что ее восприятие возможно без знания его метарефлексии.

- *Что вам не нравится в музыке Владимира Мартынова?*
- То, что с некоторых пор она остается крапленой этим пресловутым «мета-».
- *Возможно ли восприятие музыки Владимира Мартынова на-прямую, вне знания его метарефлексии?*
- Именно без знания его метарефлексии оно и возможно.

БОРИС ФИЛАНОВСКИЙ

- *Что вам нравится в музыке Владимира Мартынова?*
- Чистота выполнения, аккуратность мышления, последовательность. Примерно то же, что нравится в какой-нибудь инсталляции приличного уровня, которая ничем иным не задевает.
- *Что вам не нравится в музыке Владимира Мартынова?*
- Несоразмерность идейного сопровождения и собственно музыки. Надстройка обваливает базис.
- *Возможно ли восприятие музыки Владимира Мартынова на-прямую, вне знания о его метарефлексии?*
- Разумеется, как и любой другой музыки. Или инсталляции.

Биографические сведения

АНТОН БАТАГОВ

Композитор, пианист, музыкальный деятель. Родился 10 октября 1965 года в Москве. Закончил Московскую консерваторию. За очень короткое время, прошедшее с того момента, как студент профессора Татьяны Николаевой получил специальный приз на Международном конкурсе Чайковского в 1986 году, а также ряд других премий, Батагов из неординарно одаренного пианиста превратился в принципиально важную, креативную, влиятельную и необычную фигуру современной российской музыкальной жизни.

Его концертные выступления и записи каждый раз становились знаковыми событиями, обсуждаемыми и аудиторией, и прессой. Они радикально меняют привычные представления о слушательском опыте, о традициях восприятия и даже о самих основах музыкального искусства. Его дебютный диск (точнее, комплект из трех CD «Двадцать взглядов на Младенца-Иисуса» Мессиана, изданный фирмой «Мелодия» в 1990 году) сразу же стал сенсацией. А о записи «Искусства фуги» Баха, сделанной в 1993 году, знаменитый американский музыковед Ричард Костеланец написал: *«Это самая потрясающая интерпретация Баха со времен Гульда»*. Влияние концертных и студийных работ Батагова на понимание классики и новой музыки, на художественные тенденции в России конца XX–начала XXI века с самого начала было огромным и неизменно сохраняется.

В конце 1980-х Батагов стал пропагандировать русскую музыку вне России, а нерусскую — на своей родине. Он стал первым в России исполнителем Филипа Гласса, Стива Райха, Мортона Фелдмана, Джона Кейджа. Под его пальцами рождались первые сезоны легендарного фестиваля «Альтернатива». Не только как музыкант, но и как художественный директор «Альтернативы» (с 1989 по 1996 годы) Антон Батагов принципиально повлиял на расширение эстетических горизонтов музыкального сообщества, на смысл музыкальной практики в России, на качественное изменение взглядов публики.

В 1997 году Батагов отказался от концертной деятельности. Поразительно, как музыкант, избегая «магистральных» и «модных» направлений и даже отказавшись по-гульдовски от публичных выступлений, с какой-то удивительной неизбежностью оказывается в центре самых важных событий искусства.

Как композитор Антон Батагов начинал в традициях минимализма, имеющего в России собственные черты и уникальную историю. Его сравнивали с классиками американского минимализма. Он изменил не только отношение публики и специалистов к подобной музыке. Из замкнутой сферы она стала превращаться в открытое и динамичное пространство. В его творчестве практически отсутствует граница между понятиями «сочинение» и «исполнение», и любые пласты звуковой культуры — от древних ритуальных практик до рок/поп-культуры и виртуальных технологий — органично сплетаются в единое целое. Колокольный звон и пение тибетских лам неразрывно связаны в сочинениях Батагова с отзвуками классического минимализма, пульсом русского авангарда и драйвом арт-рока. В его дискографии на данный момент более 30 компакт-дисков. Его музыка получила признание не только в России. В США его произведения регулярно звучат в эфире крупнейших радиостанций в одном ряду с сочинениями Гласса, Райха, Наймана, Пярта, Шнитке, Сильвестрова. С ним сотрудничают такие мастера, как великий хореограф Билл Т. Джонс и Calder Quartet.

Начав работать в сфере музыки для кино и телевидения, он заставил многих изменить отношение и к этой области творчества,

считавшейся сугубо прикладной. Батагов — автор музыки к ряду кинофильмов, в том числе к пяти картинам Ивана Дыховичного. По мнению легендарного нью-йоркского продюсера и музыковеда Джона Шейфера (WNYC), *«Прослушивание двух с лишним часов киномузыки Антона Батагова — это переживание, способное изменить жизнь»*.

Он также является создателем музыкального оформления крупнейших российских телеканалов — Культура (2002–2012), НТВ (1997–1998), РТР (1998–2000) и других. Батагову удалось совершить переворот даже в такой области, как музыка для телевидения. Он привнес на ТВ глубину, красоту и тонкость современной классики. Его стиль, неповторимо оригинальный и узнаваемый, стал недостижимым эталоном телевизионной музыки в России. Достаточно трех секунд, чтобы сразу определить автора. Несмотря на колоссальное количество сочиненных им композиций, он никогда не повторяется.

Духовной основой сочинений Батагова конца 1990-х — начала 2000-х годов стала буддийская философия и практика. Он создал ряд масштабных произведений, которые фактически представляют собой новый, ранее не существовавший жанр, соединяющий древние буддийские тексты в их традиционном молитвенном исполнении с постмодернистской техникой композиции и практикой современного инструментального музицирования. В 2005–2006 годах он также перевел на русский язык две книги: «Так называемый Я» и «Фонарь, освещающий путь». В этих книгах собраны наставления, данные западным и российским ученикам выдающимися тибетскими ламами XX века.

С начала 2000-х годов Антона Батагова уже привыкли воспринимать не столько как продолжателя постминималистской традиции, но как совершенно уникальную фигуру в мировом контексте. Его авторский взгляд и духовный опыт неповторимы, а принципы настолько же неортодоксальны, насколько ясны и убедительны.

В 2009 году он был удостоен престижной премии «Степной волк» в номинации «музыка года». В этом же году Батагов возобновил концертные выступления.

Из рецензии на концерт в Сиэтле, первый после двенадцатилетнего затворничества: «Независимо от того, играет ли Батагов собственные сочинения или классику в своей неортодоксальной трактовке, он, безусловно, переворачивает наши представления о том, что такое концерт фортепианной музыки» (Зак Карстенсен, The Gathering Note).

С 2010 года Антон Батагов живет в Нью-Йорке.

Сочинения

- Я долго смотрел на зеленые деревья* (1994)
- Музыка для декабря* (1998)
- Best Before 02.2000* (2000)
- Молитвы и танцы* (2CD) (2001)
- Музыка для 35 Будд* (2001)
- Колесо Учения* (3CD) (2002)
- Music for Piano* (2003)
- Save Changes Before Closing?* (2003)
- Symphony.ru* (2003)
- С начала и до конца* (2004)
- Тетрактис* (2004)
- Music for Films* (2CD) (2005)
- Страстное желание быть ангелом* (2006)
- Вдох Выдох* (музыка к фильму) (2007)
- Тридцать семь наставлений монаха Тогме* (2007)
- Контракт сочиняльщика* (музыка для телеканалов НТВ и НТВ+) (2007)
- Ab & xtz. The Piano And Other Sounds* (совместный проект с Ильей Хмызом) (2008)
- Лама Сонам Дордже & Антон Батагов. Ежедневная практика* (2008)
- Бодхичарья-Аватара* (2009)
- Ламрим. Молитва учителям — держателям учения* (2009)
- Ab & xtz II* (2009)
- Устремление Самантабхадры* (2012)
- Tayatha* (Yungchen Lhamo & Anton Batagov) (2013)

Сочинения разных композиторов в исполнении Антона Батагова

Мессиан: Двадцать взглядов на Младенца-Иисуса (3CD) (1990)

Рельсы (Советский авангард 20-х годов) (1991)

Бах: Искусство фуги (2CD) (1993)

Равель: Сочинения для фортепиано (1994)

Александр Рабинович: Oeuvres pour piano (1994)

The New Ravel (Равель: Сочинения для фортепиано) (1996)

Вчера (Советский поставангард 70–90-х) (1998)

Владимир Мартынов: Opus posth (1998)

Сергей Загний: Соната (2000)

Remix (Бетховен, Шуберт, Бах) (2002)

Мортон Фелдман: Triadic Memories (2003)

Музыка для телеканалов

НТВ, НТВ-Плюс, ТНТ (1997–1998)

РТР (1998–2000)

Культура (2002–н. в.)

Домашний (2005–2007)

СТС (2005–2007)

Звезда (2007–2009)

Музыка к фильмам

«Женская роль» (режиссер Иван Дыховичный, 1994)

«Музыка для декабря» (режиссер Иван Дыховичный, 1995)

«Незнакомое оружие, или Крестоносец-2» (режиссер Иван Дыховичный, 1998)

«U» (режиссер Татьяна Данильянц, 2000)

«Копейка» (режиссер Иван Дыховичный, 2002)

«Время перемен» (режиссер Олег Хайбуллин, 2003)

«Фрески сна» (режиссер Татьяна Данильянц, 2005)

«Пленники Терпсихоры-2» (режиссер Ефим Резников, 2006)

«Вдох / выдох» (режиссер Иван Дыховичный, 2006)

«Тень отца» (режиссер Фархот Абдуллаев, 2007)

АНТОН ВАСИЛЬЕВ

Родился в Череповце в 1984 году. Начальное музыкальное образование получил в череповецкой музыкальной школе № 2 по классу гитары. В 2007 году с отличием закончил Московский государственный технический университет имени Баумана по специальности «Электронные системы». Во время обучения в университете брал уроки композиции и теории в Школе педагогической практики при Московской консерватории. С 2009 года обучался у проф. Йонги Паг-Паан, с 2011-го — у проф. Йорга Биркенкёттера в Высшей школе искусств Бремена по классу композиции. Также изучает электронную музыку и композицию у проф. Килиана Швоона и Йоахима Хайнтца.

С 2007 года участвует в национальных и международных конкурсах композиции, а также в мастер-классах, посвященных композиции и современной музыке. Лауреат I Международного конкурса молодых композиторов имени Эдисона Денисова в Томске, организованного издательством «Chant du Monde», Париж. Лауреат Первого и Четвертого конкурсов молодых композиторов «Шаг Влево», организованных Институтом «ПРО АРТЕ», Санкт-Петербург.

В настоящее время живет и работает в Берлине и в Бремене.

Список сочинений

Junge hunde для струнного квартета (2007)

Murka для голоса соло (2008)

Ahimsa для пианино соло (2008)

480 und 60 schläge для скрипки и виолончели (2009)

Apfelschorle для пластиковой бутылки соло (2009/10)

Invalidenstraße 13, 1030 wien, österreich для двух пианино (2010)

Gehirn im tank для фортепиано и скрипки (2010)

Boris und natascha для ансамбля (2010)

Mein kreuzspiel для органа и лайв-электроники (2010)

Clear moral panic для ансамбля (2011)

Keyboardstück I для klavierstück ix карлхайнца штокхаузена и семплера (2011)

Blood on the dancefloor для ансамбля и лайв-электроники (2011/2012)
Keyboardstück ii «spam» для klavierstück nr. 7 вольфганга рима, микро-
фонированного киборда, видео и Интернет-соединения (2013)

ВЛАДИМИР ГОРЛИНСКИЙ

Родился в 1984 году в Москве. Окончил Московскую государственную консерваторию (проф. В. Тарнопольский), где в настоящее время является дирижером ансамбля «Студия новой музыки», а также ведет преподавательскую деятельность.

Среди исполнителей музыки Горлинского ансамбли *Klangforum Wien* (Австрия), *Nadar* (Бельгия), *Insomnio*, *Eriprijs*, (Нидерланды), *Nostri Temporis* (Украина), «Студия новой музыки», *NoName*, *eNsemble*, *МАСМ* (Россия), трубач *Марко Блау* (Нидерланды), контра-тенор *Хавьер Хаген* (Швейцария), оркестр академии Синт-Никлаас (Бельгия), российский национальный оркестр.

Сочинения Владимира Горлинского исполняются в рамках международных фестивалей и проектов: *Дармштадские курсы* новой музыки, фестиваль *Acht Brucken*, *Кассельский фестиваль*, концерты радио *SWR* (Германия), *Венецианская биеннале* (Италия), фестиваль *d'Avignon* (Франция), международная неделя музыки *Gaudeamus* (Нидерланды), академия *Impuls* (Австрия), *Fortissimo* (Бельгия), концерты ансамбля *Umsnjip* (Швейцария, Греция, Турция), *Rostrum* (Ирландия), *ISCM* (Гонг-Конг, Вена), *2D2N*, *Gogol fest* (Украина), «Московская осень», «Московский форум», «Пифийские игры», «Другое пространство», «Траектория звука» (Россия).

В 2007 году коллективная опера *Boxing Pushkin* с участием музыки Горлинского была поставлена в пяти городах Нидерландов. Оркестровая пьеса *Paramusic № 2* была заказана муниципалитетом города Синт-Никлаас (Бельгия) и исполнена в мае 2012 года в специально подготовленном пространстве крепости *Li'kenshoek* (г. Калло).

В настоящее время живет и работает в Москве.

Список сочинений

- Лебяжий пух, Восточные линзы* (2013) для контрабас-флейты, контрабас-саксофона и тубы, по заказу KontraTrio
- Волчица* (2013) для ансамбля (по заказу Nadar ensemble) fl. sax, guit, pno, cello and video
- Paramusic № 2* (2012) для оркестра (по заказу муниципалитета города Синт-Никлаас) 3.3.2.3 — 4.3.3.1 — 4perc — 5 walkers — pno — harp — vc solo — 7.6.5.4.3
- Брампутансель № 2* (2011) для бас-флейты и бас-кларнета
- Брампутансель № 1* (2011) для голоса соло (по заказу Ums'n'Jip)
- Widerhall № 2. Перст Бога* (2011) для семи исполнителей (по заказу «Студии новой музыки»)
- Sun.Disc.Minotaurus* (2010) (по заказу Impuls, Грац/Австрия; www.impuls.cc) fl, cl, bn, hn, tne, perc, sampler, vn, vc, db
- Музыка к немому фильму «Берлин. Симфония большого города» (2010) fl, cl, perc, vc [коллективный проект «Пластики звука»]
- Accent sequence* (2009) для фортепиано и электроники (по заказу Kasseler Musiktage, Кассель/Германия (www.kasseler-musiktage.de))
- Paramusic* (2008) 2.2.2.2 — 4.2.3.1 — 2perc — 2pn solo — 7.6.5.4.3
- Ultimate granular paradise* (2008) fl, cl, tb, pn/sampler, perc, vc, db, sound objects
- Boxing Pushkin* (2007) 2fl, cl, 2sax, hn, tp, 2tb, tba, perc, pn, el.gt, bass gt, S.M.A.T.B., 2vn, va, vc, db две сцены из международного оперного проекта
- Gravitation-Space* (2007) 2fl, cl, 2sax, hn, tp, 2tb, tba, perc, pn, el.gt, bass gt, Baritone
- Beiklang* (2006) fl, ob, hn, tp solo, vn, vc
- Widerhall* (2006) fl, cl, perc, vn, vc
- S'Morzando* (2005) fl, cl, hn, pn solo, va, db

ГЕОРГИЙ ДОРОХОВ

Родился в 1984 году в Томске. Окончил Томское областное музыкальное училище имени Денисова по классу скрипки (2004). Выпускник композиторского факультета Московской консерватории (2009), класс профессора Владимира Тарнопольского. Член Союза композиторов РФ. Участвовал в Session de composition Voix nouvelles в Fondation Royaumont (Франция), где посещал лекции и занятия Брайана Фернихоу, Изабель Мундри и Мисато Мошизуки (2009). Также посещал мастер-классы по композиции Кшиштофа Мейера (2007), Алена Госсена (2008), Мартайна Паддинга (2009).

Дипломант Четвертого и Пятого международных конкурсов молодых композиторов имени Юргенсона (2007, 2009, Москва), дипломант I Международного конкурса молодых композиторов имени Эдисона Денисова (2007, Томск); финалист I Всероссийского композиторского конкурса «Шаг влево» (2008), участник композиторских состязаний «Пифийские игры» (2008) и др.

Сочинения исполнялись на фестивалях современной музыки в России, Украине, Литве, Австралии и Франции, в том числе на фестивалях памяти Эдисона Денисова «Традиции и современность» (2003, 2004, Томск), «Пространство Эдисона Денисова» (2006, Москва), «Музыкальная трибуна киевской молодежи» (2008, Киев), Kiev Musik Fest (2008, 2009), «Время музыки. FIN DE SIECLE» (2008, Санкт-Петербург), «Московская осень» XXX и XXXII (2008, 2010), IŠ ARTI (2008, Каунас), «Другое пространство» (2009, 2010, Москва), «Контрасты» (2009, 2010, Львов), «Мост дружбы: Украина–Россия» (2009, Москва), Frank-Opera-Fest (2010, Ивано-Франковск), XIX Международном фестивале искусств «От авангарда до наших дней» (2010, Санкт-Петербург), ISCM New World Music days-2010 (Сидней), «Панорама музыки России» (2010, Москва).

Специально для открытия выставки «Русское бедное» в Перми написал одноименное произведение по просьбе режиссера Кирилла Серебренникова.

Среди исполнителей: Наталья Пшеничникова (экстремальный вокал); дирижеры Федор Леднёв, Марк Пекарский, Игорь Дронов,

Олег Танцов, Роман Бельшев, Николай Соколов, Олег Пайбердин, Татьяна Сенько; Ансамбль ударных Марка Пекарского, Московский Ансамбль Современной Музыки (МАСМ), ансамбль «Студия Новой музыки» (Москва), «Романтик квартет», eNsemble (Санкт-Петербург), ensemble Linea (Strasbourg), Nostri Temporis (Киев), ГАМ-Ансамбль (Галерея Актуальной Музыки), Ensemble Offspring (Sydney), оркестр Министерства обороны РФ.

Умер в Москве 1 февраля 2013 года.

Список сочинений

Струнное трио (2006)

Струнный квартет 1 (2006)

Преобразование для фортепиано (2007; 2-я редакция 2009)

Fagocello для фагота и виолончели (2007)

Bassocello (версия *Fagocello* для бас-кларнета и виолончели) (2007)

Under Construction для скрипки и фортепиано (2007)

Particules élémentaires для флейты, кларнета, фортепиано, скрипки и виолончели (2007)

Adagio molto, концерт для виолончели и пяти духовых (2007)

Ctrl+C / Ctrl+V для флейты, кларнета, валторны, скрипки и виолончели (2007)

(e)space для бас-кларнета, трубы, фортепиано, скрипки и виолончели (2007, ред. 2009)

Палач проснулся поздно, три истории для чтеца, бас-кларнета, тромбона, контрабаса, альтовой флейты, альты и виолончели (2008)

Repeat для гобоя, бас-кларнета, альты, виолончели, фортепиано и лестницы-стремянки (2008), аудио: 1, 2

Русское бедное (Промзона) для экстремального вокала, деревянных ящиков, мусорных баков, батарей центрального отопления, сирен, колоколов и железных листов (2008)

Graffiti для оркестра (2009)

Манифест для трех пенопластов со смычками (2009)

Tempora mutantur et nos mutamur in illis для кларнета, трубы и альты (2009)

Инвенции для кларнета и валторны (2009)
Экспозиция (*Человек с киноаппаратом*) для скрипки, тубы и ударных (2009)
Synopsis (Струнный квартет 2), 2009
Intermezzo I для флейты соло (2009)
Capriccio I для скрипки (или альты) соло (2009)
Топинамбур для флейты, фортепиано и скрипки(или альты) (2009, ред. 2010)
Intermezzo II для арфы соло (2010)
Dissolution для валторны, фагота, тромбона, ударных и виолончели (2010)
Манифест II для стульев (2010)
Гарь для одиннадцати исполнителей (2010)
Deconstruction для оркестра (2010)
Экспозиция II: (а) для кларнета, бас-кларнета, трубы со шлангом и тромбона со смычком (2010); (b) для саксофона со шлангом, фортепиано, препарированной скрипки и виолончели (2010)
Perpetuum mobile для шестнадцати струнных (2010)
Concertino для альты или скрипки соло, радио, и пяти исполнителей (2010)
Прелюдия Шопена 1 для флейты, гобоя, фортепиано, скрипки и виолончели (2010)
Экспозиция III для флейты, саксофона (или кларнета) и фортепиано (2010)
Музыка к мультимедиапроекту electroautomatica-2 (Рондо для неограниченного количества исполнителей; 2010)
Examples для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели (2010)
Китч-Хармс для для голоса, флейты, виолончели и фортепиано (2010)
Prostokat dynamiczny, музыка к одноименной польской анимации для альт-саксофона и баяна (2011)

СЕРГЕЙ ЗАГНИЙ

Композитор. Выступает также как исполнитель собственной музыки на фортепиано, органе, нетрадиционных инструментах, как автор и участник перформансов, инсталляций, спектаклей, фильмов и других художественных проектов. Преподает на кафедре композиции в Московской консерватории (с 1992). Лауреат Первой Российской премии имени Джона Кейджа (1992).

ТИМУР ИСМАГИЛОВ

Родился 27 февраля 1982 года в Уфе. В детстве освоил все музыкальные инструменты, которые были дома: фортепиано, баян, тальянку, саратовскую гармонь. Музыку пишет с одиннадцати лет, в 1995–2000 годах занимался композицией у Рустэма Сабитова. Окончил ССМШ-лицей при Уфимском государственном институте искусств, класс фортепиано профессора Людмилы Алексеевой (2000), Московскую консерваторию, класс композиции профессора Александра Чайковского (2005) и аспирантуру (руководитель — Александр Чайковский, научный руководитель — профессор, доктор искусствоведения Светлана Савенко). Тема аспирантской научной работы — «DSCH. Эскиз монографии о монограмме».

В 2004–2006 годах вел «Дневник молодого композитора» на сайте Владимира Шахиджаняна; сочинил и записал в студии музыку к его компьютерной программе «СОЛО на клавиатуре» (сто пьес для фортепиано). С декабря 2004 года — аранжировщик Российского государственного академического камерного «Вивальди-оркестра» под руководством Светланы Безродной. Автор около двухсот пятидесяти транскрипций для различных составов. В 2006 году создал мемориальный сайт Святослава Рихтера. Организатор и активный участник концертов «Музыка XXI века», прошедших в Москве 24 января и 30 октября 2010 года.

В настоящее время живет и работает в Москве.

Сочинения для оркестра

Мелодия и Скерцо для флейты, гобоя, кларнета, фагота, фортепиано и струнного оркестра (2002)

Концерт для виолончели с оркестром (2004–2005)

Элегия для струнного оркестра (2011–2013)

Вокальные сочинения

Четыре стихотворения японских поэтов для сопрано и фортепиано (1998)

Эпиграмма на слова А. С. Пушкина для низкого мужского голоса и фортепиано (1999)

Из Мустая Карима, диптих для мужского голоса и фортепиано (1999)

История одной картины, моносвистакль по одноименному рассказу А. Аверченко для мужского голоса, виолончели, рояля, препарированного рояля и магнитофона (2001)

121, вокальный цикл на тексты Д. Пригова для мужского голоса и фортепиано (2003)

Из Хафиза, вокальный цикл для сопрано и фортепиано (2011)

Камерно-инструментальные сочинения

Триптих для струнного квартета (1996)

Эпитафия памяти Альфреда Шнитке для струнного квартета, фортепиано и челесты (1998)

Скорбная музыка для скрипки и органа (1999)

Осколок для виолончели и органа (2001)

Струнный квартет (2002–2003, 2-я редакция — 2006)

Фантазия для скрипки и фортепиано (2003–2004)

EDES... для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и препарированного рояля (2007)

Озон-кий (Протяжный напев) для аккордеона, флейты, кларнета, трубы, скрипки, альты, виолончели и контрабаса (2008)

Два наброска и песня для виолончели соло (2010)

Новелла для альты соло (2010)

Вечерняя музыка для флейты, скрипки, альты и виолончели (2010)

«Йәшен», по стихотворению Рашида Назарова для чтеца и фортепиано (2011)

Диалог для скрипки соло (2011)

3 × 100 для кларнета, альты и виолончели (2011)

Три пьесы в шесть рук (Марш, Ноктюрн и Токката) для фортепиано (2010–2013)

Авыл көе («Деревенский напев») для баяна или аккордеона соло (2013)

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (2013)

Фортепианные сочинения

Сюита в народном духе: «Азамат» (свободная обработка башкирской народной песни), «Танец», «Колыбельная», «Марш» (1995–1996)

Вариации на народную тему (1996)

Полифонические эскизы (1996)

Две миниатюры: «Озорник», «Сценка» (1998)

Четыре народные мелодии (1998–1999)

Партита-приношение в семи частях: Прелюдия, Соната, Интермеццо, Sinfonia, Ludus mortis, VI, Пассакалия (2000)

Посвящение Джону Кейджу (2001)

Вариации на тему Паганини (2002, 2-я редакция — 2003)

Тетрадь в блюзовых тонах (2005–2006)

24 прелюдии (2005–2010)

Багатели (2012)

Колыбельная для Рудика (2012)

ПАВЕЛ КАРМАНОВ

Родился в 1970 году в Братске Иркутской области в семье музыкантов. Начал писать музыку в Новосибирске с пятилетнего возраста. Окончил Центральную музыкальную школу в 1988 году и Московскую консерваторию в 1995 году. Его учителями в раз-

ное время были Ю. Холопов, А. Леман, А. Быканов, Г. Дмитриев, А. Николаев. В школьные и студенческие годы активно участвовал в концертной жизни Москвы. Сочинял музыку в разных стилях. С начала 1990-х увлечен эстетикой поставангарда, «новой простоты» и «минимализма». Сегодня музыке Павла Карманова присущи тональная определенность, импрессионистский колорит, лаконичность формы, оригинальное преломление мировых поставангардистских практик, использование любых современных стилей, а также различных аудиовизуальных эффектов в концертном исполнении.

С 1996 года — член Союза московских композиторов. Он постоянный участник музыкальных фестивалей, таких как «Московская осень — 1991, 1996, 1997, 1998, 2006», «Альтернатива — 1996, 1997, 1998», Фестиваль памяти Олега Кагана (Москва, 1992), Фестиваль памяти Анатолия Ведерникова (1997) и фестиваль «Sound-Route 1999 Tokyo–Moscow» в Японии, фестиваль «Диалог» (Москва, 1996), фестиваль имени Э. Денисова в Томске (2003), фестиваль «Варшавская осень — 2005», фестиваль Д. Д. Шостаковича в Сиэтле (США; 2006). Сочинения Павла Карманова исполняются в Большом, Малом и Рахманиновском залах Московской консерватории, в Доме композиторов, в Культурном центре ДОМ, в Большом и Малом залах Санкт-Петербургской филармонии, на концертах и фестивалях в разных городах мира.

Интерпретаторами музыки Павла Карманова стали пианист и клавесинист Алексей Любимов, альтист и дирижер Юрий Башмет, скрипач, альтист и дирижер Назар Кожухарь и его The Pocket symphony, скрипачка Татьяна Гринденко и OPUSPOSTH, перкуссионист Марк Пекарский и его ансамбль, пианисты Алексей Горiboldь, Полина Осетинская, Михаил Дубов, скрипачи Марина Катаржнова, Елена Ревич, Владислав Песин и его The ONE Orchestra, альтисты Максим Новиков и Михаил Березницкий, Московский Ансамбль Современной Музыки (МАСМ), PADSEnsemble (Италия), ансамбль Seattle chamber players (США), ОДЕОН-квартет (США), Молодежный хор Филармонического общества Санкт-Петербурга п/у Юлии Хуторецкой, оркестр на исторических инструментах

ПРАТУМ ИНТЕГРУМ п/у Павла Сербина, Государственный камерный оркестр России и гобоист Алексей Уткин, Уральский симфонический оркестр.

Автор музыки ко многим художественным и документальным фильмам. Среди работ — музыка к фильмам Тимура Бекмамбетова «Арена» («Гладиатрикс») и «ГАЗ — Русские машины», «Солдатский декамерон» Андрея Прошкина, «Враги» Марии Можар, «Письмо» Матвея Живова, «Гольфстрим под Айсбергом» Евгения Пашкевича и другим. Карманов создал саундтреки к телесериалам Наны Джорджадзе «Только ты», Али Хамраева «Место под солнцем» и «Артисты», Олега Фесенко «Умножающий печаль», а также к фильмам мультипликатора Ивана Максимова «Потоп» и «Мост в нужную сторону» и документалиста Алексей Ханютина, среди которых «Музыка для Фейерверка», «Контекст», «Эвакуация» и «Дорога». С 1997 года музыка Павла Карманова постоянно звучит во множестве рекламных роликов на ТВ, в оформлении теле- и радиопрограмм.

Среди проектов — «Вертеп» в Концертом зале им. Чайковского (2002) с участием Ансамбля духовной музыки «СИРИН», «Академии старинной музыки» п/у Татьяны Гринденко, группы «Вежливый отказ», Ансамбля ударных инструментов п/у Марка Пекарского и оркестра «Гнесинские виртуозы», дирижер Михаил Хохлов, проекты «13 Карманов» и «Дни рождения» в московском Культурном центре «ДОМ» (2000–2006), авторский вечер в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии (2004). Заметным событием стала премьера пьесы «Весна в январе» в Большом зале консерватории для Юрия Башмета, Алексея Любимова и оркестра «Новая Россия» (2005). Пьесой *Get in!!* закрывался фестиваль «Московская осень — 2006». В 2006 году Назаром Кожухарём и ThePocket symphony записан и выпущен на лейбле «DOM-records» дебютный авторский CD с камерной музыкой. Следующий релиз планируется к 2014 году. С 2000 года Павел Карманов — участник московской рок-группы «Вежливый отказ», руководитель Роман Суслов. С ней он регулярно выступает в качестве пианиста и флейтиста.

В настоящее время Павел Карманов живет и работает в Москве.

Основные сочинения

- Ре мажор I* для камерного оркестра (версия для электронных инструментов; 1991)
- Ре мажор II* для 2-х фортепиано и магнитофонной ленты (1991)
- Ре мажор III* для фортепиано, вибратона и струнного квартета (1992)
- Подарок самому себе на День рождения* для кларнета, виолончели и фортепиано (1993)
- Ре мажор VI (в си-бемоль миноре)* для шести исполнителей (1994)
- Ре мажор «17»* для магнитофонной ленты, альты и органа (1995)
- Ре мажор VII «Последний»* для симфонического оркестра (1995)
- Invisible music* для невидимых фортепиано и челесты и ансамбля (1996)
- Beer music* для любого количества бутылок пива, электронных инструментов, фортепиано и магнитофонной ленты (1996)
- ...ARIations* для камерного ансамбля (1996)
- Music for the Fireworks* для камерного ансамбля (1996)
- Different ...rains* для флейты, фортепиано и магнитофонной ленты (1996)
- Seven minutes before Christmas* для флейты, фортепиано и магнитофонной ленты (1996)
- String quaREtett («Струнный кваРетет»;* 1997)
- ForellenQuintet* (1998)
- Delay music* для ансамбля (1999)
- Music for Answering Machine* для оркестра и магнитофонной ленты (1999)
- Music for Spaceflight* для оркестра и магнитофонной ленты (1999)
- Душа моя* для голоса, струнных, ударных и клавишных инструментов (2000)
- Спи, моё сердце, усни* для солистов, трех хоров и оркестра (2000)
- GreenДНК* для струнного оркестра (2000)
- Музыка к фильму GLADIATRIX* (режиссер Тимур Бекмамбетов; 2000)
- Baykal music* для ансамбля (2000)
- Музыка к фильму «ГАЗ-русские машины»* (режиссер Тимур Бекмамбетов; 2001)

Вертеп (народная драма «Смерть царя Ирода») для солистов, хора, рок-группы и оркестра (2002)
11'09'' для камерного оркестра (2002)
Слово для солистов и смешанного хора (2002)
Второй снег на стадионе для альта и фортепиано (2003)
Интермеццо для фортепиано и оркестра (2004)
Музыка к многосерийному фильму «Только ты» (режиссер Нана Джорджадзе; 2004)
Музыка к многосерийному фильму «Умножающий печаль» (режиссер Олег Фесенко; 2004)
Весна в январе для альта и фортепиано с оркестром (2005)
Музыка к фильму «Солдатский декамерон» (2005)
Get in!! для 5 исполнителей (2005)
Музыка к фильму «Письмо» (режиссер Матвей Живов; 2006)
Музыка к многосерийному фильму «Артисты» (режиссер Али Хамраев; 2006)
Музыка к фильму «Враги» (режиссер Мария Можар, продюсер Алексей Учитель; 2007)
Кембриджская музыка для фортепианного квинтета (2008)
Innerlichkeit («Искренность, сокровенность») для двух фортепиано, флейты, арфы и струнного квинтета (2009)
Музыка для поздравительной открытки для флейты и ансамбля ударных с контрабасом (2009)
Музыка для Трималхиона для видеоинсталляции группы художников АЕС+Ф «Пир Трималхиона» (2009)
Дважды двойной концерт для двух гобоев, двух флейт и двух камерных оркестров в двух разных строях (2009)
Музыка к фильму «Гольфстрим под айсбергом» (режиссер Е. Пашкевич; 2009–2011)
Форс-мажор для двух скрипок и двух фортепиано (2010)
Солнечный город для скрипки и двух фортепиано в 8 рук (2010)
Разные ручки для фортепианного квинтета (по заказу фестиваля «Эстонские дни музыки»; 2011)
День Первый (Day One) для альта, детского хора, органа и ударных (2011)

Забавная Валентина (Funny Valentine) для альты и арфы (2012)
Любимый ненавидимый город (The City I Love and Hate), фортепианный секстет (2012)
Оратория «Пять Ангелов» для смешанного хора, солистов и камерного оркестра (2013)
Музыка для телевидения и рекламы с 1991 г. по сей день

ДМИТРИЙ КУРЛЯНДСКИЙ

Родился в Москве в 1976 году. Окончил Московскую консерваторию и аспирантуру у Леонида Бобылева. Принимал участие в мастер-классах многих российских и зарубежных композиторов. Сочинения были отмечены на конкурсах в России, Франции, Великобритании. В 2003 году стал победителем Международного конкурса «Гаудеамус» в Голландии. Победитель Gianni Bergamo Classic Music Award 2010 в Швейцарии. В 2008 году — гость Берлинской программы для деятелей искусств. В 2010 году — композитор ансамбля 2E2M (Франция). Победитель конкурса на оперное сочинение Иоганна Йозефа Фукса в Австрии (2011).

Музыка Дмитрия Курляндского регулярно звучит в концертах и на фестивалях, включая Donaueschingen, MaerzMusik, Venice biennale, Musica Strasbourg, Huddersfield, Athens festival, Archipel (Женева), Transart, Klangspuren Schwaz, Elektra Montreal, ISCM WMD, Warsaw Autumn, «Территория» и многие другие. Его музыка транслируется по радио во всем мире, программы-портреты выходили на France Musique, Deutschlandradio Kultur, RBB, Radionova (Норвегия), SKUT (Канада), Радио Орфей. Дмитрий Курляндский сотрудничал с такими дирижерами, как Теодор Курентзис, Федор Леднёв, Райнберт де Леу, Сюзанна Малькки, Роланд Клуитиг, Пьер Рулье, Юрьен Хемпел, Джорджио Бернаскони и другими. Среди исполнителей — оркестры SWR, Stockholm New Chamber Orchestra, MusicAeterna, J. Futura, Московский симфонический оркестр, Оркестр Свердловской филармонии и др., ансамбли KlangForum Wien,

ASKO и Schoenberg, InterContemporain, 2E2M, L'Itineraire, Contrechamps, KNM, Nadar, Aleph, Slagwerkgroep den Haag, Champ d'action, Kairos quartet, Sonar quartet, Московский Ансамбль Современной Музыки, eNsemble, «Студия новой музыки», Татьяна Гринденко и OPUSPOSTH и многие другие. Дмитрий Курляндский получал заказы от многих российских и европейских фестивалей, ансамблей, фондов, сочинения издаются Editions Jobert.

Основатель и главный редактор первого в России журнала, посвященного современной музыке, — Трибуна Современной Музыки (2005–2009). Один из основателей группы композиторов «Сопровождение материала» («СоМа»). Член Союза композиторов России. Художественный руководитель Международной академии Московского ансамбля современной музыки в городе Чайковском. С 2013 года музыкальный руководитель Драматического театра им. Станиславского.

АЛЕКСАНДР МАНОЦКОВ

Композитор. Изучал композицию под руководством А. Юсфина, затем В. Гайворонского, также изучал различные неевропейские музыкальные традиции с их носителями.

Автор инструментальных и вокальных сочинений, кантат, ораторий, музыки для хора, вокальных ансамблей, опер, музыкальных перформансов, духовной музыки. В последнее время особенно интенсивно экспериментирует в жанре оперы. Среди последних оперных работ: опера «Гвидон» по произведениям Даниила Хармса в «Школе драматического искусства» («Золотая маска» 2011 в номинации «Эксперимент»), Naugtussa (2011, Ставангер, Норвегия), по стихам А. Гарборга, постановка С. Рейбо), опера «Четыре квартета» по стихам Т. С. Элиота в постановке Олега Глушкова (2012, центр О'Нила, США), опера «Бойе» по рассказу В. Астафьева (Красноярск, «Музейная ночь», 2013), «Страсти по Никодиму» («Платформа», 2013).

Также работает в кино (лауреат приза им. Таривердиева за лучшую музыку к фильму фестиваля «Кинотавр» в 2011 и 2012 годах), автор партитур для спектаклей в ведущих российских и зарубежных театрах.

В 2013 году — музыкальный куратор проекта «Платформа».

Основные сочинения

Пьесы для раковины рапана и природных шумов для одного исполнителя/слушателя

Пир во время чумы, одноактная опера на тексты Пушкина, Мандельштама, народные

Глоссолалия, одноактная моноопера

Муму, оратория на текст Тургенева для меццо-сопрано, хора и фортепиано

Orphelia, фантазия на темы Шекспира, Дауленда и Донна для женского голоса и струнного квинтета

Происхождение видов, оратория на слова Дарвина для хора, солистов, духовых и ударных

Романсы на стихи русских поэтов для меццо-сопрано и фортепиано

Пьесы для струнных соло

Четыре пьесы для флейты соло

Покаянные песни, оратория для женского голоса и струнного квинтета на тексты духовных стихов, 200 тактов в ля миноре для струнного квартета

Вниз по реке для женского голоса, музыкальной шкатулки и ансамбля

Симфония раз-два-три для свободного состава исполнителей

Жизнь древа в семи частях для скрипки, альты, виолончели и контрабаса

Ave Maria, оратория для трех голосов и ансамбля

Песнопения Божественной Литургии для однородного и смешанного хора

Вавилонская сюита для скрипки, бузуки, голоса и дарбуки

Духовные стихи Пресвятой Богородице на народные тексты для однородного хора

Семь снов, детская сюита для флейты двух скрипок, виолончели, арфы, фортепиано и ударных
Брат Петрополь, сюита для семи женских фольклорных голосов, трех туб, виброфона, трубчатых колоколов и литавр, на стихи А. Белого, Г. Державина, О. Мандельштама, латинские гимны
RUS, обработки русской народной и композиторской музыки для голоса, бендира, скрипки и бузуки
Ижорский, опера в двух актах по драме В. Кюхельбекера
Музыка Литургии Св. Иоанна Златоуста для однородного хора, (издательство «Композитор»)
Missa VII De Angelis для контратенора (меццо-сопрано) и камерного оркестра
Антоний & Клеопатра, сюита для голоса, четырех тромбонов, колокольчика и фортепиано
Любовь никогда не перестаёт... (1 Кор, гл. 13), кантата для голоса, маримбы и органа
Пьесы для альта и аккордеона
Гвидон, одноактная опера на текст пьесы Д. Хармса для вокального ансамбля, премия «Золотая маска» 2011 в номинации «Эксперимент»
Народные Песни Достоевского в трех частях для вокального ансамбля и струнного оркестра
Золотое, одноактная опера по трем русским сказкам для солистов, двух хоров и оркестра, по заказу фестиваля «Золотая маска»
Застольные песни, вокальный цикл на стихи русских поэтов для трех мужских голосов без аккомпанемента
Dances of Experience, балет-мюзикл по стихам У. Блейка для саксофона, трубы, скрипки, альта, виолончели, контрабаса, ударных, голосов
Симфония (начало очень хорошего летнего дня) для вокального ансамбля, на стихи Д. Хармса
Naugtussa, опера по поэме Гарборга для голосов, бас-кларнета, ударных, альта и аккордеона
Пир (Symposium), игры, обычаи и ритуалы для семи исполнителей на одной маримбе

Семь портретов (Архангелы), концерт для альт-саксофона и струнного оркестра

Не я ли, Господи? пьеса для двенадцати монотембровых инструментов

Круги, пьеса для десяти инструментов

Некая акция для флейты, английского рожка, скрипки, виолончели и клавесина

Квинтет для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано

Три пьесы из детского альбома, парафразы на темы Чайковского

Титий Безупречный, опера в двух актах для солистов, хора и оркестра, либретто В. Мирзоева по пьесе М. Курочкина

The Four Quartets, одноактная опера по книге Т. С. Элиота для четырех вокалистов/инструменталистов

Страсти по Никодиму для шестнадцати голосов, чтецов, инструментального ансамбля

Бойе, одноактная опера для солистов, хора и нескольких инструментальных групп, по новелле В. Астафьева

Пророки, одноактная опера для пяти неподготовленных исполнителей и многоканальной аудиозаписи

Шествие, вокально-инструментальное действо для хора и инструментального ансамбля, на текст А. Введенского «Приглашение меня подумать»

Цикл песен на стихи Хармса, Введенского, Х. Р. Хименеса для мужского голоса и струнного квартета

Участник (композитор) проектов П. Пospelова «Полифем» (балет) и «Селима и Гассан» (опера)

СЕРГЕЙ НЕВСКИЙ

Родился 10 октября 1972 года в Москве. Закончил училище при Московской консерватории (класс теории), учился композиции в Высшей школе музыки в Дрездене и Университете искусств в Берлине у Фридриха Гольдмана. После окончания аспирантуры по

композиции в Университете искусств закончил его по классу теории у профессора Хартмута Фладта.

Магистерская работа «Экспериментальные техники в симфониях 1770-х годов Йозефа Гайдна» опубликована издательством Weidler в монографии, вышедшей к 200-летию со дня смерти композитора.

Получал заказы от Берлинской государственной оперы, Опер-группы, фестиваля Руртриеннале, фестивалей Donaueschinger Musiktage, UltraSchall и Klangspuren Schwaz, Министерства культуры Норвегии, Берлинской академии искусств, фестиваля «Территория», фонда «ПРО АРТЕ», ансамблей Klangforum Wien, Neue Vokalsolisten Stuttgart и др. Сочинения также исполнялись Ensemble Modern, Nieuw Ensemble, Quattor Danel Московским ансамблем современной музыки (МАСМ), оркестром Musica Viva, солистами Натальей Пшеничниковой, Татьяной Гринденко, Теодором Анцелотти, Якобом Дилем, дирижерами Йоханнесом Калицке, Теодором Курентзисом, Титусом Ангелем и Владимиром Юровским. В 2012 году премьера оперы «Франциск» состоялась на Новой сцене Большого театра. Работа в театре и кино (среди прочего — музыка к спектаклю «Человек-подушка» в МХТ и фильму «Юрьев день» режиссера Кирилла Серебренникова).

Преподавал композицию на мастер-классах в Виитасаари (Финляндия), Киеве и Нижнем Новгороде. Читал лекции в Высших школах музыки в Дрездене, Берлине, Цюрихе, Бремене, а также в МГК имени Чайковского и СПбГУ.

Куратор направления «Музыка в проекте „Платформа“» на Винзаводе (2011–2012).

Стипендиат немецкой академии в Риме (Casa Baldi), Villa Serpentara, Cite Internationale des Arts в Париже, Берлинского сената, фонда Wilfried-Steinbrenner-Stifting и Академии искусств Берлина. В 2006 году удостоен Первой премии на Штутгартском конкурсе композиции, в 2008 году — приза ансамбля «ПРО АРТЕ» и публикации на фестивале «Пифийские игры» за пьесу «Всё». Сочинения издаются в издательстве Ricordi.

В настоящее время живет и работает в Берлине и в Москве.

Дискография

Sergej Newski «Alles» (2013) Wergo WER 65872

Портрет в серии Edition Zeitgenössischer Musik

Bastelmusik (2003) в New European generation Edition Zeitklang
CD ez-21019

Fluss (2003) в Donaueschinger Musiktage 2003 col legno WWE2
CD20230

Сочинения

Exploding Rooms (1998) для фортепиано соло

Canto quarto (1998) для пяти голосов и шести инструментов

Pesnya (1999) для голоса соло

Rift (1999 новая версия 2005) для бас-кларнета, скрипки и фортепиано

Fotografie und Berührung (2000) для струнного квартета

J'étais d'accord... (2000) для голоса, камерного ансамбля и электроники

Figuren im Gras (2001) для семи инструментов

Generator (2002) для четырех голосов

Bastelmusik 1–2 (2003/2004) для альта, ударных, саксофона и фортепиано

Fluss (2003 новая версия 2005) для голоса и ансамбля

Folia (2004) для аккордеона и контрабаса

Was fliehen Hase und Igel... (2004) для шести голосов

Und dass der Tod nicht fern bleibt (2005) для чтеца и струнного квартета

Rost (2005/2007) для виолончели соло

Blick aus der Entfernung (2006) для голоса и ансамбля

Vray dieu d'amours (2007) для баса и альта (вок.)

Altérations (2007) для альтового саксофона, трубы, ударных и виолончели

Blindenalphabet (2007, новая версия 2009) для бас-кларнета, скрипки, ударных и аккордеона

Alles (2008) для чтеца и восьми инструментов

Autland (2008/2009, новая редакция 2012), музыкальный театр для шести солистов, смешанного камерного хора и электроники

Третий струнный квартет (2009) для двух скрипок, альты и виолончели
Glissade (2009) для флейты пикколо и бас-кларнета
Dolze mio drudo (2010) для движущегося духового оркестра и вокального ансамбля
Robert S. (2011), камерная мини-опера для четырех солистов и ансамбля
Arbeitsfläche (2011) для ансамбля
TCAS (2012) для струнного секстета
Механика (2012) для аккордеона соло
Franziskus (2008–2012), музыкальный театр для двух солистов, чтеца, хора и камерного оркестра
Правила любви (2013), вокальный цикл для двух женских голосов и камерного ансамбля на тексты анонимных девичьих рассказов 1980-х годов

ОЛЕГ ПАЙБЕРДИН

Родился 13 декабря 1971 года на Алтае. Долгое время прожил с родителями в Казахстане в городе Каратау Джамбульской области, где получил начальное образование. В детской музыкальной школе учился у своего отца В. Я. Пайбердина. Окончил Уральскую государственную консерваторию и аспирантуру (класс Анатолия Нименского). Посещал мастер-классы Авета Тертеряна (Екатеринбург), Сергея Беринского (Иваново), Пауля Хайнца Диттриха, Сергея Слонимского, Эрнста Хельмута Фламмера, К. Х. Штамера (III Международный семинар современной музыки «Звуковые пути», Санкт-Петербург), Жоржа Апергиса, Пьерлуиджи Биллоне, Ребекки Саундерс, Хайи Черновин (45-е Международные летние курсы новой музыки, Дармштадт), ансамбля Sinfonietta Luxembourg (воркшоп для композиторов «Европа встречает Китай», Люксембург). Стипендиат Академии Schloss Solitude, институций Cismar и Lucas в Германии, Visby International Centre for Composers в Швеции. Лауреат III Международного композиторского конкурса име-

ни Прокофьева (1999). В 1998–2005 годах — один из основателей и руководителей Мастерской новой музыки Autograph в Екатеринбурге (вместе с Ольгой Викторовой). Инициатор и арт-директор фестиваля актуальной музыки «Другое пространство» в Московской филармонии (2009, 2010, 2012). Основатель, художественный руководитель и дирижер ансамбля «Галерея актуальной музыки» (ГАМ-Ансамбля). Сотрудничает с издательствами «Новая консонантная музыка» (Бельгия), «Композитор» (Москва). Член Союза композиторов России с 1997 года. С 2006 года работает в Московской государственной академической филармонии.

Участвовал во многих фестивалях в России, Украине, Бельгии, Германии, Латвии, Литве, Люксембурге, Македонии, Нидерландах, Франции, Шотландии, Эстонии, Японии, среди них: *World Music Days* (Гент), *Opus 52* (Нижний Новгород), «Европа встречает Китай» (Люксембург), «Европа-Азия» (Казань), «Новая консонантная музыка» (Брюссель), *Is Arti* (Каунас), *Kiev music fest* (Киев), «Сибирские сезоны» (Новосибирск), «Пифийские игры» (Санкт-Петербург), «Московская осень», «Московский форум», «Джон Кейдж. Молчаливое присутствие», *Magister Ludi*, «Панорама музыки России», «Арт-ноябрь» (Москва), Международный фестиваль современной музыки имени Эдисона Денисова (Томск), «Традиции и классика авангарда» (Сыктывкар), «Тезисы» (Кемерово), *Sonic Fusion Festival* (Эдинбург), Международный форум музыки молодых (Киев), «Другое пространство» (Москва), «Контрасты» (Львов), Международная Гаудеамус-неделя музыки (Амстердам), «Арво Пярт. Goeyvaerts Consort» (Синт-Никлаас), *Der Sommer in Stuttgart 10*, *Musik aus Solitude* (Штутгарт), «Линии Авета Тертеряна», «Звук и пространство», *Festspiel* (Екатеринбург) и многие другие.

Среди исполнителей его музыки — Уральский академический филармонический оркестр, Камерный оркестр Ривненской филармонии, Ансамбль новой музыки Екатеринбурга, Имидж-квартет, Бём-квартет, *Ferdinand*-квартет (Екатеринбург), Московский квартет саксофонов, Квартет флейт «Сиринкс», ансамбли «Студия новой музыки», Московский Ансамбль Современной Музыки, ГАМ-Ансамбль, «XX век», «Романтик-квартет», Двенадцать виолончелистов под руководством Ольги Галочкиной (Москва), *eNsemble* (Санкт-

Петербург), «Лаборатория новой музыки» (Новосибирск), Archi, Ricochet (Украина), Neue Vocalsolisten Stuttgart, SurPlus (Германия), Ensemble '88 (Нидерланды), Goeyvaerts String Trio, Alcatrasах-квартет (Бельгия), Quattro Differentе (Латвия), Шотландский квартет кларнетов, Симфониетта Люксембурга, Ансамбль Sax Est (Эстония), Ансамбль альтистов Токийского музыкального колледжа (Япония), солисты Сергей Асташонок, Михаил Березницкий, Данила Галочкин, Александр Загоринский, Андрей Кравченко, Илья Лундин, Олег Танцов, Эдита Фил, Мона Хаба, Екатерина Антокольская и другие.

Участвовал в создании и продюсировании ряда фестивалей, филармонических абонементов и концертов в Екатеринбурге, Москве, Новосибирске, Сыктывкаре, Нижнем Новгороде, Сургуте, Перми, в том числе: фестивали «Декабрьские вечера в Екатеринбурге» (2001), «Звук и пространство» (2001), «Линии Авета Тертеряна» (2002), Festspiel (2003), «Голландия — Россия: современное исполнительское искусство» (2003), «Музыка нашего времени» (2010); проекты «Подобно литургии» (2001), Time And Motion Study IV. Метрополия и провинция» (2002), «Spiritus Altus — Дух Высочайший» (2003), «Принцип фиксирования пространства» (2003), «Царь Игорь. Памяти Игоря Стравинского» (2003), «Симфония XXI. Лирическая геометрия» (2004), «Lasonica. Музыка короче» (2004), «Сё-и. Живопись идеи» (2005), «Другое пространство» (2009, 2010, 2012), «Галерея актуальной музыки» (2010–2013), «Живая дорожка» (2009–2013), «Экспромты» (2010), «Старый-старый авангард», «Придумывая Кейджа. Музыка. Видео, Танец» (2012), «Финский визит» (2012), «Гам-Ансамбль: новая Россия — новая Европа» (2012–2013), «Песнопения в темноте» (2013), «Хармс-концерт» (2013) и многие другие.

Основные произведения

В ладу для восьми виолончелей и пирамидального органиста (2013)
Пост-скрип-тум для виолончели, струнных и ударных (или виолончели и струнных, или двенадцати виолончелей и контрабаса, или струнного квартета; 2011)

- Cantus Firmus* для виолончели соло и фильма Emak-Bakia Ман Рэя (2010)
- Гогуа* для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2009)
- Ave* багатель для фортепиано (2008)
- Clarctic* для кларнета соло с резонирующим фортепиано (2008)
- Оскривик* для кларнета, тромбона, виолончели, скрипки и контрабаса [(2008)
- Push-keep* [Памяти А. С.], или *Парад планет* для флейты, кларнета, флюгельгорна (альта), тромбона (маримбы или контрабаса), скрипки и виолончели (2006/2008)
- Три микроминиатюры* [Отче наш, Аллилуйя, Песнь Пресвятой Богородице] для сопрано и фортепиано (2004)
- В духе Сарабанды* для кларнета, бас-кларнета, двух валторн, арфы и струнных (2004)
- Sob out* для четырех кларнетов (четырёх альтовых саксофонов или струнного квартета и гобоя, или квартета виолончелей и саксофона; 2003/2005)
- Locus Nascendi* для четырех флейт (2003)
- Мухи Argosa*, изоритмический мотет для кларнета, трубы, валторны, тромбона, скрипки, альты, виолончели, контрабаса и фортепиано (2003)
- Антем памяти Г. Пёрселла* для двенадцати альтов (2002)
- И тихий ветер говорил со мной*, багатель для флейты и кларнета (альтового саксофона; 2002)
- Ибо я не надеюсь* для виолончели, четырех валторн, четырех труб, трех тромбонов, тубы, фортепиано и ударных (1996/2001)
- Точка неба* для струнного оркестра (2001/2010)
- Органум А-пп-А* для кларнета, скрипки и виолончели (скрипки, альты и виолончели; 2000–2007)
- Аллилуйя и хорал* для струнного трио (1992/1999)
- Симфония* для четырех флейт, четырех валторн и струнного оркестра (1998)
- Хорал на стихи Т. Элиота* для смешанного хора a cappella (или с фортепиано; 1997)

Соната для альта соло (1997)

Зов для трубы соло, трех скрипок, трех альтов, трех виолончелей, контрабаса, фортепиано и ударных (1996)

Симфоническое движение для большого симфонического оркестра (1994)

Соната для двух фортепиано (1993)

Струнный квартет (1992)

ПЕТР ПОСПЕЛОВ

Музыкальный критик и редактор (газета «Ведомости»), композитор, куратор музыкальных проектов. Автор и редактор нескольких тысяч публикаций. Основные темы — опера, симфоническая и камерная музыка, современная академическая музыка. Руководит ТПО «Композитор». Во многих сочинениях применяются коллективные методики написания музыки. В числе сочинений: кантаты «Освобождение Прелесты», «Дух народа», «Искатели жемчуга в Язуе», балет «Смерть Полифема», Хор жалобщиков Санкт-Петербурга, симфоническая пьеса «Призыв», «Детские игры» для большого ансамбля, камерные и вокальные сочинения, музыка для театра-балагана в Поленово и для кино. Автор-составитель «Страстей по Матфею-2000» и коллективной оперы «Царь Демьян». В работе — большая костюмная опера «Селима и Гассан». В 1993–1997 годах работал в «газете Коммерсантъ», в 1997–1998 годах — в газете «Русский Телеграф» (руководил отделом культуры) и на телевидении. В 1999–2001 годах — музыкальный обозреватель газеты «Известия», руководитель отделов в сетевом «Русском журнале», журналах «Афиша» и «Эксперт». В 2002 году — в газете «Консерватор». В 2008–2011 годах — колумнист портала OpenSpace.Ru. В 2012–2013 годах — один из авторов портала «Русская жизнь». С 2003 года работает в газете «Ведомости» (с 2005 года — редактор отдела культуры). Родился в 1962 году в Москве. В 1990 году окончил Московскую консерваторию как музыковед. В 1986–1995 годах

работал в лаборатории звукозаписи Московской консерватории. В 1986–1992 годах — автор, режиссер и оператор кино- и видеофильмов; деятель Салтыковской киношколы; участник движения Параллельного кино. В 2001–2002 годах работал в Большом театре руководителем отдела перспективного планирования. Эксперт и член жюри нескольких премий и конкурсов, в том числе Национальной театральной премии «Золотая маска», института ProArte, СТД и Большого театра. Автор, разработчик и владелец сайтов «Современные русские композиторы», «Музыкальная критика» и Gomba.ru.

ОЛЬГА РАЕВА

Родилась в 1971 году в Москве. Училась в Центральной музыкальной школе, затем в Московской консерватории и аспирантуре, где ее учителями были Эдисон Денисов, Владимир Тарнопольский, Николай Корндорф, Юрий Холопов. Уже в начале 1990-х годов ее работы были представлены широкой публике (на фестивале «Московская осень» и Международном фестивале «Москва-Модерн») и были отмечены критикой как «оставляющие глубокое впечатление», а сама она названа «одной из наиболее одаренных русских композиторов молодого поколения». В последующие годы сочинения Ольги Раевой с успехом прозвучали на европейских фестивалях современной музыки (среди которых Gaudeamus Music Week, Muzički Biennale Zagreb, Dresdner Tage für Zeitgenössische Musik, ISCM World Music Days, Musikprotokoll, Klangspuren, Wittener Tage für neue Kammermusik), а также в США, Канаде, Бразилии и Корее.

С 1995 года Ольга Раева — член Союза композиторов и московской ассоциации современной музыки. В 1995–1998 годах — стипендиатка Российского министерства культуры. В 1997 году удостоена Гран-при Международного конкурса Goffredo Petrassi (Италия) за сочинение для оркестра. 1998-й — лауреат Международного форума молодых композиторов в Монреале. В 1998–1999 годах —

стипендиатка «Немецкой службы академического обмена», в 1999–2000 годах — сената Берлина.

2002 год — лауреат премии Хитцакерского фестиваля новой музыки и премии города Кёльна имени Бернда Алоиса Циммермана.

Многие сочинения Раевой были заказаны и исполнены такими известными исполнителями современной музыки, как лондонский Arditti Quartett, немецкие Ensemble Modern, Ensemble Recherche, KNM Berlin, амстердамский Schönberg Ensemble, австрийский Klangforum Wien, Le Nouvel Ensemble Modern Montreal, и др., а также российскими коллективами МАСМ, «Студия новой музыки», enSemble.

В настоящее время живет и работает в Берлине.

Среди сочинений

Vimpraggi und тени для большого ансамбля (1992)

Bagatelle для бас-кларнета и ансамбля (1993)

Amphora для оркестра и фортепиано соло (1993)

Largo для кларнета, виолончели и фортепиано (1994)

Kinderspiele для фортепиано (1995)

Autumn trash для флейты, бас-кларнета и фортепиано (1997)

Les escaliers для большого ансамбля (1999)

Relief in den Klarinettenfarbtönen для кларнета соло (2000)

Talks для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2000–2001)

Парус для гобоя соло (2001)

Intermezzo («Жрать!») для кларнета, виолончели и фортепиано (2002)

Perception для 22 струнных (2002–2003)

A midsummer night's dream для ансамбля (2003)

Vorfall auf der Straße для оркестра (2005)

Криминальное чтиво для ансамбля (2007)

Dostoevsky-trip для ансамбля (2009)

Jahreszeiten-Jahreszeichen для фортепиано соло (2009)

Успение для ансамбля (2010)

Episode для большого ансамбля (2010)

ВЛАДИМИР РАННЕВ

Родился в 1970 году в Москве. Композитор и музыковед, преподаватель Санкт-Петербургской консерватории (анализ музыкальных форм) и Санкт-Петербургского университета (история музыки), музыкальный обозреватель газеты «Коммерсантъ». В 2003 году окончил Санкт-Петербургскую консерваторию (профессор Борис Тищенко), в 2005-м — аспирантуру по теории музыки (доц. Н. Ю. Афонина). В 2003–2005 годах стажировался в Высшей школе музыки в Кёльне (профессор Ханс Ульрих Хумперт). Стипендиат *Gartow-Stiftung* (Германия, 2002) и гранта «Музы Петербурга» (Россия, 2003), лауреат конкурсов *Salvatore Martirano Award* Университета штата Иллинойс (США, 2009), *Gianni Bergamo Classic Music Award* (Швейцария, 2010), Гран-при Премии Сергея Курёхина за оперу «Два акта» (Россия, 2013). В 2007 году приглашался университетом Дарэма (Великобритания) в качестве *composer-in-residence*. Музыка звучала в России, Германии, Австрии, Швейцарии, Нидерландах, Великобритании, Финляндии, Польше, Японии и США. Среди исполнителей — оркестр Театра оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории, Государственный академический симфонический оркестр Санкт-Петербурга, *eNsemble* фонда «ProArte», ансамбль *Pincode*, Московский Ансамбль Современной Музыки, «Студия новой музыки», *One Orchestra*, хор Смольного собора (Россия), ансамбли *Nostri Temporis* (Украина), *Orkest De Volharding*, *Amstel Quartett* (Нидерланды), *Kontratrio*, *Ums'n Jip*, *Phönix* (Швейцария), *Mosaik*, *Integrales*, *Les Eclats du Son*, *LUX: NM*, хор *Singakademie Oberhausen*, хор *Cantus Domus* (Германия) и другие. Член группы композиторов «Соппротивление материала» («СоМа»). Ноты издаются в Verlag Neue Musik Berlin. В настоящее время живет и работает в Санкт-Петербурге.

Список сочинений

Панорама для двух наблюдателей для скрипки и виолончели с оркестром (2003)

Stile concitato I, II для фортепиано (2003)

Водка «Миргородська з перцем» для тринадцати инструментов (2003)
Песни невинности и опыта на тексты группы художников «Фабрика найденных одежд» (ФНО) для десяти инструментов (2004)
Школа игры для двух фортепиано и струнного квинтета (2005)
Non contra ambo для флейты и контрабаса (2005)
Жмурки на стихотворения Олега Григорьева, для детского голоса и фортепиано (2006)
Dosh для контрабаса соло (2006)
К лесу задом — ко мне передом на текст Марфы Шуваловой, для детского голоса и оркестра (2007)
Робкие пейзажи для фортепиано и струнного квинтета (2007)
Симфония «Номер один» для девяти инструментов (2007)
Ретро для электроскрипки, электроальта и электроконтрабаса (2007)
Бухта для детского хора и видео (2007)
Вариации на импульс для пяти инструментов (2007)
Немое на стихотворения Николая Кононова, для голоса, аккордеона и струнного трио (2008)
Multifunktionsvater und Kinderchor для женского голоса, детского хора, ударных и видео (2009)
Прочерк на текст Даниила Хармса, для голоса и четырнадцати инструментов (2010)
Телеграмма для скрипки и фортепиано (2010)
Марш для скрипки и аккордеона (2010)
К прохожей на стихотворение Шарля Бодлера для женского голоса и фортепиано (2010)
Синяя Борода. Материалы дела, опера в двух действиях на либретто Деа Лоэр (2010)
P est na. Iss O ex glo æ для флейты, бас-кларнета и фортепиано (2010)
Error. Try again для 6 инструментов (2010)
Пианино для детского голоса и фортепиано (2011)
Дискоотека для голоса и десяти инструментов на текст Андрея Аствацатурова и Владимира Раннева (2012)
Два акта, опера в двух актах на либретто Д. А. Пригова (2012)
Saxless для квартета саксофонов (2013)

Cold'n'hot dance trio для контрабас-саксофона, контрабас-флейты и тубы (2013)

Touch для контрабаса и четырех контрабасистов (2013)

Always with us для четыре электрогитар и интерактивной аудиосистемы (2013)

АНТОН САФРОНОВ

Родился в 1972 году в Москве. Окончил Московскую консерваторию у Эдисона Денисова. Стажировался в Германии у Вальтера Циммермана (Берлин) и Вольфганга Рима (Карлсруэ), участвовал в Молодежном форуме Ансамбля Модерн (Франкфурт). Лауреат первых премий Международного конкурса молодых композиторов имени Юргенсона в Москве (2001) и Международного конкурса композиторов в Безансоне (Франция, 1996). Был стипендиатом Союза композиторов Москвы, Берлинского сената по культуре, Академии Вилла Массимо (Рим, 2007), Академии Солитюд (Штутгарт, 2008), города Баден-Баден и др. Член Российского союза композиторов.

Произведения Сафронова исполнялись на фестивалях «Московская осень», Московская биеннале современных исполнительских искусств, «Другое пространство», «Территория» (Москва), «Пифийские игры», «Звуковые пути» (Санкт-Петербург), «Сибирские сезоны» (Новосибирск), Фестиваль Шнитке (Лондон), Музыкальная неделя Gaudeamus (Амстердам), MaerzMusik (Берлин), Klangspuren Мюнхенской биеннале, Дни современной музыки в Дрездене, Eclat (Штутгарт), Intrasonus (Венеция), Загребская музыкальная биеннале, Музикфест (Киев), «Два дня и две ночи новой музыки» (Одесса), «Звуки шелкового пути» (Бишкек). Авторские концерты проходили в Риме, Баден-Бадене и Фрайбурге. Представлял Россию на Всемирных днях Международного общества современной музыки в Штутгарте (2006) и во время Года России во Франции в Париже (2010). Сотрудничал с Симфоническим ор-

кестром Санкт-Петербургской филармонии, Ансамблем Модерн (Франкфурт), Ансамблем Schagoun Берлинской филармонии, Ансамблем солистов Лондонского филармонического оркестра, Шёнберг-ансамблем (Амстердам), Московским ансамблем современной музыки (МАСМ), Ансамблем «Студия новой музыки» (Москва), eNsemble «ПРО АРТЕ» (Санкт-Петербург), Ансамблем «Лаборатория новой музыки» (Новосибирск), Ensemble Musica Aeterna (Новосибирск), Ансамблем Марка Пекарского.

Автор реконструкции 3-й и 4-й частей «Неоконченной» симфонии Шуберта, исполненной в этой версии Владимиром Юровским с Российским национальным оркестром и Оркестром Века Просвещения (Лондон). Преподавал в Московской консерватории (2003–2009), выступает с семинарами и лекциями в Берлинском университете искусств, а также в городах России.

В настоящее время живет и работает в Москве.

Среди сочинений

СНЫ — ...ХРОНОС, музыкально-хореографический цикл для инструментального ансамбля (2000/2005)

Лава—Энтропия для танцора и инструментального ансамбля (2008)

Воображаемый монолог Владимира Маяковского для женского голоса и инструментального ансамбля (2005/2011)

Бах ... чтобы переждать темноту для инструментального ансамбля (2007/2008)

Последнее искушение Папагено для инструментального ансамбля (2006/2009)

Отражения... рефлексии для альты, виолончели и контрабаса (2005/2010)

Дом, который построил Джек, английская народная сказка для женского голоса и виолончели (2011)

Sentimento ... – CODA памяти Эдисона Денисова для фортепиано соло (1997/2001)

Птица прощанья для флейты и бас-флейты попеременно (1998/2011)

Утренний дождь для квартета ударных (2004/2008)

Колыбельная Москве, музыкальный эпизод к мультимедийному проекту (2007) на основе немого фильма «Москва» Михаила Кауфмана и Ильи Копалина (1927)
Шуберт — Симфония си минор DV 759 (1822, «Неоконченная»), реконструкция 3-й части и «гипотетическая» 4-я часть (2005/2007)
Моцарт — театральная серенада «Асканий в Альбе» KV 111 (1771), реконструкция утерянной балетной интермедии (2010)

АНТОН СВЕТЛИЧНЫЙ

Родился в 1982 году в Ростове-на-Дону. Закончил Ростовскую консерваторию по классу профессора Виталия Ходоша. Участник Всероссийского семинара молодых композиторов под руководством Виктора Екимовского. Принимал участие в мастер-классах Родерика де Мана, Мартайна Паддинга (Нидерланды), Филиппа Юреля (Франция), Эвы Фуррер, Лолерей Даулинг (Австрия), Владимира Тарнопольского (Россия). Стажировался под руководством Франка Бедроссяна (Франция) и Пьерлуиджи Биллоне (Италия) в рамках Первой Международной академии московского ансамбля современной музыки (2011). Член композиторской группы «Сопротивление материала».

Музыка исполнялась в России (Москва, Санкт-Петербург, Нижний Новгород, Екатеринбург, Пермь, Ростов-на-Дону), Украине, Армении, Германии, Франции, Голландии, Швейцарии, Гонконге.

Участвовал в фестивалях и проектах: ISCM World Music Days (Гонконг, 2007), Летние курсы новой музыки в Дармштадте (Германия, 2010), Авиньонский театральный фестиваль (Франция, 2012), Gaudeamus Muziekweek (Голландия, 2013), «Экспозиция» («СоМа» в ГЦСИ) (Москва, 2008), «Другое пространство» (Москва, 2009), «Гамлет-машина» (Москва, МХТ, 2009), «Живая дорожка» (Москва, 2010), Тах-Free (Санкт-Петербург, 2010), «Музыка теней» (Москва–Нижний Новгород, 2010), «Пин-клуб» (Екатеринбург, 2010–2011), «Экспозиция XXI» (Нижний Новгород, 2011, 2012),

russia.project (Санкт-Петербург–Ростов–Москва–Швейцария, 2011–2012).

Среди исполнителей — МАСМ, «Студия новой музыки», ГАМ-ансамбль (Москва), eNsemble (Санкт-Петербург), Ансамбль Nostri Temporis (Украина), Hong Kong Camerata (Гонконг), ums'n'jir (Швейцария), Наталья Пшеничникова (голос), Сергей Чирков (аккордеон), Алексей Шмурак (фортепиано), различные российские оркестры и камерные ансамбли.

Лауреат I премии Первого виртуального конкурса композиторов журнала «Трибуна современной музыки» (2006). Победитель (Большой приз публики и Малый приз ансамбля) конкурса композиторов «Пифийские игры» (Санкт-Петербург, Россия, 2007). Участник конкурса композиторов «Пифийские игры» (Санкт-Петербург, 2008).

В настоящее время живет и работает в Ростове-на-Дону.

Основные сочинения

Исследование внутреннего пространства для камерного ансамбля (2005)

Бессодержательный флейм для виолончели и баяна (2006)

Выставка жестокости для скрипки, виолончели и фортепиано (2007)

Кадавр жрал для голоса и камерного ансамбля (2008)

Андалузский пес (саундтрек к фильму Луиса Бунюэля) для камерного ансамбля (2010)

Георгиевские ленточки для голоса (2010)

Industrial Wastelands для фортепиано (2010)

Золушка (саундтрек к мультфильму Лотты Райнигер) для камерного ансамбля (2010)

Песня без слов для саксофона и четырех виолончелей (2010)

Generation Ctrl-C для фортепиано (2011)

Dark Ambient для аккордеона (2011)

Identity для блокфлейты и электроники (2011)

The Whale (Total Loneliness) для скрипки, виолончели и контрабаса (2011)

Videogames для гобоя, виолончели и фортепиано (2012)
Looney Tunes Season I для флейты, скрипки и фортепиано (2013)
Le Sacre du printemps. La Passion selon la critique et la correspondance
(*Tabloid I*) для кларнета, саксофона, трубы, скрипки, фортепиано и чтеца (2013)

БОРИС ФИЛАНОВСКИЙ

Родился в 1968 году в Ленинграде. Закончил Санкт-Петербургскую консерваторию в 1995-м. В 1998 году учился в IRCAM. В 2001 году основал eNsemble Фонда «ПРО АРТЕ». Автор и художественный руководитель таких проектов, как «Пифийские игры» и «Шаг влево». В 2003 году получил Irino Prize (Токио) за пьесу «Полифония». В 2005 году вошел в группу композиторов «Соппротивление материала». В 2006 году был artist-in-residence в Джерасси (Калифорния). В 2012 году эмигрировал из России в Израиль. В 2013/2014 году — стипендиат Berliner Künstlerprogramm DAAD. Живет в Израиле. Женат, четверо детей.

АЛЕКСАНДРА ФИЛОНЕНКО

Родилась в 1972 году в Донецке. В 1984 году переехала в Москву, где закончила Московскую консерваторию (1996) и аспирантуру (2000) как композитор у Эдисона Денисова. С 1996 года живет в Германии.

Стипендиат Академии искусств Берлина, Музыкальной академии Solitude (Штутгарт), Музыкальной академии Rheinsberg, Casa Baldi (Италия).

Победитель конкурсов Георга Фридриха Генделя (Первая премия), композиторов в конкурсе сочинений для оркестра с пьесой FARCE (Герта), Geraerchesterwerkstatt, Arbeiten mit Arditti с квинтетом Kiefers Schatten (Босвиль, Швейцария), Вторая премия в конкурсе «Панорама мира-Россия» — Национальной оперы Берлина

с пьесой «Дыхание осени», Operare — Современная опера (Берлин) с проектом музыкального театра Parunzel (Первая премия).

Сочинения были исполнены: Gaudeamus Musikwoche (Amsterdam), Moskau-Berlin Musikfestival, Hallesche Musiktage, Deutsche Oper Berlin, Unerhorte Musik (Berlin), Eclat (Stuttgart) Klangspuren Schwaz, Sommer in Stuttgart, Ultraschall (Berlin), Klangwerkatt Berlin, Ардитти квартетом, Кайрос квартетом, Национальной оперой Берлина, Государственным оркестром оперного театра (Халле), ансамблем Аскольта, ансамблем Сюр Плюс, ансамблем Алеф, Neue Vokalstolisten (Штургарт), Наталией Пшеничникова, Даниелем Глогером, QNG, ансамблем RADAR, ансамблем Lux:nm, Musica Aeterna, Maulwerker (Берлин), «Студией новой музыки», МАСМ.

В настоящее время живет и работает в Берлине.

Список сочинений

Сочинения для оркестра

Entstehung-Verschwinden der vergangene Gestalte для большого оркестра, органа и двух детских голосов (1996)

Farce для большого оркестра (2008)

Сочинения для хора

Mudo Universo Que me Cercas для большого хора (2005)

Canticum Cantorum для шести голосов (2004)

Canto d'amore e di morte для вокального ансамбля (2009)

Schwarzeis для хора и ансамбля на текст Дмитрия Бавильского (2012)

Grenzzone для хора и ансамбля на тексты Хайнера Мюллера и Олега Задорожного (2012)

Сценические сочинения

Parunzelmonolog, музыкальный театр по книге С. А. Шюммер «Рапунцель» для ансамбля, актрисы, воздушной акробатки и электроники (2008)

Камерная музыка (большой состав)

- Einst, da ich Bittre Tränen Vergoss* для большого ансамбля, чтеца и детского голоса, памяти Эдисона Денисова (1997–1998)
Look at the clouds для ансамбля (1995)
Schritte im Schnee для ансамбля (1996)
Ende-Stille для большого ансамбля (2004)
Der Atem des Herbst для большого ансамбля (2006–2007)
Случай для большого ансамбля (2007)
Das drückende Fehlen eines erschaffenden Raums для ансамбля (2008)
Mute для контратенора, ансамбля и электроники (2008–2009) на тексты Марианны Гейде, Ани Утлер, Александры Филоненко и из Екклесиаста
Чудовище больше не поет для четырех певцов, ансамбля и электроники, на стихи Димитриса Яламаса (2009)
Retour an Andrej для ансамбля и электроники (2009)
Mach auf das Tor, Herr Matador для голоса и ансамбля, на тексты Артура Шнитцлера и Марианны Гейде (2010)
Dont try для голоса, ансамбля и электроники (2011) на тексты Кирилла Широкова
Aleph для ансамбля Aleph (2013)

Камерная музыка (малый состав)

- Eos* для гобоя и виолончели (1993)
Kiefers Schatten для струнного квартета (1998–2000); 2-я редакция (4 части) для Ардитти Квартета (2005)
Sirenen для квартета блокфлейт (2000)
So nah-so fern, трио для кларнета, виолончели и фортепиано (2000)
Rasch, трио для флейты, арфы и аккордеона (2007)
Aus dem Zeiteinfluss... Die Jahreszeiten трио для скрипки, виолончели и аккордеона (2006)
Sun of the sleepless... a beautiful mind, трио для саксофона, виолончели и аккордеона (2007–2008)
Last для голоса и виолончели на тексты Полины Андрукович (2009)
Scarbo для струнного квартета (2010)

Genesis для саксофона и аккордеона (2010)
Offret для бас-кларнета и виолончели (2010); 2-я версия для баритон-саксофона, ударных и контрабаса (2012)
Scarbo для скрипки и фортепиано (2011)
Aria для сопрано, аккордеона и контрабаса по сонетам Эдмунда Спенсера (2011)
Fazit для квартета саксофонов на тексты Марианны Гейде и Декларации прав человека (2013)
Belle X trime для голоса и аккордеона на тексты Михаэля Лентца (2013)
Dinner для вокального ансамбля на тексты Михаэля Лентца (2013)

Сочинения для инструмента соло

5 пьес для фортепиано (1995)
Этюды для виолончели (1998)
Gesang der Parzen для двух маримб (2000)
Hommage in memori Alfred Schmitke для скрипки соло (2004)
Prometheus для фортепиано (2006)
LAST для виолончели (2009)
Im Schatten der Frau для голоса и электроники на тексты Ани Утлер и Полины Андрукович (2010)
Ariel для басовой флейты и электроники (2011)
Schattenspiel для аккордеона (2011)
Зеркало для бас-кларнета и электроники (2011)
L'impossible для гобоя и электроники на тексты Артура Рембо и Полины Андрукович (2012)
Лик-тень... тишина... слово для органа и электроники на текст Арсения Тарковского (2013)
Nackt для контратенора и электроники на текст Хайнера Мюллера (2013)

Именной указатель

- Аббадо К. 171
Абдуллаев Ф. 739
Августин Блаженный 640
Авдеев А. 516
Аверинцев С. 236
Аверченко А. 505, 508, 747
Авраамов А. 333, 492
Адамек О. 720
Адамс Дж. 25, 102, 173, 301, 577, 665, 676
Адес Т. 46, 352
Адорно Т. 164, 299–302, 567, 642
Айвз Ч. 20, 32, 171, 214, 240, 279, 308, 318, 345, 501, 571, 613
Айги А. 533
Айрес Р. 732
Айхендорф (Эйхендорф Й. К. Б. фон) 169
Алексеева Л. 494, 495, 499, 746
Аллегри Г. 391
Аллен В. 402
Алмаши З. 502
Альберти Д. 527
Альбиниони Т. Дж. 143
Альмодовар П. 621
Андерсен Г. Х. 67
Андре М. 46, 712
Андреев Д. 505
Андриссен Л. 46, 301, 521
Андрукович П. 687, 775, 776
Анненский И. 505
Анри П. 293
Ансерме Э. 288
Антейл Д. 240
Антокольская Е. 762
Анцелотти Т. 758
Апергис Ж. 98, 760
Арановский М. 626
Аргерих М. 75
Ардов М. 166
Аренский А. 261
Арзамасова Т. 515
Аристотель 629
Армстронг Л. 518
Арнонкур Н. 64, 388, 408
Асафьев Б. 93, 99, 313, 322, 497
Аскольдов А. 573
Астафьев В. 754, 757
Асташонок С. 762
Аствацатуров А. 768
Атиша 57
Афоница Н. 767
Ахматова А. 166, 645
Ашкенази В. 230
Бабанов Е. 230
Бавильский Д. 11, 575, 774
Байрон Дж. 222
Бакунин М. 111
Бакши А. 684
Балакирев М. 497
Баланчин Дж. 241, 243, 293
Балла Дж. 294
Бальтус 305
Бальмонт К. 228, 275
Баратынский Е. 150
Барбароса Ф. 112
Барер Катя 516
Барон Б. 575
Барт Р. 99, 189, 632, 633
Барток Б. 176, 232, 242, 333, 345
Бартоли Чечилия 29
Баршай Р. 32, 364
Батагов А. 15, 17, 25, 55, 61, 437, 521, 533, 552, 709, 711, 735–739
Баумберг Г. фон 386
Бауэрнфельд Э. фон 393

- Бах И. С. 23, 24, 26, 28–31, 49–51, 55–66, 68–77, 81, 84, 85, 96, 97, 100, 105, 126, 138, 161, 182, 184, 188, 193, 194, 200, 206, 231, 232, 251, 278, 280, 299, 309, 328, 337, 338, 344, 345, 351, 352, 373, 384, 390, 413, 420, 432, 441, 442, 447, 450, 451, 494, 495, 511, 526, 529, 541, 545, 548, 555, 578, 637, 638, 676, 696, 721, 735, 739, 770
- Бах И. К. 213, 390
- Бах К. Ф. Э. 126, 135, 390
- Бахтин М. 173
- Башмет Ю. 520, 749, 750
- Бедроссян Ф. 771
- Бежар М. 502
- Безродная С. 746
- Бекмамбетов Т. 750, 751
- Беллини В. 161, 378
- Белый А. 756
- Белышев Р. 744
- Берберян К. 233
- Берг А. 49–51, 71, 105, 145, 176, 232, 300, 326, 329, 333, 372, 389, 431, 567, 644, 645, 655, 672, 687
- Берглунд П. 23
- Бергман И. 304
- Бергсон А. 688
- Березницкий М. 749, 762
- Беринский С. 760
- Берио Л. 176, 293, 426, 479, 640, 644
- Беркович Ж. 575
- Берлиоз Г. 49, 114, 161, 188, 255, 256, 375, 425, 529
- Берман Л. 63
- Бернаскони Дж. 753
- Бернстайн Л. 32, 165, 167, 232, 388
- Бертини Г. 164
- Бетховен Л. 21, 23, 30–33, 38, 39, 42, 45, 61, 63, 65, 66, 68, 79–88, 90–100, 105, 109, 113, 116, 118, 128, 132, 134, 135, 143, 144, 146–148, 161, 168, 171–174, 178, 182, 184, 187, 207, 208, 230–232, 243, 245, 282, 314, 337, 349, 360, 371–375, 378, 379, 381–383, 390–392, 394–398, 400, 406, 411, 418, 420, 421, 463, 517, 551, 632, 639, 640, 670, 678, 680, 691, 725, 739
- Бёклин А. 228
- Бём К. 138
- Бидstrup X. 487
- Бизе Ж. 279, 319, 450, 452, 453, 544
- Билан Д. 712
- Биллоне П. 35, 46, 715, 760, 771
- Биркенкёттер Й. 740
- Бланшо М. 529
- Блау М. 741
- Блейк У. 756
- Блок А. 258
- Бобылев Л. 529, 753
- Богаев О. 589
- Боголюбская Н. 501
- Бодлер Ш. 768
- Борисов Ю. 510
- Бородин А. 39, 70, 248, 319, 497, 672
- Борхес Х. Л. 629
- Босх И. 689
- Бохонов Ю. 509
- Бошнякович О. 230
- Брамс И. 21, 30, 32, 34, 38, 63, 73, 76, 82, 97, 109, 113, 114, 142, 143, 171, 172, 244, 307, 310, 313–315, 327, 331, 336, 351, 372, 374, 377, 382, 388, 404, 407, 424, 541, 558, 626
- Брежнев Л. 151, 350
- Брейткопф К. 411
- Брендель А. 387, 388
- Брехт Б. 309, 578
- Бриттен Б. 23, 203, 214, 228, 232, 286, 337, 344, 499
- Бродвуд Дж. 65
- Бродский И. 38, 157, 214, 216, 358, 359, 393, 728
- Брукнер А. 21, 26, 32, 96, 97, 101–110, 142, 165, 178, 179, 307, 313, 316, 318, 337, 351, 375, 389, 398, 404, 432, 478, 481, 527, 529, 533, 546, 639, 672
- Брюгген Ф. 64, 137
- Брюллов К. 150, 153, 159

- Бузони Ф. 129
 Букстехуде Д. 19, 76, 390
 Булахов П. 378
 Булез П. 20, 31, 32, 99, 115, 124, 165, 167, 173, 188, 232, 295, 326, 328, 433, 479, 521, 642, 654, 706, 714
 Бунюэль Л. 635, 772
 Быканов А. 749
 Быков В. 528
 Быков Д. 83
 Бычков С. 230
 Бьорк 546
 Бэкон Ф. 95
- Вагнер В. 123
 Вагнер К. 123, 124
 Вагнер Р. 31, 40, 87, 103–105, 109, 111–125, 165, 170, 174, 256, 257, 268, 278, 283, 285, 293, 306, 313, 320, 323, 328, 337, 344, 345, 349, 382, 388, 407, 453, 504, 526, 537, 541, 567, 577, 630, 732
 Вайль П. 314
 Вайнберг М. 434
 Вайнер Н. 427
 Вайнхаус Э. 633
 Вальзер Р. 673
 Вальтер Б. 233
 Ван В. 505
 Ван Гог В. 426
 Варез Э. 278, 293, 318, 323, 344, 431
 Варламов А. 152, 378
 Варунц В. 283
 Васильев А. 15, 18, 111, 447, 740
 Ватто А. 225
 Введенский А. 757
 Вебер К. М. фон 89, 392, 402
 Веберн А. 26, 37, 50, 73, 110, 145, 172, 279, 283, 324–326, 329, 332, 333, 345, 372, 380, 389, 396, 431, 631, 655, 667
 Ведерников А. 749
 Веккер В. 590
 Вербицкий Миша 633
- Вергилий 221
 Верди Дж. 504, 574
 Вернадский Н. 188
 Вивальди А. 26, 27, 45, 67, 68, 127, 128, 206, 208, 390, 746
 Вивье К. 46, 281, 496
 Викторова О. 591, 592, 761
 Виктук Р. 501
 Виноградов Г. 230
 Винчи Леонардо да 206
 Вирек П. 121
 Вирсаладзе Э. 501
 Вислоцкий С. 23, 230
 Вишневецкий И. 241
 Волков С. 214, 362
 Волконский А. 61, 62
 Вольф Г. 168, 645
 Воронов В. 563
 Вуд Г. 407
 Вустин А. 564, 645
 Высоцкий В. 393, 456
 Вышнеградский И. 279, 280
- Габриели А. 676
 Габриели Дж. 676
 Гавоти Б. 643
 Гаврилин В. 341, 342, 508
 Гаврилов А. 75
 Гайворонский В. 547, 548, 754
 Гайдн Й. 23, 30, 32, 43, 44, 45, 90, 96, 97, 99, 126–148, 164, 166, 195, 213, 303, 316, 318, 344, 372, 373, 375, 388, 390–392, 400, 406, 407, 475, 529, 646, 676, 758
 Галанте И. 427
 Галилей Г. 220
 Галочкин Д. 762
 Галочкина О. 761
 Гандер Б. 602
 Гарборг А. 754, 756
 Гардинер Дж. Э. 32, 64
 Геббельс Г. 635
 Гегель Г. В. Ф. 112, 113, 375, 454
 Гедике А. Ф. 69

- Гейде М. 51, 687, 775, 776
 Гейне Г. 168, 386, 404
 Гендель Г. Ф. 23, 197, 213, 215, 220, 224, 390, 773
 Генрих VIII 214
 Георге С. 304, 330
 Гергиев В. 124, 317, 681, 684
 Герингас Д. 666
 Гершкович Ф. 410
 Гессе Г. 67, 136, 199, 689
 Гешкович Ф. 90
 Гёте И. В. фон 168, 314, 375, 378, 386, 401, 403, 658, 725
 Гиббонс О. 31
 Гитлер А. 118, 119, 121–123
 Гитри Л. 312
 Гладилина Е. 692
 Глазунов А. 158, 261
 Гласс Ф. 25, 34, 55, 442, 443, 520, 533, 541, 736
 Глебов И. 313
 Гливенко Т. 338
 Глинка М. 17, 33, 38, 39, 83, 84, 149–154, 156–162, 173, 234, 249, 280, 351, 496–498, 602
 Глиэр Р. 497
 Глогер Д. 686, 774
 Глушков О. 754
 Глюк К. В. 141, 392
 Гоголь Н. 152, 160, 213, 636
 Голенищев-Кутузов Арс. 386
 Гольденвейзер А. 81
 Гольдман Ф. 757
 Горалик Л. 635
 Гориболь А. 520, 749
 Горлинский В. 15, 18, 46, 263, 427, 464, 492, 703, 704, 741
 Горовиц В. 75, 230
 Госсен А. 743
 Гофман Э. Т. А. 199, 413, 415, 463
 Гретри А. 545
 Григ Э. 23, 95, 252, 504
 Григорьев О. 768
 Григорьева Г. 501
 Гризе Ж. 26, 30, 35, 36, 116, 422, 426, 529, 567, 568, 578, 725
 Грильпарцер Ф. 404
 Гринберг М. 230
 Гринденко Т. 522, 749, 750, 754, 758
 Гринуэй П. 204, 216
 Гройс Б. 122, 285, 455, 462
 Губайдулина С. 11, 47, 48, 524, 564, 683
 Гудков Е. 590
 Гульд Г. 31, 32, 56, 62, 74, 75, 231, 489, 559, 735
 Гумилев Н. 483
 Гуно Т. 630
 Гурецкий Х. М. 725
 Гурилев А. 152, 378
 Гутман Н. 501
 Гэбриел П. 518
 Данильянц Т. 739
 Данте А. 229, 233, 252, 574
 Дарвин Ч. 755
 Даргомыжский А. 234
 Дауленд (Доуланд) Дж. 19, 223, 755
 Даулинг Л. 741
 Дашкевич В. 456
 Дворжак А. 240, 258, 307, 313, 407
 Дебюсси 20, 165, 171, 231, 244, 256, 262, 319, 389, 504, 505
 Декарт Р. 220, 463
 Дельвиг А. 152
 Дельсон В. 510
 Демидов А. 153
 Ден З. 84, 161
 Денисов Э. 11, 47, 154, 342, 426, 479, 501, 508, 524, 564, 573, 607–609, 613, 635, 683, 688, 689, 692, 694–698, 705, 740, 743, 749, 761, 765, 769, 770, 773, 775
 Депре Ж. 30, 38, 309, 347
 Державин Г. 354, 756
 Дессоф О. 103
 Десятников Л. 544, 673, 674
 Дефо Д. 41

- Дешевов В. 280
 Джаррет Кит (Кейт) 23, 25, 352
 Джезуальдо да Веноза К. 19, 38, 200, 283, 284, 292
 Джексон М. 461, 462
 Джон Э. 633
 Джонс Т. 633
 Джонс Т. Б. 736
 Джорджадзе Н. 750, 752
 Диккенс Ч. 627
 Диль Я. 758
 Дис А. К. 146
 Дитль Х. 726
 Дитрих М. 528
 Диттрих П.-Х. 760
 Дмитриев Г. 749
 Добрынин В. 299
 Довлатов С. 393
 Дойч О. Э. 379, 402
 Доницетти Г. 161, 378
 Донн Дж. 755
 Дорати А. 138
 Дордже Сонам 738
 Дорлиак Н. 230
 Дорохов Г. 15, 21, 101, 323, 478, 709, 712, 743
 Достоевский Ф. 23, 45, 166, 174, 661, 684, 756
 Драйденов Дж. 218
 Дронов И. 743
 Друскин Я. 69
 Дрюс Д. 514
 Дубин А. 561
 Дубинец Е. 25
 Дубов М. 509, 749
 Дукова Е. 254
 Дунаевский И. 157, 159
 Дыховичный И. 737, 739
 Дэвис Д. Р. 138
 Дэвис М. 25, 33
 Дюрей Л. 279
 Дюфаи Г. 347
 Дюшан М. 452, 453, 572
 Дягилев С. 156, 241, 242
 Евзович Л. 515
 Евтушенко Е. 357
 Екимовский В. 173, 564, 635, 646, 771
 Ереско В. 230
 Ерофеев Венедикт 393
 Ерофеев Виктор 154, 601
 Жданов А. 357
 Жемчужников А. 590
 Живов М. 750, 752
 Жиро А. 330
 Жуковский В. 150, 152, 281
 Загний С. 521, 564, 709, 715, 739, 746
 Загоринский А. 762
 Задорожный О. 687, 774
 Зайдль И. Г. 383, 385, 386, 403
 Зауэр В. 450
 Зехтер С. 316
 Зилоти 69
 Зюскинд П. 178
 Зюсмайр Ф. К. 514, 672
 Зятьков С. 635
 Иголинский С. 380
 Изак Х. 172
 Ильф И. 157, 650
 Иоанн XXIII 284
 Иоффе Б. 502
 Ипполитов-Иванов М. 89, 156, 693
 Исмагилов Т. 15, 22, 226, 336, 493, 709, 716, 746
 Исмагилова Л. 498
 Йорк Т. 307
 Йохум О. 107
 Кабаков И. 585
 Кабалевский Д. 322, 334, 511
 Кавафис К. 505
 Каган О. 749
 Кагель М. 20, 459, 690
 Калицке Й. 758
 Каллас М. 23, 574

Каннабих К. 140
 Кантемир А. 354
 Кантор М. 393
 Канчели Г. 552, 554, 721
 Каравайчук О. 195, 551
 Караев Ф. 564, 645
 Карасиков В. 488, 489, 529
 Каратыгин В. 331
 Караян Г. фон 23, 31, 88, 106, 107, 317, 388
 Каретников Н. 332
 Карим М. 505, 506, 747
 Кармазин Е. 590, 591
 Карманов П. 15, 24, 368, 426, 511, 564, 709, 717, 748–750
 Карманов Э. 428
 Карстенсен З. 738
 Касимов Р. 499
 Каспаров Ю. 564, 692
 Катаржнова М. 749
 Кауфман М. 771
 Кауэлл Г. 240
 Кафка Ф. 550, 579, 645
 Кац А. 511
 Каччини Д. 427
 Кейдж Дж. 26, 30, 136, 214, 276, 293–295, 297, 302, 304, 310, 448, 454, 488, 521, 526, 528, 529, 533, 570, 571, 654, 662, 725, 736, 746, 748, 761, 762
 Кемпф Ф. 500
 Кеннеди Дж. 284
 Килмистер Л. 32
 Кириллина Л. 23
 Кисин Е. 75
 Китаева Е. 445
 Кифер А. 689
 Клайбер К. 388
 Кларк К. 94
 Клементи М. 190, 198
 Клиберн В. 230, 238
 Клингер Ф. М. 126
 Клуттиг Р. 753
 Ключевский В. 625
 Кнайфель А. 100, 646, 725
 Кнаппертсбуш Х. 31
 Кнёфель Т. 122
 Книппер-Чехова О. 341
 Кобекин В. 587, 591
 Ковнацкая Л. 357
 Кожелух Л. 185
 Кожухарь Н. 25, 520, 522, 749, 750
 Кокер Д. 633
 Кокто Ж. 279, 284
 Колле А. 279
 Колло Р. 23
 Колумб Х. 71
 Кольцов А. 152
 Коляда Н. 589
 Кондрашин К. 32, 165, 167, 230
 Кононов Н. 768
 Константинов С. 509
 Коопман Т. 64
 Копалин И. 771
 Корелли А. 22, 137, 226, 229, 248
 Корин П. 158
 Корндорф Н. 34, 564, 692, 765
 Корнелиус П. 315
 Корнель П. 255
 Косидовский З. 70
 Косолапов А. 713
 Костеланец Р. 735
 Кох Г. 139
 Кравченко А. 762
 Крайдлер Й. 720
 Крам Д. 426
 Крамер Д. 499
 Красильникова Р. С. 494
 Крафт Р. 287
 Крейслер Ф. 241, 262
 Кремер Г. 298
 Крестьянин Ф. 29
 Кривошей А. 589, 590
 Кримсон К. 28
 Кристи В. 203
 Круль Я. 499
 Крутой И. 136
 Крылов И. 281

- Ксенакис Я. 293, 297, 458, 479, 507, 556, 613, 654, 676, 719
 Кубелик Р. 164
 Кубизек А. 122
 Кубрик С. 35, 514, 573
 Кузмин М. 505
 Кукольник Н. 152, 159
 Кунинг В. Де 451
 Купельвизер Й. 393
 Купер Ф. 403
 Куперен Ф. 39, 200, 390
 Курентзис Т. 32, 107, 124, 165, 178, 317, 512, 567, 574, 576, 753, 758
 Курёхин С. 767
 Курляндский Д. 15, 26, 46, 110, 180, 202, 299, 334, 426, 481, 484, 492, 523, 536, 556, 557, 563, 578, 611, 615, 709, 718, 729, 731, 753, 754
 Курочкин М. 757
 Куртаг Д. 308, 479, 642, 644–646
 Кусевицкий С. 288
 Кутузов М. 342
 Кэмерон Д. 245
 Кюи Ц. 313
 Кюхельбекер В. 756

 Лавкрафт Г. 419
 Лажечников И. 67
 Лазарев А. 291
 Ла Монте Янг 481, 533, 534, 569
 Ланг Б. 136, 577
 Ланг Ф. 295
 Ландини Ф. 29
 Ландовска В. 64
 Лахенман Х. 29, 30, 35–38, 46, 49, 50, 66, 110, 145, 166, 334, 348, 433, 454, 461, 477, 481, 482, 541, 545, 548, 555, 569, 600, 602, 662, 676, 688, 698–700, 714, 720
 Лебрехт Н. 208
 Левайн Дж. 43
 Левенгук А. ван 220
 Леви-Стросс К. 284, 316
 Леди Гага 451
 Леднёв Ф. 638, 705, 743, 753
 Лейбниц Г. В. 220, 457
 Лем С. 634, 682
 Леман А. 694, 749
 Лемешев С. 157
 Ленин В. 82, 157, 311
 Лентц М. 582, 687, 776
 Леонхард Г. 64
 Лермонтов М. 87, 152, 168, 215, 386
 Леу Р. Де 430, 753
 Лещенко П. 39
 Лигети Д. 20, 28, 35, 36, 38, 39, 46, 116, 294, 325, 346, 459, 479, 489, 501, 545, 559, 646, 662, 676, 698, 723
 Лист Ф. 63, 86, 113, 227, 229, 232, 233, 244, 246, 251, 252, 256, 307, 319, 323, 336, 372, 375, 382, 393, 404, 407, 413, 495, 501, 613, 631
 Ложкина Е. 509
 Локателли А. 128
 Лорка Ф. 694
 Лосев А. 83
 Лоэр Д. 615, 616
 Луис П. 505
 Лукас Дж. 261
 Лундин И. 762
 Лурье А. 564
 Львов А. 158
 Лэндон Х. Р. 145
 Любимов А. 25, 63, 73, 501, 520, 522, 564, 749, 750
 Людвиг II 121, 278
 Людвиг К. 23, 167
 Люлли Ж.-Б. 114, 200, 222
 Люнштедт К. 574, 575
 Лютер М. 447
 Лядов А. 234
 Ляйтнер К. Г. фон 385

 Маазель Л. 165
 Мавроматти О. 713
 Мазель Л. 23, 620
 Майрхофер И. 386, 393
 Макеррас Ч. 32

- Маклюэн М. 284, 298
 Максимов И. 750
 Малевич К. 526, 572
 Малер Г. 21, 23, 30–32, 34, 40, 49, 50, 71, 96, 97, 102, 107–109, 124, 130, 138, 160, 163–171, 174–179, 232, 239, 256, 268, 308, 319, 328, 329, 337, 348, 351, 360, 368, 374, 387, 404, 407, 432, 462, 479, 527, 567, 602, 640, 672
 Малиновский Б. 173
 Малларме С. 626
 Малфатти Т. 81
 Малькки С. 753
 Мамардашвили М. 539
 Ман Р. де 771
 Мандельштам О. 39, 320, 755, 756
 Манн Т. 23
 Маноцков А. 15, 28, 190, 544, 548, 754
 Манулкина О. 240
 Мануэль Р. 284
 Манцов И. 626
 Манчини Г. 451
 Маресьев А. 342
 Мария Тюдор 205
 Маркво А. 516
 Маркс А. 391
 Марсо М. 62
 Марталер К. 577
 Мартин Р. 633
 Мартынов В. 24, 40, 368, 370, 490, 521, 537, 557, 564, 568, 619, 620, 641–643, 646, 717, 721, 731–734, 739
 Мартынов Ю. 63
 Маршак С. 215, 648
 Маттезон И. 131
 Мачюнас Ю. 10, 482
 Машо Г. де 19, 30, 529, 602, 721
 Маяковский В. 770
 Медведев К. 582
 Мей Л. 386
 Мейер К. 743
 Мейербер Дж. 113–115, 121
 Мейерхольд Вс. 358
 Мейсон Л. 529, 533
 Мекк Н. фон 305, 319
 Мендельсон-Бартольди Ф. 24, 38, 84, 222, 377, 388, 390
 Мень А. 441
 Мережковский Д. 310
 Мёрике Э. 168
 Мессиан О. 22, 98, 108, 119, 172, 196, 242, 301, 433, 441, 479, 541, 553, 654, 712, 714, 724, 735, 739
 Мета З. 124, 230
 Метерлинк М. 259
 Метнер Н. 259, 262
 Метнер Э. 234, 259
 Метцгер Х.-К. 277
 Мийо Д. 242, 279
 Микеланджело 341
 Мильштейн Я. 510
 Минков А. 494
 Мирзоев В. 757
 Митропулос Д. 288
 Михалков Н. 365
 Михалков С. 585
 Мицкевич А. 152
 Моби 633
 Могучий А. 550
 Можар М. 750, 752
 Молчанова И. 291
 Монк М. 29
 Монро М. 731
 Монсенжон Б. 410
 Монтеверди К. 18, 19, 24, 68, 220–222, 284
 Мопассан Г. де 67
 Мосолов А. 280, 333, 362, 497, 564
 Моцарт В. А. 19, 20, 24, 26, 28, 30–32, 40, 42–45, 49, 51, 63, 64, 71, 84, 90, 96, 99, 100, 105, 127–129, 131, 132, 136, 138–140, 142–146, 163, 164, 166, 180–193, 195–199, 202, 208, 224, 225, 232, 300, 308, 309, 316, 317, 371–375, 377, 383, 390–392, 397, 400, 406, 417, 424, 456, 463, 475, 499, 511, 514, 515, 517, 526, 529, 531, 544, 546, 548, 550,

- 554, 556, 558, 569, 602, 671, 672, 692,
696, 697, 724, 725, 732, 772
- Моцарт Л. 182, 183
- Мошизуки М. 743
- Мравинский Е. 32, 107, 317, 340
- Мундри И. 743
- Мур Гэри 633
- Мусоргский М. 34, 38, 171, 213, 231,
232, 234, 248, 255, 307, 320, 337, 387,
423, 504, 508, 587, 645, 672
- Муссолини Б. 295
- Мустафин Д. 490
- Мустукис А. 577
- Мэрринер Н. 668
- Мюллер Х. 386, 687, 774, 776
- Мюрайт Т. 116, 568
- Мюссе А. 230
- Мясковский Н. 286, 331, 496, 497
-
- Набоков В. 40, 216, 391, 576, 719
- Наборщикова С. 501, 502
- Наджаров А. 502
- Назайкинская П. 703
- Назаров Р. 503, 748
- Найман М. 25, 55, 204, 222, 223, 520,
533
- Нанкарроу К. 281
- Наполеон 239
- Невский А. 158
- Невский С. 15, 46 126, 144, 163, 276,
304, 342, 482, 502, 523, 536, 537, 563,
575, 615, 616, 706, 709, 719, 729, 732,
757
- Нейгауз Г 231, 233
- Неизвестный Э. 393
- Немирович-Данченко В. 501
- Нестеров М. 158
- Низаметдинов С. 498
- Никиш А. 129
- Николаев А. 749
- Николаев В. 564
- Николаев И. 456
- Николаева Т. 735
- Николай I 155
-
- Николсон Д. 514
- Нименский А. 587, 588, 590, 591, 760
- Ницше Ф. 118, 284, 306, 360
- Новалис 375, 421, 689
- Новиков М. 749
- Ноггано 627
- Нойвирт О. 47–48
- Ноймайр А. 400
- Ноно Л. 20, 27, 30, 49, 50, 51, 276, 282,
298, 302, 433, 461, 479, 529, 567, 576,
642, 662, 687, 690, 691, 705, 714,
719
- Норрингтон Р. 106, 388
- Ньюболд Б. 668
- Ньютон И. 220
-
- Обрехт Я. 188
- Обухов Н. 279
- Оден Д. 214, 284
- Окегем Й. 38, 200, 282, 602, 721
- Онеггер А. 176, 279, 643
- Орик Ж. 279
- Орлов Г. 179
- Орманди Ю. 230
- Оруэлл Дж. 359
- Орф К. 286, 451, 576
- Осетинская П. 520, 749
- Оффенбах К. 337
-
- Павлов Н. 150
- Паганини П. 230, 413, 415, 748
- Паг-Паан Й. 740
- Паддинг М. 492, 743, 771
- Пайбердин В. 760
- Пайбердин О. 15, 35, 200, 524, 587, 635,
709, 721, 744, 760
- Палестрина Дж. 19, 161, 278, 390, 602
- Паркинсон С. 650
- Паскаль Б. 68
- Пахмутова А. 39
- Пашкевич Е. 750, 752
- Пекарский М. 48, 49, 564, 743, 744, 749,
750, 770
- Пелевин В. 41, 264

- Пелецис Г. 521, 717
 Пендерецкий К. 20, 514, 619
 Перайя М. 79
 Перголези Д. Б. 266, 267, 373, 450, 452
 Пери Я. 221
 Перотин (Великий) 200
 Перро Ш. 260
 Песин В. 749
 Петраманский С. 590
 Петрарка Ф. 233
 Петров Е. 157, 650
 Пёрселл Г. 25, 29, 31, 38, 200–207, 210–213, 215–219, 221–225, 592, 593, 602, 763
 Пиано Р. 576
 Пикассо П. 455, 532, 553
 Пиннок Т. 65, 137
 Пирс П. 23
 Питерсон О. 633
 Пифагор 441
 Платон 199, 454, 555
 Платонов А. 359, 611, 662
 Платонов В. 340, 498
 Плетнёв М. 230, 317
 Плисецкая М. 83
 По Э. 228
 Погудин О. 476
 Покровский Д. 17
 Поллини М. 704
 Поль Ж. 412, 415
 Помпиду Ж. 706
 Попляновая Е. 590
 Поппе Э. 46
 Поспелов П. 672, 703, 729, 733, 756, 764
 Прегардьен К. 387
 Пригов Д. 304, 365, 505, 506, 747, 768
 Прокопенко Н. 704
 Прокофьев С. 25, 38, 39, 83, 87, 155, 156, 182, 228, 232–234, 239–244, 281–286, 290, 291, 294, 316, 331, 333, 336, 342–344, 352–357, 364, 497, 501, 510, 527, 566, 567, 676, 677, 693, 694, 761
 Прошкин А. 750
 Пугачева А. 456, 461, 462, 662
 Пуленк Ф. 279
 Пупкова Е. 498
 Пуччини Дж. 23, 24, 320, 504, 672
 Пушкин А. С. 41, 71, 87, 150, 152, 156, 219, 255, 280, 281, 319, 320, 321, 386, 391, 403, 483, 496, 505, 627, 636, 681, 747, 755
 Пфицнер Г. 129
 Пшеничникова Н. 51, 564, 758, 772, 774
 Пярт А. 20, 25, 30, 34–36, 42, 45, 55, 173, 198, 346, 352, 382, 521, 541, 552, 554, 600, 712, 717, 719, 721, 725, 736, 761
 Рабинович-Бараковский А. 716, 739
 Равель М. 23, 244, 441, 504, 739
 Радулеску Г. 715
 Раева О. 15, 38, 61, 79, 149, 212, 243, 598, 706, 709, 723, 765, 766
 Разумовский А. К., граф 144
 Райли Т. 25, 521
 Райнер Ф. 230
 Райнигер Л. 772
 Райскин И. 357
 Райх С. 24, 25, 34, 38, 39, 102, 187, 351, 352, 442, 443, 520, 521, 533, 541, 736
 Рамо Ж. Ф. 39, 200, 529
 Раннев В. 15, 42, 91, 169, 356, 614, 729, 733, 767, 768
 Расин Ж. 255
 Раскатов А. 34, 684
 Рассел Д. Д. 138
 Ратгауз Д. 386
 Раушенберг Р. 451
 Рахманинов С. 20, 22, 23, 35, 40, 42, 83, 86, 87, 173, 207, 226–232, 234–241, 243–253, 255–262, 315, 318, 526, 613, 619
 Ревич Е. 520, 749
 Реджио Г. 25, 520

Резников Е. 739
 Рейбо С. 754
 Рельштаб Л. 385, 386, 404
 Рембо А. 776
 Рембрандт Х. ван Рейн 304, 526
 Ренуар О. 532
 Реньяр Ж. Ф. 132
 Рильке Р. М. 157, 212
 Рим В. 741, 769
 Риман Г. 391
 Римский-Корсаков Н. 38, 70, 154, 156,
 234, 252, 264, 265, 313, 495, 497, 498,
 504, 620
 Рис Ф. 99
 Рихтер Ж.-П. 175
 Рихтер С. 23, 59, 75, 83, 230–233, 292,
 380, 387, 410, 411, 441, 508–510, 559,
 746
 Роден О. 689
 Рождественский Г. 33, 107, 246, 291,
 318, 571
 Роллан Р. 99
 Ромителли Ф. 35, 281, 426
 Рославец Н. 324, 326, 333
 Росси К. 44
 Россини Дж. 169, 199, 349, 378, 392,
 402, 424, 499, 504
 Ростропович М. 33, 83, 233, 510
 Ротко М. 601
 Роузен Ч. 133, 135, 139, 146
 Рубенс П. П. 678
 Рубинштейн А. 230
 Рулье П. 753
 Русланова Л. 39
 Руссо Ж. Ж. 175
 Рыжий Б. 589
 Рэй М. 763
 Рэттл С. 167, 288
 Рюккерт Ф. 167, 386

 Саариахо К. 676
 Сабинаина М. 366
 Сабитов Р. 494, 495, 499, 500, 505,
 746

Савенко С. 746
 Саломон И. П. 128
 Салонен Э.-П. 288
 Салтыков-Щедрин М. 641
 Сальери А. 185, 392, 411, 423
 Сати Э. 171, 323, 345
 Сатина Н. 235
 Саундерс Р. 760
 Сафронов А. 15, 43, 371, 563, 637, 709,
 724, 769
 Сафронов Н. 731
 Сахаров А. 713
 Свелинк Я. 31
 Светланов Е. 33, 291, 317
 Светличный А. 171, 234, 409, 623, 634,
 635, 771
 Свиридов Г. 173, 252, 336, 337, 342,
 508, 618, 623
 Свитен Г. ван, барон 390
 Свифт Дж. 41
 Святский Е. 515
 Семёнов А. 703
 Сен-Санс К. 171, 713
 Сен-Сеньков А. 574
 Сенько Т. 744
 Сербин П. 750
 Серебренников К. 479, 573, 576, 611,
 615, 743, 758
 Сибелиус Я. 23
 Сигарев В. 589
 Сидельников Н. 694
 Сильверстов В. 25, 34, 100, 338, 368,
 369, 375, 382, 422, 431, 521, 552, 564,
 568, 642, 646, 717, 725, 726, 736
 Симонова Э. 499
 Скавронский А. 499
 Скалон В. 260
 Скарлатти Д. 23, 30, 137, 232
 Скотт В. 222, 403
 Скрыбин А. 31, 38, 57, 234, 244, 246,
 252, 262, 268, 280, 294, 301, 331, 437,
 476, 511, 656, 725
 Скуратов Б. 300
 Слонимский С. 760

- Смелков А. 509, 544, 615, 617, 681–684
Соколов И. 564
Соколов Н. 744
Солженицын А. 41
Соловьев В. 505
Сорокин В. 41, 87, 354, 584, 604, 610, 621
Софроницкий В. 229, 230, 231, 233
Софронов Ф. 536
Спенсер Эдмунд 94, 776
Спилберг С. 261
Спиноза Б. 220
Сталин В. 157, 286, 350, 362
Станиславский К. 501, 576, 754
Станчинский А. 351, 352
Стасов В. 68
Стеен-Андерсен С. 22, 720
Стравинский И. 19, 24, 30, 40, 43, 49, 51, 71, 134, 154, 171, 172, 176, 198, 232, 236, 240–243, 246, 247, 251, 253, 256, 262–269, 271–303, 306, 310, 316, 317, 326, 333, 335–337, 343, 344, 348, 353, 359, 361, 389, 435, 450, 452, 455, 508, 511, 527, 529, 542, 544, 553, 559, 584, 644, 656, 675, 677, 688, 725, 762
Стругацкий А. 634
Стругацкий Б. 634
Сурков Вл. 615
Суслин В. 341
Суслов Р. 750
Схондервурд А. 173
Сысоев А. 715
Сюмак А. 492, 563, 577, 615, 711
- Тавнер Дж. 717
Тайсон М. 577
Тайфер Ж. 279
Таланкин И. 493
Танеев С. 69, 307, 315
Танцов О. 744, 762
Таривердиев М. 143, 755
Тарковский А. 50, 70, 85, 450, 451, 574, 639, 707
Тарковский Арс. 776
Тарнопольский В. 24, 47, 76, 481, 564, 611, 692–694, 697, 701, 741, 743, 765, 771
Тарускин Р. 357
Тейт Н. 221
Телеман Г. Ф. 31
Тертерян А. 587, 760–762
Терфель (Брин) Дж. 29
Тёрнер А. 222
Тилеман К. 306
Тинтнер Г. 106
Тищенко Б. 97, 336, 337, 341, 357, 363, 366, 434, 767
Толстая С. 87
Толстой А. 386
Толстой Л. 45, 86, 87, 375, 653
Томмазини Л. 144
Торнвуд Э. 720
Тургенев И. 755
Тухманов Д. 615, 617, 618
Тынянов Ю. 353
Тэтчер М. 660
Тютчев Ф. 392
- Уандер С. 633
Угорская Д. 23
Уильямс Р. 169, 633
Уорхол Э. 731
Уорхол Э. 304, 572, 731
Урасин Р. 499
Усачевский В. 298
Уствольская Г. 46, 47, 234, 341, 428–434, 501, 524, 564, 623, 642
Утесов Л. 39
Уткин А. 520, 750
Утлер А. 775, 776
Учитель А. 752
- Фассбиндер Р. В. 304
Феврье Ж. 259
Федосеев В. 527
Федотова М. 520
Фейнберг С. 69, 233

Фелдман М. 38, 39, 46, 110, 214, 426,
 600–602, 642, 665, 726, 736, 739
 Фернихоу Б. 459, 720, 743
 Ферриер К. 167
 Фесенко О. 750, 752
 Фибоначчи 458
 Фил Э. 762
 Филановский Б. 15, 32, 44, 177, 326,
 364, 523, 524, 563, 603, 621, 627, 673,
 703, 704, 729, 734, 773
 Филоненко А. 15, 24, 47, 71, 686, 773,
 775
 Филонов П. 326
 Финдезейн Н. 158
 Фиорентино С. 23, 230
 Фиртич Г. И. 456
 Фишер А. 23, 138
 Фишер-Дискау Д. 387
 Фладт Х. 757
 Фламмер Э. Х. 760
 Флейшман В. 337
 Флобер Г. 255
 Фогль И. М. 394
 Форкель И. 77
 Фраёнов В. 312, 313, 348
 Франк С. 407, 501
 Франциск Ассизский 574
 Фрейд З. 324
 Фрескобальди Дж. 76
 Фридкес В. 515
 Фробергер И. Я. 76
 Фромм Э. 726
 Фукс И. 753
 Фуррер Б. 35, 136, 576, 699
 Фуррер Э. 771
 Фуртвенглер В. 31, 233, 318, 389
 Фурье Ж.-Б. Ж. 458
 Фухс А. 364
 Фюрнбергер фон, барон 130, 143
 Фюрстенберг, князь 129

 Хаас, издатель 106
 Хаба М. 762
 Хаген Х. 741
 Хайбуллин О. 739
 Хайдеггер М. 35
 Хайнц Й. 740
 Хайтинк Б. 33, 356
 Хаксли О. 238, 284
 Хамраев А. 752
 Хан Н. И. 437
 Ханин Ю. 624
 Ханютин А. 750
 Харисов И. 502
 Харлап М. 246, 247
 Хармс Д. 51, 69, 662, 689, 745, 754, 756,
 757, 768
 Хас Й. 129
 Хауэр Й. 323, 324, 326
 Хафиз 505, 506, 747
 Хворостовский Д. 230
 Хейфец Я. 559
 Хемпел Ю. 753
 Хенце Х. В. 654
 Херревеге Ф. 32, 106, 178, 205
 Хеспос Х.-Й. 652
 Хёрст Д. 215, 216
 Хименес Х. Р. 757
 Хиндемит П. 232, 242, 279, 318, 331,
 333, 344
 Хисамутдинов И. 499
 Хисматов С. 491, 492, 502
 Хитрук А. 73
 Хмыз И. 738
 Хогвуд К. 32, 137, 138
 Ходош В. 771
 Холл Р. 387
 Холопов Ю. 62, 692, 749, 765
 Холст Г. 630
 Хольт С. тен 521
 Хохлов М. 750
 Хренников Т. 286
 Христу Я. 529
 Хубер К. 481
 Хумперт Х. У. 767
 Хуторецкая Ю. 750
 Хэррелл Л. 389

- Цандер Б. 410
 Цветаева М. 40, 339, 350, 625, 627
 Ценова В. 608
 Циммерман Б. А. 22, 329, 607, 639, 640, 642, 644, 725, 766
 Циммерман В. 645, 769
 Цицерон 131
 Цукерман 620
- Чайковский А. 500, 746
 Чайковский Б. 434
 Чайковский П. 30–32, 34, 35, 39, 42, 45, 49, 84, 88, 107, 150, 151, 153–156, 171, 174, 199, 207, 220, 228, 234, 236, 238, 251, 256, 258, 266–268, 280, 304–322, 374, 378, 382, 388, 404, 407, 423, 424, 427, 456, 457, 493, 496, 508, 511, 512, 526, 527, 541, 545–547, 640, 683, 735, 750, 757
 Чебышев П. 458
 Чеглаков Д. 694
 Челанский Т. 574
 Челибидаке С. 107, 389
 Чемберджи В. 510
 Чередниченко Т. 374
 Черни К. 284
 Черновин Х. 760
 Черный Саша 350, 505
 Чехов А. 40, 41, 45, 166, 341, 514, 586, 627
 Чирков С. 772
 Чюрленис К. 507
- Шагал М. 152, 553
 Шаляпин Ф. 29, 87, 230
 Шарпантье М. А. 24, 200, 721
 Шаррино С. 34, 35, 110, 136, 482, 489, 642, 715
 Шахиджанян В. 746
 Швайштейн М. 499
 Швейцер А. 64, 69,
 Швинд М. фон 393
 Швиттерс К. 662
 Швоон К. 740
- Шебалин В. 286
 Шейфер Д. 737
 Шекспир У. 52, 217, 283, 403, 509, 653, 755
 Шелси Дж. 46, 281, 529, 567, 662, 690
 Шеффер К. 167
 Шёнберг А. 31, 49, 98, 116–119, 145, 166, 171, 172, 176, 188, 236, 240, 266, 267, 276, 277, 279, 280, 289, 293, 300, 301, 323–335, 345, 364, 372, 389, 391, 447, 448, 541, 567, 638, 655, 691, 770
 Шёнбергер Э. 53
 Шиаррино С. 26
 Шиллер Ф. 386
 Шилов А. 731
 Шимановский К. 232, 319
 Широков К. 687
 Шишкин И. 223
 Шкербина Т. 590
 Шкловский В. 309, 353, 536, 578, 627
 Шлегель Ф. 421
 Шлиман Г. 11
 Шмурак А. 772
 Шнабель А. 82, 83, 233, 380, 384
 Шнебель Д. 115
 Шнитке А. 11, 25, 40, 49, 50, 88, 228, 245, 318, 346, 479, 499, 501, 508, 524, 541, 564, 570, 573, 609, 638, 640, 644, 683, 688, 714, 736, 747, 769
 Шницлер А. 51, 775
 Шобер Ф. фон 393, 399, 411
 Шолти Г. 88, 107, 165
 Шопен Ф. 38–40, 68, 82, 86, 161, 171, 207, 227, 229, 232, 239, 244–246, 251, 252, 375, 413–415, 423, 424, 455, 501, 504, 511, 613, 745
 Шопенгауэр А. 123, 375, 404
 Шостакович Д. 22, 23, 25, 32, 33, 43, 49, 50, 71, 83, 88, 97, 98, 107, 130, 145, 165, 176–178, 196, 213, 228, 232, 234, 256, 279–282, 286, 300, 304, 313, 316–318, 322, 333, 336–364, 366, 367, 386, 428, 433, 434, 496, 497, 499, 504, 640, 644, 672, 677, 693, 749

Шоу Б. 306
Шпалингер М. 135, 482
Шрайер П. 387
Шрётер Р. 137
Штайер А. 388
Штамер К. Х. 760
Штифель В. 666
Штокхаузен К. 20, 21, 38, 39, 98, 118–120, 172, 284, 294, 450, 453, 458–460, 463, 521, 541, 586, 600, 602, 642, 654, 698, 725, 740
Штраус Р. 108, 119, 124, 129, 232, 318, 537
Шуберт Ф. 21, 23, 30, 32, 39, 43, 44, 61, 96, 97, 100, 105, 106, 116, 133, 168, 174, 179, 213, 231, 314, 368–427, 463, 515, 527, 640, 645, 666–671, 739, 771
Шувалова М. 768
Шульце Э. 403
Шуман Р. 34, 38 39, 68, 73, 86, 166, 168, 169, 231, 233, 246, 256, 307, 337, 368, 369, 375, 377, 380, 382, 398, 412–424, 495, 527, 645
Шюммер З. А. 708
Шюммер С. А. 774
Шютц Г. 222, 283
Щедрин Р. 234, 279, 280, 450, 452, 453, 544, 615
Щуров В. 501
Эдвардс Б. 450
Эдисон Т. А. 19
Эйзенштейн С. 257
Эйнштейн А. 56
Экхарт И. 238
Элиот Т. С. 284, 754, 757, 763
Эль Греко 29
Эммерих Р. 462
Энгель Т. 758
Эринг Л. 281
Эринг Х. 33, 577
Эстергази (Эстерхази) М. И. 128, 140, 141
Этвеш П. 612
Эшенбах К. 42
Юдина М. 333
Юргенсон П. 308, 622, 743, 769
Юрель Ф. 771
Юровский В. 88, 163, 165, 178, 317, 389, 638, 666, 758, 770
Юрыгина Н. 501
Юсупова И. 521
Юсфин А. 547, 754
Яворский Б. 338
Яламас Д. 775
Яндль Эрнст 687
Яновиц Г. 387
Ярви П. 178
Ясперс К. 32

ДМИТРИЙ БАВИЛЬСКИЙ

ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ

БЕСЕДЫ С СОВРЕМЕННЫМИ
КОМПОЗИТОРАМИ

16+

Редакторы *Анна Инфантьева, Александр Рябин*

Корректор *Л. А. Самойлова*

Компьютерная верстка *Н. Ю. Травкин*

Подписано к печати 11.11.2013 г. Формат 70×100¹/₁₆.

Печать офсетная. Бумага офсетная.

Тираж 2000 экз. Заказ № 8747.

Издательство Ивана Лимбаха.

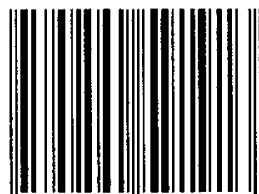
197342, Санкт-Петербург, ул. Белоостровская, 28А.

E-mail: limbakh@limbakh.ru

WWW.LIMBAKH.RU

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в ОАО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

ISBN 978-5-89059-191-3



9 785890 591913

Такой книги еще не было. Мы присутствуем при обозначении новых границ того, что прежде называлось «классической» музыкой. Современные композиторы лучше, чем кто бы то ни было, ощущают эти границы. Более того, они их создают.

Людмила Улицкая

Это диалог, за которым следишь, не отрываясь, как за сложносочиненным детективом. Ты начинаешь понимать что современная музыка, еще недавно казавшаяся уделом немногочисленных знатоков, становится не только важным культурным процессом, но и незаменимой духовной практикой.

Кирилл Серебренников

Хорошая музыка всегда «ускользает» от исчерпывающего понимания. Единственное и главное, что она дает нам понять, – что мы мало что о себе и о том, что вокруг нас, понимаем. Она – вызов мышлению, особенно его рафинированным формам.

Владимир Раннев

