

## Интервью с Владимиром Тарнопольским

из книги Анны Амраховой «Современная музыкальная культура. Поиски смысла»

## Современность и пространство традиции.

*К композитору В.Тарнопольскому я попала сразу после юбилейного концерта (автору исполнилось 50 лет), поэтому большинство моих вопросов было задано по поводу прозвучавших на концерте сочинений и по поводу мыслей, с которыми композитор пришёл к своему 50-летию.*

## Беседа первая. Пространство традиции.

*АА: Владимир Григорьевич, из программки концерта мы узнали, что в 91 году перед Вами стоял вопрос: «Что делать?» Этот вопрос был даже озвучен в одном из Ваших сочинений – в трио "Отзвуки ушедшего дня". Нашли ли Вы сегодня на него ответ?*

*ВТ: Глядя из 2005 года в 91-й, мне кажется, что тогда я нашёл для себя что-то новое. Надеюсь, эти находки соответствовали духу времени. Во всяком случае «Кассандра» для меня является очень важным сочинением. Даже удивляюсь: как я его написал? Ведь я тогда практически ничего не знал – ни из современной музыки, ни из новых техник.*

*Но сейчас я чувствую, что находки того времени, пожалуй, слишком многое мне подсказывают. Ведь эксплуатация прежних наработок превращает всякое бывшее открытие в приём, а это очень опасный момент.*

*АА.: Любой стиль, формализуясь, превращается в метод...*

*ВТ: Где эта грань между живым стилем и академической «технологией» творчества? В музыке Шёнберга, например, я больше всего люблю как раз период свободной атональности, додекафонный период мне менее интересен – там всё ясно. Мне кажется, в некоторых поздних сочинениях Шёнберг несколько теряет свежесть ощущения нового материала и непосредственность ощущения времени. Одно дело – процесс творческого созидания самого языка, это – вулкан и извержение лавины, другое дело – собирание остывающих камней.*

*АА: Из той же программки к концерту, мы узнали, что Вы, вопреки устоявшемуся представлению, композитор традиционный. Как Вы сами относитесь к этому эпитету? Ведь сегодня музыка прошла через отрицание всего – и композиционных форм, и жанровых прототипов... От чего Вы никогда не откажетесь?*

*ВТ: Взгляд на форму как на выхолощенное А-В-А, т.е. как на крупноблочную конструкцию ныне, конечно, абсолютно не актуален. Впрочем, такой взгляд всегда существовал только в учебниках. У Моцарта, Шуберта, Мусоргского или Дебюсси формы живут совсем по-другому: они не строятся как наши блочные дома, они прорастают, как растения, или структурируются как кристаллы. Так что отказ от условных классицистских форм – уже своего рода традиция. Жанровые ассоциации сегодня тоже требуют особой мотивировки. Это все равно, что, скажем, выйти на улицу в кафтане или ливрее. А всевозможные трансформации жанра – от импрессионистских до гротескных – тоже кажутся уже исчерпанными.*

*Вообще, язык искусства – это как природные ресурсы – бесценный, но быстро исчерпываемый материал. Именно этим обусловлен так называемый «прогресс» в искусстве. Язык сам по себе живет очень недолго, он быстро теряет актуальность и должен постоянно обновляться. Но написанные на этом языке Великие Тексты – живут вечно! Причем не за счет повествования «интересной истории», вообще, истории – это прерогатива прикладных жанров и поп-культуры. Великие произведения разных эпох объединяет понимание сущности того, что есть искусство. От гомеровской Одиссеи до*

джойсовского Улисса под искусством понимается искусность выполнения, «умная чувственность», рафинированная игра с условностями. Это и есть традиция.

Конечно, вместо того, чтобы играть в шахматы, можно шелобанами сбросить фигурки с шахматной доски и сказать: а я решил поиграть «в Чапаева». Что сегодня часто и происходит. Такие новые жанры, как скажем Body Art, граффити или Street Art не должны подменять современную станковую живопись, где слава богу еще работает достаточное количество крупнейших мастеров. Это просто разные жанры. Если же такая подмена происходит, и в творчестве, и в прессе, то это, на мой взгляд, наша капитуляция перед великим прошлым, идущая от нашего творческого бессилия. Но искусство, по моему, как раз в том и заключается, чтобы не подменять каждый раз одну игру другой, а искусно продолжать играть именно ту «шахматную партию», которая была начата задолго до нас. В процессе этой игры происходят и «разломы» и революции, от основной ее ветви отпочковываются новые самостоятельные виды и формы, но самые глубинные, фундаментальные принципы искусства в общем-то остаются неизменными.

Человеческая Культура тем и отличается, что предполагает непрерывную эволюцию на основе базовых принципов. Эйнштейн не отрицает Ньютона, он его как бы поглощает. Он не говорит: забудем ньютонову механику, заменим все классические понятия и даже сами символы, назовем этот новый мир неким новым *Дао*, оно отныне и будет означать наше новое понимание Вселенной! Нет, Эйнштейн продолжает ткать ту же пряжу из тех же знаков и значений. Или когда в математике ввели фиктивную величину «корень из минус единицы», то это было сделано для того, чтобы объясняя парадоксальным методом нечто новое, продолжать играть теми же фигурами по тем же правилам! Собственно, это сопротивление старых знаков иной семантике и иному контексту и есть механизм возникновения нового. А вот в постоянное отрешивание от существующего в пользу «новых Дао», в замены иероглифов – в этот путь я не верю. Я не очень верю в композиторов, которые сегодня, полвека спустя, вдруг ударяются в дилетантский минимализм, чтобы «начать все заново», в поверхностный «лахеманизм», чтобы или наивный «кейджизм». Можно бесконечно беспринципно всё менять, но на мой взгляд пространство искусства как раз противоположно пространству супермаркета. Для меня искусство – это понятие родовое, а не видовое.

Говоря о музыке: музыкальные инструменты – это наша звуковая антропология. Они возникли на стыке физическо-акустических возможностей материала, из которого они сделаны, и особенностей нашего анатомического строения – у нас пять пальцев, поэтому на струне скрипки, скажем, не меняя позицию руки, можно последовательно извлечь лишь пять тонов. Отсюда строй струн скрипки – по квинтам, чтобы не меняя позиции руки можно было на разных струнах охватить максимально широкий звукоряд. Ну и так далее.

На протяжении всей истории наши инструменты интенсивно развивались, менялось также и наше понимание их возможностей. То, как Паганини понимал чисто технические возможности скрипки, очень отличается от понимания Корелли. А в наши дни, скажем Шаррино, трактует скрипку совсем по-новому. Т.о. наши инструменты – это не просто некий абстрактный ящик для извлечения звуков, а это, если хотите, наша звуковая антропология в аспекте истории.

Именно этот аспект – «человеческое измерение» – меня больше всего привлекает в инструментальной и вокальной музыке. Поэтому мне интересней работать именно с акустическими инструментами и голосами, а, скажем, электроника интересует меня в тех аспектах, которые позволяют лучше выявить характерные особенности инструментов и особенности человеческого восприятия звука. Традиция, в конце концов – это не ноты, не интервалы, не жанры, а самые изначальные установки искусства.

*АА: Ваш сегодняшний взгляд на традицию в искусстве отличается от установок постмодернизма...*

ВТ: Смотри что под этим понимать. У нас часто под это понятие подводится любая эклектика, отсутствие какого-либо стиля, всеядность и даже дилетантизм: «А это постмодернизм». На мой взгляд, собственно новая идея постмодерна после периода «чистого структурализма» состоит в осознании того факта, что на самом деле мы не в состоянии забыть всю историю нашей культуры, что правильный, но абстрактный матричный анализ не в состоянии заменить наши столь несовершенные «культурно-антропологические» слабости. При этом лично меня интересует искусство, которое не сентиментально-беспомощно вспоминает свою историю (вот когда-то было трезвучие, а теперь оно стало кластером), мне интересно искусство, которое находится в споре со своим прошлым. Мне интересен диалог, взятый не как прилагаемая к сочинению литературная идея, а как проявление глубоких внутренних метаморфоз музыкального материала, который сам по себе порождает движение смысла

АА: *Наверное, я предвосхищу Ваш ответ самой постановкой следующего вопроса: ведь Вы не считаете свою музыку программной?*

ВТ: Я не считаю свою музыку программной.

АА: *Как же интересно это у Вас так всё закручено: она не программная, но такая образная, она такая (не побоюсь этого словечка) содержательная, она насыщена смыслом. И в то же время не иллюстративная, в основе лежит идея не что-то изобразить, а сказать о чём-то языком самой музыки.*

ВТ: Что касается специфически музыкальной образности, то, я думаю, что каждый композитор, тщательно выписывая ноты, на самом деле передает свое индивидуальное ощущение пространства-времени. Это м.б. и есть для меня «музыкальное содержание» - искривленность или выпрямленность пространства, однородность или прерывистость течения музыкального времени, прозрачность или густота интервальной структуры. Собственно, таких «первоначальных форм» наверное не так много. Когда Сезанн писал свои пейзажи, он в конце-концов бесконечно писал формы цилиндров и треугольников.

Названия сочинений могут и помочь их восприятию, а могут и помешать... Мне нравятся как даёт название своим прелюдиям К.Дебюсси: он ставит их в конце, в скобках, предваряя троеточием... - Когда я писал «Кассандру» (это был 1991 год), то всё время искал ассоциативные аналогии названию картины С.Дали: «Предчувствие гражданской войны». То же самое – с «Маятником Фуко». Это название пришло значительно позже, когда пьеса была где-то на середине. И так почти со всеми названными произведениями.

АА: *Относительно «Маятника»: там это колебание настолько явственно, что наоборот пришла мысль, что в этом произведении идея как бы предшествовала воплощению музыкальной материи... Или это настолько взаимопроникновенный процесс, что невозможно этапы осмысления отделить от процесса воплощения?*

ВТ: Первый мотив и довольно много текста были у меня чётко записаны (хотя потом я всё, конечно, переделал). Это был не просто мотив, но и конкретный тембр - цимбалы. К цимбалам у меня особая любовь. Я родился на Украине в довольно бедной семье. В какой-то момент у моих родителей не было лишних денег на будильник. Нужно было очень рано вставать, они на ночь оставляли включенным радио. И в 6 часов утра, перед тем, как звучал гимн Украины, раздавались позывные этого радио – это была первая фраза из «Реве та стогне Дніпр широкий», она исполнялась на бандуре без пения. Я ничего более тоскливого в своей жизни не помню. Одна и та же фраза в брэнчании цимбал повторялась бесконечно... И в это время, хмурым зимним утром нужно было вставать, чтобы собираться в музыкальную школу, которая была почти в часе езды с ужасными пересадками в переполненном транспорте. Но с другой стороны, у меня осталось какое-то доброе сентиментальное чувство к цимбалам, как к детству. Потом, тембр цимбал – не так избит. Я вообще думаю, что сегодня в искусстве гораздо приятней

говорить не на глобалистских языках типа английского, а на языках локальных. Например, сам украинский язык слава богу не так универсален и функционален – это отнюдь не главный язык Интернета, аэропортов, а язык относительно локальный, с какой-то тайной. Не будучи полностью включенным в мир глобальных технологий, он сохранил какой-то аромат, свой особый колорит.

Возвращаясь к Вашему вопросу, мне кажется, что какой-то элемент "программности" в моих сочинениях может быть и есть. Передо мной всегда Сцилла и Харибда в виде западно-европейского структурализма с одной стороны и русской программности с другой. Честно говоря, ни то ни другое в чистом виде меня не привлекает. Я преклоняюсь перед П.Булезом, но его музыка иногда вызывает у меня аналогию с холодным дизайном. Если продолжить мысль в том же ассоциативном ключе, то можно привести такое сравнение: я с удовольствием пойду посмотреть в какую-нибудь дизайнерски оформленную квартиру, но, представляется, жить там все-таки неуютно. Программность же кажется мне слишком идеологичной и на сегодня достаточно наивной: «Расскажу-ка я вам такую историю». И понимание предназначения музыки здесь – это доставшийся нам в наследство от кучкистов взгляд на музыку как на средство передачи информации, главным образом литературно-картинного свойства.

В своих сочинениях я пытаюсь найти какое-то другое измерение содержательности. В конце концов, музыка самодостаточна по образности: она более интересна, чем любой рассказ, и на самом деле более сложно структурирована, чем любой структурализм. Мне кажутся достаточно наивными структуралистские идеи 50-60 годов. Несложно, конечно, построить звуковысотную серию и придумать ей то или иное ритмическое соответствие. Допустим, предварительно определить, что звук «до» будет всё время выписан «тридцать-вторыми», а до-диез – «шестнадцатыми», либо наоборот - каждый тон должен пройти полный круг всех возможных длительностей. Все это возможно, почему бы и нет? – но органики в этом я не вижу. Моя музыка не структуралистская и не программная. Для меня важно, чтобы материал был интересен, развитие - естественным и увлекающим, а форма - очень выпуклой, «говорящей» самой по себе. Музыка выразительна сама по себе..

*АА: Где же эта сердцевина между структурализмом и программностью? Ю.Н Холопов апеллирует к такому понятию как «индивидуальный проект». Каждое произведение после П.Булеза (и с его подачи) имеет совершенно неповторимое композиционное строение, и это именуется индивидуальным проектом. А Вы согласны с тем, что Ваши сочинения не ориентируются вообще ни на что в композиционном отношении?*

ВТ: Я сам ученик Юрия Николаевича и как композитор сформировался под влиянием его идей, особенно в области гармонии. Но что касается «индивидуальных проектов»... Честно говоря, для меня каждая соната Бетховена - это индивидуальный проект, гораздо более индивидуальный, чем все наши проекты, честно говоря. (Напишешь два произведения – уже повторяешься, у Бетховена – немножко побольше – и повторений нет). Наверное, можно принять этот термин, но для меня он абсолютно не рабочий. Это термин такого высокого уровня обобщения, что я не вижу за ним предмета. Думается, он потому так пришёлся ко двору, что у нас всё ещё рассматривают современную композицию сквозь призму классических определений: сначала было «третье рондо», потом «пятое рондо», а вот пошли «индивидуальные проекты»... Но мне кажется, что сейчас должен быть совсем другой подход к анализу музыкальных форм, я не очень верю, что современную музыку можно подложить в прокрустово ложе старых классификаций.

*АА: В силу биографии, с Вашим творчеством мне пришлось знакомиться сразу, большинство произведений 90-х годов я прослушала в записи, это имело и свои плюсы: появилась возможность делать какие-то обобщающие выводы. Например, у меня*

создалось впечатление, что, не в смысле композиционных шаблонов, а в смысле драматургии, Ваши произведения ориентированы на немзыкальные модели.

ВТ: Возможно.

АА: Эти модели нельзя сравнивать с логическими константами: начало-середина (развитие)-конец. Создаётся такое ощущение, что Ваши произведения нельзя назвать программными потому, что они не ориентированы на мир реальных подробностей - в самой драматургии содержится нечто такое, что говорит нам о чём-то, адресует нас к какому-то смыслу, независимому от словесных частностей. Так Вы драматургически моделируете «поток сознания» в «Отзвуках минувшего дня», две огромные волны развития в «Маятнике Фуко», в «Кассандре» - кружение. На самом деле существуют какие-то когнитивные модели, на которые Вы ориентируетесь в процессе создания того или иного сочинения? (Естественно, речь идёт не о музыкальных формах композиции).

ВТ: Как композитор я – скорее эмпирик. Разумеется, предкомпозиционная фаза работы для меня очень важна, но в процессе сочинения я стараюсь прислушиваться к самому материалу, вникать в то, что он мне сам диктует. На каждом этапе работы я строю какие-то модели – как этот материал может развиваться. Но чаще всё определяется как бы задним числом. Например, к идее с метрономом в «Маятнике Фуко» я пришёл довольно поздно. Но, с другой стороны, я не мог закончить сочинение, пока не нашёл что-то такое, что объединяет обе эти части – «тембровую» и ритмическую. Да, между ними есть переход (для меня он был самым интересным фрагментом в работе). «Переход» - это с точки зрения местной логики, а с «высоты полёта» он несёт важную смысловую функцию. Я всё время искал – что может объединить эти две части? Тем более что и название уже было: «Маятник Фуко». И мне нужно было найти нечто, что отвечало бы всем этим условиям. И когда я пришёл к такой простой идее, как метроном, почувствовал, что пьеса получается. Эта идея стянула воедино все силовые и смысловые линии сочинения. Это уже было ближе к концу, когда я понял, куда это всё идёт. То же самое наверное можно сказать по поводу «Кассандры» и других сочинений. На каждом этапе я выстраиваю форму заново, но в конце-концов иду абсолютно эмпирическим путём.

Мне кажется, и в организации композиции нужно идти за саморазвитием материала, чутко следить за его прорастанием. Когда звучания «накапливаются» на 5-7 секунд, оно уже само «формируется». Задача композитора – только угадать те формы, в которые материал самоорганизуется. Так образуется синтаксис. После этого ты автоматически переключаешься на категории следующего уровня: как это уложится в форму, какая получается композиция целого. Но главное - не навязывать материалу чуждые идеи, не насиловать его, а просто отпустить, прислушиваться к нему. Надо отождествиться с этим материалом – вот что мне кажется очень важным.

В конце концов, если что-то удаётся в сочинении – это лишь косвенно связано с особым уровнем интеллекта или образованности... Для меня очень важно заставить себя полностью «раствориться» в новом сочинении, умереть в нем. И в каждом произведении заново. К сожалению (и к счастью!), ни одно хорошо написанное сочинение не служит базой для следующего. Мы уже говорили, что творец - это человек, который оживляет материю. Драматизм творчества заключается в том, что автор не знает никогда заранее – оживит он её или нет: это игра случая (м.б. поэтому композиторы и художники такие нервные – от них мало что не зависит).

АА: А как Вы занимаетесь со своими студентами-композиторами? Придерживаетесь ли тех традиций, которыми славились Ваши предшественники на этом поприще – Д.Шостакович, Э. Денисов?

ВТ: Я пытаюсь в музыке молодого композитора найти ту клеточку, которая как-то корреспондирует с каким-либо композиторским стилем XX века. Затем, не навязывая ему ничего, стараюсь эту клеточку постепенно развивать, то есть создать новый

организм на основе имплантации вот этой крупницы. Для меня важно: что в нём есть? Куда он может пойти? В сторону К.Дебюсси, в сторону И.Стравинского, в сторону А.Шёнберга, Э.Вареза или Б.Бартока?

Несколько лет назад в консерваторию поступал относительно взрослый парень из Рязани, гитарист по образованию. Ему на первом же экзамене по специальности хотели поставить двойку, чтобы он сразу поехал домой и не портил бы себе летний отдых. Но я услышал в его сочинении один такт – даже полтакта, который будто бы взят из какого-то опуса А.Шёнберга, и поверил в этого молодого человека. Впоследствии мы с ним медленно стали вникать в эту музыку. И его удалось привить, подобно деревцу-дичке к стволу культурного дерева. В этом году Андрей Кулигин написал очень интересные сочинения и с отличием окончил консерваторию! Для меня важно найти в молодом композиторе нечто такое, что предполагает последующий творческий резонанс с великими. Для этого необходимо постоянно расширять кругозор, исследовать механику того, как это всё сделано. Молодых композиторов очень важно учить пониманию того что такое синтаксис. Чтобы они осмыслили, что несёт собой эта «глокая куздра», чтобы они поняли: можно писать всё, что угодно, но синтаксис – это и формо- и смысло-порождающий уровень. Я им стараюсь параллельно показывать две противоположные тенденции, а именно: Л.Бетховена с его хрестоматийным синтаксисом – в качестве образцово-показательной строительной площадки, но тут же, параллельно, как некую инъекцию от схематизма (я имею ввиду не бетховенский схематизм, а то, что на студентов может подействовать как некая схематизация опыта) - скажем, К.Дебюсси. Как ни странно, когда показываешь только Л.Бетховена, студенты становятся лишь правильными учениками, а в паре с К.Дебюсси или с Мусоргским – возникает большая свобода, и они начинают лучше понимать разнообразие синтаксических законов. Студенты пытаются работать не на уровне мотивов, а на более тонко организованном уровне субмотивов. И впоследствии эту пару я стараюсь всегда сохранять: что-то хрестоматийно-образцовой («немецкое»), эталонное и нечто, функционирующее совершенно по другим законам.

Путь, который нам предстоит пройти с молодым композитором, - это своего рода космическое путешествие. Мы должны сначала оторваться «от земли», - от того, что им уже усвоено, от того, что он слышал в своей жизни или нащупывал на рояле (думая, что творит). Затем мы должны пролететь всю солнечную систему, при этом немного задерживаясь возле каждой «планеты» – («планеты» А.Шёнберга или Э.Вареза), т.е. около крупных имён, около ярких стилей. Я считаю, что молодому композитору даже полезно попасть под художественное влияние, в стилизациях молодой композитор с лёгкостью схватывает сразу всё: и стиль, и форму. Он постигает в комплексе все элементы музыкального языка, мышления. Поэтому я не стесняюсь, когда мои студенты занимаются свободными стилизациями. Но ни в коем случае нельзя подолгу задерживаться возле избранной «планеты», иначе гравитация тебя поглотит, и ты просто «сгоришь» в плотных слоях атмосферы. Т.е. останешься чьим-то эпигоном. Очень важно, сделав один-два «оборота», оторваться и двигаться дальше – в соответствии с развитием музыки XX века. Необходимо вовремя выйти из под влияния кумиров.

Я знаю очень много примеров, когда молодые композиторы подражали своим педагогам: Э.Денисову, (до этого – Дм.Шостаковичу), и если это не преодолевалось, то было равносильно самоуничтожению. Поэтому кроме навыков ремесла ученику необходимо задать импульс движения. Если я правильно занимался со студентом, у него обязательно должен возникнуть на каком-то этапе период отторжения от меня, от моих идей. Если он превратится в моего подражателя, копию даже по типу мышления (иногда копируют даже манеру речи) – в этом нет ничего хорошего. Я считаю, что такой отрыв (или даже иногда разрыв) – показатель правильности моей работы.

*АА: В связи с тем, что Вы ищете «клетку», которая будет в них прорасти, а соображения подобного толка не мучают: а вдруг это не та точка развития?*

ВТ: Если я нахожу эту точку в музыке молодого композитора, то я в этом абсолютно уверен и, как правило, не ошибаюсь. Но бывают случаи, когда ничего не нахожу. Студенты мои даже не догадываются, как я переживаю по этому поводу. Об этом я очень много думаю. Конечно, я пытаюсь внутренне самооправдаться, убеждая себя, мол, значит это не композитор, раз не развивается! Но во мне эти раны сидят. Не могу сказать, что много таких случаев, но они есть. Хотя все-таки больше того, что получилось.

АА: *Программа такая же, как была при Дм.Шостаковиче, т.е. пишете сонаты?*

ВТ: Только в течение первого года занятий и с обязательным объяснением, откуда эта соната возникла. Первое, от чего они должны отказаться – от понимания сонаты, как формы, в которой есть главная тема, а есть побочная. Это самое последнее, что нужно знать о сонате. Я пытаюсь объяснить генезис форм и гармонических функций. Ведь тоника – это не ровная площадка, а наклонная плоскость. И доминанта, как антисила, и субдоминанта существуют только для того, чтобы установить равновесие – как при хождении по канату. Как это противостояние получает структурное выражение? Это оформлено в тему, которая и называется побочная партия. Тематизм в сонате – это порождение звуковысотной системы, а не просто условие игры: вот есть темка и вот есть другая темка. И в фуге, также как в сонате, ответы писались в доминанте, а реприза в субдоминанте только для того, чтобы уравновесить эту тонику – сама по себе она неустойчивая. Я опять же эмпирик, поэтому хочу объяснить, что неустойчив и сам материал. Он сам по себе балансирует противовесами – и тональными, и тематическими.

Я считаю, что формы также умирают, как и люди. Вершина полифонических форм – это замечательное равновесие горизонтали и вертикали. А если сегодня можно по вертикали ставить любые кластеры, то мне не интересно писать эти горизонталы. Пропадает сама идея полифонии. Я очень люблю фуги Д.Шостаковича, П.Хиндемита или Р.Щедрина, но для меня это всё же нечто иное по сравнению с классической фугой, потому что (повторюсь) искусство высшего пилотажа возникает там, где есть более высокое сопротивление. Но если сегодняшней гармонический язык позволяет что угодно написать по вертикали, то любые стретты или каноны – это не большое композиторское достижение. В том-то и дело, что идея классической полифонии заключалась в том, чтобы достичь почти невозможного равновесия вертикали и горизонталы, тогда получается настоящая fuga. Точно также и соната. Как только была утрачена эта тонико-доминантовость, соната в ином (гармоническом, ладотональном) виде – это довольно искусственное образование. Эти формы умерли вместе с языком.

АА: *Владимир Григорьевич, как Вы всё успеваете?*

ВТ: Времени катастрофически не хватает ни на что. Я вожусь до последней минуты. В опере, которая была поставлена в Мюнхене, я дописал последние строчки за день до генеральной репетиции. Правда, это был инструментальный эпизод (одна из интерлюдий), но всё-таки она потребовала заказа дополнительных гонгов. Организаторы были просто в шоке до последней секунды. В «Чевенгуре», например, я внёс правки в партию ударных минут за сорок до концерта. Причём в партитуре этих правок не было. Не знаю, как Игорь Дронов дирижировал?

С «Маятником» была такая история: я должен был уезжать в Венецию, и мы вызвали такси на полшестого утра, а мне оставалось партию ударных дописать, я думал, что успею за пять минут – продержал такси целый час. А в результате в Италии, вместо того, чтобы наслаждаться этой страной, сидел в гостинице и писал три дня напролет!

А заканчивая «Блуждающие огни» – я последние три ночи не спал. Мы улетали в Америку. Я набрал партитуру и, не успев её проверить, поставил печатать на принтере. Причём принтер у меня выходил из строя, он время от времени самопроизвольно останавливался. И если бы он остановился, не знаю, что было бы (кроме меня, его никто бы не смог заново запустить.) Я только названивал по дороге в аэропорт, и жена меня успокаивала: «Он ещё печатает». К счастью, всё обошлось.

Беседа вторая. Время «наше» и композиторское.

АА: *Ваше отношение ко времени в музыке достаточно неординарное в сочинениях 90-х годов. Даже если судить только по названиям, можно фиксировать интерес к феномену «времени постфактум»: «Отзвуки ушедшего дня», «Дыхание исчерпанного времени»... Ведь это закономерность, а не совпадение? А что Вы сами думаете по этому поводу?*

ВТ: Конечно, такого рода обобщения опасны, но в целом мне кажется, что именно в характере ощущения времени мы больше всего отличаемся от наших западных коллег. Мне кажется, что для западного мышления в целом более характерно «точечное» ощущение времени - через отдельные микрособытия. Это – как бы линия, составленная из точек. Много прекрасных интересных частных, которые не обязательно образуют какой-то вектор, часто это скорее поток событий в одном направлении. Что-то происходит в каждый момент времени, события эти все конечные.

Моё ощущение времени действительно несколько иное, мне приходилось об этом слышать и от своих западноевропейских коллег. Может быть, это является следствием наших бесконечных пространств, но для меня время - это в первую очередь континуум, это время без разрывов, ощущение непрерывности. Думаю, это можно выразить скорее через идею дыхания, а не через «строительство мотивными кирпичиками по Риману». Конечно, римановская система универсальна, она объясняет в том числе и мою музыку, но и идея времени-дыхания также может многое объяснить в музыке, по крайней мере, в моей. Мне кажется, что римановская структурность - это действительно первокирпичики, это наша анатомия, наш скелет. То, что ищу я - лежит в иной плоскости, это время прочувствованное через ритм дыхания, это скорее не прямая, а волнообразная линия, не опорный скелет, а пластика тела. Дискретность можно сравнить с попыткой передать пластику живого движения через некий механизм. Меня же интересует процесс прорастания.

Что же касается макро-времени, то здесь и классический «прогрессизм» с его идеей становления нового из старого, и новейшая аморфность формы, состоящей из принципиально несвязанных друг с другом разделов мне менее интересны. Свое ощущение макро-времени и макро-формы я сравнил бы с представлением о Леви-Стросса о форме мифа – он сравнивает миф с листьями капусты, которые бесконечно похожи друг на друга. Именно на основе такого принципа построена к примеру моя опера «Когда время выходит из берегов».

Наблюдая за историей даже по-дилетантски, можно заметить: типологически весьма мало что меняется: складываются государства, достигают чего-то, становятся империями, распадаются – это бесконечный процесс. В моём представлении время – не прогрессивное, не поступательное, а цикличное, как волны на море: ещё одна вариация, ещё один «лист капусты»...

АА: *Существует такая точка зрения, что, когда время теряет свою векторность, оно превращается ...*

ВТ: ...в пространство. Да, это в полной мере относится к моей музыке.

АА: *Когда время превращается в пространство, двигателем формы, развёртывания дискурса становятся не события, а логические формы. У Вас этого нет. У Вас другое пространство, нежели у Веберна, более живое что ли.*

ВТ: У Веберна время и пространство были связаны через микрособытия.

АА: *Одной из тенденций развития музыки последней четверти XX столетия считается, что композицию формирует не ансамбль средств выразительности, а многопараметровость: кроме интонации и мотивной работы в основе формосложения может быть тембр сам по себе, или динамика и т.д. У Вас этого нет, У Вас, по-моему, формосложение традиционное.*



ВТ: Мне кажется, идея абсолютизации параметров характерна для 50-х – начала 60-х годов XX века. Она была тогда исключительно важной, но сравнительно быстро исчерпалась, придя в противоречие с какими-то нашими основными антропологическими свойствами. Коротко говоря, в силу несовершенства наших органов чувств мы, в отличие от специальных приборов, воспринимаем мир искаженно, даже просто неправильно. Не солнце вращается вокруг Земли, а совсем наоборот, вопреки тому, что мы ежедневно наблюдаем. Интервал терции отнюдь не всегда является консонансом, например в крайне низком регистре он воспринимается нами как диссонанс, вопреки всем расчетам и рассуждениям! Параллельные прямые не сходятся, это продукт нашего несовершенного восприятия! Но именно благодаря этому несовершенству в живописи и возникает система перспективы, композиция и т.д. Именно в пространстве этого нашего антропологического несовершенства на мой взгляд и существует искусство! Более того, искусство является нашим наиболее емким, собственно «человеческим» языком!

В этом контексте я могу сказать, что как раз реальная искаженность нашего несовершенного восприятия меня интересует гораздо больше красивых абстрактных выкладок. Скажем, в «Маятнике Фуко» движущим стержнем формы является идея преодоления «онтологической» несовместимости параметров тембра и ритма. Дело в том, что, работая с тембром, композитор неизменно скован медленным темпом развертывания музыки и, как следствие - ослаблением остроты синтаксиса. Тембр и его постепенные изменения должны быть прослушиваемы, а это всегда требует медленных темпов. С другой стороны, в условиях острой ритмики тембровая составляющая сильно нивелируется. Тембровые сопоставления мы в состоянии прослушать, но вот внутренние тембровые изменения мы просто не в состоянии воспринять в очень быстром темпе. В силу этих причин тембр и ритм как бы «стилистически» исключают друг друга. В «Маятнике» я попытался как раз создать переход, своего рода модуляцию из тембра в ритм. Коротко говоря, это выполнено через постепенное выделение тембровых биений инструментов, последующей эмансипации ритма этих биений и построении на его основе самостоятельного раздела.

После концерта кто-то из музыковедов сказал мне: «Вы начали свою музыку как бы с самого начала, забыв обо всех исторических «построениях» и оттолкнувшись лишь от дыхания». Мне кажется, это такая простая идея, даже не идея, это ведь наше естество. Для меня музыка – это некая звуковая магма, где всё абсолютно неразрывно переплетается. В основе – не абстрактное ощущение каких-либо параметров, но ощущение стихии, которая реализует себя через трансформации звуковых масс, тембра, звуковысотных структур. Для меня самое важное в музыке и вообще в искусстве – чуткое следование за самим материалом, «угадывание» его формы, а не навязывание каких-либо предустановленных схем. Это своего рода процесс структурного осмысления чувственной индивидуальности материала.

Позволю себе небольшое отступление. Что меня смущает во многих современных сочинениях и в частности в нашей отечественной музыке – это отсутствие интереса собственно к специфике звукового материала, к «антропологии» самих инструментов. Просто какая-то атрофия нервных окончаний, воспринимающих чувственную красоту музыки. Часто приходится слышать либо преувеличенно чувствительную музыку (что само по себе говорит о бесчувственности), либо музыку суховатую, основанную на неких абстрактных построениях. Музыка здесь – так, нечто прикладное для демонстрации некоей абстрактной идеи. Случайно подвернувшаяся под руку звуковая материя, а можно в принципе эту идею и на заборе выписать... Мне кажется, что здесь как раз проявляется одна из «родовых» проблем нашей культуры - всё слишком заидеологизировано. Нам недостаточно музыки как самостоятельного феномена, мы ей просто не доверяем, нам нужна обязательно идеологическая подпорка, причем неважно какая именно –

«народническая», абстрактно-математическая или «погромно-геростратовская» (конец времени композитора). Идея всегда впереди, как нечто бетонное, неживое...

Вообще, в современном мире явно не хватает этой античной или возрожденческой гармонии между чувственным и рациональным! Мы так скоро просто умрем от одномерной quasi-рациональной засухи! Наша нынешняя культура грешит неким империалистическим запалом: у нас всё испорчено глобализмом и концепционизмом. У меня вызывают недоумение сентенции типа: время композиторов ушло, композитор умер... Композиторы всё время умирают. Но и рождаются... А по-настоящему умер тот, кто сошёл с дистанции. Кстати, тема смерти является как раз одной из самых важных в искусстве! Более того, настоящее произведение искусства вызывает одновременно и большую радость, и чувство утраты – от сознания того, что оно уникально и уже умерло, его уже создали, сыграли, его больше нельзя воспроизвести точно так же.

Наша эпоха массового пошива одежды и точно такого же массового "пошива" искусства. Я сейчас имею в виду даже не попсу, а то, что играют симфонические оркестры – что у нас, что, скажем, в Америке. Как-то читал я лекцию молодым преподавателям американских университетов и в процессе одной из бесед я им сказал, что современный репертуар и наших, и американских оркестров – это воплощение мечты Сталина – национальный по форме, и социалистический (доступный и «правильный») по содержанию. Рецепт прост: берётся народный мотив (русский, индейский, татарский) добавляется толика грязноватых гармоний, острых ритмов, затем всё лакируется, и получается диснейленд какой-то.

Удручает также прогрессирующая атрофия у широкой публики к подлинности, к исторической ауре. На Арбате заведение Макдоналдса расположилось в дворянской усадьбе. И этого противоречия как-то никто не замечает: утеряна чувствительность к историческому соответствию. К примеру, была в России была замечательная традиция конных статуй, вспомните Фальконе, к примеру, но кончилось всё памятником Жукову, в котором даже при всем наивном реализме, проблемы с анатомическим строением лошади разрешить не удалось. У нас была уникальная традиция конструктивизма, а наша сегодняшняя архитектура напоминает деревенскую барышню, которой дали в подарок тюбик французской помады, и она не знает, что с ним делать – измалевалась вся. Вот у нас в Москве теперь любой новый домик и венчается «кремлевской башенкой».

*АА: Да, строят дом высотный, а заканчивают крышей уголком – как в избушке. И плохо то, что это становится визитной карточкой Москвы.*

*ВТ:* Это становится визитной карточкой нашей культуры. Я это ненавижу, считаю, что это смерть культуры. И я рад, что это так очевидно. Если есть шанс проснуться от этого кошмара, то только тогда, когда следующее поколение поймёт, что это ложь. Политическая, социальная ложь – она тут же находит выражение в искусстве – ладно уж в сюжетах, в фильмах – это понятно. Даже в таком абстрактном искусстве как архитектура. Вот типичная установка: давайте сделаем всем по Кремлю, – Сегодняшняя архитектура Москвы – это чудовищная ложь, которая однако говорит правду о нашем обществе. В Америке каждое новое здание – это вызов всему предыдущему. А здесь вызов...

*АА: ...хорошему вкусу... Пощёчина.*

Я недавно прошёлся с одним немецким гостем по нашей «миле искусств»- от метро библиотеки Ленина до Кропоткинской - это чудовищно. Чудовищно то, что это не идеологический заказ какой-то частной структуры, а общая установка всей нашей культуры. Румянцевская библиотека, которая, наверное, скоро погибнет и рядом – новенький шикарный музей Шилова, в прекраснейшем состоянии. Я даже зашёл, там была книга отзывов, хотел написать что-то ироничное - у меня не поднялась рука. Я увидел, как приезжают туда родители с детьми из других городов. Бабушки, которые работают в гардеробе, говорят: «Это гений», хотя это даже не вторичное искусство – ему

место где-нибудь на арбатском развале. Дальше идём, – музей И.Глазунова. Тоже откровенный китч, удобно и престижно расположился прямо напротив Пушкинского музея!. Тут же стоит памятник Александру II, тоже очень непропорциональный и фальшивый. Лживая, дутая стилизованно-имперская архитектура на фоне роста цен на нефть. Как не стать тут большим пессимистом!

АА: *Вы стали творить в тот период, когда композиторам уже не вменялось в обязательном порядке быть «национальными»? Хотя бы этой участи Вы избежали?*

ВТ: Конечно, я это застал и пережил несколько смешных, хотя и горьких историй. Говоря о национальном необходимо использовать очень тонкий инструментарий, а не серп и молот. Сегодня понятие «национальное» - это понятие не этническое, а культурное. К какой культуре ты принадлежишь – это и есть ответ. В Германии и Франции много студентов-композиторов из Южной Кореи. Но в Германии они все «немецко-ориентированные», а во Франции – «французско-направленные». Первых больше интересуют структуры, а вторых тембр.

Лично мне очень близок такой тип художника, как Шёнберг. Не его экспрессионизм и не додекафония, а именно сам тип художника. Но вообще, техника не имеет национальности, какой национальности компьютер? А по темам – я себя считаю русским композитором. Я – продукт этого общества и все его болезни – это мои болезни тоже! Конечно, со стороны виднее (точнее, «слышнее»), но мне часто говорили, что у меня русская музыка по духу – не потому что там какие-то квази-цитаты использованы: она могла быть написана только в России. Кстати, первым, кто мне об этом сказал на Западе был Луиджи Ноно. А вообще, российский Феофан Грек и испанский Эль Греко – они кто? Это зависит от культурной среды, в которой ты живешь.

С другой стороны, художники – это странные создания! Журналистам, например, интересно работать там, где война, а не мир, и, может быть, я такого типа личность, что мне интересно как раз там, где время перемен. Не уверен, что если бы я жил в Германии, то нашёл бы себя, и писал бы вот ту же музыку. Там аура совершенно другая. Ведь художник имеет конфигурацию той культуры, которая его формирует. Некоторые из наших композиторов-эмигрантов превратились в консерваторов после того, как уехали. Это очень характерно. При столкновении двух культур происходят довольно сложные процессы. Ведь когда человек эмигрирует, то меньше половины груза составляет его бренное тело, большая часть – его ментальность, которая не менее материальна. Без печени или одной почки люди живут, а без привычного духовного мира - иногда сходят с ума. Здесь есть два пути существования – либо ты пытаешься быть «больше немцем, чем сами немцы», либо наоборот – уходишь в «духовность и до-минор». Многие из эмигрантов старшего поколения пошли именно по второму пути, а младшее поколение – по противоположному. Но наверное с течением времени разница между самим типом культуры в России и Западе будет нивелироваться и для следующего поколения выбор страны проживания станет столь же безболезненным вопросом, как сегодня для европейцев.

АА: *Интересно, после первой беседы у меня осталось феерическое ощущение от той положительной энергии, что от Вас исходит. И это не только полётность мысли и свобода в общении. Сами факты биографии говорят о многом: первые величины исполняли Ваши чуть ли не детские произведения, создано впечатление, что и музыку Вы пишете по-моцартовски легко. У меня, как у человека «из другого лагеря» (не могу назвать себя неудачницей, но всего, что хотела, я добивалась, по меньшей мере, с десятой попытки), невольно возник вопрос: на самом деле так всё легко давалось? Сегодня Вы открылись совершенно с другой стороны. А было ли что-то такое, о чём бы Вы не хотели вспоминать?*

ВТ: Было очень много такого, о чём бы не хотелось вспоминать. Но у меня есть одно очень хорошее свойство: плохая память. Что говорить о сложностях? Они у всех были - это нормально. Мне отнюдь не всё так легко даётся, как это может казаться.

Например, приступить к созданию какого-то сочинения – для меня это довольно мучительный акт. Я не так много пишу – одно сочинение в год, поэтому эта лёгкость – кажущаяся. Не могу сказать о себе, подобно Хлестакову, что «у меня лёгкость в мыслях – необыкновенная». Просто приступая к осуществлению нескольких планов, объединяющих разные роды деятельности, я надеюсь, что пока я делаю *c d e*, мой мозг автоматически работает с *a*.

Я завидую тем временам, когда художник мог быть был универсальным. Леонардо – кто он больше: учёный, писатель, художник, изобретатель? Или Гёте – поэт, учёный, министр культуры... В принципе, это нормально, ненормально, когда лишь сидишь и соединяешь звуки. Я страшно завидую подобной многопараметровости личностей прошлого. Сегодня этого нет. И дело не только в том, что все даётся и делается в меру таланта, а в том, что даже невозможна такая установка. Наверное, тогда сама культура требовала некоей универсальности, широкого взгляда на жизнь, потрясающего владения своим мастерством.

*АА: Но Вы так и не сказали о своих проблемах, кроме боязни чистого листа... Может, вспомните что-нибудь?*

*ВТ:* Одна из проблем заключалась в том, что мне очень повезло – мои произведения исполняли многие выдающиеся музыканты. Я не шучу и не кокетничаю, и не хочу быть неблагодарным, попытаюсь объяснить, в чём дело. В моём развитии, к сожалению, не сыграло положительной роли то, что меня еще в юности начал исполнять .Рождественский (сами можете представить - особенно тогда - в 80-е годы – весь такой олимпиец, абсолютный небожитель). Он мне заказал несколько сочинений, что было для меня огромной честью, и я старательно что-то делал. Потом оперу-фарс мне заказал Росторопович. Вот эта работа на заказ и по чужой идее привела к неутешительному результату: я почти не развивался. Мне нужно было как-то...

*АА: ...в стол писать, но своё...*

*ВТ:* Да. А я ничего не искал. В какой-то момент я довольствовался тем, что есть.

*АА: Но с другой стороны, появилась «раскрученность» имени ...*

*ВТ:* «Раскрученность» ничего не стоит! Сочинения того периода я почти не исполняю сегодня. На каком-то этапе я сделал для себя вывод, что для меня лучше иметь дело с простыми музыкантами высокого уровня, но не «великими» Тогда возможна настоящая работа. Поэтому можно сказать, что, как композитор, я начался в 33 года. В это время если композитор не сложился, то уже, как говорится, - до свидания.

*АА: Почему так поздно?*

*ВТ:* То, что я написал до этого – не в счёт.

*АА: 33 года, это значит:  $50-33=27$ . Это же какой год у нас получается? Где-то начало 80-х?*

*ВТ:* Когда я первый раз выехал за границу. Меня пригласили в Польшу на семинар молодых композиторов.

*АА: Но Вы уже закончили консерваторию?*

*ВТ:* Да, закончил замечательно.

*АА: ...и Вы считаете, что это всё – мимо?*

*ВТ:* Абсолютно. По многим причинам. Во-первых, требования консерваторской программы очень сильно мешали. Конечно же, вина во мне: надо было сопротивляться. Мне казалось, что я сопротивлялся. Но то, что я делал, не всегда было искренним, всё-таки, эта двойная жизнь не проходит даром. Может быть, время было такое. Конец 70-х годов, начало –80-х.

*АА: Это то, что в статьях о Вас определяют как «культурологическая музыка»?*

*ВТ:* Да. Мне сегодня это не интересно, но, наверное, было важно как период становления и сыграло какую-то роль в плане формирования личности. Представьте, приехал парень из Днепропетровска, промышленного города, безграмотный абсолютно. Москвичи получали азы образования в «мерзляковке», а я приехал почти диким. Очень

важным для меня, но важным совершенно по-разному было общение с Э.В.Денисовым, Ю.Н.Холоповым и Н.Н.Сидельниковым. Конечно, я и «саморазвивался». Я очень много читал в консерватории, поглощал как губка всё. Я читал вообще почти всё, что выходило. Может быть, на каком-то этапе избыточные знания подавляют, ведь говорят же, что поэзия должна быть чуточку глупа.

С тех пор культурная ситуация радикально изменилась: две разные страны, две разные цивилизации. То, что началось с середины 90-х годов, можно назвать эпохой перемен. Я счастлив, что вообще как-то себя нашёл в тот период, когда это сделать было практически невозможно. Особенно трудно пришлось тому поколению, которому сегодня больше 30 и меньше 50. Целое поколение композиторов пропало. Наша культура понесла в этот период колоссальные потери, не знаю, восстановимые ли они.

АА: *Вот не ожидала встретить тут такой пессимизм...*

ВТ: Есть две вещи, которые скрепляют страну: внешне – это экономика, а внутренне – это культура. Прежней культуры уже нет, впечатление такое, что варварский капитализм оказался для культуры еще более губительным, чем социализм. Впрочем, цивилизации рождаются и умирают... Какое отношение имеют нынешние греки к тем грекам времен античности? Тоже никакого. Какое отношение имеют нынешние россияне к тем, кто творил в 10-е или 20-е годы? Я имею в виду, например, русский архитектурный конструктивизм. До сих пор самые выдающиеся архитектуры мира вдохновляется теми идеями. А у нас?... Да ни их, ни их здания никто и не помнит! Странно, в России так любят детей, так много о них думают, так заботятся. И так мало реального делают для будущего этих детей...

АА: *Не хотелось бы на такой «минорной ноте», как говорят наши спортивные комментаторы, заканчивать интервью. Ведь, несмотря на разрушительную энергию XX столетия, именно в XX веке пришло осознание наших античных корней, кажется, Г.Гадамер сказал: «Все мы вышли из Рима, и ещё раньше – из Греции».*

ВТ: И еще – многие знания мы получили из арабских переводов. У меня надежда на то, что какие-то наши «культурные ДНК» где-то прорастут и дадут новую жизнь. В этом котле хоть что-то останется.

АА: *Интересно, о плохом – Вы забываете...*

ВТ: Стараюсь...

АА: *Общий взгляд на состояние культуры достаточно пессимистичный, и, тем не менее, Вы весь бурлите энергией, за многое берётесь и многое осуществляете.*

ВТ: Это философия стоиков. Я должен делать своё дело, а там будь что будет.

Ну а во что верить?

АА: *Я думала, что в светлые идеалы поверываете.*

ВТ: Я скажу нечто такое, что, боюсь, не отвечает требованиям сегодняшней политкорректности. Я думаю, что на протяжении всей истории существовали какие-то группы людей, которые сумели в эпохи разгула невежества сохранить и передать самые важные знания. Это могли быть жрецы в древности, служители церкви в средневековье, может быть даже западноевропейские масоны в период возникновения этих тайных обществ, просветители в Новое время, узники лагерей в Советскую эпоху – неважно как их называть, это были носители подлинной культуры. Я надеюсь, что интеллектуальная элита существует и у нас! Как человек, всю жизнь исповедующий демократию и либерализм, отдаю себе отчёт, что употребил сейчас слова («элитка»), которые сегодня на Западе – табу. Пойдите, скажите где-нибудь слово «элита» – вам скажут, что вы антидемократ! Но такая элита на сегодня – это единственный носитель и хранитель культуры. Нельзя, подобно насекомому, не знать своей истории или забывать накопленное богатство знаний. Историзм – это то, что отличает культурного человека от бескультурного. Но я имею в виду историзм опять же не лужковского плана. Здесь пролегает очень тонкая грань между псевдоисторической установкой на «мавзолеизацию»

и мумификацию прошлого и реальным, «естественным» и историзмом, понимаемым как непрерывное движение.

Сейчас у меня абсолютное ощущение, что как композитор я живу в катакомбах - все мои премьеры прошли на Западе, мои главные сочинения в России не исполнялись, да и нет оркестров, дирижеров, театров готовых их исполнить. Как педагог и руководитель Центра современной музыки я вижу смысл своей деятельности в том, чтобы сохранить и передать то немногое, что я знаю, люблю и то, что вообще умею. Я хотел бы как-то уберечь свои катакомбы от «тлетворного влияния» попсы с одной стороны, и геростратовского поп-авангарда с другой. Искусство должно в этой ситуации где-то захорониться в тени. Я свою (скажу высоким словом) «миссию» вижу в том, чтобы этот огонёк культурного знания не угас. В каком-то смысле все мы, композиторы, наследники Перотина, нам досталась эта великая, но сегодня никому не нужная традиция и нужно об этом не только помнить, но сделать всё, чтобы этот тлеющий огонёк передать в будущее. Ведь наверняка настанут времена, когда где-нибудь искусство выйдет из катакомб.