

ВЛАДИМИР ТАРНОПОЛЬСКИЙ

Мост между разлетающимися Галактиками

Владимир Тарнопольский принадлежит к поколению нынешних 30-летних, вступающих в пору творческой зрелости. О его признании на родине и за рубежом свидетельствуют такие факты, как присуждение в 1991 году Премии Союза композиторов России имени Д.Д.Шостаковича, исполнение музыки В.Тарнопольского во многих странах Европы и в США, а также заказы на новые произведения, получаемые московским автором от Г.Рождественского, М.Ростроповича, Н.Гутмана, А.Лазарева, ряда зарубежных исполнителей и коллективов. Поэтому вряд ли можно считать случайным совпадением тот факт, что в редакции "Музыкальной академии" оказались сразу две беседы. Одна из них касается творческого пути этого автора, другая затрагивает более широкий круг проблем. И хотя по времени проведения открывать сегодняшнюю подборку должна была бы первая беседа, более частного характера, все же, сопоставив оба материала, мы решили начать с размышлений о нынешней музыкальной ситуации в целом.

Беседа I

— Володя, Вы часто бываете на зарубежных фестивалях современной музыки. В Москве я встречаю Вас едва ли не на всех исполнениях произведений Ваших коллег (в том числе и из других стран). Кроме того, я знаю, что Вы читаете музыкальную периодику на разных языках. Вот почему я решила обратиться именно к Вам с просьбой поделиться с читателями "Музыкальной академии" мыслями о современной зарубежной музыке. Какие тенденции могут, на Ваш взгляд, стать определяющими для последних лет нынешнего столетия, а заодно и тысячелетия? Каковы перспективы взаимодействия отечественной и западной музыкальных традиций в новых политических условиях — без идеологических барьеров?

— Ну, "часто бываю на фестивалях" — это, конечно, сказано слишком сильно; преувеличено и мое знакомство с зарубежной музыкальной периодикой. Но Ваши вопросы, Наташа, действительно, для меня самые острые, самые актуальные. Начну, пожалуй, со второго, поскольку он меня сейчас особенно занимает. Дело в том, что чем дальше, тем все более я убеждаюсь в определенной неадекватности взаимовосприятия нашей и западной музыкальных культур. Примеров тому можно было бы привести очень много, ограничусь только одним, особенно меня поразившим и даже огорчившим.

В сентябре 1990 года я был на Международных днях музыки в Осло. Этот фестиваль ежегодно проводится в разных странах под эгидой Международного общества современной музыки, своего рода "музыкальной ООН". Вопреки распространенному у нас мнению, подобные фестивали представляют отнюдь не радикальный авангард (если таковой сегодня вообще имеется); они дают очень широкий спектр музыкальных школ и направлений. Их программы составляются по "представительскому" принципу: равные условия для всех стран.

— Нам-то это хорошо известно хотя бы по давешним Международным музыкальным фестивалям, программы которых, особенно в годы "застоя", строились по принципу: "один конь — один рябчик".

— Да, идея примерно такая же, но общий уровень несравненно более высокий. Так вот, в одном из концертов фестиваля исполнялись "Утренние молитвы" Гии Канчели и Первый Concerto grosso Альфреда Шнитке. Хочу подчеркнуть: я выбрал этот пример потому, что для меня, да, думаю, и для каждого из нас, имена этих двух авторов абсо-



лютно бесспорны: я воспитан на их музыке, я ее люблю, как мне кажется, понимаю, и я убежден, что она сыграла огромную роль в развитии всего отечественного искусства. Канчели и Шнитке принадлежат к числу наиболее часто исполняемых в мире современных композиторов (а Шнитке, может быть, — даже самый исполняемый). Поэтому меня особенно поразило, как воспринимали эту музыку некоторые западные музыканты.

Вы, конечно, помните, что "Утренние молитвы" начинаются записью песнопения в исполнении детского голоса и органа. Для каждого из нас такое начало — целый, образный пласт, сразу вызывающий соответствующую эмоциональную реакцию. Там публика тоже насторожилась, но сразу было видно, что это интерес совсем другого рода: ну-ка, посмотрим, что композитор с этим сделает, как он развенчает этот материал... вот сейчас будет что-то очень смешное! И они были очень удивлены, когда оркестр ответил чем-то серьезным, тихим, медленным. Потом начальный материал вернулся, слушатели снова начали поглядывать друг на друга и улыбаться: ну теперь, мол, держись! И после того, как в музыке опять ничего такого не произошло, возникло недоумение: зачем же тогда было брать такой материал? Почему композитор ничего из него не "делает"?

— Делать-то он, конечно, делает, только не так, как им бы этого хотелось.

— Именно! Тогда я впервые почувствовал, насколько мы и они далеки друг от друга: это не просто другая культура, это другая планета — как Марс для Земли. Разлетающиеся Галактики...

— Но в Concerto grosso Шнитке, в отличие от "Утренних молитв", есть и ироничное очуждение материала, и даже элементы традиционной для европейской музыки XX века "работы" с ним.

— Да, но тем не менее самое главное для нас в обоих сочинениях — то, что это не только Музыка, но и некое духовное послание — высокопрофессиональные слушатели не

восприняли (хотя реакция публики в целом была очень доброжелательной). Когда я пытался что-то пояснить, говоря о само собой разумеющихся для нас вещах: о семантике тематизма, о "памяти" жанра, о том, что здесь нарочито банально, иронично, а что возвышенно и так далее — все это напоминало диалог с инопланетянами, которые, конечно же, о нас кое-что знают, но знают не "изнутри", а наблюдая "оттуда". Хорошо воспитанные собеседники в конце концов радостно восклицали: "А, это как у Листа! — первый элемент означает то-то, а второй — то-то. Очень интересно! Ну а почему это так тонально и метрически просто?" Я понял, что дальше объясняться просто не имеет смысла. У нас слишком разный жизненный опыт. Для моих коллег все это было подобно иероглифу, значение которого они добросовестно старались понять и запомнить, но не могли пережить. В лучшем случае они пытались воскресить в своей памяти исторический "атавистический" опыт подобных переживаний ("Как у Листа!").

Хочу подчеркнуть: в данном случае речь идет не о филармонических концертах, а о такой специфической форме музыкальной жизни Запада, как фестивали, где аудитория все же преимущественно профессиональная и интересуется, естественно, в первую очередь композиционно-техническими проблемами. (Кстати, я не разделяю той иронии, которая иногда вкладывается в выражение "фестивальная публика". Для меня фестивали — это профессионализм плюс праздник.) Но после того фестиваля я действительно очень расстроился. Приехав домой, однако, задумался: а как мы воспринимаем их музыку? По сути точно так же! Достаточно вспомнить, как проходил у нас несколько лет назад замечательный фестиваль современной немецкой музыки. К нашему общему стыду, на его концертах почти не присутствовали отечественные композиторы. А ведь это была редкая возможность заполнить хоть какие-то пробелы в наших музыкальных познаниях. Мне кажется, наша беда в том, что в своем слуховом опыте мы практически прошли мимо авангарда 50-х — начала 60-х годов, мимо поставангарда середины 60-х и начала 70-х — всех этих антисериалистских сочинений Берно, Штокхаузена, Лигети.

Мы, конечно, "прочитали" о них в книжной серии "Кризис буржуазной культуры и музыка", но эмоционально их не пережили (абсолютно симметричная ситуация, не правда ли?), а значит, цена всем этим "знаниям без осознания" — нулевая. Понимаете, можно любить или не любить музыку Ксенакиса или Лигети, Ноно или Штокхаузена, но эта музыка — целый континент современного звукового мира, и не знать ее, не учитывать ее опыт, — все равно что пытаться "закрыть Америку". Излюбленные нами (говоря в данном случае также и о себе) "концепции", "симфонизм" — все это прекрасно. Но как насчет темброво-гармонических модуляций отдельного тона?

— Но это явления совершенно разного порядка и, мне кажется, Вы зря их противопоставляете. Ведь одно вовсе не отменяет другого.

— Для меня это очень острый и пока не разрешенный вопрос. Во всяком случае, все великие архитектурные стили сменяли друг друга также и потому, что появлялись новые материалы, которые требовали совершенно иных конструктивных решений. И вот эта маленькая "частность" — идущее еще от Веберна или даже от Дебюсси пристальное внимание к самому звуку, к его составляющим — заставляет композитора искать новые измерения и методы работы с материалом, новые музыкальные формы. И не воспринимаются ли в этом контексте некоторые симфонии наших "Московских осеней", авторы которых пребывают в счастливом неведении этих проблем, как "гордость отечественного машиностроения" комбайн-гигант "Дон" на нескольких фермерских сотках? Разумеется, я нарочито заостряю проблему, но лишь для того, чтобы четко ее обозначить.

— Тем не менее и классики послевоенного авангарда, может быть, не столь часто, но обращались к этому жанру и дали нам выдающиеся его образцы! Вспомним симфонии Лютославского, Берно...

— Не говоря уже об уникальных симфонических реше-

ниях Шнитке (шесть симфоний!) или о замечательных симфониях Денисова, Сильвестрова, Губайдулиной (ограничусь этими именами, поскольку речь идет о так называемом "авангарде"). И тем не менее проблема существует. Сейчас, в начале 90-х, суть ее видится мне в остром противоречии между, с одной стороны, тем, что мы называем "концепционностью", имея в виду несколько отвлеченное от музыки и слегка олитературенное ее "идейное содержание", и, с другой стороны, той языковой стихией, в которой живет или, по крайней мере, должен жить художник. Помните, как это определяет Бродский — "всеядная прожорливость языка", которой мало и действительности, и человека, и Бога и которая, в конце концов, набрасывается сама на себя (язык переходит к самопознанию)... А человек, находящийся в зависимости от языка, по Бродскому, — поэт.

Так же, как мы "прозевали" важнейший этап научно-технического развития, так же мы "не заметили" серьезного поворота в современном музыкальном мышлении (не только композиторском, но и исполнительском, но давайте коснемся этого чуть позже), упустили важную стадию, связанную с исследованием самого звука.

— В какой-то мере это взаимосвязано, ведь именно работа в электронных студиях заставила композиторов в конечном счете по-новому услышать акустические инструменты, открыла новые возможности оркестра.

— Безусловно! Помните, на последнем Международном музыкальном фестивале в — тогда еще — Ленинграде мы слушали лекцию Луиджи Ноно? Честно признаться, все, что он говорил тогда о тончайших нюансах скрипичного звучания...

— Да-да, какой наклон волоса и прочее; помнится, они экспериментировали в студии вместе с Гидоном Кремером...

— ...все это показалось мне проявлением почти болезненной сверхчувствительности — знаете, бывает такое болезненное восприятие света или цвета. Спустя три месяца я имел счастье снова в течение нескольких дней общаться с Ноно в Польше, где он вел композиторский семинар и тоже развивал эти идеи. Я был совершенно покорен личностью этого человека, его музыкой. Однако его рассуждения все еще звучали для меня в некотором смысле полемической гиперболой, оставаясь по сути непонятными. Нечто подобное мне пришлось испытать спустя некоторое время, уже совершенно в иной, я бы сказал, пародийной ситуации, во Франции. Участники некоей светской беседы в течение долгого вечера делились впечатлениями о том, как они смакуют то или иное вино и что чувствует их нёбо в первый момент и некоторое время спустя. Я ощутил себя биологически иным субъектом, потому что мое нёбо ничего подобного не испытывает, более того, я вообще не ведаю, что оно должно испытывать. Разумеется, я привел этот пример не ради утверждения каких-либо "биологических" различий. В корне неправильным было бы, мне кажется, приписывать той или иной культуре, например, французской, некую априорную тонкость, а, скажем, российской — невосприимчивость к ней. Для меня "Детская" и "Женитьба" Мусоргского — самая тонкая музыка, которая когда-либо была создана.

Но вернемся, однако, к умению слышать и дифференцировать не только высотные, но и темброво-акустические качества звука. Сейчас практически в каждой, даже небольшой, стране есть крупные научно-исследовательские центры электронной музыки.

— Самый известный из них — IRCAM в Париже, куда Вы, Володя, насколько мне известно, были приглашены на стажировку.

— Ну, это ситуация "соломенной вдовы" — в первый раз Александра Раскатова, Виктора Екимовского и меня пригласил на месяц Пьер Булез, но потом оказалось, что у Министерства культуры Франции нет денег. Потом в прошлом году я послал туда же две свои партитуры на официальный международный конкурс и вскоре получил очень любезные поздравления и приглашение на годичный курс, который включает обучение и работу над новым сочинением. Все это, разумеется, за счет IRCAMа, но проживание в Париже должен оплачивать сам композитор. Не стану же я

в очередной раз объяснять французским коллегам, что месячной зарплаты, скажем, профессора Московской консерватории не хватает на оплату одного обеда в Париже, не говоря уже о жилье.

— Да уж, если раньше нас разделял железный идеологический занавес, то теперь — экономический.

— Совершенно с Вами согласен. Более того: боюсь, что экономический занавес для культуры станет "еще более железным", чем политический. Ведь сейчас даже пластинку, компакт-диск или партитуру, изданную на Западе, наш рядовой музыкант купить не в состоянии.

— Между прочим, отечественную тоже: как раз на одну зарплату — один диск!

— Увы! Музеи и концертные залы других стран удаляются от нас пропорционально росту цен на авиабилеты, и это расстояние уже можно исчислять в парсеках. Качество наших оркестров измеряется количеством еще не уехавших музыкантов. Уехали или, скажем так, живут на Западе многие близкие мои друзья-композиторы.

— И как Вы на это смотрите?

— Недавно я слышал очень точное выражение: сегодня все мы в каком-то смысле живем в эмиграции, в новой и не очень знакомой стране. Что касается уехавших, то для одних, например для Е.Фирсовой и Д.Смирнова, практически ничего как бы не изменилось. Они и здесь жили несколько отстраненной от действительности жизнью (как это им удавалось в советское время — непостижимо!), жизнью внутренне очень организованной, сфокусированной исключительно на работе. Примерно так же они живут и сейчас в Англии. Работают по-прежнему много и много исполняются. Очень скучают по друзьям. Другие — как, например, Ваш бывший коллега по журналу Л.Грабовский, не только замечательный композитор, но и ученый, так и не нашедший себе места ни в своем родном Киеве, ни в худо-бедно приютившей его Москве, — он просто вынужден был уехать хотя бы потому, что ему негде было жить. Год назад у Леонида прошел авторский концерт в Нью-Йорке! — это для нашего уха звучит громко, но, увы, не представляйте себе ярко освещенного Большого зала Консерватории или уютного Малого. Авторский вечер в Нью-Йорке — это совсем, совсем другое. Да и отзывы прессы — этого главного на Западе показателя интереса — практически не было. Начинать жизнь заново всегда очень трудно.

Николай Корндорф обитает в небольшом канадском городе, очень много пишет. В сентябре 1992 года во Франкфурте с большим успехом прошла премьера его новой грандиозной симфонии для хора, солистов и оркестра (кстати, исполнил ее оркестр Большого театра под управлением А.Лазарева, солист — И.Соколов), но кто, кроме его друзей, знает об этом сочинении в России?

Вы спрашиваете, как я смотрю на это? Более десяти лет назад в Германию уехал интереснейший композитор Виктор Суслин. Нельзя сказать, что он пишет много. Естественно, в первую очередь он должен много времени отдавать службе в издательстве. Некоторые его сочинения записаны на компакт-диски, изданы. Только я почему-то уверен, что если бы Виктор смог остаться здесь, то как один из самых интересных композиторов своего поколения он реализовал бы свой потенциал полнее. Не считаю себя вправе судить чужой выбор и говорю об этом только потому, что именно о Викторе подумал, когда получил очень заманчивое, конечно, предложение работать в одном крупном немецком издательстве. Поэтому на Ваш вопрос я ответил бы так: если не убьют "в ходе" гражданской или криминальной войны, то буду считать свой выбор правильным. Если же, не дай Бог, произойдет что-либо подобное, то и сокрушаться по поводу совершенной ошибки не придется.

— Да, мрачный у Вас юмор...

— Ну, а если серьезно, — я слишком пропитан этой культурой, ее ценностями и ее болезнями. Я очень остро ощущаю, что подобный шаг — не просто смена места жительства, но смена, так сказать, жизненной парадигмы, что для этого надо сначала полностью умереть (духовно), а потом попытаться, если, конечно, удастся, родиться заново. И

потом, я чувствую себя здесь все же кому-то нужным и способным что-то полезное сделать. Думаю, многие мои друзья ответили бы Вам примерно так же. К примеру, Александр Раскатов, полгода преподававший в университете во Флориде и не оставшийся в этом благодатном крае ни на день даже в отпускной летний сезон. Или Валентин Сильвестров, для которого дом творчества в Ворзеле — своего рода "малая родина", откуда его не в состоянии изгнать даже черныбыльская катастрофа. Не говоря уже об Эдисоне Денисове, который при желании уже давно мог бы преподавать, например, в Зальцбурге, куда его приглашали. Не хочу, чтобы это было воспринято как некое чудачество (мол, их приглашают, а они не едут, это сейчас-то!), так же как не хочу быть понятым сентиментально-банально-патриотически ("хоть та земля теплей...") — хочу только сказать, что проблема где жить на самом деле есть проблема как жить, то есть, это в первую очередь проблема культуры, а не географии.

— В чем же Вы все-таки видите столь принципиальные различия между "нами" и "ними"? И еще — как, по-Вашему, это проблемы нашего "отставания" или нашей "особости"?

— Это предмет многих и многих исследований, и художественных, и научных, а не интервью. Для себя я все же дифференцирую, в чем мы действительно отстаем, а в чем мы иные. Действительно, мы находимся на совершенно иной стадии информационно-технического развития, но важно подчеркнуть: наше отставание всегда являлось предметом глубочайшей рефлексии в искусстве (причем в искусстве любой ориентации — и западной, и славянофильской), составляло одну из важнейших его тем. Как бы ни оценивать путь России, однако то, что она, со всеми зигзагами, движется в направлении, едином для всей цивилизации, на мой взгляд, очевидно. Специфика же российской культуры видится мне в том, что она живет одновременно в двух временных измерениях: в своем — "запаздык этому, сколь важным для самоотжествления этой культуры является ее собственное "вчера" (в отличие от западного "завтра"), то временные напластования усложняются бесконечно. И в этом смысле западной культуре столь же трудно воспринимать наши "переклички времен", как нам их "движения внутри звуковой материи". С другой стороны, благодаря этим дополнительным временным измерениям музыкальная культура России XX века смогла вместить в себя столь полярные противоположности, как, например, мощный романтизм Рахманинова и русский авангард, стилизованная универсализм Стравинского и скрябинские мистерии, трагедийный масштаб Шостаковича и блистательную прокофьевскую театральность. Такой "разброс" творческой энергии в XX веке не имеет аналога. Все это определяет особый масштаб России в измерениях европейской культуры. Всякие же попытки провести очередную "чистку", освободиться от "чуждых влияний" (неважно, на классово-социальной или национальной почве) ведут к эстетическому "оскоплению", выхолащиванию культуры, к утрате ее великой целостности, а в конечном итоге — к глубокому провинциализму.

Российская масштабность обусловлена и огромной территорией, и огромным, пестрым по этнокультурному составу населением, формирующим некую метакультуру. Можно долго спорить, является ли это своего рода империализмом или нет, но, не вдаваясь в политику, хочу заметить: едва ли не все великие культуры прошлого уже по своей синтезирующей сущности — имперские, а каждый великий композитор — "император", свободно распоряжающийся унаследованным богатством при созидании собственного стиля. Спор Дебюсси с Вагнером или Толстого с Шекспиром — это еще и форма диалога разных культурных "империй". И то, что способно принимать ужасные формы в политике, для культуры — жизненно необходимый "фермент" развития. Самые прекрасные города мира (а города для меня — высшее соединение духовного и материального, психологии и истории народа), так вот, самые прекрасные города — это бывшие столицы империй: Вена, Париж, Лондон и, конечно же, Санкт-Петербург — самый прекрасный,

самый удивительный город (даже в теперешнем его состоянии). Конечно, великие культурные очаги не только притягивают, но и поглощают малые. Марк Пекарский одному из своих концертов дал ироничное название "Произведения московских композиторов из Ростова, Харькова, Томска, Тбилиси и т.д.". Как метко заметила Марина Нестьева, Арво Пярт уехал не из Эстонии, а в большую культуру, чтобы там развить и интегрировать свою индивидуальность.

— Но сегодня время империй прошло...

— Точнее, оно прошло еще вчера, и хорошо, что оно кончилось и у нас — детскими болезнями лучше переболеть в детском возрасте, ибо взрослые переносят их гораздо тяжелее, подчас с угрозой для жизни. Сегодня, скорее, можно почувствовать усиление противоположных тенденций: отход от поисков некоего "магистрального" пути, локализацию творческих интересов в узком кругу средств. Если говорить о Европе, то это особенно очевидно в Германии, Швейцарии, где в разных городах творческие усилия композиторов часто связаны с разработкой различных композиционных систем или техник местного значения; например, недавно в Москву приезжала группа композиторов из Гамбурга — все они работают в микрохроматической технике.

Вообще же при знакомстве с музыкой сегодняшней Германии меня не оставляет ощущение, что это уже совершенно иная, новая культура, что великая немецкая музыкальная (и не только музыкальная) традиция в 1945 году закончилась и стала для современных немцев историческим прошлым. И если в течение последних пятидесяти лет мы где-то и встречаем ее отголоски, то разве что, как ни странно... у нас в России (до недавнего времени). Шиллеровский пафос положительных героев, эрзац бетховенской концепции "от мрака к свету", замешанный на отечественных квасцах поисков некоей выстраданной "правды" (я имею в виду не газету — та-то всегда была на виду!), — все это определяло парадигму нашего соцреалистического искусства в течение последнего полувека.

— Но это, конечно, была не единственная парадигма. Взять, к примеру, нашу духовную музыку или культуру, так или иначе связанную с религиозной тематикой, которой отдали дань Шнитке, Щедрин, Канчели, Сидельников, Губайдулина, Денисов, Каретников и многие другие, в том числе и Вы. И, кстати сказать, нынешний массовый религиозный энтузиазм наших композиторов воспринимается теми же западными критиками с явным недоумением и даже с издевкой.

— До своей первой зарубежной поездки я не мог даже предположить, что в таких странах, как Швеция, Норвегия, Англия и даже Франция, религия играет... почти нулевую роль. То есть, в английских школах поют духовные гимны, но школьники к этому относятся примерно как у нас к пионерским песням. Я побоялся бы утверждать такое, если бы мои впечатления не подтверждались мнениями тамошней интеллигенции. В Италии подавляющая часть деятелей искусства настроена резко антирелигиозно, религия олицетворяет для них чуть ли не мракобесие.

— Наверное, в названных Вами странах люди просто соблюдают внешнюю сторону религиозности: ходят в церковь...

— В том-то и дело, что не ходят! Попав в Лондон, я в первое же воскресенье отправился, разумеется, в Собор св. Павла. Там звучала в потрясающем исполнении месса Брукнера. Хотя я и раньше знал это произведение, но только там понял его по-настоящему, это было идеальное соответствие музыки, исполнения, обстановки. Но не менее потрясло меня другое: в огромном соборе было всего от силы человек 150, не считая исполнителей, и почти все посетители оказались туристами с фотоаппаратами. А в Скандинавии кирхи работают лишь раз-два в неделю, к примеру, с двенадцати до часу дня. Хочешь общаться с Богом — изволь уложиться в это время! Понятно, что они относятся к нашей религиозной экзальтации как к позе. Даже во Франции, хотя там вроде бы силен католицизм и Мессиа́н написал даже католическую оперу.

— Вы буквально сняли это имя у меня с языка. Ведь Мессиа́н всю жизнь писал религиозную музыку, и никто не считал это смешным или странным. Католические произведения есть и у

Клауса Хубера и Хайнца Холлигера, и все это с успехом исполнялось на элитарных фестивалях. Может быть, и здесь сказывается определенная "защоренность" западной авангардистской критики и публики: *quod licet Jovi...*

— Разумеется, в этих сочинениях слышат прежде всего музыкальные новации, конструктивные идеи; религиозная же сторона музыки большую часть публики не интересует. Правда, в Австрии проходят фестивали новой католической музыки...

— Насколько я знаю, в Америке религия играет более значительную роль в жизни общества — недаром же они постоянно шлют к нам проповедников, пытающихся вытеснить рок-звезд из спорткомплексов и со стадионов...

— Да, в Америке дела обстоят совсем иначе, но тоже достаточно странно. Может быть, это поверхностное впечатление, но во всем этом их культе религии, семьи, здорового образа жизни мне чудится нечто если не ханжеское, то по крайней мере надуманное. И неуловимо мещанское. Нечто от нашего провинциального уюта 30-х годов с ковриками, занавесочками, фарфоровыми котятками — только на их материальном уровне. Так же и с религией.

— Да уж, как слушаешь по нашему радио всех этих христианских дядюшек и тетюшек с сильным американским акцентом, так невольно потянет вместо храма — ну хотя бы в казино...

Впрочем, вернемся к первому из заданных в начале беседы вопросов: что Вы сами считаете наиболее продуктивным и характерным для современной западной музыки?

— На мой взгляд, наиболее интересны сейчас три совершенно разные направления, или школы. Первая — это, условно говоря, школа немецкого композитора Хельмута Лахенмана. Он сделал поистине поразительные открытия в области музыкальных призвуков, шумов. Кстати, мы прошли мимо опыта Луиджи Ноно в этой области, а без него, видимо, невозможно по-настоящему понять и оценить Лахенмана, тем более, что он ученик Ноно, хотя и очень далеко ушедший; говоря о сегодня, нельзя не помнить того, что было вчера.

— Вы имеете в виду позднего Ноно?

— Да, он у нас практически неизвестен.

— Музыку тишины...

— Музыку тишины, не освоив которую, невозможно двигаться дальше.

— Но, насколько я знаю, Лахенман начинал не с тишины, а с довольно-таки громкого протеста против устоявшихся форм выражения и концертного исполнения...

— Действительно, он начал, скорее, с шума, чуть ли не с "конкретики" — правда, выполненной не "побочными" средствами, а при помощи самих музыкальных инструментов. А пришел теперь, особенно в последних сочинениях, например, *Allegro sostenuto*, к необыкновенно гармоничному звуковому ощущению. Я имею в виду гармонию не только как науку о созвучиях, но "гармонию" между звуком, шорохом, призвуком — это совершенно фантастически выполнено и прослушано. К сожалению, не все композиторы, заимствующие у Лахенмана внешние приемы, слышат так же. Но сам он — потрясающий музыкант.

— Это музыка без интонации?

— Для меня эта музыка чрезвычайно интонационно насыщена, более того, после нее понимаешь, как одномерно наше школьно-обыденное понимание интонации. В последних сочинениях Лахенмана появляются какие-то гармонии, терции — но все это настолько по-новому, настолько свежо... Так прозвучала для меня в свое время заново открытая терция в Симфонии Берлио. У Лахенмана звук действительно выходит из шума, возникает где-то на грани тишины, и все это чрезвычайно естественно. И к тому же он настоящий мастер — из числа тех, кто способен создать школу; а их немного в современной музыке. Вокруг него группируются музыканты весьма разных индивидуальностей. Например, швейцарец Жерар Цинстаг, приезжавший недавно к нам.

— По сочинению, звучавшему на "Москве модерн", я никак не догадалась бы причислить его к этой школе.

— Как раз об этом сочинении он сказал, что это шаг от Лахенмана к французам. А вот его “Альтерации” для ансамбля, исполнявшиеся в ВДК, действительно представляют школу Лахенмана, но совершенно по-своему, очень интересно, живо, с новыми идеями. К этому же кругу — не столько по выразительным средствам, сколько по духу — можно отнести Матиаса Шпалингера или Николауса Хубера, представляющего названную тенденцию опять-таки в новом ракурсе. Nota bene: не путать с упоминавшимся ранее Клаусом Хубером! Вот, кстати, еще один крупный композитор и известнейший педагог...

— Можно сказать, один из нынешних мэтров...

— Да, именно мэтров, мимо которых мы тоже прошли. У нас исполнялись лишь несколько его хоров на фестивале немецкой музыки — и все!

Почти неизвестна у нас и музыка другого представителя этого поколения, тоже швейцарца, прославленного гобоиста Хайнца Холлигера. Я говорю именно о позднем Холлигере. Мы с Валентином Сильвестровым слушали его “Scardanelli-Zyklus”, который длится часа два с половиной. Это оказался совсем для меня новый, как бы антиавангардный Холлигер. Я-то ожидал услышать гобойные аккорды и прочие авангардные атрибуты, а прозвучала тихая, очень красивая музыка; одна из частей, например, основана на трезвучии, вокруг которого будто парит хор.

— А какой состав?

— Камерный хор и камерный же ансамбль, без всякой электроники. По интонационному строю эта музыка отчасти пересекается с Лигети, хотя здесь царит чистая лирика. У меня было впечатление, что так мог бы писать Шуберт, если бы он жил сегодня. Абсолютно вневременная музыка, без всяких кульминаций. Вот, кстати, еще один из наших вечных “пунктиков”: обязательно нам нужно развитие, движение к цели. Это просто какое-то наваждение.

— Кто же, по-Вашему, представляет другое направление, и в чем оно заключается?

— Это совершенно противоположная тенденция. Я имею в виду так называемую спектральную школу, тесно связанную с IRCAM’ом, но распространившуюся далеко за пределы Франции. Очень большое влияние она имеет в Скандинавии. Многие скандинавские композиторы в свое время побывали в IRCAM’е. Самые значительные представители спектрального направления, это, конечно, Жерар Гризе и Тристан Мюррай.

Если основные идеи Лахенмана связаны с тишиной, с звуковым пространством между шумом и шорохом, то здесь как раз наоборот — несколько прерывная, красивая, чисто французская гармония, основанная на всех богатствах обертонового спектра. Две названные школы очень легко различить на слух — можно даже не знать, что это за композиторы, но перепутать их невозможно. Уже в самом подходе к материалу обнаруживается их стилевая принадлежность. Кстати, несколько лет назад у нас побывали композиторы этого направления, по крайней мере, примыкающие к нему: уже довольно известный Марко Строппа и более молодой, но завоевывающий признание Марк-Андре Дальбави. Помните, Булез играл с InterContemporain его “Диадемы” для альты и ансамбля?

— Подобно Булезу, Дальбави тоже работает не в чистой электронике, но сочетает акустические и электронные эффекты.

— Все-таки “спектралисты” и Булез — это разные направления. На мой вопрос о спектральной школе Булез ответил, что видит там много интересного, но на его вкус в этой музыке слишком большую роль играет вертикаль. Как бы то ни было, он этими произведениями дирижирует, хотя сам пишет совершенно иное. Все-таки для Булеза и сегодня определяющими остаются принципы авангарда 50-х — начала 60-х годов, пусть и значительно переосмысленные. А спектралисты ищут уже что-то совсем другое. Можно сказать так: если Лахенман находится на пути к звуку от тишины, то они — на пути от звука к аккорду, обертоновому спектру, исследованиям тембра и его изменений.

— Строго говоря, первым на этот путь встал немец —

Штокхаузен.

— Верно, но у “спектралистов” — это целая научная система, и сами они, видимо, считают своим духовным отцом другого композитора, который и на Западе стал известен сравнительно недавно. Это Джачинто Шелси, чье влияние действительно чувствуется в их музыке.

— Собственно говоря, Шелси был дилетантом, богатым аристократом-самоучкой.

— Конечно, это фигура достаточно спорная. Он умер отнюдь не молодым человеком, но его музыка начала звучать только после его смерти. Существует даже мнение, что все эти произведения написал не он, а кто-то другой, кому он только рассказывал — какую музыку он слышит. Но в конце концов неважно, кто на самом деле создал эти произведения, дошедшие до нас под именем Джачинто Шелси, — важно, что они существуют. Музыка Шелси производит очень сильное впечатление — это как бы Айвз второй половины XX века, чьи открытия, может быть, не всегда стопроцентно органичны (на наш вкус), но они удивительно свежие, тонкие и монументальные одновременно. Что-то сегодня делают совершеннее. Но это только подчеркивает гениальность прозрений Шелси!

— А Вам не кажется, что пример Шелси, как и Айвза, в какой-то степени опровергает высказанную Вами ранее мысль относительно важности слухового опыта? Ведь эти гениальные первопроходцы как раз не имели особо широкого слухового опыта и тем не менее во многом предопределили дальнейшее развитие музыки.

— Да, но они же гении! Кроме того, будучи дилетантами и обладая гениальной интуицией, они не испытывали и мощного прессинга традиции, давления того рутинного академизма, который нередко перекрывает все каналы восприятия нового. В каком-то смысле все попытки авангарда оторваться от прошлого преследовали именно эту цель: “освободиться” от какого бы то ни было слухового опыта, снять “шоры” (о которых мы с Вами уже говорили). И этот “опыт отрицания” дал музыке очень много.

Итак, я назвал два направления. Из этого, конечно, не следует, что во Франции сегодня все пишут только “спектральную” музыку. Есть яркие индивидуальности, которые, пройдя школу IRCAM’а, идут, однако, совершенно иным путем, как, например, Паскаль Дюзапен, моделирующий в своей музыке природные процессы. Совсем иной пример — сочинения Люка Феррари, композитора старшего поколения. Это нечто на грани музыки и радиоспектакля.

— То есть, он берет текст...

— Текст с какими-то призвуками, электроникой. Этот текст проговаривается персонажами, но порой может и распеваться, ритмизоваться, препарироваться, а может и просто читаться с потрясающе тонкими музыкальными или конкретно-музыкальными комментариями. Даже если нужно всего-навсего постучать в дверь, он делает это удивительно тонко, музыкально. Нашему радио здесь есть чему поучиться...

Если же говорить о третьей тенденции, которая проявляется в самые последние годы, то пока я еще даже боюсь связывать ее конкретно с чьим-то именем. Возможно, из этого еще выкристаллизуется какая-то новая яркая индивидуальность. Я говорю об очень тихой, красивой, спокойной музыке, где ничего не происходит, никаких концепций — полная нирвана. На “Москве модерн” нечто подобное показывали Рене Праусмюллер, Роланд Фрайзитцер и Урош Ройко (во втором из своих сочинений). Думаю, пока что эта музыка для нашей публики останется непонятной. Мы ведь привыкли к большим страстям, к “идеям”; вообще, мы немного “залитературированы” — мы всегда ожидаем от музыки чего-то большего...

— Как и от искусства в целом: чтобы научило жить, или, по крайней мере, помогло...

— Боюсь, из-за этого мы потеряли вкус к чисто музыкальным красотам — неважно, будет ли это трезвучие, мультифонический аккорд или отдельный тон.

— Тем не менее сочинения Праусмюллера и Фрайзитцера были очень тепло встречены нашей публикой. Вы же, как я пони-

маю, хотите подчеркнуть, что в современной западной музыке вообще нет концепций?

— Концепции есть, и их очень много. Но это концепции совсем иного рода: менее всего литературно-гуманитарные, скорее — натурфилософские, связывающие музыку не с внутренним миром личности, а с объективными законами природы, мироздания. Правда, могу привести и обратный пример: эволюция Штокхаузена от абстрактных концепций 50-60-х годов к несколько наивному мифотворчеству оперного цикла "Свет". Что же касается самой музыки, то мне гораздо интересней то, что Штокхаузен делал до середины 70-х. Если бы у нас прозвучали его "Контакты", "Моменты", "Группы", наши слушатели оценили бы колоссальные масштабы этой личности, ее художественных открытий.

— Строго говоря, "Контакты" у нас исполнялись на том же немецком фестивале, но на концерте было два человека...

— Да, и это ужасно... Так вот, осенью 1991 года на Франкфуртском фестивале я слушал новую оперу Штокхаузена — "Вторник" из цикла "Свет". Это считалось "концертным исполнением", но фактически это была сценическая версия.

— Ну да, примерно так, как у нас на фестивале Штокхаузена в МГУ...

— Нет, несоизмеримо серьезнее и интересней. Честно говоря, после концертов в Университете, где звучали преимущественно его поздние сочинения, я ушел несколько подавленным; создалось впечатление, будто в Москву приехал Калиостро со своей свитой: любительская постановка (самого Штокхаузена), наивность quasi-мифологически-философского либретто, а главное — некоторая вторичность музыкальных идей. За всем этим проглядывало наивное желание увидеть себя "Вагнером XX века". Поэтому и на премьеру его новой оперы я собирался с...

— ...со внутренним содроганием.

— Скорее с сомнением. Но как раз это сочинение меня очень впечатлило, в первую очередь — своей универсальной "всеядностью": мне кажется, оно было бы в равной степени интересно и представителю "серьезного" авангарда, и какому-нибудь юному рокеру. Во Франкфурте исполнялись два отделения этой оперы — "Годовой круг" (Jahreslauf) и "Вторжение" (Invasion). Музыка первого отделения уместно было бы сравнить с музыкой юго-восточной Азии — очень изысканная, со всяческими глиссандо, тихим позваниванием, выполненными тонко и изобретательно. А вот второе отделение — это своего рода рок-концерт для медных, электронных и пленки. Сценическое действие — борьба между группами Михаэля и Люцифера — передано средствами инструментального театра. Медные и электроинструменты (гитары и клавишные) музыканты держат наподобие...

— ...автоматов?

— Да, Вы это знаете?

— Что-то читала, но главное — хорошо представляю по опыту рок-клипов.

— Действие развивается параллельно в нескольких конфликтующих группах в разных частях зала. Замечательно обыграно в постановке актерская экипировка, скажем, электропровода, соединяющие инструменты с усилительной аппаратурой (кстати сказать, эта музыка предполагает обязательную октофоническую систему трансляции). Ассистенты, передвигаясь по залу следом за исполнителями, наматывают провода на огромные катушки. В общем, все это выглядит как нашествие инопланетян в американском боевике. И неожиданно достаточно абстрактные в нашем представлении средства композиторской техники: пуантилизм медных, которые будто бы отстреливаются, или электронные глиссандо, напоминающие не то летящие снаряды, не то звуки самолетов, — все это наполняется вдруг такой простой, самоочевидной конкретикой. И еще целый океан электронных звучаний! Публика была просто заморожена. На подобные спектакли школьников бы водить!

— Володя, а кого из представителей Вашего поколения Вы считаете наиболее интересными в западной музыке?

— Мюррей и Гризе, кстати, почти мои ровесники — старше меня лет на восемь. Очень известен и популярен

(особенно в Германии) Вольфганг Рим, хотя, на мой взгляд, он не всегда ровный композитор. На том же Франкфуртском фестивале в авторском концерте прозвучали его два совершенно непохожих друг на друга сочинения: Вторая симфония в, я бы сказал, постшостаковическом стиле (в широком плане), но с несколько расплывчатым тематизмом и довольно затянутая. Это сочинение явно менее интересно, чем аналогичного рода работы наших композиторов — мастеров старшего поколения. Тем не менее Рим вынес свой ранний опус на большой фестиваль, в зал, по размеру приближающийся к стадиону, и это всеми воспринималось нормально.

— 'Ага! Вот и я говорю... А попробовал бы кто-нибудь сыграть в этом же зале на подобном фестивале Симфонию Вайнберга, пусть она была бы в десять раз лучше! С каким бы упоением измордовали бы ее западные критики в газетных и журнальных рецензиях... Все-таки, что ни говорите, идеологические шоры всегда омерзительны, хоть "красные", хоть "белые".

— Не думаю, что "измордовали" бы. Профессиональная критика, мне кажется, достаточно четко дифференцирует музыку разных поколений, и никто не требует, скажем, от Вильгельма Кильмайера, чтобы он писал, как Лахенман. Что касается наших композиторов старшего поколения, то я считаю (как ни странно это может прозвучать для моих коллег), что познание их музыки Западом — еще впереди. Закат советской эпохи обязательно будет изучаться западной критикой и сквозь призму симфоний наших мастеров старшего поколения — того же М.Вайнберга, Г.Уствольской, А.Лемана, А.Локшина и других. Вообще, я уверен, что советский период как уникальнейший исторический феномен станет классической темой многочисленных исследований искусствоведов и культурологов.

И, кстати, для полноты картины я привел бы яркий пример традиционно пишущего немецкого композитора среднего поколения — Ханса Винбека: он работает в постмалеровском ключе, в жанре вокальных симфоний — в высшей степени профессионально, глубоко, выразительно. Его исполняют такие выдающиеся коллективы, как оркестр Баварского радио, он преподает в Высшей музыкальной школе. Но сказать, что его путь характерен для сегодняшней музыки Германии, я не могу.

Возвращаясь к авторскому концерту Рима, хочу отметить, что во втором его отделении прозвучало по-моему удивительно органичное сочинение "Frau/Stimme" ("Женщина/Голос"). Исполнители — два сопрано и ансамбль, рассредоточенный на сцене и в разных концах зала. Это музыка постэкспрессионистской традиции — ... к ней, на мой взгляд, принадлежит практически все творчество Рима. Сочинение поразило удивительной чистотой стиля и артистизмом. Каждый инструмент "вытягивает" один тон с характерным crescendo espressivo, и эти одиночные звуки, наслаиваясь друг на друга, составляют довольно плотную, словно сотканную из звуковых узлов фактуру сочинения. Голоса трактованы преимущественно инструментально.

Рим пишет фантастически много. В каком-то году у него состоялось... двадцать премьер! Причем почти все — крупные формы.

— Володя, а какое из выделенных Вами направлений Вам самому ближе?

— Ближе всего мне мысль Борхеса о том, что всякий человек должен быть способен вместить все идеи. У меня нет предубеждений против какого бы то ни было стиля; критерии моей любви к музыке совсем иные, и главный из них — открывает ли мне эта музыка новый мир, новые идеи, новую красоту.

В этом смысле вторая половина 60-х годов кажется мне самым интересным временем в послевоенной истории (и может быть, не только в музыке, но и в самой жизни). Именно тогда, преодолевая ставшую уже догмой серийность, лидеры поставангарда открыли невероятное разнообразие новых звуковых миров, новые "степени свободы" в мышлении. Симфония Берiou, "Lontano" Лигети, "Гимны" и "Stimmung" Штокхаузена — этот перечень можно продолжать. Все названные сочинения написаны на рубеже

1967—1969 годов. (Кстати, я считаю 68-й год “акупунтурной точкой” послевоенной истории: движение “новых левых” на Западе и советские танки на улицах Праги на долгие десятилетия развели векторы развития Запада и Востока.)

Касательно же перечисленных мною новейших тенденций — сам факт, что я выделяю именно их, может быть, больше говорит о моих сегодняшних поисках, нежели об “объективном” положении вещей. Кто-нибудь иной услышит сегодняшний мир совсем иначе. Но в конце концов для меня самое интересное и “новое” — индивидуальность, а не стройный отряд, дружно марширующий в одном направлении.

— Наверное поэтому в кругу Ваших увлечений рядом с Ноно — такой предельно далекий от него композитор, как Арво Пярт. И недаром каждому из них Вы посвятили свое сочинение.

— В чем-то они парадоксально близки: это новое слышание “тишины звука” и “музыки пауз”. Поэтому, не вдаваясь в различие столь полярно далеких мировоззрений, хочу подчеркнуть лишь удивительную, редкую одухотворенность, свойственную им обоим, и абсолютную бескомпромиссность в воплощении своих идей. Пярт — совершенно уникальная фигура. Он создал свой мир, преломив сквозь современность средневековье; это вызов нашей суетной “фельетонистической” эпохе из какого-то едва мерцающего исторического “далека”. А вот ко всем подражаниям Пярту я отношусь очень осторожно — чужой духовный мир нельзя взять взаймы. Когда я познакомился с ним на фестивале в Виттене (это был мой первый выезд на Запад), то в равной степени пораженный чисто бытовым благополучием, но и очевидной духовной “немотой” некоторых фестивальных концертов, сказал ему, что чувствую необходимость на Востоке быть “западником”, а на Западе — “восточником”. Он очень укрепил меня тогда в этой мысли.

Музыку Пярта, как и музыку Ноно, надо уметь исполнять, это особая степень сложности. У нас таких исполнителей единицы, а ансамблей, приближающихся к уровню, например, английского Hilliard Ensemble, исполняющего музыку и Пярта, и Перотина, — вовсе нет. Не зачеркивая всем известных достижений нашей исполнительской школы, хочу отметить этот ее становящийся все более очевидным, с моей точки зрения, пробел. Мы практически прошли мимо новейших тенденций и в области исполнительства. Например, так называемое “аутентичное исполнение”, оказавшее огромное влияние на исполнительские стили во всем мире. Можно его принимать или не принимать (хотя последнее опять же означает “закрывать Америку”), но сегодня уже нельзя ни играть, ни воспитывать студентов в некоем вневременном, абстрактном “среднерояльном” или “средне-скрипичном” стиле. С этюдами Шопена и каприсами Паганини все обстоит более или менее благополучно, но как быть с шубертовской песней? Многие ли наши исполнители слышали (хотя бы в записи) Hammerflügel, для которого, а часто и за которым писал Шуберт? Ведь это заставляет искать совсем другой звук. А инструмент Моцарта? Между тем на Западе изданы записи всех моцартовских концертов, шубертовских сонат и пьес в их аутентичном звучании. А для какого кларнета писал Моцарт, какой у него был звук и какого он требовал дыхания? Барочные и классические штрихи у струнных, смычки, строй инструментов, да и сами инструменты, как показывают новейшие изыскания (тут же переходящие в исполнительскую практику), различаются сильнее, чем это принято в нашем “среднестилевом” исполнении. Органный синтаксис, мелизматика... и так можно продолжать до бесконечности. Слава Богу, сейчас в Московской консерватории создана Коллегия старинной музыки, которая, хочется верить, сдвинет дело с мертвой точки.

— В сфере старинной музыки у нас, по крайней мере, есть опыт ансамбля “Мадригал”, Алексея Любимова... А вот с современной дело обстоит едва ли не хуже.

— Об уровне ее исполнения иногда и вовсе не хочется говорить... Современные нотные обозначения вызывают у большинства наших исполнителей недоумение или улыбку, имена крупнейших композиторов современности им просто

неизвестны. Многие ли струнники — выпускники консерваторий знают, что такое бартоковское pizzicato, где “искать” sul tasto и чем отличается ricochet от saltando? Кто из духовиков умеет извлекать требуемые “аккорды” на своих инструментах и уверенно чувствует себя даже в переменных метрах “Весны священной”? Сейчас при Московской консерватории создается специальная структура, которая объединит усилия студентов, аспирантов и преподавателей, занимающихся современной музыкой, благодаря чему мы можем “жить” услышать произведения XX века. А, скажем, в одном Лондоне количество таких ансамблей приближается к сотне. И необязательно это большие составы. Например, ставший уже “классическим” для музыки XX века состав “Лунного Пьеро”: флейта, кларнет, скрипка, виолончель, фортепиано... Если бы и у нас было много подобных коллективов, звучала бы разная современная музыка. Или фестивали. Я отнюдь не идеализировал “Альтернативу”, но важно, что такой фестиваль существовал. Это были всегда очень интересные акции, со своей концепцией, формой, эстетической программой. А теперь?

— Может быть, в какой-то мере вакуум заполнит “Москва модерн”?

— Дай Бог. Но лучше бы существовали оба, а к ним еще пять. Современная музыка должна звучать — иначе откуда взяться духовному опыту для ее оценки? Так что в любом случае один фестиваль — это мало.

— А один профессиональный музыкальный журнал на всю Россию — это нормально?

— Это просто абсурд! Посмотрите, сколько их в маленькой Австрии, не говоря уже о Германии. Правда, должен признать: издавать музыкальные журналы, к сожалению, не выгодно. Вот, например, в Германии издается один из лучших журналов по современной музыке — “Musiktexte”, выходящий пять раз в году. Фактически, он держится исключительно на энтузиазме редактора Райнхардта Эльшлегеля и его супруги Гизелы Гронемайер. Журнал не только не приносит никакой прибыли, но даже слегка оставляет их в накладе (правда, у них за это вычитают меньше налогов, то есть выходит примерно “так на так”). Журнал ничего не платит своим авторам — нет денег. В основном он держится благодаря тому, что Райнхардт работает еще на радио и широко использует собственные репортажи и репортажи коллег. Иногда авторы пишут специально для журнала, не рассчитывая на гонорар. В редакционном совете четыре человека, но фактически весь журнал издает Гизела Гронемайер. У них в квартире несколько компьютеров, колоссальная фонотека и справочная литература — все то, что ваш журнал мог бы иметь в идеале; кстати, и площадь у них примерно такая же. Они бывают на всех фестивалях...

— Разумеется, за свои деньги?

— Гизела — точно за свои, сам Эльшлегель, наверное, получает командировки от радио. Практически, они работают из чистого энтузиазма.

— А на что они живут?

— На заработки Эльшлегеля на радио, на гонорары Гронемайер в других изданиях. Вот Вам картинка из серии “Их нравы”: в такой богатой стране с огромнейшим количеством музыкальных событий и большим интересом к ним нет денег, чтобы содержать ежеквартальный журнал! А когда в 70-е годы “умирал” такой прекрасный журнал, как “Melos”, тоже ведь никто не поддержал его!

— Чего уж тогда ждать нам в нынешней ситуации. Но пока мы все-таки выходим и у нас есть шанс увидеть эту беседу в напечатанном виде, давайте завершим ее парафразой традиционного российского вопроса: не столько “Что делать?”, сколько — “Что-то будет?”

— Это зависит от того, по какому пути пойдет наша страна. В принципе есть только две возможности — и в обществе, и в культуре. Либо “выйти” из истории (во что мне все-таки не хочется верить) — либо остаться в ней. Все зависит от того, по какому пути пойдет наша страна. И именно искусство, на мой взгляд, призвано стать невидимым, но прочным мостом между все еще разлетающимися Галактиками наших культур.

Беседу вела Н.Зейфас

— Это интервью должно было бы начинаться, пожалуй, так: Сегодня я очень волнуюсь... Знаете, мне уже 37, а это самое первое интервью в моей жизни для российского печатного издания. С зарубежными — оно как-то стало привычной: на смеси ломаного немецкого с корявым английским, а то вдруг — свои же! Да и вообще это едва ли не первое упоминание о моей "персоне" в журнале. Сейчас вот разложим всякие там "Guardian", "Frankfurter Allgemeine", "Los Angeles Times" и прочая и будем вместе сверять, так сказать, мои "теперь и прежде".

— Володя, я конечно, ценю Ваш юмор и понимаю иронию. Поэтому отвечу Вам в том же ключе: лучше позже, чем никогда, тем более что и журнал теперь называется по-другому...

— Да, знаете, в традиционных обществах есть такой обычай — меняя свое имя, начинать новую жизнь. Видите ли, я позволил себе этот "пассаж" потому, что silentium касался не только меня, но и целого пласта нашей музыки, многих моих друзей. В "советскую музыку" нас так и не "включили", теперь вот зато — сразу в "академию"! Но давайте начнем серьезно.

— Да, воспользуемся возможностью сопоставить Ваши сегодняшние и вчерашние взгляды, чтобы дать портрет в динамике развития. Итак, что Вы считаете главным в музыке, в своем творчестве?

— Главным считаю старомодное, почти вышедшее из употребления слово "вдохновение", и чем строже технические ограничения, тем больше этого самого вдохновения необходимо композитору. Вдохновение — "святой дух" искусства, одухотворяющий нейтральную саму по себе звуковую материю.

— Должна признаться: мне как слушателю очень приятно об этом услышать от композитора. Тем более, что так я воспринимаю музыку, по крайней мере Вашу, но сами авторы, увы, как правило, предпочитают говорить о техниках.

— Да, все мы чувствуем: "мировые запасы" вдохновения, видимо, основательно исчерпались, что неудивительно — сейчас ведь век высоких технологий. Но все же, надеюсь, истинные музыканты всегда будут отличать музыку как искусство от "организации звукового процесса по заданному принципу". Хотя, с другой стороны, без поиска этих "принципов" искусство умрет от застоя, тогда как без вдохновения оно иссохнет от жажды. Поскольку, однако, разговоры о вдохновении всегда носят оттенок высокопарной демагогии, я, подобно моим коллегам, предпочитаю говорить о технике, о чисто профессиональных проблемах, совсем не считая это "унижением" музыки.

— Так, с "главным" более или менее ясно. А что в таком случае для Вас наименее важно?

— Сегодня таковым для меня является вопрос — в каком конкретно стиле написано то или иное сочинение. На мой взгляд, достаточно, чтобы интеллектуальный и технический уровень соответствовал уровню сегодняшнего дня, чтобы стиль был "стильно" выполнен. Но каков стиль конкретно: постсериализм ли, минимализм, микрохроматика или неоромантизм — почти не имеет для меня значения. Я говорю "почти", потому что каждый стиль имеет все же свой круг выразительных возможностей, свой "потолок", да и художественно-технический потенциал разных стилей совершенно различен. Мне, к примеру, кажется, что возможности минимализма блестяще выявлены, но и практически исчерпаны его "корифеями", а вот неоромантизм (на Западе, к слову, под этим термином подразумевают отнюдь не возвращение к трезвучию, но то, что у нас иногда называют неоекспрессионизмом, то есть достаточно сложный музыкальный язык, не подчиненный, однако, какому-либо единому технологическому принципу) имеет гораздо больший потенциал. Кстати, что касается трезвучий, то я их, пожалуй, особенно люблю, но использовать их по-старому мне представляется этически и эстетически невозможным. Только пройдя гор-

нило авангардного отречения и заново открыв этот прекрасный из аккордов, найдя для него совершенно новый стилиевой контекст (то есть и новую функциональность, и новый синтаксис, и новые принципы построения формы, и главное, конечно, — новую семантику), — только тогда, мне кажется, композитор получает полное творческое право пользоваться трезвучием (я бы ввел это как юридический постулат в "кодекс чести художника"). Л.Берио, А.Пярт и В.Сильвестров — блестящие тому подтверждения, примеры же обратного рода слишком многочисленны, чтобы их приводить.

Другой возможный путь — честная стилизация или, как ее вариант, "бахизмы с фальшивизмами" (используя прокофьевское выражение). Но это уже совершенно другой уровень творчества.

— Наверное, именно по этому пути Вы идете и в некоторых своих сочинениях-стилизациях, например, в опере-пародии "Три Грации"?

— Да, конечно. Я написал ее по заказу Г.Н.Рождественского...

— Это было уже после того, как он неожиданно для всех исполнил виолончельный концерт никому не известного молодого автора в абонементном цикле "Из истории советской музыки"?

— Да, после того. Вообще же Геннадий Николаевич сыграл особую роль в моей творческой судьбе. Его предложения всегда неожиданны и парадоксальны. Так было и с "Музыкой памяти Д.Шостаковича", и с хоровым концертом к спектаклю о Мусоргском в Камерном музыкальном театре, так же было и с этой оперой. В ее основе сатирическое либретто из неоконченного автобиографического романа Карла Марии фон Вебера "Жизнь музыканта" — пародия на расхожие штампы итальянской оперы-серия, французской лирической трагедии и ранней немецкой романтической оперы. Каждая грация символизирует один из этих жанров. Соответственно, три картины — три микрооперы со своими увертюрами, ариями, ансамблями и хорами. При этом отголоски музыки Генделя, Люлли, Рамо, Глюка, Моцарта, Россини и самого Вебера сплетены со "знаками" других исторических эпох: средневековым гокетом, лютеранским хоралом в "роковой" обработке, однообразными клавишными упражнениями Ганона...

Вообще я очень люблю стилизацию. Работая современными средствами, мы можем формировать собственные идеи, развивать их, стилизация же дает возможность непосредственного диалога с тем или иным композитором-классиком, это как бы возможность поиграть с ним "ансамбль в четыре руки". Для меня это одна из высших форм познания музыки, если хотите, упоения ею. Просто форма любви.

— Но здесь слышна и некоторая ирония.

— Что касается иронии, которая так или иначе присутствует в любом пародировании, то это для меня, скорее, "боковая ветвь". Вместе с тем ирония в более широком смысле — как остранение, умение взглянуть на себя извне, со стороны — очень важный фактор любого творчества, да и жизни в целом.

— От вопросов стилизации, для Вас явно не самых актуальных, мне бы хотелось вернуться к проблеме стиля. В одном из Ваших прошлых интервью — на пресс-конференции фестиваля "Wien modern" — Вы сказали, что едва ли не в каждом новом сочинении стремитесь открыть новую для себя идею и выработать соответствующую ей технику и стиль. Вы и сегодня так думаете?

— Мне кажется, что "большие", "универсальные" стили в каком-то смысле уже исчерпаны. Более того: если стили прошлых эпох воспринимаются нами как воплощение высших духовно-эстетических, гуманитарных ценностей, то сегодня понятие "стиль" во многом утратило это свое универсальное содержание и стало по сути наименованием чисто технологического начала. Иными словами, стиль настолько тесно привязывается к технике, что оказывается всего лишь производным ее результатом, вынужденным

следствием применения того или иного ее вида.

— А как же тогда обстоит дело с единством стиля одного композитора?

— Для меня важнее не единство стиля, но единство принципов отношения к процессу сочинения. Мне было бы скучно жить в городе, застроенном зданиями только одного типа, пусть самыми прекрасными. Мне неинтересно делать второй раз то же самое, сочинять в той же технике, которую я уже использовал, я просто не стану писать такого сочинения, потому что для меня внутренне важен момент открытия. Я боюсь такого рода вторичности, боюсь потерять свободу, превратиться в раба какой бы то ни было техники. Это, знаете, некое этическое чувство. Сегодня достаточно много композиторов настолько "стилистически единых", что на премьеры их сочинений можно и не ходить — все в принципе известно заранее. Лидеры авангарда (Л.Берио, Л.Ноно, Дж.Кейдж, К.Штокхаузен) тем и отличаются, что устремлены только вперед, нацелены на открытие нового — не только в средствах, но прежде всего в самих себе, тогда как их эпигоны остаются на давно покинутых рубежах. И тех, и других мы узнаем на слух: одних — по бесконечно тиражируемым приемам, которые превращаются в клише, других — по тому всегда неизменному "гену новизны", который придает особую первозданность и свежесть их музыке. Первые для меня олицетворяют стиль, вторые — идею. Если бы я написал книгу на эту тему, то назвал бы ее, "пolemизируя" с Шёнбергом, не "Стиль и идея", а "Идея и стиль", подчеркнув этим специфику ситуации в сегодняшней музыке.

— Значит, понятие "единство стиля" для Вас внутренне неактуально?

— В каком-то смысле — да. Найти идею и адекватный ей материал. Это главное. Автор не должен заботиться о том, есть у него собственный стиль или нет. Но, может быть, конечно, я просто еще (или уже) не нашел свой стиль. А может быть, весь мой стилистический калейдоскоп и образует некий "метастиль", как посчитал один из моих интервьюеров.

— В передаче о Вас, сделанной Би-би-си, Вы заменяете понятие "единство стиля" другим — "единство метода" и свой метод сочинения называете культурологическим. Что Вы имеете в виду?

— Ну, это было четыре года назад, и этим термином я пытался охарактеризовать группу своих сочинений, написанных примерно между 1984 и 1989 годами. Тогда я хотел непосредственно оттолкнуться от того, что кроется за звуками. Конечно, чисто звуковые идеи — для меня одна из главных сторон сочинения, и они всегда первичны. Однако в тот момент для меня было важно осознать, что стоит над музыкой, определяет эту игру звуков, и почему в разных культурах сложились столь разные правила этой игры, по сути — разные музыки, и, наконец, в какой мере возможно привить новейшие средства традиционным жанрам, не идя при этом на эстетически сомнительный компромисс. Тогдашние сочинения и были для меня попыткой ответить на эти вопросы.

— Уже из названий и жанровых определений видно, что все эти сочинения связаны с христианской музыкальной традицией. Например, в композиции "По прочтении музыкальных набросков Мусоргского" (1989) Вы опираетесь на традицию русского хорового концерта, в других случаях свободно реконструируете музыкальные жанры, сложившиеся в разных христианских конфессиях. Я имею в виду католический "Psalmus roenitentialis" для хора и солирующей скрипки (1986); протестантскую хоральную прелюдию "Иисус, твои глубокие раны" для камерного оркестра (1987) и православное по духу фортепианное трио "Троицки музыки" (1989).

— В этой триаде для меня важнее была связь с художественной, а не идеологической традицией. Например, хоральная прелюдия вдохновлена одной из гравюр Дюрера, "Троицки музыки" возникла под впечатлением и на основе сти-

хотворения украинского религиозного просветителя XVIII века Г.Сковороды "Гимн нищете Христовой", а великолепие и чистота собора Св.Петра и Павла в Вильнюсе стали первым импульсом для "Псалма".

Идею "имплантации" новейших средств я проиллюстрировал бы на примере Хоральной прелюдии, где характерный для этого жанра еще со времен барокко принцип образительно-риторического комментирования хорала переносится также в изобразительный ряд инструментального театра. Два ударника, передвигаясь по сцене на протяжении всей пьесы, изображают бичевание. Им противопоставлено струнное трио, символизирующее Святую Троицу (поэтому ламентозный пласт организован как зеркальный канон вокруг тона *fis* — символа Креста). Основой же всей композиции являются рассредоточенные во времени фразы хорала у духовых. Мне казалось, что свойственная протестантскому искусству эпохи Дюрера ярко натуралистическая подробность деталей здесь (но только здесь — это решение разовое!) удачно совпадает с выразительными возможностями авангардного инструментального театра, и это поле пересечения возможностей стало основой для такого рода синтеза.

— Если Хоральная прелюдия известна, по крайней мере, московским слушателям, то Псалом, который, насколько я знаю, Вы относите к своим лучшим работам, у нас не исполнялся вовсе...

— И думаю, не скоро еще будет исполнен, потому что нашим хорам необходимо затратить огромное количество времени и сил на разучивание, а потом? Спеть два—три раза? А на что тогда этим хорам существовать?

— Но как же Оксфордский хор, который так прекрасно исполняет это сочинение, ведь у них те же проблемы?

— Честно говоря, мне иногда кажется, что в Англии материальные проблемы музыкальной культуры еще острее. Но... поют! Профессионализм гораздо выше, желания гораздо больше, музыкальный кругозор гораздо шире — вот и все! А о самом сочинении — поскольку его знают лишь несколько человек — скажу несколько слов. "Psalmus roenitentialis" — довольно развернутый (около 30 минут) ре-спонсорий скрипки и хора, основанный на обыгрывании специфических особенностей храмовой акустики. В каждом из четырех разделов формы — Antifono, Psalmodia, Vartisma, Arioso — в качестве эха-контрапункта остается звучать тематический материал предыдущих частей, а в коде все темы контрапунктически соединяются. В этом сочинении я пытался достичь некоей "новой эвфонии" (благозвучия). Тянувшаяся на протяжении всего сочинения педаль *es* вызывает ясные тональные ассоциации с *Es-dur* — барочным символом троичности Единого (три бемоля).

— А название третьего сочинения этого цикла, "Троицки музыки", связано с украинским фольклором?

— Да, со специфическим ансамблем странствующих музыкантов, в состав которого традиционно входили скрипка, бас и цимбалы. Трио задумано не столько как структурно оформленный опус, сколько как его предчувствие, настройка, нащупывание отдельных элементов воображаемой целостности. Это своего рода интуитивная музыка, где ансамблевая координация партнеров достигается не при помощи строго фиксированной нотной записи, но в результате эмоционально-психологического слияния музыкантов.

С этой целью в сочинении как бы синтезированы минималистские и фольклорные приемы. При этом фольклорные интонации лишены структурной четкости, растворены в звуковом потоке, образуя некую интонационную атмосферу. Тембр инструментов нарочито остранин: препарированный то ли "под цимбалы", то ли "под бандуру" рояль, специфические приемы звукоизвлечения на струнных — так, что все время звучат какие-то случайные, дополнительные обертоны.

Технологическое же воплощение этой идеи осуществлено средствами минимализма, трактуемого в данном случае как

“нищета стиля” (музыкальный эквивалент названию стихотворения Г.Сковороды “Гимн нищете”).

Драматургия трио лишена целеустремленности: она вся основана на варьировании одного эмоционально-психологического состояния — печальной, но светлой отрешенности. Соответственно, периодически возвращается вариант первоначального материала — настройки инструментов. Внутри каждого из разделов сохраняется принцип бесконечного варьирования одного материала. Разорвать замкнутый круг можно только с помощью некоего экстраординарного средства, но в то же время средства не контрастного, логически вытекающего из всего предыдущего. Это осуществляется в коде сочинения, словно размывающей привычные формы концертного музицирования: продолжая игру, исполнители поют стихотворение Г.Сковороды.

Трио полностью диатонично и опирается на квазифольклорные ладовые системы, группирующиеся вокруг центра g. Этот тон имеет также символическое значение: “соль” означает ведь еще и “смысл”.

— А можно ли сегодня сказать, что Вы нашли “соль” своего творчества в синтезе новых выразительных средств с культурными традициями прошлого?

— Нет, сегодня я так сказать не могу. Это был очень важный, но минувший период в моей работе. Уже заканчивая Трио, я почувствовал: мне становится тесно в границах этого метода. Я рад, что все эти сочинения, как говорил Пастернак, “случились”, но сейчас меня занимают совсем другие идеи. “Культурологический” метод (как я его сам для себя сформулировал) предполагает слишком большую заданность многих параметров, слишком жесткие рамки (например, рамки жанра), заведомо регламентирует интонационную сферу.

— Наверное, он и слишком обязывающе “серьезен”, слишком “тяжел” для того, чтобы предоставить свободу выбора тем и образов.

— Пожалуй так, хотя я мог бы привести здесь и не столь “серьезный” пример кантаты “Бруклинский мост, или Мое открытие Америки” на тексты В.Маяковского. Она основана на комедийных столкновениях и перекличках американских реалий 20-х годов (в том числе и музыкальных, какими их мог слышать тогда поэт) и наших “перестроечных” эквивалентов...

— Да-да, “Сухой закон”, “Американские русские” — это действительно получилось очень весело и остроумно!

— Так вот, я понял: подобная творческая установка по своей сути слишком ретроспективна, приходится постоянно оглядываться назад — на историю, культуру прошлого. Это своеобразное проявление если не эскапизма, то некоей подсознательной ностальгии, которую в той или иной мере испытывает каждый из нас. Сегодня же мне хочется пробиться к другим, более глубинным, дожанровым пластам, освободиться от всякого рода предрасположенности. Хочется открыть новые реальности культуры сегодняшнего дня, а для этого необходимо начать как бы все сначала — искать собственный звуковой спектр для каждого сочинения (подобно тому, как раньше искали свою интонацию), заново почувствовать звуковое пространство, по-новому подойти к самому звуку как к промежуточному звену между тишиной и шумом, которые также являются материалом музыки. В сущности, это тоже культурологическая проблема. И начинается она (в который уже раз!) с нового отношения к звуку.

— На мой взгляд, эта новая установка особенно отчетлива в Ваших работах 90-х годов. Так, пьеса для ансамбля “Кассандра” (1991) вырастает из одного звукового модуса, и ее смысл можно вкратце сформулировать как погружение в звуковой поток, вслушивание в звуковые формы, в отдельные события, в их “сгущения” и “разрежения”. Я несколько раз с большим удовольствием прослушала запись этого сочинения в феерическом исполнении Ensemble Modern и считаю, что при всех стилистических различиях с Вашей музыкой 80-х здесь, тем не менее, явно ощутимо некое “надстилевое” единство с Вашими прошлыми работами.

Это проявляется во многом, в стремлении к особой пластике формы, например, но главное — в этом гораздо более сложном материале еще определеннее выразилось Ваше стремление к музыкальной красоте. Развитие воспринимается на слух чрезвычайно естественно, хотя, признаться, здесь трудно найти какой-то ключ к анализу формы.

— Формально в “Кассандре” идея неистового пророчества заключена в постоянном возвращении к одному и тому же ярко экспрессивному аккордовому комплексу, на основе которого выстраивается ряд эпизодов-вариаций, незаметно “перетекающих” одна в другую. При этом различные варианты формирования вертикали: от зыбких, неотчетливых “шорохов”, от квазиэлектронной, как бы “размытой” мультитонии — до жестких полиаккордовых конструкций гомофонного типа, — выстраиваются здесь как стадии единого, непрерывного процесса. Главный принцип развития материала — своего рода “заклинание”: его повторения с постепенным накоплением небольших изменений, приводящих к образованию новых и новых фактурно-гармонических вариантов. Эта пульсация фаз слияния и расслоения звуковой материи определяет ритм и пластику по сути континуальной формы, в глубинной основе которой лежит идея “вечного круговорота”.

— Вы ничего не сказали о самой, может быть, примечательной стороне этой пьесы — темброво-сонористической. Ваш ансамбль звучит удивительно по-новому, подчас напоминая то чистую электронику, то полный оркестр.

— О тембре всегда трудно говорить, его трудно и анализировать без специальной электронной техники. Конечно, я попытался отнестись здесь к тембру как к предмету сочинения, а не как к некоей данности. Это значит, что обертона, характер звукоизвлечения, тембровые модуляции, рисунок звуковой атаки и даже иногда график интенсивности простых crescendo и diminuendo столь же “интонационные”, как и звуковысотность. Вообще я уверен: каждое современное произведение должно иметь свой собственный тембр, так же, как классическое — свою тему.

— В таком случае тембровая гамма Ваших “Отзвуков ушедшего дня” (1990) для кларнета, виолончели и фортепиано представляется мне довольно странной. Звуки инструментов возникают нарочито немотивированно, из едва слышных шумов, и столь же неожиданно, брошенные как бы “на полуслове”, исчезают, словно погружаясь в вату. Если прибавить к этому отдельные разноязыкие реплики исполнителей, цитаты, фрагменты, отдаленно непоминающие “морзянку”, иногда квазиджазовые аллюзии, то станет понятно, почему я воспринимаю это сочинение как некий “звуковой сюрреализм”. Это и есть та реальность культуры сегодняшнего дня, о поисках которой Вы говорили чуть раньше?

— В этом сочинении я впервые для себя попробовал “уравнять в правах” некие уже сложившиеся “культурные знаки” (о которых Вы упомянули) и абсолютно стихийные импульсы чистой, “дознаковой” экспрессии, словно выплывающие из сферы подсознания. Концептуально это сочинение связано с известным романом Дж.Джойса “Улисс”, но слушателю замысел должен полностью открыться — подтвердиться — только в самом конце, когда на фоне инструментальных отзвуков исполнители шепотом произносят последние фрагменты текста романа — почти не связанные друг с другом отрывочные, случайные воспоминания в полусне. “Жизнь и сновидения — страницы одной и той же книги”, как сказал Шопенгауэр. “Действие” в романе Джойса происходит в течение одного дня, отсюда — слово “день” в названии моего сочинения, только это — события и впечатления дня моего собственного, а точнее, целого периода, который прошел, как день. Однако связь с романом Джойса не только “программная”, она прежде всего касается самого метода композиции. Нарочитая непредсказуемость, мнимая “неуправляемость” появления и чередования инструментальных реплик — это только надводная, слышимая часть музыки, которая выносится потоком созна-

ния на "звуковую поверхность".

— А разноязыкие реплики исполнителей с посторонним, не джойсовским текстом имеют какой-то конкретный смысл?

— Появляющиеся трижды вкрапления текста не только усиливают ощущение калейдоскопичности этого музыкального мира, они представляют здесь также различные национально-культурные архетипы: немецкое "rechts — links" ("направо — налево") олицетворяет идею порядка, дисциплины, может быть, с несколько военизированным оттенком; русское "что делать?" — наш извечный вопрос от Чернышевского до "сегодня". (Кстати, в этом фрагменте сочинения я действительно не знал, что делать дальше с материалом, и это стало главным импульсом для вкрапления этой цитаты.)

— А как появилась аллюзия бетховенской "К Элизе"? Кстати, эта цитата, в отличие от предыдущих, вплетена очень пластично.

— Трио посвящено замечательной английской виолончелистке Элизабет Вилсон, и как знак ее имени в музыкальную ткань вплетены две цитаты — бетховенская и фрагмент из американской песни "Элизабет".

— Володя, знаете, Вы все-таки зря критиковали свой культурологический метод; мне кажется, что и в этом сочинении Вы остаетесь ему приверженным, только на ином, более высоком уровне. Он теперь подключен как бы к другой системе идей.

— Может быть, Вы правы. Я не столько его отрицаю, сколько не хочу им ограничиваться. Помните, у Борхеса: "наша традиция — весь универсум"...

— А каковы чисто технические аспекты такого взгляда на композицию?

— Сегодня для меня актуальна разработка двух типов музыкальной ткани. Один из них, условно говоря, "органический" — разветвляющийся, как бы саморазвивающийся и самодвижущийся; другой — составной, мозаичный, построенный на комбинаторике разнокачественных элементов. В первом случае я чувствую себя ведомым "эволюционной" логикой материала, во втором — я как бы формую его собственной волей.

— Естественно, я пытаюсь интерпретировать Ваши слова, сопоставляя их с Вашей же музыкой, и для меня "Кассандра" связывается с первым типом описываемой Вами ткани, а "Отзвуки..." — со вторым.

— Да, пожалуй, в этих пьесах такие принципы намечены.

— В "Кассандре" я помню замечательный фрагмент — это переход между двумя разделами, выполненный так пластично, что слушателю трудно уловить, когда "истаял" один и когда начался следующий. Это и есть, по-видимому, образец "органически" развивающейся ткани?

— Да, один из ее видов. Это можно уподобить также некоторым визуально-компьютерным эффектам, когда, скажем, один персонаж, или даже только его лицо, неуловимо преобразуется на наших глазах в совершенно иное.

— Вы упоминали компьютерную графику также в связи с другим своим сочинением, "Eindruck — Ausdruck" для фортепиано с ансамблем.

— Да, но там я имел в виду несколько иное, это скорее относилось к самому т и п у музыкальных знаков, о чем говорит и подзаголовок сочинения: "Точки, линии, объемы... Василий Кандинский".

— Однако он говорит не только о компьютерах, впрочем, и весь образно-эмоциональный строй этой музыки у меня ассоциируется, скорее, с экспрессионизмом Кандинского.

— Тогда уж — с а б с т р а к т н ы м экспрессионизмом Кандинского. А специфический, действительно несколько абстрактный материал сочинения является как бы проекцией некоторых зрительных образов в мир звуков. Образный план пьесы можно определить через ряд оппозиций: видимое — чувствуемое, внешнее — внутреннее, впечатление — эмоция — в их взаимопереходах и контрастах. В процессе работы над этим сочинением самым главным для

меня было вслушивание в спонтанные всплески бессознательного, обращение к "чистой экспрессии", без каких-либо привнесенных "культурных" ассоциаций. Своеобразным барьером перед проникновением еще слишком "сырого" или уже "отрефлектированного" материала стало изначально принятое ограничение в виде двенадцати разнородных абстрактных элементов, являющихся звуковой проекцией графических знаков. Эти элементы то рассредоточиваются в музыкальном пространстве, то концентрируются в плотные звуковые "сгустки", формируя калейдоскопический поток образов. Появление каждого из них, поначалу регулируемое лишь вероятностными закономерностями, постепенно включается в строгую синтаксическую структуру. Некоторые элементы остаются неизменными на протяжении всего сочинения, другие подвергаются интенсивному развитию, окрашивая пьесу в драматические тона.

— Да, я внимательно изучила Ваш доклад, сделанный в Бохумском университете, где Вы подробно анализируете довольно сложную технику этого сочинения. Должна все-таки признаться, что на слух эта ярко экспрессивная пьеса воспринимается скорее как "поток сознания", нежели как высокоорганизованная структура. Нет ли здесь определенного противоречия?

— На мой взгляд, никакого. Вообще для меня техника-натура-культура-экспрессия — явления не только не противоречащие друг другу, но стоящие принципиально в одном ряду. А их противопоставления — недоразумение, результат несовершенства нашего "аналитического" сознания. К тому же мы просто пока не знаем, как анализировать экспрессию. И еще: анализ и синтез — отнюдь не взаимообратимые методы. Мы можем подробнее проанализировать строение цветка, оторвав и подсчитав все его лепестки, но снова собрать это чудо уже невозможно! Потому что творчество — не синтез, а акт синкретический.

— А что же в таком случае, по-Вашему, "анализ"?

— Анализ — это новое творчество, но только на ограниченном данным произведением пространстве. То есть, это еще один культурный акт, только развивающий древо культуры как бы не вверх, а вширь.

— Следовательно, Вы согласны с мнением, что творчество и наука — явления родственные?

— Абсолютно. Они зиждутся на одних и тех же законах. Более того, уровень развития науки непосредственно отражается в языке искусства. Но слово "отражается" здесь неточно, ибо речь может идти только о некоем "параллелизме" феноменов. Это одна из моих любимых тем, а потому — предмет особого разговора.

— Тогда в качестве коды для сегодняшней беседы я все-таки хотела бы спросить о Ваших планах — творческих, педагогических (Вы ведь теперь ведете класс сочинения в Московской консерватории) и общественных — имею в виду деятельность АСМ'а.

— Сейчас я заканчиваю работу параллельно над двумя очень разными сочинениями, которые, надеюсь, к моменту выхода этого номера уже прозвучат. Первое — это веселый музыкальный фарс о похождениях наших "деловых" соотечественников во французском курортном городке Эвиане, где и должна состояться премьера. Это сочинение написано по заказу М.Ростроповича, либретто И.Масленниковой, ставит спектакль Б.Покровский. Второе сочинение — полная противоположность: это три пьесы для оркестра и чтецов "Welt voll Irrsinn" ("Мир полон безумия") на тексты немецкого поэта и художника-дадаиста Курта Швиттерса. Это довольно мрачная музыка с элементом едкой пародии на великих диктаторов нашего века. Сочинение написано по заказу голландского оркестра "De Eregrijs".

Что касается АСМ'а, то его деятельность получила уже довольно широкий, в том числе международный, резонанс. Конечно, меня радует что идея, которую я предложил своим друзьям Е.Фирсовой, В.Лобанову, Д.Смирнову, В.Шутю почти десять лет назад на традиционных вечерних "посиделках" в Рузе, сегодня обрела плоть и организационно объ-

единила многих интересных композиторов среднего поколения. Сейчас АСМ'у предстоит решить, останемся ли мы, как в момент создания, неформальным содружеством композиторов-единомышленников или станем разветвленной и представительной организационной структурой, со всеми вытекающими отсюда положительными и сомнительными моментами.

Теперь о моих педагогических проблемах. Должен сказать — несмотря на шестнадцатилетний стаж преподавания композиции в музыкальном училище, несмотря на опыт общения со многими, не побоюсь сказать, выдающимися композиторами-педагогами (кроме моих учителей Э.Денисова, Н.Сидельникова и Ю.Холопова я назвал бы здесь Л.Ноно, Д.Куртага, Х.Лахенмана, К.Хубера), я до сих пор точно не знаю, что значит “преподавать” сочинение. Пока что мне представляется главным сформировать личность, проведя ее через все круги музыкальных влияний. Разумеется, сделать это можно лишь при наличии у студента элементарного любопытства, жажды познания нового. Для меня сейчас задача номер один — познакомить молодых композиторов с музыкой сегодняшних дней. В диалоге с этой музыкой каждый композитор и должен искать свою индивидуальность.

Беседу вела
И.Скворцова