Елена Дубинец

МОЦАРТ ОТЕЧЕСТВА НЕ ВЫБИРАЕТ

О музыке современного русского зарубежья

Москва
Музиздат
2016

Дубинец Е. А.
Моцарт отечества не выбирает. *О музыке современного русского зарубежья.* Издательство «Музиздат». 2016. – 312 с.

ISBN 000-0-000000-0-0

Книга рассказывает о том, как композиторы и исполнители, покинувшие Советский Союз и его обломки за последние полвека, определяют свою идентичность в новых условиях. Она базируется на беседах с музыкантами среднего поколения, не успевшими завоевать всемирное признание до отъезда с Родины, но сумевшими зарекомендовать себя уже после эмиграции, – такими, как Николай Корндорф, Александр Раскатов, Елена Фирсова, Владимир Юровский, Вадим Репин, Ефим Бронфман и другие.

ISBN 000-0-000000-0-0

© Дубинец Е. А. 2016 г.
© Музиздат, 2016 г.

Содержание

ОТ АВТОРА 6

ВВЕДЕНИЕ:
Русская композиторская школа за пределами России 9

КОМПОЗИТОРЫ 44

Марк Копытман (Молдавия—Израиль): «Прислушиваясь к музыке пространства» 44

Валерий Арзуманов (Россия—Франция): «Я родился на зоне» 54

Александр Рабинович-Бараковский (Россия—Швейцария): «Музыка – это инструмент познания» 62

Давид Финко (Россия—США): «Мечтаю сделать для еврейской музыки то, что Глинка сделал для русской» 80

Леонид Грабовский (Украина—США): «Мы вышли в мир новой музыки» 92

Виктор Кисин (Россия—Бельгия): «Заглянуть по ту сторону партитуры» 109

Николай Корндорф (Россия—Канада): «Безусловно, ощущаю себя русским композитором» 117

Дмитрий Смирнов (Россия—Великобритания): «Я пишу так, как могу и как хочу» 140

Елена Фирсова (Россия—Великобритания): «Всегда себя чувствовала немножко аутсайдером» 149

Владислав Шуть (Россия—Великобритания): «И, может быть, однажды она выпрыгнет из стола...» 161

Александр Раскатов (Россия—Франция): «... куда ж нам плыть?..» 175

Иосиф Барданашвили (Грузия—Израиль): «Уехал, когда уже можно было этого не делать» 197

Иван Соколов (Россия—Германия): «По-прежнему называю себя композитором» 209

Франгиз Али-Заде (Азербайджан—Германия): «Музыка должна трогать душу слушателя» 222

Борис Филановский (Россия—Германия): «Продолжаем коптить информационное пространство» 228

ИСПОЛНИТЕЛИ 238

Ефим Бронфман (Узбекистан—США): «Вдалеке от родины человек стремится приблизиться к своим корням» 238

Игнат Солженицын (Россия—США): «Русская культура – огромная часть моей души» 242

Дмитрий Ситковецкий (Россия—Великобритания): «Скрипку я люблю даже больше, чем раньше» 246

Владимир Фельцман (Россия—США): «У меня была аллергия на Советскую власть» 249

Вадим Репин (Россия—Швейцария): «Хочется говорить по-русски, хочется ходить в русский театр!» 253

Владимир Юровский (Россия—Германия): «Я все равно продукт советской школы» 258

Василий Синайский (Россия—Голландия): «Все зависит от дирижера» 265

Антон Батагов (Россия—США): «А что такое русская музыка “на самом деле” — точно не знает никто» 269

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ:
Антон Батагов: ПТИЦА-ТРОЙКА, официальный дистрибьютор Русского Духа (Russki Dukh is a registered trademark) 274

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ 285

Список фотографий с именами фотографов:

Виктор Кисин — фото Isabelle Francaix 109

Франгиз Али-Заде — фото из архива издательства «Сикорский» 222

Ефим Бронфман — фото Dario Acosta 238

Игнат Солженицын — фото Dario Acosta 242

Дмитрий Ситковецкий — фото J. Henry Fair 246

Вадим Репин — фото Harald Hoffman 253

Владимир Юровский — фото Sheila Rock 258

Антон Батагов — фото Иры Полярной 269

Все остальные фотографии взяты из архивов музыкантов.

«Не следует ли раз навсегда отказаться от всякой тоски по родине, от всякой родины, кроме той, которая со мной, во мне, пристала как серебро морского песка к коже подошв, живет в глазах, в крови, придает глубину и даль заднему плану каждой жизненной надежды? Когда-нибудь, оторвавшись от писания, я посмотрю в окно и увижу русскую осень».

Владимир Набоков

«Моцарт отечества не выбирает —
просто играет всю жизнь напролет».

Булат Окуджава

ОТ АВТОРА

Книги принято начинать словами: «Автор выражает благодарность...». Но благодарность – лишь малая толика того, что должно быть выражено по отношению к людям, сделавшим возможным осуществление этого проекта. Уехав из бывшего Советского Союза в 1996 году, через неделю после защиты кандидатской диссертации по экспериментальной американской музыке в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, я оказалась в чужеродной среде, к тому времени лишь начинавшей подпитываться интернетными источниками. Там, вдалеке от родителей, сестры, учителей и друзей, я быстро начала понимать, насколько немыслима была бы моя жизнь без их поддержки.

Если уж составлять список тех, кому я благодарна, то начать его необходимо с моих родителей, Маргариты Давыдовны и Александра Ефимовича Френкель, сформировавших меня до отъезда, а потом сделавших все возможное, чтобы связи с родиной, учителями, друзьями и тем, что раньше было естественным и нормальным, не прервались для меня ни на день. Мой муж Сергей Дубинец с первой минуты жизни за рубежом – и часто вопреки финансовым и социальным реалиям – настаивал, чтобы и в эмиграции я продолжала заниматься всем, что мне было интересно. Это трудно переоценить. Наши дети – на момент приезда Маше было почти три года, а Леве – четыре месяца – терпеливо мирились с моими регулярными отлучками на концерты и в командировки, с постоянным присутствием в нашем доме гостей-музыкантов, работавших над не всегда ласкавшей ухо музыкой, и с тем, что в периоды подготовки фестивалей или печатных материалов весь ритм жизни нашей семьи подчинялся срокам завершения этих мероприятий. Родители Сергея – Елена Витальевна и Вячеслав Григорьевич – сначала помогали нам из Киева, а потом перебрались в США, чтобы быть поближе к внукам и дать мне возможность заниматься.

В 1998 году, в связи с работой мужа, мы переехали в американский город Сиэтл, где и живем до сих пор. Казалось бы, более полный отрыв от родины невозможен: разница во времени между Москвой и Сиэтлом составляет почти полсуток; ни одного знакомого из моей «прошлой» жизни в Сиэтле нет. Но именно такое, максимально удаленное от родины, существование, а также моя отрезанная от музыковедения, но приближенная к «настоящей» музыке работа в сфере продюсерства исполнительских искусств, привели меня к осознанию того, что жизнь вне родной среды может оказаться не менее, если не более, интеллектуально насыщенной и созидательной, поскольку каждому эмигранту, независимо от профессии и квалификации, поневоле приходится становиться творцом: мы вынуждены сами создавать свою новую жизнь, свое отношение к инородной окружающей среде, свои связи с прошлым, свои прорывы в будущее.

Таким прорывом в моей биографии стало приглашение курировать фестиваль современной русской музыки в Университете штата Айова в 2000 году, поступившее от профессора этого университета композитора Дэвида Гомппера. Дэвид решил организовать обмен с моей alma mater – Московской консерваторией, и по моему совету на фестиваль были приглашены более десятка московских компози-

торов и еще столько же исполнителей и музыковедов для участия в сопутствующей конференции. Пресс-релиз этого мероприятия по воле случая попал в руки одного из крупнейших в мире специалистов по русской музыке – Ричарда Тарускина, который приехал в Айову и написал подробную статью о фестивале для газеты «Нью-Йорк Таймс»[1], позже, наряду с рецензией на еще один организованный мною фестиваль, вошедшую в сборник статей Тарускина «О русской музыке»[2]. Именно с этой статьи, в которой упоминались мое имя и тот факт, что я живу в Сиэтле, началась моя продюсерская карьера, и именно Ричарду, ставшему с тех пор драгоценным другом, я обязана всем тем замечательным, что произошло со мной в США.

Некоторое время спустя после публикации рецензии Тарускина в нашем доме раздался телефонный звонок. Со мной хотели встретиться музыканты из ансамбля современной музыки «Камерные исполнители Сиэтла» («Seattle Chamber Players»), узнавшие обо мне из этой статьи и попросившие помочь им спланировать концерт русской музыки. С тех пор и уже более пятнадцати лет солисты этого ансамбля – скрипач Миша Шмидт и виолончелист Дэвид Сэби – являются моими самыми близкими друзьями. Задуманный ими концерт русской музыки перерос в наш первый фестиваль «Ледокол» («Icebreaker»), и мы провели семь таких фестивалей, каждый раз привозя в Сиэтл десятки композиторов, исполнителей и музыковедов с разных концов света (наш «балтийский» фестиваль и стал предметом второй статьи Ричарда Тарускина в «Нью-Йорк Таймс», связанной с моей деятельностью[3]). Мы открыли Сиэтлу окно в современную музыку планеты и, в свою очередь, побывали с концертами на четырех континентах, в том числе и на крупнейших фестивалях современной музыки.

А потом, в 2003 году, музыканты ансамбля привели меня в Сиэтлский симфонический оркестр, который почти для всех них был и остается основным местом работы. Начав сотрудничать с оркестром в качестве волонтера, я постепенно «доросла» до позиции вице-президента по художественному планированию, отвечая за составление программ и приглашение дирижеров и солистов на две сотни концертов ежегодно.

Всем музыкантам, которым посвящены главы в этой книге, и членам их семей я чрезвычайно признательна за уделенное мне время, за присланные ноты и записи, за работу над текстом наших бесед и вообще за доброе отношение. Я хотела рассказать в этой книге об их замечательном искусстве, которое должно заслужить куда более широкое признание, чем оно имеет сейчас. Надеюсь, что за этой книгой последуют многочисленные концерты и записи их музыки.

Приношу благодарность журналу «Музыкальная академия», с публикаций в котором (называвшемся тогда «Советская музыка») четверть века назад началась моя музыковедческая карьера. В нем были напечатаны отдельными статьями некоторые разделы этой книги.

Немаловажное значение для осуществления этого проекта имела моя стажировка в институте имени Харримана при Колумбийском университете в Нью-Йорке (the Harriman Institute at Columbia University, New York) в июне 2013 года в качестве стипендиата летнего семинара «Русскоговорящие иммигранты и беженцы в Америке», субсидированного Национальным фондом гуманитарных наук США (NEH – National Endowment for the Humanities).

---

[1] Richard Taruskin, “Where Is Russia’s New Music? Iowa, That’s Where,” *The New York Times*, November 5, 2000.

[2] Richard Taruskin, *On Russian Music* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2009).

[3] Richard Taruskin, “North (Europe) by Northwest (America),” *The New York Times*, April 18, 2004.

Публикацией данной книги в «Музиздате» я обязана пианисту Алексею Любимову, напомнившему обо мне директору издательства Ирине Моисеевне Дороховой, под руководством которой за десять лет до этого издательство «Композитор» осуществило издание моей книги об американской музыке[4]. А предыдущая моя книга, связанная с русской музыкальной диаспорой, – о композиторе Андрее Волконском[5] – не появилась бы на свет и не была бы опубликована без инициативы и помощи двух дорогих мне людей: Ивана Соколова (который привел меня к Волконскому) и Антона Батагова.

Кроме того, я благодарна моим замечательным друзьям, учителям и коллегам Инне Алексеевне Барсовой, Валентине Николаевне Холоповой, Евгении Ивановне Чигаревой, Марине Павловне Рахмановой, Марине Александровне Каревой, Лизе Уилсон, Марине Рыцаревой, Левону Акопяну, Дмитрию Ухову, Владимиру Тарнопольскому, Марине Фроловой-Уокер, Питеру Шмелцу, Лорел Фэй, Джерарду МакБерни, Наталии Зеленской, Клаудии Смит, Виталию Чернецкому, Владимиру Цурикову, Ричарду и Тамаре Моррис, Галине Жуковской, Ольге Рувиновой, Наде Кузнецовой и многим другим за благосклонность и помощь в работе над этой книгой.

Особую благодарность выражаю Клаудии Дженсен (Claudia R. Jensen), которая поддерживает меня во всех начинаниях и помогает как с переводами моих материалов на английский язык, так и с продумыванием и осуществлением всех моих проектов.

Елена Дубинец

---

[4] Елена Дубинец. Made in USA: Музыка - это все, что звучит вокруг. М.: «Композитор», 2006.

[5] Елена Дубинец. Князь Андрей Волконский: Партитура жизни. М.: «РИПОЛ классик», 2010.

ВВЕДЕНИЕ

РУССКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА ЗА ПРЕДЕЛАМИ РОССИИ

Десятки крупных композиторов уехали на Запад из России и бывших советских республик, и их сочинения обогатили концертные программы во всем мире. Влияние этих композиторов на музыку Запада трудно переоценить еще и потому, что многие из них стали выдающимися педагогами и выучили поколения западных музыкантов. При этом искусство композиторов-эмигрантов всегда оставалось важным компонентом российской музыкальной культуры в целом.

Представитель послереволюционной русской эмигрантской среды композитор Артур Лурье писал в начале 1930-х годов: «Пытаясь определить современное состояние русской школы, мы должны рассматривать две независимые составляющие: то, что происходит в музыкальном мире СССР, и то, что достигается русской музыкой на Западе»[6]. По словам Бориса Шварца, «в течение некоторого времени, в середине 1920-х годов, столь большое количество русских композиторов работало за рубежом, что профессиональные критики различали между собой “русскую школу на советской территории” и “русскую школу в Западной Европе”. Но лишь за некоторыми исключениями русские композиторы в изгнании не пережили постоянного отчуждения от своей родины. Будущее русской музыки осталось на русской земле»[7].

Правоту Шварца трудно оспорить. Однако, в постсоветскую эру глобализации ситуация вновь изменилась, и баланс между двумя «школами» русской музыки оказался нарушен. В статье о начале перестройки Александр Ивашкин отметил: «...можно сказать, что русская культура ныне существует больше на Западе, чем в самой России»[8].

В самом деле, в поздние советские и ранние перестроечные годы, когда стало легче покидать страну, эмиграция оказалась типичным выбором для многих композиторов. До перестройки существовали созданные и поддерживаемые государством структуры, такие, как Союз композиторов, которые субсидировали удовлетворявших критериям официальной идеологии авторов. После перестройки влияние государства на культурные процессы значительно снизилось, финансирование композиторов практически свелось к нулю, и возможности исполнять их сочинения также сократились[9]. Кроме того, особенностью русской культуры всегда являлось повышенное внимание к искусству прошлого при том, что ныне живущие композиторы с трудом находят аудиторию в родной стране. В результате многие российские композиторы стали более известны за рубежом, чем в России.

---

[6] Arthur Lourié, “The Russian School,” *Musical Quarterly*, 18 (1932), 528. Этот и все другие неоговоренные переводы из англоязычных источников выполнены автором книги.

[7] Boris Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1970* (New York: Norton, 1972), 20.

[8] Alexander Ivashkin, “The Paradox of Russian Non-Liberty,” *Musical Quarterly*, 76 (1992), 543.

[9] См. об этом: William Quillen, “Winning and Losing in Russian New Music Today,” *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 67, No. 2 (Summer 2014), 487–542.

Следствием тройного пренебрежения – государством, исполнителями и слушателями – стало то, что многие российские композиторы на переломе эпох были вынуждены эмигрировать. Наиболее значителен процент уехавших с родины членов ведущей организации авангардных композиторов страны – Ассоциации современной музыки II (АСМ-II), созданной в 1990 году Эдисоном Денисовым по подобию послереволюционной АСМ-I. Члены АСМ-II в поисках собственного голоса экспериментировали в условиях постмодернизма, и объединение в рамках одной организации ни в коем случае не означало унификацию их стиля, направления или музыкального языка. Напротив, композиторы АСМ-II представляли едва ли не все ныне существующие музыкальные направления. Членами АСМ-II стали многие ведущие композиторы современной России, включая Владимира Тарнопольского, Виктора Екимовского, Владимира Мартынова, Александра Кнайфеля, Александра Вустина и других. Члены этой организации оказались после перестройки в различных уголках мира: Эдисон Денисов – во Франции; Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова и Владислав Шуть – в Великобритании; София Губайдулина, Альфред Шнитке, Иван Соколов и Ольга Раева – в Германии; Леонид Грабовский – в США; Николай Корндорф – в Канаде.

Композиторы, которые покинули Советский Союз и его обломки за последние полвека, определяют свою идентичность с разных позиций. В основе данной книги, базирующейся на беседах с композиторами-эмигрантами среднего поколения, лежит вопрос о том, как их диаспорическая сущность способствует формированию результатов их творчества. Готовность композиторов всесторонне обсуждать эмигрантский опыт показывает, что проблемы самоидентификации за рубежом являются для них актуальными. Во время наших встреч часто возникали следующие вопросы: как современные композиторы ощущают свою национальность, создавая музыку в инородной среде? Пытаются ли они абсорбироваться в их новом окружении или стремятся сохранить культурные связи с родиной? Если они предпочитают последнее, то как они это осуществляют, и какие мотивы ими двигают? Может ли музыка композиторов русского зарубежья называться русской? Считают ли себя русскими сами композиторы, живущие вне пределов родной страны?

Книга представляет собой попытку понять, как сами композиторы ощущают свою жизнь и творчество в новых условиях, где они вынуждены балансировать между традициями родной страны и нового места жительства, а также всего мира. Соединяя локальное и глобальное и вписывая национальное в универсальное, их сочинения обретают культурную значимость и контекстуальный символизм, прорастающие на стыке индивидуальных моделей и социальных условностей. История этих творческих людей, оказавшихся на периферии общества как на старой, так и на новой родине, является важным компонентом нашего понимания концепции современности[10].

Культурная характеристика родины становится в творческой деятельности композиторов-эмигрантов весьма неоднозначной. Она вбирает в себя их прошлое (жизнь в Советском Союзе) и настоящее (жизнь за рубежом), различные контексты их существования, а также перенос ощущения своей родной страны в новое место и

---

[10] В книгу также вошли беседы с выдающимися исполнителями-эмигрантами. Отмечу, что, поскольку читателю не нужно представлять музыку Софии Губайдулиной, Арво Пярта, Гии Канчели и других музыкантов старшего поколения, уехавших из бывшего СССР уже будучи признанными к тому времени за рубежом, я занималась по преимуществу изучением творчества менее известных композиторов, ведь одной из целей моей научной и продюсерской деятельности является пропаганда их искусства.

Все цитаты из бесед с композиторами и исполнителями в данной главе, для которых не приводятся библиографические ссылки, взяты из последующих разделов этой книги.

время. При этом ни время, ни события в их творчестве не застывают (в наше время эмиграция – это часто не окончательный «исход» и даже не временное изгнание, а просто выбор места жительства): прошлое не означает только «там», а нынешнее не находится только «здесь»; они взаимопересекаются и дополняют друг друга. При этом любые ссылки на культуру родины вбирают в себя несколько отправных точек: возрождение в памяти ее символов и знаков, их совмещение с глобальными контекстами и последующее видоизменение. Таким образом, Россия и «русскость» не остаются для музыкантов-эмигрантов в прошлом, а продолжают эволюционировать в новых условиях, в зависимости от возраста этих людей в момент эмиграции и от обстоятельств, побудивших к отъезду с родины.

Когда человек отвергает монополистическую сущность своего национального государства и, в поисках новых способов финансирования и социального общения, пытается вырваться в глобализованное или частное пространство, возникают новые типы отношений между индивидуумом и территорией. Покидающие страну демонстрируют свое недовольство нынешней ситуацией не в виде протеста (как диссиденты или внутренние эмигранты[11]), а посредством бегства. Своим отъездом они шлют правительству сигнал тревоги, сообщая о неудовлетворенности здешним социальным устройством. Не удивительно, что советское правительство считало эмигрантов дезертирами, ослабляющими страну; эмиграция воспринималась как моральная оппозиция и была запрещена для большинства людей вплоть до распада СССР.

В самом деле, феномен существования диаспоры бросает вызов национальному государству, поскольку легитимизирует людей той же национальности и культуры вне границ этого государства. Тогда как национальное государство предполагает конгруэнтность между обществом, культурой и территорией, диаспора выносит смысловые элементы национального государства на обозрение всего мира и позволяет вести продуктивный внетерриториальный диалог.

В любом национальном государстве искусство является важным средством пропагандирования национализма, так как оно присоединяется к правящей линии «в вопросе создания массивного проекта по закреплению памяти, говоря: “Ты помнишь, что мы страдали все вместе; ты помнишь, что случилось то-то и то-то”, – и история превращается в так называемую культурную память»[12]. Национальные государства и пропагандистские механизмы с удовольствием используют неизъяснимость и бессловесность музыки, поскольку ей может быть приписано любое значение посредством включения ее в каждодневный ритуал.

---

[11] Можно быть аутсайдером, физически по-прежнему проживая внутри географических границ своей страны. Так называемая внутренняя эмиграция – уединение в частном, далеком от политики существовании – может быть достигнута при участии в не субсидируемой государством или нигилистической деятельности. В отличие от настоящей эмиграции, внутренняя эмиграция не обеспечивает полностью автономное жизненное пространство, и ее приверженцы должны проявлять некоторую поведенческую амбивалентность, поскольку они все равно продолжают жить в стране своего первоначального гражданства. Многие из тех, кто не поддерживал советский режим, тем не менее пользовались «позитивными» возможностями, которые он предоставлял, включая финансовые субсидии, бесплатное образование и бесплатное проживание на государственной жилой площади.

В советское время внутренняя эмиграция стала типичным убежищем для многих композиторов. Елена Фирсова, которая вела активную профессиональную жизнь в Москве, называет себя «вечным внутренним эмигрантом от рождения». Ситуация, в которой оказался композитор Михаил Ермолаев (Коллонтай), была более явной: многие годы он по ночам работал сторожем, в дневное время сочиняя музыку.

[12] Gayatri Chakravorty Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization* (Cambridge, London: Harvard University Press, 2012), 281. Как не вспомнить в этой связи слова из поэмы Маяковского «Хорошо»: «Но землю, с которою вместе мерз, вовек разлюбить нельзя». (Владимир Маяковский. Хорошо. http://v-mayakovsky.com/horosho.html).

В наши дни, когда становится все труднее ограничить доступ к информации из-за ошеломительного развития коммуникационных и транспортных технологий, глобализация еще более усилила это свойство музыки. Последней сейчас могут придаваться значения, сконструированные и артикулированные в условиях транснационального мира, в котором легитимность и превосходство национальных элит ослаблено открытыми границами, и общественный консенсус может быть достигнут вне националистической повестки дня. Музыка в особенности важна для власть предержащих, поскольку она эмоционально связывает прошлое и настоящее, а также социополитические и теоретические ценности, говоря со многими людьми одновременно. Она может быть привита к новым условиям и подвергнута различным интерпретациям в силу отсутствия лингвистического и технологического барьера; она впитывает новые влияния и затем делится новыми смыслами с транснациональным сообществом, которое с каждой новой музыкальной инъекцией становится все более стратифицированным и асимметричным (а не гибридизированным). Постоянное обновление является одним из наиболее важных движущих факторов в культуре нашего времени.

Размышляя о взаимодействии музыки и власти и рассматривая отношения между композиторами и государством, было бы неосмотрительно позиционировать их деятельность только по отношению к «национальной принадлежности», поскольку некоторые из них не хотят или не могут быть связанными только с одной страной. Если взять в качестве примера Россию, композиторы могут различаться по месту проживания (внутри или вне России), по национальности (они могут быть или не быть этническими русскими) и по самоопределению (они могут считать или не считать себя русскими композиторами). Им приходится лавировать между принадлежностью к обществу и личной свободой, в которой они нуждаются для проявления своего творческого потенциала и для обретения места на мировом музыкальном рынке, и их дислокация внутри окружающей среды может быть вызвана многими факторами.

Оказавшись за границами своей родины, композиторы вынуждены учиться одновременно обживать локальное и глобальное пространство в то время как альянсы, основанные на территории, религии и социальном устройстве, становятся слабее. Культурные антрепренеры вовлекаются в оспаривание существующих социальных принципов: для того, чтобы добиться успеха, они создают дискурсы, в которых объединяются элементы принадлежности к большому миру с сугубо индивидуализированным подходом.

Умение сосуществовать является основополагающим свойством нашего времени. Бинарные концепции вроде «инклюзивность – эксклюзивность», «общность – инаковость», «толерантность – нетерпимость», а также имеющая непосредственное отношение к предмету данной книги концепция «национальное государство – диаспора» устаревают и перестают быть общепринятыми по мере того, как люди учатся прислушиваться к разным точкам зрения, которые могут значительно отличаться от их собственной. Часто на пересечении разнородных экзистенциальных и эстетических переживаний у людей возникает так называемое «мерцающее» (или «перемежающееся») самоощущение, вбирающее несколько не сливающихся в целое элементов и помогающее формировать, по выражению Нины Глик Шиллер, «транснациональные социальные поля»[13]. Концепция «социальных полей» способствует обоснованию социальной или куль-

[13] Nina Glick Schiller, “Transnationality, Migrants and Cities: A Comparative Approach,” in *Beyond Methodological Nationalism: Research Methodologies for Cross-Border Studies*, ed. Anna Amelina, Devrimsel D. Nergiz, Thomas Faist and Nina Glick Schiller (New York and London: Routledge, 2012), 24.

турной общности людей разных национальностей вне зависимости от политики или идеологии какой-то отдельной страны.

Сегодняшним композиторам приходится строить личные отношения с транснациональными силами, чтобы иметь возможность участвовать в глобально организованной музыкальной инфраструктуре. Эта инфраструктура осуществляет поддержку весьма сложного производственного цикла, с которым необходимо иметь дело композиторам. Этот цикл включает публикацию нот, исполнение оркестровых произведений коллективом из ста человек и постановку опер в театрах минимум на несколько сотен мест. Если, скажем, писатели за рубежом могут существовать за счет публикаций в эмигрантских издательствах и преподавания русского языка и литературы, композиторам приходится рассчитывать на исполнение их сочинений западными музыкантами, публикации в западных музыкальных издательствах, заказы от западных музыкальных коллективов, продвижение западными агентами и администраторами и преподавание тех же предметов, которым обучают и западные педагоги.

Таким образом, композиторы-эмигранты попадают в самую середину запутанной сети, обусловленной государственными правилами, доминантными контекстами эпохи и отношениями с другими коллегами как внутри, так и вне социальных и государственных границ. Вынужденные заново формировать собственную идентичность на пересечении старого и нового опыта в разных частях мира, некоторые из них постепенно становятся более уверенными в себе, конструируя беспрецедентные жизненные траектории и пестуя свою индивидуальность и непохожесть. Как выразилась Елена Фирсова, «я – немножко индивидуалист и делаю то, что мне нравится, и не столь важно, где я при этом нахожусь». В глобализованном культурном ландшафте главным антрепренерским мотором становится эмпирическая индивидуальность отдельной личности, в противовес подчинению традиционным коллективным нормам или даже семейным ценностям. И часто культурные привязанности композиторов, никак не связанные с гражданством, определяют их позицию внутри глобальной музыкальной территории.

Как показали недавние исследования в области культурной психологии, специфические типы поведения формируются в рамках культурных (а не националистических) контекстов, которые создают эмоциональное пространство для впечатлений и воспоминаний[14]. Такие культурные контексты могут привести к определенным результатам в зависимости от того, как композиторы решают отражать в музыке элементы своей этнической или национальной принадлежности. Композиторы отличаются именно по типу индивидуальных отношений с культурой России, часто не зависящих от национальности или гражданства. Нередко композиторы, не имеющие ничего общего с российским государством и проживающие вне России – такие, как американец Леонард Бернстайн, британец Джон Тавенер, венгр Дьёрдь Куртаг или финн Эйноюхани Раутаваара, – становятся пропагандистами русской культуры, используя в своем творчестве русские народные мотивы и инструменты или вдохновляясь русской поэзией и литературой. Часто они делают это, искренне преклоняясь перед русской культурой (как три последних композитора), но бывает и так, что они стремятся почтить либо друга (как Бернстайн, который использовал русскую народную песню в увертюре «Слава», посвященной Ростроповичу), либо спонсора (как Бетховен в «разумовских квартетах»).

---

[14] Marilynn B. Brewer and Masaki Yūki, *Culture and group processes* (New York: Oxford University Press, 2013).

Еще один любопытный вариант возникает, когда зарубежные композиторы – такие, как вьетнамец Лантуат Нгуен или китаец Цзо Чжень Гуань, – попадают в Россию на постоянное место жительства и вынужденно начинают примерять на себя «русскость», при этом не отказываясь и от творческих связей со своими родными странами. Оба эти композитора оказались в Советском Союзе в 1960-е годы и начали писать типичные сочинения в русле соцреализма, называя их «Октябрь» и «Шаги революции» (кантаты Нгуена), «Эвенкийский танец», «Три башкирских танца» и «Корякская фантазия» (сочинения для оркестра русских народных инструментов Цзо).

Таким образом, индивидуальное отношение к культуре какой-либо страны не всегда совпадает с гражданством, местом проживания, религией или этнической идентичностью; оно относительно и может изменяться. Сама возможность таких индивидуальных отношений подчеркивает их зависимость от обстоятельств, в отличие от заранее предписанной иерархии между личностью и государством в случае национальной принадлежности. Связь с русской культурой может придать композиторам легитимность как внутри, так и вне России, и благодаря этому они могут добиться успеха. С другой стороны, некоторые композиторы стремятся избавиться от такой связи как по политическим, так и по практическим причинам, в особенности когда они хотят быть признанными вне России. Некоторые развивают в себе многостороннюю или «мерцающую» идентичность.

Одним из частных случаев несоответствия культурной и национальной принадлежности является диаспора. Когда эмигранты обретают новое гражданство, они могут по-прежнему основывать свою жизнь на приобретенном на родине социальном опыте и быть приверженными родной культуре, несмотря на то, что формально не зависят от прежних государственных структур. Многие эмигранты, которые по своему новому национальному статусу больше не обязаны быть лояльными к российской государственности, поддерживают отношения с родиной и провозглашают ее культурные ценности, в то же время стремясь выстроить новые гражданские взаимоотношения с глобализованным миром. В этом смысле весьма показателен случай, происшедший с Дмитрием Смирновым.

Для того чтобы получить заказ на создание пьесы к столетнему юбилею Лондонского симфонического оркестра, Смирнов, с 1991 года живущий в Великобритании, вынужден был при помощи британского паспорта убеждать руководство оркестра в том, что он является, согласно своему нынешнему гражданству, британским композитором. Однако гражданство, записанное в паспорте, вовсе не означает, что композитор пишет музыку, отражающую эту национальную принадлежность. Результат заказа, Тройной концерт №2 для контрабаса, арфы и скрипки (2004) представляет собой вовсе не британский подход. В этом произведении, многие фрагменты которого изначально были созданы Смирновым для британского документального фильма о ГУЛАГе и включают русские народные и популярные песни, автор пытается нарисовать музыкальный портрет России, наблюдая за ней со стороны.

Для многих композиторов проблема создания новой идентичности после эмиграции становится художественной задачей, не менее важной, чем создание или поддержание собственного стиля. При этом, вне зависимости от их нынешней национальной, религиозной или стилистической принадлежности и несмотря на значительное количество проведенных за рубежом лет, их часто продолжают называть русскими композиторами, и для этого есть свои причины.

По словам Анн де Танги, именно культурная идентичность, а не классовые, возрастные или иные характеристики, играет определяющую роль в их жизни и

карьере[15]. В целом, русскую диаспору имеет смысл определять посредством общей культуры, а не географической или этнической солидарности, снижая роль политических и национальных связей между ее членами.

Учитывая вышеописанные свойства, под словосочетанием «русская диаспора» в этой книге понимается подчас взрывная смесь разных этничностей – главным образом, русской и еврейской, титулярных и более мелких этничностей из бывших советских республик, а также так называемой имперской идентичности как бывшей Российской империи, так и Советского Союза. Некоторые из композиторов-эмигрантов формально не являются русскими, поскольку принадлежат к другим этническим группам или родились за пределами нынешних границ России. Но все они относятся к русофонам, или русскоговорящим, поскольку используют русский язык и связанную с ним культуру в качестве «lingua franca».

Некоторые, попадая в новые условия, отвергают предыдущий культурный и образовательный опыт, пытаясь слиться с новой средой. Однако зрелые, полностью сформировавшиеся на родине композиторы при переезде в другую страну нечасто изменяют свой творческий почерк. В отдельных случаях общее беспокойство, связанное с переездом, может заблокировать творческий процесс: например, Иосиф Шиллингер и Андрей Волконский почти полностью потеряли творческую потенцию, оказавшись за рубежом. Другие композиторы в новых условиях продолжают писать музыку, непроизвольно придавая ей родной колорит – независимо от того, стремятся они поскорее адаптироваться к новой среде или нет. То, как композиторы ощущают себя в эмиграции, и, в частности, к какой культуре они себя причисляют в новых условиях, имеет серьезные последствия для их искусства, и конвергенция экспатриации с новым гражданством часто приводит к уникальным творческим результатам.

Одним из наиболее известных за рубежом композиторов-эмигрантов является Александр Раскатов, ныне проживающий под Парижем. Раскатов подвергает сомнению само понятие «эмигрант», называя его «абсурдным»:

«Если англичанин поедет жить в Швейцарию, он же не будет считаться эмигрантом у себя в стране. Я не знаю американских или японских композиторов-эмигрантов. Надеюсь, что когда-нибудь понятие “эмигрант”, в том контексте, в котором оно присуще только нам, исчезнет. Слово это сейчас звучит унизительно и старомодно. Я понимаю, что когда-то оно было связано с революцией и железным занавесом, но сейчас это слово должно постепенно уйти из лексикона, и тогда мы начнем понимать, кто мы такие. “Эмиграция” – это оборотная сторона крепостного права, а ностальгию мы испытываем по инерции потому, что Россия долгие десятилетия была “улицей с односторонним движением”. Мигрировать должны мысли, а где в этот момент находится тело – это уже второй вопрос. Я себя лично “эмигрантом” не считаю».

В этом высказывании Раскатов касается нескольких важных вопросов, связанных с проблемой изгнания в целом. В чем смысл понятия «композитор-эмигрант»? Не создает ли оно условия для ограниченного восприятия композиторами самих себя или их музыки слушателями? Символизирует ли эмиграция перемещение в географическом пространстве или изменение в самоопределении?

Эмигрантов раньше считали неверными, отбросами общества, людьми, исключенными из государственной системы прав и льгот. В последнее время диаспорический космополитанизм приобрел позитивный статус как атрибут политической и культурной легитимности в рамках всего мира. Термин «диаспора» больше не

[15] Анн де Танги. Великая миграция: Россия и россияне после падения железного занавеса. М.: «Росспэн», 2012. С. 458.

применяется только по отношению к рассеянной по большой территории общине, которая идеализирует воспоминания о прошлых страданиях на родине. Традиционная субординация между метрополией и диаспорой уменьшается по мере того, как диаспора теряет некоторые из основных характеристик: члены диаспоры ныне менее маргинализованы и намного лучше интегрированы в общество своей новой страны; они не всегда хотят вернуться на родину и не одержимы сохранением родной культуры.

Понимание эмиграции как метафоры одиночества и изоляции уступает место пониманию диаспоры как общественной категории, естественным образом открытой для культурной взаимосвязанности. Современные диаспоры существуют не только за счет своих этнических особенностей и горизонтальной сопричастности; их публичные сферы теперь намного шире и подвержены новым способам мобилизации и продвижения продукции. Диаспоры более не претворяют только статичный нарратив одного ограниченного местоположения; напротив, они воплощают быстро развивающуюся парадигму мобильности и промежуточности, которая является эффективным средством раскрепощения и освобождения творчества в современной жизни. Применяя в буквальном, географическом, смысле знаменитую концепцию Михаила Бахтина о «вненаходимости»[16], можно сказать, что наиболее интересные и важные творческие действия осуществляются в пограничных областях или при пересечении границ, когда становится возможным с новой точки зрения рассмотреть как свою родную, так и вновь приобретенную культуру.

В то же время, диаспорические поселения приобретают интеллектуальную и часто политическую важность именно благодаря своей изначальной укорененности в другой стране. Даже на новой территории эмигранты часто продолжают действовать в рамках культурных и гражданских обычаев своего прошлого, в то время как эти обычаи могут значительно измениться или даже полностью исчезнуть на родине, подчиняясь требованиям времени или силовых структур. Такое временно́е несоответствие между более не существующими стереотипами географически удаленного прошлого, которое эмигранты привозят в новую страну, с иначе очерченным настоящим в новом территориальном и культурном пространстве символизирует наиболее любопытную черту диаспорического феномена: диаспора анахронически оживляет и мобилизует давно ушедшее время, судорожно пытаясь адаптироваться к новой реальности. При этом, поскольку идея диаспоры основана на существовании границ и трудностях их пересечения, вполне возможно, что само понятие диаспоры может исчезнуть по мере дальнейшего продвижения глобализации. Однако пока российские композиторы-эмигранты продолжают подпитывать мировую музыкальную культуру.

Изучая биографии эмигрантов, необходимо иметь в виду следующие проблемы:

– Отъезд: когда и почему люди уехали. Год отъезда – основной индикатор внутри диаспоры, поскольку именно он немедленно дает понять, в каком контексте произошел отъезд с родины. Портреты музыкантов в данной книге расположены не в алфавитном порядке и не по годам рождения интервьюируемых, а именно по году эмиграции. Внутри одного года музыканты расположены по старшинству.

– Адаптация: как люди привыкают к новым условиям и как они выстраивают отношения с новым обществом. Необходимо иметь в виду, что многие композиторы не задерживались в какой-то одной стране и переезжали в другую.

---

[16] Михаил Бахтин. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1986. С. 347.

– Возвращение домой: как люди относятся к нынешнему состоянию своей родины и хотят ли они вернуться (временно или постоянно), и как у них складываются отношения с бывшими соотечественниками.

В последующих разделах данной главы будут освещаться эти три проблемы.

ОТЪЕЗД: ЭМИГРАЦИОННЫЕ ВОЛНЫ

Отдельные люди покидали Россию с давних пор, но массовая эмиграция началась только в конце XIX века. Историю русской диаспоры последних полутора столетий ученые подразделяют на несколько волн, которые были вызваны такими тектоническими сдвигами в государственной, военной и эмиграционной истории России, как война или революция[17]. Первая волна ознаменовала распад царской империи после революции 1917 года, вторая – окончание Второй мировой войны, третья возникла после пика холодной войны, четвертая – после распада Советского Союза и, наконец, пятая волна начинается на наших глазах в связи с удручающим состоянием «новой», постсоветской России.

Однако, еще в Российской империи возникла волна, ставшая исключительно важной для зарубежного искусства. Ее нередко называют «волной минус один», чтобы показать ее хронологическое положение, предшествующее первой волне. «Волна минус один» была почти на сто процентов еврейской и являла собой повальное бегство из черты оседлости в тот период, когда евреям, наконец, позволили покидать эту зону. Черта оседлости возникла в результате нескольких разделов Речи Посполитой и была узаконена Екатериной Великой в 1791 году в качестве территории, на которой дозволялось селиться и торговать евреям. Эта территория со временем оказалась существенно перенаселенной и подверженной регулярным погромам. Законы, контролирующие перемещение евреев, расшатались во время Первой мировой войны, когда многие евреи либо перебрались вглубь России, спасаясь от немцев, либо ушли на Запад вместе с ними. Формально черта оседлости была отменена в 1917 году. С 1890 по 1914 годы более двух миллионов евреев покинули черту оседлости, и большая часть переехала в США. Среди них были многие музыканты, которыми и поныне гордится Новый свет (Таблица 1.1):

Таблица 1.1

Композитор	**Родился**	**Покинул родину**	**Скончался**
Ирвин Берлин	1888, Белоруссия	1893	1989, США
Лео Орнстейн	1893, Украина	1906	2002, США

Трое из самых знаменитых американских композиторов родились в семьях эмигрантов из черты оседлости (Таблица 1.2):

Таблица 1.2

Композитор	**Родился**	**Семья покинула родину**	**Скончался**
Аарон Копланд	1900, США	Начало 1890-х	1990, США
Джордж Гершвин	1898, США	Середина 1890-х	1937, США
Леонард Бернстайн	1918, США	1908	1990, США

[17] Заметим, что нумерация эмиграционных волн различается у разных ученых. В данной книге я придерживаюсь наиболее распространенной нумерации.

В числе тех, кто покинул Российскую империю в предреволюционный период независимо от еврейской эмиграции, был один из самых знаменитых композиторов современности – Игорь Стравинский. Как Стравинского, так и евреев из черты оседлости можно назвать «обычными эмигрантами», поскольку они уехали с родины по собственной воле, в поиске улучшенных экономических и социальных условий, а не были депортированы или отправлены в изгнание.

Совсем другие причины заставили уехать тех, кто сформировал самую значимую волну эмиграции – первую. Эти люди бежали в попытке спасти свою жизнь и жизни своих близких, и поэтому по отношению к ним применяется выражение «диаспора жертв». Отдельные ее представители покинули Россию сразу после большевистской революции 1917 года, присоединившись к тысячам русских, по тем или иным причинам оказавшихся вне России в ходе Первой мировой войны. Массовый исход начался в 1920 году, когда все важнейшие белогвардейские формирования были побеждены большевиками. Цвет российской интеллигенции очутился за пределами страны, но в большинстве своем неподалеку от ее границ, часто формируя сообщества русскоязычных и отказываясь ассимилироваться в надежде вернуться домой, как только большевики будут свергнуты. Эти эмигранты считали своей миссией сохранение дореволюционной русской культуры, чтобы по возвращении ее можно было привнести обратно в Россию. Однако им не было суждено дождаться падения большевиков. К концу 1920-х годов границы СССР были закрыты, и контакты с эмигрантами запрещены.

Частичный список композиторов, оказавшихся за границей в первое десятилетие после революции, включает десятки талантливейших музыкантов (Таблица 1.3):

Таблица 1.3

Композитор	**Родился**	**Покинул родину**	**Скончался**
Сергей Рахманинов	1873, Россия	1917	1943, США
Аарон Авшаломов	1894, Россия	1917	1965, США
Николай Лопатников	1903, Эстония	1917	1976, США
Сергей Прокофьев	1891, Россия	1918	Вернулся в 1936 году в Россию, где и скончался в 1953 году
Николай Обухов	1892, Россия	1918	1954, Франция
Лазарь Саминский	1882, Украина	1919	1959, США
Владимир Дукельский	1903, Белоруссия	1919	1969, США
Николай Набоков	1903, Белоруссия	1919	1978, США
Иван Вышнеградский	1893, Россия	1920	1979, Франция
Николай Березовский	1900, Россия	1920	1953, США
Алексей Хаев	1914, Россия	1920	1994, США
Николай Черепнин	1873, Россия	1921	1945, Франция
Сергей Кусевицкий	1874, Россия	1921	1951, США
Фома Гартман	1885, Украина	1921	1956, США
Дмитрий Тёмкин	1894, Украина	1921	1979, Великобритания
Александр Черепнин	1899, Россия	1921	1977, Франция
Артур Лурье	1891, Белоруссия	1922	1966, США
Александр Гречанинов	1864, Россия	1925	1956, США
Иосиф Ахрон	1886, Литва	1925	1943, США
Александр Глазунов	1865, Россия	1928	1936, Франция
Иосиф Шиллингер	1895, Украина	1928	1943, США

Большинство представителей первой волны эмиграции так и не смогло больше ступить на родную землю, и лишь единицам было позволено вернуться. Одним из вернувшихся стал Сергей Прокофьев, который уехал из России в 1918 году по официальному разрешению Анатолия Луначарского и оказался уже в СССР в 1936 году после настойчивых призывов советского правительства. В течение 18 лет, с 1918 по 1936 годы, он считался эмигрантом.

Вторая волна эмиграции покинула Россию во время или после Второй мировой войны. Некоторые из эмигрантов были военнопленными, другие – дезертирами; одни были депортированы нацистами для работы на немецких территориях, другие добровольно трудились на них и ушли из России вместе с отступавшими фашистскими войсками. Многие из них после войны попали под рубрику «перемещенные лица» и едва избежали форсированной репатриации. Как бы то ни было, по контрасту с послереволюционными беженцами эмигранты второй волны не были объединены под знаменем воссоздания России и сохранения русской культуры. Многие скрывали свои настоящие имена и биографические подробности, чтобы избежать наказания и мести. Все они пережили террор, чистку и коллективизацию и ненавидели советскую власть. К тому же, в то время совершенно не представлялось возможным освободить Россию от коммунистов.

Среди эмигрантов второй волны не было ни одного крупного композитора. Многие из тех музыкантов, кому удалось избежать заключения в лагерях ГУЛАГа и не погибнуть в начале войны, были эвакуированы вглубь страны, создавали сочинения во славу советского народа и переждали войну в относительно приемлемых условиях. Именно так государство демонстрировало важность культуры для формирования патриотических настроений и возвышения националистических приоритетов. Из тех, кто все же оказался за рубежом со второй волной, можно отметить киевского композитора Андрея Ольховского, покинувшего пределы родины в 1943 году и после лагеря «перемещенных лиц» попавшего в США.

Параллельно разворачивалась противоположная волна – возвращения на родину. После начала Второй мировой войны советское правительство открыло замешанную на патриотизме кампанию по возвращению эмигрантов на родину. Оно справедливо полагало, что эмигранты создают преграду для распространения советской идеологии за пределами Советского Союза, и воспользовалось предлогом защиты родины для привлечения их домой. За четверть века со времени создания СССР привыкшие к мысли о том, что Россия – это и есть Советский Союз, тысячи уехавших после революции стали возвращаться в надежде помочь родной стране после опустошительной войны. Наслушавшись обещаний о всевозможных льготах по возвращении на родину, многие их них были немедленно отправлены в ссылки или лагеря. Среди них оказались и доверившиеся судьбе родители будущего композитора Андрея Волконского, представителя знаменитой аристократической семьи, который родился в 1933 году в Швейцарии и в четырнадцатилетнем возрасте помимо своей воли попал в Советский Союз. До конца жизни он повторял, что родители хотели вернуться в Россию, но вместо этого привезли его в Советский Союз, и это было далеко не одно и то же. Обладая свободолюбивой натурой, Волконский не мог смириться со многими советскими реалиями и когда, к концу 1960-х годов, его музыку перестали исполнять, он решил уехать из Советского Союза и с 1973 года обосновался во Франции.

Это произошло в то время, когда границы слегка приоткрылись, и начала набирать силу третья волна эмиграции. Будучи потомственным русским князем, Волконский выехал из Советского Союза по израильской визе, предварительно женившись на еврейке, с которой развелся, как только приземлился в Европе.

Вся третья волна была основана на новом понимании эмиграции международной общественностью. В 1967 году СССР разорвал дипломатические отношения с Израилем после победы последнего в Шестидневной войне, и в Советском Союзе усилились антисионистские настроения. Израиль предоставил советским евреям возможность въезжать в страну по религиозным, идеологическим или семейным причинам, а после 1974 года их начали принимать в США и присваивать им статус беженцев. Мировое сообщество начало оказывать давление на Москву посредством увеличения торговых налогов в случае отказа в выдаче евреям разрешения на выезд из СССР, поскольку право на эмиграцию стало считаться одним из основополагающих прав человека.

Однако, будучи евреями по национальности, многие из отъезжавших были русскими по языку, воспитанию и культуре, в результате чего как в Израиле, так и в США возникали проблемы, связанные с их идентификацией и ассимиляцией.

Помимо представителей еврейской национальности, удавалось уехать и некоторым не-евреям, что отражено в списке композиторов из этой волны (Таблица 1.4):

Таблица 1.4

Композитор	**Родился**	**Покинул родину**	**По состоянию на 2015 год**
Марк Копытман	1929, Украина	1972	Скончался в 2011 году в Израиле
Валерий Арзуманов	1944, Россия	1974	Живет во Франции
Александр Рабинович-Бараковский	1945, Азербайджан	1974	Живет в Швейцарии
Давид Финко	1936, Россия	1979	Живет в США
Арво Пярт	1935, Эстония	1979	Живет в Германии и Эстонии
Виктор Суслин	1942, Россия	1981	Скончался в 2012 году в Германии

И, конечно, в этот же период, а именно в 1974 году, из Советского Союза был выслан Мстислав Ростропович.

Границы СССР вновь захлопнулись вскоре после начала войны в Афганистане в 1979 году и Олимпийских игр в Москве в 1980 году. Лишь небольшому числу людей удалось выехать с 1981 года и до конца 1980-х годов. Но затем, после начала перестройки, границы открылись и с тех пор не закрывались.

Четвертая волна эмиграции символизировала распад Советского Союза, и десятки композиторов оказались за рубежом. Их количество напоминает о числе уехавших в первую волну.

Вот частичный список (Таблица 1.5):

Таблица 1.5

Композитор	**Родился**	**Покинул родину**	**По состоянию на 2015 год**
Альфред Шнитке	1934, Россия	1990	Скончался в 1998 году в Германии
Леонид Грабовский	1935, Украина	1990	Живет в США
Александр Журбин	1945, Узбекистан	1990	Вернулся в Россию из США в 2001 году
Виктор Кисин	1953, Россия	1990	Живет в Бельгии
Лев Журбин	1978, Россия	1990	Живет в США

София Губайдулина	1931, Россия	1991	Живет в Германии
Родион Щедрин	1932, Россия	1991	Живет в Германии
Гия Канчели	1935, Грузия	1991	Живет в Бельгии
Давид Тухманов	1940, Россия	1991	Вернулся в Россию из Германии в 1997 году
Николай Корндорф	1947, Россия	1991	Скончался в 2001 году в Канаде
Дмитрий Смирнов	1948, Белоруссия	1991	Живет в Великобритании
Елена Фирсова	1950, Россия	1991	Живет в Великобритании
Лера Ауэрбах	1973, Россия	1991	Живет в США
Владислав Шуть	1941, Россия	1992	Живет в Великобритании
Максим Дунаевский	1945, Россия	1992	Вернулся в Россию из США в 1999 году
Леонид Карев	1969, Россия	1992	Живет во Франции
Сергей Невский	1972, Россия	1992	Живет в Германии и России
Эдисон Денисов	1929, Россия	1994	Скончался в 1996 году во Франции
Александр Раскатов	1953, Россия	1994	Живет во Франции
Евгений Шарлат	1977, Россия	1994	Живет в США
Иосиф Барданашвили	1948, Грузия	1995	Живет в Израиле
Иван Соколов	1960, Россия	1995	Живет в Германии и России
Ольга Раева	1971, Россия	1995	Живет в Германии и России
Александра Филоненко	1972, Россия	1996	Живет в Германии
Франгиз Али-Заде	1947, Азербайджан	1999	Живет в Германии и Азербайджане
Михаил Коллонтай	1952, Россия	2003	Живет на Тайване и в России

В отличие от тех, кто покинул Россию после революции, сейчас эмигранты имеют возможность вернуться на родину в любой момент.

Нынешнее российское государство по состоянию на конец 2015 года не накладывало никаких серьезных ограничений на выезд из страны с момента распада СССР. Тем не менее, даже сейчас, когда границы открыты, и люди могут свободно путешествовать и работать за рубежом, эмиграция не прекращается. Как сказал Томас Фридман, «возможно, Путин выглядит как силовик, но его политика делает Россию слабее. Ему нужно быть осторожным. Для русских хорошо, что сегодня они могут уехать. Для России плохо, что они так и сделают»[18].

В самом деле, после нескольких относительно спокойных лет в начале нового века, когда художники и ученые, наконец, почувствовали некоторую стабильность и благосостояние, Запад начинает ощущать появление новой, пятой, волны эмиграции из России. Социолог Лев Гудков, директор независимого аналитического центра «Левада» в Москве, суммировал: «Я бы сказал, что рост эмиграционных настроений, а он очень силен, действительно ощутим. Потому что в отличие от 90-х годов, когда уезжала, в основном, либо этническая эмиграция, либо экономическая эмиграция, сейчас уезжают самые обеспеченные

[18] Thomas L. Friedman, “Pussy Riot, Tupac and Putin,” *The New York Times*, December 18, 2012.

группы, молодые, более образованные, побывавшие за границей, установившие там связи. Я бы назвал [это] цивилизационной несовместимостью с нынешним режимом»[19].

Говоря о периоде 2012–2014 годов, композитор Сергей Невский отметил, что «отсутствие институций, отсутствие системы заказов, отсутствие взаимодействия с филармоническими музыкантами и, прежде всего, крайне некомпетентная, невежественная и агрессивная политика государства в области культуры вынуждает композиторов либо искать работу за рубежом, либо существовать в независимых нишах, за пределами капиталистических отношений и институций»[20]. Уже можно назвать как минимум двух значительных композиторов, которые прекрасно чувствуют себя в российском музыкальном мире и поэтому часто бывают на родине, но приобрели вид на жительство в другой стране (Таблица 1.6):

Таблица 1.6

Композитор	**Родился**	**Покинул родину**	**По состоянию на 2015 год**
Антон Батагов	1965, Россия	2010	Живет в России и США
Борис Филановский	1968, Россия	2012	Живет в Германии

АДАПТАЦИЯ: ИНТЕГРИРОВАТЬСЯ ИЛИ НЕТ?

Композиторы, уехавшие из СССР и России во время третьей, четвертой и пятой эмиграционных волн, объединены общим опытом воспитания, образования, разлада с обществом и переезда, и при этом все они профессионально зависят от заказов на музыку, исполнений или преподавания. Вопреки такой похожести, композиторы-эмигранты не образуют гомогенное общество, поскольку их содружество не имеет единого социального пространства, представительства и инфраструктуры, которые помогали бы защите их интересов, осуществлению проектов или предоставлению льгот. Как говорилось выше, композиторам-эмигрантам приходится продираться сквозь сети той же глобальной музыкальной паутины, что и их коллегам из других стран, в попытках найти издательство, заказ, агента или исполнителя.

Композиторы последнего советского и первого постсоветского поколений, которым посвящена эта книга, как правило, являются представителями городского среднего класса. Большинство из них – люди среднего и старшего возраста, имеющие семьи и отвечающие за их благосостояние. Прежде, чем эмигрировать, они были известными деятелями музыкального искусства в родной стране, помогая определять ее национальные качества и приоритеты через свою музыку. Все они высоко образованы и принадлежат к культурной элите. Поэтому их эмиграционный опыт обычно не может рассматриваться в качестве показательного для всей русской эмиграции, хотя в первые годы жизни на чужбине многие из них претерпели трудности, свойственные эмигрантской жизни в целом.

Скажем, Иосиф Барданашвили, в прошлом заместитель министра культуры Аджарии, после приезда в Израиль был вынужден работать в магазине. Александр Рабинович-Бараковский рассказал о первых годах эмиграции так: «Была полная

[19] Михаил Соколов. Лев Гудков: «“Россия – для русских”? Уже не стыдно!» // 19 ноября 2013, http://www.svoboda.org/content/transcript/25172654.html.

[20] Сергей Невский. «Беспокойный наблюдатель. К социологии и эстетике новой музыки в России» //25 июня 2015, http://contemporary-music.syg.ma.

беспросветность, я жутко депрессировал». А Иван Соколов пояснил: «Когда ты начинаешь себя выдергивать из земли, как редиску, понимаешь, что есть много волосков, которые тебя когда-то прочно связывали с этой землей, и без них жить трудно».

Именно поэтому в начале жизни в новой стране многие композиторы зависят от советов и помощи коллег. После революции 1917 года среди людей, пробивавших заказы и исполнения для уехавших из России композиторов, были Сергей Дягилев и Сергей Кусевицкий. Говоря о более близком к нам времени, было бы трудно переоценить роль в подобном процессе виолончелиста Александра Ивашкина, уехавшего из России в 1990 году сначала в Новую Зеландию, а затем в Лондон, и самоотверженно заказывавшего и исполнявшего десятки новых произведений, а также приглашавшего многих композиторов и исполнителей выступать в университетах, где преподавал он сам. В числе других пропагандистов – британский музыковед и виолончелистка Лиза Уилсон, которая способствовала продолжению многими творческой деятельности в Европе; британский музыковед и композитор Джерард МакБерни, сумевший помочь нескольким композиторам устроиться в Великобритании и получить крупные заказы и исполнения; американский музыковед Лорел Фэй, неустанно продвигавшая музыку многих композиторов к публикациям и исполнениям. Такие обосновавшиеся на Западе исполнители, как виолончелист Мстислав Ростропович, скрипач Гидон Кремер, дирижеры Андрей Борейко и Владимир Юровский также оказывали и продолжают оказывать бесценную поддержу многим композиторам последних эмиграционных волн.

После первоначального этапа эмиграции, связанного с привыканием, изучением основ языка и освоением социальных условий в принявшей их стране, композиторы начинают искать круг общения в попытке определить свое место в новых условиях. Пути формирования диаспорических идентичностей за последние двадцать лет радикально изменились благодаря новейшим тенденциям в развитии цифровых коммуникаций и информационных технологий. Более не связанные географическими границами и разбросанные по всему миру, члены диаспоры прочно соединены как с родиной, так и со всем миром, создавая новые общности, социальные поля и значения. Беспрецедентная возможность беспрепятственно общаться, самим создавать звукозаписи и публиковать партитуры, а также рассылать их в любые ансамбли, оркестры и оперные театры мира, обусловила для композиторов-эмигрантов широкие горизонты как для поиска работы, так и для самоудовлетворения в результате обретения новой благодарной публики.

В то же время, существование многих эмигрантов по-прежнему вращается вокруг их родной культуры. Нередко они образуют этно-культурные и экономические ниши – подобные русско-еврейскому анклаву в районе Брайтон Бич в Нью-Йорке или старообрядческой деревне Вудбурн в американском штате Орегон – в рамках которых создаются лучшие условия для членов данной этнической группы. Этим эмигрантам даже не требуется ассимилироваться к новой жизни: поддерживаемые в таких нишах групповые нормы, связанные с языком и традиционным укладом, часто подкрепленные идеологией и религией, помогают их участникам преодолевать трудности эмиграции порой без изучения языка и обычаев новой страны.

Даже те, кто сумел успешно интегрироваться в новое общество, часто являются «этническими сепаратистами»[21] и продолжают делить жизнь между поддержанием

[21] Larissa Remennick, “Former Soviet Jews in Their New/Old Homeland: Between Integration and Separation,” in *Diasporic Homecoming: Ethnic Return Migration in Comparative Perspective*, ed. Takeyuki Tsuda (Stanford: Stanford University Press, 2009), 221.

своей старой культуры в домашнем кругу и применением вновь приобретенных навыков в профессиональной и формальной среде. Для характеристики типа интеграции, в котором адаптирующиеся слои (язык, навыки, внешний вид) накладываются на «неизменные первоначальные черты», Лариса Ременник предлагает использовать термин «adhesive acculturation» («прилипающая, наслаивающаяся аккультурация»), подчеркивая, что такая интеграция служит созданию ощущения сознательного сопереживания с членами того же этнического сообщества. Этих людей объединяет определенный спектр символов коллективной репрезентации и каждодневные реалии общения и взаимодействия. Они связаны общим мифологизированным прошлым и нередко считают, что именно их культурное наследие является более весомым, чем у других народов.

Однако, вопреки такому воображаемому единству и сознанию культурной гомогенности среди эмигрантов, мысль о «неизменных первоначальных чертах», которые, якобы, укоренены в родной культуре каждого человека, противоречит положению дел. Идентичность, в особенности культурная, не может быть статичной. Напротив, она постоянно конструируется заново и видоизменяется, отвечая условиям реальной жизни[22]. По мнению Стюарта Холла, «культурная идентичность является предметом как “становления”, так и “существования”. Она относится как к будущему, так и к прошлому. Она – не что-то уже существующее и выходящее за пределы места, времени, истории и культуры. Культурные идентичности где-то начинаются и имеют историю, но, как все историческое, они подвергаются постоянной трансформации. Они вовсе не закреплены навечно в некоем эссенциалистском прошлом, а являются объектом непрерывной “игры” истории, культуры и власти»[23]. Даже «первоначальная» культура, которую эмигранты привозят с собой из своей родной страны, не была закостеневшей, а, напротив, сама являлась живым организмом, составленным из многих нередко противоречащих друг другу элементов. Как выразился Борис Филановский, «в России у меня было полторы идентичности: ты русскоговорящий, но чувствуешь себя евреем. А после отъезда моя идентичность начала двоиться-троиться».

Не случайно рассуждения композиторов о своей идентичности нередко сводятся именно к обозначению их национальности – а точнее, «пятого пункта» или этничности. Этничность – это социальная межа, в рамках которой формируются действия отдельных людей, а также их взаимоотношения с другими людьми. В условиях равноправия и движения за социальные права всех слоев населения этничность часто используется в качестве средства на самоопределение. По мере того, как эмигранты привыкают к жизни в новой стране и приобретают права на те же социальные, политические и экономические преимущества, что и урожденные граждане этой страны, ее общество проходит через процесс реструктурирования, и принимающее эмигрантов государство, стремясь сохранить национальную целостность, в то же время оказывается вынужденным поддерживать эмигрантские этнические общины. Даже сама идея ассимиляции эмигрантов в новой стране в последние годы считается спорной. Исследователи эмиграции в США Ричард Алба и Виктор Ни называют ассимиляцию «этноцентристским и высокомерным навязыванием чуждых интересов представителям меньшинств, которые борются за сохранение своей культурной и этнической целостности»[24].

---

[22] Marlène Laruelle, *In the Name of the Nation: Nationalism and Politics in Contemporary Russia* (New York: Palgrave Macmillan, 2009), 4.

[23] Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora,” in *Theorizing Diaspora,* ed. Jana Evans Braziel and Anita Mannur (Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2005), 129.

[24] Richard Alba and Victor Nee, *Remaking the American mainstream: Assimilation and Contemporary Immigration* (Cambridge and London: Harvard University Press, 2003), 1.

Тем не менее, находясь вне родной почвы, композиторы часто вынуждены примиряться с новыми правилами игры, пытаясь согласовать прошлое и настоящее, которое наполнено неразрешимым противоречием между их собственной историей и стремлением обратиться к публике со всего мира. В попытке найти новых поклонников композиторы трансформируют свои каждодневные переживания в звуковые миры, часто вырастающие из их этнических корней.

Исследовательница театра в эмиграции Яна Меерзон отмечает, что артисты нуждаются во внимании публики и «считают необходимым адаптировать свой первоначальный поэтический, драматический или перформативный язык выражения к нуждам и вкусам своей новой публики»[25]. Композиторы тоже предназначают свои сочинения для удовлетворения определенного рынка потенциальных слушателей и спонсоров. Вопреки емкому высказыванию Бориса Филановского в комментарии к пьесе «play.list» – «Слушатель желает разного. Для композитора, который стремится быть собой и никем иным, это принципиально чуждая стратегия», – некоторые из его коллег стремятся подстроиться под нужды слушателей.

Нужно ли публике принимать в расчет эмигрантскую ситуацию композитора или его предыдущий жизненный опыт? Должен ли такой опыт непременно становиться контекстом для музыкальных сочинений? Или, возможно, творческие результаты должны оцениваться только по их художественным достоинствам, а не на основании условий для их создания? В конце концов, посетители концертов не обязаны ничего знать о происхождении композитора, его этничности, расе, национальной принадлежности, поле, образовании или возрасте, поскольку, прежде всего, они приходят на концерт, чтобы получить эмоциональную и интеллектуальную стимуляцию от музыки. Однако, маркетинговые исследования показывают, что сведения о личной жизни композитора или об обстоятельствах создания того или иного сочинения могут значительно усилить или изменить впечатления по его прослушивании. И, возможно, некоторые из героев этой книги не настолько наивны, чтобы не использовать это в своих целях, поскольку умение привлечь публику и финансирование часто оказывают влияние на творческие намерения.

Ниже описываются некоторые способы использования композиторами преимуществ, связанных только с двумя этничностями, еврейской и русской, однако можно предположить, что подобные линии развития творчества прослеживаются и в других этнических группах, если их представительство в новой стране обитания может привести к тем или иным преимуществам.

МИССИЯ ИЛИ ПРАГМАТИЗМ? НОВЫЕ УПАКОВКИ ДЛЯ ЕВРЕЙСТВА В НОВОМ МЕСТЕ ОБИТАНИЯ

Способность использовать в корыстных целях этническую или культурную принадлежность приводит к любопытным последствиям, особенно в тех случаях, когда человек имеет возможность выбирать между разными корнями. В статье Тары Зары о «национальном безразличии» приводится интересный пример из послевоенной истории земель Богемии, где «соревнование между нациями породило виртуальную войну ставок за души детей. Как чешские, так и немецкие школы и органы социального обеспечения предлагали родителям бесплатные обеды, учебники, одежду и даже рождественские подарки для того, чтобы повысить набор и

[25] Yana Meerzon, *Performing Exile, Performing Self: Drama, Theatre, Film* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 11.

увеличить численность нации. Вовсе не удивительно, что, отвечая в 1948 году на вопрос о том, к какой национальности он принадлежит, один двуязычный рабочий фабрики честно ответил: “Это зависит от того, кто больше даст”»[26].

В подобной оппортунистской манере некоторые русскоговорящие евреи, которые могут считать себя как русскими, так и евреями, выбирают одну из этих этнических групп в зависимости от того, какая из них предлагает большие льготы. Попав в Израиль, многие из них начинают называть себя русскими, поскольку не могут соревноваться в «еврейскости» с теми, кто родился в Израиле. Напротив, в Нью-Йорке называть себя русским не слишком выгодно, а вот в партнерстве с американскими евреями русскоговорящие евреи могут стать членами уважаемой и экономически сильной общественной группировки, которая даже имеет политическое влияние. Как заметил Дэвид Лейтин, «такая перспектива подчеркивает, что диаспоры не всегда опираются на свои самые заветные черты и характеристики. Напротив, после “подсчета товарищей” – то есть, потенциальных союзников, – они выбирают тот аспект своей идентичности, который позволит им максимально влиять на электорат»[27].

Композиторы находятся в схожем положении, и нередко по их музыке видно, как они меняют национальные пристрастия, избирая дремлющие дотоле элементы своих многоэтничных идентичностей. Они прагматически превращают этничность в товар для продажи ради получения социальных льгот и улучшения своего благосостояния.

Скажем, живя в Советском Союзе, композитор Давид Финко создал симфоническую поэму «Россия» и оперу «Эта песня» по патриотическому рассказу Бориса Полевого, в которую включил русскую народную песню «Черный ворон». Оказавшись в еврейской общине США, он стал писать абсолютно другую музыку, приводя в действие тот тип манипуляции эмоциями, который Джеймс Лёфлер описал в качестве основного для идеи Холокоста: «Артисты и публика, которые вовлечены в такую деятельность, могут думать, что тем самым они воздают должное прошлому и имеют дело с суровой правдой. Но на самом деле они позволяют себе принять участие в некоей форме психологического притворства. Они воображают, что музыка содержит некое предопределенное сообщение, связанное с памятью о Холокосте, которое может быть активировано посредством исполнения или слушания»[28].

Добавим, что даже сам выбор темы для сочинений может служить той же цели. Композитор Луи Андриссен так выразил свое раздражение по адресу многих композиторов, использовавших в своих целях трагическую историю Анны Франк: «...я не доверяю композиторам, которые брались за эту тему в 1960–1970-х, когда книга была очень популярна. Они оправдывались тем, что тема волнует каждого, что каждый испытывает чувство вины по поводу Холокоста... Но дело-то в том, что “кантата про Анну Франк” гарантировала полный зал, а уж если там прозвучит хотя бы одна короткая еврейская мелодия, успех обеспечен окончательно. А это не лучшая причина браться за новое сочинение»[29].

---

[26] Tara Zahra, “Imagined Noncommunities: National Indifference as a Category of Analysis,” *Slavic Review*, Vol. 69, No. 1 (Spring, 2010), 100.

[27] David D. Laitin, “The De-cosmopolitanization of the Russian Diaspora: A View from Brooklyn in the ‘Far Abroad,’” *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, Volume 13, Number 1 (Spring, 2004), 6.

[28] James Loeffler, “Why the New ‘Holocaust Music’ Is an Insult to Music – and to Victims of the Shoah,” July 11, 2013, http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/music/137486/holocaust-music-victims?print=1.

[29] Илья Овчинников. «Я мог бы писать и простую музыку. И поп-песни. Но их же пишут все» // 18 ноября 2013, http://volna.afisha.ru/heroes/ya-mog-by-pisat-i-samuyu-prostuyu-muzyku-i-poppesni-tozhe-no-ih-zhe-pishut-vse/.

Похоже, Финко размышлял иначе. По приезде в США он написал литургическое произведение для субботней вечерней синагогальной службы под названием «Слушай, о Израиль», звуковую поэму «Стена плача» и несколько опер с еврейской тематикой: «Клезмеры», «Каббалисты», «Заколдованный портной» и «Абрам и Ханна». Он заявил, что, поскольку, живя в СССР, не мог писать музыку, связанную с его национальностью, теперь он стремился «создать еврейскую музыку, основанную на мелосе и ментальности евреев. ... Я мечтал сделать для еврейской музыки то, что Глинка сделал для русской»[30].

Совершенно понятно, почему Финко, покинув страну, в которой проявление его этнической идентичности не поощрялось и даже преследовалось, посредством посвящения творческой деятельности своему народу захотел вознаградить себя за негативные воспоминания, в число которых входила гибель его бабушки и дедушки от рук нацистов. Но сделал бы он то же самое, если бы нашел пристанище не в богатом еврейском районе Филадельфии, а в менее благополучном месте вне еврейской общины?

На память приходит один из наиболее радикальных примеров подобного рода (из несколько раннего периода, а именно, из истории первой волны русской эмиграции), когда еврейский композитор из России, оказавшись в ином этническом кругу, не просто выбрал одну из своих существующих идентичностей, но развил совершенно новую.

Аарон Авшаломов был единственным сыном в семье кавказских горских евреев, которых сослали на Дальний Восток в 1870-е годы. В детстве он изучал иврит в школе при местной синагоге и занимался музыкой. В 1913 году отец отправил его в Цюрих на курсы медицины. Там он услышал, что Общество еврейской народной музыки в Санкт-Петербурге организовало конкурс, чтобы определить автора для «лучшей еврейской оперы», и послал на конкурс увертюру «Эсфирь». В книге Джеймса Лёфлера «Самая музыкальная нация»[31] приводится фрагмент из сопроводительного письма, в котором Авшаломов извиняется за «низкое еврейское» качество увертюры, но утверждает, что мечтает стать настоящим еврейским композитором: «Я очень хочу получше изучить еврейскую мелодику... Моя душа поет еврейские мелодии. Я слышу так много песен – но просто не могу уловить их на бумаге»[32].

Вернувшись вскоре к родителям в Сибирь, Авшаломов вновь покинул родину после революции 1917 года и провел несколько месяцев в США, где женился на американке. Не сумев устроиться там на музыкальном поприще, в 1918 году он вместе с молодой женой отправился в Китай, где прожил до 1947 года, прежде чем окончательно обосноваться в США.

Попав в Китай, он решил стать первым композитором, который соединил бы музыкальные элементы традиционной китайской культуры с западными музыкальными техниками, и посвятил всю оставшуюся жизнь прославлению истории Китая в музыке. Почему он так радикально отказался от своих еврейских поисков? Одним из возможных объяснений является то, что в Китае не было бы слушателей для еврейской музыки, и, чтобы удовлетворить запросы окружающего общества, он решил развить в себе новую идентичность, никак не связанную ни с его этничностью, ни с родной языковой средой.

Траектория творческого развития Марка Копытмана была противоположной. Он родился в 1929 году на Украине и изучал медицину и музыку сначала во Львове,

---

[30] Руфина Лейтес. Вдохновенный художник. О творчестве композитора Давида Финко // *The Coast*. Филадельфия, 2003. С. 256.

[31] James Loeffler, *The Most Musical Nation: Jews and Culture in the Late Russian Empire* (New Haven: Yale University Press, 2010).

[32] См. предыдущую сноску; обратный перевод с английского, с. 157.

а потом в Московской консерватории. По распределению он попал в Казахстан и потом перебрался в Молдавию. В 1972 году он уехал в Израиль, со временем стал одним из самых уважаемых израильских композиторов и, до кончины в 2011 году, занимал ведущие должности в главной консерватории страны – Академии музыки и танца имени Рубина в Иерусалиме.

В каждой из стран, в которых он жил, Копытман писал музыку, основанную на фольклоре данного народа. Он рассказал: «Мое возвращение к фольклору было чисто интуитивным. Первая встреча с народным творчеством произошла в Казахстане, куда я приехал в 1958 году. ... Я, естественно, захотел познакомиться с казахским фольклором и сделал большое количество хоровых и инструментальных обработок народной музыки. Уже через полгода после моего приезда люди стали говорить, что я проник вглубь казахской музыки и сумел найти к ней правильный подход. ... Приехав в Молдавию, я стал делать обработки молдавской музыки. Но здесь произошло нечто другое. Сама Молдавия, как известно, находится на перекрестке культур, и в ее народной музыке есть влияния румынской, украинской (а я ведь родился на Украине), еврейской, венгерской и прочих традиций. Этот фольклор оказался мне очень близок».

Изучение «культурных перекрестков», на которых Копытман оказался в Молдавии, привело его к открытию традиций, связанных с языком идиш: «До приезда в Израиль я совсем не знал еврейскую музыку! По своему образованию и воспитанию я – типичный русский интеллигент. У меня не было представления ни о языке идиш, ни о синагоге, я никогда не читал Шолом-Алейхема в оригинале. Все, что мне вспоминается – это еврейские праздники, которые отмечались в нашей семье и сопровождались вкусными кушаниями. Интересоваться еврейской культурой более глубоко я начал лишь перед самым отъездом».

Но еврейская культура, которую Копытман решил исследовать по приезде в Израиль, оказалась весьма далекой от перекрестков, связанных с традициями идиша в Молдавии. Задолго до прибытия Копытмана в Израиль ашкеназийское еврейство из восточной Европы оказалось смещено там на второй план, чтобы освободить дорогу более древним формам еврейства. Этот процесс был частью поиска страной новой идентичности, в которой не было бы следов опыта Холокоста. Понимая это и стремясь получше интегрироваться в своей новой стране, Копытман начал искать иной тип проявления еврейского начала и, соответственно, другой вид фольклора, который помог бы понять идею Израиля. В произведении «Письма сотворения» он обратился к древнейшей еврейской поэзии, включая арамейские тексты II–IV веков. Стихи поэта XIII века Абрахама Абулафии легли в основу камерной оперы о трагической судьбе средневекового еврейского миннезингера Зюскинда фон Тримберга и вокальных сочинений «Ротации» и «Круги». Копытман также изучил фольклор общины йеменских евреев, одной из старейших еврейских общин, и добавил исключительно красивую йеменскую еврейскую песню в оркестровое сочинение «Память» уже когда оно было практически завершено.

Обратился бы Копытман к еврейской народной музыке и поэзии и стал бы опираться на национальные израильские корни, если бы остался на Украине, в Казахстане или Молдавии? Очевидно, нет. Возможно, он стал бы молдавским или казахским композитором – так же, как Авшаломов стал китайским. Рассказывая о том, насколько он был занят в год создания «Памяти», Копытман в шутку упомянул о случае, который как нельзя лучше иллюстрирует адаптивность композиторов при перемене страны обитания. Не успевая написать к сроку сочинение, заказанное ему к открытию Большой синагоги в Иерусалиме, Копытман пошел на хитрость и оркестровал написанный за шесть лет до эмиграции Второй струнный квартет,

лишь слегка изменив его и дав ему новое название – «Кадиш»[33]. Как заметил сам композитор, во всех рецензиях на это сочинение отмечался его национальный дух, несмотря на то, что оно было написано задолго до того, как Копытман начал изучать основы еврейской музыки.

Как же объяснить тот факт, что одна и та же пьеса приписывалась перу то подлинного молдавского, то подлинного израильского композитора? Зная, что именно в Молдавии Копытман впервые познакомился с еврейским фольклором, хочется поверить в его собственные слова о том, что «национальное в нас заложено генетически». Однако, видимо, не вполне доверяя генетической предрасположенности своих слушателей, для усиления эффекта аутентичности Копытман дал израильскому варианту молдавского квартета новое название – «Кадиш» – которое как нельзя лучше резонировало с его новыми жизненными обстоятельствами.

Подход, связанный с переименованием существующих произведений, не был новаторским и практиковался отнюдь не только еврейскими композиторами. В 1856 году Лист дал название «Прелюды» своей третьей симфонической поэме, чтобы замаскировать тот факт, что пьеса была написана еще за восемь лет до этого под безличным названием «Четыре хора». В 1911 году издатель убедил Шёнберга в том, что третьей пьесе из его цикла «Пять пьес для оркестра» необходимо дать название «Краски», чтобы повысить продаваемость произведения. Полвека спустя Пендерецкий дал ставшее знаменитым название «Тренодия памяти жертв Хиросимы» пьесе, которую никак не удавалось опубликовать под более нейтральным заголовком, и с тех пор она стала ассоциироваться с борьбой человечества против атомного оружия.

Очевидно, что новые названия порождают конфликтующие между собой интерпретации одной и той же музыки и влияют на то, как мы ее воспринимаем. Изменяя вместе с заголовками и этнические предпосылки, композиторы изменяют отношение публики к данной пьесе, а также то, как к их наследию будут относиться потомки.

Как можно интерпретировать подобное приспособленчество? Считать ли некоторых персонажей этой книги циничными карьеристами, стремящимися лишь к льготам и достатку? Вряд ли. Трудно представить, что какие бы то ни было переименования или иные переделки в классическом музыкальном произведении, в особенности если оно написано современным музыкальным языком, могут привести к обогащению и славе. Возможно, композиторы просто пытаются найти выход из сложившихся обстоятельств и продолжать следовать своему призванию – сочинению музыки. Для этого им приходится модифицировать принципы производства своего товара (музыки), и применение или отторжение того или иного этнического статуса является лишь средством для этого. В конечном счете важно лишь то, становится ли результат такого манипулирования достойным произведением искусства.

НАСКОЛЬКО ОНИ РУССКИЕ, КОМПОЗИТОРЫ-ЭМИГРАНТЫ ИЗ РОССИИ?

Как выразился Антон Батагов, «приехав в другую страну, мы не можем не хотеть, чтобы нас там приняли, признали за “своего”, и при этом оценили бы нашу самобытность. Но как только мы начинаем усиленно стараться быть “собой”, т.е.

[33] По еврейской традиции, «Кадиш» – это молитва, которая произносится в память об отце. Она обращается к Тому, кого нельзя называть по имени.

русским, который предлагает в качестве товара свою русскость, иррациональность и прочие качества, которых нет на Западе, но которые пользуются там спросом, если их правильно упаковать, мы тут же перестаем быть этим самым “собой”, и уж точно не становимся американцами или французами, а превращаемся в человека, который просто заблудился в заблуждениях – как своих, так и коллективных».

Зададимся вопросом: как же нужно «упаковать “русскость”», чтобы она была легко узнаваема?

Для того, чтобы выразить «русскость» в музыке, композиторы нередко применяют музыкальные приемы – или, как их называет Марина Рыцарева, две «супер-иконы»[34], – помогающие верифицировать национальность в каждодневной жизни: народные напевы и религиозные песнопения. Часто они дополняются элементами, которые со временем тоже стали означать «русскость» для западных слушателей: звучание колоколов и народных инструментов, русскоязычные тексты в вокальных сочинениях, и даже образность и оркестровые эффекты а ля Шостакович. Употребление этих приемов неизбежно ведет к формированию определенного брэнда самоидентичности композиторов.

Старинные артефакты – как народные, так и религиозные мелодии – не приобретают большей легитимности или лучшего распространения в результате конвертирования их в источники для композиторской музыки. Этот процесс всегда служит противоположной цели: применение старых источников на профессиональной сцене помогает композиторам подтвердить, что их музыка является законным представителем русской национальной репрезентации. Уже начиная с XVIII века, русские композиторы использовали фольклорные элементы с целью демонстрации единства с народом. Именно это поощрялось официальной пропагандой национализма, и по этой причине фольклор часто редактировался для того, чтобы содействовать патриотическим настроениям[35].

Многие современные русские композиторы по-прежнему пытаются оформить свое русское по географии творчество посредством расцвечивания его украшениями в западном стиле, и «экзотические» версии западных композиторских техник, отороченные русской отделкой, до сих пор экспортируются за рубеж. Например, одно из сочинений русского композитора Родиона Щедрина (живущего в Германии с 1991 года), которое часто исполняется на Западе, – это восьмиминутный концерт для оркестра №1 под названием «Озорные частушки». Используя «низкий» жанр с его примитивными мелодиями, Щедрин позаимствовал идею музыки, которая должна понравиться народу, у Копланда, а элементы изобретательной оркестровки – у Пендерецкого. Однако, настоящим источником его вдохновения стал визит в Россию Игоря Стравинского в 1962 году, за год до того, как была написана пьеса. Так, загримированная под лубок «русскость» Стравинского, который синтезировал «музыкальные традиции своей страны, отражающие как высокую ученую культуру, так и фольклор»[36], совершила полный цикл в современной русской музыке. Щедрин с большим воображением отразил обогащенный наследием «Петрушки» комбо-русский подход, который модернизирует ритмическое разнообразие и краски квазифольклорных элементов посредством их соединения с западными инструментальными техниками.

---

[34] Marina Ritzarev, “‘A Singing Peasant’: An Historical Look at National Identity in Russian Music,” *Min-AD: Israel Studies in Musicology Online,* 6 (2007-2008), http://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad/07-08/Ritzarev-A_Singing.pdf, 5.

[35] Laura J. Olson, *Performing Russia: Folk Revival and Russian Identity* (London and New York: Routledge Curzon, 2004), 40.

[36] Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian traditions* (Berkeley: University of California Press, 1996), 1675.

В отличие от лубочной картинки русского фольклора, которая была нарисована сначала русским правительством, а потом Дягилевым и его соратниками, неотредактированный деревенский русский фольклор редко попадал на профессиональную концертную сцену. Надо заметить, что такое «возвышение» фольклора никогда не вело к успеху. Исконное народное исполнительское искусство, как правило, ни в одной стране не переживает переноса в концертный зал, в особенности, когда оно переводится на язык оркестровых инструментов и профессиональных структур. За несколькими исключениями, в Российской империи и затем в Советском Союзе в «высокое искусство» проникали только измененные версии фольклора, узурпированные теми, кто поддерживал государственные интересы, и институализированные в качестве опор для идеологических задач, в число которых входила борьба против иностранных влияний.

По контрасту с этим, современные русские композиторы начали использовать некоторые более определенно русские – или, точнее, сознательно менее западные – черты в своем творчестве. Когда композиторы стремятся найти способ применения «русскости» (как они сами ее понимают) в качестве основы для своего творчества, они вольно или невольно обращаются к высвечиванию локальных свойств. Новые преломления русского материала в сочинениях многих композиторов были вдохновлены усилиями Дмитрия Покровского, который, начиная с 1970-х годов, стремился оживить региональную суть русского фольклора. Для созданного им ансамбля народной музыки писали сочинения такие крупные российские композиторы, как Александр Вустин, Владимир Мартынов, Владимир Николаев, Ираида Юсупова, Антон Батагов и другие.

Некоторым композиторам-эмигрантам также довелось поработать с «покровцами». В 2001 году Александр Раскатов написал сочинение «Voices of Frozen Land» («Голоса замерзшей земли») на слова из книги «Поэзия русских крестьянских праздников»[37] по заказу Духового ансамбля Нидерландов («Nederlands Blazers Ensemble») с участием ансамбля Дмитрия Покровского. Это произведение – пожалуй, одно из самых ярких представлений о почти исчезнувшей эпохе русского фольклора, реализованных в творчестве русских композиторов последних десятилетий. Предшественником его стала «Ночь в Галиции» Владимира Мартынова, созданная пятью годами ранее (в 1996 году) для того же ансамбля Дмитрия Покровского в сочетании со струнным ансамблем. Сочинение Раскатова использует подобную идиоматику, но акцентирует иные стороны души «замерзшей земли» (России), а именно – праздники русского крестьянского календаря, от Нового года до ночи Ивана Купалы, с их диким разгулом. Принося дань уважения Мусоргскому, по выражению Раскатова, «самому эзотерическому из всех русских композиторов», автор не избегает и влияний Стравинского, без которых, наверное, невозможно ни одно из последующих «русских народных действ» всех времен. Однако, не только ритмическим разнообразием и колористикой русского народного пения увлекает это сочинение (в котором, кстати, нет прямых цитат из фольклора). Посредством модернистских экскурсов в гармонию, инструментальную атмосферу и структуру речи русской народной музыки оно воссоздает и осовременивает многовековую традицию, вписывая ее в партитурные страницы, возможные для исполнения «академическими» музыкантами.

Что касается второй «супер-иконы» – религиозного песнопения, – история его возрождения еще более сложна. В советское время русская сакральная музыкальная традиция оказалась в плачевном состоянии, поскольку была запрещена

[37] Иосиф Земцовский, Изалий Земцовский. Поэзия русских крестьянских праздников. Л.: «Советский писатель», 1970.

вместе с религией и религиозными службами. При этом, даже в самые тяжелые времена официально было разрешено проводить научные исследования в таких областях, как палеография, восстановление старых религиозных артефактов, изучение иконографии и музыкальных источников.

К концу Советского периода, когда запрет на религию начал постепенно смягчаться на государственном уровне, православие (если не сама вера, то знания о ней) стало важнейшей движущей силой в творчестве многих композиторов, включая Георгия Свиридова, Галину Уствольскую, Николая Каретникова, Софию Губайдулину, Сергея Слонимского, Альфреда Шнитке, Алемдара Караманова, Арво Пярта, Николая Корндорфа, Андрея Головина, Михаила Коллонтая и Владимира Мартынова. Все они, начиная с 1960-х годов, так или иначе претворяли в своей музыке религиозные аспекты. Несмотря на весьма различные композиторские техники, они выражали свою русскую идентичность, возрождая в творчестве типичный элемент русской культуры – православное служение в целом и религиозное песнопение в частности[38].

Одна из наиболее новаторских композиторских техник, возникших на основе знаменного распева, была разработана Юрием Буцко в конце 1960-х годов. Буцко развил трихордную структуру знаменного звукоряда и расширил его путем прибавления подобным образом устроенных трихордов вверх и вниз, так что завершался полный круг от первоначальной высоты до ее появления в других октавах и использовались все двенадцать тонов. Буцко называл свою систему «русской додекафонией» и выстраивал мелодический и гармонический материал своих произведений, исходя из ее принципов. Он объединял оригинальный знаменный распев (или созданные по его подобию мелодии) с его вариантами в полифонических и гетерофонных напластованиях, что делало фактуру его произведений густой и вязкой. Все развитие происходило в одной тщательно разработанной звуковой среде и в атмосфере завороженной монотонности. Вертикальные комплексы звучали наполненно, и создавался фонический эффект всеохватности звукового пространства, обертоновой сочности.

«Религиозный тип мышления» Юрия Буцко определил главную линию его творчества и специфические особенности музыки: большую протяженность сочинений, длительное развертывание одного образа, отсутствие резких конфликтных сопоставлений. Неослабевающая напряженность тона и потребность исчерпывающе высказаться рождают в музыке композитора качество «расширенного времени», подчас – медитативности. «Длиннотность» музыки Буцко требует особого восприятия – погружения, вживания в ее постепенное и вдумчивое развитие.

Система Буцко представляет собой уникальный пример использования транснациональной композиторской техники (додекафонии) для утверждения локальных ценностей. Трудно сказать, что произошло раньше – «русификация» додекафонии или «додекафонизация» знаменного распева, – но результат оказался поразительным. В разгар холодной войны русский композитор выражал свои мысли посредством «глобализирования» откровенно досоветского музыкального

[38] В приведенном ниже обзоре я преимущественно касаюсь музыки, написанной до празднования Тысячелетия крещения Руси в 1988 году. Примерно в это время православие вошло в моду, и, дабы удовлетворить интересы публики и спонсоров, некоторые композиторы начали прибегать к эксплуатированию религиозности. Следуя современному националистскому позиционированию, они переопределяли как свое творчество, так и понятие «русскости» в целом. Позже, по словам Дэвида Ремника, «Путин стал пропагандировать православную церковь и возвысил ее до символа русскости» (David Remnick, «Gay Rights and Putin's Olympics», *The New Yorker,* December 13, 2013).

элемента. В то время это могло считаться нонкомформистским жестом, направленным против режима.

Парадоксальным образом, система Буцко обозначила вовсе не нонконформизм, а лишь желание композитора утвердить знаменный распев в качестве легитимного средства выражения русской национальной идентичности. Его неофициальный национализм был своего рода фрондой, тихим протестом против политики властей. Если бы государство в те времена поддерживало православие, система Буцко считалась бы одним из методов содействия государственности; однако, времена были иные. Поэтому еще более поразительно то, что национализм Буцко был далек от любой политизированной трактовки: он не был вызван указаниями партии и правительства, не возник под знаменем диссидентства и не стремился удовлетворить запросы советской или зарубежной публики. Композитор пытался дойти до сути вещей и таким образом нашел возможность уникального соединения двенадцатитоновой идеи с архетипичным русским материалом, который был структурно и идеологически «чище», чем запятнанный десятилетиями советской власти фольклор.

Целое поколение современных русских композиторов использовало в творчестве элементы системы Буцко. Наиболее крупным из них был Альфред Шнитке, который признавался, что впервые услышал о русской церковной музыке именно от Буцко[39], когда они вместе учились в музыкальном училище им. Октябрьской революции в Москве. В 1984 году Шнитке написал Симфонию №4 для певцов, хора и оркестра, в последней части которой использована русская додекафония.

Буцко стал важным авторитетом и для Николая Корндорфа: «Должен сказать, что Юра в свое время был для меня очень значительной фигурой, еще когда я учился на первом курсе, а он на пятом. И, может быть, моя любовь к протяженным сочинениям идет от него. Потому что мне очень нравилась его длинная музыка, и не без его влияния я, будучи студентом третьего курса, написал сочинение целиком на основе знаменных распевов». Тем не менее, до 2000 года Корндорф не знал, что Буцко придумал систему русской додекафонии, до варианта которой Корндорф дошел и в своей музыке.

История создания одного из важнейших сочинений эмиграционного периода творчества Корндорфа, Второго квартета, также непосредственно связана с использованием обиходного звукоряда. Незадолго до кончины Корндорф рассказал: «Я решил написать квартет в жанре реквиема и использовать в нем григорианский канонический реквием. Пошел в библиотеку, сделал себе копии всех этих хоралов и начал работать. Я себя чувствовал ужасно дискомфортно, пока не понял, что работаю не с тем материалом. Когда я поменял латинский текст на церковнославянский и вместо григорианского хорала применил опекаловский распев, работа пошла. И я себя стал чувствовать нормально. В данном случае это не политическая декларация. Я знал, что, безусловно, принадлежу к этой культуре. Бродский все время говорил о том, что он русский поэт: “Этот язык мой родной, и не важно, какая кровь во мне течет”. И во мне – эта лексика, этот язык, эта культура».

Русские черты часто становятся очевидными в творчестве композиторов только после отъезда последних из России. Это справедливо даже по отношению к тем, чья музыка не считалась «русской» во время их жизни в России. Шнитке сказал об этом с характерной иронией: «Знаешь ли ты мотивировку, с которой Соня Губайдулина получила премию в Монте-Карло? Мотивировка была такая, что ее музыка – ярко национальна и обладает типичными русскими чертами. Да-да,

[39] См. Александр Ивашкин. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. С. 37.

русскими. И Денисов пережил то, что он за границей признан русским. И Соня, и даже я»[40].

Означает ли это, что те, кто видит Россию извне, могут найти русские черты в творчестве любого композитора, рожденного в этой стране? Как выразилась Марина Фролова-Уокер, «хотя композиторы России и русской диаспоры в настоящее время пишут музыку, охватывающую большое разнообразие стилей, музыкальные критики и слушатели и на Западе, и в России продолжают тщательно выискивать признаки лежащего в их основе единства, которое, по их предположению, должно существовать; в этом поиске выражается вера в мистическую русскую душу, которая гарантировала бы это единство... Является ли это принятием желаемого за действительное или обскурантизмом?»[41].

Как будто стремясь опровергнуть эту интерпретацию и подтвердить, что не только музыкальные критики и публика, но также и сами композиторы выделяют некую подразумеваемую общность русской музыки, Шнитке, перешедший в христианство немецкий еврей, большую часть жизни проживший в России, заметил в начале 1990-х годов, перед тем, как обосновался в Гамбурге:

«Моя жизнь прожита по преимуществу здесь, и то, что эта жизнь с собой несла, не только музыкальные впечатления, но и жизненный опыт, предопределяет мою принадлежность к этой жизни и ее проблематике. И цитирую я русские народные песни или нет, – не имеет существенного значения. Только смерть Шостаковича привела к осознанию того, что Шостакович по-настоящему русский композитор – не только по внешним проявлениям (он обрабатывал русские песни), но по всему. В каждой детали того, что он делал, – при любой остроте или необычности языка – он оставался русским композитором. Это несомненно, и для меня Шостакович никак не менее русский композитор, чем Прокофьев, который внешне несет гораздо больше признаков русской музыки. Я думаю, что нечто в этом роде произойдет в будущем с оценкой работы таких композиторов, как Денисов, Губайдулина, и даже с оценкой моей музыки»[42].

Шнитке не уточнил, что именно делает музыку его соотечественников русской. Быть может, он просто предполагал, что качество «русскости» очевидно каждому русскоязычному, читающему его интервью? «Русское качество» – это огромный агломерат существующего и придуманного, взаимосвязанного и несочетаемого, этнического и общекультурного[43]. Как справедливо заметила Елена Хеллберг-Хирн, «понимать русское значит отвергать как мистический предлог о непостижимости всего русского, так и упрощенные политические разъяснения,

---

[40] Александр Ивашкин. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. С. 35.

[41] Marina Frolova-Walker, “Synopsis,” *Russian Contemporary Music Festival Program Brochure* (University of Iowa, 2000), 24.

[42] Александр Ивашкин. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. С. 151.

[43] Литература о русском музыкальном национализме и русской идентичности, уделяющая внимание «русскому качеству», включает следующие книги:

Екатерина Лобанкова, Национальные мифы в русской музыкальной культуре (Санкт-Петербург, 2014);

Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin* (Yale University Press, 2008);

Elena Hellberg-Hirn, *Soil and Soul: The Symbolic World of Russianness* (Aldershot: Ashgate, 1998);

Simon Franklin and Emma Widdis, eds., *National Identity in Russian Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004);

Nicholas V. Riasanovsky, *Russian Identities* (Oxford: Oxford University Press, 2005);

Vera Tolz, *Russia: Inventing the Nation* (London: Arnold, 2001);

Robert Chadwell Williams, *Russia Imagined: Art, Culture and National Identity, 1840-1995* (New York: Peter Lang, 1997).

и вместо этого обращать серьезное внимание на сложность, неоднородность и изменчивость всей этой гигантской мифической структуры – символического мира национального самоопределения, созданного поколениями русских для того, чтобы отразить и защитить свое воображаемое “я”»[44].

В самом деле, нет нужды искать «лежащую в основе общность» или «мистическую русскую душу» в сочинениях русских композиторов-эмигрантов, поскольку эти качества не поддаются классификации. Однако при анализе любой и, в особенности, современной музыки, необходимо иметь в виду инстинктивные или объективные стимулы, подталкивающие композиторов к созданию той или иной музыки. Множество аспектов композиторства, в конечном счете, исходит из этнического и социального багажа, включая наиболее важные музыкальные идиомы или звуковые коды определенной культуры в определенный период, которые можно назвать «национальной акустикой»[45]. Именно поэтому многие русские композиторы-эмигранты в целом склонны следовать русским музыкальным традициям, и их предшествующий музыкальный опыт, уходящий корнями в национальную основу их родной страны, в значительной мере определяет то, как они создают музыкальные произведения.

В этой книге я не собираюсь загонять русских композиторов в гетто (по выразительному образу Ричарда Тарускина[46]) в умозрительной попытке найти объединяющие черты там, где их нет. Вместо этого я прослежу, как композиторы сами определяют свое место с точки зрения этнической, социальной и культурной принадлежности – иными словами, как они сами понимают свое отношение к тарускинскому гетто. По словам того же Тарускина, «если клише, пусть и недоказуемое, принимается артистами и воплощается в их искусстве, тогда оно и в самом деле становится определяющим фактором стиля»[47].

Некоторые из композиторов, с которыми мне удалось побеседовать, подтвердили стремление придерживаться своих корней даже в эмиграции. Как выразился Иосиф Барданашвили, «многие, приезжая в Израиль, становятся даже больше евреями, чем они есть на самом деле. Композитор ценен своим особым видением этого мира, а не умением адаптироваться и приспосабливаться. Я не ломал свой музыкальный язык, не подстраивался, не стал другим. Безусловно, надо развиваться, но при этом следует сохранять первозданное очарование собственных ощущений. Я люблю композитора универсального по письму, но с домашним адресом».

Санкт-петербургский композитор Виктор Кисин, с 1990 года обосновавшийся в городе Court-St-Etienne неподалеку от бельгийской столицы, поделился размышлениями: «В первые годы после переезда я очень много слушал, открыл для себя массу новой музыки. Но при этом собственный стиль развивался по-своему, изнутри, без особой нужды в заимствованиях. Очевидно, основы его сложились гораздо раньше. Думаю, что в результате я остался русским композитором, воспитанным под влиянием русской музыки. ... проявляется это, может быть, в адресате. Каждая моя вещь имеет персональный адрес, как частное письмо».

---

[44] Elena Hellberg-Hirn, *Soil and Soul: The Symbolic World of Russianness* (Aldershot: Ashgate, 1998), 253.

[45] Посредством радио- и телетрансляций определенных видов музыки и музыкальных произведений национальные государства стремятся создать каждодневную звуковую среду, ориентированную на пропаганду национальных интересов. Брайан Куррид назвал такую среду «национальной акустикой» (Brian Currid, *A National Acoustics: Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006)).

[46] Richard Taruskin, *Defining Russia Musically* (Princeton: Princeton University Press, 2001), xvii.

[47] Richard Taruskin, “Where Is Russia’s New Music? Iowa, That’s Where,” *New York Times*, November 5, 2000.

Наличие человека, которому можно довериться, всегда было существенной чертой жизни русских художников. Многие композиторы и поныне зависят от взаимоотношений со своими русскими друзьями и коллегами, пусть и развивающихся только в их воображении, поскольку им важно иметь возможность обсуждать свои замыслы с придерживающимися сходных убеждений людьми. Говорит Александр Раскатов: «В России всегда существовало какое-то натяжение между автором и воображаемым слушателем, который, может быть, придет на твой концерт. И когда ты пишешь, ты моделируешь, воссоздаешь этого, возможно, даже не существующего слушателя. Здесь я иногда не совсем знаю, для кого пишу. ... Для меня очень важны встречи. Благодаря им понимаешь, что не идешь совсем вслепую. Мы не можем замыкаться в самих себе. Хотим мы этого или нет, мы все-таки дети другой геополитической и социальной системы. ...

Живя здесь [на Западе], забыть о своем происхождении очень легко. А когда живешь в России, об этом как бы и не надо помнить, там твоя принадлежность к России подразумевается. ... Судьба забрасывает нас в другой мир, как молекулы, и мы начинаем ткать паутину, маленькую нить по восстановлению каких-то внутренних связей со своей страной. Мы не можем стереть в себе какие-то вещи, даже если захотим. А если мы будем стараться сделать это искусственно, все будет слышно и заметно. В этом смысле каждое сочинение должно давать свой ответ на этот извечный вопрос. Мне кажется (я надеюсь), что я сохранил свое российское музыкальное звукоизвлечение, но я не открещиваюсь от других корней, наоборот, стараюсь в каком-то смысле их культивировать».

Поиски новых средств выразительности часто связаны у Раскатова со словом и текстом, и, при склонности к использованию различных языков, он, по его словам, получает наибольшее удовольствие, когда имеет дело с большой русской поэзией. Русская поэзия стала точкой опоры и для творчества других композиторов-эмигрантов. Иван Соколов рассказал, что только после эмиграции начал сочинять песни на стихи русских поэтов, никогда до этого не обращаясь к ним. Путь от экспериментализма к более романтическому стилю проходил у Соколова через сочинение песен на русские поэтические тексты, которые он читал, пытаясь найти себя после отъезда из России: «Незадолго до того, как я начал писать романсы, я покинул Россию и находил ее заново для себя в стихах. Я пытался возбудить, сохранить и почувствовать в себе родной, домашний дух». После этого Соколов начал писать большие камерные опусы в классических формах и с предельной эмоциональной экспрессивностью, следуя стилистическим образцам в творчестве Шостаковича, Чайковского, Рахманинова, Глазунова и других российских композиторов.

Как уже упоминалось, этнические инстинкты помогли найти уникальный творческий путь в его новой стране – Канаде – и Николаю Корндорфу. За несколько месяцев до своей преждевременной кончины Корндорф написал: «Я принадлежу к тому направлению в русской музыке, которое, независимо от композиторского стиля, обычно обращается к очень серьезным проблемам: философским, религиозным, моральным, проблемам духовной жизни личности, ее взаимоотношениям с окружающим миром, проблемам красоты и ее соотношений с реальностью так же, как проблемам благородства и значимости в человеческих существах и в искусстве и отношениям между духовным и бездуховным».

Корндорф также поделился своим пониманием русского национального в музыке: «Я, безусловно, ощущаю себя русским композитором. ... Я провел в этой стране 45 лет. Я воспитывался на русской литературе, и вся система взглядов у меня исключительно русская. И взгляд на искусство, на предназначение искусства, на предназначение художника целиком заимствованы у наших классиков. И, конечно, – публицистичность, которая была свойственна всем, и которую

смогла избежать, может быть, только София Асгатовна. И Шостакович, и Шнитке, и Пярт, который оказал на меня очень большое влияние, безусловно, принадлежали к советской музыке. И себя я к ней безоговорочно причисляю.

Я назвал Шнитке советским композитором, потому что весь его антисоветизм был порожден этой системой. Это не была музыка вне времени и пространства, каковой она оказалась у Губайдулиной. Музыка Шнитке – это непосредственная реакция на то, что происходило. Ну как еще можно трактовать Первую симфонию? И музыка Пярта (его "Pro et Contra", Первая симфония, в особенности – Вторая) при всей абстрактности материала является музыкой протеста. Следовательно, раз это порождено данной системой, это принадлежит этой системе. И, может быть, одна из "негативных" черт моей музыки – в том, что она, так скажем, недостаточно чистая».

В этом высказывании Корндорфа понятие «русского» расширено и включает в себя «советские» подтексты, обнаруживая общий для многих русских композиторов имперский характер. Нынешние географические границы России в умах некоторых интеллектуалов не совпадают с этническими и культурными, поскольку советская социальная система наложила отпечаток и на искусство. Те, кто называют себя русскими и чье творчество отражает концепцию «русскости», в большинстве своем впитали в себя и частички советского музыкального самоопределения. Упомянутый конгломерат включает не только национальные корни и классические русские художественные традиции, но также музыку других этнических групп русской и советской империи, советские патриотические и популярные песни, довоенные танго, бардовские песни и множество других элементов, по первому ощущению не относящихся к «высокой» или чисто «этнической» культуре.

Корндорф соединил все эти компоненты в единое целое и сформулировал концепцию «музыки андеграунда», под которой он понимал некую музыкальную культуру, живущую в каждом художнике: «Андеграунд – это природное, первобытное, стихийное, инстинктивное, чувственное, физиологическое»[48]. Он полагал, что композитор должен писать только ту музыку, которая свойственна его существу. Например, танго было привычно для Шнитке, поскольку было популярно в России во времена его молодости, и он часто использовал этот жанр в своих сочинениях. Для самого Корндорфа влияние, скажем, песен Высоцкого было не менее важным, чем воздействие бетховенских сонат.

Любой человек, живший в позднюю советскую эпоху, легко узнает в первой части Четвертой симфонии Корндорфа слегка искаженные фрагменты из песен Высоцкого, а во второй – из цыганских и одесских «блатных» песен. В третью часть включены десять цитат из произведений великих композиторов, которые намеренно писали «музыку андеграунда» – таких, как «уличная» музыка из 104-й симфонии Гайдна, финалы из Первого фортепианного концерта Бетховена и Девятой симфонии Шостаковича, «Песня Варлаама» из «Бориса Годунова» Мусоргского и другая «пьяная» и «уличная» музыка. В финальной, четвертой, части Корндорф процитировал свои собственные сочинения и использовал некоторые простые церковные песнопения, которые он также считал частью андеграундной культуры Советской России.

Подобный, специфически русский тип социально и политически ориентированного экспериментализма можно найти и в других постсоветских сочинениях. У композиторов из бывшего Советского Союза развит своего рода абсолютный слух к определению и внедрению в музыку политических отсылок, даже в тех слу-

[48] Николай Корндорф. Материалы. Статьи. Воспоминания: материалы международной научной конференции. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. С. 18.

чаях, когда сочинения не предполагают высказывания определенной социальной точки зрения. Например, «Concerto piccolo» Дмитрия Смирнова, заказанное Мстиславом Ростроповичем и посвященное ему, изображает русскую историю посредством музыкальной жестикуляции – цитирования хорошо известных мелодий, имеющих явное символическое значение. Как емко отметил Ричард Тарускин, «благодаря историческим обстоятельствам, в которых работали русские художники, символизм русского искусства исключительно богат и разнообразен. В автократическом или олигархическом обществе, в котором политические, социальные или духовные проблемы не могут обсуждаться открыто, такие проблемы уходили в подполье в сферу историографии и искусства. Ни в одной другой стране искусство так сильно не насыщено подтекстами»[49]. Борис Филановский акцентировал внимание на том, что, именно благодаря изложению подтекстов, «то есть, когда тебя берут за пуговицу и начинают тебе что-то рассказывать», «советских композиторов, даже уехавших за рубеж, так легко узнать. Их объединяет обреченность на нарратив: открытое предъявление эмоций, связное горизонтальное мышление, прямые коммуникационные схемы. То есть, типы движения и развития, которые почерпнуты из классических музыкальных форм, но в снятом виде, без самих форм. Это – очень сложный конгломерат, который только человек, воспитанный в советской музыкальной культуре, схватывает непосредственно».

С момента окончания советской эпохи некоторые художники пытались освободить свое творчество от политических подтекстов прошлого. Иван Соколов отметил, рассказывая о своем цикле из 27 песен на стихи А. Платонова под названием «Голубая глубина» (1999), написанном, по выражению автора, в «сермяжно-советском» стиле: «Работая над этим циклом, я понял, что нет плохих стилей. Ведь то, к чему у меня раньше было пренебрежительное отношение – весь этот соцреализм – плохо не само по себе, а в связи с тем, чем этот стиль наполнила эпоха. Может быть, композитор должен иногда очищать от идеологически вредных примесей некие чистые стилевые явления в искусстве. И то, что мы называли соцреализмом, на самом деле просто некий стиль, в котором тоже можно писать хорошую музыку».

Однако, любые попытки освободить стили от социальных контекстов безнадежны. Практически невозможно извлечь из искусства «экстрамузыкальное» и оставить в нем только «музыкальный» компонент. Артист и художник в России до сих пор воспринимается многими в качестве провидца и проводника правды, лично ответственного за моральное здоровье нации. Такая «политизированность» кажется столь глубоко укорененной в подсознании многих русских композиторов, что она проявляется в их творчестве вне зависимости от того, где они живут или в каком стиле работают.

ВОЗВРАЩЕНИЕ: «ДРУГИЕ» РУССКИЕ

Постоянно проживая за границей и иногда приезжая на родину, Николай Васильевич Гоголь регулярно приходил к выводу о том, что Россия, которую он помнил, не была той страной, куда он приезжал из-за рубежа. Образ России, живший в нем в периоды пребывания в Европе, никак не соотносился с тем, что Россия представляла собой на самом деле. Однако, как только Гоголь уезжал из страны, ее гармоничный образ вновь возникал в его сознании. Так же, как Гоголь, многие

[49] Richard Taruskin, *Defining Russia Musically* (Princeton: Princeton University Press, 2001), xviii.

композиторы пытаются соотносить «их собственные России»[50] с реальной жизнью родины, и это не всегда приводит к положительным эмоциям.

Когда некоторые из наиболее известных композиторов последнего советского поколения, заявившие о себе в брежневские времена, с четвертой волной эмиграции начали покидать недавно реорганизованное государство, оставшиеся в России коллеги обвинили их в бегстве за колбасой в то время, когда возникла возможность добиться всего в их собственной стране. Эмигранты, однако, были озабочены вовсе не поисками колбасы. Им важно было найти более легкие способы прокормить семью и уберечь подросших сыновей от призыва в армию, и их не слишком занимали вопросы поддержания патриотических, диссидентских или прочих типов отношений с Россией, которые подразумевались бы в случае их жизни там.

Люди редко уезжают по какой-то одной причине. Серьезное решение об отъезде обычно принимается тогда, когда накапливаются разные факторы в его пользу. В отдельных случаях их выдворяют из страны (как Солженицына и Ростроповича), но чаще всего они уезжают по собственной воле. Солженицын писал о последних: «Те, кто эмигрируют, обычно бегут, чтобы уберечь себя от наших ужасных условий. Более смелые люди, стойкие и преданные своей стране, остаются в ней, чтобы улучшить ситуацию»[51]. Игорь Шафаревич был еще более категоричен, говоря непосредственно о представителях искусств: «Добровольно уехавшие деятели русской культуры просто не выдержали давления, которое десятилетиями выдерживали, например, миллионы верующих. Иными словами, у них не оказалось достаточно духовных ценностей, которые могли бы перевесить угрозу испытаний – конечно, тяжелых, но вполне допустимых человеческим силам, как показали многочисленные примеры. А если так, то о каком же значительном их вкладе в культуру может идти речь? Люди, лишенные этих ценностей, не могут внести вклада в культуру, независимо от того, по какую сторону границы они находятся»[52].

Владимир Тарнопольский, один из наиболее талантливых и уважаемых композиторов, оставшихся в России, заявил следующее об уехавших после перестройки, также рассуждая о привязанности к родной культуре: «То поколение, к которому принадлежали Пярт, Волконский, уехало, поскольку действительно не могло здесь работать. И это мне понятно. А эмиграцию в 90-е годы я, откровенно говоря, не очень уважаю. Во многих случаях это была чисто «колбасная» эмиграция. В начале 90-х здесь можно было сделать все. У меня тоже были возможности уехать, гораздо большие, чем у многих других, но я этого не сделал. ... я считаю, что любой художник – заложник своей культуры со всеми ее правдами и неправдами, ужасами и вершинами. Так или иначе, ты являешься порождением этой культуры и ее продолжением. От себя все равно не убежишь, ты должен дальше продолжать прясть ту пряжу, которую до тебя пряли твои предшественники, несмотря на всю разницу масштабов “вчера” и “сегодня”»[53].

Но разве нельзя прясть ту же пряжу, находясь на другой территории? Ведь недаром ученые Джеффри Коэн и Ибрахим Сиркечи говорят о важности культуры – для тех, кто все-таки уехал: «мигранты ... хотят иметь возможность выживать и процветать, и применять свою культуру в безопасных условиях»[54]. Это легко понять.

---

[50] Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений. М.: Издательство АН СССР, 1952, том 8, С. 451.

[51] Цит. по: John Glad, *Russia Abroad: Writers, History, Politics* (Tenafly, New Jersey: Hermitage & Birchbark Press, 1999), 422.

[52] Игорь Шафаревич. Феномен эмиграции, http://shafarevich.voskres.ru/a63.htm.

[53] Владимир Тарнопольский. Человек из расщелины // Частный корреспондент, 20 ноября 2010, http://www.chaskor.ru/article/vladimir_tarnopolskij_chelovek_iz_rasshcheliny_20933.

[54] Jeffrey H. Cohen and Ibrahim Sirkeci, *Cultures of Migration: The Global Nature of Contemporary Mobility* (Austin: University of Texas Press, 2011), 2.

Но как тогда объяснить причину, по которой Тарнопольский предпочел остаться развивать свою культуру в родной стране? Или, как спросила исследователь Синтия Бакли, «применяют ли те, кто не хочет уезжать, другие методы исчисления, когда оценивают затраты и прибыли, связанные с перемещением? Отличаются ли они от мигрантов особым уровнем подверженности влияниям со стороны семьи или общественности?»[55].

Коэн и Сиркечи утверждают, что «в то время как решения, касающиеся того, чтобы остаться на прежнем месте жительства, основываются на постулатах о ценности родины в качестве идеального места для развития культурной идентичности практически без разногласий по этому поводу, многие из остающихся делают выбор относительно своего будущего, забывая о проблемах безопасности. Они остаются на месте и отрицают перемещение; ... они заботятся о том, чтобы как прошлое, так и место обитания не оказались покинутыми, а, напротив, оставались неотделимыми от определения идентичности и принадлежности»[56].

Те, кто, в отличие от Тарнопольского, все же решаются уехать, находят другие, не связанные с проживанием на территории родной страны, возможности принадлежности к ней, увозя с собой различные элементы культурной памяти и идентичности – от песен до продуктов питания.

Следует ли автоматически считать предателями тех, кто стремится улучшить условия жизни? Имеют ли различное моральное значение разные причины отъезда? Обладают ли уехавшие по политическим причинам более высокими принципами, чем экономические перебежчики? И, наконец, кому дается право об этом судить?

Взаимоотношения с этнически и социально близкими людьми бывают куда более напряженными, чем с представителями других народов, и бывшие друзья и коллеги нередко позволяют себе неуважение к согражданам, оказавшимся за границей. Откуда оно идет? Ричард Тарускин утверждает, что «политика идентификации, или субъективной привязанности, подобно политике достоверности, может быть довольно опасной. Она поддерживает все межплеменные войны, каждую бессмысленную групповую идентичность, всякий ограниченный и кровавый национализм. Ее суть – нетерпимость»[57].

Отсутствие толерантности и «подозрительность по отношению к другим людям»[58], похоже, вбиты в сознание русских и часто ведут к замкнутости и ксенофобии. Как заметил Синявский, «такие понятия как “свой” и “чужой”, “наши” и “не наши” прочно укоренились в русской психологии. Должно быть, это идет от патриархальной семейной структуры, в которой взаимоотношения основывались на кровном родстве. Из нашего ли он клана? Из нашей ли деревни? Из нашей области? Короче, наш ли он?»[59]. Композитор Антон Батагов пришел к печальному заключению: «Увы, в русском сознании укоренена идея именно о *внешних* врагах, и эта идея проникла настолько глубоко и “работает” столь активно, что ее плоды мы видим, слышим, читаем, чувствуем в воздухе. Россия непременно должна грозить дубиной всему миру. Это – одна из фундаментальных основ русского сознания. Если вдруг Россия чувствует, что не в состоянии грозить так, чтобы все бо-

---

[55] Cynthia J. Buckley, “Introduction: New Approaches to Migration and Belonging in Eurasia,” in *Migration, Homeland and Belonging in Eurasia*, ed. Cynthia J. Buckley and Blair A. Ruble with Erin Trouth Hofmann (Washington, DC: Woodrow Wilson Center Press; Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008), 13.

[56] Jeffrey H. Cohen and Ibrahim Sirkeci, *Cultures of Migration: The Global Nature of Contemporary Mobility* (Austin: University of Texas Press, 2011), 92.

[57] Richard Taruskin, *Text and Act* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1995), 29.

[58] Andrei Sinyavsky, *Soviet Civilization: A Cultural History* (New York: Arcade Publishing, 1990), 260.

[59] Ibid.

ялись, стержень национального духа тут же гнется». В пропитанной шовинизмом современной России врагом может считаться человек другой национальности или сексуального направления, иностранец, эмигрант или просто кто угодно, обладающий иной точкой зрения. И, по мере того, как Россия становится все более ксенофобской и реакционной, ее композиторы-эмигранты начинают казаться еще более чужими, без всякой надежды на интеграцию и признание[60].

Столкновение становится очевидным стороннему наблюдателю, когда эмигранты приезжают домой. Некоторые из них возвращаются навсегда, другие отправляются навестить семью или могилы родных, в командировку, либо затем, чтобы получить более знакомую и дешевую медицинскую помощь. Еще одним типом возвращения является приезд на родину предков так называемых «эмигрантов второго или третьего поколения» – таких, как родившийся в Женеве Андрей Волконский.

Возвращение после долгой отлучки – непростой психологический процесс, который часто, как в случае с Одиссеем три тысячи лет назад, ведет к социальной изоляции. Она усиливается чувством недовольства, антагонизма и дискриминации со стороны тех, кто оставался на родине и теперь обвиняет уехавших в малодушии и предательстве. Оставшиеся полагают, что только они имеют «монополию на страдание»[61], которая делает их морально превосходящими уехавших. Они не учитывают трудности, которые приходится преодолевать эмигрантам: бедность, одиночество, моральные и культурные потери.

Практически все уехавшие композиторы хотя бы на короткий срок возвращались в Россию в последние десятилетия и все как один выражали похожее разочарование: «Страна уже совершенно не та, абсолютно чужая. Очень много негатива исходит от людей» (Рабинович-Бараковский); «В новой России я чувствую себя теперь за границей, в незнакомой стране, носителем языка которой я являюсь. Мотивации людей мне не понятны. Хуже того, я уже не понимаю своих собственных друзей. Мы говорим с ними лишь о нашем прошлом, о юности» (Арзуманов).

Отсутствие чувства общности развивается в таких случаях по отношению к людям тех же социальных, географических и этнических слоев. Очевидно, одинаковая национальность или профессия не могут гарантировать уважение и терпимость; напротив, она часто приносит антагонизм и даже конфликты людям с похожим происхождением и образованием, но с разным жизненным опытом в тяжелые времена[62].

Русские в этом далеко не уникальны. Подобные противоречия при встрече с родиной выражали возвращенцы из Германии в Сараево, из Мексики в Гватемалу, из Бразилии в Японию, из Северной Кореи в Китай, из США в Венгрию и практически из любой диаспоры на любую родину. Эмигранты часто подвергаются эмоциональному давлению со стороны социально и этнически близких кругов на

---

[60] Музыковед Дэвид-Эмил Викстром отметил подобную ситуацию по отношению к популярной (неклассической) музыке русских эмигрантов в Германии: в то время как созданная в России музыка широко распространена в эмигрантских кругах, музыка эмигрантов никогда не исполняется в России (David-Emil Wickström, *"'Okna Otkroi'" – 'Open the Windows!' Transcultural Flows and Identity Politics in the St. Petersburg Popular Music Scene"* (Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2011), 245, note 183).

[61] Andres H. Stefansson, "Refugee Returns to Sarajevo and Their Challenge to Contemporary Narratives of Mobility," in *Coming Home? Refugees, Migrants, and Those Who Stayed Behind,* ed. Lynellyn D. Long and Ellen Oxfeld (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004), 179.

[62] См. об этом: Takeyuki Tsuda, "Introduction: Diasporic Return and Migration Studies," in *Diasporic Homecoming: Ethnic Return Migration in Comparative Perspective,* ed. Takeyuki Tsuda (Stanford: Stanford University Press, 2009), 7.

родине, которые почти всегда пренебрежительно относятся к своим диаспорам, считая эмигрантов социальными и культурными чужаками и предателями нации. Именно отношения между эмигрантами и теми, кто остался на родине, часто «порождали сильнейшие вспышки отчаяния и злобы, а вовсе не память о бесчинствах или о трудностях эмигрантской жизни»[63].

Однако, среди русских возвращенцев существует повышенная чувствительность по поводу подобного антагонизма. 51-летняя жительница Израиля рассказала о своей поездке в Россию: «Они всегда чувствуют, что мы – предатели, и что мы покинули гнездо вместо того, чтобы помочь им строить то, что они там строили. Это не только чувство дистанции, это враждебность»[64]. Не способствует улучшению ситуации и то, что сами возвращенцы обычно негативно предрасположены против оставшихся, считая их коррумпированными, невежливыми, пьяницами и лжецами. Прожив некоторое время на более «цивилизованном» Западе и вернувшись в полуразвалившееся и криминализированное общество бывшего СССР – то самое общество, которое они стремились забыть, – эмигранты нередко чувствуют себя более уверенно в своих новых странах, где имеют возможность заработать на жизнь и развить социальные отношения, даже если по-прежнему формально остаются аутсайдерами. Тот факт, что возвращенцы за годы жизни за рубежом обрели транснациональную идентификацию, часто только обостряет ситуацию и усиливает обиду тех, кто не дистанцировался от негативной реальности их родной страны.

Отрицательные чувства по поводу возвращения домой, дополненные социальным отдалением от старых друзей и знакомых, уменьшают ностальгию и делают концепцию родины менее значимой, разрушая ее идеализированный образ в сердцах эмигрантов. Их изначальный дом остается только у них в воображении, и в душу проникает чувство нереализованной мечты о возвращении[65]. Нередко после посещения родины эмигранты больше не хотят туда ездить и отказываются от желания вернуть прошлое.

Тем не менее, это вовсе не означает, что они порывают с культурными корнями. Обычно эмигранты продолжают гордиться своим происхождением, уже окончательно отрывая его от связанной с ним территории. Они вновь привозят на Запад легко перемещаемую русскую культуру и продолжают развивать ее в новых условиях, в то время как их политические и идеологические ассоциации с Россией окончательно исчезают. Они наслаждаются как родной культурой, так и связанными с ней деловыми и социальными возможностями. Они насыщают свои сочинения описаниями России, которые для тех, кто попадает под действие их искусства, становятся предпосылками для ее восприятия, влияя на поколения читателей, слушателей или зрителей. Сочетание этих описаний, вышедших из-под пера авторов с разными точками зрения и местами жительства, формирует культурный феномен, который становится точкой отсчета для процесса обоснования русского национального характера за рубежом. Русский миф в целом поддерживается и популяризируется посредством культурных текстов, которые интерпретируются и переосмысливаются, принимаются или опровергаются поколениями их реципиентов, и музыка является важным средством создания этого мифа. Своим поведением, общением и творчеством композиторы-эмигранты пытаются доказать,

---

[63] Anders H. Stefansson, “Sarajevo Suffering: Homecoming and the Hierarchy of Homeland Hardship,” in *Homecoming: Unsettling Paths of Return*, ed. Fran Markowitz and Anders H. Stefansson (Lanham, Maryland: Lexington Books, 2004), 56.

[64] Ludmila Isurin, *Russian Diaspora: Culture, Identity, and Language Change* (Berlin: De Gruyter Mouton, 2011), 194.

[65] См. об этом: Howard Adelman and Elazar Barkan, eds., *No Return, No Refuge: Rites and Rights in Minority Repatriation* (New York: Columbia University Press, 2011), 249.

что существует «другая» «русскость», давая ученым повод для новых рассуждений о территории и нации в постсоветском пространстве.

Следует заметить, что многие национальные государства стремятся установить позитивные отношения со своими диаспорами. По наблюдению Хачика Тololяна, «государства продолжают предпочитать лояльность изгнаннических диаспор, концентрирующихся на своих родных странах, по отношению к национализму родины и его характерному дискурсу. Они по-прежнему хотят “управлять ... миграцией” и быть признанными в качестве “легитимных суверенов” как своих наций, так и своих диаспор»[66].

Нынешнее российское руководство тоже видит в русской диаспоре расширение России, которое может помочь создать более крупную русскоязычную территорию и подчинить мир его взглядам[67]. Как обсуждалось ранее, наличие диаспоры помогает формированию культурных, а не политических связей, но, тем не менее, российское руководство считает ее важным инструментом интеллектуального и информационного влияния на мир[68], пытается пробудить лояльность эмигрантов и вписать эмиграцию в государственную политическую игру.

В принципе, диаспоры – скажем, такие, как израильская или армянская, – способны значительно влиять на благосостояние своей родины посредством филантропических пожертвований, переводов денежных средств, инвестирования в деловые операции, передачи данных и знаний, финансирования лоббирующих группировок и культурных представительств. Некоторые русские эмигранты первой волны, включая Сергея Рахманинова, регулярно посылали деньги на родину из сострадания и ностальгии, но в целом русская диаспора никогда не производила согласованных усилий подобного рода. В современной русской диаспоре по-прежнему не существует крупных группировок, ориентированных на помощь России, в первую очередь, из-за сознательного пренебрежительного отношения эмигрантов к ее судьбе и разочарования в нынешнем политическом курсе. Хотя при этом необходимо отметить, что война России с Украиной разбросала в противоположные политические лагеря не только жителей России, но и эмигрантов. Подобно тому как во время Второй мировой войны часть бежавших после революции бросилась защищать Советский Союз от нацизма, некоторые члены нынешней диаспоры пытаются защитить Россию от Украины. Кто знает – возможно, и они со временем решат вернуться на родину, а те россияне, которые сейчас протестуют против этой войны, окажутся в эмиграции. Как бы то ни было, музыка эмигрантов из России еще не скоро перестанет быть важным компонентом как русской, так и мировой музыкальной культуры.

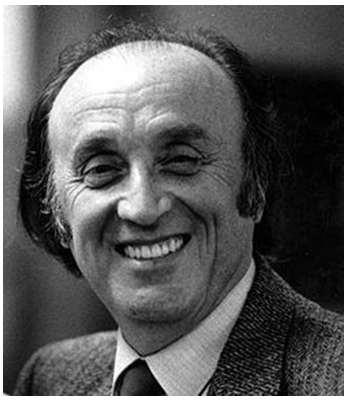
---

[66] Khachig Tölölyan, “Beyond the Homeland: From Exilic Nationalism to Diasporic Transnationalism,” in *The Call of the Homeland: Diaspora Nationalisms, Past and Present*, ed. Allon Gal, Athena S. Leoussi and Anthony D. Smith (Leiden: Brill, 2010), 27–45.

[67] В видеообращении к участникам Четвертого мирового конгресса русскоязычной общественности, состоявшегося в Санкт-Петербурге в октябре 2012 года, Путин сказал: «Поддержка российской зарубежной диаспоры – одно из важнейших направлений политики нашего государства» (цит. по: http://file-rf.ru/news/10285). А несколько лет назад российское правительство организовало так называемый «Координационный совет российских соотечественников в Великобритании» в целях влияния на стратегические направления внутри диаспоры. Этот совет признается российскими дипломатами, однако не завоевал доверия у большинства членов русской диаспоры в Британии и других странах.

[68] См. об этом: Анн де Танги. Великая миграция: Россия и россияне после падения железного занавеса. М.: «Росспэн», 2012. С. 453.

«ПРИСЛУШИВАЯСЬ К МУЗЫКЕ ПРОСТРАНСТВА»[69]



Марк Копытман (Молдавия – Израиль)

Марк Копытман получил творческое признание в Израиле, претворив на местной почве традиции русской музыкальной школы. Его сознательная жизнь делится почти пополам: до 1972 года – СССР (где он только ни жил: на Украине, в Узбекистане, России, Казахстане, Молдавии...), с 1972 года и до кончины в 2011 году – Израиль, и – весь мир, открывшийся ему во время многочисленных гастролей, стажировок, конкурсов, фестивалей, преподавательской деятельности. Он преподавал композицию в Иерусалимской академии музыки и танца имени Рубина, регулярно проводил курсы и семинары в Еврейском университете Иерусалима, Пенсильванском университете в США, консерватории «Канберра» в Австралии, на Бранденбургском коллоквиуме современной музыки в Берлине, в Корее, во многих городах Польши, а также в России, Казахстане и Молдавии.

Копытман – автор двух опер, симфонии и многочисленных оркестровых произведений, хоровых и вокальных сочинений, камерной и инструментальной музыки, а также музыки для балета. О себе композитор рассказывал подробно, но как бы с определенной дистанции, давая бескомпромиссные оценки пройденному:

> С самого детства я был сильно привязан к музыке, однако во время войны и эвакуации в Ташкент полностью потерял с ней связи. Уже после войны нашел лист бумаги, на котором записал когда-то пьесу под названием «Марш Буденного». Мелодия была сырая, но гармонии оказались неожиданно правильными для шестилетнего ребенка.
>
> В 1945 году мы переехали в Каменец-Подольский, где я окончил музыкальную и общеобразовательную школы (последнюю – с золотой медалью). Отправившись в Одессу, поступил сразу в несколько высших учебных заведений, из которых выбрал консерваторию и Институт связи. Учился у ректора консерватории Константина Данькевича, но занятия не приносили удовлетворения, поскольку я сильно отставал от своих сокурсников, которые окончили музыкальное училище еще до войны (подобно Мерабу Парцхаладзе). Через год, поняв, что у меня есть пробелы в музыкальном образовании, я переехал в Черновцы, где поступил в музыкальное училище и в медицинский институт, по окончании которого все же решил посвятить себя музыке и в 1951 году отправился во Львов выяснить возможности поступления в консерваторию. Там состоялись очень важные для моего будущего встречи, и мне посоветовали поехать на прослушивание в Москву.

[69] Первая встреча с композитором состоялась в Москве в 1991 году; беседы были продолжены в доме Копытмана в Израиле в 1994 году. Раздел пополнялся новыми материалами до 2003 года на основе дополнительных бесед и встреч.

Я имел честь встретиться с Д. Шостаковичем, у меня хватило духу показать ему свои партитуры. На мой наивный вопрос, стоит ли мне серьезно заниматься композицией, он ответил: «Если Вам есть что сказать, Вы будете композитором». Тогда же я показывал свои партитуры В. Шебалину и Ю. Шапорину.

Меня уже практически приняли в Гнесинский институт в класс А. Хачатуряна, когда выяснилось, что как выпускник медицинского института я обязан был три года отработать врачом и только после этого имел право получить другое образование. Пришлось вернуться во Львов, где параллельно с работой «по распределению» за следующие три года закончил композиторский факультет Музыкальной академии. Медицинское образование мне очень помогло: я научился более тонко понимать человеческую психологию, и это помогает мне в творчестве и педагогической деятельности.

В 1955 году я вновь приехал учиться в Москву, но уже в консерваторию. Профессора С. Скребков и С. Богатырев высоко оценили мою работу о каноне, которую я написал при окончании Львовской академии (она была опубликована в сборнике «Вопросы музыкознания») и, прослушав мои сочинения, предложили поступать в аспирантуру в одно время с Р. Леденевым (замечательным, тонким музыкантом) и Р. Щедриным. За нами шел курс С. Губайдулиной, Э. Денисова и А. Шнитке.

Как не сказать о моих учителях: мне выпало счастье учиться у двух выдающихся музыкантов – у Р. Симовича во Львове и С. Богатырева в Москве. Общение с ними дало мне очень многое и, в сущности, заложило фундамент моего творчества.

Роман Аполлонович Симович – человек большой культуры, настоящий профессионал – продолжал традиции Пражской школы, которая отличалась высочайшим композиторским и педагогическим уровнем. Под его руководством я за три года изучил курсы контрапункта, чтения партитур, оркестровки и форм и прошел путь от дилетантской короткой виолончельной пьески до четырехчастной симфонии. Симович был человеком очень интеллигентным и добрым, преданным своим ученикам – он был мастером в средневековом понимании этого слова.

В Москве моим руководителем стал Семен Семенович Богатырев, сама личность которого вызывала огромное уважение. Его отношение к творчеству, к культурному наследию, его безграничная эрудиция напоминали мне предшествующее поколение русских музыкантов – композиторов и педагогов, – к которому принадлежали Глазунов и Танеев. Богатырева отличала высокая требовательность к себе и другим, которая и по сей день служит мне примером. Он был немногословен, пожалуй, немного суховат в общении со своими учениками. Поэтому мне было очень приятно, когда, уже после его смерти, журнал «Советская музыка» привел его хорошие слова обо мне. Богатырева отличала необыкновенная пунктуальность. Я приходил на урок на пять минут раньше назначенного времени (одиннадцати часов) и каждый раз видел одну и ту же картину: ровно в одиннадцать дверь открывалась, и старый профессор подавал пальто юному Эдику Лазареву, у которого был урок передо мной. Он предъявлял нам, студентам и аспирантам, очень серьезные требования. Нас, молодежь, обогащала высокая интеллектуальная и творческая культура педагогов. Для меня Московская консерватория и сегодня остается моей alma mater, и я горжусь, что окончил ее аспирантуру. Желаю каждому молодому композитору пройти ту школу, которую посчастливилось пройти мне.

В Москве у меня сложились очень теплые отношения с В. А. Цуккерманом, с Ю. А. Шапориным, который хотя и соблюдал дистанцию с учениками, но при этом

советовался с ними о своей музыке. Меня тепло опекали А. Б. Лившиц и С. А. Баласанян. Все эти люди были великолепными музыкантами, чуткими педагогами и воспитателями.

Марк, расскажите, пожалуйста, об основных принципах Вашего творчества.

Есть темы, которые меня сопровождают все время: голоса, часто не особенно различимые, как бы в тумане, словно отголоски нечетких воспоминаний. Это связано с идеей, что музыка живет как бы вне нас, и мы ее лишь записываем. В пространстве существует некая музыка, потоки которой рождаются и исчезают, сталкиваются и сопоставляются, а музыкальное сочинение – это лишь одно небольшое «окно» в этом пересечении разных музык. И композитор обладает счастливым даром находить это «окно».

В моей музыке присутствует треугольник со сторонами «жизнь», «смерть» и «любовь». То, что не укладывается в эту схему, меня не привлекает. Тексты, которые я избираю для вокальных сочинений, почти всегда касаются одной из сторон этого треугольника. Предпочитаю, чтобы в вокальном сочинении был текст от первого лица — текст, не описывающий что-то, а выражающий мое (и исполнителя) отношение к описываемому. Кроме того, мне нравятся концентрированные и афористичные тексты, позволяющие «расшифровывать» скрытый подтекст сочинения.

Поэзия израильского поэта Иехуды Амихая, которая с 1973 года стала доминирующей в моем вокальном творчестве, находится в этом самом «треугольнике». Мне вспоминается одна очень емкая строчка из его поэзии: «За всем этим скрывается большое счастье...», я использовал ее как рефрен в одной из своих композиций для хора и оркестра. Приведут ли жертвы, которые все время приносит еврейский народ, к чему-то великому и светлому? Ждет ли вдали большое счастье? Поиски ответа на этот тревожащий вопрос, как и на другие вопросы нашего бытия, являются для меня одним из стимулов творчества.

Вокальное творчество Копытмана можно разделить на три группы – согласно сторонам излюбленного им треугольника. Одна из них открывается «Песнями трудной любви» на стихи С. Капутикян (1964) – историей женской любви и непостоянства. В сочинении «To depart» («Расстаться») на стихи Дж. Ратоша (1989) развивается другой образ женщины, которая любит и любима, но все же решает уйти от возлюбленного. В 1997 году было закончено произведение «Three Nights» («Три ночи»), повествующее о любви в ее разных формах.

Вторая группа вокальных сочинений Копытмана связана с темой жизни и смерти. Еще в Союзе им был написан плакатный цикл «Незавершенные строки» (1970) на стихи поэтов, погибших в годы Великой отечественной войны. Эта линия углубляется в сочинениях на стихи И. Амихая «October Sun» («Октябрьское солнце», 1974) и «Scattered Rhymes» («Разбросанные рифмы», 1988); последнее представляет собой своеобразный реквием, написанный к 40-летию государства Израиль.

В основу произведений третьей группы положена средневековая поэзия, с которой композитор познакомился в 1982 году при создании своей второй оперы, «Chamber Scenes from the Life of Susskind von Trimberg» («Камерные истории из жизни Зюскинда фон Тримберга»), странствующего германского миннезингера. Средневековая поэзия поразила Копытмана своим скрытым мистицизмом, абстрагированностью, медитативным характером и привлекла некоторыми техническими приемами, в частности – идеей ротации (повторов разных фраз с внутренними перестановками). Эта идея была использована в написанном в 1979 году сочинении «Ротации». Средневековая поэзия, а также арамейский текст IV века,

легли в основу сочинения «Letters of Creation» («Письма сотворения», 1986). Еще одно произведение из этой группы – «Eight Pages» («Восемь страниц») для голоса соло, о котором композитор рассказывает:

Это сочинение – как любимый ребенок, с которым не хочется расставаться. Я даже не очень заинтересован, чтобы оно часто исполнялось. Однажды я нашел в одной из антологий непонятный текст поэта Эдмонда Джабеса – короткие обрывающиеся строки с повторяющимися словами. Вначале я предполагал, что это транскрипция средневековых текстов, однако позже выяснилось, что Джабес – довольно известный и оригинальный современный французский поэт, еврей из Египта, который был вынужден в 1956 году покинуть родину и переселиться во Францию. Он издал семь собранных вместе книг лирики, где история девушки и юноши, прошедших через Холокост, переплетается с философскими текстами, написанными от лица мифических раввинов, с которыми автор дискутирует. Это очень своеобразная афористичная поэзия, в известной мере связанная с дадаизмом. Ее автор пытается понять мироздание сквозь призму вопросов, на которые, в сущности, нет ответов.

«Восемь страниц» – это моменты раздумий и размышлений. Я подобрал эти тексты так, чтобы они обусловили контрасты и динамику развития формы, стремясь передать в мелодике значимость отдельных слов. Ведь само построение фразы, ее контур и наполнение должны четко выражать мысль поэтического текста – поскольку в сольном вокальном произведении все до предела обнажено, есть только слово и его музыкальное интонирование.

Как соотносятся Ваши вокальные произведения с инструментальными? Можно ли их считать подготовительными для создания крупных форм?

Обычно вокальные и камерно-инструментальные сочинения предшествуют оркестровым, которые суммируют и углубляют найденные возможности. Я думаю, что каждый композитор в своем очередном сочинении продолжает начатый ранее «роман», и его никогда не удается закончить. Я не могу и не хочу уходить от занимающей мое воображение концепции, которая каждый раз принимает новую форму. С этой точки зрения, камерная музыка – вокальная и инструментальная – является для меня своеобразной лабораторией поиска средств музыкальной выразительности. Когда я сочиняю, то использую что-то из предыдущего и одновременно ищу нечто новое. Мне кажется, что это – наиболее естественный путь формирования стиля и кристаллизации почерка. Постепенное развитие становится твоей плотью.

Я предпочитаю вокально-циклическую форму, основанную на контрастах между частями при наличии общей линии развития. Из контрастных эпизодов-секций построены мои симфонические произведения. Но при этом обязательно должен быть скрепляющий момент (мотивный или структурный), в большинстве своих сочинений я использую арочную форму с возвращением каких-то начальных элементов.

Очень много работаю над интонацией. Для меня имеет значение, где поставить точку, паузу, большую или меньшую длительность. Я как бы примеряю каждую интонацию с точки зрения максимальной выразительности и возможности раскрыть текст, найти для него равнозначную мелодическую формулу. Иногда могу неделями вынашивать отдельную интонацию и всячески варьировать ее, чтобы найти адекватный для меня эффект.

Я всегда ищу самый экономичный путь для выражения своих мыслей, чтобы придать большую глубину и емкость высказыванию. Работа композитора,

по-моему, похожа на деятельность скульптора, который берет глыбу камня и не добавляет, а отсекает лишнее. Для меня важны две вещи: почувствовать атмосферу сочинения, услышать его в целом (тип движения, эмоции, оркестровые краски) и ощутить общую архитектонику. А после этого начинается шлифовка: я выверяю, что можно отбросить для того, чтобы получить тот же эффект, но с меньшим количеством звуков.

Меня очень волнует проблема естественного развития музыкальных мыслей в процессе сочинения. С этой точки зрения на меня оказала большое влияние концепция аметричной музыки и ее графическая интерпретация – пропорциональная нотация[70], которая позволяет освободиться от строгого деления на такты. Пропорциональная нотация построена на контрасте длинных и коротких звуков, в этом ее идея. Она раскрепостила наше структурное мышление, дала метроритмическую свободу и возвратила музыку к первоистокам григорианского пения, которое не было связано с тактовой акцентировкой. Никакая запись с тактовыми чертами не может вместить в себя тонкие нюансы развития, возможные в пропорциональной нотации. Но вместе с тем мы потеряли строгую ритмическую пульсацию, поэтому пропорциональная нотация может существовать только как одно из средств выразительности: в ней нет точек опоры, нет отсчета пульса времени.

Основная техника, которую Вы используете в своих сочинениях последних десятилетий – это гетерофония. Как Вы пришли к ней?

Мне помогла счастливая случайность. Начало было связано с сочинением «Октябрьское солнце». Мне хотелось изобразить звучание шофара – еврейского духового инструмента, типа рожка. Услышав его, я понял, что его звучание основано на глиссандо и трелях нефиксированной высоты. Я уловил также расщепления отдельных звуков и попытался воспроизвести их: разбросал основные звуки между несколькими инструментами в разных временных позициях, сдвинутых друг относительно друга по вертикали, и использовал интонационно неодинаковые переходы от одного основного звука к другому у разных инструментов. В результате произошло наложение нескольких равнозначных интонационных вариантов – без главной линии! В сущности, я пришел к специфической по звучанию текстуре, типа гетерофонии, где отсутствует иерархия между составляющими ее линиями или иными компонентами.

Гетерофонная текстура наполнена естественными переходами от консонирующего унисона к диссонирующему расщеплению (я называю подобные расщепления гетерофонической зоной). Исчезает понятие «вертикальный интервал», так как благодаря записи в пропорциональной нотации невозможно предусмотреть фиксацию определенного интервала в определенный момент. Своеобразная игра унисонов и гетерофонических зон (ослабления и напряжения) становится движущей силой текстуры такого типа.

В «Октябрьском солнце» я пришел к этим принципам чисто интуитивно и затем начал работать с ними, постепенно углубляя и расширяя область их применения. В 1982 году по предложению Джорджа Крама меня пригласили в Пенсильванский университет с тем, чтобы провести семинар по гетерофонии. Я взял все свои партитуры и отметил в них гетерофонные эпизоды, а затем выделил общие закономерности. Можно представить дело так: существующие в пространстве

[70] В данной нотации не важна точная соотнесенность компонентов между собой. Исполнение становится независимым от ровного пульса и от диктатуры такта, которые приняты в традиционной системе записи. Длительность нот при такой нотации вычисляется пропорционально относительно общей длины нотной строки (нотные головки либо соединительные ребра здесь часто заменяются протянутыми горизонтальными лучами).

«музыкальные объекты» образуют на земле разные проекции. Один и тот же «объект» может проецироваться под разными углами, но все его проекции будут совершенно равнозначными. Объединившись, они дают гетерофонический эффект. Этот эффект существует только во время исполнения партитуры, и в этом – суть гетерофонии в широком понимании.

Можно найти множество приемов гетерофонии (в их числе сдвиги, внутренняя педаль, переходы от одной точки к аккорду, от аккорда к точке). Все они подчеркивают значимость линеарных принципов музыки. В общем, гетерофония – очень увлекательная область творчества. Здесь нет никаких готовых формул и стандартов, поскольку трудно точно измерять разные параметры и соотношения.

Я нахожу все больше и больше стимулов для развития гетерофонии. Мои многочисленные ученики, каждый по-своему, тоже ее используют. Среди них – Ари Бен-Шабтай, Джонатан Бергер, Хорхе Лидерман и наиболее своеобразный – живущий в Бостоне (США) Освальдо Голихов.

Примеры гетерофонии как особого вида текстуры можно найти у многих современных композиторов. Я считаю, что алеаторический контрапункт Лютославского – это гетерофоническое явление. Микрополифония Лигети, по сути, тоже гетерофония! Когда я ему сказал об этом, он согласился, но решил оставить за своей музыкой термин «микрополифония». Берио тоже применяет гетерофонию, например, в сочинении «Coro». У гетерофонии есть будущее! Когда я начал использовать гетерофонию в 1974 году, один из моих коллег сказал: «Ты быстро исчерпаешь ее возможности». Рад, что это оказалось не так.

Я считаю, что гетерофония может дать нам ключ к очень интересному повороту в музыке. Долгое время монодическим музыкальным культурам (например, африканским, азиатским и другим) отказывали в праве быть предметом пристального изучения и профессионального композиторского внимания, потому что эти культуры построены на специфических ладовых системах, которые не вписываются в традиционную европейскую гармонию. «Дверь» к этим культурам была закрыта. Гетерофония – это именно тот другой вид многоголосия, который открывает дорогу развитию монодических культур в русле многоголосной музыки и может черпать свои силы из народной музыки и свойственных ей особенностей. Гетерофония перечеркивает предубеждение, что эти традиции не могут являться основой для многоголосия, поскольку многоголосие более не должно быть непременно гармоническим.

Знаки Вашего стиля отчетливо проступают во всех произведениях, поэтому Ваша музыка узнаваема. Но ничто не рождается на пустом месте. О каких стилистических влияниях на Вашу музыку можно говорить?

Многочисленные встречи с композиторами и их сочинениями были для меня очень важны. В годы учебы на меня большое влияние оказал Мясковский – своим искусством музыкального развития и всей лирико-психологической сферой творчества. Позднее много контактов было с польской культурой, и принципы аметрической музыки и алеаторические приемы постепенно проникли в мои сочинения. На меня влияет, в первую очередь, не индивидуальный стиль какого-либо композитора, а его эстетические принципы и философия творчества (такие категории, как контраст, единство, музыкальное развитие и архитектоника). При этом, очевидно, подсознательно я отбираю то, что близко контрапунктическому мышлению, которое остается для меня основополагающим.

Всю жизнь я возвращаюсь к двум столпам – это Дебюсси и Барток. Речь здесь опять же не об их конкретных сочинениях и техниках, а о философии. Что касается Бартока, у него я позаимствовал идею полярности и дуализма, скрытых

психологических пластов, когда партитура сплетена из противоположных и противоречивых мыслей (например, герой на сцене что-то говорит, и в то же время оркестр выражает совершенно другой образный мир). Дебюсси важен необычайной изобретательностью и красочностью партитуры.

Но самое большое влияние на меня оказал фольклор. Не мне судить о собственном стиле, но многие музыканты и критики говорили, что могут легко определить авторство моей музыки, а также мою принадлежность к израильской культуре.

Как Вы пришли к фольклору? Почему используете в творчестве музыку разных народов?

То, что создано фольклором, отшлифовано столетиями и является образцом артистичности, афоризма, точности эмоций. Этого очень трудно достичь. Корни любой музыкальной культуры лежат в фольклоре, широко понимаемом. Композитор не фотографирует музыкальную действительность, он высказывает свое отношение к ней. Поэтому я убежден, что простое цитирование и отсутствие артистического отношения к интерпретации фольклора свидетельствует об упрощенном подходе к этой проблеме.

Мое возвращение к фольклору было чисто интуитивным. Первая встреча с народным творчеством произошла в Казахстане, куда я приехал в 1958 году, отказавшись от предлагаемой мне комнаты в Москве – я хотел «строить»! С уважением относясь к тому дому, куда приезжаю в гости, я, естественно, захотел познакомиться с казахским фольклором и сделал большое количество хоровых и инструментальных обработок народной музыки. Уже через полгода после моего приезда люди стали говорить, что я проник вглубь казахской музыки и сумел найти к ней правильный подход.

Думается, мне удалось сделать что-то в этой области именно потому, что я шел по контрапунктическому, не гармоническому пути развития материала. О гетерофонии речь тогда еще не шла, но принципы контрапунктической техники – имитационное развитие, педали, вариантность, линеарность – оказались созвучными принципам народной музыки.

Приехав в Молдавию, я стал делать обработки молдавской музыки. Но здесь произошло нечто другое. Сама Молдавия, как известно, находится на перекрестке культур, и в ее народной музыке есть влияния румынской, украинской (а я ведь родился на Украине), еврейской, венгерской и прочих традиций. Этот фольклор оказался мне очень близок.

В первый год пребывания в Израиле я получил стипендию и все время проводил в библиотеках. Знакомясь с сочинениями израильских авторов, заметил, что в их музыкальном языке есть что-то необычное. Позже я обнаружил одиннадцать томов записей народной музыки, собранных известным музыковедом Идельсоном. Как мне подсказали, йеменский фольклор сохранился в наиболее чистом виде, без побочных влияний. Я слушал эту музыку – просто слушал, не анализируя, и, очевидно, подсознательно впитывал ее. Наряду с музыкой и сама жизнь Иерусалима, где я живу, его речь, окружающая природа – все это повлияло на меня, так что многие ощущают в моей музыке национальное еврейское начало. Я чувствую, что в каждом своем сочинении должен выразить мысли, которые волнуют всех нас, отразить голоса прошлого и настоящего – ускользающие миражи, воспоминания и бесконечные горизонты будущего.

Это какой-то подсознательный или, возможно, генетический процесс. Ведь до приезда в Израиль я совсем не знал еврейскую музыку! По своему образованию и воспитанию я – типичный русский интеллигент. У меня не было представления ни об языке идиш, ни о синагоге, я никогда не читал Шолом-Алейхема

в оригинале. Все, что мне вспоминается – это еврейские праздники, которые отмечались в нашей семье и сопровождались вкусными кушаниями. Интересоваться еврейской культурой более глубоко я начал лишь перед самым отъездом. В этой связи могу рассказать любопытную историю.

Еще в 1966 году я написал Второй струнный квартет, посвященный памяти отца. И вот в 1981 году, когда работы было невпроворот, ко мне обратились из Большой синагоги Иерусалима с просьбой написать сочинение к ее открытию. Это было большой честью, но времени для работы практически не оставалось. И тогда жена посоветовала: «Возьми свой Второй квартет и сделай из него оркестровое сочинение». Я сначала сопротивлялся, но в результате так и сделал. Добавил несколько тактов, вывел на центральное место виолончельную партию и немного переделал фактуру. Это сочинение – «Кадиш» – получило вторую жизнь, оно много исполняется в разных странах. И во всех рецензиях отмечается его национальный дух! А ведь написано оно было задолго до моей эмиграции, когда я еще не знал еврейскую музыку. Видимо, национальное в нас заложено генетически.

Вы – замечательный педагог и, насколько мне известно, Вы считаете, что преподавание музыкальных предметов должно основываться на глубоком изучении всех аспектов музыки и не ограничиваться конкретным периодом или проблематикой. Почему?

Большое влияние на меня оказал Шёнберг как педагог. Он ведь никогда не преподавал додекафонную систему, написав о ней только одну статью. Шёнберг старался открыть молодым музыкантам общие принципы композиции, ее философию, такие категории, как единство, контраст, развитие. В процессе формирования композитора эти понятия более важны, чем отдельные приметы того или иного индивидуального стиля. Шёнберг преподавал, основываясь на музыке Брамса и Бетховена, стараясь вскрыть сущность творческого процесса на примере классики. Поиски нового, умение работать над материалом с тем, чтобы найти наилучший вариант, неутомимая жажда знаний сделали его превосходным музыкантом и педагогом. Он писал, что талант, даже большой, учится у других, а гений учится у природы. В другом месте он подробно рассказал, чему научился у каждого из великих композиторов, и из этого можно сделать вывод, что он отнюдь не считал себя гением.

Что Вы думаете о путях развития современной музыки?

Сейчас в музыке сложная ситуация. Для западного общества всегда был характерен плюрализм – явление в принципе положительное, но порой опасное: он дает возможность выйти на арену как ярким творческим индивидуальностям, так и дилетантам. Мне нравится определение, данное в одном из словарей: «Композитор – это музыкант, который профессионально сочиняет музыку». Я хочу подчеркнуть: композитор – это профессионал. К сожалению, на практике так было далеко не всегда, и в результате на музыкальную арену нередко проникают произведения, неясные по идее и по ее претворению. В последнее время мне даже кажется, что мы снизили критерии профессионализма и мастерства.

Как складываются Ваши взаимоотношения с исполнителями Ваших сочинений?

В большинстве случаев – очень хорошо. Среди «моих» исполнителей – дирижеры Тимофей Гуртовой и Дмитрий Китаенко, певцы Сергей Яковенко и Нина Исакова – они пели в московской постановке моей оперы «Каса Маре». Я очень благодарен Юрию Арановичу и Фуату Мансурову. Интересна история с трансляцией «Каса Маре» по Всесоюзному радио. Опера была приготовлена в эфир под руководством Арановича, но он подал документы на эмиграцию в Израиль,

и его отстранили от дирижерского пульта немедленно, во время первой оркестровой репетиции. Фуат Мансуров, с которым у меня сложились теплые отношения еще в Казахстане, фактически за ночь разучив партитуру, через неделю исполнил оперу.

Многим я обязан большому музыканту Гари Бертини. Три моих наиболее значительных сочинения – «Rotations» («Ротации»), «Memory» («Память») и «Cantus V» («Кантус V») – были написаны по его заказу. Именно в записи под его руководством мое произведение «Memory» получило премию Кусевицкого[71]. Он – очень требовательный и не знающий компромиссов музыкант высочайшего класса.

Тонко понимают мою музыку дирижеры Тадеуш Стругала и Карол Стриа из Польши, израильские дирижеры Давид Шалон и Авнер Бирон. Фантастическая альтистка Табеа Циммерман – солистка в «Cantus V» – поразительно передает особенности моего письма. Я не встречал лучшей исполнительницы своих вокальных сочинений, чем Мира Закай – это израильская певица, обладающая превосходным голосом и исключительной музыкальностью. Многим я обязан великолепному музыканту Михаилу Кугелю, который дал второе рождение «Кадишу» для альта с оркестром.

Интересна история моих взаимоотношений с Зубином Метой. Он не сразу согласился дирижировать «Memory», поскольку был не вполне согласен с моей системой нотации. Но после первого же часа репетиции сказал: «Беру твое сочинение на гастроли в Америку». Для меня самым важным стало не то, что он играл это произведение в разных странах, и оно завоевало признание как сочинение израильского композитора, а то, что он привез его в Россию – в тот же зал, где за двадцать лет до этого, перед моим отъездом, была исполнена моя оратория «Песни деревьев».

«Память» (1981) — это нескончаемая череда воспоминаний, реминисценций давно ушедшего. Вслед за задушевно-отрешенным соло еврейской певицы, постепенно уходящей за сцену с йеменской народной песней, следуют три волны разнохарактерных и разнотембровых эпизодов-событий, разворачивающихся в гетерофонной фактуре. Здесь соприкасаются лиричность и драматизм, неуловимо зашифрованное и подчеркнуто открытое. После внезапной кульминации с резкими повторяющимися аккордами вновь звучит начальная песня, переходящая в экспрессивную оркестровую горизонтальную линию.

Другое глубоко трогающее сочинение — «Cantus V» (1990) для альта с оркестром — открывается пламенным монологом солирующего инструмента, к которому присоединяется взрывная импульсивная речь оркестра с трубными кличами и пронзительной лирикой струнных. Мелкая мелизматика и восточная интонационность выдают национальную первооснову этого сочинения.

Ярко-лирический тон повествования, озерные разливы экспрессивности, исповедальная интимность — эти определения можно отнести, пожалуй, ко всем сочинениям Копытмана. В его пьесах выразительно напряжена каждая интонация, пластичен любой изгиб мелодии. В авторском стиле композитора оркестровая сочность сочетается с индивидуализацией и чистотой каждого голоса, а песенные мелодические линии распадаются на мириады одновременно звучащих ритмически изломанных «отражений». Удивительно: медитативная по сути природа используемой композитором гетерофонии обретает в его сочинениях импульсивно-взрывную силу.

[71] В 1986 году «Memory» разделило Международную премию имени Кусевицкого с Третьей симфонией Лютославского.

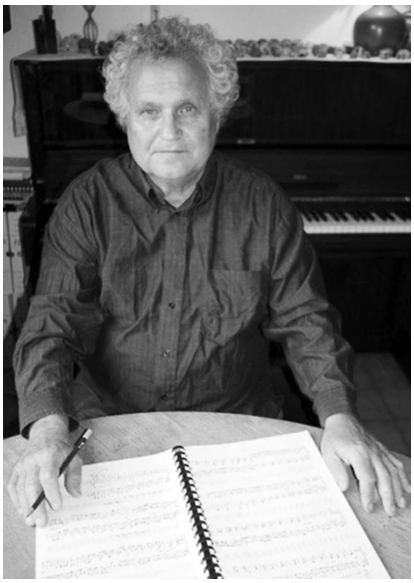
Вы попали в Россию в 1991 году после двадцатилетнего отсутствия. Как прошло возвращение? Почувствовали ли Вы перемены? Не остались разочарованы состоянием российской музыкальной культуры?

Первое, что я сделал – отправился в класс номер девять, в котором когда-то преподавал Сергей Иванович Танеев, и в котором я начал преподавать в качестве ассистента Богатырева. А затем – репетиции, встречи...

Внешне, Москва и Санкт-Петербург того времени неприятно поразили. Но встречи с друзьями компенсировали все. Эдуард Лазарев, Виктор Юзефович, Николай Тифтикиди, Сергей Яковенко, Нина Исакова, Сергей Слонимский, Григорий Корчмар, мои ученики и коллеги – встречи с ними были очень волнующи. Мне было больно, что замечательные, первоклассные музыканты в течение десятков лет были оторваны от внешнего мира и лишены возможности участвовать в мировом музыкальном процессе. А ведь московская и ленинградская школы, сосредоточившие лучшие музыкальные таланты страны, и по сей день остаются одними из ведущих в мире. У меня было ощущение, что нас обворовали. Мое счастье, что я уехал ранее.

Сейчас выросло поколение интересных, динамичных композиторов. Некоторые из них приезжают ко мне на стажировку в Израиль, я имею возможность познакомиться с ними лично. С их выходом на мировую арену русская музыка, по-видимому, станет развиваться быстрее. Я уверен, что ее влияние на мировую музыку будет усиливаться.

«Я РОДИЛСЯ НА ЗОНЕ»[72]



Валерий Арзуманов
(Россия – Франция)

Валерий Арзуманов – человек, проживший несколько жизней. Воркута и Санкт-Петербург, Россия и Франция, Париж и маленький городок с непроизносимым на русском языке названием Eu, буддистская и русская церковная музыка, классическая техника композиции и бардовская песня, профессура в консерватории и годы без работы – любая из страниц его биографии читается как занимательный роман. На каждой из них – борьба с обстоятельствами, попытка найти выход старыми и новыми средствами, и сквозь череду пересказа на этих страницах проступает необычайная цельность мировоззрения их героя, сложенная из калейдоскопически-разобщенных приближений к сути и неискоренимой веры в предзаданную правильность пути.

Интенсивность его внутренней жизни определяется не только частыми переменами места и образа действия, но и количеством написанных им сочинений на фоне долгих лет депрессии. В каталоге произведений Арзуманова числится более двухсот опусов, больших и малых, по преимуществу не изданных. Сочинения впечатляют своей прочной фундаментальностью – ясной и напористой драматургией; умением удерживать внимание слушателя в рамках классического и тонального письма; крепкой композиторской техникой, основанной на глубинном изучении разных музыкальных культур и продолжении традиций Бородина, Мусоргского и Стравинского. Его произведения захватывают интенсивностью соединения западных и восточных влияний (русский фольклор, православные песнопения, рок-н-ролл, джаз, индийская музыка, мессиановская ритмика составляют в творчестве Арзуманова неразрывный конгломерат с классическими западными способами музыкального выражения). Разливающаяся певучей мелодикой фактура его произведений построена на вариационности, дополненной хроматическим расцвечиванием голосов, и на исключительно тонкой ритмической работе, заставляющей полотна композитора вольготно дышать на длительных просторах симфонического по сути, но камерного по выполнению стиля.

Мастер крупных форм, в зрелые годы Валерий Арзуманов почти не обращался к обширному инструментарию, предпочитая работать в камерных жанрах. Одним из самых продуктивных из них для Арзуманова стала, наряду с сонатами, трио, квартетами и прочими атрибутами академической традиции, авторская песня на собственные стихи под гитарный аккомпанемент (композитор опубликовал несколько томов поэзии). Внутренняя песенность музыки этого автора отражается и на ее восприятии слушателями, поскольку звуковые лабиринты его сочинений надолго остаются в памяти и «пропеваются», возбуждая искренние переживания. Слушатель Арзуманова в первую очередь ощущает необыкновенную естествен-

[72] Интервью взято в июне 2005 года у композитора дома в городе Eu (Франция). Беседа была продолжена в 2009 году в Сан-Франциско (США).

ность его письма, непритворную простоту изложения мысли и при этом неприкрытую плакатность и насыщенность содержания.

Арзуманова, прожившего большую часть жизни вдали от родины, можно, тем не менее, назвать лирическим летописцем советской эпохи. Страдания прошедших через ГУЛАГ заложников советской системы наложили неизгладимый след на его собственную биографию и воспринимаются им как залог внутренней чистоты и просветляющей гуманности этих людей.

Этот исконно русский композитор, в котором нет ни капли русской крови, живет на северной оконечности Франции, недалеко от Английского канала, соединяющего Северное море с Атлантическим океаном, в обустроенном собственными руками небольшом особняке. Дом его, находящийся во французской провинции, где когда-то располагалась резиденция французского короля, более всего напоминает жилище русского интеллигента. Все возможные уголки в этом доме использованы для хранения нот, пластинок и книг на русском языке, изделий русских народных промыслов и объявлений о концертах из произведений хозяина дома. По углам небольшого двора он сам выстроил скромные коттеджи, в которых останавливаются, навещая родителей, дети композитора – их у него четверо.

Отшельник? Затворник? Почему-то именно так хочется назвать этого живущего в сердце Европы композитора, музыка которого не раз звучала на ведущих концертных сценах континента.

Прерывать его рассказ лишними вопросами не хотелось. Разместившись в небольшой комнате, Валерий Грантович неспешно рассказывал о прожитых годах. А мне оставалось только изумляться нескончаемым поворотам его биографии, невероятному количеству изученных и пропущенных им через себя явлений и влияний, а также необычайной цельности натуры этого человека, волею судеб попавшего на окраину Франции.

Я приехал в Петербург в 14 лет. До этого жил в Воркуте. Родился в 1944 году. Символично то, что я родился на зоне. Родители мои были репрессированы в 1937 году. В 1943-м они были освобождены и жили на поселении чуть южнее Воркуты. Потом отцу удалось получить работу в Воркуте, мы переехали туда. С 1953 года я стал учиться в только что открывшейся городской музыкальной школе. Успешно закончил ее в 1958 году.

В том же году меня отвезли в Ленинград, где была музыкальная школа-десятилетка с интернатом (ЦМШ еще не существовало). Чудом меня туда приняли, потому что играл я очень плохо. Учился на двух отделениях: на скрипичном (у Марка Комиссарова) и на композиторском (факультативно, у Сергея Яковлевича Вольфензона). Композицией занимался довольно мало.

В 1963 году поступил в Ленинградскую консерваторию по тем же дисциплинам. По композиции попал в класс к Салманову, а по скрипке – к тому же Комиссарову. Я всерьез увлекся композицией и постепенно забросил скрипку, о чем потом долго сожалел. С первого же курса мне повезло: мои занятия в консерватории проходили удачно, и мне дали именную стипендию. На четвертом курсе написал камерную оперу «Двое», она получила премию на конкурсе Центрального телевидения, и это подтолкнуло мою карьеру. Параллельно я сделал музыку к любительскому фильму, который заметили: я как бы «попал в струю», и мне начали предлагать заказы. Во время учебы в консерватории возник целый ряд сочинений, среди которых наиболее важными мне кажутся Скрипичный концерт (он был исполнен Филиппом Хиршхорном с оркестром Ленинградской филармонии под управлением Арвида Янсонса), Симфония (исполненная тем же оркестром под управлением Александра Дмитриева), Струнный квартет, вокальный цикл

«Красная флейта» и две пьесы «Памяти Берга» для большого оркестра, впервые исполненные четверть века спустя.

В 1968 году окончил консерваторию и поступил в композиторскую аспирантуру, которую через три года закончил в том же классе Салманова. С распределением мне также повезло. Я не был ленинградцем по рождению, но так как меня уже на четвертом курсе приняли в Союз композиторов, то из Ленинграда меня никуда не отправили и определили педагогом теоретических дисциплин в школу-десятилетку, в которой я и учился. Я преподавал там сольфеджио, анализ, и постепенно у меня образовался небольшой класс композиции. Параллельно преподавал в консерватории оркестровку.

Вырисовывается довольно успешная академическая карьера, но внутренне она была совсем не такой прямой. Постепенно в консерватории у меня возникла неудовлетворенность и собой, и окружающим миром, которая, начиная с 1970 года, вылилась в кризис.

До этого я развивался по общестуденческим канонам в русле европейской музыки, ориентируясь в основном на творчество Шостаковича, Бартока, Берга, Онеггера и Хиндемита. Потом была попытка понять авангард (Штокхаузен, Булез, Берио и Лигети) и быстрое разочарование в нем. Начиная с 1970–1971 года, я очень резко отошел от классического музыкального мышления, следуя в двух направлениях: с одной стороны – фольклор и восточная традиционная музыка, а с другой – рок-культура.

Это был довольно свирепый отход от обычного консерваторского пути. Я перестал писать, увлекся импровизацией. Этот период продолжался довольно долго. Но параллельно я все-таки оставался педагогом композиции в десятилетке. Тогда же начал задавать себе вопросы общедуховного порядка и понял, что все мы профессионально довольно хорошо подготовлены, но по-человечески мало что знаем. Вход в духовный мир оказался для меня связан с буддизмом, с китайской философией. Я пристрастился к литературе издательства «Наука» – тогда вокруг него было много интересного. То, что политически нельзя было высказывать впрямую, через восточную философию можно было «протащить».

Как Вы пришли к буддизму?

Первым в наших кругах на пути к Востоку был, мне кажется, Борис Тищенко. Он начал увлекаться японским гагаку, делать расшифровки. Мои отношения с ним в этот период было бы слишком нахально назвать дружбой. Между нами пять лет разницы. Но он меня как-то приметил и повернулся ко мне, а я только этого и ждал, поскольку мне очень нравилась его музыка. Наши отношения с ним, правда, с большим перерывом, продолжались всю жизнь.

Кстати, отмечу также уже более чем полувековую дружбу с петербургскими композиторами Татьяной Ворониной, Геннадием Банщиковым, Александром Кнайфелем и его женой, певицей, Татьяной Мелентьевой, с музыковедами Михаилом Бяликом и Рейном Лаулом, а также с московским композитором Юрием Буцко. Забегая вперед, скажу, что 90-е годы принесли мне дружбу с французским композитором Антони Жираром и с москвичами Михаилом Коллонтаем и Андреем Головиным. Я веду активную переписку с ныне американским композитором Давидом Финко. Мы с ним когда-то вместе учились в классе Салманова. Продолжается также моя связь с целым рядом бывших учеников по композиции.

Но возвращаюсь к Вашему вопросу. Также благодаря Тищенко, я познакомился в 1971 году с буддистским тибетским ритуалом. А после этого меня ввели в так называемую «иностранную комиссию», которая состояла всего из нескольких человек, поскольку, в отличие от Москвы, в Ленинград по линии Союза композиторов приезжало очень мало иностранцев. Чудом к нам попал певец из

Индии Гаутам, личность совершенно невероятная. Он был деканом вокального факультета у себя в Бенаресе. Его посылали в Европу, он бывал в Париже и в других столицах. Контакт с ним был не продолжительным, но интенсивным. Постепенно я окунулся в индийскую музыку.

Другой путь шел через рок, от Хендрикса и Харрисона к Шанкару. Так как во мне есть восточная кровь (мой отец – армянин), мне оказалось близко все, что связано с Востоком. Думаю, что эта музыка на меня сильно повлияла, но не на уровне материи. Меня заинтересовало другое – состояние и технология. Технология как искусство ритмического варьирования, мелизматики и мельчайших деталей; состояние как определенная статика. Я пытался приспособить восточную технологию к нашей интонационной основе.

Сперва пришлось отказаться от всего европейского и начать как бы с нуля. Постепенно стало возвращаться все, чему меня учили в консерватории – но в другом ракурсе, в другом порядке. На это ушли годы. Со временем я снова дошел в своей эволюции до Берга – туда, где когда-то, в молодости, остановился. Новый Берг оказался совершенно иным, на других корнях. Круг исчерпался, замкнулся.

Но возвратимся снова в прошлое.

В 1971 году я окончил аспирантуру. Продолжая преподавать, писал довольно много музыки к фильмам. А в 1973 году встретил свою будущую жену Катрин, француженку. Она изучала русский язык в Минске. В феврале 1974 года мы поженились, и, что было естественным для того времени, сразу же начались проблемы. В апреле меня исключили из Союза композиторов (восстановили с извинениями лишь через 17 лет). Мне дали доработать в школе до конца сезона, и в июне я уехал.

Тогда я уже знал о Мессиане, читал о нем. Поехать в Париж и попытаться попасть к Мессиану в класс я мечтал еще до того, как познакомился со своей женой. Это просто совпадение, что она оказалась француженкой. Еще одно забавное совпадение: ее лучшая подруга была ученицей Ивонны Лорио, жены Мессиана.

Мне было 30 лет, когда я оказался в Париже. Уезжали тогда не так, как сейчас. Нам позволялось вывозить 90 рублей и никаких ценных вещей. В Париже я сразу же стал искать работу, потому что надо было на что-то жить, ведь моя жена была студенткой. Стал тапером в русской балетной школе. Той же осенью показал Мессиану в консерватории свои сочинения. Оказалось, что он не берет частных учеников, и что, если я хочу у него заниматься, мне нужно поступить в консерваторию. Поначалу я этому сопротивлялся: ведь я уже окончил аспирантуру и сам преподавал в консерватории. Но, поразмыслив, сдал все экзамены и попал в его класс. Мессиан обладал всеобъемлющей художественной культурой, которой нам так катастрофически не хватало. Ему, на мой взгляд, удалось подвести рациональную основу под то, что меня так задевало в рок-музыке и в рагах. Я чувствовал, что могу многое у него взять, однако его гармоническое мышление казалось мне недоступным. Помню его реакцию на мой Скрипичный концерт: «У русских есть все, – сказал он, – только им не хватает ритма».

Формально я числился в классе Мессиана четыре года. Однако быстро обнаружилось, что учиться мне не удается. Очень много времени отнимало зарабатывание денег на жизнь. Но главное даже не в том. У меня сразу возник «идеологический конфликт». К тому времени я уже определил для себя булезовско-штокхаузеновский авангард как неинтересный. Второй раз окунаться в это не хотелось. Мессиан же принадлежал к другому поколению, уходящему корнями в Дебюсси и французскую культуру XIX века. Он говорил: «“Лады длительности и интенсивности” были для меня экспериментом, они же выстроили из этого целую систему». Под словом «они» он имел в виду авангардистов.

Параллельно занятиям в консерватории я начал изучать православную музыку, одно время пел на клиросе. Это пение и вхождение в церковный репертуар сильно на меня повлияло. Евгений Иванович Евец – регент собора Александра Невского в Париже – приметил меня, стал нас с женой часто принимать у себя, мы много беседовали. Я ему очень благодарен. Однако в церкви я не остался.

В 1975 году у нас родилась дочь, потом сын, и я понял, что в Париже нам не выжить. Моей жене подвернулась работа – ей предложили организовать секцию русского языка в городе Eu, – и я подумал, что лучшего выхода для нас нет. Мы переехали туда, и меня настиг еще более глубокий духовный кризис, чем тот, что я пережил в России. Там я все-таки не порывал со своей профессией. Полная изоляция и материальные проблемы к 1977–1978 годам достигли апогея. Потом, после мощного срыва я начал постепенно возвращаться к жизни.

Меня уже много лет привлекала литература, поэзия, языки. И, начиная с 1978 года, я стал писать песни на собственные стихи. Эта деятельность активно продолжалась четыре-пять лет. Я написал около двухсот песен на русском языке и пять небольших сборников стихов. Очень меня поддержал в этой неожиданной для композитора деятельности Ефим Григорьевич Эткинд, известный российский литературовед. Потом как-то постепенно музыка возвратилась. В 1984 году, после двенадцатилетнего молчания, я снова стал композитором.

Одно время я писал театральную музыку, думая, что так мне удастся прокормиться. Но жил я в провинции, и работы было мало. Несколько лет я просто был на иждивении жены. В 1991 году меня пригласили на место художественного руководителя в одной из национальных музыкальных школ в Нормандии, где я проработал восемь лет. Параллельно стал преподавать анализ и чтение с листа у пианистов в Руанской консерватории, где и работаю по сей день.

С 1984 года я много писал, практически во всех жанрах, кроме симфонического. Постепенно нашлись исполнители, единомышленники. Почти все важные сочинения последних лет были исполнены, кое-что издано (хотя специально изданием я не занимался). Наши старшие дети выросли и твердо стоят на ногах, а младший сын еще учится.

Вам удалось написать огромное количество сочинений.

Несколько лет назад в один прекрасный день я пронумеровал задним числом все сочинения. Первый опус я написал в 14 лет, в России добрался до 50-го. Больше десятка из них – это музыка к фильмам, штук десять – школьные сочинения, десять остались незаконченными. Во Франции за последние двадцать лет дошел до 250-го опуса. Я писал как бы группами. Первая группа – 400 коротких пьес «Фортепианный мир» в тринадцати тетрадях. Потом стал писать вокальную музыку, сначала на собственные тексты, а затем вернулся к большим поэтам. В эмиграции наступает момент, когда родной язык очищается, весь шлак уходит, и тогда нужно успеть этот язык зафиксировать. Помимо вокальных сочинений, я написал много хоровых. А потом, лет десять назад, русский литературный язык во мне кончился. Я стал работать над камерной музыкой. Сначала возникли полупедагогические, а потом и «серьезные» опусы. Из сочинений последних лет для меня наиболее важны концерт для альта и струнных «Мир», Концерт для виолончели с ансамблем виолончелей, «Три сонета Петрарки» для голоса и девяти инструментов, квинтет «Памяти отечества», фортепианный квартет, струнный секстет, четыре струнных квартета, фортепианное трио, струнное трио, три сонаты для скрипки и фортепиано, две сонаты для виолончели и фортепиано, соната для альта и фортепиано, соната для кларнета и фортепиано, соната для скрипки и виолончели, соната для скрипки соло, ряд вокальных сочинений. Совсем недавно мне удалось завершить своеобразный цикл из девяти сольных фортепианных сонат.

Насколько широко исполняется Ваша музыка?

Помимо Франции и России, мои сочинения звучали в Голландии, Австрии, Германии, Англии, Италии, других европейских странах, а также в США и Японии. Удачным оказалось сотрудничество примерно с десятком исполнителей. Часть из них из Москвы, часть живет на Западе. Из московских – это пианисты Андрей Диев, Михаил Коллонтай, виолончелист Сергей Судзиловский, скрипачи Александр Мельников, Надежда Токарева. Во Франции – пианист Сергей Мильштейн, альтистка Наталья Толстая, виолончелист Александр Дмитриев, живущая в Вене скрипачка Елена Денисова и Алексей Мошков из Брюсселя, целый ряд французских и голландских музыкантов. Отдельно отмечу Женевьеву Жирар – французскую пианистку, переигравшую множество моих сочинений. Несколько вокальных сочинений исполнила и записала московская певица Елена Либерова. Исполнение моих русскоязычных сочинений французскими певцами меня ни разу полностью не удовлетворило.

Конечно, французская культура на меня очень сильно повлияла, но опять-таки не впрямую. Мне кажется, что самое главное в моей музыке – это советский слой 1950-х годов, причем в его самом простом виде. Я ведь жил в Воркуте, и там ни о какой классической чистоте речи быть не могло. Мой отец был музыкант-любитель, играл на мандолине. По радио звучали популярные советские песни и марши. Классическая музыка началась для меня позже, в основном, в Ленинграде, но это было скорее вторично. Мне всегда казалось, что моя роль – создать из этого первичного музыкального материала настоящую сложную художественную и языковую культуру. Думаю, что именно на это я потратил последние годы. Делалось это во имя многообразия, «ради сложности мировой». С Запада, со стороны, все видится иначе, и получается, что, несмотря на лагеря и другие советские извращения, в той цивилизации было нечто иное, оригинальное. И, вероятно, только высокая и сложная культура в состоянии это сохранить.

Вы используете в своих сочинениях фольклорные элементы?

Да. Этот фольклор вытекает из русского фольклора XIX века, за которым стоят века. В квинтэссенции этих попевок выражена суть цивилизации. Я думаю, что есть какая-то единая народная душа, она выражается через уклад, язык, семью и культуру, и вот ее-то и нужно понять.

Во мне нет ни капли русской крови. Я не отстаиваю свою «русскость» на уровне национальной принадлежности – это скорее культура и язык, как для Лермонтова, Блока и многих других.

Изменились ли Ваши отношения с Россией, когда стало возможным туда ездить?

Мы все поверили в перестройку, начали помогать, привозили людей, устраивали концерты. Но все быстро и резко изменилось, возник новый капитализм. В новой России я чувствую себя теперь за границей, в незнакомой стране, носителем языка которой я являюсь. Мотивации людей мне не понятны. Хуже того, я уже не понимаю своих собственных друзей. Мы говорим с ними лишь о нашем прошлом, о юности.

Вы принадлежите к христианству?

Я верующий. Но я не принадлежу ни к какой конгрегации.

А в музыкальном смысле?

Я думаю, что на мой мелос православная музыка частично повлияла.

Каковы в таком случае Ваши стилистические ориентиры?

Много лет моей «идеей фикс» было то, как можно связать воедино разные компоненты. В конце концов, вероятно, в моей музыке состоялся сплав советского мелоса 1950-х годов с классикой в ее русско-германском варианте – сна-

чала с самыми ее банальными слоями и постепенно с погружением в серьезные. К этому добавилась православная музыка, русский фольклор и в целом Восток, от арабов до индусов. В этом сплаве есть даже армянские черты.

В последние годы мне удалось, кажется, отчасти врасти во французскую гармонию, в большей степени через Дебюсси. Джаз и рок тоже повлияли, вероятно, но очень опосредованно, скорее на уровне ритма и принципов коллективной игры, импровизации.

Одно из первых произведений, воплотивших все это – квинтет «Памяти отечества». Это серьезное сочинение подытоживает мои отношения с Россией. Мы много лет жили в стороне от нее и как бы следили за ней издалека. В один прекрасный момент вдруг увиделось все как единое целое.

Один французский композитор сказал мне: «Когда все это из Вас выйдет, Вы сможете писать свободно». Это тяжелая фраза. Отчасти, думаю, он был прав. Жизнь как бы «выходит», возникает ощущение внутренней свободы, и открывается какая-то иная перспектива.

В квинтете есть цитата из пионерской песни. Советский фольклор невероятно живуч: ты не можешь освободиться от него, и, чтобы с этим что-то сделать, лучше всего включить его в сочинение. Кроме того, не все же там, в России, надо похоронить. Нельзя ничего отрезать. Мы уже столько революций совершили, пора перейти на другой уровень. А там до сих пор самое главное – отрицание. На самоотрицании люди строят свои собственные пьедесталы, все повторяется. Коммунизм был построен на отрицании предыдущего, теперешние люди отрицают коммунизм. Может быть, в этом – трагедия России, что в ней нет настоящей преемственности. Хлебников говорил, что каждые 28 лет все меняется на противоположное – но это же ужасно.

Валерий Арзуманов подарил мне несколько партитур и компакт-дисков с записями его сочинений, включая замечательные «Двадцать семь легких пьес для фортепиано» и исключительно умело сконструирорванные квазинародные вокальные циклы «Сквозь призму», «Облако» и «Прости» на слова самого автора музыки. Но именно упомянутый композитором квинтет «Памяти отечества», написанный к двадцатилетию эмиграции, произвел самое неизгладимое впечатление. По первоначальному ощущению от общей нервозности высказывания и субъективной образности это произведение напоминает своего рода «русифицированный» Квинтет Шостаковича, но по внутреннему наполнению оно оказывается сугубо индивидуальным оттиском творческого стиля Арзуманова.

Одночастный фа-минорный квинтет выстроен в форме опосредованных «вариаций на стиль», прослоенных сольными каденциями каждого из инструментов. Открывается он медленным полифоническим экспонированием стонущих мотивов у струнных с похоронной поступью на 11 четвертей, плагальностью и немажорной доминантой. К концу первой страницы партитуры становится ясно, что построения не случайно отграничены друг от друга пунктирными разделительными чертами, прочерченными лишь для удобства координации исполнителей: тактовой акцентности и метрической синхронности композитор решительно избегает, за исключением очевидных начальных или кульминационных моментов. Ритмическая ткань произведения дышит и пульсирует, как пульсирует мысль в нервной системе человека при попытке дойти до истины.

Тактовое единообразие впервые знаменуется вступлением фортепиано с основной темой на 9/4 (в изменении размеров, связанном с постепенным сокращением объема тактов, выражается еще один уровень ритмической активности). Эта тема появляется в патриотически-маршевой оболочке с намекающими на танго

подрагивающими форшлагами. Благодаря ритмической нестабильности и избеганию тоники в мелодии эта тема оказывается предельно неустойчивой и, посредством наслаиваемых друга на друга пунктирных ритмов, моментально накаляется до предела, обретая выход в постепенно замедляющемся провозглашении мелодии у струнных, поддерживаемой одиноким доминантовым басом фортепиано.

После этой временной метрической передышки вновь происходит перемена размера, и, наконец, возникает давно ожидаемая слухом квадратность: на 8/4 вступает квазисоветская песня с минорной маршевой мелодикой. После полного проведения этой темы, с самого начала оплетаемой размывающими ее контуры трелями, начинаются вариации: раздирая тему на части, в ля миноре вступает бурный эпизод на 7/4, а затем слышится пульсация танго с неровно дышащим несимметричным ритмом.

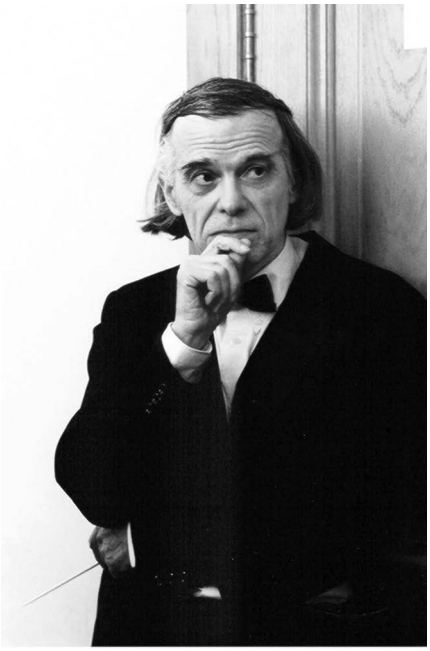
После судорожной паузы и аккордов при постепенном замедлении темпа возникает краткий монолог у скрипки, основанный на смутно угадывающихся очертаниях уменьшенного септаккорда. И вновь вступает в права жанровая сценка – нэпманский ностальгический вальсок на 5/4 в ля миноре и «советский» мотив у двух скрипок на 6/4, завершающийся на пьяниссимо.

Следующий этап развития начинается экспрессивным соло виолончели, перерастающим в дуэт со скрипкой – трагически-растерянный и неуравновешенный, с мотивами-намеками из «советской песни» – и в трио скрипки, альта и фортепиано. Это – медленная часть цикла, буквально купающаяся в неизбывной ностальгической тоске, подчеркнутой тритоновостью и пониженными ступенями. Возвращаются все инструменты, и в низком регистре у виолончели проводится тема начальной интродукции, на этот раз в несколько более отчетливом метрическом варианте на 10/4 и на доминантовом басу фортепиано. Эта тема постепенно обрастает все тем же хроматически-гомофонным варьированием – как будто линза, сквозь которую смотришь на мир, постепенно затуманивается и выявляет лишь отдельные его контуры. Из этого разрозненного мира у фортепиано на пьяниссимо выплывает дублированная в терцию танцевальная мелодия – согласно авторской ремарке, «будто неожиданное воспоминание». Оно постепенно переплавляется в другое, на месте скерцо, с отрывистым остинатным басом фортепиано, судорожным взвизгиванием струнных и метрическими перебивками. Вся эта суета приводит к поистине рахманиновскому разливу фактуры (с пометкой «играть предельно широко» при квадратном метре (6/4) в ля миноре), в недрах которой в партии фортепиано пропевается мелодия в «советской» гармонизации, хромающим взлетом приводящая к задыхающемуся вальсу на маркато и, сразу после него, к шопеновски рафинированной каденции фортепиано.

«Подражая трубе», скрипки исполняют похоронный марш a la Шостакович на доминантовом бурдоне виолончели и альта, образуя арку с начальной интродукцией струнных. Все тонет в трелях, раздаются отрывистые аккорды, и после грандпаузы наступает трагическая каденция альта, перетекающая в неустойчиво блуждающий дуэт с первой скрипкой и в медленную кульминацию цикла с аккордовой остановкой на пьяниссимо. В фа-диез миноре на равномерно пульсирующем четвертями басу фортепиано вводит изломанную пионерскую песню – олицетворение ушедшей эпохи. Ушедшей, к счастью и к сожалению.

Квинтет «Памяти отечества» – что это, стремление вернуть утрату или попытка забыть как можно скорее? И то, и другое. Глубинный протест против советской системы, как это нередко бывает у ее истинных диссидентов, соединяется в творчестве Валерия Арзуманова с трогающей душу ностальгической ноткой, и именно это щемящее сочетание, дополненное неизбывной тоской по родине, лежит в основе его творчества.

«МУЗЫКА – ЭТО ИНСТРУМЕНТ ПОЗНАНИЯ»[73]



Александр Рабинович-Бараковский (Россия – Швейцария)

Музыка Рабиновича узнаваема с первого звука. Точнее – с первого аккорда, который нередко является квартсекстаккордом. Именно такая триумфально неустойчивая устойчивость и характеризует стиль композитора. Вроде бы, «обычный» минимализм, но на поверку он оказывается совсем не обычным, с весьма изощренной гармонической работой и четкой структурной организацией, и всегда – с крупицей сомнения, выраженной той самой назойливой пятой ступенью в басу, неразрешаемыми гармониями и планомерным прохождением по хроматической гамме. То есть, слушателю не бьют по голове прописными истинами, а заставляют над ними задуматься.

Каждое сочинение Рабиновича является частичкой макрокосмоса, которая отражает в себе всю вселенную, проецируя ее через ту или иную музыкальную конструкцию. Композитор вовсе не стремится выразить через музыку свою уникальность и неповторимость; не пытается показать, что он лучше и оригинальнее всех. Он просто живет – без заказов, без гонораров, радуясь средненьким записям с концертов и вообще тому, что он продолжает сочинять музыку и делать свое дело. Музыка для Рабиновича – способ найти верный путь для осмысления своего духовного опыта. Он занимается музыкой, чтобы докопаться до сути в самом себе и в том, как устроен мир. Из музыки, как из глины, вылепливается внутренний мир композитора, окрашенный прочитанным, услышанным и продуманным. Мир этот возникает перед нашими глазами (точнее – перед нашим слухом) – из маниакально-настойчивых повторений, из упорно проходящих из произведения в произведение узнаваемых гармонических оборотов, из регулярных сюрпризов, устраиваемых столкновением несопоставимых аккордов, из взволнованно-вопросительной мелодики, из безостановочной фактуры – и складывается в картину непрерывных духовных поисков и неусыпной мотивации композитора перед самим собой: я существую для того, чтобы думать, понимать и находить возможный путь движения. Путь этот формулируется у Рабиновича посредством «простых» и очевидных для слуха музыкальных решений и служит тому, чтобы выразить и попытаться хотя бы для себя решить проблемы современности, чтобы предотвратить надвигающуюся духовную и физическую катастрофу. При этом музыку Рабиновича не хочется называть философской или психологической. Задача этого композитора – научить и образумить не других (своих слушателей), а самого себя. Он не выражает свое «я» через музыку, а пытается это «я» сформировать и улучшить, непрерывно стремясь к углублению своего духовного бытия.

Вновь открытый Рабиновичем мир тональности, усиленный цепкой утвердительной ритмикой, беспредельно красив. Его «немелодические» мелодии, возни-

[73] Беседа состоялась июне 2010 года в Женеве (Швейцария).

кающие из повторений мотивов и хроматических последований, запоминаются и легко пропеваются. Его музыка архитектурна; одним взглядом в первую же секунду можно охватить – предвидеть – целое, а медленным последовательным вслушиванием – проникнуть в детали дизайна. Время, как в архитектуре, одновременно застывает в одномоментности и растягивается до бесконечности. Длящееся часами произведение Рабиновича может показаться очень коротким из-за напряженного авторского вслушивания во внутренний пульс, которое не дает расслабиться и сжимает долговременный мыслительный процесс в мгновение.

Музыка Рабиновича архитектурна еще и потому, что она гармонична. Как в строении из камня, в ней есть та необходимая устойчивость (тональная основа), которая не дает этому строению развалиться. В его сочинениях сочетаются движение и статика, жизнь и смерть, страдание и покой. Постоянно колеблющееся звуковое поле стабильно, как стабилен архитектурный каркас, и в то же время наполняется лучами струящегося через окна света и веянием проникающего через открытые двери морского ветра.

Архитектура сочинений композитора базируется на нумерологии. Рабинович – пифагореец по натуре; он доверяет, в первую очередь, числу, а не чувству, и просчитывает каждый последующий момент. Однако, высчитывая мельчайшие компоненты музыкального развития, он подвергает их строжайшей слуховой проверке и обосновывает движениями своего сердца. Интуитивный по складу характера, композитор пытается структурировать свой внутренний мир и понять систему, которой подчиняется мир окружающий. Отсюда – его парадоксальное увлечение одновременно наукой и алхимией, а также культурами и религиями всего мира. Символизм, присущий нумерологии Рабиновича, выражает привнесенные из этих культур принципы коммуникации с внешним миром, а также образные характеристики важнейших религиозных и философских понятий, ставших ключевыми и для его музыки.

Все сочинения Рабиновича объединены в огромный цикл под названием «Антология архаических ритуалов: в поисках центра». «Ритуалы» – весьма точное определение сути музыки композитора. Она подчинена высшему порядку, тому циклическому мироустройству, которое руководит обществом с древности до наших дней, основываясь на архетипических или мифологических моделях. Неизменная стереотипная последовательность действий, свойственная любому ритуалу и обусловленная социальным или культурным контекстом либо традицией, в музыке Рабиновича стала репетитивностью тонально укорененного материала. Концентрическими кругами возвращаются мотивные и гармонические обороты, обрисовывая неизменное устройство мира, вращающегося вокруг центра, общего для всех людей и народов. Вот этого-то центра и пытается доискаться Рабинович, в надежде найти путеводную звезду, которая поможет ему вывести человечество на путь истинный.

Мы встретились с композитором в Женеве, где он прожил долгие годы и куда приехал для нашей беседы на поезде из небольшого городка La Chaux-de-Fonds, где сейчас живет. Для начала он пригласил меня на обед в японский ресторан – его любимое место в Женеве, – где мы проговорили до того момента, пока нас оттуда не выгнали спустя час после закрытия на дневной перерыв. Потом Рабинович повел меня по «своей» Женеве: показал русскую церковь, дом, где жил Андрей Волконский, парк у воды. Было тепло, но Алик постоянно натягивал на уши шерстяную шапку и укрывался от небольшого ветерка. Этот худой, незаметный и тихий человек смеялся настолько ярко и заразительно, что мне немедленно стало понятно, откуда исходит экстатическая возбужденность его музыки: в ней прорывается его неожиданный и привлекательный смех.

Беседа наша разветвлялась во всевозможных направлениях, и позже я попыталась «собрать» ее в связное повествование. Проступил цельный и сильный характер.

Вы из благородного рода?

Мне на голову вдруг обрушилась моя родословная – остатки генеалогии нашей семьи. Я этому чрезвычайно обрадовался – память о предках важна, хотя бы для того, чтобы понять что-то существенное в своей психике и ее отклонениях. Неожиданно получил все сведения от родственницы в Петербурге, которую не знал до этого. Мне это тем более важно, так как я очень интересуюсь так называемой «Transgénéalogie» – новым, свежим течением в психоанализе. Ученые называют фантомами те патологии, которые нам достаются в наследство от предков – патологии бессознательного. Для психоаналитиков эти фантомы – объекты подсознательного, тогда как для шаманизма это души, которые не смогли раствориться в безграничном свете (души умерших).

Но, конечно, все чрезвычайно сложно. С одной стороны, дворянская линия – граф Горский, генералы, а по другой линии – раввины. Тяжелое наследство!

До десяти лет я проводил время в Баку, без родителей, и не занимался музыкой. Родители уехали в Москву, и я жил с бабушкой. Позже добавил ее фамилию к своей и так стал Рабинович-Бараковский. Никаких забот не было, жизнь была приятная.

В 10 лет я попал в Москву и начал заниматься композицией в Мерзляковской школе.

Когда мне было лет 13, мой очень хороший друг Петр Мещанинов дал мне партитуру «Воццека» Берга. Я был поражен и начал сочинять в этом духе, а потом принес моему учителю Сонату для альта с роялем, стал играть. Он начал истерично на меня кричать, махать кулаками: «Прекрати сейчас же играть это говно! Если ты еще раз принесешь мне что-нибудь подобное, я сделаю все для того, чтобы тебя выгнали из музыкальной школы». У меня внутри все дрожало. Это на меня произвело такое впечатление, что выбило из колеи на несколько лет, поскольку я жутко боялся быть исключенным. Считаю, что мой учитель повел себя недопустимым образом. Я мог с ума сойти, так был испуган криками и бешенством. Может, я решил потом уходить от экстремальных эмоций, потому что знал, что это такое. Я приспособился и стал писать в том стиле, который он любил, и учитель однажды погладил меня по голове – что было не меньшим кошмаром. А потом он сам стал писать в стиле Берга!

В консерватории я учился у Кабалевского и потом у Пирумова. Александр Пирумов был замечательным и толерантным человеком. Он просил меня на уроках делать доклады о современной западной музыке – о Бартоке, Мессиане, Веберне. Он рисковал своим положением и мог бы вылететь за это из консерватории. Консерваторию я закончил в 1967 году.

Если говорить о занятиях фортепиано, я решил им заниматься в 14 лет. Петр Мещанинов часто играл передо мной на рояле. В определенный момент до меня дошло, что я не умею играть, поэтому и решил начать заниматься – из зависти. И не смог, потому что руки сразу стали болеть. Но продолжал, несмотря ни на что.

До 18 лет я учился у Фишмана, а в консерватории меня освободили от уроков фортепиано, потому что я не мог касаться инструмента по медицинским причинам. Позже мне надо было как-то зарабатывать деньги и пришлось вновь вернуться к роялю. Я пытался найти способ играть на рояле, загибая костяшки пальцев. Начал выступать на каких-то концертах и турне с другими исполнителями – зарабатывать. А потом мне стало интересно играть ту музыку, которую нельзя было играть. Вот так одно за другое стало цепляться каким-то странным

образом. Все было неестественно, потому что неестественно играть с больными руками, загибая пальцы. Позже, на Западе, я стал играть с машинкой, которая направляла теплый воздух на руки.

Ради денег я работал и в издательстве «Советский композитор»; редактировал, в числе прочего, «Сюиту зеркал». Из-за Волконского меня и выгнали из издательства. Я к нему приходил два раза, просил просмотреть мою редактуру. Но он же аристократ, смотреть не стал. Потом это должно было выйти, и вдруг они спохватились: а что же мы издаем. Созвали собрание и решили не публиковать, испугались. Вспоминается история с Эренбургом. Литераторы решили раскритиковать какой-то его роман как контрреволюционную книгу. Созвали съезд, и 300 человек взошли на трибуну и высказались против этой книги. После этого вышел Эренбург и сказал: «Я не хочу говорить от своего имени и прочитаю Вам письмо, которое недавно получил. “Уважаемый Илья Эренбург. С огромным удовольствием прочел Вашу замечательную книгу. Спасибо Вам сердечное. Иосиф Виссарионович Сталин”». Пошел второй прогон, и эти же люди, которые только что выступали против книги, начали говорить прямо противоположное.

С «Сюитой зеркал» произошла обратная история. Ее решили издать, а потом на заседании всего издательства вдруг спохватились и стали бить себя кулаками в грудь: как же мы не заметили, что тут текст Лорки! И тогда я попросил слова и начал говорить следующее (а моя соседка тянула меня за рукав, чтобы я сел): «Не могу понять, где я нахожусь, не в цирке ли? Всем известно, что Лорка был застрелен фашистами. История повторяется, и вы устроили ему вторую экзекуцию. Я никогда не думал, что окажусь свидетелем публичной казни человека, уже застреленного фашистами». Все были ошарашены, после этого меня выгнали из издательства. Кстати, я никогда не был членом комсомола. А то, наверное, и из комсомола попросили бы.

Как складывалась Ваша жизнь, когда Вы оказались на Западе?

Лучше об этом не вспоминать. Я уехал с семьей. Была полная беспросветность, я жутко депрессировал.

Писал тональную музыку, когда приехал. Здесь же был тоталитаризм, Булез был вроде диктатора. Сейчас он немножечко притих, хотя продолжает говорить странные вещи. Все композиторы бредили коммунистическими идеями, убеждали меня, что коммунизм – это хорошо. В Италии были «красные бригады». Все говорили: лучше быть красным, чем мертвым. Вся Италия была обвешана красными флагами. Даже в Москве этого не было. Я попадал на какие-то фестивали, и со мной люди переставали здороваться – нельзя было.

Вот такой получился парадокс: я поехал искать свободу, а получил… Свобода – это понятие странное, она существует только как внутренняя, а внешне – это уж как повезет.

Из Советского Союза Вы поехали прямо в Швейцарию?

Нет, сначала я оказался в Париже. Если бы у меня были здоровые руки, я смог бы защищаться, но руки были больные. Поэтому я попал в довольно сложную ситуацию: нечем было защищаться. Репутация была у меня уже странная: мол, он пишет какую-то музыку в сплошном мажоре, но мы же не дети, мы же знаем, как надо писать.

Здесь подавляющее большинство, как, впрочем, и везде, делает то, за что истеблишмент платит деньги. Так, один профессор преподает музыковедение в университете. Пару лет назад он спросил меня, чем я в тот момент был занят. Я ответил, что готовился дирижировать Девятой симфонией Шостаковича. Тогда он сказал: «Я всегда обожал Шостаковича, но втайне». Если бы он это делал в открытую, его академическая карьера не состоялась бы.

Мне хочется упомянуть имя крупного мыслителя Иммануила Великовского. Он не был астрономом по профессии, но фантастически знал астрономию. У него была невероятная интуиция. В 50-х годах он написал книгу «Worlds in Collision» («Столкновение миров»)[74], где впервые выразил идею о том, что Земля и Солнечная система были подвержены постоянным трансформациям в силу того, что природа не знает, что такое этика, и все время возникают какие-то случайности и катаклизмы. Против него восстали ученые и потребовали запретить продажу книги.

Другой изумительный американский астроном, Карл Саган, писал книги и снял документальный фильм. Говоря об астрономии, он был столь же обаятелен, как и Бернстайн в беседах о музыке. В своем фильме Саган сказал о Великовском: «Я не совсем согласен с некоторыми из тех идей, которые он утверждает. Но я категорически возражаю против той ненависти, которую вызвала в научных кругах эта книга. Это совершенно недопустимое явление».

В этом обществе без конца возникают явления отчуждения и неприятия. Люди трудно ко всему привыкают. Так как это связано с позициями в обществе, получается, что люди боятся потерять кормушку. Я не хочу себя идеализировать, но мне нечего было терять. У меня кормушки никогда не было и никогда не будет.

Вы могли бы ее приобрести и идти своим путем.

Мог бы в одно время. Когда я в первый раз (во время моего первого выступления в качестве дирижера в 1999 году) продирижировал оркестром «Sinfonia Varsovia», мне предложили сразу стать его главным дирижером, после Менухина. Но я не пошел на это, не стал делать уступки самому себе. Ведь если бы я стал дирижером, это было бы очень плохо для композиции, поскольку пришлось бы тратить много времени на дирижирование.

Начал я дирижировать, потому что это дало возможность исполнить мои вещи. В основном исполнял чужую музыку, но в какие-то программы мне удавалось вставить и свою. Я этот случай не искал и не предвидел, но он возник.

Понимаете, в чем дело: в музыке меня интересует культура и культурная традиция. Мир стал единым. То, что происходит на другом его конце, становится известно в ту же секунду во всех уголках. С 1964 года у меня началась стадия, связанная с тем, что впервые на русском языке издали «И цзин» – «Книгу перемен». Это была случайность, что ее издали именно в то время. Ею надо было увлечься и понять, что это может составить интерес существования. Но китайская культура была далеко не единственной, которую надо было изучать. Существовали вавилонская культура, египетская; существовала такая феноменальная страна, как Индия. А в Москве 70-х годов не было доступных материалов об этих культурах. Мне нужны были книги, которых не было. Я жил как в клетке. Мне хотелось развиваться, умственно продвигаться, а возможностей для этого не было. Мне были нужны языки, я учил английский и французский. Музыка меня, как ни странно, меньше интересовала. На меня больше всего повлияло чтение.

То есть, Ваш отъезд не был политическим актом? У Вас не было антагонизма к системе?

В какой-то мере был, потому что я играл ту музыку, которую нельзя было играть. Я впервые в России исполнил «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» Мессиана, и на афише нельзя было написать, на кого были эти взгляды, писали просто «Двадцать взглядов». Естественно, это была форма оппозиции с моей стороны. Также впервые я исполнил сонату «Конкорд» Айвза и даже половину

[74] Immanuel Velikovsky, *Worlds in Collision* (London: Macmillan Publishers, 1950).

пьес Штокхаузена. Все, конечно, наизусть, так как время было полугероическим и одновременно полубезумным.

Однажды у меня появилась возможность «сделать себе имя». Для одного концерта в 1972 году, в котором я должен был играть с ансамблем Андрея Волконского «Мадригал», я написал кантату «Les mots de Andrei Biely» («Слова Андрея Белого») на выдержки из стихов Андрея Белого. Она должна была исполняться в Доме художника, и я включил в программу произведения Шнитке и некоторых других авторов. Должны были прозвучать сочинения шести композиторов. Какой-то француз позвонил из посольства директорше и спросил, в котором часу будет концерт. Так директорша узнала о концерте, испугалась и сразу отменила его. Несмотря ни на что, мы решили этот концерт провести. Утром в день концерта мне позвонил Альфред. Он сказал: «Алик, Вы, конечно, можете делать все, что хотите. Но Вы должны учесть одно обстоятельство: этот концерт может быть выгоден только Вам. А мы можем пострадать».

Естественно, никакого страдания для него не было бы. Но я никогда не мог перешагнуть через кровь и тут же отказался от идеи выступления. А ведь это могло бы быть большое дело для меня, жизнь могла бы быть облегчена после этого. Я мог бы «сделать себе имя», потому что была бы большая провокация, все узнали бы об этом концерте. Но я отказался и не пошел на войну из-за фразы, которую произнес Шнитке (музыку его я, кстати, чрезвычайно ценю). Я пострадал, преимущественно, в глазах тех, кто в меня верил – в их глазах я оказался трусом, хотя не был им, и себе навредил. Жить легче, если твое имя более или менее известно. Моя известность была минимальной, а эта акция была бы очень громкой.

Потом все было очень сложно. Потому что нельзя приезжать на Запад, не будучи хотя бы чуть-чуть известным, и притом о чем-то заявлять. Вас не знают, а репутация плохая. Это конец. Вы не можете найти работу, не можете существовать. Жизнь идет либо по восходящей, либо по нисходящей. Если по нисходящей, то все становится хуже, хуже и хуже. Изменить это почти невозможно.

Шесть лет я прожил в пригороде Парижа. Совершенно ужасное было существование. А потом Волконский позвонил мне и сказал, что есть возможность устроиться на работу в Женеве в качестве пианиста. Я приехал на конкурс и выдержал его. С 1980 по 1987 годы работал с хором в театре в Женеве. У меня была семья, и ее нужно было содержать. В Женеве я прожил 30 лет, а год назад уехал в маленький городок La Chaux-de-Fonds. В Москве случайно продалась квартира, которую моя тетя оформила на мое имя – я об этом даже не знал. На эти деньги я смогу какое-то время жить. Снимаю дешевую квартиру в небольшом городке. Мне хорошо, что этот городок изолирован. В Женеве я жил в такой же изоляции, так что в этом смысле ничего не поменялось.

Время от времени мы с Андреем виделись. Я всегда к нему относился с большой симпатией, несмотря на странные вещи, которые он говорил. Он был аристократ с болезненным мировоззрением. Аристократы, как он объяснял, это самые лучшие люди, и работать они не должны. Он изобрел систему каст, по которой он был самый лучший, а я получался самый худший. Он свято верил в эту систему.

Я совершенно не понимаю, почему его отвергли на Западе. В таком возрасте это, наверное, переносится с очень большим трудом. В России у него все само собой получалось, а здесь он не смог перестроиться. Как он, с его возможностями, оказался в таком положении, что его не приняли на Западе?

Он говорил, что не захотел вживаться в фестивально-авангардную среду, как и Вы.

Но он-то с ними на одном языке разговаривал. У него все-таки были семейные деньги, и он мог бы работать. А мы с ним проводили время, как ветераны

Первой мировой войны. Я не мог это переносить, терял всякую энергию. Это разные манеры восприятия.

Он пытался найти свой путь после авангарда, но не смог найти другую дорогу. В этом его трагедия. Он сам себя не принял, не мог понять, в каком направлении двигаться. Он не смог реализовать свой колоссальный потенциал, потому что всегда хотел быть не похожим ни на кого, а здесь оказался похожим на всех.

Он уехал из России за год до меня, в 1973 году. Женился на еврейке Наташе Яблонской, она была моей хорошей знакомой. Я тоже уехал по еврейской линии, и в Израиль тоже не поехал. Из огня в полымя лезть не стал.

Когда по совету Андрея я стал работать ежедневно, начал хотя бы что-то зарабатывать. Но не мог сочинять, поскольку работа была отупляющая, и впал в депрессию. Потом я ушел с этой работы, и у меня не было ничего. Гастролировать, играя на рояле, я начал случайно: встретил на улице одну известную пианистку, с которой у меня раньше был небольшой роман, я его сам и прекратил. И она была в ужасном состоянии, и я. Мы решили существовать вместе, и тогда ее импресарио стал делать для нас концерты, хотя я об этом никогда не просил. Ему было важно, чтобы я был с ней, поскольку он видел, что это вносило какой-то порядок в ее жизнь. А мне важно было финансово поддерживать дочку и бывшую жену.

Таким образом, я стал играть, вынужденно. Все это было совершенно не предусмотрено, происходило помимо меня, вдруг меня увлекло куда-то. Были концерты, за которые очень хорошо платили. Больше половины из них отменялось за день до концерта по причинам, которые мне никогда не были объяснены. Она их отменяла.

В 1980 году мы играли в первый раз «Популярную музыку» – это она меня попросила, не я. В основном мои вещи я начал играть в концертах после 1996 года, когда у нас были уже неважные отношения. В 1998 году мы совсем разошлись, но концерты продолжались. Лишь три года назад я от них совсем отказался: попросил, чтобы меня перестали иметь в виду. Я и раньше пытался так сделать, много раз, но меня всегда упрашивали продолжать. Но три года назад решил совершенно твердо и больше не выступаю.

Вы общаетесь здесь с композиторами, музыкантами?

Нет. Дело в том, что за последние 50 лет на Западе сформировалась огромная армия, с большим количеством дивизий, авангардистов-модернистов, называющих свою деятельность «подрывной» («subversive»). Парадокс, правда, заключается в том, что на такую тяжелую повстанческую деятельность западные государства не жалеют субсидий, подкармливая эту армию довольно щедро. Сейчас просто невозможно увидеть композитора, который не считал бы себя авангардистом. Фестивали современной музыки давно уже стали прибежищем и тихой гаванью современного конформизма. К тому же, очень трудно общаться с музыкантами, больше не здоровающимися с Вами после исполнения Ваших сочинений, как это произошло в Граце (Австрия) в 1977 году, или же на Биеннале в Венеции в 1979 году – тональная музыка, какой ужас!

Но сейчас-то Ваша музыка должна хорошо пониматься всеми?

Вы невероятно оптимистичный человек.

Все-таки Вы здесь остались, не стали возвращаться обратно, как многие сделали, когда стало возможно.

Мне нужно было развиваться чисто интеллектуально. У меня не было доступа к источникам, которые меня интересовали, а жизнь проходила.

Мне очень близок Юнг. Вся его философия сводится к тому, что смысл жизни – это нахождение и реализация «the self». Но для этого должны быть воз-

можности. И я выбрал путь музыки, но если занимаешься, то для этого нужны материалы. Нужно было уехать и преодолеть провинциальное мировоззрение.

Гершкович когда-то сказал: «Я очень люблю Андрея Волконского. У него только один недостаток: слишком большой блат у самого себя». В России у меня был «блат у самого себя». Я себя считал особенным, противостоящим власти. Жизнь очень нюансирована. Самолюбование и самопрощение невозможны, нужно к себе очень критически относиться. Но почти невозможно относиться критически, не получив для этого необходимую информацию.

Вам понадобился другой контекст, чтобы оценить самого себя?

Конечно. В этом контексте появилась возможность быть связанным, почувствовать себя частичкой общего мира, гражданином мира.

У Вас сохранился прекрасный русский язык. Вы читаете русскую литературу?

Долгое время не читал, только в последние 4–5 лет начал. До этого у меня было полное отторжение от того мира. Читал только на французском и на английском. А потом вдруг понял, что забыл, как писать какие-то слова по-русски.

Но ведь Вы туда возвращались.

Да. Но страна уже совершенно не та, абсолютно чужая. Очень много негатива исходит от людей. Мне же приятнее восхищаться тем, что происходит в различных областях человеческого знания, особенно, конечно, в Америке. Теория сверхструн (superstrings), подтверждающая индуистскую догадку о вибрационной природе любой реальности, – очень музыкальная теория. Последняя, синтезирующая все остальное, «теория М» прямо отсылает к магической, мистической стороне человеческого существования. У Юнга уже было слияние аналитической психологии с изучением восточной мистики и алхимии. В 1975 году вышла основополагающая книга Фритьофа Капра «Дао физики»[75]. Ему удалось найти секретные аналогии между восточным мистическим мировоззрением и научной деятельностью. А в настоящее время уже принимается всерьез явление NDE («Near death experience» – «опыт близости к смерти») или же гипотеза о параллельных вселенных.

Догматическая рациональность постепенно утрачивает господствующие позиции в западном обществе (Европа, правда, привыкла к стерильной мысли, уверенной в своей правоте и своих «уверенностях») и монополию на обладание истиной. Раньше многое шло к дроблению, а сейчас появилась тенденция к унификации, глобальному видению. Физики стремятся к соединению четырех сил в одну, которая являлась бы общим знаменателем.

Недавно мне удалось прочесть феноменальную книгу – «The Lucifer Principle» («Принцип Люцифера») Ховарда Блума[76]. Он, «инженер человеческих душ», попытался объять необъятное. Он написал: когда люди ходят по тротуару, у них определенный кругозор. Человек, который находится на пятом этаже, видит несколько дальше. Он не только видит то, что происходит на пятом этаже, но еще и тех, кто внизу. Человек, летающий на вертолете, видит и то, что внизу, и то, что на пятом этаже, но еще и то, что с пятого этажа не видно.

У Вас при этом не возникала проблема потери Вашего круга? У человека на пятом этаже есть кухня, на которую к нему периодически приходят друзья снизу. А если ты на вертолете, то туда уже не доберешься.

Вертолет – это метафора. Речь идет о холистическом видении мира, то есть о междисциплинарном подходе к решению проблем, возникающих в своей про-

---

[75] Fritjof Capra, *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism* (Shambhala Publications, 1975).

[76] Howard K. Bloom, *The Lucifer Principle: A Scientific Expedition into the Forces of History* (Atlantic Monthly Press, 1997).

фессии. Вспомним появление в XX веке таких гибридов как философская антропология (Макс Шелер), биофизика, астробиология, социобиология Уилсона и так далее. На меня в свое время очень повлияло знакомство с живописью большого художника Владимира Янкилевского. В его творчестве (в триптихах) ясно прослеживается антропологическая тенденция с тонким психологическим анализом отношений индивидуума с обществом. А так как мы с ним друзья, и живет он в Париже, то потеря привычного круга не очень ощущается.

Блум проанализировал всю человеческую историю и нашел в ней два принципа – афинский и спартанский: закрытость (диктаторы) и открытость (Афины). Получается очень интересный анализ и цельная концепция. Он связал мусульманскую цивилизацию со Спартой, а западную с Афинами. Афины в большой опасности. Что Спарта умеет хорошо делать – это воевать. Это воинственно настроенное общество, в котором все должны думать одинаково.

Чем жила западная цивилизация в последние века? Было принято считать (благодаря Монтеню, а потом Руссо), что натура человеческая изначально добрая. Руссо считал, что по природе человек рождается хорошим. Насильником он становится только в силу общественных обстоятельств. Общество плохое, а человек хороший.

Блум доказывает совершенно обратное в своей книге, и это настолько «политически некорректно», что книгу обошли молчанием во французской прессе, несмотря на его популярность. Он пытался объяснить, что представляет собой человеческое поведение, и процитировал научный эксперимент с младенцами. Оказалось, что младенцы становятся агрессивными, когда остаются друг с другом. Это инстинкт. Агрессивное находится в нас. Инстинкт младенца сказывается и на общественном уровне. Люди не могут смириться с тем, что они думают по-разному, и в эпоху оружия массового уничтожения их нужно научить признавать право на то, что можно мыслить по-другому.

Заставить быть свободным трудно. Поэтому было бы неплохо попытаться создать одно, унифицированное, государство. Иначе мы взорвем планету из-за того, что одни считают себя лучше, чем другие. Но вместо того, чтобы думать о том, как спасать планету, люди предпочитают враждовать друг с другом. Поэтому мне близка идея об общем государстве, которое могло бы как-то контролировать агрессивность, существующую в нас.

Глобализация – это не всегда хорошо.

Во всем есть свои минусы, но надо уметь выбирать наименьшее зло. Существует проблема выживания, и без глобализованного государства планета, по-видимому, обречена. А также все продукты человеческой мысли. Жалко.

Как-то постепенно я пришел к идее новой парадигмы в музыкальной практике, которая получила название «terza pratica». Дело в том, что чисто схематически европейский музыкальный язык можно разделить на два глобальных периода. «Prima pratica»[77] имеет корни в христианстве, получившем статус государственной идеологии (модель Спарты). Наш глобус воспринимался как центр мироздания. Коллективное начало в это время превалирует. Несмотря на стилистическое разнообразие музыки композиторов XII-XVI веков, чьи имена нам известны, образный круг почти не существовал, выраженные эмоции однотипны. В какой-то степени это было связано с эстетикой Боэция – идеями «гармонии мироздания», «музыки сфер» и «божественной музыки». Эмоция была лишь

[77] «Prima pratica» («первая практика») – характеристика стилистического подхода великих ренессансных полифонистов, для которых важна красота контрапункта. Была обоснована Джозеффо Царлино в трактате *Установления гармонии* (*Le istitutioni harmoniche* (Venezia, 1558)), хотя название ей было дано позже его учеником Джованни Артузи.

одна – бесстрастная, умиротворенная, воплощение спокойствия и гармонии. В этот период преобладало рациональное начало в творчестве, и музыка была служанкой идеологии.

Появление идей Коперника и, позже, Джордано Бруно травмировало современников. Земля оказалась провинцией. Это, конечно, большое испытание. И, схематично говоря, начался период афинского типа. Появилась субъективная, индивидуальная выразительность с огромным спектром эмоций. Монтеверди определил эту тенденцию как «seconda pratica»[78]. По мере эволюции тонального языка (с полярностью мажор – минор, радость – страдание) эмоции становились все более экстремальными (Малер, Рахманинов – с элементами истерики). А в последовавшем экспрессионизме трудно найти другую эмоцию, кроме отчаяния.

В начале века появилась удивительная книга «La Divine Connexion» («Божественная связь») доктора Морза[79]. В частности, он пишет о значении правой височной доли головного мозга при установлении контакта с сакральным универсальным сознанием, с Абсолютом. Доктор Морз советует найти способ постоянного контактирования левого «temporal lobe» (рациональное, ментальное начало) с правым (интуиция). Похожий подход характеризует и предложенную мной «terza pratica». Позволю себе процитировать самого себя – мое небольшое словесное введение к «Opus Magnum»:

«Я определяю мой холистический подход термином “terza pratica”, который подразумевает музыкальную деятельность в качестве духовного опыта. В рамках этой новой парадигмы – ритуалы, метафизика сакральных чисел, такие церемонии инициации в обществах прошлого, как ритуал очищения, алхимические опыты и так далее, – обновляются и стимулируют поиски индивидуализации и себя, согласно терминологии аналитической психологии Юнга или индуистского мировоззрения».

Такая позиция в восточной мистике определяется выражением «Глаз сердца». Эмоции не исчезают, но пропускаются через фильтр сакральных чисел.

Во многих дисциплинах человеческого знания произошло столько замечательных открытий. Почему бы этому не проявиться и в музыке?

Как это проявляется в Вашей музыке?

Я только вчера закончил вещь, которую всю жизнь хотел написать на эту тему: сочинение для оркестра под названием «Opus Magnum». Алхимия – это поиск сущности. У Юнга есть книга «Психология и алхимия»[80]. Буддисты – гениальные психологи, а в западной мысли психологами были алхимики. Для них психология – это процесс, как правило, аллегорический, метафора. Человек путем внутренних путешествий к своему центру совершал путешествие к сущности самого себя. Это была попытка собственного духовного преобразования, то есть внутренней метаморфозы. Попытка найти центр в том лабиринте, в котором мы все находимся. Попытка проникновения в какую-то тайну.

«Opus Magnum» – так называется алхимический процесс. То же словосочетание можно перевести как «шедевр», что не было моей целью. Это алхимический процесс, в котором есть три этапа: опус по-черному, опус по-белому, опус по-красному.

---

[78] «Seconda pratica» («вторая практика») основывалась на музыкальном выражении поэтического текста и его аффектов, чему подчинялась гармоническая, мелодическая и ритмическая структура произведений. Была обоснована Монтеверди и его братом Джулио Цезаре. Термин был введен во втором томе трактата Джованни Артузи: *Артузи, или О несовершенствах современной музыки* (*Seconda parte dell’Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (Venezia, 1603)).

[79] Melvin Morse, *La Divine Connexion* (Le Jardin des livres, 2002).

[80] Carl Jung, “Psychology and Alchemy,” in *Collected Works of C.G. Jung*, Vol. 12 (Princeton: Princeton University Press, 1968).

Первый этап – «опус по-черному» – можно определить термином «деконструкция». Деконструкция не может быть самоцелью, она интересна только если после этого есть реконструкция. В алхимии так и случается: на смену деконструкции приходит реконструкция – «опыт по-белому». Если деконструкция была спуском в ад, в глубину подсознательного – болезненный процесс, то реконструкция – это попытка воспрянуть духом, попытка восхождения и очищения. Третий этап («опус по-красному») – это тайна, соединение с божественным, нечто нематериальное, неземное.

Мое сочинение написано в трех частях для камерного оркестра: два электрических рояля, две маримбы, вибрафон и струнные. Оно стало для меня возможностью обобщить последний опыт.

А импульсом к созданию этого сочинения послужила аналогия, которую Карл Юнг провел между своим концептом индивидуации и алхимическим ритуалом. Он считал, что инициатический аспект индивидуационного процесса проявляется в результате встреч сознания с архетипическими образами, такими как Персона, Анима, Анимус, Тень и т.д. По восходящей же линии целью подобного процесса является встреча с «архетипом всех архетипов» – «the self», понятие сходное с определением «Атмана» («Душа») в индуистских Упанишадах. В этом случае формируется слияние западного и восточного мистицизма. Опыты NDE довольно наглядно демонстрируют единство и общность человеческой природы.

Кстати, можно также провести параллели между неразрывной парой: деконструкция – реконструкция (ритуальная смерть и возрождение на новом этапе – как в «Волшебной флейте») с алхимическим концептом «solve e coagula».

Почему у Вас все усилено через микрофоны?

Дело в том, что я аффективно привязан к таким инструментам, как маримба, вибрафон, челеста, электрическое пианино (клавинова) со слабым уровнем звука, а эти инструменты как раз и определяют у меня общую звучность, придавая ей некоторую таинственность. Поэтому их надо усиливать для сбалансированного звучания. Недавно я узнал, что проблема выровненного звучания мучила Джезуальдо. Он даже заменял иногда некоторые голоса инструментами, или же прибавлял инструментарий к певческому ансамблю.

В музыке XIX и XX веков эта проблема очевидна. В больших залах часто плохо слышны сольные инструменты. Возьмите Третий фортепианный концерт Прокофьева – в нем рояль надо немного усиливать. Быть пуристом и соблюдать чистоту – это не мой жанр. Мне кажется, что здравый смысл должен всегда одерживать верх. Рояль должен быть противопоставлен оркестру и звучать на форте не менее ярко, чем оркестр. В принципе, мне очень нравятся электронные инструменты, которые выпускает Ямаха – скрипка, виолончель. Их не надо больше усиливать микрофонами.

То есть, для Вас очень важна проблема баланса.

Безусловно. Возьмите, к примеру, виолончельные сонаты Бетховена. Единственное, что заботит виолончелистов – это чтобы рояль их не заглушал. Они иногда даже просят закрыть крышку рояля, а рояль ведь не звучит с закрытой крышкой! Рояль имеет столь же доминирующую роль в сонатах Бетховена, сколь и виолончель, это ведь союз. Значит, надо обоих усилить и сравнять. Тогда не будет проблем.

Когда в камерных сочинениях только один инструмент усилен, а другие нет, это не очень хорошо, потому что не совсем гармонично. При усилении же всех инструментов получается их более гармоничное соединение, причем не только с точки зрения баланса, но и улучшения самого звука, и можно играть в залах чуть

побольше размером. Например, мой квартет «Die Zeit» («Время») играли в очень большом зале. Все было усилено и хорошо звучало. Можно было получить от музыки более или менее объективное впечатление. Звук с усилением сам идет к слушателю, которому не приходится напрягаться. Кроме того, усиление помогает созданию определенной магической атмосферы. Не случайно то, что поп-концерты без усиления не могут быть эффективными.

Вы работаете со звукорежиссером?

Нет. Все мои оркестровые вещи оказались записаны случайно. Записывали концертные исполнения, и благодаря этому я практиковался и учился улучшать всю эту систему, предвидеть проблемы. Мне удавалось вещи с оркестром делать с двух-трех репетиций, поскольку очень хорошо играли. Повезло с тем, что эти исполнения записывали, и я даже часто об этом не знал. Мне давали запись бесплатно.

В чисто звуковом отношении, оказала ли на Вас влияние русская или тибетская колокольность?

Это все очень важно. Я постепенно к этому пришел, мне было необходимо к этому прийти. Я даже изменил некоторые старые вещи и добавил колокольность, потому что мне ее не хватало. Это создает мистическое ощущение. Многих инструментов раньше не существовало – например, таких совершенных челест, какие делают в последние 20 лет. На старых невозможно играть. Говорят, у челесты особое звучание, и ее нужно использовать редко. А почему рояль можно применять все время? Просто мы привыкли к звуку рояля, но можно привыкнуть и к звуку челесты.

На меня повлиял принцип звучания популярной музыки, в котором все дематериализуется. Я очень люблю французского композитора Жана-Мишеля Жарра. У него в каком-то смысле такое же звончатое звучание клавишных, только не на челесте. Кроме того, на меня повлиял «Modern Jazz Quartet», который я слушал в 70-е годы.

Звончатые инструменты создают атмосферу сказочности, «волшебства», таинственности, аналогичной в какой-то мере той, которая наполняет «Приключения Алисы в стране чудес» – это мой идеал художественного произведения. Существуют эффекты, достигаемые довольно простым способом. Ударишь в гонг, и уже страшно. Вспомним Толстого: «Андреев меня пугает, а мне не страшно»[81], – мне, правда, страшно. А вот когда мой любимый композитор Шостакович пугает, становится жутковато, и из глаз начинает течь какая-то странная жидкость. Канчели тоже умеет блестяще пугать. Станиславский бы ему поверил.

А как в Вашей музыке?

Отправной точкой в моей работе является репетитивный принцип. Интересно, что современная антропология склонна рассматривать ритм и ритуал в качестве основополагающих компонентов в эволюции человеческого сознания. А понятие ритуала неотъемлемо от постулата репетитивности. Ритуал основан на повторении определенных жестов и акций, наделенных символическим содержанием. Через ритм выражается человеческая энергетика, создающая условия для линейной эволюции. Ритуал же, напротив, скорее связан с циркулярностью – движение совершается по кругу – это характерно для восточной мистики.

Репетитивность в моей музыке я рассматриваю именно с точки зрения ее архетипической сущности, и я ее структурирую, прибегая к цифровой сакральной

[81] В материалах Толстого этой цитаты нет, но со слов нескольких его друзей и биографов известно, что он именно так выражал свое отношение к творчеству писателя Леонида Андреева.

символике. Таким образом, музыка приобретает познавательную функцию, что характерно для метода «terza pratica», в попытке «добраться до сути существования, постигая насколько возможно его смысл».

В моих сочинениях ритм, как мне кажется, проявляется в двух ипостасях: 1) естественно, в стереотипной функции – в ритмических фигурах; 2) появление нового измерения при повторении музыкальных структур-метаритма. При этом время трансформируется в некое пространство, и музыка как бы застывает в небольшом промежутке времени и сближается с архитектурой. Существует известное выражение: архитектура – это застывшая музыка. Циркулярность же сочетается с линейным развитием, создавая при этом некую форму вибрирующего и пульсирующего пространства. Это вибрирующее энергетическое поле в чем-то аналогично теории вибрирующих суперструн в физике и вибрационной природе всего сущего в индуистской философии.

Традиционные мелодические и гармонические стереотипы также переходят на метауровень. Мелодия становится единой, целостной, несмотря на интонационную множественность. Она, как архитектурная арка, распространяется на всю композицию или отдельную ее часть. Что касается гармоний, то и здесь привычные стереотипы переосмысливаются. Избранная гармоническая секвенция как бы цементирует все сочинение. Ее вариационно представленные повторения напоминают колонны архитектурной конструкции. Гармонические стереотипы, характерные для музыки XVI–XX столетий, становятся первичной материей, требующей одухотворения и сублимации. Резюмируя вышесказанное, мне кажется, что при применении метода «terza pratica» все элементы музыкальной речи выходят на метауровень. Это новое измерение помогает создать условия для непрерывного диалога музыкального сообщения с его потенциальным собеседником-слушателем.

Откуда же такая самоутверждающая позитивность в Вашей музыке?

Хочется чувствовать себя соединенным с голографическим универсальным сознанием, чувствовать себя частью того, что превосходит наше понимание. Есть столько вещей, которые просто невозможно себе представить. Например, скорость света я могу лишь интуитивно себе представить, лишь виртуально.

Это, конечно, тайна. Но для того, чтобы попытаться пробиться к этой тайне, нужно пробиваться сквозь реальность. А тайна, в конечном счете, находится внутри нашего сознания, внутри нас.

Как у Вас это происходит на музыкальном уровне?

Для меня все это тоже немножко тайна, все осуществляется интуитивным образом. У меня многое связано с сакральными числами – это началось с «Книги перемен», очень давно. Но я же не заставляю себя с этими числами работать. У меня такое впечатление, что за меня кто-то их выбирает. Если я начинаю себе говорить «делай так-то и так-то», ничего не получается. Цифры я чувствую и поддерживаю с ними постоянный диалог.

Может быть, это связано с тем, что поначалу я очень много думал о неврозах. Невроз – это то, что основано на повторении: одни и те же мысли, которые нас преследуют. Меня всегда интересовал психоанализ. Может быть, это было попыткой преодоления моих невротических настроений. В общем и целом, моя музыка – это самотерапия. Вместо того, чтобы идти к психоаналитику, я стал им сам. Я сажусь на диван и рассказываю ему о себе, а он анализирует мои эмоции. Он – это я сам.

Ваша нумерология не перешла в сериализм, это что-то совершенно другое.

Сериализм – это коммунистическое явление, когда все равны, и иерархии больше не существует. Я же использую сакральные числа при повторах структур.

Это не имеет отношения к материализму. Структурирование, разумеется, необходимо, но это моя кухня. Меня интересуют лишь смысловые явления и попытки избавиться от неврозов, нас всех преследующих. Это как в алхимии: есть прима-материя – такое понятие о хаотичности и первоначальной болезненности. В результате алхимического процесса, состоящего из нескольких этапов, может произойти постепенное избавление от хаотических элементов и выздоровление, прорыв к духовному.

Таким образом, Ваша музыка терапевтическая.

Я предпочитаю говорить «наверно». Наверно, она терапевтическая.

Вы стремились организовать и вылечить свой собственный невроз…

Неосознанно.

… и одновременно Вы пытались пробиться наверх и посмотреть на все свысока?

Возможно. Но при этом возникла идея глобальных (век глобализации) прогулок по традиционным культурам и мифологиям. Поэтому все мои сочинения являются лишь составными частями единого произведения под длинным названием «Антология архаических ритуалов: в поисках центра». Те, кто интересуются принципом восточной Мандалы, поймут, что я подразумеваю под центром. С психологической точки зрения, юнговский процесс индивидуации имеет инициатический аспект – центр персональности достигается в результате встреч сознательного с архетипическими фигурами, таящимися в подсознательном. Центром является истинность, сущность индивидуума. А на этот поиск нас толкает наш внутренний гид – на путешествие по внутренним метаморфозам. От лабиринта к центру, к сущности.

Самое важное мое сочинение – это симфония «6 Etats Intermédiaires» («6 промежуточных состояний»), написанная по тибетской «Книге мертвых». Я подумал, что если смыслом и главной целью философии для древних греков была подготовка к встрече со смертью, то почему бы и мне не последовать их замечательному примеру. Кстати, и для шаманизма это очень важно, так как, согласно их мировоззрению, души «плохо умерших» могут превратиться в «фантомов» и не попадут в мир «неземного гипнотического света». Я беспредельно благодарен Белградскому симфоническому оркестру, блестяще сыгравшему премьеру этого сочинения в Белграде со мной в качестве дирижера в 2002 году. А также Белградскому радио, безвозмездно давшему мне права на издание фирмой «Мегадиск» записи с концерта.

Когда Вы пришли к буддизму?

Через некоторое время после «Книги перемен». У меня есть свой репертуар мантр. И на мантру, выражающую сострадание, «Om Mani Padme Hum» («Жемчужина в лотосе»), мною написана в 1990 году кантата «Das Tibetanische Gebet» («Тибетская молитва»). Я использовал немецкий из-за довольно трепетной аллитерации – красиво звучит произношение.

Религиозность для меня – прима-материя, это начало. И поиски направлены к попытке трансмутации религиозности в духовность. В значительной степени, религиозность связана с догматами и обращена вовне. Духовность же – это нечто другое, нечто «вертолетное», но эта вертолетность парадоксальным образом находится внутри индивидуума. Он диалогизирует с внутренним гидом.

На меня очень повлияли заряженные энергетикой учения тантризма, экстатические ритуалы суфизма, а также темы астральных путешествий и трансовых состояний шаманов. В тантризме сакральность не выражается в стремлении к отстраненности от реального мира. Тантризм скорее диагностирует болезненные аномалии эпохи, но он конструктивен и стремится помочь выздоровлению

общества. Он обладает большой витальностью, и космическую энергию он персонифицирует в образах Шакти и Кундалини, обожествляя при этом женское начало. Крупный специалист по тантризму Пьер Фега характеризует нашу эпоху как тантрическую: она «пробудила энергии, которыми не способна управлять», – эта фраза звучит несколько апокалиптично, а это мне близко. Кроме того, мне близок ритуальный аспект тантризма – повторения мантр или же геометрические мандалы, символизирующие поиск внутреннего центра человеком в своем собственном же лабиринте.

Почему Вас увлек минимализм?

Году в 1969-м мне повезло: я смог услышать у Алексея Любимова «In C» Терри Райли. Это послужило окончательным толчком к отходу от чуждых мне тенденций – стерильного экспериментаторства. Но моя музыка имеет очень мало общего с музыкой Терри Райли. К тому же, я ее плохо знаю.

А как складывались Ваши отношения с Владимиром Мартыновым? Он же примерно в то же время пришел к минимализму.

У нас очень милые отношения. Кстати, это благодаря Владимиру Мартынову мне стало известно о существовании «Книги перемен».

Как у Вас минимализм выражается на уровне формы?

Возникает новая иерархия составляющих музыкальный язык элементов. Мне не хотелось бы раскрывать все секреты моей кухни – может исчезнуть иллюзия тайны. Но меня, конечно, очень интересует проблематика взаимоотношений настоящего с прошлым. (Будущее – это для Вагнера и провидцев). Я люблю определение этих взаимоотношений у философа Бенджамина, которое звучит примерно так: настоящее оплодотворяет прошлое, – уже замечательно! – и возрождает забытый или оттесненный в подсознание смысл, который прошлое сохраняет в самом себе[82]. Трудно к этому что-нибудь добавить.

Какая современная музыка вызывает у Вас интерес?

Шедевры. Оперы Гласса «Сатьяграха» и «Эхнатон», «Музыка пустыни» и «Пещера» Райха, «Охраняющий покров» Тавенера, некоторые камерные произведения Крама, Четвертый концерт для скрипки с оркестром и Альтовый концерт Шнитке… но самые сильные впечатления у меня связаны с необыкновенной музыкой Гии Канчели – Пятая симфония, «Styx», «Dixi» и так далее. Его музыка обладает хирургически точным неотразимым воздействием. Это чудо.

В каком издательстве печатаются Ваши произведения?

В «Ариадне» в Вене. Я против издания моих вещей типографским способом. Признаю только фотокопии и поэтому пишу окончательные варианты предельно читабельно. Я мог бы быть хорошим переписчиком, но судьба сложилась по-другому.

Есть ли у Вас любимые исполнители Вашей музыки?

Я предпочитаю сам, совместно с другими музыкантами, участвовать в исполнении моих сочинений или же сам ими дирижировать. Теми записями, которые существуют на компакт-дисках, я доволен – кроме нескольких вещей, которые я потом переделал (добавил инструменты), они не опубликованы в новом, окончательном варианте. А когда я иногда слышу мои сочинения, исполненные без моего участия, то просто не узнаю их – это кто-то другой сочинил. Я впадаю в глубокую меланхолию. Смотрю шахматные партии, чтобы из нее выйти.

Кстати, очень люблю сравнивать интерпретации классической музыки. И очень люблю слушать непревзойденных исполнителей, превращающих каж-

---

[82] См. об этом: Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte,” *Walter Benjamin zum Gedächtnis*, *Die Neue Rundschau*, 1950.

дую ноту в золото. Вторая соната Шопена с Рахманиновым; Третья баллада и мазурки с Фридманом; Четвертая и Седьмая симфонии Бетховена с Карлосом Клайбером (комплект симфоний Бетховена с Михаилом Плетневым тоже уникальный); смотреть видеозаписи Четвертой симфонии Чайковского с Рождественским – тоже редкое наслаждение. А симфонии Малера с Бернстайном?

Но, к сожалению, мир рушится на наших глазах. Поэтому много думать об исполнениях моих сочинений мне кажется в нынешних условиях не совсем оправданным.

А жаль. Некоторые из сочинений Рабиновича могли бы звучать повсеместно, если бы он не настаивал на своем участии в их исполнении, но его стремление контролировать процесс вполне объяснимо, поскольку сочинения эти писались в расчете на него самого, с его уникальной пианистической техникой. Почти во всех из них задействовано как минимум одно фортепиано, нередко также и челеста, ударные, струнные. Лишь несколько сочинений – для большого оркестра, поскольку ему наиболее близки камерные или камерно-оркестровые составы.

Пройдемся по списку сочинений, чтобы получить представление о том, как складывался путь Александра Рабиновича-Бараковского за рубежом. Стиль его откристаллизовался еще в России и со временем становился более отточенным и прозрачным, не меняясь по сути.

Одно из первых сочинений, написанных в эмиграции – «Perpetuum mobile» для виолончели, вибрафона и фортепиано (1975) – уже демонстрирует основные характеристики стиля: яростная энергия; молниеносные пассажи; резкая смена контрастных фрагментов, внутри которых – многократное повторение мотивов и паттернов; поразительная изобретательность в области звуковых эффектов, включающая расширенные техники игры как на виолончели, так и на фортепиано. Постепенно движение замедляется, и становится ясно, что то непрерывное верчение колеса времени, которое было так активно заявлено в начале пьесы, является лишь иллюзией, а реальность – это замедленное прокручивание в памяти повторяющихся назойливых мыслей, для которых нужно найти объяснение, чтобы получить шанс прорваться в будущее.

Год спустя возникло сочинение «Le récit de voyage» («Рассказ о путешествии») для скрипки, виолончели, маримбы, фортепиано и челесты – размышления автора о процессе эмиграции, осмысление себя в качестве блудного сына. В этом сочинении используются цитаты: призывный мотив из фортепианной сонаты Бетховена ор. 101 (побуждение к путешествию), настойчивый ритм и мотив из фантазии «Скиталец» Шуберта (само путешествие и трудности во время пути) и разрушенная гармоническая последовательность из «Тристана и Изольды» Вагнера (цель путешествия не оправдала ожиданий), приводящая к «ползущему» доминантсептаккорду – вопросительному знаку, которым, как и многие другие сочинения Рабиновича, заканчивается эта пьеса.

Цитирование в целом композитору не свойственно (хотя иногда в его сочинениях звучат аллюзии на романтиков и Малера), а если он и цитирует, то непременно видоизменяя, чтобы подчинить цитату необходимому эмоциональному контексту. Однако любопытно, что для пересказа истории собственной эмиграции композитор воспользовался именно цитатами из чужой музыки. Видимо, ему понадобился этот материал для того, чтобы более наглядными (знакомыми) средствами «подтвердить» собственную историю.

Еще в России Рабинович создал первую «Красивую музыку» («La Belle Musique»), а позже, в разные периоды, добавил еще три – для фортепианного трио (№ 2, 1974), для симфонического оркестра (№ 3, 1977) и для четырех роялей (№ 4,

1987). Название «Красивая музыка» подразумевает вовсе не красоту произведений (хотя они весьма красивы благодаря опоре на тональный материал романтического типа), а отрицание склонности к «конвульсиям и пуканьям»[83] авангарда 70-х годов. Во всех «Красивых музыках», как и в других произведениях, Рабинович подчиняет целое нумерологии, тем самым подкладывая под мелодико-гармонический романтизм материала совершенно иную основу. Например, в третьей «Красивой музыке» есть маршеобразная тема с пунктирным ритмом и с оптимистичным поступательным напором, который – кто знает? – может привести к разрушению, и «ностальгическая» тема в трехдольном размере.

Одним из самых ранних сочинений Рабиновича стала кантата на стихи Андрея Белого, написанная в 1969 году. Композитор и позже продолжал обращаться к вокальному и кантатному жанру, и в 1992 году возникла кантата для камерного хора и восьми музыкантов под названием «Das Tibetanische Gebet» («Тибетская молитва»). В ней Рабинович исследует понятие сострадания, свойственное как буддистскому, так и христианскому сознанию, а именно – момент очищения сознания в период отделения души от тела перед смертью. Эта кантата является, по сути, красивейшей вокализованной молитвой, и наличие хоровой линии придает ей оттенок спокойствия и утешения.

Еще одну молитву можно услышать в сочинении «Incantations» («Заклинания»), концертной симфонии для фортепиано, челесты и камерного оркестра, написанной в 1996 году. В этой симфонии разворачивается идея о мимолетности и быстротечности музыки (подсказанная композитору Марусей Лемаркадур – «швейцарской Надей Буланже»). Именно для преодоления быстротечности и «ненадежности» музыки и были разработаны древние ритуалы, заставляющие «зацикливаться» на определенных действиях, которые при повторении и структурировании приобретают стабильность. В процессе развития пьесы жизнеутверждающая энергия начала постепенно разрыхляется, замедляется и становится чем-то второстепенным; молоточковая ударность рояля уступает место звончатости челесты и, как и в раннем «Perpetuum mobile», на смену агрессии приходит рефлексия и тишина.

В том же 1996 году возникло одно из самых неожиданных и поэтичных сочинений Рабиновича – «Schwanengesang an Apollo» («Лебединая песня Аполлона») для скрипки, вибрафона, челесты и фортепиано. В основе пьесы лежит легенда о том, что лебеди сделали семь кругов в честь рождения Аполлона на острове Делос. На духовном уровне Аполлон был богом очищения, и композитор, как всегда следуя принципам нумерологии и, в частности, византийскому знанию о том, что бинарные ритмы являются нечистыми, а тройные – чистыми, использовал символизм этой легенды для того, чтобы попытаться воссоздать очищающий ритуал. Но, помимо возбужденной игры дуольных и триольных фигур и последований, эта пьеса поражает вдохновенной звукоизобразительностью, нечасто встречающейся у Рабиновича. Взмывающие в легких глиссандо короткие скрипичные мотивы обрисовывают горделивые фигуры красавцев-лебедей, возникающие в воображении слушателя. Пьеса завораживает какой-то необычайной естественностью и чистотой, свойственной музыке Рабиновича в целом, но здесь проявившейся в отфильтрованном и незамутненном варианте.

Двумя годами позже композитор обратился к еще одной культуре – африканской. «La Triade» («Триада»), концертная симфония для скрипки и оркестра, вдохновлена африканскими определениями тройной структуры человеческой натуры, составленной из трех элементов: бренной души, тела и бессмертной души. Три ча-

[83] Владимир Мартынов. Поворот 1974-1975-х годов // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. М.: «Новое литературное обозрение», 2010. С. 170.

сти произведения связаны с этими элементами. Первая – «Оплакивание» – это осознание бренности существования – как человека и его души, так и цивилизации в целом. Оплакивание предварительное, до гибели, и вовсе не трагическое, а, напротив, действенно-утвердительное. Эфемерность существования здесь предстает в позитивном аспекте: автор как будто призывает наслаждаться той мимолетностью, которая нам отпущена. Скрипичное соло с его «человеческим голосом» выразительным образом поддерживает идею гуманности и целесообразности тех мгновений, которые даны нам для того, чтобы оставить отпечаток.

Следующая часть – «Транс» – изображает экстаз танца, который существует во многих древних культурах. Автор думал о боге Шиве, создающем и разрушающем посредством танца, а также об опыте Суфи и шаманов и о священных танцах с масками в Тибете или Индии. Наконец, финал – «Тишина» – обращается к трансформации одной формы жизни в другую. Это не смерть; это переход к иному витку существования, на котором душа соединяется с Абсолютом. Как можно передать звуками тишину этого магического момента? Рабинович избирает спокойствие извечного до мажора и медленный темп, который, как и в других его произведениях, становится признаком перехода из мира реальности в сферу осмысления.

В сочинении «Die Zeit» для скрипки, виолончели, фортепиано и челесты (1996) композитор анализирует разные способы временного развития. Как известно, время может рассматриваться как линеарное, и тогда оно разворачивается последовательно и драматургически, от рождения к смерти или к появлению Мессии. Оно может быть циклическим, как в индуизме, буддизме, в древней Греции или средневековье, и тогда оно становится статичным, бесконечно возвращаясь к одному и тому же ритуалу. Наконец, есть время мистическое и священное или, точнее, отсутствие времени, когда длительное целое воспринимается одномоментно.

Три части сочинения отражают эти состояния времени. В подвижной и живой первой части характеризуется последовательное развитие и в особенности его исток, способный принести как прогрессивность, так и хаос, присущий динамизму. Вторая часть – это «Часы» с подпрыгивающей секундной стрелкой, беспрерывно совершающей свой каждый раз новый, но так похожий на предыдущие, круг. Здоровая, гимнастическая природа этой музыки как нельзя лучше характеризует безостановочный поток времени, постоянно возвращающегося к исходному моменту. Наконец, последняя часть – еще один замедленный финал в элегическом духе. Композитор вспоминает то состояние «подвешенного времени», которое овладело им при наблюдении с высоты небоскреба за постоянно мелькающими огнями машин, непрерывно движущихся по одному из скоростных шоссе в Токио.

«Maithuna», концертная симфония для оркестра, написанная в 2005 году, осмысливает амбивалентность индуистского и тантрического сексуального ритуала обожествления женщины партнером – либо нахождение «внутренней женщины» в себе. Женщина – источник творческого потенциала мужчины. В этой симфонии Рабинович попытался музыкальными средствами обрисовать компоненты ритуала «Maithuna» – такие как поклонение, экзальтация, динамика, магия, восхищение, изумление. Восторг бытия здесь, пожалуй, слегка надрывен, но ведь этот композитор всегда мыслит в категориях преувеличенной артикуляции идей, к которым он обращается. Оттого его музыка и захватывает энергией созидательности, которую Александр Рабинович-Бараковский формирует для осознания самого себя, но делит ее со всеми нами, его слушателями.

«МЕЧТАЮ СДЕЛАТЬ ДЛЯ ЕВРЕЙСКОЙ МУЗЫКИ ТО, ЧТО ГЛИНКА СДЕЛАЛ ДЛЯ РУССКОЙ»[84]

Давид Финко (Россия – США)

Для того, чтобы выстоять в Америке, надо уметь делать все. Поэтому Давиду приходилось сочинять музыку и самому ее исполнять, ставить собственные оперы и дирижировать ими, преподавать в университетах теоретические предметы, давать частные уроки (его особенно ценят как педагога-скрипача и альтиста), основать нотное издательство для публикации собственных сочинений и быть в нем единственным сотрудником – и преодолевать собственные депрессии, болезни и жизненные неурядицы. Композитор рассказывает:

> Моим высочайшим достижением в США является то, что я хоть как-то был замечен американским музыкальным миром. Многие превосходные музыканты оказываются в этой стране и пропадают для своей профессии. Почти невозможно пробиться через плотные ряды американских академических композиторов. Я играл свои сонаты и Концерт для фортепиано, исполнял на скрипке «Плач Иеремии», работал альтистом, дирижировал моими операми и поэмами и даже был «conductor-in-residence» и профессором по классу дирижирования в колледже Комбс (Combs College of Music). Сейчас я – пожилой человек, мне надо избегать стрессов из-за диабета, жена и врач не советуют мне выступать публично – нужно беречь силы. С годами я потерял интерес к появлению на публике и сосредоточился на композиции.

Весьма ценные в наше время качества – неприхотливость в быту, естественность поведения в любой обстановке – Финко унаследовал от матери. Ее отец, Соломон Фурман, зарабатывая на жизнь в небольшом фотоателье, был кантором в еврейском местечке Ушачи в Белоруссии и вел службы в местной синагоге. Будучи мальчишкой, Давид проводил летние месяцы в доме деда, впитывая хасидские и канторские напевы, интонации говора на идиш, еврейскую народную музыку. Соломон Фурман вместе с другими членами семьи погиб в 1942 году от рук нацистов, и Давид, которого война напрямую не затронула (если не считать длительного возвращения под бомбежками из Белоруссии в Ленинград в пятилетнем возрасте летом 1941 года и последующих за этим тягот эвакуации), тем не менее, считает себя жертвой Холокоста – гибель деда навсегда осталась в памяти внука.

Дед Давида со стороны отца Мордух (Матвей) Финкельштейн из Великих Лук до революции был управляющим помещичьего имения, а перед самой войной продавал в киоске лимонад. А вот отец Давида Рафаил Матвеевич Финкельштейн был человеком весьма неординарным. С молодости он проявил большие способности и был принят в Ленинградский университет, после окончания которого работал конструктором подводных лодок, со временем добившись в этой области выдающихся успехов: он занимался изучением прочности

[84] Первое интервью состоялось в 1991 году в доме у композитора в городе Филадельфия (США). Оно дополнялось материалами последующих бесед с композитором до 2007 года. В последние годы Финко живет в Рочестере (США).

корпусов подводных лодок и руководил соответствующим отделом проектного бюро.

В 1936 году у Рафаила Матвеевича родился сын Давид. Его путь к музыке не был традиционным, поскольку прошел через общеобразовательную школу с усиленным преподаванием математики, физики и химии. Во время войны семья Финкельштейнов была эвакуирована из Ленинграда в Горький, и там Рафаил Матвеевич руководил отделом в секретном Центральном конструкторском бюро №18. В 1948 году Финкельштейн был переведен в Специальное проектное бюро №143, в котором проектировались атомные подводные лодки, а через пять лет – в Ленинградский Центральный научный институт в качестве старшего научного сотрудника; одновременно он преподавал в университете. Именно тогда, по мнению родителей, судьба сына была окончательно решена. В 1953 году Давид поступил в Ленинградский кораблестроительный институт и через шесть лет, пройдя стажировку на подводных лодках на базе «Полярный» под Мурманском и затем в «отцовском» секретном конструкторском бюро №18, переведенном к тому времени в Ленинград, получил диплом.

Учеба в техническом институте не прошла для будущего композитора бесследно. До сих пор он испытывает ностальгию по своей первой профессии и профессии своего отца: «Я учился в институте шесть лет, изучая дизайн подводных лодок и основы профессии морского офицера. И странным образом чувствую, что это обучение оказало большое влияние на мой композиторский процесс – в смысле организации и умения усовершенствовать работу»[85].

Окончив институт и вкусив все прелести службы в «секретном» заведении, младший Финкельштейн, уже будучи зрелым женатым человеком, решил вернуться к главной страсти своей жизни – музыке.

Еще во время учебы Давид часто посещал спектакли оперного театра, поскольку билеты туда распространялись среди студентов бесплатно. И хотя такие походы воспринимались многими из его друзей в качестве «наказания», Давид неожиданно понял, что любит оперу, и впоследствии признавался, что слушал «Севильского цирюльника» Дж. Россини около пятидесяти раз.

На третьем курсе института с легкой руки однокурсника, музыканта-любителя Михаила Петрова Давид попал на занятия семинара самодеятельных авторов в ленинградском Доме композиторов. Нельзя сказать, что Давид пришел туда совершенно неподготовленным – с детства он занимался фортепиано у разных педагогов, – но систематического «школьного» образования не получил. В семинаре композиторов ему довелось общаться с такими людьми, как Иоганн Григорьевич Адмони, Владимир Аронович Фрумкин, Галина Ивановна Уствольская и Иосиф Яковлевич Пустыльник. Именно последнему Давид обязан своим творческим становлением. Этот почтенный профессор и член коммунистической партии сумел в сложнейшие годы сохранить интерес к истории и культуре своего народа: он изучал еврейскую культовую музыку и канторский распев и открыл их своему ученику, которому полностью доверял. Однажды учитель показал Давиду антикварную книгу «Вавилонские песнопения», которая перевернула представления молодого композитора о музыке.

В 1960 году Финкельштейн был принят на вечернее отделение теоретико-композиторского факультета Ленинградской консерватории. Уже сам факт поступления в это престижное учебное заведение без предварительной подготовки в музыкальном училище или музыкальной школе-десятилетке говорит сам за себя:

---

[85] Daniel Webster, "Industrious composer has operas to spare," in *Philadelphia Inquirer*, July 14, 1995.

очевидно, талантом Давид обладал немалым, и, кроме того, ему было свойственно, по его словам, «безумие самовыражения, которое вы не можете или не хотите остановить».

Близкие люди отговаривали его так круто менять жизнь, не понимая желания творческой личности реализовать себя. Отец был крайне недоволен этим поступком, и отношения их оказались омрачены навсегда. Именно тогда Давид сменил фамилию на более краткую «Финко» – чтобы отделить себя от своей семьи, а свою «кораблестроительную» жизнь – от музыкальной. В дальнейшем Давид сумел доказать творчеством правильность своего выбора, и близкие, особенно жена Рена, всячески поддерживали его в стремлении быть композитором.

В Ленинградской консерватории Финко учился сначала у О. А. Евлахова и Б. А. Арапова, а с третьего курса – у Вадима Николаевича Салманова, который много и язвительно критиковал молодого музыканта, но, может быть, именно такое профессиональное бичевание и помогло последнему найти свой путь. К окончанию консерватории в 1965 году Давид уже твердо знал, что призван раскрыть в музыке душу еврейского народа. Его дипломное сочинение – симфоническая поэма «Героическая баллада», многие годы спустя обретшая название «Холокост» («Восстание в гетто»), – создавалось им как увертюра к опере о трагической судьбе еврейского народа. Салманов всячески поддерживал такую идею, но, учитывая обстоятельства того времени, предложил дать произведению нейтральное, ничего не значащее название – чтобы не портить с самого начала карьеру молодого композитора[86]. Со временем Финко определит свою задачу как «попытку создать еврейскую музыку, основанную на мелосе и ментальности евреев»[87], – и добавит: «Я мечтал сделать для еврейской музыки то, что Глинка сделал для русской»[88].

После окончания консерватории Давид начинает работать концертмейстером в Доме пионеров (умение работать с детьми очень пригодится ему впоследствии в педагогической деятельности), затем – методистом симфонического оркестра в Выборгском Дворце культуры. Здесь он получил массу полезных профессиональных навыков: продолжил изучение инструментовки (местным оркестром дирижировали тогда начинающие Юрий Симонов и Василий Синайский), играл в оркестре на альте и ударных инструментах. Но решающим для его творчества оказалось общение с певицей Кировского, ныне Мариинского театра Антониной Ивановной Поповой-Журавленко, в классе которой Давид работал концертмейстером. Здесь будущий оперный композитор узнал много вокальной музыки, научился работать с певцами.

Во многом благодаря этому опыту, одними из самых удачных ранних произведений Финко стали оперы. Первая из них, «Полинька», написанная по рассказу А. П. Чехова, была впервые поставлена уже в Америке, в Техасе, в 1983 году. По признанию автора, эта опера является его самым личностным и выразительным опусом, поскольку сюжет ее основан на психологической драме, биографически близкой Финко.

Надо отметить, что «Полинька» стала далеко не единственным сочинением раннего периода Финко, получившим признание в США. Созданная еще в консерваторские годы Фортепианная соната № 1 регулярно звучала в концертах

---

[86] К слову, сама опера – о восстании в Треблинке – вынашивалась много лет и была завершена в начале 1993 года под названием «Абрахам и Ханна». Через четыре года после окончания консерватории Финко создал еще одно «еврейское» произведение – «Плач Иеремии» для скрипки соло.

[87] Руфина Лейтес. Вдохновенный художник. О творчестве композитора Давида Финко // *The Coast*. Филадельфия, 2003. С. 256.

[88] Там же.

в исполнении самого автора. Альтовый концерт, написанный в 1971 году, не раз включался в программы «Оркестра 2001» под управлением Джеймса Фримана и был записан им на компакт-диск вместе с созданным в 1988 году Скрипичным концертом. Фриман отозвался о них так: «Два его сочинения, которые мы записали, – Скрипичный и Альтовый концерты, – входят, на мой взгляд, в число самых замечательных концертов XX века... Я думаю, что Финко обладает особым даром для работы в этом жанре...»[89].

Все концерты Финко – а их более десятка – с большой фантазией демонстрируют захватывающие состязания и диалоги солистов и оркестра. Финко нередко сочиняет концерты для необычных инструментов и их сочетаний: например, для альта и контрабаса с оркестром (1975), или для виолы д'амур и гитары с оркестром (1977).

Некоторое время назад ведущая арфистка московского Большого театра Наталья Шамеева пять раз в течение своих американских гастролей исполнила написанный в 1976 году Арфовый концерт, который вслед за этим дважды прозвучал на сцене филадельфийского концертного зала «Kimmel» в исполнении главной арфистки Филадельфийского оркестра Элизабет Хэйнен. А в Хьюстоне (штат Техас) на музыку этого Концерта был поставлен балет.

В период создания перечисленных выше концертов – то есть в десятилетие перед отъездом в США в 1979 году – Финко много сочиняет. Помимо упомянутых концертов, а также концертов для фортепиано, скрипки и альта, создаются две симфонии, симфоническая поэма «Россия», несколько камерных сочинений. К этому же периоду относится опера «Эта песня» (1970) по героико-патриотическому рассказу Бориса Полевого, трагические коллизии которого трактованы Финко остро и в то же время глубоко лирично, с применением экспрессивного речитатива и с цитированием народной песни «Черный ворон». Его произведения звучали в Ленинграде, в Сибири и даже в «неприступной» столице. Несмотря на это, его имя было знакомо немногим, в Союз композиторов его приняли неохотно и лишь через шесть лет после окончания консерватории.

Последние годы жизни Финко в Советском Союзе были отданы работе в Ленинградском отделении издательства «Советский композитор», где он научился редакторскому и издательскому делу, много общался с музыкантами-профессионалами, знакомился с современной музыкой[90]. Однако все чаще и чаще он задумывался об эмиграции как о возможности обрести подлинную творческую свободу и экономическую стабильность[91]. Он хотел соблюдать еврейские традиции и иметь возможность, не скрываясь, ходить в синагогу. Он хотел знать о современных течениях в мировой музыке, о которых не было известно в Советском Союзе.

Почему Вы решили эмигрировать?

С одной стороны, было желание уехать в страну с более прогрессивной социальной системой, обрести свободу – я же не знал, что придется сменить одну несвободу на другую. Вторая причина была такова: я чувствовал, что никому

---

[89] Из письма Д. Фримана от 16 ноября 2006 года в адрес Мемориального фонда Гуггенхайма.

[90] Эта работа помогла композитору: в Америке он открыл собственное издательство Dako Publishers.

[91] Немедленным результатом подачи эмиграционных документов стало увольнение с работы отца, который к тому времени был болен раком. Рафаил Матвеевич не пережил этого удара, и его сын до сих пор корит себя за то, что невольно ускорил кончину отца (см. об этом, а также о «кораблестроительном» пути Финко в: JOC Michael Foutch, "From Design Bureau to Concert Hall. Soviet Submarine Designer David Finko," in *Undersea Warfare* (Fall 2002), 19-21 and 31.

не нужен в Советском Союзе. У меня было много исполнений в разных местах страны. По заказу Министерства культуры мной были написаны шесть симфонических поэм, но ни разу ни в одном творческом отчете или докладе мое имя не называлось. То же – с инструментальными концертами, их у меня было восемь. Быть может, это смешно и мелочно, но такое положение задевало и обижало.

Лишь однажды, годы спустя после моего отъезда, в одном из обзоров журнала «Советская музыка», посвященном операм зарубежных композиторов на русские сюжеты, «Дэвид Финко из Техасского университета» был упомянут как автор оперы «Полинька» по рассказу А. П. Чехова. Это еще раз подтвердило, что на родине меня не знали и не хотели знать. Почему – я понимаю: слишком много и более именитых композиторов было ущемлено в правах, а уж «элита» меня к себе и близко не подпускала. Сейчас, правда, я могу сказать, что и здесь, в Америке, композитор никому не нужен, кроме самого себя и Бога.

Другие причины, повлекшие за собой эмиграцию, связаны с профессиональным становлением. Я чувствовал, что достиг определенного совершенства в области техники, композиторского мастерства, и понимал, что мог бы обогатить свои выразительные средства, модернизировать композиторское мышление. Была иллюзия, надежда, что свобода творчества и информации толкнет меня на поиски новых путей.

И, наконец, важнейшая причина эмиграции была связана с еврейской линией моего творчества. Педагоги – Пустыльник и Салманов – все время поощряли мое стремление писать еврейскую музыку. Они говорили, что это совершенно неразработанный пласт, который связан с прекрасными сюжетами и самобытным мелосом. К тому же, мне в руки случайно попали рассказы Ицхака Переца и Шолом-Алейхема, которые произвели на меня сокрушительное впечатление: это были готовые сюжеты для опер! Желание развить еврейскую тематику явилось дополнительным стимулом для того, чтобы покинуть страну, в которой евреи всегда были изгоями.

Первоначально мы хотели эмигрировать в Израиль. Но уже в Вене (этот прекрасный город долгое время был «перевалочным пунктом» для советских эмигрантов) сотрудники Сохнута высмеяли мое желание стать еврейским композитором и сказали, что, в лучшем случае, в Израиле я буду водителем грузовика. Более того, мне было заявлено, что еврейской музыки не существует, а есть две разные музыки: «ваша, хасидско-советская, – и израильская». К тому же, общение с беглыми израильтянами, довольно большое количество которых осело в Вене, производило неприятное впечатление. Ну, мы и решили «податься» в Америку – нами овладело всеобщее «стадное» чувство, ведь можно было еще выбрать Канаду или Австралию. В результате я стал русским композитором в Америке.

Должен Вам еще раз определенно сказать, что Америка – самое неудачное место из всех возможных для композитора, впрочем, как и для художника, поэта или писателя. Здесь творчество никак не поддерживается государством, вообще не считается профессией, это вроде хобби. Здесь все сочиняют музыку, стихи или прозу, занимаются живописью. Каждая домашняя хозяйка пишет маслом! Здесь любой может издать свои сочинения – только вот рынок сбыта узок, книги и тем более ноты вообще никто не покупает.

Вы хотели стать «еврейским Глинкой». Что Вы под этим понимаете? Удалось ли Вам это?

Если убрать еврейские слова из многих вокальных произведений «еврейских» композиторов в Израиле и США, то музыка оказывается не еврейской, а немецкой или академической американской. Глинка выразил дух, ментальность, обороты речи русских, – то, что не удавалось до него другим композиторам, и

то, что потом развила «Могучая кучка», особенно Мусоргский. «Еврейские» композиторы Крейн, Пульвер и другие были слабыми «русскими» авторами с «немецкой школой». Был «немцем» и Блох. Я хорошо знаю еврейскую возбужденную речь и мимику, ментальность еврея, его жесты, гибкость его ума. Я хотел создать подлинно еврейские симфонические сочинения. И кажется, мне это удалось, особенно в фортепианном концерте «Моисей» и в поэмах «Стена Плача» и «Холокост» («Восстание в гетто»).

Но еврейский официальный мир не признал меня «еврейским композитором». До определенной степени мои достижения поняли американцы Джеймс Фриман и Маркантонио Барони, но я писал не для них, а для нашего Бога. И Бог знает, прав ли я или ошибся. Одна из американских газет написала о моем «Холокосте»: «Эта поэма выходит за этнические рамки и может быть понята и оценена и неевреями».

Но ведь Вы не отрицаете «русские» корни Вашего творчества?

Русские корни моего творчества очевидны. Я родился в Ленинграде, учился там в русской школе с русскими ребятами, мой родной язык – русский (хотя первым языком был идиш), моя родная культура – русская, я обожаю русскую литературу, поэзию, музыку и живопись. Я вырос на музыке Глинки, Мусоргского и Чайковского. Но при этом в России я всегда чувствовал себя «жидом» – меня били в школе, не сразу приняли в ВУЗ.

В США евреи потеряли свое еврейство и американизировались. Фактически, реформистская синагога – это протестантская церковь, но с ермолками и со словами на иврите. Я же ощущал мое еврейство с детства. А в Америке стал все чаще и чаще ощущать себя «русским». Юрий Симонов кричал в телефон после исполнения моих еврейских поэм и концерта «Моисей»: «Да какой ты еврей? Ты – русский человек!!!» Прав ли он был?

Что для Вас более важно – ваше еврейство или то, что большую часть жизни Вы прожили в России? Как сочетаются эти два качества?

Важно и то, и другое. Но еврейство было пережито страшно: были расстреляны дедушка с бабушкой, в школе меня били за то, что я еврей. Потом с фамилией Финкельштейн я очутился на базе подводных лодок «Полярный». Мне негде было спать на борту «С-300» – спал на дизелях или на торпедах, расстилая свой матрас. Меня там мог угробить любой старшина, мне давали тяжелую физическую работу, но ни разу на лодке я не был обозван «жидом». И мне здорово повезло, что я жил в России, учился в знаменитой Ленинградской консерватории с ее традициями и получил прекрасное образование, которое никогда бы не получил, учась в Пенсильванском или Йельском университетах. Спасибо судьбе, что я вырос на русской музыке и культуре. Так что оба эти начала – русское и еврейское – сочетаются во мне крепко.

Следует отметить, что в Америке, в отличие от многих других западных стран, не так-то много русских композиторов-эмигрантов послевоенных волн, в особенности старшего поколения. На ум приходят имена лишь тех, кто был привезен в США в юном возрасте и взращен хотя бы частично на американской музыкальной почве (среди них – Лера Ауэрбах, Евгений Шарлат, Лев Журбин и еще два-три человека). И это при том, что в США удалось закрепиться и обрести свое «я» композиторам из многих других стран; особенно выделяется целое поколение выходцев из Китая и Латинской Америки (впрочем, все они минимум на два десятилетия моложе Финко). Однако таких, кто, уже сформировавшись в качестве композитора в бывшем Советском Союзе, решился бы провести остаток жизни в Америке, почти нет.

Финко стал в Америке не только автором, регулярно создающим новые и успешно исполняемые сочинения по заказу различных организаций, оркестров, ансамблей, отдельных музыкантов и фондов, но и преподавателем в ведущих университетах. Вскоре после приезда он начал преподавать в знаменитом Пенсильванском университете в Филадельфии и проработал там в качестве профессора до 1992 года. Параллельно, с 1981 по 1984 годы, он был композитором-резидентом в университете штата Техас в Эль Паco (The University of Texas at El Paso) и преподавал в Сворсмо колледже (Swarthmore College), Гратц колледже (Gratz College) и Йельском университете (Yale University). Несмотря на это, Финко оценивает американские академические круги весьма пессимистично:

> «Одним из сильнейших разочарований в Америке стали для меня уровень и качество университетского образования, не сравнимые с нашими, а также бесконечные интриги и борьба за преподавательское место, которые открывают дорогу посредственностям с хорошей хваткой и отбрасывают по-настоящему достойных людей (эти тенденции здесь куда более сильны, чем в России) – я встречал здесь замечательных музыкантов на самых низших академических должностях».

Практически сразу после приезда Финко начал получать заказы на создание новых сочинений. Показательна судьба его первого «американского» произведения – Фромм-септета. Это сочинение для гобоя, кларнета, бас-кларнета, скрипки, виолончели, контрабаса и ударных было написано по заказу фонда Фромма в Гарвардском университете, а затем опубликовано и записано на компакт-диск в исполнении музыкантов «Оркестра 2001». Произведение получило весьма лестные рецензии, в том числе в таких престижных журналах, как «New Music Connoisseur» и «Fanfare». Фромм-септет – единственное произведение Финко, в котором он попытался быть американским композитором. Несмотря на многочисленные успешные исполнения и положительные отклики в печати, Давид не считает его удачей. А о влиянии на свое творчество американской музыки отзывается следующим образом:

> «Музыка американских “университетских” композиторов-преподавателей в большинстве своем рутинно-академическая, без формы, без тематизма, без страсти. Я называю это “интеллектуальным онанизмом”, отдающим провинцией. В этих сочинениях явно отразился свойственный Америке в целом переизбыток информации: в университетах ценится музыка, в которой много линий, пластов, разнообразных теоретических изысканий. Эта музыка умозрительна и перегружена событиями, она страдает, как правило, отсутствием смысла при его мнимом изобилии. Едва ли не единственное исключение из вышесказанного – творчество Джорджа Крама, по-настоящему талантливого и самобытного композитора.
>
> Повлияла ли на мое творчество музыка американских композиторов? Однозначно: нет. Русская академическая школа, несомненно, намного сильнее американской. А меня ведь даже в знаменитом словаре Николая Слонимского назвали русским композитором…»[92].

Один из лучших инструментальных концертов Финко – для скрипки с оркестром, созданный в 1988 году для эмигрировавшей в Англию скрипачки Риммы

[92] Имеется в виду: Nicolas Slonimsky, *Biographical Dictionary of Musicians* (Gale Group, 1997).

Сушанской – глубоко пропитан русским духом. В этом одночастном концерте три ведущих темы. Первая – грозно-торжественная, сурово и несколько архаически провозглашенная духовыми инструментами, символизирует судьбы России и основана на знаменном распеве. Вторая тема, которую ведет скрипка – пьяный вальс, одновременно искренне-наивный и пошлый, прерываемый попытками скрипки вести сентиментально-серьезный разговор о смысле жизни. Наконец, третья тема – детски-чистая и беззаботная полька. Финко стремится раскрыть в произведении разные ипостаси русской души и делает это чутко и с любовью к народу, с которым вырос и прожил бок о бок долгие годы.

Однако в целом первые полтора десятка лет после переезда в США Финко стремился реализовать себя в качестве еврейского композитора. В 1983 году возникла симфоническая поэма «Стена плача», произведение с действенной драматургией и красочным оркестровым письмом. Национальные пристрастия композитора раскрылись и в созданной в 1986 году еврейской литургии «Hear, o Israel» («Слушай, о Израиль») для малого симфонического оркестра, хора и двух солистов-канторов (существует версия для органа, хора и канторов), не раз исполнявшейся как в концертных залах, так и в синагогах. Перед автором стояла задача создания произведения, которое отвечало бы канонам еврейской синагогальной музыки и могло быть исполнено молящимися во время службы. Литургия составила грандиозный цикл из прелюдии и пятнадцати частей-молитв, в которых раскрываются разные стороны еврейского музыкального наследия: напряженно-выразительные интонации народных мелодий, ритмы еврейских (в частности – хасидских) танцев, лиризм и комизм музыки клезмеров, антифоны древних песнопений.

Практически сразу после отъезда из Советского Союза Финко начинает мечтать о создании «еврейской» оперы на либретто по повести Шолом-Алейхема «Заколдованный портной». Работа эта не завершена до сих пор, хотя автор и называет ее своей лучшей оперой. Первой хронологически законченной «еврейской» оперой стали «The Klezmers» («Клезмеры»), написанные по мотивам рассказа Ицхака Переца в 1989 году. Именно в этой опере преломились детские впечатления композитора о своем народе и отразилась его любовь к фольклору маленьких местечек, где говорили на идиш.

Не раз исполнялась в США опера «The Kabbalists» («Каббалисты»), написанная в том же 1989 году по еще одному рассказу Ицхака Переца с использованием текстов из Каббалы и еврейских священных книг – одно из самых «еврейских» сочинений композитора, рассказывающее о судьбе двух раввинов, искренняя и чистая вера которых была единственным, ради чего они жили и умерли в лишениях и страданиях. В «Каббалистах» Финко прибегает к средствам, которые помогают ему создать статичное, почти медитативное состояние, выражающее обретенное в вере счастье главных героев, победивших все выпавшие на их долю невзгоды. Мелодика в опере напряжена и выразительна: она ведет происхождение от еврейской народной музыки с ее экспрессивностью и терпким интонированием.

В 1993 году с успехом ставится опера «Abraham and Hanna» («Абрахам и Ханна») на либретто американского писателя Жака Лазебника – история о героическом восстании евреев в 1943 году в нацистском концлагере Треблинка. Следующие оперы отходят от еврейской тематики. Самая, пожалуй, необычная для композитора работа в этом жанре – «A Woman is a Devil» («Женщина-дьявол», 1995), комическая опера по одноименной пьесе Мериме из цикла «Театр Клары Газуль» – о девушке, избежавшей расправы инквизиции в средневековой Испании. Палитра музыкальных красок Финко в этой опере широка: она включает и

драматическое описание суда, и сатиру на падших монахов, соблазненных красотой молоденькой «ведьмы», и испанскую страстность, и очарование французского первоисточника.

Несмотря на достигнутые успехи на музыкальном поприще, Финко всю жизнь не дает покоя оставленная им первая профессия. С присущим ему юмором он нередко подписывает свои письма как «Корабельщик-лодочник», «Морской архитектор», «Конструктор подводных лодок», «Старший лейтенант», а также «Проектировщик подводных лодок и старший лейтенант подводного плавсостава, по тщеславной глупости ставший “композитором”».

Прорывается эта своего рода ностальгия и в творчестве. В 1997 году, задолго до аварии на атомной подводной лодке «Курск», Финко создал оперу «At the Ocean Bottom» («На дне океана») по мотивам повести Алексея Новикова-Прибоя «Подводники» – о последних часах жизни обреченных на неминуемую смерть моряков, заточенных в гибнущей подводной лодке. В либретто использованы также сведения об авариях на реальных субмаринах, в частности, о гибели советской лодки К-219 в 1986 году, из всей команды которой были спасены лишь шесть человек.

«Работая над оперой, я чувствовал себя очень русским, – признается композитор, который включил в музыкальную ткань произведения русские народные песни, знаменные распевы, а также популярные и патриотические советские песни. – Я люблю оперу “На дне океана” за саму тему, за хоровые эпизоды умирающих моряков, за мое либретто. Для меня этот сюжет очень личный, – я мог бы и сам оказаться среди этих погибших, меня могли послать в плавание в любой день, даже несмотря на то, что я был уже членом Союза композиторов».

Одной из вершин первой половины американского периода Финко, который в целом можно назвать оперным, стало созданное в 1994 году инструментальное произведение «Concerto grosso» («Кончерто гроссо»). Как положено в этом жанре, несколько виртуозных солирующих инструментов – в данном случае это флейта, гобой и фагот – взаимодействуют с группой струнных и ударных. Однако, как часто бывает в музыке Финко, типичные приемы, будучи ясными по происхождению и реализации, обретают в контексте его сочинения новую семантику.

Открывает произведение характерная квазибарочная тема у гобоя соло: в первом мотиве, начав с тоники, она последовательно проходит сверху вниз по трем ступеням ми минора и заканчивается на доминанте, а затем намечает контуры уменьшенного септаккорда. Однако расположение нот в этой простой мелодии весьма нетривиально и создает специфический эффект пространственной неопределенности: каждая нота звучит в новом регистре, образуя не плавную, а прыгающую по диапазону песню. Во втором предложении тема приобретает более хроматическое наполнение, которое приводит к вступлению оркестра на двух массивных аккордах.

На противопоставлении начального мотива, проводящегося у разных инструментов, и сопровождающих его аккордов строится вся первая часть, в середине которой мотив подвергается – вновь по барочным законам – более дробному полифоническому развитию, а аккорды наполняются различными вибрирующими, шумовыми и ударными эффектами, еще более подчеркивающими атмосферу нервной взвинченности. Так, идя в ногу со многими современными композиторами, Финко заставляет старую форму говорить новым языком для того, чтобы вместить в нее подсказанное современностью содержание. Он поясняет: «Первая часть – это крик отчаяния, страдания, одиночества, несоответствия обществу. Вместо темповых обозначений стоят только метроном и слова: “Настойчиво, сует-

ливо, задыхаясь, возбужденно, беспокойно, крикливо". Это – сложный психологический образ затравленного и запуганного интеллигента».

Вторая часть – пассакалия, с ее традиционно размеренной поступью и несколькими вариациями темы. По мнению автора, это «шествие заключенных, ведомых в газовые печи или на расстрел. Это медленное шествие со стонами и вскриками людей. Стоят слова "Оцепенело, зловеще, скованно"». В конце части мелодия начинает распадаться на отдельные восклицания, а затем в нее врывается видоизмененный и сокращенный мотив из первой части.

Третья часть – безостановочное движение – сопровождается авторской пометкой: «... это отчаянный побег. Быстрый бег от погони. Стоят указания: "Панически, в отчаянии, яростно"». То же имитационное развитие, которое возникло в конце второй части, завершает и третью часть, динамичный раздел произведения.

Финал начинается с обрывка основного мотива, преображающегося в светлую и нежную вальсообразную тему у струнных, помеченную в партитуре ремаркой «Счастье доктора Живаго». Эта тема варьируется и обретает различные обличья: то безмятежного плавного вальса, то хора деревянных духовых на фоне асинхронного аккомпанемента струнных. В конце концов, тема сплетается с судорожными всхлипываниями, которые сменяются сладкозвучными аккордами, сопровождающими мотив «счастья Живаго». По словам автора, «четвертая часть – адажио, полное покоя и счастья. "Концерто гроссо" завершается болезненно-восторженно и экстатически счастливо».

Быть может, это и так. Хотя после бурь, пережитых в предыдущих частях, завершающее «счастье» не кажется убедительным – оно слишком непродолжительно и хрупко. Кроме того, нужно ли буквально трактовать авторские комментарии и воспринимать в музыке только то, что сам композитор хотел в ней выразить?

Бесспорно, ремарки в нотном тексте призваны помочь исполнителю произведения, но стоит ли жестко привязывать музыку к историческому или литературному контексту, как это часто делают авторы? Очевидно, американские слушатели – а именно они составляют основную массу поклонников Финко – не воспринимают его сочинения в качестве иллюстраций советской истории, поскольку не знают ее реалий. Им близко общее эмоциональное наполнение музыки и индивидуализм мироощущения автора. Поэтому избираемые Финко нейтральные жанры – такие, как «кончерто гроссо» или «соната», – как нельзя лучше подходят для воплощения конкретных программ, которые, преломляясь через эти традиционные формы, приобретают общечеловеческие ценности. И именно поэтому «Кончерто гроссо» и оказалось одним из самых его удачных опусов.

После «оперного» периода композитор возвратился к работе преимущественно над инструментальными произведениями, хотя оперный жанр им тоже не был забыт (в 2001 году создана опера «Golden Medina» («Золотая Медина») на либретто Жака Лазебника). Список оркестровых сочинений пополнился колоссальной по размаху «Праздничной симфонией» («A Symphony of Celebration»), заказанной в 1998 году к празднованию 250-летия города Рединга в Пенсильвании. Размах заключался не только в широких симфонических мазках, но и в поразительном составе: на прошедшей с большим успехом премьере «Праздничная симфония» была исполнена 500 музыкантами – оркестром, смешанным и детским хорами. Параллельно появились концерты для виолончели (2001) и трубы (2002) с оркестром, а также множество камерных ансамблей: «Sumitra» («Сумитра») для маримбы и фортепиано (1998), «Triptych» («Триптих») для скрипки, маримбы и фортепиано (1999), «Quadruple Triangles» («Квадратичные треугольники») для трех фортепиано, трех деревянных духовых, трех медных и трех ударных инструментов (2000), «Two Stephen Dunn Poems» («Две поэмы Стивена Данна») для сопрано и ансамбля

(2002) и «Repentance Day» («День покаяния») для струнного квартета (2002). Композитор также завершил работу над Концертом для флейты пикколо с оркестром и возвращается к оперному жанру. Произведение о крахе российской империи заказала композитору компания «Delaware Valley», которая уже осуществила постановки нескольких его опер.

Прослушав в начале 2007 года записи сочинений Давида Финко, известный санкт-петербургский музыковед Михаил Бялик прислал ему обширное письмо, в котором указал на основные характеристики творчества композитора:

«Я не хотел бы, чтобы ты на меня обиделся, но, на мой слух, наряду с нормальными состояниями и порывами, есть в твоей музыке и какая-то “сумасшедшинка”. Это очень хорошо. Идя за Фрейдом, ты расширяешь наши представления о человеческой душе: в жизни ведь безумного много больше, чем представляется на первый взгляд. И для композиторского творчества это, в общем-то, не новость. Моменты психического надлома или юродства ощутимы у Монтеверди, Доменико Скарлатти, позднего Бетховена, Шуберта, Мусоргского, Малера, Шостаковича, ... Гаврилина, Шнитке. Но у тебя эта “сумасшедшинка” – незаемная, собственная. Пожалуй, начало почти каждой из частей (имеется в виду «Кончерто гроссо» – *Е. Д.*) озадачивает чем-то выбивающимся из обыденного. Иногда это уходит, а иногда, наоборот, вдруг появляется, разрастается – как в 4 части... Изумительно красивая и трогательная песня окружается больными, “ненормальными” подголосками и, в конце концов, сама сходит с ума. Такая музыка могла родиться только по Божьему наитию!

Я очень радуюсь тому, как ты свободен в своем искусстве. Все, что тебе хочется, ты можешь выразить – при этом лаконично, пользуясь лишь самым необходимым. Мудрость твоя заключается в том, что ты знаешь силу яркого тематизма»[93].

Суждение точное и емкое. Будучи автором девяти опер, двенадцати концертов для различных инструментов с оркестром, двух симфоний, еврейской литургии, симфонических поэм и многих камерно-инструментальных произведений, Финко практически для каждого из своих опусов умеет найти ту необходимую «изюминку», которая выделяет его сочинения из массы других. Стиль композитора настолько крепко сформирован и отточен, что представляется возможным дать его общую характеристику, которая в той или иной мере распространяется на все произведения этого автора.

Основной особенностью стиля Давида Финко является необычайная выпуклость тематизма, который воспринимается не только музыкально, но и поэтически, и визуально. Яркими запоминающимися мелодиями обрисовываются глубоко личностные и прочувствованные образы, составляющие часть непременной у Финко инструментальной драмы. Эта драма вписывается в ясные, тщательно просчитанные и логичные формы, которые придают материалу впечатляющую структурность.

Еще одна черта стиля Финко свойственна многим представителям его поколения – это полистилистика. Для композитора сочетание разных стилистических элементов является способом еще большей драматизации целого и визуализации образов, которые он облачает в те или иные структурные и жанровые одеяния. Вальс, хорал, полька, знаменный распев – все эти жанровые штрихи не только выявляют необходимые для образного содержания составляющие, но и рассказывают сюжет, непременными атрибутами которого они и становятся. Ясная нарративность, прочитываемость сюжетных перипетий – еще одна отличительная черта стиля Финко. Благодаря склонности к литературно-театрализованной тематике в рамках инструментальных произведений,

[93] Из письма Михаила Бялика Давиду Финко от 11 февраля 2007 года. Цитируется с разрешения автора.

пришедшей, несомненно, от тесного общения с оперным жанром, Финко опирается на экспозиционный тип изложения материала, постоянно нанизывая друг на друга или бескомпромиссно сталкивая разные мотивы и сегменты, что придает его музыкальному языку кинематографическую монтажность. При всей масштабности замыслов, его сочинения – включая симфонии и оперы – базируются на принципах миниатюрного жанра; точнее, часто состоят из многочисленных миниатюр, объединенных в единое целое драматургией произведения.

Мелодические линии Финко аскетически обнажены и предельно обострены странной и угловатой интерваликой; их отчетливая плакатность в сочетании с тональной, но весьма своеобразной гармонией, и создает ту легко слышимую «чудинку», которая немедленно указывает на принадлежность этих сочинений Давиду Финко.

«МЫ ВЫШЛИ В МИР НОВОЙ МУЗЫКИ»[94]

Леонид Грабовский (Украина – США)

Леонид Грабовский – один из ярчайших представителей украинского авангарда, наряду с Валентином Сильвестровым, с которым он вместе учился и дружит по сей день. Однако Грабовский в силу разных причин остался фигурой скорее закрыто-легендарной, в то время как Сильвестров приобрел статус чуть ли не рок-звезды. Суть украинского авангарда 1960-х годов, как и авангарда российского, заключалась в узнавании и изучении того, что происходило в западной музыке предшествующего полувека, но до Советского Союза доходило только по слухам. В период юности Грабовского отдельные сведения начали просачиваться из-за железного занавеса, и молодые композиторы с жадностью бросились преломлять полученную информацию в собственном творчестве. По западным меркам их «авангард» получался весьма устаревшим, но для варящегося в собственном соку композиторского мирка Советского Союза, и в особенности Украины, он был, безусловно, новаторским и поистине передовым.

Леонид Грабовский стал первым украинским композитором, открывшим для себя в 1960-е годы додекафонию и связавшим все свое творчество с точными композиторскими техниками. Он следует алгоритмическим расчетам, а также математическим и нумерологическим принципам, которые позволяют объединить целое и расслышать новые звуковые пути – рафинированно-сонористические, «конкретные», алеаторические, часто основанные на перемещенном в инородную среду украинском фольклоре. Он наполнил свой вариант алгоритмического сериализма столь тонкой работой эстетического плана, что его сочинения воспринимаются как спонтанные по краскам и рисунку, но строго организованные по структуре восточные ковры, с их детально продуманными паттернами и витиеватой вязью.

Алгоритмические расчеты помогают композитору лучше услышать то, что ему нужно понять для создания сочинений. Парадоксальным образом, такие расчеты раскрепощают музыку Грабовского, придают ей плавность и естественность движения. В то же время математика добавляет его музыке информационный объем, ее содержание становится более многомерным, форма – более объемной.

Грабовский весьма успешно доказывает простое правило: точные техники вовсе не обязательно должны нести за собой эмоционально сухую музыку. Сочинения Грабовского дышат красотой философского наблюдения и возвышенной духовности. Он увлекается восточной философией, метафизикой, спиритуализмом и эзотерикой, что отражается на содержании его произведений; их семантическая насыщенность дает плодородную почву для музыковедов-аналитиков.

В 2009 году Леонид Александрович написал впоследствии опубликованный на Украине и переведенный с украинского на английский язык очерк о собственном творчестве[95]. В нем он обосновывает свое обращение к алгоритмической тех-

---

[94] Первая встреча с композитором состоялась в 2002 году в Сиэтле (США). Статья дополнялась новыми материалами, возникшими во время встреч и бесед в Нью-Йорке и дистанционно до 2015 года.

[95] Леонид Грабовский. Мой метод: развитие техники и эстетики композиции на протяжении десятилетий. Нью-Джерси, 2009. Эта рукопись была опубликовала в киевском культурологическом журнале «Критика», № 3–4 за 2010 год.

нике — в частности, к ее компьютерному варианту, позволяющему существенно сэкономить время, необходимое для предварительной работы:

> «Только алгоритмическая компьютерная музыка, благодаря ее способности одновременно контролировать множество параллельных эволюционных процессов, происходящих внутри музыкального произведения, может служить гарантией против инерции и монотонности, а также поддерживать непрерывающееся звучание, форму, игру и постоянные вариации в музыкальном развертывании – и это без огромного количества тяжелой механической и формальной работы.
>
> Механические системы, созданные интеллектом, могут обезопасить создателя от проникновения в его музыку дьявола эклектицизма, обеспечивая целостность и единение как внутри определенного произведения, так и во всем творчестве композитора. Борьбы между вдохновением и интеллектом нет – есть тесная дружба и сотрудничество.
>
> Необходимо помнить, что в музыкальном языке развилось и до сих пор происходит астрономическое расширение словарного запаса, особенно на уровне отдельных элементов – таких, как аккорд, мотив, ритмическая фигура. Это усложнило процесс обретения полного контроля над композицией. Продолжающееся развитие музыкальной композиции привело к увеличению “операционной памяти”, которая напрямую участвует в творческом процессе комбинирования музыкальных элементов за пределами человеческого мозга – это было абсолютно необходимо для тех, кто хотел сохранить скорость сочинения, характерную для классических композиторов, с их относительно простым словарем, в новых, несравнимо более сложных условиях. На помощь неминуемо пришли компьютеры».

Музыкантом Грабовский стал по наследству. Его отец был хорошим скрипачом, играл в известном в те годы струнном квартете Вольф-Израэля, оркестре киевского Оперного театра и Оркестре радиокомитета; мать была певицей. После расстрела мужа в 1937 году она с сыном оказалась в административной ссылке в Борисоглебске Воронежской области, и там пятилетний Леня начал ходить в музыкальную школу. Однако в 1941 году школу закрыли и директора-скрипача, у которого учился мальчик, вместе со всеми учителями отправили на фронт. После войны мать приобрела фортепиано, и Леонид начал самостоятельно, а потом с частными педагогами учиться музыке, и в результате в 1954 году поступил на композиторский факультет Киевской консерватории.

Грабовский рассказывает:

> Я – выпускник 1959 года Киевской консерватории по классу Б. Н. Лятошинского. В нашем классе учились с небольшим различием во времени такие люди, как Сильвестров, который перевелся из Строительного института на 3 курс, когда я был уже на пятом; Освальдас Балакаускас, который на сегодняшний день является одним из ведущих композиторов Литвы; Евгений Станкович, ныне один из крупнейших композиторов Украины; Виталий Годзяцкий (его пьесу «Разрывы плоскостей» очень высоко оценил Андрей Волконский); Владимир Загорцев (в 1980 году его произведение «Объемы» сыграл Нью-Йоркский филармонический оркестр), Иван Карабиц.
>
> Еще надо добавить оригинального композитора, хотя и непризнанного, который в то же время был очень интересным русским поэтом (русская речь в то время была слышна постоянно) – Владимира Губу. Эти люди учились вместе со мной или чуть позже.

Как развивались ваши взаимоотношения? Не было ли конкуренции между вами?

Вы знаете, я не могу сказать, что она была. Во всяком случае, мы более или менее регулярно встречались то у меня, то у Сильвестрова, показывали друг другу свои сочинения. Мы были студенты, искали пути, спорили, иногда расходились во мнениях, но в целом шли вместе. Конечно, со временем это исчезает, потому что люди полностью уходят в избранное ими течение и начинают более критично относиться друг к другу, и с этим ничего не поделаешь. Но, тем не менее, пока я не перебрался в Москву, мы все сохраняли очень близкие отношения.

Все мы в 1960-е годы так или иначе находились в одном социуме и, естественно, это были годы чрезвычайно динамичные. Фактически, наше интеллектуальное развитие началось в самом конце 1950-х годов и протекало страшно бурно, потому что эти годы совпали, во-первых, с появлением долгоиграющих пластинок, а, во-вторых, хрущевская оттепель дала определенное послабление. Я знаю, что в Московской консерватории нельзя было без разрешения получить партитуру «Петрушки». К счастью, у нас, в Киеве, может быть, благодаря более «дремучему» начальству, это было возможно, – и не только «Петрушку», но и «Лунного Пьеро». А что-то даже попадало и в магазины: например, я купил ноты «Чудесного мандарина» Бартока издательства «Универсал» примерно в 1962–1963 годах.

Но в целом мы вышли в мир новой музыки, музыки нашего времени в большой степени и, в первую очередь, благодаря огромному влиянию Игоря Блажкова – нашего товарища и сверстника, дирижера, который учился в те же годы, окончил консерваторию в 1961 году и потом стажировался у Мравинского в Ленинграде. Он осуществил ряд интереснейших премьер: «Солнца инков» Денисова, «Сюиты зеркал» и «Жалобы Щазы» Волконского в Ленинграде, ряда произведений Сильвестрова и одного моего сочинения с оркестром Ленинградской филармонии, Капеллой и другими коллективами.

Благодаря своей невероятной и бесшабашной смелости Игорь Блажков сумел оттуда, из-за «железного занавеса», наладить письменные контакты со Стравинским, Мийо, Булезом, Кшенеком и другими великими композиторами. И еще у него был друг в Америке, который тогда жил на Гавайях и присылал ему оригинальные и переписанные на бобины пластинки. Оттуда мы и получали первые живые сведения о современной музыке.

Немаловажную роль сыграло и Варшавское радио, поскольку о первых фестивалях «Варшавская осень» мы узнавали только по радио. Я хорошо помню тот момент, когда Валя Сильвестров, под впечатлением от прослушанного сочинения Веберна (то ли от Вариаций для оркестра или Концерта, опус 24), сказал: «Все, надо менять строительный материал». А он на тот момент, как и многие из нас, находился под влиянием Прокофьева.

Однажды Игорь Блажков пришел и положил передо мной на стол учебник Ганса Елинека о сочинении в двенадцатитоновой технике.[96] Я так загорелся этой идеей, что в течение двух недель перевел эту книжку, после чего все бросились ее читать – у меня ее немедленно забрали те, кто хотел с ней ознакомиться, и я ее долгие годы вообще не видел. Так что додекафония в условиях Киева стала предметом изучения благодаря Блажкову и мне. И не только в условиях Киева: книга была увезена в Ленинград и другие города. Все эти моменты питали нашу буйную фантазию и побуждали к дерзаниям.

---

[96] Имеется в виду книга: Hanns Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition nebst allerlei Paralipomena* (2 volumes), Vienna, 1952.

Второй очень важный фактор: в те годы Киев входил в один список с Москвой и Ленинградом как место гастролей, и к нам приезжали все те же коллективы, которые посещали два других города. Пожалуй, только Бостонский симфонический оркестр к нам не попал. Все последующие концерты мы слышали. Нью-Йоркский филармонический в 1960 году; Филадельфийский оркестр со Стоковским, дирижировавшим 11-й симфонией Шостаковича, в 1958 году; Городской балет Нью-Йорка, благодаря которому мы увидели «Агон» в 1962 году – как раз тогда же, когда приезжал Стравинский; Братиславский балет, который привез «Весну священную»... Все это продолжалось примерно до 1966 года, после чего все гастролеры стали Киев обходить. Гастроли стали включать такие города как Москва, Ленинград, Рига, Таллин, Тбилиси, Ереван, но Киев был исключен. Я подозреваю, что кто-то где-то донес, что выступления зарубежных гостей в Киеве приводят к развитию буржуазных настроений и опасных модернистских тенденций у творческой молодежи в нашем городе.

Вот такая была атмосфера в области музыки. Но и в других областях тоже все зашевелилось, начиная примерно с 1962-1963 годов. В Киеве тогда жил и работал великий кинорежиссер Сергей Параджанов, и его фильмы были абсолютным шоком для большинства из нас, кто до этого не имел никакого понятия о поэтике кино.

Параджанов как никто показал нам нашу Украину в ее первозданных, архетипичных образах, концепциях и символах. Он преодолел бытовизм, натурализм и внезапно вышел в иную сферу: поэтическое кино, сделанное на совершенно другой основе, чем, скажем, у Антониони или Бергмана (хотя их влияние можно почувствовать в его фильмах).

На меня также оказал большое влияние Юрий Ильенко, с которым мы тоже работали в те годы – в разное время я написал музыку к трем его фильмам. Ильенко был оператором у Параджанова, и, хотя существуют разные мнения, я считаю, что оба они друг друга обогащали. Их фильмы обязаны в равной мере им обоим, поскольку Ильенко как оператор нашел массу интересных и важных средств выразительности (он к тому же был еще и талантливым художником; его жена Лариса Кадочникова тоже создавала интереснейшую графику).

Ильенко снял тогда исключительно новаторский цветной фильм «Вечер на Ивана Купала». Предыдущий его фильм – «Родник для жаждущих» – был особо показателен. Он пролежал на полке 22 года, и все смогли его увидеть только в 1987 году в Центральном доме кино в Москве, и то только благодаря героизму и самоотверженности монтажницы, которая втайне сохранила одну копию, поскольку все было приказано смыть.

Как сейчас понимаю, я тогда еще не очень был готов писать музыку на таком уровне и в таком ключе, в котором работал Ильенко. Может быть, его работы требовали более радикального и неожиданного музыкального решения. Но, с одной стороны, он сам диктовал мне какие-то вещи, а, с другой стороны, тот новаторский уровень понимания, который был бы нужен для написания адекватной музыки, у меня появился значительно позже, в результате последовательного осмысления того, что было сделано в те годы.

Кроме того, наше национальное патриотическое сознание питалось очень большим вкладом, который тогда делался на Украине в искусстве поэзии: не в области оригинальной поэзии, потому что здесь суровая рука социалистического реализма плотно лежала на горле у каждого, а, как ни странно, в области художественного перевода. В те годы переводили несметное количество западной литературы. У нас были такие замечательные переводчики, как Мыкола Лукаш, который еще студентом перевел «Фауста», да так, что его очень скоро заочно

избрали в Гетевский комитет. Он потом переводил много и с разных языков: Верлена, Рильке, Шиллера, Лорку (очень интересно, виртуозно и своеобразнейшим почерком), совершенно неповторимого Боккаччо (я смею думать, что пока в русской литературе такого Боккаччо нет, если мне кто-нибудь не докажет обратного). Другой коллега Лукаша, Григорий Кочур, по сравнению с ним, «фовистом», уравновешенный классик, тоже много поэзии переводил с разных языков. Это были люди с энциклопедическими познаниями в области литературы и культуры, кстати, очень увлекавшиеся музыкой. Общение с ними невероятно всех развивало.

Еще надо сказать о таких видных героях украинского диссидентского движения, как Иван Светличный. Из его рук я получил два или три выпуска одного из журналов, издававшихся в 1930-е годы, в которых был опубликован «Улисс» Джойса. Ну и молодые поэты и художники – культурная жизнь кипела вокруг, несмотря на все запреты, репрессии, отмены, разбивания мозаик, резки картин (все это проделывалось еще до московской «Бульдозерной выставки», просто в меньших масштабах).

Кроме того, в Киеве тогда были очень хорошо налажены связи с Польшей: все, что там издавалось (польская авангардная поэзия и литература, журналы), можно было получать по подписке у нас. Каким-то образом, после того, как я послал одно из своих произведений в Варшаву и его там исполнили, ко мне стали пачками приходить партитуры польских композиторов – Пендерецкого, Гурецкого, Шеффера (мы с ним потом поддерживали переписку и даже встречались). Это тоже была очень важная составная часть того, что меня в те годы питало. Таким образом, 1960-е годы были интереснейшим и важным периодом.

Что Вы лично вынесли из общения в этом культурном кругу?

Прежде всего, большой порыв и толчок к дерзанию, к поиску нового – сначала ощупью, пробуя разные пути. В конце 1970-х годов нам стали перекрывать кислород, и всякие заработки были потеряны. В то время я работал в кино и как-то держался, но перед началом афганской авантюры все настолько сгустилось и стало на меня давить, что я был просто в отчаянии. Я решил уехать из Киева (на это решение также повлияла моя личная драма). Однако из переезда в Москву ничего особо положительного не получилось.

Расскажите, пожалуйста, о Вашей жизни в Москве с 1981 года.

В Москве я прожил девять лет. Моя жизнь там была заполнена по преимуществу журналистской работой. Я сотрудничал с «Советской музыкой», сначала как внештатный корреспондент, а потом года три до отъезда в США работал в редакции. Кое-какие были исполнения, но в основном произведений, написанных ранее. В Киеве, особенно в 70-е годы, обстановка была такая, что у нас не было ни одного пленума Союза композиторов, посвященного серьезной музыке, были только песенные. Я думаю, что это делалось сознательно. По этой причине многие мои произведения впервые были исполнены только в Москве.

Как Вы создавали Ваши сочинения?

У меня практически никогда не было заказов. Такому авангардисту, как я, никто не хотел ничего заказывать, и после того, как на меня повесили этот ярлык, ко мне вообще перестали обращаться. Особенно это было заметно в Киеве – в Москве все же было много «авангардистов», большая плеяда (Лобанов, Павленко, Корндорф, Екимовский, Смирнов, Фирсова и многие другие), а в Киеве я был всегда на виду. Стоило кому-то донести в партбюро Союза композиторов и консерватории, что на квартире у Сильвестрова или Грабовского изучают додекафонию, тут же интерес ко мне и пропадал.

Давало ли Вам что-то общение с московскими коллегами?

Я был к тому времени уже сформировавшимся композитором, поэтому мы общались на равной основе: я с интересом смотрел, что они делают, и многие из них интересовались тем, что делаю я.

Могу сказать одно: «Московская осень» того времени была совершенно уникальной площадкой; удивительно, что она могла возникнуть и закрепиться. Такой возможности играть все не имела ни одна республика. Я на одной из «Осеней» даже продирижировал своими ультралевыми «Маргиналиями к Хайсенбюттелю», что показалось киевлянам чем-то невероятным, неслыханным.

Как Вы определяете авангардизм?

Это слово я употребил здесь в «расхожем» понимании, как нечто противостоящее социалистическому реализму, партийности, народности. Это все, что связано с нетрадиционными средствами выразительности, с поисками новой формы, нового синтаксиса, новых звучаний.

Как это выражается в музыке?

Называть себя авангардистом я немножко опасаюсь, поскольку в понятие авангардизма всегда по определению входил элемент отрицательный: разрушение, взрыв изнутри, злая пародия, отчасти нигилизм, отчасти эпатаж, – и не обязательно в узко музыкальном смысле, а скорее в эстетическом. Что же касается меня, я пытался найти индивидуальные средства, которые соответствовали бы моим собственным свойствам. Я человек самостоятельный, но не считаю себя бунтарем по призванию, не сбрасываю Шёнберга с «парохода современности», как Булез. Я просто очень независим и всегда ищу свои пути во всем, что бы ни делал. Поэтому для меня авангардизм – это скорее был поиск новой эстетики, а не создание новых, неслыханных и эпатирующих сочетаний; это поиск чего-то как бы пропущенного, обойденного и брошенного незамеченным, чем по какой-либо причине пренебрегли. В частности, это пограничная зона между тональностью и атональностью, в какой-то степени покрываемая теми созвучиями, которые мне удалось получить в результате запуска случайных процессов.

Как Вы к этому пришли?

Не сразу. Был период увлечения польским авангардом. Теоретики этого направления сулили, что после эпох органума, полифонии и гармонии теперь настала эпоха тембра и сонористики. Попытки построить музыкальную грамматику на основе таких двух компонентов предприняли Пендерецкий и Гурецкий, наиболее последовательно шедшие по этому пути в 60-е годы. Но мне хотелось найти нечто, что послужило бы широкой конструктивной базой для этого. И появилась идея дедуктивно построить систему всех возможных диатонических звукорядов всеми возможными способами. Я стал их строить в тетради и когда выстроил и удалил все сочетания с энгармонизмами, их получилось ровно 365, как дней в году! Я понял, что это символическое число. Когда я объединил эти звукоряды в цепочки, покрывающие всю клавиатуру, образовались как раз 52 восходящие и нисходящие цепочки.

Это я стал считать основой своего музыкального материала. По методу случайных чисел я вычленяю какие-то отрезки или изолированные, разбросанные, разобщенные тона из этой ленточки, сочетаю их в одновременности, строю отдельные интонационные образования горизонтали и вертикали и смешиваю все это вместе.

Распространяются ли подобные алгоритмы на другие, немелодические, параметры Вашей музыки – например, ритм?

Ритм – это другое дело. Я построил три группы различных ритмических фигур: фигуры дробления, фигуры залиговывания и фигуры синкопирования (пря-

мая синкопа, «ломбардская» синкопа и их многочленные объединения). Я начал все эти синкопы смешивать, давая им разные знаменатели, наслаивая друг на друга. В результате пришел к довольно многослойной и разнообразной ритмике. Таким образом, я построил свои «словари».

Соответственные процессы включали в себя сочетания по горизонтали, вертикали, исключения каких-то параметров и так далее. Принцип простой, взятый из теории множеств: идея однозначного соответствия множества случайных чисел множеству специальных чисел, в которые я случайные числа преобразовываю. Этим специальным числам соответствуют определенные музыкальные элементы: высоты, группы ритма (числитель, знаменатель и т.д.). Вот такая примерно схема.

Таким образом, Вы применяете математические процессы для моделирования музыкальных элементов, подобно тем, которые сумел осуществить в своей стохастической музыке Яннис Ксенакис. А как Вы пришли к идее случайных чисел? Вы были знакомы с теорией Джона Кейджа?

Я читал о ней и кое-что знал об ее авторе. Какую-то его музыку привозили Вирко Балей (который впервые посетил Киев еще в 1974 году, а после этого в 1986-м), талантливый нью-йоркский клавесинист и композитор Джоел Шпигельман (благодаря ему мы, киевляне, впервые услышали музыку Крама в 1965 году).

Но еще до этого мне встретились статьи об использовании случайных чисел в графике, опубликованные в польском журнале «Res Facta». Это был альманах, посвященный материалам по новой музыке. Там публиковались очень важные вещи: «Техника моего музыкального языка» Мессиана, статьи Ксенакиса, другие материалы.

Когда я стал заниматься принципом случайных чисел, выяснилось, что его используют очень многие и весьма широко. Приложений столько, сколько индивидуальностей. Есть техника прямого использования, как у Кейджа, без авторского вмешательства. У меня обратный принцип, я активно вмешиваюсь в процесс и перерабатываю случайные числа в другие ряды с помощью специальных редукторов, как бы сочетая стихийное и сознательно волевое начало.

Со временем Вы получили гражданство страны, в которой всю жизнь прожил Кейдж. Что Вас привело к переезду в США в 1990 году?

С началом перестройки возникла возможность восстановить какие-то западные контакты, и в результате я оказался в США. Я уехал сюда на отдельные исполнения моих сочинений, которые предполагались в разных городах, но в результате все ограничилось Нью-Йорком, где, правда, в 1992 году мне устроили большой авторский концерт. И я просто остался здесь как «невозвращенец». Последним толчком к отъезду стало то, что там, в Москве, мне не удалось получить от Союза композиторов комнату, на которую я очень надеялся. А здесь меня так встретили, приняли и на первых порах помогли, что я все время был в состоянии эйфории. До этого я не видел никакой заграницы и, попав сразу сюда, пребывал в некотором взвешенном положении. Это продолжалось год, если не больше. Меня много возили, показывали разные города по всему Восточному побережью. Долгое время я был как бы в затянувшейся туристической поездке. А потом начал думать, как найти работу.

По прежним рассказам Вирко Балея я предполагал, что работа в каком-нибудь университете всегда найдется. Но это были уже не те годы. С того времени много воды утекло, и атмосфера разительно изменилась. Она сильно менялась и прямо на моих глазах, когда я уже был здесь. К тому же, мой английский в момент высадки на американском континенте был еще никакой и развился лишь с годами, хотя сейчас я льщу себе тем, что говорю по-английски чище

Шёнберга и Стравинского, отдельные записи речи которых мне попадались в интернете.

Для меня находились случайные заработки: иногда я делал передачи в украинской редакции радио «Свобода», потом нашел работу воскресного органиста в церкви и каким-то образом выживал.

Удавалось ли Вам реализовывать цели, ради которых Вы покинули родину?

Я приехал сюда с огромным страстным желанием завершить свое незаконченное образование, прежде всего, в области электронной и компьютерной музыки, чем я продолжаю заниматься и сейчас. Мне очень повезло. Несколько лет назад совершенно неожиданно мне позвонил один человек, и это стало манной небесной, настоящим подарком. Это Константин Иванов – тот самый, который перевел на русский язык знаменитую книгу Когоутека «Техника современной композиции». Он уникальный человек, прекрасный альтист (он мне подарил свою запись, где с Альбертом Марковым играл «Симфонию кончертанте» Моцарта с Токийским оркестром в 1994 году) и к тому же знает около 30 языков. Этот человек работал в Японии в каком-то музыкальном коллективе, а потом приехал в США. Будучи в Японии, он переводил на японский язык какие-то музыковедческие работы. Сейчас он пишет стихи на английском языке, и его поэмы отмечают на конкурсах поэзии. Кроме того, он изучил программирование и освоил компьютерные программы.

Другая сторона моего проекта связана с постановкой на компьютерную основу тех логических процессов, которые я привожу в действие, когда сочиняю. Это связано с использованием методики случайных чисел, хотя я смею думать, что моя методика не похожа на те, которые используются другими. У меня была разработана своя интонационная система на основе, говоря схематически, диалектического единства диатоники и хроматики. Еще в те годы, когда я занимался отдельными локальными стилями, мне было как-то тесно: когда я что-то делал в области диатоники, мне хотелось вырваться за ее пределы, а когда я попадал в тотальную хроматику, мне хотелось как-то ее освежить диатоникой. Подспудное желание диалектически объединить и то, и другое, сняв противоречие и непроходимую грань между ними, привело меня к созданию моей теории. Мне представляется, что я как-то преодолеваю эту грань.

То есть, Вы подводите компьютерную основу под Вашу композиторскую технику?

Да. На этом пути я искал и опробовал различные техники. «Concerto misterioso» («Загадочный концерт») – один из шагов. В «Concerto misterioso» мой метод получил уже наиболее законченный вид, поскольку здесь использованы его самые разветвленные процессы: работа со звуковысотностями, с фольклорными интонациями, положенными на искусственно сконструированные ритмические фигуры другого происхождения.

Основой для «Concerto misterioso» послужил толстый сборник фольклора одного локального села и даже одной локальной певицы – Явдохи Зуихи из Винницкой области. В нем было собрано более пятисот песен. Я выбирал с помощью случайных процессов первую попавшуюся песню с первого попавшегося звука (не обязательно с начала), отрезки звучания песен тоже различались по времени, шли стохастические процессы. Потом я выбирал для них модальный строй, определенную звуковысотность, в которую я их транспонировал, а также одну из форм модус-кватерниона – оригинал, инверсию, ракоход или ракоход инверсии, как в полифонии Окегема или додекафонии Второй венской школы. А затем накладывал их на предварительно сочиненную ритмическую сетку.

Идею к этому мне подало высказывание Стравинского, который говорил, что он сначала работает над ритмом, а потом обволакивает его интонациями. Мне удалось добиться ветвистого и узорчатого стиля. Я думаю, что еще не раз вернусь к этому или какому-то родственному методу работы с фольклором – программированию на основе частотного или статистического анализа мелодики. Но мне для этого необходимо было создать компьютерную программу, которая ускорила бы все процессы. Нужно было пересесть с лошади на джет-лайнер. На лошади сейчас далеко не доедешь. И Константин Иванов мне с этим на первых порах очень старался помочь. Мне нужно было окончить и доработать программу, которую он для меня пробовал писать, а затем создавать музыку тембров на компьютере, для чего сейчас существуют огромные возможности. Если в 1960-е – 1970-е годы для этого требовалось работать в крупных студиях и тратить огромное количество студийного времени, то с внедрением персонального компьютера все переменилось, и это питало надежду на то, что мне удастся достичь своей цели.

В 2008 году мне удалось познакомиться с Майклом Гогинсом – видным композитором и программистом, одним из членов группы разработчиков мощнейшего языка программирования тембров «Csound». Этот человек оценил мой «Concerto misterioso» как по существу алгоритмическую композицию, сделанную без компьютера, и в свете знания о ней смог направить мои стопы по правильному пути. Гогинс рассказал мне о компьютерном языке «Lisp», который наиболее подходил по специальным особенностям моего метода, и следование указанным им путем в качестве окончательного выбора в итоге привело меня к долго преследуемой цели. Конечно же, я воспользовался консультациями и прямой помощью еще некоторых программистов для окончательной подробной разработки всех нужных мне операций и функций, но и сам нашел кое-какие готовые функции, уже имеющиеся в «Lisp» и производном от него языке «Common Music». Оба названных языка включают как алгоритмическую часть, так и звуковую, но в разной пропорции – в «Common Music» превалирует первое, а в «Csound» в подавляющем смысле второе. Таким образом, два эти языка дополняют друг друга.

Каково интонационное начало Вашей музыки?

В «Concerto misterioso» я использовал мелодику украинских народных песен, о чем уже упоминал. Джоэл Сакс считал, что слышал в нем несколько концертов эпохи барокко в одновременности в разных тональностях (клавесин, сольные инструменты).

В связи с идеей стилистической модуляции я пытался экспериментировать разными способами. В полистилистике Хлебникова сосуществуют самые разные субстили, удивительным образом сливаясь, вот и я хотел достичь чего-то подобного, и в особенности добиться плавного и незаметного перехода. У меня даже есть одно произведение, которое я пока что не особенно обнародую, хотя когда-то было осуществлено исполнение его «частного» варианта. Это произведение, у которого много версий. Ко мне обратился валторнист Василий Пилипчак с просьбой написать для него что-нибудь. Это было непосредственно перед «Concerto misterioso», в 1977 году. Я написал пьесу для валторны соло «Concorsuono». Это экспериментальное произведение, в котором окончательный выбор предоставляется исполнителю. На десяти строчках в одном и том же ритме существует несколько стилистических версий: одна – фольклорная, другая – полидиатоническая, третья – со звукорядами моноинтервальной структуры, четвертая – с использованием чисто классических моделей и звукорядов, и так далее. В каких-то точках были указаны моменты, где можно переходить с одной строки на другую по выбору исполнителя. В центре этой

пьесы была каденция. Это была попытка совместить несколько разных стилистических пластов и одновременно поэкспериментировать с открытой, многозначной формой.

Что Вам принесла эмиграция? Изменила ли она Ваши взгляды на творчество?

Я думаю, что мой взгляд на основы творчества не изменился, поскольку я приехал сюда уже сложившимся и далеко не молодым человеком. Другое дело, что общий информационный голод, который все мы испытывали до 1987 года, здесь полностью удовлетворился, и, более того, теперь мы не успеваем поглощать ту информацию, которая валится со всех сторон. Приходится применять жесткий отбор. В особенности это касается каких-то общих мировоззренческих основ вне композиторской техники. Принцип, к которому я пришел, является для меня более или менее окончательным. В деталях я могу его поворачивать так и этак, но основа метода остается примерно одна и та же.

Можно ли привязать этот метод к русским корням?

Мои корни вообще-то украинские, и это существенная разница. Хотя должен сознаться, что у меня в тот период было особенно сильное увлечение творчеством Хлебникова. К слову сказать, Хлебников – украинец по матери, которая происходила из знатного рода украинской шляхты, и его творчество содержит массу разбросанных там и сям свидетельств глубокого знания истории Украины, ее языка и культуры. Я находил у него редчайшие украинские слова, только разве что переделанные в духе русского произношения. Композитор и востоковед из Швейцарии, по рождению киевлянин, Константин Регаме прислал мне в начале 1970-х годов только что вышедшее полное собрание сочинений Хлебникова, ротапринтно отпечатанное с советских изданий 30-х – 40-х годов. Я только тогда понял, что такое Хлебников, и сразу увидел большую общность личности Хлебникова и его стремления к универсальному охвату всех философий и понятий с потрясающей интуицией, математическим аппаратом и универсальной полистилистической палитрой поэтического языка. Я увидел, что это аналог тому, что делал Штокхаузен. Мне хотелось делать что-то вроде этого, но своими средствами. Это было одним из толчков к окончательному оформлению моей методики и всего того, что я для себя планировал. У меня даже были общетеоретические идеи относительно стилистической модуляции. Примеры такой модуляции я увидел в поэтическом языке Хлебникова. Но не только у него. Когда-то у Шнитке я услышал несколько частей из произведения «Ваш Фауст» Анри Пуссера. Это произведение поразило меня тем, что в нем осуществлена тонкая стилистическая модуляция от шумановского языка к языку Берга и даже к чему-то более радикальному, но вместе с тем довольно умеренно-диссонантному. Модуляция произошла столь постепенно, плавно и незаметно, что меня очень привлекло это мастерство постепенного перерождения с определенным романтическим элегическим оттенком. Сама эта идея мне потом много раз вспоминалась. Но пока я все-таки к подобной работе не пришел, поскольку решение этой задачи мне видится в очень высокой степени компьютеризации музыкального процесса, еще для меня не до конца решенной.

Причем тут компьютер?

Я так и не уловил, как делается у Пуссера сам процесс модуляции. Это очень хитроумно сработано. Я думаю, что здесь нужны разветвленные описания интонационных ходов и гармонических прогрессий, закодированные в компьютерном языке. Однако повторю, это очень давние впечатления – примерно 1975 года, – и я не берусь углубляться в эту тему. Я больше нигде это произведение не встречал – ни в продаже, ни в библиотеках.

Продолжили ли Вы в эмиграции сочинять в той же системе, которую нашли для себя раньше?

В трех написанных здесь сочинениях я продолжаю использовать ту же технику, каждый раз меняя ее ракурс. Получаются малопохожие произведения, но между ними есть внутреннее родство. Я применяю эту технику в произведении для виолончели соло «Глас-1», хотя в одноголосии это не так хорошо удается сделать, поскольку используется относительно мало звуков. (Вообще, современным одноголосным сочинениям для сольных инструментов, на мой взгляд, обычно чего-то не хватает. Исключениями, пожалуй, являются «Density 21.5» («Плотность 21.5»), для флейты соло Вареза и часть для кларнета соло из мессиановского «Квартета на конец времени».) Та же техника видна в кантате для хора a'cappella, которая называется «Temnere mortem» («Попирая смерть»).

На меня всегда сильно влияло чтение. Какие-то вещи, о которых я читал, интересовали меня в качестве идей для последующего использования. У Эйзенштейна есть знаменитая работа о вертикальном монтаже, а также фундаментальный философско-эстетический трактат «Неравнодушная природа». В них высказывается положение о патетическом и непатетическом в искусстве. Эйзенштейн развивает очень своеобразную мысль о том, что в кульминации художественного произведения наступает такой момент, когда средства данного художественного универсума, в котором существует произведение, оказываются недостаточными, и наступает выход за эти пределы, хотя бы на минутку. Самой простой формой такого выхода является ситуация, когда в кульминации какой-нибудь кантаты или оратории прекращается пение и начинается скандирование, то есть намечается выход в другую, немузыкальную сферу. Может быть и обратный пример, когда в драматическом произведении, в котором хор участвует как персонаж, он вдруг разражается песнопением.

Эту идею Эйзенштейн блестяще иллюстрирует примерами из самых разных родов искусств, и она была одной из плодотворных для меня.

Еще более интересной была его идея контрапункта и кирпичной кладки. Когда кончается один ряд, на него накладывается другой. Никогда не рядом, а лесенкой. Когда в одном слое художественного произведения происходит сдвиг, второй должен быть стабилен, чтобы обеспечить плавность и целостность перехода. Диалектика сдвига и стабильности является одной из ведущих при построении крупной формы.

Отразилась ли теория Эйзенштейна в Вашей музыке?

В прямом смысле, может быть, и нет, но я так или иначе помню о ней. У меня тоже многослойные процессы, и в какой-то степени принцип Эйзенштейна присутствует тоже. Когда идет процесс в одном слое, то у него есть один ритм и цезура в определенных местах. А в другом слое и цезуры, и перемены в окончаниях или началах ячеек могут не совпадать. Отчасти это сродни принципу талеа и колор, в котором тоже все связано с несовпадением, неповторением. В «Concerto misterioso» основная ткань развивается по принципу свободного развертывания, но есть отдельные моменты и узлы, где процессы сводятся к единой точке. В этих точках происходит стягивание и редукция длительных построений, возникает нечто вроде постоянно усекаемого остинато и таким образом целое становится чуть-чуть похоже на талеа и колор, которые разворачиваются подобным образом.

Вы не очень ориентируетесь на классическое формообразование?

В какой-то степени я себя считаю духовным учеником Богуслава Шеффера – плодовитого композитора, с очень сильной и оригинальной творческой философией. Он написал множество текстов самого разного рода, включая даже

театральные пьесы. Когда-то он высказал мысль о том, что художнику, для того, чтобы предотвратить подражание, недостаточно предаваться только свободному полету фантазии, ибо та фантазия, которой он слепо следует, может быть обманом. Художник может думать, что то, что ему представляется, оригинально, а на самом деле это может быть хорошо стертым воспоминанием о чем-то уже существовавшем. И чтобы этому воспрепятствовать, нужна глубокая обоснованная интеллектуальная формотворческая работа. Против этого ополчаются многие «интуитивисты», но, как я думаю, тот, кто избрал себе такой путь, вправе следовать ему.

Эта мысль была для меня очень важной, потому что я спрашивал себя: а будет ли эстетически оправдано то, что я шел таким сложным скрупулезным путем, шагами мелкой выделки, не оставляющими больших возможностей для так называемого «порыва»? Но понятие шёнберговской дисциплины тоже опосредованно влияло на мои изыскания. Ну и, конечно, общее представление о том, как работал Ксенакис. Он кое-где слегка приоткрывает заслонку и дает понять, как он мыслил и создавал свои формы, но приоткрывает дверь только на маленькую щелочку, и о сути целого можно только догадываться. Вот эти догадки и стали мне подспорьем к тому, как развиваться.

Повлиял ли на Вас кто-нибудь из русских композиторов?

Стравинский в той или иной степени влиял на всех. Идею о сочинении ритмической конструкции я почерпнул из одного его интервью позднего периода. В другом месте он говорил: «Мой метод – это ритмическая полифония и мелодическая и интервальная конструкция». Идея ритмической полифонии оказалась для меня чрезвычайно важна. Когда я сочинял «Concerto misterioso», первым делом разработал полиритмический рисунок для девяти инструментов, а потом уже заполнял его нотами. Разрабатывал я его из арсенала 17 семейств ритмических фигур, специально сконструированного для данного сочинения, но который я также планирую использовать и в дальнейшем. Они логически дедуктивно выведены методом перебора вариантов. Внутри фигур возможны пермутации, ротации, варианты со смещением. Вообще же, я разработал список из 2024 ритмических фигур более универсального применения, что при условии его распространения на четыре разных масштаба (от шестнадцатых до половинных длительностей) дает в сумме 8096 фигур, которые можно смешивать, интерполировать одни в другие и т.д.

А потом Вы по методу случайных чисел заполняете ритмическую сетку?

Не совсем так. Во-первых, случайные числа преобразуются в неслучайные, которые обладают определенным признаком. Скажем, случайные числа от 10 до 99 – все двузначные. Я не догадался к однозначным приставить ноль (01, 02) и просто начал с десятки. Девяносто этих случайных чисел пропускается через редуктор. Скажем, одна группа редукторов дает только числа от одного до пяти, но при этом в каждом члене данной группы будет другая пропорция частотности этих чисел. Если я хочу использовать пять элементов, я их использую в той последовательности, в которой они появляются в результате преобразования этих чисел. В более массовых процессах системы упрощаются, поскольку в массе определенная деталь не так важна или наглядна, но, когда ткань разрежается до одноголосия, тогда роль принципа отбора возрастает, и более сложные процессы вступают в действие.

Отныне, когда мой набор нужных функций готов, сочетания ритмических групп, высот, выборки из представленного исходного материала будет перерабатывать компьютер. Он будет делать черновую работу практического осущест-

вления принципа с последующей моей проверкой, редакцией, отбором, уточнением, исправлением. Это ускорит процесс в десятки, если не в сотни раз.

Вы будете эту музыку называть композиторской, своей?

Да, конечно. Я не слепо следую случайным числам, я их перерабатываю. Случайные числа для меня – только сырье, из которого я получаю те или иные продукты. Компьютер будет осуществлять только процесс, но концепцию буду задумывать я сам. А также контролировать и приводить к тому, что мне было нужно.

Вы никогда не думали о создании оперы?

В 1970 году, когда отмечали столетие Ленина, всех вызывали в партбюро и спрашивали: «Над каким произведением Вы будете работать?» Я им сказал: «У Хлебникова есть небольшая драматическая поэма “Госпожа Ленин”, и я хочу над ней работать». Вот так я над ними подшутил. Но в газете дали какой-то странный и двусмысленный материал об этом, после чего меня стали обходить мои друзья.

У меня был очень серьезный оперный замысел по Гоголю и Андрею Белому, и много литературных заготовок: несколько больших тетрадей, испещренных выписками. Я года полтора или два рылся в библиотеках, отыскивая подходящие сопутствующие материалы. Но все это, к сожалению, пропало во время моих странствий. Долгое время я считал мой замысел похороненным – не было доступа к источникам, из которых я черпал мои материалы и идеи.

Но в последние годы положение изменилось благодаря интернету. Все те раритеты, над которыми я корпел в библиотеке АН Украины в 1970-е годы и выписки из которых пропали, сейчас все или почти все собраны у меня на внешних «винчестерах» (как их почему-то назвали в России) моего компьютера, и все ранее задуманное можно быстро восстановить. Так что замысел мой может быть еще реализован, если только позволит здоровье.

К какому жанру Вас больше всего тянет?

Меня тянуло ко многому. Думаю, что, может быть, и к Хлебникову я еще вернусь. У него есть целый ряд драматических поэм и стихов, колеблющихся на стыке с драмой и с переходами к визуальным образам. Мне кажется, пользуясь современными цифровыми средствами, можно было бы осуществить интересные реализации этих текстов в виде мультимедиа. Взять хотя бы его «Дети Выдры».

Как Вы представляете свои перспективы в эмиграции?

Мне нужно сделать множество разных дел. Нужно издать огромное количество всего написанного прежде, чтобы оно как-то сохранилось. Очень немногие из моих партитур до сих пор опубликованы в издательстве Сикорского[97], и то в виде плохо читаемых автографов. Теперь, когда я сам набираю ноты на компьютере, надеюсь, что издательство будет их больше и чаще публиковать и лучше распространять.

Планы на конкретные сочинения у меня еще не все прояснились. Пока что в данный момент собираюсь дописать начатый в 1990-е годы цикл миниатюр для духового квинтета, а также «Пасторальные инвенции» для органа. Я прохожу через осознание мировоззренческих моментов, ранее скрытых или недостаточно понятых. Осваиваю массу информации, которая в неслыханных количествах обрушивается на меня со всех сторон: это сведения о том, кто мы такие, куда мы идем, куда движется человеческая история, кто нас контролирует, кому мы подчиняемся, где находятся тайные пружины, и что все это значит.

Я сумел завершить приобретение всего необходимого для серьезного старта в компьютерной музыке и собираюсь сделать компьютерные реализации двух вещей, одна из которых была исполнена в Голландии в 1971 году с очень жалким

[97] Здесь и далее имеется в виду издательство «Sikorski Musikverlag».

электроорганом, тогда как там предусмотрено участие настоящего «симфонического» органа французского типа (Мессиан) – это мелодрама «Море» для чтеца, хора и оркестра с двумя роялями, двумя арфами и органом; вторая пьеса была исполнена в Украине не так давно после 40 лет ожидания – это «Гомеоморфия IV» для большого оркестра.

После эмиграции в США в 1990 году Грабовский создал лишь несколько произведений. В 1991 году была завершена кантата «Temnere Mortem» («Зневажати смерть» – «Презреть смерть») на текст Григория Сковороды для четырехголосного смешанного камерного хора а капелла на латинском языке. Годом позже – симфоническая элегия памяти Б. Лятошинского «Ворзель» для трех оркестровых групп, а также сочинение «Передвістя світла» («Предвестие света») на стихи В. Барки для сопрано, скрипки, кларнета, фортепиано и синтезатора. В 1993 году возникло произведение «And it will be» («І буде так» – «Да будет так») – восемь стихотворений для сопрано, скрипки, кларнета, фортепиано и синтезатора «Касио 100» с ударными. Наконец, в 1994 году был написан «Глас 2», некролог Дмитрию Шостаковичу для бас-кларнета соло – одно из наиболее часто исполняемых сочинений композитора.

Наследие Грабовского можно разделить на сочинения, написанные при посредстве алгоритмов и на созданные без их помощи. Обе линии сосуществуют в его творчестве и обогащают друг друга.

Говоря о развитии первой линии, хочется упомянуть цикл «Когда», хотя он возник по заказу американского ансамбля «Континуум» еще в 1987 году, во время пребывания Грабовского в Москве. Этот цикл весьма показателен для «неалгоритмического» стиля Грабовского.

В «Когда» композитор использовал стихи своего любимого поэта Велимира Хлебникова, раскрасив их невероятно емкими и тонкими штрихами и контрастно сопоставив в подчас шокирующем соседстве. Цикл состоит из десяти коротких поэм для голоса, кларнета, скрипки и фортепиано (существует и версия для более крупного ансамбля), при этом инструменталисты также играют на различных ударных инструментах. После довольно типичной «авангардистской» интродукции на фоне шелеста скрипки проступает раздольная вокальная мелодия первой части (двухстрочная «Очи Оки блещут вдали»), продолженная импрессионистскими разливами рояля. «Из мешка на пол рассыпались вещи» – это чтение-речитатив, наложенный на медленно нисходящую диахроматическую[98] гамму у кларнета со скачками бартоковского пиццикато у скрипки. Звукоизобразительными мазками – завываниями кларнета на фоне гудения басов рояля и подвисших аккордов скрипки – создается картина страшного сумрачного вечера разлуки в «И вечер темец». Разительный прорыв из этого тоскливого образа – почти визуально явственное появление надвигающегося на слушателя табуна. Барабанная скачка, изображающая «Сутконогих табун кобылиц», сопровождается бешеными завихрениями кларнета и в конце – скороговоркой певицы, повторяющей слова «табун кобылиц» во взвихренном темпе и с постепенным замиранием: фонетика текста – Т, Б, К, Ц – как бы продолжает в удалении цокот копыт, и кобылицы скрываются за поворотом столь же неожиданно, сколь и возникли.

«Дело ваше, боги, что вы сделали нас смертными» – это разливающееся по разным регистрам соло скрипки с широкой мелодией певицы, а затем – «А мы за это пустим в вас отравленную стрелку грусти» – протяжный вибрирующий рывок

[98] Грабовский объясняет термин «диахроматическая гамма» так: «Подобно диатонической, построенной по принципу тон-полутон, данная диахроматическая гамма построена по принципу полутон-четвертьтон. Строя данную нисходящую линию, я заменил в одном из своих звукорядов тоны на полутоны, а полутоны на четвертьтоны».

струны как зазвеневшая тетива. Следующая часть – «Снег сон земной» – это 27 секунд пуантилистического пиццикато, падающего как снежинки в мертвом от холода пространстве. «И мертвостынь старого черепа» – удары и скрежетание струн. Слова «венчание в царствие» положены на имитацию церковного песнопения в низком диапазоне, а в конце – юмористическим штрихом – падают сверху в глубину слова «и все».

Громогласно-повелительный «Закон качелей велит» написан поистине оркестровыми мазками. Широкие октавные вскрики-приказы певицы – раскачивание качелей – переходят в истерический смех и отчаянный вопль на фоне продолжительного раскатистого звона гонга. Когда этот звон замирает, остается полугармошечное-полускоморошье «треньканье» и постепенно замирающее посвистывание. Нужно внимательно вслушаться, чтобы уловить насвистываемый флейтистом мотив «Обнимитесь, миллионы» – как горькая ирония по поводу утраченных грез человечества. Но в партитуре указан еще и альтернативный музыкальный символ – мотив из финала малеровской «Песни о Земле», который для Грабовского является как бы универсальным выразительным знаком вселенского одиночества.

Последняя часть – «Когда умирают кони» – это горестный плач певицы в духе бородинского плача. Ее вокализ звучит на фоне перезвона колокольчиков и отдельных неравномерных ударов: «Когда умирают люди, поют песни».

Шесть лет спустя, в 1993 году, уже в США был закончен еще один вокальный цикл, также созданный по заказу ансамбля «Континуум», сыгравшего немалую роль в пропаганде творчества Грабовского (ансамблем были выпущены компакт-диски с записями камерных сочинений композитора). Восьмичастный цикл «Да будет так» положен на стихи украинского поэта Мыколы Воробьева. Хотя инструменталисты, как в «Когда», играют в дополнение к своим инструментам на ударных, Грабовский ощутил недостаточность этой палитры и добавил к ней синтезатор «Касио-100», а также флексатон (Грабовский не чуждается конкретной музыки; обратившись к ней первым среди украинских композиторов, он использовал ее еще в музыке к фильму Юрия Ильенко «Криниця для спраглих» («Колодец для жаждущих»)). Грозно-повелительная часть «The Spirit of Darkness' Crown» («Дух короны темноты») заканчивается буйной народной пляской. «When the Gold Will Depart» («Когда золото двинется в поход») – изображение упоминающегося в тексте «попугая в лабиринте», окруженного то дикими африканскими ритмами, то заунывной, в духе гуцульских плачей мелодией кларнета. «The Great White» («Великая белизна») – речитатив на фоне медленно рождающейся и возносящейся из глубины диссонантной линии синтезатора, дополненной срывающимся в бездну голосом скрипки. «... And Tongues of the Depths» («...и языки глубин») – еще один речитатив, на этот раз на фоне завываний флексатона в высоком регистре, дополненных пуантилистическими перезвонами ударных.

Пятая часть – «A Full Life Covered Itself» («Целая жизнь покрыла себя») – это бешеная скачка рояля со зверскими пиццикато скрипки и, под конец, моторным заворотом кларнетовой мелодии, удвоенной синтезатором: «Let's get away from this coast!» («Давай скроемся с этого побережья»). «Mountains Shall Enter Dreams» («Пусть горы войдут в мечты») – меланхолический романс голоса под аккомпанемент фортепиано, дополненного задумчивыми скрипкой и кларнетом в следующем номере («...And When the Last Facet» («... и когда последняя грань ...»)). Наконец, в заключительной части («The Garden: And He Said» («Сад: и он сказал»)) вокальная линия певицы дополняется речитативными восклицаниями остальных участников ансамбля, а также картиной волшебного сада с падающими каплями дождя и трелями птичьего щебета.

Работа с алгоритмическими принципами началась с «Гомеоморфий» и была усовершенствована в «Concerto misterioso», «На память Элизе» и в камерной кантате «Temnere mortem», созданной в 1991 году, вскоре после эмиграции.

Текст для кантаты «Temnere mortem» был взят из одной из «Песен и фабул» украинского философа и поэта XVIII века Григория Сковороды, написанной на латинском языке и носящей название «De sacra caena, seu aeternitate» («Об ужине в сочельник, или о вечности»). Грабовский использовал пять фрагментов из этой фабулы, обсуждающих проблемы отношения между реальным и скрытым, визуальным и существующим.

Композитор рассказывает:

> Ритмика во всех голосах одинакова отчасти потому, что при независимых ритмах труднее было бы удерживать строй в столь интонационно сложной а-капельной музыке, да и мои алгоритмы еще не были к этому готовы в достаточной степени – музыка могла получиться еще более рискованно-сложной…
>
> Поскольку все фрагменты относятся к одной и той же поэме и потому одинаковы по строфике и размеру, а также в силу того, что я стремился не иллюстрировать текст, а лишь передать его общее духовное содержание, мне пришлось подумать, как все же разнообразить части при постоянном метре 7/4 (аллюзия на древнецерковный распев по ритму получилась от этого сама собой). Поэтому первая и пятая части написаны для полного хора, вторая – для поочередных пар голосов, а третья и четвертая – для разных комбинаций трех голосов каждая. Правда, темпы также несколько варьируются. При этом я учитывал мысли и рекомендации, извлеченные мной из работы ленинградского хормейстера и музыковеда П. Левандо[99], который предостерегал от увлечения высокими регистрами хоровых голосов, ведущего к их износу (он критиковал Шостаковича за это). Я решил не подниматься у сопрано выше фа второй октавы (так у Палестрины) и так же поступать со всеми голосами, чтобы они не выходили за пределы нотоносца в их соответственных ключах до. Выигрыш заключался в возможности везде сохранять способность к пиано и пианиссимо.

«Temnere mortem» поражает кристальной чистотой звучания. При кажущейся визуальной простоте партитуры – и при действительной ритмической незамысловатости, обоснованной тем, что все голоса поют в одинаковой ритмике, – эта пьеса почти неисполнима из-за чрезвычайно сложных интонационно-гармонических взаимоотношений внутри голосов и между ними. Однако при ее прослушивании возникает изумительный эффект: кажется, что имеешь дело с хрустальным сосудом, в котором осторожно плещется и сверкает под лучами солнца драгоценная жидкость. Поскольку методика, приведшая к образованию тех или иных вертикалей, недоступна поверхностному анализу, конечный гармонический эффект непосвященному слуху может показаться спонтанным. Заложенная в произведении внутренняя аналитическая и созидательная работа одухотворила получившийся результат настолько, что восприятие этой пьесы становится вслушиванием, вглядыванием, впитыванием тех хрупких звучаний, к которым композитор пришел посредством непростых алгоритмических вычислений.

Четырехголосная первая пьеса звучит на пианиссимо, в несменяемой динамике и в сравнительно равномерном диапазоне, без больших скачков и резких кульминаций и без каких бы то ни было разрядок или пауз в равномерно текущей плотной фактуре. Контраст возникает только на стыке между этой и следующей частью, ко-

[99] Петр Левандо. Проблемы хороведения. Ленинград: «Музыка», 1974.

торая минимальными, но красноречивыми штрихами с первого же звука выражает необычайную многомерность пространства. Начинают эту – выдержанную на пиано – часть мужские голоса, что сразу создает определенную глубину. При этом благодаря ясному вычленению мотивов, отграниченных друг от друга выразительными паузами, фактура настолько легка, что после безвоздушной насыщенности первой части сразу создается ощущение парения. Его еще больше подкрепляют приходящие на смену мужским женские голоса, сразу уносящие повествование в запредельные высоты – запредельные вовсе не по диапазону, который остается таким же, как и в первой части, а по ощущению, возникающему из-за контраста с мужскими голосами. Возвращение низких голосов в конце пьесы замыкает круг и открывает дорогу третьей части, еще в одном ракурсе раскрывающей многомерность пространства. В этой, центральной, части отдыхают басы, и подвешенная на тенорах фактура становится драматически напряженной из-за более длительных фраз и протяженных пауз между ними, а также из-за наступившего наконец-то открытого форте. В следующей, четвертой, части молчат сопрано, и наличие только трех низких голосов привносит гравитацию и начинает возврат к исходному состоянию: пьеса звучит в очень тихой динамике, предвосхищая пятую, заключительную часть, в которой все четыре голоса вновь сольются в странной хрупкой гармонии и затем постепенно уйдут почти в полную беззвучность.

Леонид Грабовский находится в непрерывном поиске и заставляет себя и других отказываться от стереотипов. Он ищет новые идеи, структуры, средства выразительности. В декабре 2014 года он завершил работу по компьютеризации своего метода композиции. Однако, новой музыки в зарубежный период его творчества возникло немного. Хочется закончить этот раздел его собственными словами в надежде, что его мечты осуществятся:

> «Мне неловко сознаваться в том, что, пока не была окончательно готова компьютеризация моей системы композиции, я не мог и помышлять о каком бы то ни было сочинении, поскольку без этого невозможно сохранить тот уровень, которого я достиг в “Concerto misterioso”, “Temnere mortem” и других. Так что множество моих сочинений 1994–2014 годов – пустое. Тем более если учесть, что за это время масса работы вложена была в нотонабор ранних партитур, в том числе и изготовление оркестровых и хоровых голосов. Зато теперь можно думать о новых инструментальных замыслах – у меня с давних пор большой аппетит к сочинениям для органа, в частности к дуэтам его с духовыми инструментами – от флейты до тромбона (комбинации духовых с роялем мне всегда казались неестественными), а также для арфы, гитары и клавесина (последние два – также в дуэте, очень изысканном). Более крупные составы – далее. Ну и, конечно, музыкальный театр в пяти вечерах по Гоголю»[100].

[100] Из письма к автору от 20 июня 2015 года.

«ЗАГЛЯНУТЬ ПО ТУ СТОРОНУ ПАРТИТУРЫ»[101]

Виктор Кисин (Россия – Бельгия)

Виктор Кисин уехал из Санкт-Петербурга в Брюссель в 1990 году в 37 лет после достаточно длительного периода работы в кино и театре. Четверть века спустя он – известный на Западе композитор, которому заказывают сочинения как в Бельгии, так и в других странах, включая такие крупные оркестры, как Санфранцискский симфонический.

Трансформация не была неожиданной. Живя в России, Кисин сочинял некоммерческую музыку по преимуществу «в стол», не желая тратить силы и время на «пробивание» ее к исполнению. На Западе обстоятельства сложились так, что композитора заметили и привлекли к работе, что помогло раскрыться его дару. В первое десятилетие Кисин работал по преимуществу с камерными составами, но в начале XXI века стал все чаще обращаться к оркестровым ресурсам. В 2005 году появился скрипичный концерт «Aftersight» («Ретроспективный взгляд»); в 2006 году возник концерт для фортепиано и струнного оркестра «Between two waves» («Между двумя волнами»); в том же году было создано сочинение «Smiles of the night» («Улыбки ночи») для двойного хора, в 2010 году – «Post-scriptum» («Постскриптум»), а в 2012 году – Второй скрипичный концерт.

Музыка Кисина интравертна. Она не завлекает эффектами и красками, не заводит динамизмом и драматической силой. В нее надо вслушиваться, и тогда, постепенно, перед слушателем раскрывается бутон рафинированного экспрессионизма, утонченно и деликатно доносящего до нас грезы автора. В его сочинениях нет надрыва романтичности или стремления к самореализации; музыка Кисина – это нашептывание тех голосов памяти и подсознания, которые являются иногда посередине глубокого сна, обволакивая мозг дремотой иррационального. Нашептывание это, тем не менее, очень хорошо организовано с точки зрения композиторской техники. Кисин – мастер тонкой отделки, который направляет свое искусство не на формирование целого из мелких деталей, а, напротив, на осмысление картины мира таким образом, что внимательному взору становятся отчетливо видны мельчайшие компоненты. Такая музыкальная вивисекция и деконструкция сродни распаданию крупной капли воды на мельчайшие частички, в которых не менее ясно, чем в самой капле, отражается весь мир.

Ваше имя в российских музыкальных кругах окружено ореолом таинственности, и Ваша музыка малодоступна. Как можно с ней познакомиться?

Некоторые сочинения все же изданы, в основном, в издательстве М. П. Беляева во Франкфурте[102]: это восемь партитур, сочинения 90-х годов – вплоть до 1998 года. Вещи, написанные после этого, пока еще не опубликованы, хотя исполняются, а кое-что даже вышло на дисках. Продолжать публикации надеюсь в том же издательстве.

---

[101] Интервью взято в июне 2005 года у композитора дома в городе Court-Saint-Etienne (Бельгия) и дополнено материалами из дальнейшей переписки.

[102] Здесь и далее имеется в виду издательство «Musikverlag M. P. Belaieff».

Сотрудничеству с этим издательством я обязан Андрею Волконскому. Он также попросил меня быть его преемником по кураторству в Беляевском фонде[103].

А до отъезда Ваши сочинения публиковались в России?

Нет. У меня ведь немного странная эволюция. К сочинению музыки я отношусь, прежде всего, как к занятию сугубо частному – что создает некоторое психологическое препятствие к выходу на широкую публику. Думаю, что в этом я далеко не одинок, разве что в моем случае препятствие было труднопреодолимым. Музыка всегда была для меня событием интимным, если хотите, домашним. В этом смысле мне, к примеру, очень близок Сильвестров. Скажем, его цикл «Устная музыка» предназначен скорее не для концерта, а для домашнего музицирования: для самого исполнителя и узкого круга друзей. Я с этого и начал.

Мое музыкальное образование поначалу было домашним, хотя вовсе не дилетантским. Когда же уже в консерватории я стал задумываться о композиторстве как профессии, все как-то образовалось само собой. Меня пригласили работать в театр, а вскоре и в кино. Работа эта при всей ее специфике позволяла существовать композиторским трудом, пробовать, искать и при этом оставаться за кадром. Получилось, что я занялся так называемой «прикладной музыкой». А все «неприкладное», автономное, оставлялось исключительно для внутреннего пользования. Об этом знал мой учитель Михаил Семенович Друскин – ближайший мне человек, с которым мысленно я общаюсь до сих пор. Что-то я показывал друзьям-музыкантам.

Не знаю, как складывался стиль – могу лишь сказать, что в поиске самого себя мне очень помогала музыка, восхищавшая своей аутентичностью: Шнитке, Губайдулиной, Пярта, Уствольской. И, конечно, Сильвестрова, которого, впрочем, я открыл в полной мере уже, как ни странно, здесь. Произошло это благодаря Андрею Волконскому, общение с которым – удивительный подарок судьбы: для меня оно что-то вроде катализатора счастливых идей. Другой подарок – дружба с Гией Канчели, музыка которого меня очаровывала задолго до нашего знакомства.

Возвращаясь назад к своему композиторскому опыту в Советском Союзе, хотел бы уточнить, что герметичность его – за пределами кино и театра – была вызвана причинами не внешними, а внутренними: почему-то не хотелось вмешивать официальные инстанции в свое частное дело. Вот такая предыстория. На Западе герметичность разомкнулась.

Когда я приехал в Бельгию, пружина как бы распрямилась. Можно было ожидать спада, стресса эмиграции – получилось же наоборот. Несмотря на все сложности, связанные с жизненным устройством, я с первого дня принялся работать, причем с неожиданной для себя продуктивностью.

Мы попали сюда летом 1990 года, и уже вскоре были написаны несколько вещей. Сначала, по инерции, это была музыка к театру – точнее, к балету, которая, впрочем, уже не имела ни малейшего отношения к прикладной. За ней последовали два других балета (по бельгийскому и французскому заказам), столь же автономные по музыке.

Надо сказать, что Бельгия – страна сюрреализма, где ситуации из Магритта поджидают вас как грибы. Помню, как вскоре после приезда мы отправились на первый концерт. Я еще совсем не владел французским и лишь входил в стадию улавливания случайных отдельных слов. Сзади переговаривались двое людей, и мне вдруг отчетливо послышалось «compositeur Russe», что тут же преобразо-

[103] С 2008 года Кисин является членом совета директоров Беляевского фонда пропаганды русских композиторов и музыкантов (Belaieff Foundation for the Promotion of Russian Composers and Musicians).

валось в реальность самым неожиданным образом. На концерте была знакомая нам дама, по случайности знавшая этих людей: они оказались известными здесь хореографами Патриком Бонтэ и Николь Муссу. Выяснилось, что для своего нового проекта они действительно хотели бы найти русского композитора. Таковой сидел прямо перед ними. Так я получил свой первый бельгийский заказ – музыку для струнного квартета и баяна, совершенно свободную от какого-то ни было либретто, которую они использовали для своего весьма своеобразного балета под названием «L'amour, ce sera trěs froid» («Любовь, это будет очень холодно»).

Тогда же, в 1991 году, был написан «Triplum» для фортепианного трио и оркестра, положивший начало нашей близкой дружбе с феноменальнейшим скрипачом Филиппом Хиршхорном. Другими солистами были виолончелист Миша Майский и пианист Владимир Фельцман, с которым мы дружим с юности. В тот же период появился и струнный квартет «Passe la nuit» («Проходит ночь»), получивший сюрпризом для меня первую премию на композиторском конкурсе Irino Prize в Токио. Кроме того, я написал также и музыку к художественному фильму, чтобы впредь к этому больше не возвращаться. У фильма было три продюсера – испанский, бельгийский и французский, и все было очень похоже на то, как делалось кино в России. Только на Ленфильме мне посчастливилось работать с интереснейшими, талантливейшими кинематографистами, а здесь этого удовольствия мне не было доставлено. Поэтому с киномузыкой все закончилось после первого же опыта. Да и гравитация интересов полностью переместилась.

А почему Вы решили уехать и почему именно в Бельгию?

Уехал по многим причинам. Бельгия же была выбрана не случайно. Дело в том, что моя жена Ира – профессиональный переводчик с французского. У нее было ясное представление о Бельгии, а главное – контракт. Поэтому мы решили обосноваться в этой стране. По нашей ситуации мы не были эмигрантами и до получения бельгийского гражданства жили здесь на положении иностранцев.

Но сейчас Вы уже полностью внедрились в бельгийскую музыку?

Это внедрение произошло самым естественным образом – через заинтересованность публики и критики и, прежде всего, при соучастии музыкантов-исполнителей. На основе взаимной симпатии складывались и отношения с бельгийскими композиторами. Кстати, именно им – своим коллегам – я обязан и преподавательской работой в консерватории, где веду курсы анализа и оркестровки. В свое время, узнав об образовавшейся вакансии, они написали коллективное письмо в министерство с предложением моей кандидатуры.

Связан я со здешней музыкальной жизнью, прежде всего, в том смысле, что многие мои сочинения были заказаны и впервые исполнены в Бельгии. Приведу лишь один пример. Уже долгие годы я сотрудничаю с ансамблем «Musique nouvelle», для которого была написана целая серия партитур для самых разнообразных составов – от двух до семнадцати исполнителей.

Моя композиторская деятельность вписывается в рамки бельгийского музыкального пейзажа в той мере, в каковой она им востребована. Иное дело, что, как мне кажется, музыка сама выбирает свою географию. Думаю, что в моем случае у музыкантов (из какой бы страны они ни были) не возникает в этом сомнения. На чем, возможно, держится и постоянство нашего сотрудничества.

Здесь я могу назвать Владимира Фельцмана, с которым так или иначе связаны почти все мои американские премьеры. Первой из них была «Музыка для фортепиано и камерного оркестра», исполненная в Питтсбурге в 1992 году. Еще одной – «Aftersight» – концерт для скрипки и камерного оркестра, который был написан по заказу Майкла Тилсона Томаса и исполнен во Флориде в марте 2005 года. Хотел бы упомянуть еще «Still Life» («Натюрморт») – фортепианный

квартет, написанный для общества камерной музыки Линкольн-Центра в Нью-Йорке в 2003 году. Премьера его прошла в рамках фестиваля русской музыки и запомнилась мне встречей с Софией Губайдулиной.

Важной для меня вехой стало сотрудничество и дружеское сближение с Гидоном Кремером. Началось оно с Соль-мажорного квартета Шуберта: я взял на себя смелость оркестровать его по принципу «concerto grosso». Работа эта – в постоянном контакте с Гидоном и его оркестром «Кремерата Балтика» – прошла долгий путь: от одной версии к другой. Результат был записан летом 2003 года в Локенхаузе и выпущен ECM двумя годами позднее. В 2004 году я опять был приглашен в Локенхауз – там исполнялось несколько моих вещей.

Интерпретация Гидона обладает некой центробежной силой, которая способна вытолкнуть за пределы музыкального контекста и заглянуть по ту сторону партитуры. Признаюсь, что когда испытываешь это «отстранение» по отношению к собственной музыке, возникает ощущение ее первооткрытия[104].

Бываете ли Вы в России?

Нечасто. Семьи там не осталось, да и круг друзей сильно поредел. Музыку мою в России, кажется, совсем не знают и, естественно, не исполняют. Так что особых поводов для приезда нет[105].

Моя память, а, следовательно, и мое ощущение времени неотрывны от Петербурга. Странность состоит в том, что еще раньше, живя в этом городе, я испытывал по нему ностальгию. Переезд не изменил ее по сути. Разве что теперь она как бы соответствует моей географической ситуации.

Петербург располагает к видению «нереального реального». Должно быть, эта оптика ему привычна. Она свойственна его художественной традиции и, на мой взгляд, отличает петербургского интеллигента. По близким мне людям я знал, что это видение может быть одновременно и поэтическим методом, и вектором жизненного поведения. Суть его – во внутренней свободе.

Вы пишете преимущественно по заказам?

Эта привычка осталась от кино, но, естественно, психологически изменилась. Заказы возникают по инициативе музыкантов. Их заинтересованность обнадеживает и помогает отвлечься от фатальной даты, к которой нужно поставить двойную черту. Стараюсь, как могу, сохранить необязательность процесса – чтобы вещь оформилась по своей воле, вне зависимости от обязательств композитора. Поэтому оттягиваю ее фиксацию. Что, конечно, нередко ведет к жестоким стрессам в последний момент.

От заказов на прикладную музыку я отказался. Но вот недавно все же вернулся к театральному жанру – к опере. Вернулся неожиданно для себя эхом из своего петербургского прошлого.

Имею в виду один из эпизодов многолетнего сотрудничества с замечательным петербургским режиссером Вадимом Голиковым – музыкальный спектакль по пьесе Петера Вайса «Марат Сад». В свое время, в начале 80-х годов, он наделал много шума. Жанр его точнее всего было бы определить как «оперу умалишенных» – поскольку действие происходило в психиатрической лечебнице Ширантона. Почему-то это совсем не радовало цензуру. Спектакль запрещали и всячески санкционировали. И, тем не менее, он каким-то образом выживал.

---

[104] В 2012 году Кремер и Национальный оркестр Бельгии под управлением Борейко исполнили новый скрипичный концерт Кисина.

[105] В 2013 году Кисин посетил российскую премьеру своего «Постскриптума» в Санкт-Петербурге в исполнении Академического симфонического оркестра Санкт-петербургской филармонии под управлением Владимира Фельцмана.

Я вспомнил об этой в сущности совершенно «обериутской» истории в тот самый момент, когда мне предложили написать оперу-бурлеск для клоунов, певцов и маленького оркестра под тяжеловесным названием «Opéra pompier» (что означает одновременно «пожарный» и «китч»). Смирившись с названием (которым, впрочем, и ограничилась роль либреттиста), я окунулся в Хармса и придумал некую цирковую глоссалию, построенную по принципу «вращающихся метафор».

Поменялась Ваша музыка с точки зрения стилистики с момента переезда?

Трудно ответить на этот вопрос однозначно. С точки зрения метода, стилистические изменения налицо, причем глубокие. Другое дело, что внутренний, эстетический стержень, которым определяется для меня стиль, остался, как мне кажется, неизменным.

В первые годы после переезда я очень много слушал, открыл для себя массу новой музыки. Но при этом собственный стиль развивался по-своему, изнутри, без особой нужды в заимствованиях. Очевидно, основы его сложились гораздо раньше. Думаю, что в результате я остался русским композитором, воспитанным под влиянием русской музыки.

В чем это проявляется?

Может быть, в адресате. Каждая моя вещь имеет персональный адрес, как частное письмо. Поясню, если позволите, на примере диска моей камерной музыки, который был издан в Германии несколько лет назад.

«Партита» для пианофорте, арфы и струнного квинтета адресована Андрею Волконскому. Именно поэтому я обратился к моцартовскому пианофорте. В отрыве от антикварного контекста этот инструмент звучит для меня прямо по Мандельштаму: «Звук осторожный и глухой плода, сорвавшегося с древа…»[106]. Андрей как-то сказал мне, что эта музыка напоминает ему Павловск.

«Соната» для виолончели и фортепиано посвящена Альфреду Шнитке. Она появилась – что называется, «под потрясением момента» – летом 1995 года.

Фортепианное трио написано в 1993 году. Но мне кажется, что воспоминание об этой музыке возникло раньше, чем сама музыка. Оно было настолько явным, что я решил ему не сопротивляться и записать как есть. Трио связано с Петербургом, а личностно – с Михаилом Семеновичем Друскиным.

«Мадригал» для пяти скрипок – это разговор с Филиппом Хиршхорном. После кончины Филиппа в ноябре 1996 года пять его учеников попросили меня написать для них пьесу к концерту, посвященному его памяти. Все они – превосходнейшие солисты, и каждый по-своему и на своем языке отражает для меня отблеск Филиппа. Отсюда – идея мадригала, где каждая из пяти строчек персонифицирована.

Как видите, мне совершенно необходим адресат. Если его нет, я не знаю, что мне делать – попросту не возникает никакой идеи. Для меня – это непременное условие поэтического акта.

А к бельгийским адресатам Вы обращаетесь?

Обращаюсь. Например, в октете для флейты, кларнета, струнного квинтета и арфы, который я написал для ансамбля «Oxalys». Название этого сочинения – «Schmetterlink» – выпорхнуло из стихотворения Бродского «Бабочка». Вот об этой бабочке я как бы и рассказываю молодым бельгийским музыкантам. Естественно, в переводе. Если бы я адресовался русским музыкантам, наверное, пьеса получилась бы другой.

---

[106] О. Э. Мандельштам. Сочинения в 2-х т. Т. 1. Стихотворения. М.: «Художественная литература», 1990. С. 66.

А к русским поэтам начала XX века?

Возможно, именно этим поэтам, в особенности Мандельштаму, я обязан тем, что занимаюсь сочинением музыки. Достаточно сказать, что практически все, что мной написано, так или иначе связано с поэзией. При этом, как ни странно, собственно вокальной лирики у меня совсем немного. Причем, даже там вокальная партия и инструментальная разворачиваются как бы в двух автономных измерениях, чаще не в параллель, а последовательно. Так происходит, например, в «Tombeau de Pasternak» («Гробница Пастернака») для меццо-сопрано и струнного квартета, где использованы два стихотворения Пастернака: «Свеча горела» и «Никого не будет в доме». Временные пропорции в этой вещи (реальной длительностью около 40 минут) отмерены по-разному для голоса и квартета.

Однажды я попытался перевести Мандельштама на французский, написав пьесу для легкого сопрано и сумрачного ансамбля (низкие струнные, маримба, клавесин) под названием «Пчелы Персефоны». Кажется, ни перевод, ни сама вещь у меня не очень получились. Мандельштама, наверно, перевести невозможно.

Вы нередко предпосылаете своей музыке поэтические строки. Насколько важно, чтобы исполнители понимали эпиграф?

Прежде, если позволите, я хотел бы уточнить, в чем важность эпиграфа для меня самого. Дело в том, что собственно с него все и начинается. Из стихотворной строчки мне открывается замысел всего сочинения, когда я вижу его как акустику, резонирующую на музыку самого стиха. Главное – определяется пульсация.

Поясню на примере двойного концерта для виолончели, басовой флейты и струнных под названием «Miroirs» («Зеркала»). Он родился из ахматовской строчки: «Только зеркало зеркалу снится, тишина тишину сторожит…»[107]. Отсюда – чрезвычайная замедленность пульсации: застывшее время отражается через нескончаемую долготу резонанса.

Теперь об отношении эпиграфа и исполнителей. Для меня стихотворная строка идиоматична, и я далек от мысли навязывать свои идиомы музыкантам. Если же эпиграф переводится и вписывается в партии, то лишь затем, что, как мне кажется, сам образ – точнее, его пластика – может помочь исполнителю приблизиться к намерению автора.

В одном сочинении – «Дуэте для альта и виолончели» на стихотворение Мандельштама «Слух чуткий парус напрягает…»[108] – я позволил себе то, что является концепцией у моего друга Александра Кнайфеля: вписал текст для ментального, безмолвного произнесения. В данном случае необходимость силлабической организации тишины показалась мне продиктованной самим стихотворением.

Другим натуральнейшим обращением слова в музыку был для меня прием свободной инструментальной декламации, которым я пользовался (наверно, слишком впрямую) в ранних сочинениях. Вообще говоря, его относят к алеаторике, но для меня он шел от своей первоосновы – глоссалии. Впоследствии я от этого приема отказался, но помню, что он очень нравился самим музыкантам: в нем заключалась некая тайна.

Работа с поэтическим текстом (равно в вокальной или инструментальной музыке) может иметь систему или компенсацию. Это никак не мой случай. Ибо я работаю не с текстом, а с его психологическим эквивалентом. Стараюсь найти музыкальный материал, образная аутентичность которого не вызывала бы у меня сомнений. Если это удается, то форма складывается сама по себе – я лишь

---

[107] А. А. Ахматова. Полночные стихи // Собрание сочинений в 2-х т. Т. 1. М.: «Правда», 1990. С. 295.

[108] О. Э. Мандельштам. Сочинения в 2-х т. Т. 1. Стихотворения. М.: «Художественная литература», 1990. С. 71.

следую ее центробежной тяге. Иначе говоря, материал сам отмеряет свое время и свое пространство. Поэтому каждая новая вещь – это terra incognita.

В каких жанрах Вы работаете?

Вообще говоря, во всевозможных. Если же определять жанр количеством исполнителей – то преимущественно в камерных. Объективно это связано с заказами, которые мне предлагают. Субъективно – с психологическим комфортом: в камерной музыке я чувствую себя уютнее, так как знаю в лицо каждого из музыкантов.

Камерные сочинения Кисина действительно выражают индивидуальность композитора наилучшим образом. И, тем не менее, остановимся на сочинениях для составов более крупных, к которым на сегодняшний день композитор обращается все более и более последовательно.

На пути от камерной музыки к оркестровой в 2006 году возникло сочинение «Между двух волн». Это концерт для фортепиано и струнного оркестра, который дышит интимностью камерного музицирования, но в то же время захватывает масштабностью оркестрового письма.

Фактура этого сочинения живописует океанские раздолья. Шопеновские фортепианные переливы, скрябинская рафинированная гармония, широкое вибрато струнных, туттийные погружения в глубину и вознесения в высь – эти приемы почти визуально рисуют то вздымающиеся, то затихающие морские волны с арпеджированным четырехзвучным мотивом в качестве основной «темы» и с таинственно-страшным вибрирующим пьяниссимо среднего раздела «meno mosso». Кисин припомнил здесь слова своего любимого Мандельштама:

«Это век волну колышет
Человеческой тоской...»[109]

Музыка Кисина – об этой невысказываемой словами тоске, объявшей наше трагическое время. Отсюда ее неопределенность, непропеваемость, недосказанность. Эта тоска дискомфортно расположилась в недрах наших душ, не давая им вырываться из рамок недоверчивости и нерешительности.

Об этом же – о невозможности стабильности и покоя – написано и оркестровое сочинение Кисина «Постскриптум», созданное по заказу Симфонического оркестра Сан-Франциско и посвященное оркестру и его главному дирижеру Майклу Тилсону Томасу (сочинение было впервые исполнено этим составом в марте 2010 года). Оно основано на идее «Вопроса, оставшегося без ответа» Чарлза Айвза. Постоянно повторяющийся вопросительный мотив каждый раз продолжается по-новому, и из этих неответов-ответвлений и вырастает пьеса.

Подвисающие в тишине медленные вибрирующие ходы по секунде у цимбал и кроталей ненадолго разрываются арпеджированными всплесками флейт и кларнета и возвращаются у двух арф. Такое начало создает атмосферу неопределенности и таинственности, сохраняющуюся на протяжении всей пьесы.

Затем, на фоне дрожащего тремоло струнных, у арф и фортепиано впервые едва слышно возникает тот самый вопрос – пока еще в диатоническом варианте, – который становится лейтмотивом-рефреном произведения. А вслед за ним весь оркестр взмывает трансформированным хроматическим вопросом – широкими скачками к кульминационной точке фразы, момент достижения которой знаменуется нетерпеливой триольной фанфарой труб.

Из этих выразительных компонентов (секундные раскачивания, короткие арпеджио, лейтмотив-вопрос, взлетающие скачки и, наконец, призыв труб) прорас-

---

[109] Строки из стихотворения Мандельштама «Век мой, зверь мой» (О. Э. Мандельштам. Век // Сочинения в 2-х т. Т. 1. Стихотворения. М.: «Художественная литература», 1990. С. 145–146).

тает форма произведения, которая оказывается доступной слуху с первого прослушивания благодаря их яркости и узнаваемости.

В разделе «con moto» триольные фанфары в сочетании с прокручиваемыми в стремительном пунктирном варианте секундовыми ходами прорываются в новый тип фактуры: образуется пульсирующая, дышащая гетерофонная среда с отчетливыми голосами труб и сухой барабанной дробью. Композитор постоянно меняет динамику таким образом, что одни и те же аккорды разрастаются из пьяниссимо в фортиссимо и уходят обратно, создавая эффект смены краски средствами, связанными не столько с высотой, сколько с громкостью.

Из этой фактуры постепенно формируется и взмывает все тот же неразрешимый вопрос и затем раздаются триольные трубные кличи трезвучиями, в момент остановки которых как бы издалека слышатся протянутые аккорды валторн и вагнеровских туб – внутренние голоса памяти.

Следующий после этой кульминации раздел («doppio tempo») можно назвать второй (после «con moto») волной развития, с моторным триольным движением, задаваемым роялем и подхватываемым всем оркестром. После череды взмывающих вопросов эта волна нервным спуском в регистровую глубину приводит к «репризному» проведению начальных секундовых ходов у цимбал и кроталей. Арпеджированные всплески деревянных духовых повторяются дважды, и от их более плотного соединения во времени возникает эффект, подобный «Озеру слез» в бартоковском «Замке герцога Синяя Борода», где похожие «размытые» арпеджио создают ощущение падающих слез.

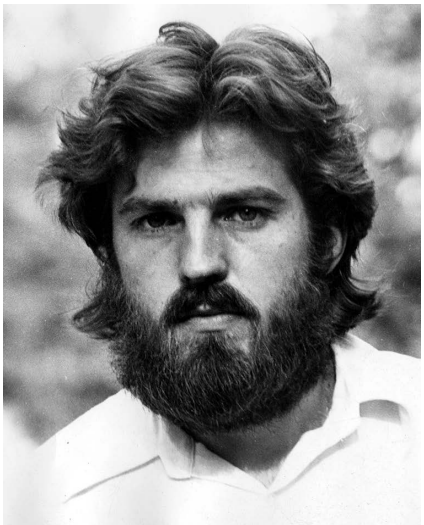
Это репризное проведение начального мотива становится своего рода осью симметрии пьесы, и от нее начинается возвращение к истоку. После развернутого хорального эпизода с протянутыми звучаниями, завершающегося тремя аккордами деревянных духовых, в вертикали которых (на фоне дрожащих голосов двух скрипок с последних пультов) собрался «неразрешенный вопрос», вновь – как «déjà vu» – приходит вторая, моторная, волна развития. Она приводит, по логике зеркального изложения, к волне первой – слегка видоизмененному проведению раздела «con moto», с его нервной фактурой, прерываемой застывшими аккордами и приводящей к триумфальным звучаниям труб с отдаленным хором медных.

Вдруг – как голос провидения – сквозь туман прорывается солирующая скрипка, бредущая все выше и выше, улетучиваясь в глиссандо, которое подхватывается «слезными» всплесками флейт и кларнета. А после этого зеркальным отражением струнные опускаются в глубину нижнего регистра, и «возвращением на круги своя» вновь слышатся секундовые ходы кроталей.

Впитав достижения таких мастеров оркестра, как Лигети, Шнитке и Канчели, Кисин умеет расцветить уже и без того весьма дифференцированную оркестровую палитру красками призвуков, полузвуков, недозвуков. Пребывание на вибрирующей и шелестящей грани между звучанием и тишиной – одна из узнаваемых характеристик звукового обихода композитора.

Вопросы, впрочем, так и остаются без ответа. Поначалу ответы тщательно избегаются, повисая в атмосфере тихого экстатического ожидания и предвосхищения. Ощущение недоговоренности растет, нагнетая напряженность и вызывая полуутвердительные высказывания медных и ударных, однако окончательного ответа не возникает. Вместо него на слушателя опускается звенящая тишина тайны.

«БЕЗУСЛОВНО, ОЩУЩАЮ СЕБЯ РУССКИМ КОМПОЗИТОРОМ»[110]



Николай Корндорф (Россия – Канада)

Прожив всего 54 года, Николай Сергеевич Корндорф оставил после себя замечательную музыку, плеяду преданных учеников, познавших благодаря ему мир классической музыкальной культуры, а также ощущение непреходящего счастья соприкосновения с Подлинным у всех, кому довелось с ним общаться. Люди, знающие Корндорфа и его музыку, не устают говорить о поразительной цельности его творческого мира, о глубинном понимании происходящих в мировой музыке процессов, о пророческих предвидениях в его искусстве.

Последние десять лет своей жизни Николай Сергеевич провел в Канаде, но остался русским художником, продолжая воплощать в своих произведениях тот особый тип психологического осмысления действительности, который свойственен лучшим явлениям русского искусства. Сочинения Корндорфа стали реализацией его универсальной идеи о естественности музыки как части жизни. Композитор стремился сделать музыку более музыкальной и заставить публику лучше чувствовать красоту этого вида искусства.

Приехав в простой и приветливый дом Корндорфа в Ванкувере летом 2000 года, я попросила Николая Сергеевича рассказать о сочинениях канадского периода. Наша беседа превратилась в изредка нарушаемый моими «наводящими вопросами» монолог композитора о своем творчестве. Позже Николай Сергеевич успел просмотреть и прокомментировать мои расшифровки этого интервью, а также передал мне многие свои партитуры, записи и литературные тексты. То, что Вы прочитаете на последующих страницах – это рассказ Николая Корндорфа о себе и прощальное слово о своей музыке. Рассказ этот будет состоять из написанной им автобиографии[111], заканчивающейся на событиях 1999–2000 годов, материалов со страницы интернета[112], созданной композитором незадолго до кончины, и фрагментов из взятого мною интервью.

> Я, безусловно, ощущаю себя русским композитором. Разумеется, я использовал в своем творчестве элементы русского фольклора. В конце «Confessiones» звучит песенка – как бы народная песня, но с другой стороны и не народная. Это как мать качает своего малыша и что-то при этом напевает. Вторая часть «Примитивной музыки» целиком построена на таких квазифольклорных наигрышах. Что-то есть близкое в «Жалобных песнях». В «…si muove» должны быть оригинальные частушки, причем они могут и не петься, а просто кричаться. В «Музыке андеграунда» тоже используется квазинародная музыка, частушки.

---

[110] Интервью взято в 2000 году в доме композитора в Ванкувере (Канада).

[111] Рукописная «Автобиография» Корндорфа была передана мне учеником Николая Сергеевича композитором Сергеем Дмитриевым, за что я ему чрезвычайно признательна.

[112] См. http://nikolaikorndorf.com/nikolai/old/main.html.

По-моему, самое яркое, что есть в русском инструментализме, – это колокольность. И она на меня с детства производила совершенно чудовищное впечатление. Бабушка часто водила меня в Новодевичий монастырь, а там было единственное место в Москве, где разрешался колокольный звон. И это впечатляло. Мне было лет двенадцать, когда мы были с родителями в Пскове, и там, на границе Эстонии и Псковской области, был Псково-Печорский монастырь, где тогда еще висели колокола, подаренные Иваном Грозным и Борисом Годуновым. Огромные колокола. Это было до того, как снова повесили колокола в Ростове и стали записывать их.

Но не только мое применение русского фольклора и колокольности свидетельствует в пользу того, что я русский композитор.

Могу привести такой пример в доказательство. Я решил написать квартет в жанре реквиема и использовать в нем григорианский канонический реквием. Пошел в библиотеку, сделал себе копии всех этих хоралов и начал работать. Чувствовал себя ужасно дискомфортно, пока не понял, что работаю не с тем материалом. Когда я поменял латинский текст на церковнославянский и вместо григорианского хорала применил опекаловский распев, работа пошла, и я стал чувствовать себя нормально. В данном случае это не политическая декларация. Я знал, что, безусловно, принадлежу к этой культуре. Бродский все время говорил о том, что он русский поэт: «Этот язык мой родной, и не важно, какая кровь во мне течет». И во мне – эта лексика, этот язык, эта культура.

Когда я приехал в Канаду, я больше всего интересовался именно русской музыкой, даже больше, чем в России, поскольку на Западе самыми разными оркестрами записана вся русская симфоническая музыка (например, если я не ошибаюсь, одна из симфоний Рубинштейна записана Гонконгским оркестром). Есть, например, симфония «Илья Муромец» Глиэра 1913 года, для огромного пятерного состава, как в «Весне Священной», идет она почти полтора часа. Было очень интересно все это услышать. И, конечно, те материалы, которые существуют на Западе по истории русской музыки, сильно отличаются от наших: в них нет никакой отполированности. Здесь принято создавать «карты» – хронологические таблицы – по истории искусства. Я составил одну такую для себя, и это оказалось в особенности интересным, потому что, когда я учился, к фактологии относился не слишком внимательно. К этому располагала ситуация: мы ведь во время учебы проходили отдельно русскую музыку и отдельно зарубежную, как будто они никак не связаны. И в сознании они так и существовали отдельно. А когда это все объединилось в одну схему, перед глазами встала трагическая картина отечественной музыкальной культуры и, прежде всего, история многих наших гениев. И я еще раз осознал свою причастность к русской культуре.

Я провел в этой стране 45 лет. Я воспитывался на русской литературе, и вся система взглядов у меня исключительно русская. И взгляд на искусство, на предназначение искусства, на предназначение художника целиком заимствованы у наших классиков. И, конечно, – публицистичность, которая была свойственна всем и которую смогла избежать, может быть, только София Асгатовна. И Шостакович, и Шнитке, и Пярт, который оказал на меня очень большое влияние, безусловно, принадлежали к советской музыке. И себя я к ней безоговорочно причисляю.

Я назвал Шнитке советским композитором, потому что весь его антисоветизм был порожден этой системой. Это не была музыка вне времени и пространства, каковой она оказалась у Губайдулиной. Музыка Шнитке – это непосредственная реакция на то, что происходило. Ну как еще можно трактовать Первую симфонию?

И музыка Пярта (его «Pro et Contra», Первая симфония, в особенности – Вторая) при всей абстрактности материала является музыкой протеста. Следовательно, поскольку что-то порождено данной системой, оно принадлежит этой системе.

И, может быть, одна из «негативных» черт моей музыки – в том, что она, так скажем, недостаточно чистая.

Корндорф считает свой творческий подход русским по сути. Именно о своей «русскости» говорит он на странице интернета, которая стала своего рода публичным манифестом Николая Сергеевича, декларирующим его композиторские намерения:

Я принадлежу к тому направлению в русской музыке, которое, независимо от композиторского стиля, обычно обращается к очень серьезным проблемам: философским, религиозным, моральным, проблемам духовной жизни личности, ее взаимоотношениям с окружающим миром, проблемам красоты и ее соотношений с реальностью так же, как проблемам благородства и значимости в человеческих существах и в искусстве и отношениям между духовным и бездуховным. Все это означает, что большинство из моих сочинений было написано не для удовольствия, и они ни в коей мере не могут быть классифицированы как развлекательные. Я, как только возможно, стремлюсь добиться того, чтобы каждое из моих сочинений заключало в себе послание к каждому слушателю, и чтобы моя музыка никого не оставляла равнодушными, а вызывала эмоциональный отклик. Я даже принимаю, что иногда моя музыка вызывает негативные эмоции – только не безразличие.

Я сочиняю различную музыку: драматическую и лирическую, экстатическую и абсолютно спокойную, юмористическую и трагическую. Все зависит от цели данной пьесы. Некоторые мои произведения сочинены с использованием контрастного материала. Другие – без него, в них подчеркивается отдельное эмоциональное состояние. Я стремлюсь сделать мою музыку открытой для множества интерпретаций, а не однозначной. Это создает многослойную сложность и полифоничность текстуры в любом составе, который я использую. Большинство моих сочинений длится от 20 до 40 минут. Продолжительные действия, крупные кульминации и попытки создать монументализм и красочность звучания в целом типичны для моей музыки. Часто форма сочинения представляет собой динамическую волну или несколько таких волн.

В моей музыке я развиваю различные типы современных композиторских техник и также пытаюсь синтезировать элементы различных стилей и направлений, иногда противоположных друг другу. Делаю это, поскольку верю, что наше время – это время синтеза, и все сокровища, накопленные за века музыкального культурного существования, должны быть использованы. Вот почему моя музыка вбирает средневековый хорал, элементы современной рок-музыки, народную музыку и музыку андеграунда, а также содержит элементы романтической музыки, музыки европейского авангарда и американского минимализма. Однако, я стремлюсь к тому, чтобы использовать и перерабатывать все эти элементы моим собственным способом.

Я работаю в различных жанрах, но преимущественно в симфонической и камерной музыке, используя как традиционные (например, в Симфониях № 1, 2, 3 и 4, в опере «Марина и Райнер», Брасс-квинтете и Струнном трио), так и нетрадиционные тенденции. В симфонических сочинениях я предпочитаю большой состав, который позволяет мне создавать протяженный и объемный звук.

В камерной музыке я часто применяю нетрадиционные составы («Confessiones», «Amoroso», «Примитивная музыка», «Движения», «Да произрастит земля», «Get Out!!!»). С особым интересом я постоянно обращаюсь к жанру инструментального театра, где исполнители и даже инструменты являются действующими лицами («Да!!», «…si muove», «Танец в металле в честь Джона Кейджа»). Я также использовал штрихи инструментального театра (танец, движения исполнителей на сцене или в зале) в некоторых из моих камерных сочинений («Confessiones», «Примитивная музыка», «Mozart-variationen», «Get Out!!!»). Иногда я комбинирую живые звуки с записанными («Пение», «Ярило», «Движения»). Я люблю использовать исполнителей нетрадиционными способами: инструменталистов как певцов, певцов как исполнителей на инструментах, дирижера в качестве инструменталиста («Да!!», «Виктор», Струнный квартет, «Приветствуем вас!», «Amoroso»).

Хотя я стремлюсь решать новую задачу в каждом новом сочинении и не повторять самого себя, разумеется, в некоторых моих сочинениях наблюдается некоторая взаимосвязь («Пролог» и «Эпилог»), другие представляют собой различные приближения к одному и тому же музыкальному материалу («Гимны» I, II и III). Некоторые сочинения были написаны в двух версиях для различных составов («Приветствуем вас!» для хора и для шести исполнителей, «Колыбельная» является версией «Con sordino»).

Из автобиографии:

23 января 1947. Родился в Москве. В семье профессиональных музыкантов не было. Отец – Сергей Фердинандович – преподавал в различных технических ВУЗах. Мать – Ирина Иосифовна – всю жизнь проработала в научной библиотеке Московского университета.

Воспитанием моим и моей сестры Юлии занималась бабушка, очень любившая музыку и обучавшаяся ей в детстве. Наша семья занимала комнату в коммунальной квартире в старом доме на Тверском бульваре у Никитских ворот, здесь я провел первые 30 лет моей жизни.

1953. Первое посещение дневного воскресного концерта в БЗК. В программе были Концерт для скрипки с оркестром Бетховена (солист – Игорь Ойстрах) и увертюры из опер Верди. Дирижировал С. Самосуд.

1954. Поступил в общеобразовательную школу и в музыкальную школу Краснопресненского района, где моим учителем стал Мирон Абрамович Вайсборд, впоследствии перешедший работать в Мерзляковское училище, куда «привел» и меня.

Первые попытки сочинения музыки.

1957. Весна. М. А. Вайсборд привел меня в класс композиции Григория Самуиловича Фрида. Прослушав мои сочинения, Фрид согласился взять меня в свой класс. Сдав экзамен по сольфеджио и фортепиано, я поступил в музыкальную школу Музыкального училища при Московской консерватории (таково было ее официальное название).

1957–1961. Ученик музыкальной школы. Класс композиции Г. С. Фрида, класс сольфеджио В. Г. Жадановой, класс фортепиано М. А. Вайсборда.

В течение всех лет моей учебы (не только в ДМШ) мне посчастливилось заниматься рядом со многими талантливыми молодыми людьми, ставшими впоследствии известными композиторами, исполнителями, музыковедами. Так, в описываемый период, в училищном классе Фрида обучались Анатолий Быканов, Борис Тобис, Александр Вустин, Татьяна Смирнова. Но, пожалуй, самым популярным впоследствии стал Геннадий Гладков – корифей театральной и киномузыки.

В музыкальной школе у Фрида занимались Александр Рабинович, Сергей Томин (Колмановский), Максим Дунаевский. Параллельно в классе композиции А. И. Пирумова учился Марк Минков, а на фортепианном отделении Владимир Мартынов. Культурная жизнь Москвы была весьма насыщенной. В большом количестве приезжали зарубежные гастролеры, исполнялась неизвестная или малоизвестная до сих пор музыка. Удалось побывать на выступлении оркестра Нью-Йоркской филармонии под управлением Л. Бернстайна (первое исполнение после очень долгого запрета в СССР «Весны священной», пятая симфония Шостаковича, вторая симфония самого Бернстайна), Филадельфийского симфонического оркестра под управлением Ю. Орманди (Четвертая симфония Чайковского), Оркестра французского радио под управлением А. Клюитанса (исполнение музыки Дебюсси и Равеля, в то время еще не очень популярной в СССР), на исполнении Л. Стоковским 11-й симфонии Шостаковича (впоследствии премьера каждого сочинения Д. Д. становилась событием). Удалось также попасть на проходившую несколько ранее выставку картин Дрезденской галереи.

1961–1965. Учащийся музыкального училища при Московской консерватории. После окончания 1960-61 учебного года Г. С. Фрид ушел из училища (возможно, его «ушли»). Его ученики были распределены по другим преподавателям. В это время композицию вели: С. С. Григорьев, А. И. Пирумов, Н. Н. Сидельников и некоторое время Р. С. Леденев. Я занимался в классе Григорьева.

К этому времени Л. Л. Артыновой, незадолго до этого ставшей директором училища, удалось собрать очень сильный состав преподавателей теоретических дисциплин. Безусловным лидером был зав. теоретическим отделением Дмитрий Александрович Блюм, выдающийся сольфеджист, прекрасный музыкант и человек. Гармонию преподавал Григорьев, анализ музыкальных форм Ю. Н. Холопов, полифонию В. П. Фраенов, зарубежную музлитературу Е. М. Царева. Уровень преподавания был настолько высок, что впоследствии в консерватории нас освободили от курса сольфеджио, а консерваторские курсы анализа и полифонии мало что добавили к тому, что мы знали из училищного курса.

С разницей плюс-минус год-два, помимо Рабиновича, Дунаевского, Томина и Минкова, со мной также учились композиторы Кирилл Волков, Вячеслав Артемов, Глеб Седельников, музыковеды Светлана Савенко, Татьяна Дубравская, Евгения Чигарева, будущие дирижеры Михаил Юровский и Алексей Виноградов, а на фортепианном факультете Валерий Афанасьев.

Наиболее яркие впечатления этого периода: концерты приехавшего на гастроли И. Стравинского, исполнения Венским филармоническим оркестром под управлением Г. Караяна Седьмой симфонии Брукнера (едва ли не первое в СССР), Л. Маазелем и бывшим БСО ВР Второй симфонии Малера, премьера 4-й симфонии Шостаковича.

1965–1970. Студент Московской консерватории. Среди моих учителей основными были С. А. Баласанян (класс композиции), Ю. А. Фортунатов (класс инструментовки), Л. М. Гинзбург (класс дирижирования), у которого я сначала (1967–1970) занимался факультативно, а в 1975–1979 гг. (снова поступив в консерваторию, на этот раз на отделение оперно-симфонического дирижирования) был полноправным студентом класса. Гинзбург оказал на меня огромное влияние. Хотя он не учил ни музыкальной форме, ни композиции (только однажды разобрал мое сочинение, исполнявшееся перед этим в концерте в Малом зале), именно благодаря его занятиям, его анализу классической музыки, сформировалось мое понимание музыкальной формы, мое музыкальное мировоззрение. Гинзбург был не только учителем дирижирования, он был Учителем Музыки, и, даже можно сказать, учителем философии музыки.

Среди однокурсников-композиторов были: Мартынов, Дунаевский, Олег Галахов (впоследствии председатель Московского Союза композиторов России), Толиб Шахиди (Таджикистан), Георгий Пелецис (Латвия). Несколько старше учились Артемов, Рабинович, Алексей Рыбников. Очень большое влияние оказал Юрий Буцко, бывший на 4 курса старше. На исполнительских факультетах на одном курсе со мной либо на год-два старше учились практически все «звезды» моего поколения: Н. Гутман, О. Каган, В. Спиваков, Г. Кремер, В. Третьяков, Т. Гринденко, Д. Герингас, Л. Исакадзе, В. Афанасьев, Д. Алексеев и др. Ситуация, однако, сложилась так, что фактически ни с кем из них, кроме Афанасьева, я знаком не был. В классе Гинзбурга мне довелось заниматься одновременно с Д. Китаенко, В. Федосеевым, М. Юровским, С. Скрипкой. Именно в классе Гинзбурга я познакомился с Александром Лазаревым, ставшим впоследствии моим близким другом и первым исполнителем многих моих симфонических и камерных сочинений.

Ситуация в консерватории в этот период была достаточно непростой для полноценной учебы. Академизм, консерватизм большинства преподавателей кафедры сочинения (и не только этой кафедры) были очевидны.

Попытки Э. В. Денисова, Ю. А. Фортунатова, А. Г. Шнитке, преподававших на кафедре инструментовки, а также Ю. Н. Холопова (кафедра теории музыки) каким-то образом внести свежую струю вызывали резкое неприятие у начальства. А. Рабиновича, человека необычайно талантливого, за то, что он написал додекафонное сочинение (кажется, первое додекафонное сочинение среди студентов), собирались исключать из консерватории. Большие сложности были у двух моих сокурсников: В. Биткина и В. Мартынова. Первому на дипломном экзамене по настоянию председателя гос. комиссии В. Салманова поставили «неуд» за додекафонное сочинение с текстом на идише. Второй, о яркости и талантливости которого говорить не приходится, получил на дипломном экзамене «4» за пьесу в традиционном фольклорном стиле, которую ВЫНУЖДЕН был написать, дабы не получить «неуд», в то время как его истинные интересы лежали в области сериализма, сонористики и алеаторики.

В беседе со мной Николай Сергеевич рассказал о Владимире Мартынове, который был его близким другом:

Все, что делал Володя Мартынов, было протестом – да и не могло быть иначе. Его первые сочинения, написанные после консерватории, и все эти его бегства то в китайскую философию (допустим, «Пиктограммы» написаны по китайской «Книге перемен»), то в минимализм, то в рок были протестом. После у него были сочинения абсолютно авангардные – например, «Асана» для контрабаса соло. И эти сверхавангардные сочинения были следующим протестом, потому что у нашей первой волны авангардистов уже начался откат от идей авангарда. И «Листок из альбома» – был своего рода кукиш: вы вот так хотите, а я вам – вот этак. То есть, что бы он ни делал, все шло в противовес не то что официальной линии, но любой линии. И Буцко – то же самое. И это не могло не восприниматься вне общего контекста.

Из автобиографии:

Знакомиться с современной западноевропейской музыкой было также непросто: не было ни достаточного количества записей, ни партитур (исключение составляла музыка «польской» школы).

Поэтому знакомство с европейским авангардом происходило в основном через сочинения отечественных «авангардистов», а именно Э. Денисова, А. Пярта, А. Шнитке. Так, в классе Ю. А. Фортунатова я впервые услышал Первую симфонию и «Perpetum mobile» Пярта, чуть позже появились записи «Pro et Contra» и Второй симфонии; «Солнце инков» и «Плачи» Денисова, «Серенаду» Шнитке удалось послушать в ВДК.

Думаю, что перечисленные выше обстоятельства были частично причиною того, что период моего становления, взросления значительно растянулся, и практически все мои консерваторские сочинения (за исключением двух) были написаны в традиционном академическом стиле, без каких бы то ни было «модернистских» влияний. Среди них наиболее важными представляются: 5 хоров на слова Есенина, Концерт для органа, фортепиано и струнного оркестра, Кантата для сопрано и квинтета духовых на стихи А. Блока, одноактная опера «Сказание про…» по первым четырем сказам «Сказания про царя Макса-Емельяна (…)» Семена Кирсанова, Концерт для альта и струнного оркестра. Несмотря на определенные положительные качества, в основном это были студенческие сочинения, отражавшие поиски себя, своего музыкального лица.

Сентябрь 1969–январь 1970. Начало педагогической деятельности. Музыкальное училище имени Октябрьской революции. Преподаватель инструментоведения и чтения партитур на отделении народных инструментов.

Ноябрь 1969–1975. Музыкальное училище при консерватории. Преподаватель теоретических дисциплин.

1970–1973. Ассистентура-стажировка Московской консерватории (класс С. А. Баласаняна). Этот период был достаточно плодотворным в отношении освоения современной экспрессионистской манеры письма, знакомства с музыкой западноевропейского авангарда. Тем не менее, сочинения этого периода не имели достаточно индивидуального характера, хотя значительный шаг в этом направлении был сделан. Самым важным сочинением стала одноактная опера «Пир во время чумы» по Пушкину. Исполнявшиеся же в концертах ВДК Фортепианное трио и Концерт для фагота с оркестром были вполне академичные.

1970. Женился. Жена Г. Ю. Аверина – палеонтолог, в то время студентка Московского университета, а впоследствии кандидат геолого-минералогических наук, научный сотрудник АН СССР.

1971. Вместе с Л. М. Гинзбургом и его учениками посещение только что вернувшегося с лечения в Кургане Д. Д. Шостаковича. Встреча (состоявшаяся 4 мая) продолжалась около 2-х часов и оставила сильнейшее впечатление.

Родился сын Константин.

1972–1991. Преподаватель Московской дважды ордена Ленина государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Первый год работал на кафедре теории музыки, вел классы гармонии у вокалистов и анализа (параллельно с В. Н. Холоповой) у пианистов и духовиков. Также был ассистентом Ю. Н. Холопова, который вел курс анализа у композиторов. С сентября 1973 года на кафедре инструментовки и чтения партитур. Вел индивидуальные занятия по чтению партитур и инструментовке у теоретиков, композиторов и дирижеров, читал лекции по инструментоведению у композиторов. Среди студентов индивидуального класса (около 70 за 18 лет) были композиторы С. Жуков, К. Уманский, В. Рябов, С. Дмитриев, Е. Чемберджи, И. Вискова, С. Загний, музыковеды Т. Старостина и Н. Плотникова; дирижеры В. Понькин, В. Блинов, В. Кожин, И. Головчин, П. Коган. Среди работ, выполненных в методических целях, следует назвать инструментовки прелюдий Рахманинова и фортепианных пьес Прокофьева, а также книгу «Струнные в симфоническом оркестре XX века», описывающую с точки зрения

инструментоведения их использование с акцентом на новые и нетрадиционные приемы и способы игры. Эта работа была включена в план издательства «Советский композитор», но так и осталась неопубликованной.

К моменту моего прихода на кафедре сложился очень сильный состав преподавателей. Возникла любопытная ситуация, когда оказалось, что на нашей кафедре работают более авторитетные композиторы и педагоги, нежели чем на кафедре композиции. Имена Шнитке и Денисова, которых не допускали до преподавания композиции, не нуждаются в каких-либо комментариях. То же следует сказать о Буцко, который одно время, правда, преподавал композицию, но с приходом на кафедру сочинения нового заведующего А. С. Лемана был лишен этой возможности. На нашей кафедре также работал Фортунатов – выдающийся педагог, через семинар которого в Доме творчества «Иваново» прошли десятки композиторов[113], называвшие именно Юрия Александровича, а не официальных профессоров, своим учителем по сочинению. Результатом этого парадоксального положения стала длительная неприязнь между Леманом и нашей кафедрой, так как Леман все время стремился подчинить себе весь композиторский факультет и лишить кафедру инструментовки самостоятельности. Ничем иным, кроме закулисных интриг, я не могу объяснить мучительную и длительную историю получения Фортунатовым звания профессора, длительное неполучение Буцко звания доцента, а Денисовым звания профессора, и возможности для обоих преподавать композицию.

1973. Принят в члены СК СССР.

Помимо определенных социальных и организационных привилегий, членство в СК дало возможность активно участвовать в музыкальной жизни, быть в курсе всех событий, знакомиться с новыми произведениями, еще не исполнявшимися в Москве. Так, ярчайшим событием этого периода было прослушивание в СК записи Первой симфонии Шнитке, исполнявшейся в Горьком, а потом на долгие годы запрещенной к исполнению в СССР. Очень ценной была возможность общения с многочисленными коллегами разных поколений, не только москвичами, но и из других городов. Так, из представителей более старшего поколения в разное время мне посчастливилось общаться с Л. Грабовским, С. Губайдулиной, Г. Канчели, Ш. Каллошем, Н. Каретниковым, Н. Сидельниковым, В. Сильвестровым, А. Шнитке. С Ю. Буцко и Э. Денисовым я работал на одной кафедре. Из моего поколения следует выделить С. Беринского, В. Екимовского, М. Ермолаева, Б. Франкштейна, рижан П. Васкса и П. Плакидиса, бакинца (впоследствии москвича) Ф. Караева, ереванца А. Зограбяна. С одними общение носило периодический характер и отношения были весьма близкими, с другими общаться довелось считанное количество раз, но все из перечисленных оказали на меня очень важное влияние.

1975. Завершена Симфония №1[114]. С нее я веду основной список моих сочинений. Несмотря на многие несовершенства, она была достаточно самостоятельна, со своей оригинальной идеей. В ней мне во многом удалось избежать академичности и внешней традиционности.

1978–1983. Председатель Творческого объединения молодых композиторов Москвы. В задачи объединения входили различные формы пропаганды сочинений молодых композиторов: проведение концертов, сотрудничество с аналогичными

---

[113] Постоянный семинар молодых композиторов в Доме творчества Музфонда СССР «Иваново». Юрий Александрович был одним из наиболее востребованных педагогов, попасть к которому из-за обилия желающих было очень трудно.

[114] Премьера состоялась 16 декабря 1977 года в Москве, в Доме композиторов в исполнении Московского симфонического оркестра под управлением Н. Корндорфа.

организациями Союзных республик и других творческих союзов, выпуск грамзаписей (было выпущено 6 грампластинок) и т.д. В 1983 году по идеологическим причинам объединение было закрыто.

1978. Первый выезд за рубеж. Болгария, София, член делегации СК СССР на Пленуме Правления СК Болгарии, посвященном творчеству молодых композиторов.

1979. «Confessiones»[115]. Первое сочинение, ставшее репертуарным, исполнявшееся различными камерными ансамблями, первое, исполненное за рубежом (Загребское биеннале 1981 года). Это уже достаточно зрелое и самостоятельное произведение, написанное в экспрессионистской манере, с рядом характерных, индивидуальных черт. Здесь впервые для себя, правда, в достаточно скромных размерах, я использовал механическую запись и элементы музыкального театра.

Сочинение было написано по просьбе только что сформировавшегося Ансамбля солистов оркестра Большого театра. Задачей ансамбля, по составу близкого Ensemble Intercontemporain (Франция), было исполнение современной музыки. Дирижером ансамбля и его художественным руководителем стал А. Лазарев, но идея создания ансамбля принадлежала виолончелисту и музыковеду Александру Ивашкину. Именно он в основном определял репертуарную политику ансамбля. Ансамбль много выступал и в СССР, и за рубежом. Мое сотрудничество с ним было очень плодотворным. Помимо «Confessiones» для ансамбля были написаны «Да!!», «Amoroso», опера «Марина и Райнер». Я также выступал с ними в качестве дирижера. Ансамбль инспирировал создание для него целого ряда произведений Э. Денисовым, В. Екимовским, А. Зограбяном, Ф. Караевым, В. Тарнопольским, А. Шнитке, Р. Щедриным и др., выпустил несколько дисков. Ансамбль просуществовал до 1990 года и поэтому не смог принять участия в исполнении моей оперы.

1980. Симфония №2. Последнее атональное, экспрессионистское сочинение.

Вторая симфония – абсолютно откровенное сочинение. Я писал то, что чувствовал. Никаких предварительных схем не было. Когда я писал ее (а это весьма пессимистическое сочинение), меня все время одолевали примитивные мысли: все авангардные композиторы или писатели, с которыми я знаком или к которым отношусь с большим уважением (как, например, к Ионеско), пишут о том, что мир – это полный абсурд. Камю пишет «Чуму»; Шнитке пишет абсолютно экспрессионистскую музыку, в которой отражаются абсурдистские вещи, как в «Серенаде» или в Первой симфонии (в мире уже ничего не остается); Бергман и Феллини снимают страшные фильмы. Естественно возникает вопрос: если так все ужасно и кошмарно, и действительно нет никакого просвета, почему вы живете и почему как честные люди не пускаете себе пулю в лоб? Значит, что-то удерживает. Может, стоит обратить внимание на то, что удерживает? Позитивный момент, следовательно, существует и, оказывается, настолько живуч, что он пересиливает вот это отчаяние. Хотя были и обратные случаи. Например, замечательный композитор Чаргейшвили покончил с собой из-за того, что все было беспросветно. Поэтому поиски позитивного были, выражаясь терминологией марксистско-ленинской эстетики, бегством от реальности. И, может быть, некоторая категоричность, которая присутствует, допустим, в «Да!!», тоже имеет «советский» оттенок. Мы же все были воспитаны так: либо «да», либо «нет», третьего не дано.

---

[115] Сочинение для 14 исполнителей и магнитофонной пленки. Это – самый первый эксперимент Корндорфа в направлении инструментального театра. Исполнитель на продольной флейте (в идеале им должен быть дирижер) начинает играть свою партию за кулисами, затем медленно выходит на сцену и садится. Другие музыканты появляются на сцене и садятся на стулья прямо перед тем, как начать играть партии. В конце пьесы все покидают сцену.

Судя по тому, что официальная критика на мой мажор реагировала достаточно болезненно, видимо, он тоже был пулей. А это и не могло быть иначе. Когда я стал искать этот позитивный момент, это ведь был позитивный момент не в жизни, которой мы жили, а в существовании нашего мира. И опорой оказался пасторальный элемент, потому, что все преходяще, а природа – есть и существует, и общение с ней позитивно поддерживает. Это не было задумано, это получилось само (я имею в виду «Ярило»). Никакая программа не писалась, впереди не шла никакая философия. Это получилось само по себе, естественно.

После Второй симфонии – последнего атонального, экспрессионистского сочинения, – Корндорф начал осуществлять поиск нового стиля. Ему было важно сохранить крупномасштабную форму и общий процесс эмоционального развития. Он рассказал во время нашей с ним беседы: «Все классические формы, на мой взгляд, умерли, хотя во многих из них есть аркообразность, которую я использую. Возвращение к началу – это не реприза, а знак того, что теперь сочинение можно еще раз начинать с начала и повторять еще раз. Иногда можно говорить о какой-то репризности, но только в плане характера музыки, в плане образности. Но вообще, процессуальность, как я ее понимаю, в рамки традиционной формы не укладывается».

Как Корндорф объясняет ниже, его Третья симфония была сконструирована именно таким образом: повторяющиеся элементы функционируют не как традиционная реприза, а служат тому, чтобы подкрепить эмоциональное наполнение произведения. Симфония построена из череды волн, вытекающих одна их другой. Внутри этой «крупноволновой» структуры композитор сосредотачивается на постепенной концентрации тембров и звучаний, которая происходит на основе строго организованной ритмической базы.

Николай Сергеевич создал особый тип минимализма – сонористический, нерепетитивный минимализм состояния, минимализм одного процессуально развивающегося образа. Его стиль действительно является минимализмом с точки зрения использования материала и статичности, однако, это иной минимализм. Корндорф не нуждается в репетитивности. Он создает состояние, позволяющее передвигаться от одной градации образа к другой; в нем имеются внутренние контрасты и даже драматическое развертывание, но общий образ не изменяется на протяжении всего произведения. Этот образ основан на главенстве одного статичного гармонического остова, в котором растет и ослабляется напряженность и плотность фактуры, динамики и расположения тембров. Мы чувствуем только колебания и перемещения звуковых волн.

В минимализме Корндорфа нет созерцательности или медитативности, свойственных западному аналогу. Нет повторяемости паттернов и, соответственно, строгого ритмического пульса. При этом ему присуща структурная четкость, ясность общей формы, отграниченность разделов, логическая обусловленность целого. Минимализм заключается в наличии лишь одного состояния, а не многих, как было бы в любом другом стиле или форме. Ему присуща внутренняя вариантность, чаще темброво-динамическая, нежели мелодико-гармоническая или мотивная. Музыка постепенно захватывает слушателя, обволакивая его восприятие и погружая его в себя все глубже и глубже.

Как правило, в западном минимализме редко ставится задача донести до слушателя то или иное сообщение. В нем не существует драматургического нарастания от начала к концу сочинения. Часто даже бывает трудно понять, есть ли там начало и конец, поскольку формы минималистических сочинений бывают открытыми. В минимализме Корндорфа всегда присутствует логика построения формы, а также отчетливые структуры внутри процесса развития образа. Его минималист-

ские сочинения обычно написаны для традиционных составов и не предполагают участия в исполнении непрофессионалов (в отличие, например, от сочинений Терри Райли). То есть, Корндорф не стремился поменять социальное устройство музыкального мира, а пытался сделать этот мир более современным.

Очевидно, что называть стиль Корндорфа минимализмом можно только с большими оговорками, и сам композитор возражал против такой стереотипизации:

> Я считаю, что композитор не должен говорить о своей принадлежности к тому или иному направлению, потому что со стороны виднее. Меня немножко коробит, когда, допустим, Света Савенко пишет обо мне «матерый минималист»[116]. Однако, я допускаю, что это так. Но, значит, это происходит непроизвольно, хотя идеи минималистические, безусловно, мне близки (мне не могут быть близки идеи Адамса, хотя близки некоторые идеи раннего Райха, связанные с созданием «драйва»: такой мажорный напор). Но остинатный ритм в том виде, в каком они его используют, у меня не встречается нигде. Допустим, в «Да!!» вторая половина все-таки идет в медленном темпе, а с механическим рисунком у меня есть только одно сочинение – «Con sordino», и то он достаточно завуалирован: движение идет не по шестнадцатым, а по половинам с точкой. Но минимализм был для меня глотком свежего воздуха. Не глотком, а просто свежим ветром. Не столько его «безмозглость», сколько потенциальные пантеистически-религиозные образы, которые оказались возможными для выражения именно благодаря минималистическим приемам. Ведь до этого царил полный отказ от гармонической функциональности. То есть, заезженная функциональность мешала многим композиторам работать с тональностью – допустим, писать музыку в мажоре. А тут выяснилось, что можно ее избежать, если использовать только один аккорд.

Из автобиографии:

1981. Поворот в индивидуальном стиле. Начал писать тональную, диатоническую, подчас даже без случайных знаков, музыку, используя репетитивную технику и некоторые черты минимализма.

«Ярило» – первое сочинение в этом направлении, ставшее наиболее популярной моей пьесой. Написанное по просьбе Татьяны Сергеевой, ставшей его первой исполнительницей, оно впоследствии было записано В. Лобановым на фирме «Мелодия». Его также играли О. Малов, И. Соколов и др.

«Движения» – пьеса, также ставшая достаточно популярной, была написана для ансамбля ударных Большого театра (руководитель Виктор Гришин).

Аналогично ансамблю солистов ГАБТ, этот ансамбль также инспирировал создание целого ряда сочинений. Между ним и аналогичным ансамблем под руководством Марка Пекарского существовала конкуренция.

«Примитивная музыка». Сочинение интересно необычным составом (12 саксофонов) и оригинальным использованием элементов инструментального театра[117].

---

[116] Светлана Савенко. Пошедшие вон: Фестиваль музыки русского зарубежья // Известия, 29 мая 1999, http://www.musiccritics.ru/?readfull=3370.

[117] В партитуре написано: «Каждый исполнитель выходит на сцену с правой стороны перед началом своей партии. Движения музыкантов должны быть быстрыми и порывистыми. Исполнители могут даже выбегать на сцену. ... Во время второй части все музыканты должны немного танцевать. ...Каждый танцует в духе своей мелодии. И все танцующие исполнители покидают сцену таким образом».

1982. «Да!!»[118] Очень важное для меня сочинение, полностью написанное в жанре инструментального театра.

«*Примитивная музыка*» и «*Да!!*» имели сложности с разрешением на исполнение в СССР, хотя впоследствии их судьбы сложились удачно.

1984. Родился сын Алексей.

«Con sordino» и его вариант для двух фортепиано *«Колыбельная»* – наиболее минималистические сочинения.

1987. Первая поездка на Запад. Фестиваль Wittener Tage (Виттен, Западная Германия).

Гимн I «*Sempre tutti*» – первое сочинение, исполненное зарубежным оркестром (Мюнхенская филармония под управлением А. Лазарева, 1988 г.).

Три Гимна являются не циклом, а самостоятельными сочинениями, в которых используется аналогичный или же очень близкий материал. Исходя из этого, они не могут исполняться вместе.

1988. Вместе с С. Губайдулиной, Г. Канчели, А. Шнитке, Р. Щедриным и др. поездка в Бостон (США) на фестиваль «Making Music Together», где выступал также в качестве дирижера Ансамбля солистов ГАБТа.

1992. Участие во Франкфуртском фестивале в качестве композитора и дирижера. Исполнение оркестром Большого театра под управлением А. Лазарева 3-ей симфонии, ставшее, пожалуй, самым значительным событием моей музыкальной жизни.

1992. Поездка в Мексику, страну «третьего мира».

Корндорф рассказал о созданных в этот период произведениях с самозаимствованием материала:

> Второй Гимн – это, скажем так, переписанный Первый, потому что когда Первый исполнялся, я чувствовал, так сказать, его дискомфортность, и мне показалось, что надо просто первую часть повторить и расширить. Так и получился Второй Гимн, и он лучше, чем Первый, хотя, допустим, Саша Лазарев считает наоборот. Надо сказать, что иногда такие вещи получались у меня сами собой, а иногда сознательно. Например, «Confessiones» заканчивается очень простой песней, типа детской, но абсолютно серьезной, которую поет непрофессиональный голос. А вторая часть «Примитивной музыки» для 12 саксофонов как раз построена на этой же самой песне, но совершенно в другом характере и в искаженном звучании. Еще три пьесы написаны на один материал («Колыбельная», «Con sordino» и «Улыбка Мод Льюис»). Причем, мне много раз говорили о том, что первые две пьесы звучат совершенно по-разному, хотя на самом деле они идентичны (третья пьеса от них немного отличается). Поскольку характер тембров совершенно другой, и звукоизвлечение другое, то и характер музыки оказывается иным. Наконец, три Гимна на одном материале – это как бы три разных взгляда на один материал.
>
> Второй Гимн близок к «Да!!», в особенности своей второй частью, потому что идея заключалась в том, чтобы написать гимн без единого не-мажорного аккорда (хотя там есть случайные знаки во второй части).
>
> Третий же Гимн должен был стать антитезой Второму. Второй Гимн – очень громкий, там огромный состав, и когда это исполнялось впервые в Москве, играли 10 труб. Я подумал, что гимн не обязательно должен быть громким, он может быть и тихим. Мне было интересно, как долго я могу удерживать внимание слушателя в тихой динамике. И поэтому Третий Гимн длится 35-36 минут piano. Правда, я себе не смог отказать в большом оркестре.

[118] Ритуал для трех певцов, камерного оркестра и магнитофонной пленки.

Параллельно с Третьим Гимном создавалась Третья симфония (1989) – пожалуй, самое важное сочинение, которое я пока написал. Идея симфонии заключается в следующем. Первая и вторая части – это как бы одно и то же, только написанное по-разному: одно в медленном темпе, другое – в быстром. Это – динамическая волна, которая в принципе должна приводить в какое-то определенное экстатическое состояние, ведь музыка для меня – это способ воздействия на слушателя. Первые две части – это две такие волны, сплошь крещендо, которое ни к чему не приводит. В первый раз кульминации, собственно говоря, нет, и все кончается на неустойчивом аккорде. Первая попытка не удалась. В качестве интермедии между частями идет первая каденция фортепиано, медленная псалмодия-хорал.

Вторая часть представляет собой ту же структуру, только в быстром темпе. Так же, как и в первой части, каждая группа инструментов имеет свой особый материал и играет только его, постепенно включаясь в общее звучание. В конце второй части снова все обрывается, возникает экстатичная каденция у фортепиано, где пианист лупит по клавишам кулаками, локтем, играет только секундами и кластерами. И затем начинается что-то новое – это мужской хор. В третьей части несколько разделов, и последняя волна – с детским хором – приводит к местной кульминации в ре-бемоль мажоре. Дальше начинается театральный момент с участием пианиста, берущего на себя роль солиста: он отвечает оркестру. После этого начинается подход к главной кульминации всей симфонии. Постепенно наслаиваются все инструменты со своим материалом. Последнее, что слышится в симфонии – это голос человека.

И после этого сочинения я понял, что дальше по этому пути уже идти нельзя. Третий Гимн, который писался практически одновременно с Третьей симфонией, и следующее сочинение – «Моцарт-вариации»[119] – еще написаны в том же направлении, но я понял, что надо искать и работать как-то иначе.

Опера Корндорфа «Марина и Райнер», рассказывающая о судьбе Марины Цветаевой и Райнера Марии Рильке, была создана в 1989 году и поставлена на Четвертом мюнхенском биеннале в 1994 году. Этот опыт стал для Корндорфа весьма неприятным, и он никогда больше не обращался к оперному жанру:

Опера – мое больное место, потому что то, как она была поставлена в Германии, было для меня настоящим кошмаром. Как выяснилось, сегодня в оперном театре главный человек – режиссер (это я понял еще в Европе). Второй человек – либреттист (это мне рассказали тут). А третий человек – это композитор. То есть, собираются режиссер с либреттистом и думают, кого бы пригласить написать музыку. И дальше все меняется соответствующим образом. Режиссер может сказать: «Давайте вот здесь сделаем так, этот кусок музыки переставим сюда, а этот туда», и так далее. То же самое было и с моей оперой. Был взят очень трогательный сюжет о Цветаевой и Рильке, который предложил мой очень хороший знакомый, киносценарист Юлий Лурье. Текст был написан исключительно по письмам, стихам, выдержкам из дневников Цветаевой-Рильке, и мы добавили туда еще две практически аналогичные пары из истории поэзии. Это Сафо и Алкей, которые тоже писали друг другу стихи (во всяком случае, до нас дошло стихотворение Алкея, посланное Сафо, и ответ Сафо Алкею, и к этим двум стихотворениям добавлены еще по два). И вторая пара – это японские средневековые поэты О. Якамоти и О. Саканое, которые, как тогда было принято в Японии, писали друг другу стихи, но эти два поэта, безусловно, выделяются среди всех

[119] Сочинение 1990 года для струнного секстета.

прочих, поскольку они наиболее известны и наиболее трагичны. Таким образом, идея оперы выходит за рамки только любовной истории Цветаевой и Рильке, которая сама по себе трогательна и драматична: они же не виделись, не встречались ни разу, но их отношения зашли уже очень далеко, и она собиралась приехать к нему с детьми.

К этому мы добавили еще трех пантомимистов. Один из них – исполняемый женщиной – символизирует образ болезни (в это время Рильке болел лейкемией) и борьбы Цветаевой не только за поэта, но и с лейкемией. С другой стороны, он же – не только Лейкемия, но и Судьба всех шестерых персонажей. Одноактная полуторачасовая опера состоит из пяти сцен. Первая – Цветаева-Рильке, вторая – Сафо и Алкей, третья – продолжение истории Цветаевой-Рильке, четвертая – японцы, и пятая – это еще одно продолжение Цветаевой-Рильке. И Лейкемия – это как бы распорядитель, существующий вне времени. Она вызывает на сцену эти две дополнительные пары, и в конце спектакля она должна всех их накрыть большим покровом уже после смерти Рильке. То есть, это – вершитель судеб.

Два других пантомимиста символизируют Цветаеву и Рильке, но они встречаются в реальности. Это то, о чем поэты думают и мечтают. Если исполняющие их партии певцы должны находиться на противоположных концах сцены и только оборачиваться друг к другу, то пара пантомимистов играет то действие, которое произошло у них на уровне душ. Исходя из того, что конкретно они должны были показывать, и была написана соответствующая музыка. Лейкемия даже имела свой лейтмотив, который появлялся в те моменты, когда она начинала действовать (временами она замирала и, допустим, лежала у ног Рильке; затем она начинала шевелиться, и тогда появлялась ее музыка).

Режиссеры же поставили все с ног на голову. Прежде всего, сама история воспринималась ими как анекдот: да, больной поэт и сексуально озабоченная сумасшедшая баба, которая не знает, простите за грубость, с кем переспать, и так далее. Постановщики разбили оперу на десять кусков, и в паузах два драматических актера в гротесковой манере повторяли то, что было представлено в музыке. А пантомимистов не было вообще. При этом, Цветаева оказалась истеричкой, и, конечно, ни о каком поиске души не было и речи, все превратилось в обычный бытовой эпизод. А ведь эта история совершенно удивительна, поскольку в ней масса совпадений и параллелизмов. Уже два года ничего не сочинявший, он начал писать снова, и болезнь на какое-то время отступила, он почувствовал себя лучше. И в этот момент ей пришло в голову, что она любит поэта, а не человека, и у него наступило обострение в болезни. И ее последнее письмо было написано уже мертвому человеку. Это удивительная и очень трогательная история, а постановщики из нее сделали фарс. Ну, скажем так, «перешибить» эту историю полностью они не смогли, тем более, что спектакль все же заканчивался музыкальным куском – траурным секстетом. Но они сделали из полутора часов два часа 10 минут. Это было невозможно вынести.

Был большой скандал, и мне он до сих пор снится. Я просыпаюсь и думаю: неужели это было на самом деле? Я приехал на постановку за свои средства, и жить около театра мне было очень дорого. Я остановился у друзей в трехстах километрах и постоянно спрашивал, когда мне приехать. Мне отвечали, что певцы очень хорошие – и действительно, певцы были отличные, в особенности женщины. У певицы, которая пела Цветаеву, может быть, небольшой голос для этой роли, но она очень музыкальна и обладает тончайшим профессионализмом. Музыкальные репетиции без постановочного ряда прошли очень хорошо (правда, дирижер оказался слабенький, у него не получалось делать ни accelerando, ни ritenuto, только ровные темпы).

Когда же я, наконец, впервые увидел постановку, до премьеры оставалось 4 дня. Если бы они только меня опозорили, но ведь они опозорили и Хенце, который является артистическим директором этого фестиваля. Он приехал на репетиции, и я почувствовал что-то неладное. Лысый череп Хенце во время репетиции стал настолько пунцовым, что я думал, что с ним произойдет удар (а Хенце знал партитуру). Когда меня Хенце спросил: «Что Вы будете делать?», – я сказал: «Отменять!». Но выяснилось, что это невозможно, потому что композитор, оказывается, не имеет права на свое произведение. Уже подписан контракт о том, что оно должно быть поставлено. Его поставили – значит, его должны исполнить, и никаких разговоров быть не может. Слава Богу, исполнили только один раз (в Мюнхене), хотя должны были исполнить 4 или 5 раз. Это было ужасно. Такое в моей жизни было лишь один раз, и я надеюсь, что больше такого не будет. Я за десять дней потерял семь килограммов веса.

У меня нет стопроцентной уверенности в том, что в опере все хорошо от начала до конца. Есть сочинения, за которые я ответственен полностью. Например, Александр Кнайфель сказал, что Третья симфония – это моя большая ошибка. Может быть, я не спорю, но там я совершенно ответственен и готов понести наказание за эту ошибку. Здесь я не могу такого сказать, хотя в опере есть хорошие куски. Мне трудно о ней судить, поскольку у меня в памяти стоит ее исполнение. А то, что у композитора в голове, когда он смотрит свои партитуры, может не соответствовать тому, что звучит на самом деле. Поэтому со многими моими сочинениями было так, что после премьеры я что-то переделывал, и подчас существенно. В «Ярило» был сокращен кусок в конце, были сокращения во второй части, переделки в первой части и в финале Второй симфонии, были изменения во втором разделе «Да!!», в «Confessiones», в «Amoroso». Второй Гимн – это переделанный Первый. В «Примитивной музыке», в «Движениях», в «Колыбельной», в «Con sordino» переделок не было, как и в Третьей симфонии. Там либо надо все делать заново, либо переделывать. То есть, либо это тотальная ошибка, либо нет. В Третьем Гимне, «Моцарт-вариациях», «Continuum» и в Квартете я ничего не исправлял. А вот «Да произрастит земля» очень сильно исправил, как и трио «Are you ready, brother?». Это для меня нормально. Я могу слышать по одному, когда беру партитуру, и мне может казаться, что все складывается, а на самом деле какие-то куски могут оказаться длинными, какие-то – лишними. Это слышно во время исполнения. Причем не обязательно это должно быть хорошее исполнение, может быть исполнение с неправильными нотами. В данном случае, главное – темп и выразительность. Важно понять, как это по форме получается.

В мае 1991 года Корндорф эмигрировал в Канаду[120], где и прожил последнее десятилетие своей жизни. Вскоре после переезда он закончил «Continuum», который назвал в автобиографии самым значительным камерным сочинением, написанным в новом «синтетическом» стиле:

В 1991 году возникло очень важное сочинение – «Continuum». Оно для меня имело приблизительно такое же значение, как «Ярило». В нем произошел синтез квазиминималистических вещей и того, что я делал до 1980 года, и попытки найти что-то новое. В «Continuum» используются два лада: один – обиходный лад, а другой – квазиобиходный. Обиходный лад – это тетрахорд как бы от

[120] Незадолго до отъезда, 12 апреля 1991 года, в Концертном зале им. Чайковского было исполнено коллективное сочинение «Волшебный дар сеньора Луиджи» для шести исполнителей, написанное совместно В. Екимовским, В. Тарнопольским, А. Раскатовым, В. Шутем, А. Вустиным, В. Мартыновым, С. Губайдулиной и Н. Корндорфом.

V к I ступени. Но он же может рассматриваться немного по-другому, как минорный тетрахорд от I к IV, то есть со сдвигом на три ступени. Если он минорный, то тогда, как бы экстраполируя, можно представить себе мажорный в виде лидийского тетрахорда. И весь первый раздел, от начала и до квази-ми-бемоль-мажорного куска, где движение ускоряется, – это все время продолжающийся вверх обиходный лад «до».

До моей поездки на фестиваль в Айову осенью 2000 года, где я прослушал доклад Елены Дубинец о русской религиозной музыке, я не знал, что Юрий Буцко делал в своей музыке аналогичные вещи. Хотя должен сказать, что Юра в свое время был для меня очень значительной фигурой, еще когда я учился на первом курсе, а он на пятом. И может быть, моя любовь к протяженным сочинениям идет от него. Потому что мне очень нравилась его длинная музыка, и не без его влияния, будучи студентом третьего курса, я написал сочинение целиком на основе знаменных распевов. Он тогда создал свой «Полифонический концерт», а я написал абсолютно ученическое оркестровое сочинение «Четыре духовных песнопения», где использую знаменный распев. Мажорный эпизод в «Continuum» построен на «лидийских» тетрахордах подряд (этого, думаю, у Буцко нет).

Если говорить о знаменном распеве в моем творчестве, в первой части и в финале Первой симфонии используется музыка, похожая на знаменный распев. Тенора поют что-то близкое к просодии в «Да!!» (но это ближе к григорианскому хоралу). Два напева использованы в Квартете. Первый – опекаловский – распев не слышно, потому что его ноты распределены по типу гокета между двумя скрипками и альтом, причем ноты тянутся, и получается одновременно и гармония, и мелодия. А в коде идет еще один распев целиком.

Квартет для меня очень важен наравне с «Continuum». Квартет надо не только слышать, но и видеть, потому что в нем разыгрывается небольшой обряд. Меньшую часть сочинения исполнители играют на своих инструментах, а большую часть они играют на дополнительных ударных инструментах (разнообразных колокольчиках) и поют на текст православной панихиды.

В своей музыке Корндорф искал новые средства выразительности, но никогда не экспериментировал только ради эксперимента. Он был искренним музыкантом, развивавшим классическую концепцию искусства. Даже в самом радикальном из своих жанров – инструментальном театре – он не отказался от чистой музыки. Это театр, в котором роли исполняются не только «говорящими» и «действующими» музыкальными инструментами (как, например, в музыке Штокхаузена), но и музыкантами-исполнителями, играющими свои сценические роли как настоящие драматические актеры, часто иллюстрируя их посредством музыкальных элементов. Корндорф не создавал спонтанные театральные представления с использованием музыкальных средств. Сценарий и роли выписаны во всех деталях и должны интерпретироваться без отступлений. В его инструментальном театре поднимались серьезные вопросы красоты и уродства и отношений человека с окружающим миром. Персонажи Корндорфа живут и думают музыкальными категориями. Посредством инструментального театра композитор доказывает вечное существование музыки во времени и пространстве, а также ее непреходящее значение в жизни любого человека, и в особенности музыканта. Если принципом Кейджа было раскрепостить музыку и дать звукам быть самими собой, независимо от намерения автора, Корндорф стремился к противоположному: заставить публику любить и понимать это искусство.

Исполнения таких сочинений Корндорфа часто превращаются в настоящие театральные представления. Значительную роль играют осветительные эффекты,

а также размещение музыкантов на сцене в том или ином порядке. Для Корндорфа очень важно, чтобы его театрализованные сочинения исполнялись в виде особого ритуала, который обычно в деталях описывается в партитуре. Сочинение «Да!!» (1982) даже носит подзаголовок «ритуал для трех певцов, камерного ансамбля и магнитофонной пленки». Исполнение начинается и заканчивается в полной темноте, и специальные осветительные эффекты сопровождают появление и движение каждого из музыкантов. Все исполнители и дирижер также играют на там-таме и принимают участие в сценических действиях.

«Танец в металле памяти Джона Кейджа» (1986) для одного исполнителя на ударных инструментах был изначально создан как театральное представление. Исполнитель должен выступать в специальном костюме: в темном, свободно свешивающемся халате, надетом на одежду того же цвета. Он должен либо выбрить голову, либо надеть лысый парик, а также одеть коническую шапочку с маленькими колокольчиками и цимбалами.

Солист постепенно передвигается между инструментами, которые располагаются двумя рядами. На протяжении пьесы движения исполнителя становятся более беспокойными. По мере продвижения к финальному удару самого большого там-тама играть становится физически все тяжелее и тяжелее. В конце концов, после сильного заключительного удара, исполнитель повисает на раме там-тама в полном изнеможении (руками вверх, лицом к там-таму) и находится в таком положении в течение нескольких секунд. В это время он, незаметно для публики, прикрепляет свой халат к там-таму посредством специальных застежек и медленно начинает выскальзывать из халата, незаметно снимая шапочку и надевая глупую яркую смеющуюся маску, похожую на клоунскую. Уже в маске, он берет в каждую руку по флексатону и, наконец, оказывается без халата лицом к публике. Играя на флексатонах, он медленно переставляет ноги как будто в странном танце, постепенно покидая сцену. Оказавшись за кулисами, исполнитель сразу же высовывает голову обратно на сцену и замирает в этой позиции на 2-3 секунды. Затем он с треском стягивает с себя маску – Петрушка, в конце концов, открывает лицо.

Струнный квартет Корндорфа был написан в 1992 году в жанре православного реквиема с использованием русских православных песнопений, которые должны исполняться струнниками в удобном для них среднем регистре. Каждый исполнитель также должен играть на маленьких ударных инструментах и на «нетрадиционных» инструментах – например, экспериментировать с бумагой или вентилятором. Рекомендуется исполнять это произведение в полутьме при свечах. При ударах колоколов каждый исполнитель задувает свечу.

Игра на нескольких инструментах – один из непременных атрибутов инструментального театра Корндорфа. Например, в «Amoroso» для одиннадцати исполнителей арфист и валторнист должны также играть на валдайских колокольчиках, а все исполнители мужского пола – петь. В завершении симфонии «Виктор» дирижер, медленно удаляясь со сцены, играет на поперечной флейте, и последняя нота звучит уже из-за кулис. В «Canzone triste» для арфы соло исполнитель поет в коде.

> Мне очень интересно, когда музыканты не только играют на их инструментах, но еще и музицируют каким-то иным образом, поскольку это очень расширяет возможности использования того или иного состава. Впервые музыканты у меня запели в «Amoroso» (в коде). В совсем ином сочинении – «Приветствуем вас!» для женского хора – хористки не только поют, но и свистят, и шипят, и читают абракадабрические тексты, и играют на ударных инструментах и на двух продольных флейтах (тянут только одну ноту, поэтому любой исполнитель может сыграть эту ноту). В том же направлении использует солиста во всех его воз-

можностях «Пассакалия» для виолончели соло, которая была написана для Саши Ивашкина и посвящена ему. Здесь он тоже должен не только играть (причем не только смычком), но и петь, свистеть и читать текст из «Чистилища».

Приблизительно то же было в «Да!!», потому что музыканты не только играли на своих инструментах, но, например, певцы играли на гонгах, певица играла на колокольчиках, с которыми она выходила – потом она их отдавала тенорам, и они продолжали на них играть. А в первом разделе все вместе ударяли в там-там, который становился центром всего ритуала в первой части. Последний удар по там-таму наносил дирижер. Так что впервые я все это использовал в 1982 году.

В пьесе «Get out!!!» («Пошли вон!!!») (1995) Корндорф выразил свое отношение к упрощенчеству минимализма. Пьеса написана для любого сочетания четырех или более инструментов. Название является антонимом названию одного из наиболее популярных сочинений композитора Владимира Мартынова. Пьеса Мартынова «Войдите!» – это русский пример неоромантической разновидности минимализма; «Пошли вон!!!» Корндорфа – это вид антиминимализма. Пьеса включает в себя драматическую битву между репетитивной музыкой и музыкантами, которые пытаются «освободить» музыку от повторений. Корндорф так описывает это сочинение:

«Get out!!!» – это снова инструментальный театр с негативной идеей, если так можно выразиться. Название я перевожу как «Пошли вон!!!». Это – анти-минималистическое произведение. Минимализм для меня не един. Наш русский минимализм, равно как и голландский (я имею в виду Андриссена), – это совершенно другое явление, нежели американский. И эта пьеса в чем-то антиамериканская. Пьеса написана для любого состава и для любого количества инструментов не менее четырех (поскольку в какой-то момент материал расходится на четырехголосный бесконечный канон). Сначала все долгое время играют в унисон некую занудливую музыку. Потом они начинают играть и топать ногами, затем кричат «Get out!!!»[121]. Но потом музыка снова заставляет исполнять себя, и наступает вторая попытка ее освободить. Постепенно музыканты, обессилев, отпадают, остается только один, который продолжает играть и, в конце концов, рвет партитуру и бросает обрывки на пол. А все начинают играть тихую хоральную музыку.

Как сказала одна дама в Германии, где это исполнялось, получилась своего рода политическая пьеса. В общем, это действительно не на сто процентов музыкальная композиция, потому что все мы так или иначе воспитывались под влиянием публицистической музыки Шостаковича, и избежать этого влияния очень трудно.

В нашей беседе Корндорф пространно рассказал о сочинении под названием «...si muove» («...она вертится», 1993), посвященном Ивану Соколову, которое он считал суммой всех возможных видов существования музыки в нашем окружении. В подзаголовке пьесы значится: «Представление для инструментального ансамбля, актеров и танцоров». Партитура представляет собой простую таблицу с описанием событий, в которой указывается длительность музыкальных отрывков и действий, а также даются сценические инструкции. Эта таблица очень

[121] Эффект, связанный с топаньем и свистом, впервые был использован Корндорфом за десять лет до этого в Квинтете для медных духовых (1985).

напоминает партитуры-таблицы опер Джона Кейджа «Европеры»; общая идея пьесы также похожа на идею «Европер». Оба сочинения состоят из музыкальных цитат из очень известных сочинений в их первоначальной инструментовке. Однако, пьеса Корндорфа является хорошо организованным драматическим представлением, в то время как композиции Кейджа бессюжетны. Кроме того, в инструментальном театре Корндорфа в принципе нет непредвиденности, в нем отсутствует сама идея случайности компонентов (случайные операции, окружающие шумы, непредусмотренные действия). Неизвестно, был ли знаком Корндорф с «Европерами», первые из которых были написаны в 1987 году, за пять лет до «...si muove».

«...si muove» – как мне представляется, очень важное сочинение. Это абсолютный инструментальный театр, в котором есть только индивидуальные партии. На листе бумаги перечислены действующие лица и их действия, а партитура представляет собой лист, на котором нарисованы линии, означающие действия в процессе исполнения данной партии, и время.

Здесь существуют два ансамбля. Один – исключительно музыкальный, который не принимает участия в действии. Он состоит из маримбы, органа, виолончели, певца баса, поющего на слоги, и ударника, который играет на большом храмовом китайском барабане и на трех низких яванских гонгах. Этот ансамбль находится как бы в стороне и с музыкальной точки зрения представляет альтернативу тому, что происходит в этот момент на сцене. А для того, чтобы представить, что же на сцене, я просто перечисляю действующие лица. Вся пьеса – это сольное выступление скрипача. Он выходит, кланяется и начинает играть музыку из традиционного классического репертуара. Допустим, играет первые четыре такта из начала «Чаконы» Баха – и затем сразу последние четыре такта из коды. Таким образом, он ее как бы играет всю, раскланивается и уходит. Через минуту возвращается, играет сонату Изаи, затем уходит, возвращается, играет сонату какого-нибудь еще композитора, и так далее. Звучит репертуар от Тартини до Штокхаузена.

Параллельно происходит урок музыки, который мама дает ребенку. Пастух в соответствующей одежде ходит и играет на волынке и может водить на веревочке игрушечную корову или козу. В один прекрасный момент он дарит козу ребенку, поскольку иногда они вступают в коммуникацию друг с другом. Вообще, все действия не связаны, хотя происходят одновременно. Действующие лица вступают в общение очень редко. Они могут пересекаться, но эти пересечения происходят как бы в разных плоскостях. Допустим, по сцене ходит и распевается дама сопрано. На сцене находится небольшой струнный оркестр, который репетирует адажиетто из Пятой симфонии Малера. Время от времени к ним приходит эта певица, которая просит подыграть ей какую-то арию, и они ей аккомпанируют. Одновременно с этим действует композитор, который сочиняет Шестую симфонию Бетховена. Партия его создана по бетховенским эскизам к первой части Шестой симфонии. В течение 40 минут – он вступает не с самого начала действия, персонажи вводятся постепенно – он пишет эту симфонию. Классическая балетная пара танцует отрывки из классических балетов. На сцене сидит меломан, который меняет пластинки, и мы слышим то, что он слушает (тоже какой-то традиционный репертуар). Духовой оркестр ходит по залу и играет марши и танцы. Хиппи с гитарой слоняется по сцене и насвистывает разные мелодии. Выступает маленькая рок-группа в три человека: ударник, бас-гитара и певец. Наконец, русская народная танцевальная пара танцует по залу и сцене, с визгом выкрикивая частушки.

В сочинении три раздела. В кульминации каждого раздела все персонажи останавливаются и слышат то, что играет основной ансамбль. В первый раз – это оглушительное звучание храмового китайского барабана и тихая игра ансамбля, и все как бы замирают на несколько (40-45) секунд. После чего все снова постепенно оживают, действие продолжается, прибавляются новые действующие лица. Вторая кульминация – соло яванских гонгов. После этого начинается третий раздел, и в его кульминации звучит орган. Одновременно появляется действующее лицо под названием «сторож». Он просто всех гонит со сцены из зала с соответствующим текстом. Все постепенно расходятся, заканчивают свои партии, музыка идет все тише и тише. Снова – в который уже раз – появляется скрипач, кланяется и взмахивает смычком, чтобы начать играть. В момент этого ауфтакта свет гаснет, и все кончается.

Я так подробно об этом говорю, потому что это очень важная для меня работа. Но рассказать о ней трудно, потому что партитуры нет. «... si muove» – это те слова, которые произнес Галилео Галилей: «Она вертится». Инструментальный театр, который наличествует в этом сочинении – самое интересное для меня достижение последней четверти XX века. К сожалению, любые такие акции очень трудно исполнять, и это мое сочинение не исполнялось.

Его персонажи характеризуют все виды существующей музыки и действий, так или иначе связанных с музыкой. Это уличная музыка, рок-концерт, исполнительство классических сочинений (струнный оркестр, который репетирует Пятую симфонию Малера), это урок музыки, это композитор, который сочиняет симфонию, это уличный аккордеонист (я о нем не сказал раньше), который ходит по залу с аккордеоном и играет уличный репертуар, это безмолвное лицо – человек в наушниках, который слоняется по сцене и залу, время от времени с кем-то сталкивается и дает послушать, что у него звучит – и люди либо вслушиваются в эту музыку, либо шарахаются от него. Одни действующие лица не контактируют друг с другом, другие вступают в совершенно неожиданные контакты. Например, композитор сидит, пишет, и на рояле у него обязательно должна стоять бутылка. Время от времени подходит пастух, они выпивают, композитор продолжает писать, а пастух идет и играет на волынке.

То есть, идея сочинения заключалась в том, чтобы поиграть в эти разнообразнейшие формы и виды существования музыки в одновременности.

Два года спустя после завершения «...si muove» Корндорф создал Четвертую симфонию – по его признанию, самое значительное сочинение последнего десятилетия. Он дал этой симфонии подзаголовок «Музыка андеграунда». Композитор называет этим термином любую музыку, которая с детства сопровождает человека – народную, классическую, популярную.

«Музыка андеграунда» – довольно-таки неожиданное произведение. Все предыдущие мои сочинения так или иначе были связаны друг с другом, и можно проследить линии от одного к другому, а иногда – как, допустим, в «Гимнах», – в них просто использовался один и тот же материал. Пожалуй, «Музыка андеграунда» – единственное произведение, которое ни с чем не связано. Я даже не могу сказать, что «пришел» к нему. Может быть, какие-то вещи выросли из «... si muove», поскольку уже там я употреблял не совсем серьезный репертуар (написал два танца, которые играет духовой оркестр, и песни, которые поют рок-певцы). Мне трудно сказать, откуда это взялось. Видимо, это потому, что с тех пор, когда я стал членом Союза и стал общаться со своими коллегами, у меня всегда вызывало решительный протест то, что можно назвать оскопительством,

это когда что-то все время выносится за скобки. Моя идея заключалась в том, что музыка – это очень богатое явление. Что-то нам может нравиться, что-то – не нравиться, но это не означает, что то, что нам не нравится, не имеет права на существование. И в этой Четвертой симфонии мною была предпринята попытка написать абсолютно серьезное сочинение, используя, скажем так, нетрадиционный материал для такого рода музыки. Причем, использовать его не в качестве какого-то гротеска, сарказма, как, допустим, делал Шостакович: если у него появлялись интонации польки или вальса, это означало, грубо говоря, обличение зла, инфернальные силы и так далее. В свое время, когда я был еще учеником училища, на меня очень сильное впечатление произвели строки из какого-то письма Блока, когда этот эстет и крайне рафинированный человек вдруг кому-то написал, что вчера слышал фонограф с романсами в исполнении Вари Паниной и плакал. Мне это запало в душу: как может в одном человеке соединяться поэтическая утонченность и слезы от пения Вари Паниной. Позже к этому стали прилагаться остальные факты такого рода. И музыкальное объяснение этому я и попытался дать в Четвертой симфонии. Внешним толчком к ее созданию явилось следующее. В 1992 году я увидел часовой фильм, снятый Би-Би-Си о Венедикте Ерофееве за год до его смерти. Это было то ли в его день рождения, то ли в еще какой-то праздник. Пришли гости, сидели за разбитым пианино, пели романсы, то есть, царил андеграунд. И среди них сидел этот человек, уже после операции лишившийся голоса. Во время фильма он все время пил коньяк, но у него были абсолютно трезвые глаза: он все видел и все подмечал. И еще на меня очень сильное впечатление произвела смерть Зверева, совершенно гениального художника. И вот судьбы этих российских гениев, включая, конечно, Мусоргского и Есенина, очень повлияли на эту симфонию.

В третьей части есть десять цитат из сочинений великих композиторов, когда они сознательно писали андеграундовскую музыку. Надо сказать, что все цитаты, которые я использую в своих произведениях (не только в этой симфонии, но, скажем, и во Второй), являются неким литературным приемом: когда Вы цитируете в Вашей работе как бы «доказательства» своих мыслей: я считаю так, и вот еще кто-то так же считает. И когда я цитирую какую-то музыку, я говорю, что не я один так думаю, а, допустим, еще и Гайдн, или Мусоргский, или Бетховен. К тому же, я слышал из уст Шнитке рассказ о том, как он во время написания музыки к фильму «Осень» решил использовать элементы рок-музыки – и это у него не получилось. Для меня было очень интересно, почему рок-музыка у него не получалась, а, например, танго в «Докторе Фаусте» – получилось совершенно колоссально. Почему? Видимо, потому, что та часть культуры, которая связана с танго – это то, что живет в нем самом, это та музыкальная культура, в которой он рос, и которая в нем самом существовала. А рок-культура – уже культура его сына. Этого у него внутри не было. Потому что его детство проходило в эпоху, когда танго было самым популярным массовым жанром Советского Союза. Это было связано с политическими событиями, и, прежде всего, с испанской войной, и танго было символом борющейся с фашизмом Испании. После войны страна была на какой-то короткий период времени наводнена аргентинскими фильмами про красивую любовь, где пела Лолита Торрес. Все были полны танго, и танго звучали всюду, куда бы вы ни попали. И для него танго стало символом определенной части общества, определенной части культуры. Так же, как для Шостаковича – полька или фокстрот, или вальсок какой-нибудь.

Поэтому, когда композитор писал любую андеграундовскую музыку, это оказывалось не только стилизацией, это был кусочек его самого. Мусоргский писал музыку для пьяных – и Римский-Корсаков тоже. У Мусоргского получалось

чрезвычайно ярко, а у Римского-Корсакова не выходило. Можно сделать соответствующий вывод, что, видимо, что-то было или не было внутри каждого, что позволяло или не позволяло изобразить эту часть культуры. И поэтому, я повторяю, у меня возникла идея написать абсолютно серьезное сочинение без тени гротеска или иронии, но используя такой материал.

В первой части симфонии звучат искаженные интонации песен Высоцкого (например, мелодия идет не по трезвучию, а по увеличенному трезвучию, или подряд следуют не кварта и большая секунда, а тритон и малая секунда – то есть, мелодии воспроизводятся как бы не по тем нотам). Вторая часть вся состоит из заезженных интонаций цыганско-одесских песен в виде жестокого романса под аккомпанемент «Лунной сонаты», а третья часть – это стилизованная музыка андеграунда (скажем, под мною написанное кантри или под частушку). В ней и звучат цитаты из музыки великих: из Первой симфонии Малера («цыганочка» или еврейский материал из третьей части), уличная музыка из 104-й симфонии Гайдна и из 9-й симфонии Шостаковича, игра уличного скрипача из 5-го скрипичного концерта Моцарта, уличная тема из финала 1-го фортепианного концерта Бетховена. Также цитируется сцена в таверне из «Кармины бураны» К. Орфа, где начинается пьяный пляс. Далее складывается мелодия, составленная из четырех мотивов, заимствованных из разных «пьяных» музык: из песни Варлаама, хора пьяных стрельцов, хора «Княжи молодцы гуляли» и танца кучеров и конюхов. И в четвертой части я позволил себе самоцитирование: не по тем нотам, не вместе – начала Первого и Второго Гимнов (хоралы длинными нотами) и затем обиход, который, как мне представляется, является чертой андеграундовской культуры (я имею в виду то, что поют во время церковной службы старушки, а не хор – только два аккорда, тоника и доминанта).

В конце жизни Корндорф дважды посетил Россию. В первый раз он присутствовал на исполнении своей Четвертой симфонии Заслуженным коллективом России академическим симфоническим оркестром Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича под управлением А. Лазарева в 1997 году. Затем побывал на родине в 1999 году для участия в фестивале «Музыка русского зарубежья», где исполнялись Квартет и «Continuum».

В последних сочинениях композитор старался стереть границы между минимализмом и инструментальным театром. Он рассказал:

Одно из моих недавних сочинений называется «Письмо Мартынову и Пелецису». Это – фортепианная пьеса в ортодоксальном минимализме. Мне прислали из Москвы запись их совместного проекта «Переписка». Оба композитора – мои бывшие сокурсники, и мне было очень интересно послушать эту запись и написать им в ответ пьесу.

Еще одно минималистское сочинение — «Веселая музыка для очень хороших людей» для скрипки, виолончели, кларнета, фортепиано и ударных — было написано для ванкуверского ансамбля «Standing Wave». Это очень простая и смешная пьеса: музыканты говорят о музыке и о своей жизни. Они шутят, смеются, танцуют в народном стиле. В начале пьесы музыканты подготавливают сцену для исполнения. Устанавливая инструменты и пульты, исполнитель на ударных начинает жаловаться о своей несчастной судьбе, поскольку ему приходится таскать тяжелые инструменты. Однако быстро становится ясно, что он любит только свои инструменты. Он начинает критиковать другие инструменты ансамбля и даже композитора, и его коллеги вступают в разговор:

«*Ударник*: Привет! Что вы тут играете?

Скрипач: Корндорфа.

Ударник: Это?

Скрипач: А что?

Ударник: Не похоже на него.

Виолончелист: Почему?

Ударник: Слишком хорошо для него.

Скрипач: А что ты думаешь по поводу Корндорфа?

Пианист: Он бесталанен и умудряется сочинять простейшие пьесы с очень большим трудом.

Пианист (перестав играть): Посмотрите, как он написал эту партию! Ничего не понятно, как это можно играть?

Ударник: Главное зло в музыке – это необходимость воспроизводить произведения искусства в процессе исполнения».

Завершается пьеса следующим высказыванием ударника:

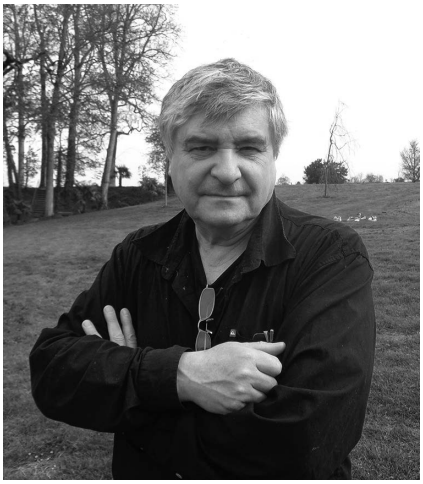
«Что значит сочинять музыку? Онеггер говорил, что сочинение музыки – не профессия, а мания, безвредное умопомешательство. Это слабоумие. Станет ли нормальный человек тратить жизнь на закручивание комбинаций из двенадцати нот? В особенности современный композитор – это сумасшедший, который упорно производит никому не нужные товары».

Николай Сергеевич не успел закончить сочинение, которое назвал «Прощание»...

В последний год жизни Корндорф перенес тяжелую операцию, но продолжал сочинять, с удовольствием общался с друзьями и коллегами. После его кончины вдова Галина Юрьевна Аверина, а также некоторые из его друзей и коллег, потратили немало сил, устраивая исполнения его сочинений, исследуя и сохраняя его наследие. Однако, творчество композитора еще ждет своего осмысления и углубленного изучения, первым шагом на пути к которому должна стать публикация малодоступных партитур Корндорфа.

Музыка Николая Сергеевича Корндорфа захватывает языческой агрессией, напористым торжеством гимна, потенцией победы, пантеистическим восторгом. Она предельно заполняет огромное звуковое пространство, соединяя в себе самые разнообразные стилевые источники. Позитивная и действенная энергия, излучаемая его музыкой, проникает в души слушателей и остается в них навсегда.

«Я ПИШУ ТАК, КАК МОГУ И КАК ХОЧУ»[122]



Дмитрий Смирнов (Россия – Великобритания)

Дмитрий Смирнов – из тех одаренных в гуманитарных областях людей, которые сумели бы профессионально заниматься буквально чем угодно. Он говорит, что «легко мог бы представить себя в роли поэта, поэта-переводчика, писателя, живописца, исследователя в какой-нибудь области искусства, фотографа, кинорежиссера, географа, археолога или астронома»[123].

Дима (так Смирнова называют все, кто хоть отдаленно с ним знаком) – человек одаренный не только творчески, но и человечески. Где бы он ни находился, и какие трудности ни приходилось бы ему преодолевать, он всегда ухитряется собирать вокруг себя и своей семьи близких по духу и интересам людей. В Москве квартира Дмитрия Смирнова и его супруги Елены Фирсовой стала в 1970–1980-е годы одним из всем известных центров, куда можно было прийти едва ли не в любое время дня и ночи (несмотря на наличие там двух маленьких детей) и познакомиться как с замечательными людьми, так и с новинками современной музыки. Об этой квартире до сих пор ходят легенды в композиторских кругах. Подобными центрами музыкальной культуры были и дома творчества композиторов в Рузе и Сортавале[124], где именно у Смирнова и Фирсовой часто собирались друзья. И даже в Сент-Олбансе – пригороде Лондона, где они живут в собственном доме и добираются до вокзала на велосипедах, – у них всегда гости, и Дима, боготворящий Лену, берет на себя большую часть забот и хлопот. Каким-то образом Смирнову и Фирсовой удается жить в своем собственном мире, независимо от географии расположения их дома.

В музыке Смирнова и Фирсовой много схожего. Не случайно они и подружились благодаря общим взглядам на музыку в целом и на композиторское творчество в особенности, в котором оба во главу угла ставят логичность построения и обоснованность компонентов. Однако в стиле каждого есть свои неповторимые особенности.

Мать Димы, Евгения Александровна Смирнова, закончила Московскую консерваторию по классу вокала и пела сначала в Новосибирском оперном театре, а потом, вместе с супругом Николаем Садовским, в Пензе, Минске и Бишкеке. Именно в последнем городе Дмитрий поступил в музыкальное училище, сначала на дирижерско-хоровое, а потом на композиторское отделение. Училище он закончил за три года и после этого был принят в Московскую консерваторию. Там, подружившись с наиболее передовыми композиторами своего времени – А. Шнитке, Э. Денисовым, С. Губайдулиной и их более молодыми коллегами, –

---

[122] Интервью было взято в июне 2003 года дома у композитора в городе St Albans (Англия).

[123] Д. Смирнов. Наброски к автобиографии. http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/dsketches.html.

[124] Руза и Сортавала – неформальные названия Домов творчества композиторов в Рузе Московской области и в Сортавале в Карелии.

Смирнов вместе со своей молодой женой Еленой Фирсовой оказался в авангарде советской музыки. Наибольшее влияние на его формирование как композитора оказали Юрий Николаевич Холопов, Эдисон Васильевич Денисов и Филипп Моисеевич Гершкович. Не в малой мере благодаря им Смирнов выстроил свое творчество на постулатах их кумиров – А. Шёнберга и А. Веберна – и продолжил развитие логически-ориентированной композиторской школы современной музыки.

Еще до освоения додекафонии Смирнов начал разрабатывать систему криптологической зашифровки букв в нотных знаках. Он обозначал каждый звук хроматической гаммы определенной буквой или набором букв, и сочетания нот могли прочитываться как литературные тексты. Занимался он и микрохроматикой, и сериализмом, и составлением индивидуальных ладов, и цитированием. Музыка его иногда может показаться «головной», однако свойственные Диме черты, а именно человеческая теплота и душевность, наполняют его сочинения особым светом. В них хочется вслушиваться, их хочется понять.

Расскажи, пожалуйста, о своих ощущениях в эмиграции.

У меня такое впечатление, что композитор или художник всегда живет в своем внутреннем мире, и для него не важно, в какой точке земного шара находиться. Когда я работаю, мне совершенно все равно, нахожусь ли я в Англии или в России. На самом деле – ни там, ни здесь. Когда композитор сочиняет, он находится у себя в голове, и я это очень хорошо ощущаю.

Изменилось ли твое отношение к сочинению музыки после отъезда из России?

Оно не изменилось. Когда композитор сочиняет, он погружается в совершенно другой мир. И если в голову приходит музыкальная идея, случайная или вызванная намеренно, возникает желание выразить ее наиболее совершенным образом, передать настолько хорошо, насколько это возможно. Для этого приходится много трудиться и думать. И какая разница, где ты при этом находишься – в Москве или в Лондоне? Так что процесс сочинения не имеет отношения к реальному бытовому окружению, в котором композитор находится.

Я сказал бы, что в Англии мне гораздо удобнее сочинять. У меня здесь есть своя собственная комната, которую я переделал из гаража, и в этой комнате я себя очень спокойно чувствую, мне никто не мешает, даже звуки из других комнат (у нас один рояль и два пианино, и на них иногда играют одновременно). Здесь я могу сосредоточиться, принадлежать себе, что для меня – самое важное, как для любого сочиняющего человека.

И окружающая среда на это не влияет?

В Москве было трудно сосредоточиться из-за того, что я должен был каждый день стоять в очередях и добывать молоко и колбасу, чтобы прокормить двоих маленьких детей.

Давным-давно, после окончания консерватории, я семь лет работал в издательстве. Это отнимало время. Потом понял, что могу обойтись и без этой работы. В России можно было жить и не думать серьезно о деньгах. Поэтому я ушел из издательства и много лет был свободным художником. Здесь, в Англии, к сожалению, нужно думать о средствах к существованию все время, иначе трудно сводить концы с концами. Приходится делать то, что не хочешь. Например, я много занимаюсь набиранием чужих нот на компьютере, преподаю частным образом, иногда берусь за случайные заработки. Но в любом случае у меня достаточно времени, чтобы сосредоточиться и отдаться самому себе, когда я сочиняю музыку. Здесь мне удается заниматься сочинением каждый день, если я этого хочу.

Ваше культурное окружение сильно поменялось.

Да, но мы поддерживаем контакты с нашими старыми друзьями-композиторами, пусть и не так много и не так часто, как это было раньше. Губайдулина, Суслин, Шуть, Вустин, Тарнопольский, Екимовский, Раскатов, Ваня Соколов – это те, кто и раньше входили в наш круг. А теперь появились и молодые композиторы, которые хотят с нами общаться.

Большого общения для того, чтобы сочинять музыку, не нужно. Но мы просто привыкли быть в тесном контакте со своими коллегами. В Москве в нашем доме почти каждую неделю собирались композиторы, и мы показывали друг другу музыку, обсуждали, и это было неформально и приятно.

Ты сочиняешь по заказам?

Когда мы приехали в Англию, наше появление произвело впечатление в местных музыкальных кругах. Нам повезло, и первые 3–4 года у нас было много заказов. Но со временем энтузиазм к русской музыке очень сильно уменьшился – особенно после того, как развалился Советский Союз. Кто-то говорил, что этот энтузиазм был искусственно раздут на гребне политического интереса. Мы на этот гребень и попали. А сейчас мы уже не относимся к советской или русской музыке, и совсем не относимся к английской музыке, хотя формально мы британские подданные.

На самом деле, за сравнительно короткий период моей жизни в Англии я написал раза в два больше сочинений, чем за все время своей жизни в России, и по праву мог бы считаться гораздо «более британским», чем российским композитором. Однако за британских композиторов нас здесь не признают, а считают чужаками и, как бы, останками советской культуры. Вся музыкальная структура здесь построена таким образом, чтобы поддерживать местных английских композиторов. Надо, чтобы фамилии были английскими.

Приведу пример. Один из знакомых музыкантов Лондонского симфонического оркестра хотел заказать мне концерт. Менеджер этого оркестра воспротивился: сказал, что моя фамилия ему не нравится – не английская. Мол, мы не можем заказывать музыку неанглийскому композитору. Тогда я порекомендовал для этого заказа примерно дюжину английских композиторов. Но через пару дней мой знакомый музыкант позвонил и сказал, что, кажется, ему удалось этого менеджера уговорить, сославшись на мое британское гражданство. Тянулось это довольно долго, но заказ все-таки «пробили». В результате 26 мая 2004 года в зале Барбикан исполнили мой Тройной концерт для скрипки, контрабаса и арфы. Все три инструмента, для которых написан мой Концерт – струнные и обнимают весь диапазон. Я трактовал их как трио, с мелодическим голосом, басом и гармонической серединой. И это трио противопоставляется оркестру.

Постсоветских композиторов, которым заказывали сочинения ведущие западные оркестры, можно пересчитать по пальцам. Дмитрий Смирнов – один из них. Для концертов Чикагского симфонического оркестра в Москве и Санкт-Петербурге в апреле 2012 года знаменитый Рикардо Мути, главный дирижер этого, одного из лучших в мире, оркестра выбрал специально для гастролей написанную пьесу Смирнова «Космическая одиссея», тем самым автоматически придав его творчеству особый статус в истории современной русской музыки.

Другое произведение, Тройной концерт-II (первый был написан еще в конце семидесятых), о котором только что начал рассказывать композитор, прозвучало в 2004 году в Барбикан-холле в исполнении Лондонского симфонического оркестра под управлением сэра Эндрю Дэвиса. Смирнову довелось самому выбрать солистов из состава оркестра, что и определило инструментовку сочинения. Скрип-

ка, арфа и контрабас – эти инструменты непросто представить в одновременном звучании, да еще и в сопровождении оркестра. Смирнову удалось добиться обоснованности их использования: каждому из них была дана виртуозная партия, их голоса временами резко отличались друг от друга, временами сливались в единстве, а вместе они выступали в настоящем соревновании с оркестром. Сочинение немного выделяется из ряда произведений композитора эклектичностью и «демократичностью».

Смирнов говорит: «Моим намерением было создать своего рода музыкальный портрет России, откуда я родом: ретроспективный взгляд со стороны, поскольку с 1991 года я живу в Британии и стал ее гражданином в 1998 году. Это – разнообразный и многосторонний взгляд, пусть и достаточно горький и вовсе не лестный».

В Тройном концерте Смирнов использовал тематический материал, созданный им для документального фильма «ГУЛАГ» по заказу телеканала BBC-2. Этот материал можно объединить в две группы – основанный на додекафонии и базирующийся на запоминающейся мелодике фольклорного типа, – однако обе эти группы находятся в постоянном контакте и даже проникают друг в друга.

Удары колоколов, открывающие Концерт, сразу привносят «русский колорит». В последующей драматической интродукции наглядно показывается, какую роль играют солирующие инструменты: арфа привносит уравновешенную ритмико-гармоническую основу; скрипка – проникновенные женственные напевы; контрабас – взволнованные мужские комментарии. Высказывания этого трио поддерживаются восклицаниями всего оркестра.

Напористая и активная первая часть – Con moto – написана в сонатной форме с элементами вариационности, в которой главными темами являются две народные песни. Тема «Солнце скрылось за горою» впервые появляется на пианиссимо у контрабаса и хроматически допевается скрипкой на фоне гармонических высказываний арфы. И тут же автор умело опровергает то инструментальное равновесие, которое уже дважды (в интродукции и в начале главной партии) продемонстрировал: крайние голоса начинают сходиться к трудно представимому унисону скрипки и контрабаса, а арфа теряет аккордовость и одноголосной мелодией поддерживает своих партнеров. Линейно-графическая направленность мелодики солирующих инструментов – тонкий способ обозначения настроения, к которому систематически прибегает автор.

После пунктирных «всхлипов», которые впоследствии сыграют важную роль в качестве одного из компонентов каденции, у флейты пикколо возникает тема, по колориту напоминающая о мелодике Шостаковича. Разрастаясь в оркестровой гетерофонии, эта тема превращается в побочную партию, основанную на еще одной русской песне – «Веселый разговор», о несчастной любви. Пропетая сначала тремя солистами, она становится основой впечатляющего оркестрового фугато, приводящего к мощной кульминации с устрашающими аккордовыми криками.

Каденция трех солистов является своего рода трансформированной репризой части. Обрывками проходят все основные мотивы и фактурные элементы, а затем торжествующим и сметающим все на своем пути страшным мажорным маршем у оркестра возвращается начальная тема интродукции. Из нее вновь вычленяются страстные голоса трех солистов, приводящие к горькому монологу контрабаса.

Вторая часть – Lento – посвящена контрабасисту Ринату Ибрагимову и основана на трагической песне многострадальных крымских татар, значительная часть которых была уничтожена Сталиным. Сквозь нее прорезаются то колокольная мелодия, то патетические высказывания струнных, то дребезжащий строй духовых и ударных, то размозженный оркестровый гимн, то причитания струнных. Очевидно, все эти эпизоды так или иначе иллюстрируют какие-то моменты первона-

чального фильма. Но даже изъятые из визуального контекста, они «говорят» наглядным языком трагедии.

Третья часть – Presto (Rondo Finale) – полна энергии и сарказма. Она включает музыку из эпизода под названием «Поезд 7» – о поезде, который привозил в Сибирь новых заключенных. Здесь в почти неузнаваемом виде возвращаются темы из первой части. В какой-то момент возникает знаменитый мотив «Синий платочек», которым наслаждался в детстве Ринат Ибрагимов. Композитор говорит, что использовал его для того, чтобы исполнители получили удовольствие, но звучит он в качестве «остранения», помогающего понять все остальное. Однако, этот контекст очевиден только тем, кто вырос на территории бывшего СССР. Вряд ли все оркестранты Лондонского симфонического оркестра знали, исполняя эту простую песенку, сколь дорога она нам, русскоязычным, и сколь трагичным становится для нас дробление ее мелодии на постепенно разрушающиеся мотивы.

Ярко современный, язык Тройного концерта в то же время легко доступен. Форма, подобная «кончерто гроссо» – с перемежением тутти и ансамблей – помогает переключать и сосредотачивать слух так же, как и проведение знакомых мелодий, и четкая структурная сетка позволяет легко ориентироваться в разноликих фрагментах.

Как проходит твой творческий процесс?

Часто у меня нет заказа, а сочинять хочется, и бродят идеи. Если есть заказ – это еще лучше. Тогда ты уже целенаправленно думаешь о каких-то инструментах. При заказе, как правило, жесткие ограничения к стилистике не обозначаются, но оговаривается приблизительное время звучания и состав. Я знаю по опыту, что идеи чаще всего приходят на прогулке, во время ходьбы или езды на велосипеде. Я записываю их, как правило, на первом попавшемся листке бумаги.

После того как идея записана, начинается процесс ее обдумывания. Музыка не сама возникает, а под влиянием мыслительных операций и вслушивания.

Я всегда много слушаю и проверяю звучание на инструменте. Я привык сочинять музыку не только в голове. В голове она звучит абстрактно – может быть, хорошо, но все равно как-то не так. Проверяю ее на инструменте, чтобы все прояснилось. И часто при такой проверке музыка меняется, приобретая конкретное звучание. Я знаю множество примеров, когда композиторы сочиняли за роялем. Например, Веберн, Стравинский и Прокофьев всегда сочиняли за инструментом, а Шёнберг и Шостакович всегда работали без инструмента. Это просто разная специфика сочинения. Для меня инструмент важен, он помогает более эмоционально почувствовать, услышать живой звук, каждое звуковое сочетание.

На протяжении более 35 лет, с тех пор как женился, я часто сочиняю за инструментом, который в России называется «мелодика». В Москве мы с Леной жили в одной комнате, и, сочиняя, она играла на пианино, а я сидел на кухне или даже в ванной со своим маленьким инструментом. Он, конечно, не охватывает весь диапазон, но превращает абстрактное звучание в реальное, которое потом фиксируется на бумаге. Неважно, каким инструментом ты пользуешься. Я мог бы использовать любой другой.

В консерватории у меня был гениальный педагог – Денисов. Он мне хорошо показал, как надо подходить к процессу сочинения для оркестра. У меня такое впечатление, что он мне подарил оркестр – этот лучший из существующих инструментов. Я легко себя чувствую и с оркестром, и ансамблем, часто вспоминая его уроки и наставления.

Но изначально ты слышишь для фортепиано?

В тех случаях, когда я пишу не для фортепиано, то, конечно, нет. Музыка, как правило, появляется более или менее независимо от инструмента. А потом тот же самый материал можно повернуть в любую сторону любым способом. Также и живописную идею можно себе представить в воображении, а потом нарисовать карандашом, написать маслом или акварелью. То есть, одну и ту же идею можно выразить тысячами разных способов.

Мне это напомнило самоцитирование у некоторых композиторов, которые по-разному раскрашивают одну и ту же идею.

Дело в том, что многие композиторы всю жизнь пишут одно и то же произведение. Например, все симфонии Малера – это одно сочинение. Трудно даже сразу определить, какую симфонию слышишь, поскольку темы переходят из одной в другую, и во Второй симфонии прорастает Восьмая. Не у всех, но у многих композиторов это так, и не всегда это негативно.

В моем случае я каждый раз хочу сделать следующее сочинение отличным от других. Внешние элементы могут сохраняться и быть похожими, но какие-то внутренние идеи должны быть шагом вперед или в сторону. Часто сочинение у меня связано с изобретением какой-нибудь технической задачи или с особой внемузыкальной идеей (с живописью, графикой, зашифрованным текстом).

А следующая ступень – это нотная запись?

Да. Когда я тороплюсь, предпочитаю сразу записывать на компьютере. Когда пишу на бумаге, то перевожу горы листов. У меня тетради заполняются одна за другой, я отвергаю варианты и переписываю заново множество страниц. Компьютер предоставляет возможность оставлять все версии и менять их, добавляя такты в начале, в середине или в любом месте. Это очень упрощает процесс переделывания. У меня всегда появляется некая идея, потом она обрастает с разных сторон и видоизменяется. Я никогда не могу сразу остановиться ни на одном из вариантов, пока не почувствую, что пришел к тому, что меня более или менее удовлетворяет. Ищу совершенную версию идеи. Когда она находится, это мне помогает дальше двигаться. На каждом этапе я должен добиться собственного внутреннего одобрения.

У меня очень редко бывают заторы. Но иногда, изведя горы бумаги, приходится все выбросить и вернуться к первому варианту, понимая, что лучше ничего и не было. Это процесс очень интенсивного писания, пока не найдешь лучший из вариантов.

Ты работаешь очень продуктивно – значит, идей у тебя хватает?

Однажды меня попросили рассказать о моей музыке в колледже Голдсмит, и на это ушло шесть часов. Каждый композитор – немножко изобретатель, и у меня в каждом сочинении есть какое-то изобретение. Пусть не слишком оригинальное, но, тем не менее, мое. Я подсчитал, сколько типов изобретений у меня есть, и оказалось, что я использую около двадцати идей-техник, либо основываясь на какой-то одной из них, либо в комбинациях. Часто они представляют собой усовершенствование или видоизменение каких-то уже известных идей, но есть и исключительно мои. Они не обязательно звучат как-нибудь совсем необычно или по-новаторски, но по внутреннему наполнению являются чем-то иным, нежели то, что можно услышать у другого композитора.

Например, я создал много разных музыкальных алфавитов-шифров, основанных на разных принципах, но чаще всего – на интервалах, где каждый интервал равен букве. Поскольку звуков у нас 12, а букв, как правило, больше (в английском их 26), то я не могу все буквы запихнуть в хроматическую гамму. Я придумал, что интервал, идущий вверх (например, до – до диез) будет озна-

чать букву «A», а вниз (до – си) – «N», и т.д. И тогда получается не 12, а 24 возможных звукобуквы. Два звука оказываются лишними в английском алфавите, и я их приравниваю другим (Q=K, Y=J). Получается довольно интересная система, любой словесный текст я могу перевести в звуковысотный, и почти любое имя или слово или фраза получаются довольно музыкальными. Но, как правило, когда сочиняешь музыку, оказывается, что тебе не нужно много текста, а достаточно одного-двух слов. Например, когда Карина Георгиан заказала мне виолончельный концерт, я просто взял слово Карина, ее имя, и на музыкальном звучании этого имени был построен весь концерт.

Есть и еще одно произведение, построенное подобным образом – «Blake's Pictures» («Картины Блейка»). Это четыре сочинения с разными принципами в каждом из них. Это балет моего воображения, написанный на основе картин Уильяма Блейка, которые я видел в разных галереях. Я пытался изобразить их в музыке, пользуясь при этом другими символическими идеями. Получались как бы балетные истории, которые можно было представить пластически. В них есть сюжет, история – и как бы предполагается видеоряд.

Другая идея, связанная с музыкальным алфавитом, основана не на интервалах, а на отдельных нотах. Всего в октаве 12 нот, и восемь или девять из них имеют немецкие или английские обозначения. Я решил эту идею продолжить, потому что все композиторы, которые пользуются этой системой, оказываются как будто с костылем, поскольку применяют только семь-восемь так называемых «музыкальных букв» (от «A» до «H»), чтобы передать какой-то текст. На самом деле можно использовать, по меньшей мере, 12 букв, соответствующих 12 звукам. Например, я обозначил буквами некоторые диезы или бемоли: до-диез – «L», а соль-диез – «U». А дальше избрал простое решение, обозначив каждый звук хроматической гаммы двумя сходными буквами: ля – «A» или «O», ре – «D» или «T», и так далее. Каждая буква имеет свое подобие, как бы эхо. Если подобрать все подобия, то получатся, по крайней мере, 24 буквы. К каким-то нотам я приплюсовал и третьи буквы, тоже похожие: до – «C» или «K» или «Q», ми – «E» или «I» или «Y». То есть, охватилась вся система. Я попробовал писать, и получилось очень интересно: возникли мелодические фрагменты, которые можно получать из любого слова и вдохновляться ими. Струнный квартет № 6, ор. 106, очень показателен с точки зрения воплощения этой идеи. То же самое можно делать и с ритмическими моделями, основанными на азбуке Морзе.

Другие мои опыты были связаны с преобразованием графических идей в музыкальные. Партитура – это та же графика. Когда музыкальные элементы движутся, они образуют какие-то формы, и иногда можно из них исходить. Сочинение «Музыка сфер» я основал целиком на идее сферы, круга и сделал музыкальную квадратуру круга, различными способами передавая ее в трех частях этого произведения – звукорядами или цепью аккордов. Я поделил сферу на равные части и сделал из нее как бы разрезы круга. А потом сделал проекцию этих частей на звукоряды, которые звучали интересно и необычно, в них было что-то магическое.

Еще один мой виолончельный концерт – «Кончерто пикколо», ор. 127 – основан на четырех русских гимнах: «Боже, царя храни», «Союз нерушимый», «Интернационал» и Российский гимн Глинки. Это своего рода история России в четырех гимнах. Эта идея возникла в разговоре с Мстиславом Ростроповичем. Он заказал мне этот Концерт и даже оплатил заказ, но так и не сыграл его, хотя начал разучивать, и аппликатуру расставил…

Часто люди пользуются математическими идеями, например, числами Фибоначчи. Идея проста, но каждый композитор может найти ей собственное

применение. Я тоже находил какие-то свои способы отображения этих чисел в музыке.

Но я не хочу сказать, что созданием какого-либо принципа исчерпывается музыка. Принцип – это просто отправная точка. Речь идет о создании основного мотива, первоначальной идеи, а дальше все может развиваться по законам, которые диктует эта идея с помощью фантазии и воображения.

Мог бы ты описать свое представление о музыке?

Я считаю, что музыка – это большая традиция, которая развивается с очень древних времен, и один композитор передает эстафету другому.

Думаю также, что и я в какой-то мере принадлежу некоей традиции: она состоит из тех композиторов, которых я люблю и чью музыку ценю. Никогда не бывает так, что композитор появляется на пустом месте, он всегда продолжает линию того, что любит. Мне всегда казалось, что чем больше композитор может в себя вобрать, тем более ценна его музыка. Важно не открещиваться от всех остальных, а найти сплав тех вещей, которые тебе нравятся в музыке прошлого и настоящего.

Моя музыкальная традиция – не только русская, в нее входит много нерусских композиторов. Это и мои учителя, и сверстники, и те, кто принадлежит к предыдущим поколениям (Прокофьев, Шостакович, Денисов, Шнитке, Губайдулина). Но мне также очень важна немецкая музыка, от Баха, Моцарта и Бетховена до нововенской школы.

Можно ли сказать, что ты стараешься следовать традиции?

Я не могу сказать, что нарочно что-то делаю. Я пишу так, как могу и как хочу. Но я чувствую и понимаю, что знание той музыки, которая мне дорога и близка, отражается в моей музыке.

Прибегаешь ли ты к цитированию?

Время от времени. Иногда я даже строю сочинение целиком на цитатах – либо из моей собственной, либо из чужой музыки. Для меня цитирование – это введение некоего символа. Я не хочу сталкивать различные стили, чтобы они на каком-то уровне боролись, как это делал Шнитке. Часто заимствование о чем-то говорит. Я считаю, что музыка очень многое рассказывает, но не просто как в литературе, а музыкальными и внемузыкальными образами. В музыке много пластов, и мы никогда не можем их охватить, когда слушаем, но когда сочиняем, всегда хотим что-то сказать или выразить.

Музыка – это всегда отражение личности композитора. Я думаю, что как личность и по своим интересам я сильно отличаюсь от многих даже любимых мною композиторов. С Денисовым меня роднит представление о том, что в музыке должна быть красота, чистота, совершенство. Его развитое чувство и эстетика красоты мне близки. Мне многое нравится в музыке Губайдулиной и Шнитке, но от их эстетики я чувствую себя дальше. Наибольшее сходство в этом смысле я ощущаю с музыкой моей жены, Лены Фирсовой, – может быть, именно это нас так сблизило и прочно соединило на столько лет.

Считаешь ли ты, что композитору необходимо иметь теоретическое образование?

Если композитор не понимает, что делает, это – полная потеря времени. К сожалению, я вижу, что везде идет большой поток «понтяры», которая выдается за искусство. В этом нет ничего страшного, поскольку такое «искусство» как появилось, так и исчезнет. Эти однодневки неглубоки и не имеют отношения к сущностным вещам – форме, умению излагать и развивать музыкальные идеи, а также к пониманию того, как подобные вещи делали предшественники.

Я написал две книги о том, чему научился от Филиппа Гершковича (обе книги изданы в берлинском издательстве Эрнста Куна на английском языке). Часть этих материалов я издал в России в журналах, но, по-моему, это имело не очень большой резонанс, поскольку внешне учение Гершковича не выглядело «шибко революционным». На самом деле, Гершкович был невероятно интересной фигурой. Он развил учение Шёнберга и своих учителей Берга и Веберна, ясно показав суть их понимания музыки. Но учение Гершковича шире и вбирает в себя всю традицию музыки от Баха до нововенской школы. У Гершковича был такой инструмент анализа музыки, которым не обладает ни один музыковед. У большинства музыковедов нет представления о том, что такое музыкальная форма, и мало кто знает об этом так глубоко, как знал он. Я был знаком с Гершковичем с 1970 года до конца его жизни в 1989 году, и после каждой встречи с ним делал записи, к которым все чаще теперь возвращаюсь, понимая, как он был прав. Мне это учение дало многое, и, думаю, оно необходимо каждому музыканту, особенно композитору или теоретику с серьезными намерениями по отношению к музыке.

Еще одну книгу – «Фрагменты о Денисове» – мы написали с Леной вдвоем сразу же после смерти Эдисона Васильевича. Это как бы отчет о нашем многолетнем общении с ним. Книга эта, написанная по-русски, правда, так и осталась неизданной, хотя некоторые материалы и просочились в печать.

Как тебе удается совмещать музыковедение, композицию, преподавание, компьютер и все прочее? Ты очень активно работаешь во всех областях.

Я не могу сказать, что активно работаю во всех областях. Я просто занимаюсь только тем, что меня интересует, а интересует все. Я все время жалею, что у меня всего одна жизнь. Хотелось бы иметь больше времени для того, чтобы сделать все, что мне интересно. Композитор – это человек, который много времени проводит за изучением музыки своих предшественников, и я делаю это на протяжении многих лет, пытаясь докопаться до ее сути. Мне это доставляет большое удовольствие. Работая над своими книгами, я снова окунулся в мир Баха, Моцарта, Бетховена, Малера, и вновь открыл для себя такую красоту и совершенство, которым очень хочется хоть как-то соответствовать. Понимаю, что это невозможно, но это – моя идеальная мечта.

«ВСЕГДА СЕБЯ ЧУВСТВОВАЛА НЕМНОЖКО АУТСАЙДЕРОМ»[125]

Елена Фирсова (Россия – Великобритания)

Юрий Николаевич Холопов написал, что «музыка Фирсовой – женская. Подобно французской женщине она, прежде всего, должна быть красивой»[126]. Но тут же сам себе противоречил: «Несомненно, это развитие одной из традиций искусства Эдисона Денисова»[127]. Но ведь музыка Денисова – не женская!

Умение лепить из звука красоту свойственно не только женщинам – вспомним того же Дебюсси. Именно о нем думаешь, когда слушаешь сочинения Фирсовой – и именно он в значительной мере повлиял на Денисова, ее наставника и учителя. Заколдованный мир волшебной сказки, в которой совершаются чудеса, распознаваемые не разумом, а чувством и подсознанием, замешан в творчестве Фирсовой на трезвости расчетов и стройности рассуждений. Невозможное сочетание? Может быть, именно в умении осуществить невозможное и заключается «женскость» искусства Фирсовой?

Лиризм и кантилена накладываются у нее на разнообразные строгие техники, включая двенадцатитоновую. Почти пуантилистская рафинированность фактуры и предельно внимательное вслушивание в каждый звук, идущие от Веберна, придают ее сочинениям даже для большого состава особую интимность звучания, прозрачного и изысканного до болезненности. Еще одно «странное», невозможное сочетание возникает в гармоническом языке Елены Фирсовой: гармонии у нее остры, даже жестки и при этом щемящи и чувственны; тон звучания – драматичен и одновременно просветлен и нежен.

Композитор мыслит образами, сочетающими в себе музыкальные, визуальные и литературные грани. Не случайно многие ее сочинения, даже созданные в традиционных жанрах, имеют «поясняющие», квазипрограммные названия: саксофонный квартет «Далеко», фортепианное трио «Безумное видение», «Распятие» для виолончели и баяна. Фирсова охотно работает с поэтическим словом, любовно относясь к его мелодической интерпретации. Ее вокальные и хоровые сочинения (большая часть которых написана на слова Мандельштама) отличаются особенной, завораживающей красотой и цельностью.

Отчетливая почти до осязаемости образность, накладывающаяся на атмосферу подсознательной таинственности и необъяснимой мистерии, и лежит в основе секрета музыки Елены Фирсовой. Проявляется ли в этом «женскость» ее натуры или мечтательность ее души, не столь важно; главное – что ее музыка запоминается и не исчезает, и ее хочется слушать снова и снова.

---

[125] Интервью было взято в июне 2003 года дома у композитора в городе St Albans (Англия).

[126] Ю. Холопов. Елена Фирсова // Музыка из бывшего СССР. М.: «Композитор», 1996. С. 288.

[127] Там же.

Какова была основная причина Вашего переезда?

Причин было несколько, и все они сплелись в один клубок. Мы с самого детства знали, что нам не повезло, и мы живем в неправильной стране. В 1989 году в Москве началась страшная паника, и все наши друзья постепенно начали уезжать: Шнитке, Губайдулина, Ивашкины. Все хотели выбраться и только и говорили о том, что надо спасать детей, поскольку может начаться гражданская война. Кроме того, нас уже очень много исполняли в Англии. Вообще-то говоря, нам очень нравилась ситуация наших последних лет в России, когда началась перестройка: нас много играли за рубежом, и мы часто ездили за границу. При этом еще существовала Руза, к которой мы привыкли и проводили там по четыре месяца в году, и была Сортавала; наша компания очень активно собиралась и дружила. Но в 1990 году все начало сильно портиться; возникла паника, ожидание переворота и закрытия границ. Мои родители очень беспокоились. Дело в том, что родители моего отца, дворяне, надумали эмигрировать после революции, но собрались ехать только в 1919 году, когда все границы были закрыты, и можно было выбраться только через Турцию. По дороге на Кавказ они заболели тифом и умерли. Дети остались в поезде, потом в приюте в совершенно незнакомом маленьком городе. Их каким-то чудом нашли родственники, привезли обратно в Петербург, и они как-то смогли выжить. Поэтому у папы был страх, что мы тоже соберемся, когда будет уже поздно, и он нас очень поддерживал и подталкивал к отъезду.

Почему Вы приехали именно в Англию?

Мой папа был англоман. Он был физиком и обожал всех английских ученых, начиная с Ньютона. Я с детства любила Диккенса и вообще английскую литературу, у меня еще с тех пор сложилось, может быть, наивное представление об Англии как о самой замечательной стране в мире. А Дима всю жизнь увлекался Уильямом Блейком, писал музыку на его стихи и переводил их. Мы немного знали английский язык, и у нас в Англии в то время были заказы. При всех разочарованиях и неизбежностях Англия мне до сих пор очень нравится, и англичане в целом нравятся. Они, конечно, более закрыты, чем мы, и говорят на закодированном языке, прячась за шаблонные фразы. Но везде можно найти исключения. В целом англичане доброжелательны.

Одновременно с нами разъехались все наши друзья, и я даже написала сочинение на стихи Цветаевой («Расстояния» для меццо-сопрано, кларнета и струнного квартета) о том, что друзей раскидало по всем концам земли: Ивашкины были в Австралии, Грабовский – в Америке, Соня[128] и большинство – в Германии, а те, кто остался в России, сильно изменились, они теперь тоже очень заняты. Когда мы в первые годы приезжали в Москву, все сразу сбегались к нам – по традиции все наши встречи всегда происходили у нас в квартире. А потом года через четыре все это кончилось: половина уехала, а те, кто остался, переругались; да и мы на Западе стали конкурентами. Конечно, это грустно, что мы теперь живем в такой изоляции.

К сожалению, наш московский круг общения утерян навсегда. В Москве у нас была крепкая композиторская компания. Самыми близкими нашими друзьями были Шути, Раскатовы, Тарнопольские, Вустины. Немножко более отдаленно, но тоже хорошо мы дружили и с Екимовским, и с Каспаровым, и Грабовский у нас бывал. Особенно много мы общались со старшими коллегами – с Губайдулиной и Денисовым.

В Москве нас сильно обогащало музыкальное общение. Здесь это в принципе было бы невозможно, поскольку композиторы в Англии между собой не очень-

[128] Имеется в виду София Губайдулина.

то общаются. Здесь они все – соперники, конкурируют друг с другом и своих коллег не очень жалуют. У них тут есть свои группировки, и мы в это не вникаем и вникать не хотим.

У нас здесь довольно ограниченный круг. Еще ведь надо учитывать, что мы несколько раз переезжали в разные места: сначала полгода жили в Лондоне, потом в Кембридже, в Дартингтоне, потом пять лет в Киле, а последние годы живем здесь, в Сент-Олбансе. Когда мы сюда переезжали, надеялись, что круг общения будет больше, поскольку все-таки Лондон рядом, но этого не произошло. У нас есть несколько друзей-англичан, но в основном мы общаемся с русскими, например, с Кариной Георгиан.

Когда нашей дочери Алисе было около восьми лет, мы познакомились с Львом Конторовичем и его женой-пианисткой, которая уже лет пятнадцать преподавала детям. Она – очень хороший педагог, и если бы не она, Алиса никогда бы не стала музыкантом. Алиса полтора года с ней прозанималась настоящим фортепиано, и это решило ее выбор: она поступила в школу имени Перселла и вышла на профессиональную дорогу. Алиса стала замечательным музыкантом – она и пианистка, и композитор, а теперь еще решила стать и дирижером. Она часто играет нашу музыку в своих концертах, а в будущем, надеемся, будет и дирижировать нашими произведениями. Сын Филипп стал очень интересным художником и скульптором – наш дом забит его работами, просто не дом, а музей.

Есть у нас близкий друг-англичанин, Джерард МакБерни, который помог нам эмигрировать. Он нам почти родственник уже, хотя мы с ним, к сожалению, редко видимся. На Западе все люди очень заняты – настолько, что просто не успевают друг с другом встречаться. То есть, если что-то случится, я уверена, Джерард нам всегда придет на помощь, но просто так мы видимся редко. Кроме того, в нашем городке живут две пары очень милых людей-англичан, не-музыкантов, с которыми мы дружим.

Но в целом общения у нас мало, почти нет. Это не очень радостно, но и не смертельно. Мы – отшельники, сидим в своей келье и пишем музыку. Но все-таки, по возможности, бываем в Лондоне и на концертах, и в опере.

А у Вас работы хватает?

На нас сразу после переезда началась целая мода, и мы были завалены заказами. У нас бывало по 50 исполнений в год по всей Европе. Сейчас эта мода прошла, но все же какие-то концерты у нас бывают. Что-то все время происходит, но никто не знает, что будет после этого – может быть, год молчания. Бывали годы, когда у меня в Англии почти не было исполнений.

Мы очень рады, что наши дети занимаются искусством. Им будет легче, чем нам. Поскольку они выросли и выучились в британской системе, они смогут найти работу, хотя бы преподавательскую, которая даст им возможность жить нормально. Мы ведь тоже преподавали сразу после приезда, а потом становилось все сложнее и сложнее устроиться. Зарплата здесь зависит от возраста: чем моложе человек, тем меньше платят, а значит, в нашем возрасте положение практически безнадежно, поскольку никто не хочет платить много. Дима преподает в колледже лондонского университета Голдсмит благодаря стараниям Саши Ивашкина. Я преподавала два года в консерватории в Манчестере (RNCM), ездила два с половиной часа в один конец на поезде.

Изменилось ли Ваше самоощущение в эмиграции?

Я всегда себя чувствовала немножко аутсайдером, независимо от того, где жила – в России или здесь. Я немножко индивидуалист и делаю то, что мне нра-

вится, и не столь важно, где я при этом нахожусь. Я бы сказала, что я вечный внутренний эмигрант от рождения.

Конечно, здесь иные проблемы, чем в России. В России нельзя было писать музыку на стихи Мандельштама, потому что ее практически невозможно было исполнить (это называлось «тенденциозный выбор текстов»), а здесь Мандельштам никого не интересует, его знают только в очень узких кругах.

А чисто музыкальные качества Вашей музыки изменились с эмиграцией – мелодика, способы развития?

Конечно, моя музыка немножко меняется. Я все-таки уехала из России уже много лет назад, и было бы странно, если бы я все время писала одно и то же.

Но все-таки вы с Димой не называете себя британскими композиторами?

Конечно, нет. Мы почти совсем не влились в эту среду, у нас почти нет друзей-композиторов. И вообще, здесь сейчас к русской музыке относятся достаточно негативно. Например, одной нашей знакомой написали в характеристике ее работы, что она хорошая и талантливая студентка, но ей надо избавиться от пагубного влияния русской музыки и таких композиторов, как Губайдулина и Шнитке.

Но мое творчество все-таки не очень зависело от того, что я переменила место жительства. Когда мы жили в России, старались слушать все, что тогда исполнялось на Западе. Нам повезло, поскольку у Денисова всегда был доступ к тому, что там происходило: ему привозили пластинки и ноты, и он все давал нам. Я бы даже сказала, что мы в России больше слушали самой разнообразной современной музыки, чем здесь. Здесь, к тому же, довольно дорого ходить на концерты, и мы чаще слушаем музыку по радио.

У меня нет чувства, что мое музыкальное слушание сильно изменилось после переезда. Даже, скорее, наоборот, но с возрастом я все сильнее и с некоторым страхом чувствую, что мне больше хочется слушать классику, чем современную музыку. То же самое нам говорил и Денисов. Ему было 46 лет, когда мы стали близкими друзьями, и он часто упоминал уже тогда, что в последнее время предпочитает слушать Моцарта. Мы очень удивлялись этому, потому что тогда постоянно впихивали в себя всю современную музыку, которую только могли, и все казалось очень интересным, независимо от того, нравилась нам эта музыка или нет. А сейчас я тоже чувствую, что хочется слушать классику, и очень мало что привлекает из современной музыки. Это проблема не композиторская, а, видимо, чисто возрастная. Хотя, например, если говорить о композиторах нашего поколения, я очень люблю некоторые сочинения Раскатова, Вустина и Тарнопольского.

Что Вы ощущаете, когда слушаете собственные сочинения?

Плохие исполнения всегда было трудно слушать, они даже изменяли мнение о собственной музыке, которую, казалось бы, знаешь от ноты до ноты. В Советском Союзе играли, в основном, плохо. Хорошо играли только избранные исполнители, которые любили такую музыку, а их было не так много. Когда начинались концерты фестиваля «Московская осень», все всегда делалось кое-как, репетиций было мало. Кроме того, мы всегда были последние в очереди, нас репетировали только в то время, которое оставалось после секретарей и официально признанных композиторов, и в результате сочинения исполнялись в очень «сыром» виде. Несколько раз нашими произведениями дирижировал Рождественский, и это было хорошо, а все остальное было очень слабо. Конечно, бывали отдельные блестящие исполнения – например, когда играл Лева Михайлов со своим квартетом саксофонов. Но в основном я всегда на премьерах нервничала: доиграют до конца или нет.

Здесь такого нет, люди подходят к делу ответственно. Если они плохо сыграют, тут же потеряют работу. Даже если у них нет времени на совместные репетиции, они дома очень хорошо разучивают свои партии. Кроме того, здесь ансамблевая школа намного выше. У нас все в солисты готовились, и ансамбли были слабые. А здесь с детства играют в ансамбле, причем не только классическую музыку. В этом смысле здесь школа гораздо лучше.

Как Вас находят, как происходит процесс заказа?

Я – как лежачий камень, сама ничего добиться не могу. Когда я несколько раз по настоянию друзей пробовала проявлять инициативу, это никогда ни к чему не приводило, и больше этим заниматься не хочу. Это и психологически неприятно, и все равно ничего не получается.

Вначале было легко получать заказы. Нас же стали играть на Западе, когда Россия была еще совершенно закрытой страной. Еще в 1979 году исполнили мою кантату на стихи Мандельштама в Кельне, а затем во многих других странах, и сразу один за другим пошли заказы. Когда мы приехали сюда, в первые три года было по девять заказов в год. Меня часто спрашивают: почему в эти годы возникло так много сочинений – что, Англия вдохновила? Нет, не Англия вдохновила, а просто было много заказов. Я даже немножко расстраивалась, поскольку сочинительство превращалось в фабрику: не успеваешь закончить одно сочинение, как надо писать другое. Но постепенно заказов становилось меньше и меньше.

Без заказа Вы не работаете?

Иногда пишу, когда заказов нет. Но обратила внимание на то, что я этого не люблю – не потому, что мне за это не платят, а потому, что заказы сильно лимитируют, определяют, какие нужно использовать инструменты, сколько должно длиться произведение. Такие ограничения для меня очень важны, поскольку они вызывают ощущение определенности, и мозг лучше работает. Когда я начинаю писать сама по себе, меня полностью деморализует свобода, хотя до 30 лет я все писала, разумеется, без заказов. Когда я впервые в жизни получила заказ, мне это казалось ужасным: почему я должна писать именно к такому сроку и именно это? Надо сознаться, что я тогда немножко сжульничала. Я должна была написать сочинение памяти Стравинского с использованием от одного до четырех инструментов, но поскольку к тому времени уже написала несколько страниц струнного квартета, то под этот заказ квартет и закончила. И какое-то время так и старалась делать: меня очень пугали заказы, и я радовалась, если у меня уже находилось что-то подходящее под этот заказ, или если хотя бы какие-то наброски можно было приспособить.

Стравинский сам всегда говорил: пишите музыку, а заказ найдется.

Да. Но когда мы переехали сюда, заказов стало много, я к ним привыкла, и когда начались с ними перебои, вдруг почувствовала, что мне неприятно – не потому, что денег нет, а потому, что концепция расплывается, и процесс получается более сложным.

Есть сочинения, для которых я выбирала все сама – как в случае с «Реквиемом» (состав оркестра, текст). Так что можно сказать, что он создавался не совсем по заказу. Но зато сразу возникли проблемы с тем, как его исполнить. Мне просто повезло, что его исполнили в Берлине, и что ждать этого пришлось не очень долго.

Почему Вы обратились к поэзии Ахматовой при создании «Реквиема»?

Я всю жизнь пишу на стихи Мандельштама, это мой любимый поэт, и с 1970-х годов я много писала на его ранние стихи. Даже сейчас я их больше всего люблю, поскольку они представляют собой наиболее чистый вид искусства, не связанный прямо с конкретной жизнью и с политической обстановкой. Обычно,

когда мне хочется писать вокальную музыку, почти всегда обращаюсь к Мандельштаму.

Раньше я очень боялась политических тем, даже если идеи были прямо противоположны коммунистическим. Один раз даже отказалась от американского заказа, потому что он был связан с политической темой, хотя сама по себе эта тема не шла вразрез с моими убеждениями. Мне всегда казалось, что привязанность к социально-политической теме вызывает принижение искусства, и я долгое время этого избегала – хотя при работе с Мандельштамом это получается неизбежно, но все-таки достаточно опосредованно. Писала вовсе не из-за того, что шла против советской власти. Закрывала глаза на советскую власть и писала на Мандельштама просто потому, что считала его стихи гениальными. Чувствовала, что эта поэзия открывает мне мой путь в музыке.

А Ахматову выбрала почти случайно: мы читали с сыном Филиппом вслух эти стихи, потому что ему задали их изучить в школе. Эти стихи очень красивые, и, честно говоря, мне они, прежде всего, нравятся как стихи, хотя здесь, на Западе, в первую очередь всем интересен их политический подтекст. На мой взгляд, одно другому не противоречит. Эти стихи настолько музыкальные, что Дима даже сказал, что они просятся на музыку. Мне кажется, Ахматова сумела страдания всей страны времен сталинских репрессий в своих стихах поднять до уровня греческой трагедии, и это никому, кроме нее, не удавалось и сделало ее сочинение великим произведением искусства.

Второй момент, который меня привлек: в некоторых стихотворениях «Реквиема» есть буквальные переклички с Мандельштамом, образы из его стихотворений (голубые песцы, сибирские звезды и Енисей). Поэтому первый импульс для работы у меня был чисто поэтический. Ну а потом уже, когда ты пишешь, то проникаешь в полный смысл стихов, и это отражается на всей музыке, на всей концепции.

Для Вашего сочинения Вы использовали поэтический оригинал или перевод?

Я считаю, что поэзию надо читать, по возможности, на языке оригинала и писать музыку тоже на оригинальном языке: скажем, если я пишу сочинение на стихи Шекспира, то использую их на английском. Свою оперу «Соловей и роза» – последнее сочинение, созданное в Москве, – я тоже написала на английском. В Англии ее, естественно, исполняли на английском, но и в Германии, где первоначально предполагалась премьера, ее бы тоже исполняли на английском. Когда поэзия русская – русский язык остается и в партитуре. На Западе это никакой проблемы не составляет, здесь все певцы поют на языке оригинала, и в программках всегда есть переводы для слушателей.

Как устроен «Реквием»?

Это абсолютно не каноническая месса, ведь за основу взяты стихи Ахматовой. Здесь 14 частей, есть сольные, есть хоровые, есть оркестровые. Я включила не все стихи и в некоторых случаях поменяла их последовательность – как бы сделала либретто.

Какое место занимает «Реквием» в Вашем творчестве?

Надеюсь, что это одно из самых важных сочинений. У меня одно время было даже такое чувство, что я родилась, чтобы его написать. Это периодически случается, когда пишешь сочинение, которое очень дорого, но потом обычно оказывается, что родилась вовсе не для этого, а для следующего сочинения. Но с «Реквиемом» у меня связаны очень приятные чувства. Мне, к тому же, давно хотелось написать большое сочинение. Оно длится почти час, немного меньше, чем опера «Соловей и Роза».

Изначально «Реквием» должен был быть исполнен оркестром Берлинского радио под управлением М. Л. Ростроповича, но из-за финансовых неурядиц концерт был отменен. По словам Фирсовой, «Реквием» пытались предложить Спивакову, но он отказался, поскольку у него все было расписано на четыре года вперед, и к тому же он не был уверен, стоит ли играть музыку не известного в России композитора. Премьера состоялась в сентябре 2003 года в исполнении симфонического оркестра Берлинского радио и хора под управлением Василия Синайского.

Именно «Реквиемом» Елена Фирсова объявила о себе как о выдающемся симфонисте. Пусть в нем использованы вокальные краски – голоса солирующего сопрано и хора, – это произведение дышит глубинным симфонизмом, когда значительность музыкальной мысли выражается в отточенности формы и многогранности смысловых перекрестных ссылок, создающих драматургическую наполненность. Драма «Реквиема» основана не только на трагедийном содержании лежащего в его основе текста Ахматовой, но и на глубочайшем музыкальном переживании семантических нюансов этого текста, озвученных как посредством узнаваемых музыкальных компонентов (элементы мелодики и оркестровки, привнесенные из сочинений Шостаковича; «баховская» фактура; «Dies Irae»; колокольный звон), так и находками самой Фирсовой – акварельными штрихами подсознательного, хоровой гетерофонией, аркообразной конструкцией с непрерывно нарастающей динамической линией и несколькими кульминациями в последнем разделе.

«Реквием» начинается с эпиграфа:

«Нет, и не под чуждым небосводом
и не под защитой чуждых крыл, –
я была тогда с моим народом,
там, где мой народ, к несчастью, был»[129].

Без всякой предварительной подготовки, на фоне протянутого на пианиссимо звука виолончели и удара колокола, вступает солистка, интонируя один из главных лейтмотивов произведения. Это – заполняемый нисходящим хроматизмом тяжело падающий тритон, постепенно проникающий в оркестровую фактуру и ведущий к тяжелой заключительной строке, произносимой солисткой почти исключительно речитативом на одном низком звуке. Столь непосредственное введение главной героини сразу настраивает слушателя на интимность восприятия: солистка будет рассказывать о своих переживаниях в социальном контексте ее времени, но переживание будет не общественное, а сугубо личное – сходу, ножом по сердцу.

Вторая часть («Ленинград») открывается другим лейтмотивом – негромким и броским валторновым кличем с широкими диссонантными скачками и повисшей в воздухе последней нотой, которую подхватывает «баховская» фактура у струнных. «Это было, было», – каноном пропевает ту же мелодию хор. Затем в голоса хора проникает «баховская» фактура, разрастаясь и превращаясь в основной мелодический материал, приводящий к еще более диссонантному провозглашению клича у валторн. На этот раз клич дает импульс новому – пусть и выросшему из «баховского» – элементу фактуры: страшному бою литавр (привнесенному, несомненно, из симфоний Шостаковича), дополненному хоровыми криками и приводящему к проведению клича у засурдиненного тромбона. В третьей части – «Уводили тебя...» – клич-леймотив усиливается у сопрано соло словами «Не забыть...», и тут же у флейты-пикколо (знакового инструмента в этом произведении) возникает первый лейтмотив из начального соло сопрано, как бы в напоминание о том,

[129] А. А. Ахматова. Реквием // Собрание сочинений в 2-х т. Т. 1. М.: «Правда», 1990. С. 196.

что место действия – «там, где мой народ, к несчастью, был». С этого момента оба лейтмотива почти всегда идут вместе, как бы «досказывая» друг за друга семантический ряд.

Четвертая часть – «Горе» – вырастает из ниспадающего гетерофонного расслоения хоровых голосов и глиссандирования струнных, раскачивающих устойчивость и стабильность мироустройства («Перед этим горем гнутся горы»). Последующая «Насмешница» поначалу выписывается гротескными средствами саркастической издевки над «царскосельской веселой грешницей». Когда игривый ход ее беззаботной жизни прерывается внезапным проведением обоих лейтмотивов, перестук темпл-блоков перерождается в тяжелый рокот литавр и устрашающее трехдольное шествие оркестра. Выходом из этого свирепого марша могло быть только одно – трагическая сольная песня солистки «Тополь» (без аккомпанемента), в которой объединились оба лейтмотива.

В следующем, седьмом, номере возникает луч надежды, однако лишь кратковременно: мажорные аккорды женского хора накладываются на нисходящую поступь виолончелей и контрабасов – «шаги тяжелые солдат» по «столице одичалой». И вдруг воображение героини переносит нас, «сибирской вьюгой» взвихренных пассажей, в восьмой номер («Легкие недели») – бесконечно тянущееся, но, парадоксальным образом, стремительно проносящееся время тюрьмы. Полетная фактура «Ave Maria» постепенно искажается, утяжеляется ударными – и вырывается в еще более эфемерный вариант того же фактурного рисунка. Пропеванием второго лейтмотива солистка провозглашает заключение «о твоем кресте высоком и о смерти». Звучит оно в облачении сверкающе-тремолирующего ми-бемоль мажорного трезвучия, и слушатель внезапно понимает, что лейтмотив, в свое время обретший слова «Не забудь», оказывается лейтмотивом креста: его мелодические контуры опевают перекрестность распятия. Многоплановая зашифровка смысла – один из тонких приемов, свойственных письму Елены Фирсовой.

Мотив креста постепенно начинает играть все более важную роль. Колыбельными крестообразными опеваниями оплакивается судьба героини («Эта женщина больна... Муж в могиле, сын в тюрьме»), подготавливая слушателя к развязке цикла – «Приговору». Открывается он «шостаковическим» боем литавр с ми-мажорными криками хора. Такое «торжество справедливости» разительно контрастирует по гармоническому и мелодическому языку со всем остальным произведением: тонико-доминантовые удары литавр в несгибаемом мажоре олицетворяют античеловечность происходящего. Героиня остается один на один с собой, в разгар лета с «крестообразно» щебечущими птицами-пикколо, после чего наступает выстроенная на лейтмотиве-кресте «Ночь». А затем начинается «Крик», крайние части которого мотивами и фактурой напоминают о «Dies Irae» из «Реквиема» Верди.

То, что возникает в середине «Крика», заставляет сердце окаменеть: на незафиксированные в точных высотах вопли хора накладывается трагическое соло потрясенной героини, не понимающей, как могло случиться то, что случилось. Она не поет, а бормочет на фоне аритмических перебивок у струнных col legno: «Все перепуталось навек, и мне не разобрать теперь, кто зверь, кто человек». Аккомпанирующий хор зловещим говорком-шепотом в разнобойной невысотной звукописи повторяет ее слова («Перепуталось, перепуталось, перепуталось»), пытается переспорить сам себя («Зверь, человек, зверь, человек») и в конце концов скандирующими воплями утверждает: «Зверь, зверь, зверь...». Певица же видит неминуемое: «И прямо мне в глаза глядит и скорой гибелью грозит огромная звезда», – на фоне сначала звончато-нежного, а потом становящегося последним криком «Dies Irae».

«Звезда» сияет и в предпоследней части – «К смерти». Открывающаяся щемящим соло виолончели, эта часть – наиболее личная, с призвуками подсознания и с заключенной в них страшной безысходностью. Пожалуй, именно в этой, тихой, кульминации цикла наиболее явно выразилось творческое «я» Фирсовой. Образность лежащего в основе этой части стихотворения Ахматовой навеяна знаменитым стихотворением Мандельштама о «веке-волкодаве». Мандельштамовское «Уведи меня в ночь, где течет Енисей / И сосна до звезды достает»[130] переросло у Ахматовой в «Клубится Енисей, звезда Полярная сияет», а мандельштамовские «голубые песцы... в своей первобытной красе»[131] отражаются у Ахматовой дважды, в противоположной семантике – как «верх шапки голубой» (милицейской) в момент воображаемого ареста героини, но также и как «синий блеск возлюбленных очей», застилающий «последний ужас». Фирсова ранее положила на музыку мандельштамовские стихи о «веке-волкодаве» в кантате «Перед грозой», и здесь, в предпоследней части «Реквиема», узнаются отдельные ее мотивы, озвучивающие переплетение мыслей двух великих поэтов.

Заключительный «Эпилог» – самая протяженная часть цикла – это реприза произведения, в которой звучат его основные мотивы и возникают знакомые образы. Оба лейтмотива перемежаются «баховской» фактурой и ударами литавр. Соло героини в центральном разделе напоминает о «Тополе», скандируемое «Здесь стояла я триста часов» – о заключении первой части, хоровой пласт – о «Горе». Заканчивается произведение погребальными колоколами церковного перезвона на фоне вибрирующего хорового аккорда. Именно этот аккорд, после того как струнные уходят в небытие в восходящем глиссандо, остается последним звуком «Реквиема».

В «Реквиеме» есть аллюзии на Баха.

Стилизации я в целом не люблю, но есть несколько сочинений, которые сами располагают к их использованию. Например, в «Музыке для двенадцати» по прочтении Гофмана захотелось сочинить тему, которая могла бы родиться в XIX веке, а развиваться уже современными средствами. Я делала такие попытки несколько раз. У меня еще есть виолончельный концерт (Пятый камерный концерт), и в нем – тема, начало которой могло бы возникнуть в XIX веке.

Самоцитированием Вы не увлекаетесь?

Бывает, что какой-то материал так «пристанет», что кажется, что нужно его использовать еще и еще. Например, одна и та же тема у меня звучит и в фортепианной пьесе, и в виолончельном концерте, и в маленьком фортепианном квартете «Frozen Time» («Застывшее время»).

А в целом, Вы предпочитаете цитаты не использовать?

В принципе, я не очень люблю цитировать, но иногда случается. В первый раз я использовала цитаты, еще учась в консерватории: во Втором струнном квартете процитировала фрагмент из Второго квартета Чайковского. У меня этот квартет ассоциировался с какой-то мистикой, призраками и почему-то с «Медным всадником».

Потом бывали заказы, когда просто просили использовать цитату. Например, в год Шуберта меня попросили показать какую-то связь с его последним квартетом, и поэтому в моем Восьмом квартете есть маленькая цитата и развитие материала оттуда. В Десятом квартете используется цитата из бетховенского 18-го

[130] О. Э. Мандельштам. Сочинения в 2-х т. Т. 1. Стихотворения. М.: «Художественная литература», 1990. С. 171.

[131] Там же.

опуса, тоже потому, что так просили заказчики. А в «Реквиеме» я использовала Баха, потому что интонация хора мне напомнила его музыку. Помог решиться на эту цитату Дима.

Мы с Димой каждый день по традиции гуляем перед обедом и перед ужином и обсуждаем наши дела. Однажды я рассказала ему о том, что мне нужно найти какую-то фактуру для быстрой музыки. Мне всегда сложнее писать быструю музыку, так как она, как правило, более эффектна, но при этом более поверхностна. Мы начали говорить о примерах глубокой, но быстрой музыки, и я сказала, что мне больше всего нравится быстрая музыка у Баха, и одна моя мелодия даже немного на нее похожа. И тогда Дима и посоветовал использовать в точности такую фактуру. Так оно и получилось. И по смыслу тоже очень подходит: ведь и там, и здесь Страсти.

То же самое произошло и с «Dies Irae». Я написала всю музыку, кроме части «Крик», и Дима посоветовал включить «Dies Irae». Мне не хотелось это делать – очень уж избитая тема, но потом все-таки решила попробовать.

В моем оркестровом сочинении «The Garden of Dreams» («Сад сновидений») через всю партитуру проходит DSCH – это тоже было условием заказа, так как он был сделан к 100-летию Шостаковича. Там есть еще и маленький раздел с фактурой у струнных из шостаковического Седьмого квартета. Вообще это сочинение одно из самых «везучих»: оно было заказано одним из лучших оркестров мира «Концертгебау» и блестяще исполнено два раза в Амстердаме. Молодому дирижеру Тугану Сохиеву произведение так понравилось, что он после премьеры исполнил его еще в нескольких столицах Европы – Хельсинки, Берлине, Копенгагене и Вене. Сочинение это, мне кажется, сюрреалистическое и в большой степени программное.

Один из самых ярких примеров оркестрового творчества Фирсовой – произведение «The Garden of Dreams», посвященное памяти Дмитрия Шостаковича и написанное в 2004 году, незадолго до столетия композитора. Шостакович, пожалуй, более других повлиял на формирование стиля Фирсовой. Она увлекалась его музыкой в детстве и юношестве, а позже посещала все премьеры произведений Шостаковича в последнее десятилетие его жизни.

«Сад сновидений» буквально соткан из лейтмотива Шостаковича (DSCH), пронизан им от начала до конца. Сначала этот мотив появляется в басовых контрапунктах; постепенно, пройдя по разным оркестровым голосам, выходит на поверхность и после цитаты из Седьмого квартета добирается до кульминации, а затем постепенно расползается по щелям и закоулкам этого двенадцатиминутного ноктюрна. Образное мышление Фирсовой в «Саду сновидений» проявляется весьма наглядно: слушатель пробирается сквозь хитросплетения звуковых преград, постепенно расшифровывая намеки и призвуки. Композитору удается акустическими, но в то же время вполне образно-осязаемыми средствами передать атмосферу зачарованного уголка, закрытого для повседневного взгляда. Проникнуть в нее можно, только отключившись от рационального мировосприятия и погрузившись в этот странный, полный мистики и колдовства мир.

Показательно, что сама композитор описывает свое сочинение именно в визуальных образах: «Я представляю себе эту одночастную пьесу как какой-то сюрреалистический сон, где человек бродит в прекрасном саду с диковинными цветами и растениями, но когда он начинает приглядываться к какому-нибудь цветку или кусту или дереву, то вдруг понимает, что это – DSCH! Он заходит все дальше и дальше в сад и, наконец, свернув в какую-то аллею, внезапно оказывается перед огромной статуей Шостаковича – что-то вроде грозного “Каменного гостя”, от

которого он в ужасе убегает и опять оказывается среди прекрасных растений. Постепенно весь сад начинает звенеть, и последнее появление мотто DSCH звучит как заключительный каданс».

Вы упомянули Гофмана. Вам ведь он очень близок?

Гофман – это моя вторая идея, не такая сильная, как Мандельштам, но тоже достаточно важная. Под впечатлением от его произведений у меня возникли пьеса для скрипки с роялем «Вигилия», пьеса для виолончели и фортепиано «The Night Demons» («Ночные демоны»), трио «Mad visions» («Сумасшедшие видения»), «Музыка для двенадцати». Несколько лет назад в Бад-Киссингене состоялась премьера нового сочинения для скрипки и шести инструментов. Его можно трактовать как сочинение для семи инструментов с более развитой партией скрипки, а можно слышать две группы: три деревянных духовых инструмента и четыре других (ударник, скрипка, виолончель и фортепиано). А с третьей стороны это – маленький тройной концерт, так как скрипка, фортепиано и виолончель звучат почти на равных, а ударные и духовые – это как бы оркестровые инструменты. Называется это сочинение «Romantische fragmente» («Романтические фрагменты»).

Как Вы сочиняете?

Я сочиняю только у рояля и этим горжусь, как я всегда шучу. На Западе этот вопрос не стоит так остро, потому что здесь можно писать за роялем, и детей даже этому учат. А у нас почему-то считается, что писать за роялем – плохо. Я думаю, что это – дело индивидуальное. Скажем, Вагнер писал у рояля, а Шостакович – без него. Шёнберг писал без рояля, а Веберн не мог. Кому как нравится, правил нет. Кроме того, часто те, кто пишут без рояля, музыку как следует не прослушивают. Для такого способа композиции нужно иметь очень разработанный внутренний слух, а если его нет – то какой в этом смысл? Для меня важно прослушать не только гармонию. Когда я пробовала писать без рояля – еще в такой период, когда мы усиленно занимались сольфеджио, так что действительно в голове можно было прослушать любую гармонию – я обратила внимание, что не слышу эмоциональной краски. Слышу отдельную выхолощенную гармонию, а эмоционально она никак не окрашена.

А инструментальное оформление у Вас возникает сразу?

Да. Я никогда не оркеструю, всегда пишу сразу для инструментов. Мне это очень помогает даже композиционно. Часто в какой-то момент «застреваешь», и тогда выручает чисто оркестровая логика, которая подсказывает, какие сейчас должны играть инструменты, и, соответственно, какая музыка дальше пойдет.

Дима очень хорошо оркеструет, а мне чистые оркестровки даются нелегко, хотя когда-то в консерватории с этим не было проблем. Лет через десять после окончания консерватории я получила заказ из Италии инструментовать романс Чайковского «Pimpinella» и вдруг обнаружила, что ужасно мучаюсь, совершенно разучилась это делать. Недавно я два раза оркестровала собственные фортепианные сочинения. Первый раз довольно долго с этим возилась, а потом сделала быстро и с удовольствием. А вот Дима делает такие вещи со скоростью написания нот и с большим «кайфом».

Приходится ли Вам переделывать камерные сочинения для других составов?

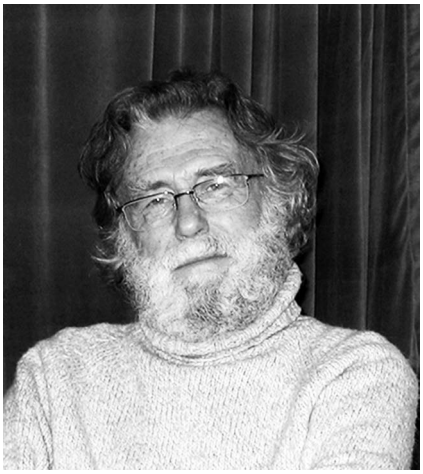
Нет. Хотя у меня бывают случаи, когда я сначала пишу для меньшего состава. Например, написала сначала две пьесы для флейты соло, а потом из этих пьес просто возник Флейтовый концерт. То же было и с Виолончельным концертом, который возник из фортепианной пьесы.

Вы работаете на компьютере?

Я пишу от руки, а Дима переносит ноты в компьютер. Иметь компьютерную версию очень удобно для создания партий, да и можно послать сочинение в один момент в любую точку мира. Но у меня плохой почерк, поэтому свои рукописи я Диме диктую, он сам их не понимает. «Реквием» я диктовала прямо с карандашной рукописи, даже не стала чернильную делать, иногда добавляла что-то в оркестровке прямо «на ходу», во время диктовки приходили какие-то дополнительные идеи. Все мои сочинения, которые заказываются на территории Англии, публикует издательство «Boosey and Hawkes», а на территории Европы – издательство Сикорского. Правда, теперь печатать стали меньше, и вообще стало меньше смысла отдавать ноты в издательства, поскольку там только пересниманют с рукописи, а нотного набора не делают, да еще забирают половину выплат за авторские права. Поэтому несколько лет назад Дима создал собственное домашнее издательство под названием «Meladina Press», и мы иногда публикуем свои сочинения в нем.

А в последние годы я стала работать на компьютере, и мне нравится!

«И, МОЖЕТ БЫТЬ, ОДНАЖДЫ ОНА ВЫПРЫГНЕТ ИЗ СТОЛА…»[132]



Владислав Шуть
(Россия – Великобритания)

Уже почти четверть века Владислав Шуть[133] живет в настоящем раю. Дартингтон Холл Эстейт, куда он изначально был приглашен с семьей в качестве композитора-резидента в конце 1992 года, иначе как раем и не назовешь. Роскошное средневековое поместье, построенное еще в конце XIV века и подаренное королем Ричардом II своему сводному брату графу Джону Холланду в качестве дачной резиденции, окружено восхитительными садами с невероятными деревьями и цветами, а за ними простираются бесконечные луга. Именно там, на прогулке по этим еще не скошенным лугам в середине летнего дня, мне и довелось услышать о детстве и юности композитора. А позже, в его старинном каменном доме, мы продолжали беседовать за гостеприимным столом. Дом этот предоставлен Шутям в аренду правлением, в распоряжении которого находится поместье.

В Дартингтон Холле проходит ежегодный международный музыкальный фестиваль и летняя школа с концертами и мастер-классами известных исполнителей и композиторов. Среди гостей и преподавателей фестиваля в свое время были Игорь Стравинский, Лучиано Берио, Луиджи Ноно, Витольд Лютославский и Эллиотт Картер. Не раз здесь исполнялись и сочинения Владислава Шутя.

Пожалуй, самое удивительное свойство музыки Шутя заключается в ее внешней неприхотливости и кажущейся незамысловатости. В ней то и дело мерещатся знакомые классические и романтические обороты, красивые мелодии и стандартные гармонические паттерны. Но когда пытаешься расшифровать их последовательности со слуха, понимаешь: не тут-то было! И даже с нотами в руках это сделать оказывается непросто. Все это нам именно мерещится, а не существует на самом деле, поскольку композитор умело облекает изобретенные им приемы в форму музыкальных стереотипов. Произведения Шутя сплетены из накладывающихся друг на друга изощренных полифонических приемов, с математической точностью распределенных по не менее изобретательным ритмическим структурам. Суммарное действие этих приемов оказывается зашифрованным в легко воспринимаемую слухом палитру красивой музыки, которая, не теряя своей внешней привлекательности, изнутри наполнена утонченным семантическим и техническим содержанием.

Путь к своему стилю был у Шутя не самым стандартным. В его семье музыкантов не было, учиться музыке он начал поздно на совсем не-оркестровом инструменте – баяне. Послушаем его рассказ.

Давайте обратимся к началу Вашего пути. Как Вы стали композитором?

Семья моя не была музыкальной, хотя мать часто мурлыкала что-то себе под нос. Отец был военный. Я родился чуть ли не в дороге, прямо на пороге войны,

---

[132] Интервью было взято в июле 2014 года дома у композитора в Dartington Hall Estate (Англия).

[133] По-английски фамилия композитора пишется так: Shoot.

когда мать ехала к отцу, которого перевели в Севастополь, где он потом и воевал. В городе Вознесенске ее сняли с поезда, так как начались роды. Я там никогда больше и не был, но поскольку родился там, в какой-то статье на Западе меня однажды причислили к украинским композиторам.

Мы все время переезжали с места на место, и учиться музыке было невозможно, хотя мама рассказывала, что уже года в два я пел фронтовые песни. Мне было лет двенадцать, когда отца перевели в военный грузинский порт Поти. Поскольку мы там прожили некоторое время, мне купили аккордеончик, и я начал брать частные уроки. Но продолжалось это недолго. Однажды во время урока ворвалась разъяренная жена учителя и начала бегать за ним, чем-то угрожающе размахивая. Подальше от греха я залез под стол. Так мои уроки и закончились.

Когда через пару лет отца перевели в Севастополь на более долгий срок, я, продолжая учебу в общей школе, года за три окончил музыкальную школу как баянист. Меня и одну пианистку за отличную учебу наградили грамотой и подарком: ей подарили клавир «Пиковой дамы», а мне – «Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского. Помню, как я был расстроен!

Потом я поехал в Москву, поступил в Гнесинское училище по классу баяна. В конце первого курса начал сочинять и перевелся на теоретико-композиторское отделение. Придя впервые на урок, я увидел, что в нашем классе были настоящие асы, с детства учившиеся в ЦМШ или Гнесинке. Они хорошо играли на фортепиано, были сведущи в теории музыки. Помню, меня смутило то, что у большинства из них был абсолютный слух. У меня абсолютного слуха не было, ведь у тех, кто начинает учиться поздно, он практически никогда не развивается. Однако довольно скоро я понял, что абсолютный слух является только частью настоящего музыкального слуха, и его отсутствие может быть компенсировано хорошим относительным слухом. И действительно, через какое-то время я в числе первых заканчивал сложные трехголосные и четырехголосные диктанты.

После училища меня как немосквича распределили на Дальний Восток в Благовещенск, и я легкомысленно подписал распределение. Не знаю, как бы у меня все сложилось, если бы мне действительно пришлось туда ехать. Но я поступил в институт имени Гнесиных в класс композиции Николая Пейко. Это был очень эрудированный, широко образованный музыкант. Он никогда не хвалил учеников, не помогал им и не продвигал их исполнения, в отличие от большинства педагогов. Но зато он был большой профессионал. Говорил: здесь нормально, а здесь кода не развита, и играл, к примеру, коду из квартета Шостаковича, часто даже по памяти.

Когда он узнал, что у меня нет абсолютного слуха, ему стало любопытно. Он сыграл длинную гармоническую последовательность со сложными модуляциями, и я ему точно сказал, откуда, куда и как они шли. Он был очень удивлен.

Нравилось ли Вам в Москве?

Жизнь была очень интересная в то время: расцвет музыкальной культуры, масса абонементов, оживление. Помню, как мы прорывались на концерты. Меня чуть не задавили, когда я пытался послушать Булеза. Я убежал от контролеров и залез куда-то на верхотуру, оказался почти над сценой в какой-то стеклянной кабинке и прекрасно оттуда видел. Меня поразила скупая выразительность его дирижерских жестов.

В это же время я часто ходил в Музей Скрябина, там колдовал Софроницкий на удивительных вечерах для маленькой избранной аудитории. Потом я слышал его в Малом зале консерватории. Было прекрасно, но все же уже не было ощущения такого волшебства: он лучше играл для небольшого количества публики. В Музее Скрябина я услышал музыку, которая у нас еще не исполнялась. Не то,

чтобы она была запрещена: она просто была как подушкой задушена – просто не было ее.

На этих вечерах мы слушали с партитурами сочинения Хиндемита, Рихарда Штрауса, Шёнберга, Берга, Веберна. Берг меня особенно сильно привлек. У него были какие-то тональные ассоциации, и мне это всегда было близко. Я ведь и сам часто использую элементы сериальной техники таким образом, чтобы возникал эффект тональной выразительности. Это, как мне кажется, очень обогащает и утепляет музыку. Сначала я делал это инстинктивно, а потом сознательно.

Когда я был еще начинающим студентом, бредил Скрябиным. Какой-то остаток тех юношеских впечатлений во мне еще не иссяк.

Еще у нас был педагог по музыкальной литературе Борис Вениаминович Левик, брат знаменитого переводчика. Он был страшным поклонником Малера, которого тогда не играли и музыку которого не изучали. Он студентов приглашал домой, и мы слушали там все симфонии Малера. У Левика всегда лежали на столе три апельсина для студентов, но никто и не пытался к ним притронуться.

Институт я закончил с серебряной медалью. Должна была быть золотая, но по педпрактике за плохую посещаемость поставили четверку. Учеба мне всегда давалась легко, и это сослужило не очень хорошую службу. Я не привык к систематическому труду и работал больше по вдохновению; не мог, как Чайковский, вставать с утра и просто писать музыку, не ожидая прихода музы. Правда, в тех случаях, когда я писал по заказу или по просьбе конкретного музыканта или коллектива, всегда способен был работать быстро днем и ночью.

Конечно, несравненно легче писать, зная, для кого ты пишешь. Это громадный стимул. К тому же это необходимый в творчестве ограничитель. Невозможно создать что-либо, «растекаясь мыслью по древу». Для определенного здания архитектор выбирает определенные материалы и дизайн, исходя из конкретного места, конкретной почвы и т.д. Для определенного сочинения композитор выбирает определенные средства выразительности, создает (часто бессознательно) определенную систему организации материала, ограничивается определенными инструментами – и тут знание, для кого ты пишешь, является вдохновляющим подспорьем. Писать к конкретному, не зависящему от тебя сроку – это тоже очень важный ограничитель. Многие композиторы без заказов вообще не могли сочинять. Что касается меня, большинство своих произведений я писал без заказов, и часто не зная, кто и когда их исполнит.

Почему так сложилось? Отчасти, может быть, это связано и с моим характером. Я никогда не мог себя пересилить и пытаться навязать кому-то свою музыку (ведь просто предложить недостаточно, надо еще постараться поразить своими «достижениями» и знакомствами, что часто важнее самого качества музыки).

И у меня никогда не было своей Надежды фон Мекк…

Все же моя музыка сама каким-то образом находила свой путь, за что я должен быть благодарен судьбе. Мне повезло, что удавалось работать с прекрасными исполнителями, которые хотели играть мою музыку, и по просьбе которых я написал ряд своих ключевых сочинений.

Например, для «Ансамбля солистов Большого театра» была написана «Largo Sinfonia» для органа и 15 исполнителей, а также «Warum?» («Почему?») – пьеса, которую ансамбль играл во многих своих зарубежных поездках.

Для бельгийского ансамбля – «Three songs on words by O. Mandelstam» («Три романса на слова О. Мандельштама») для сопрано и ансамбля (1993) – сочинение, которое они часто исполняли в своих турне, а также записали на диск.

Для замечательного «Ансамбля ударных Марка Пекарского» – «Притчу» («Parable», 1983), которую они играли дома и в Европе, и «Вечный покой» («Eternal Rest», 1989), написанный для концерта памяти Луиджи Ноно…

И, наконец, целый ряд сочинений для выдающегося фаготиста Валерия Попова. Помню, играли мою «Sinfonia da Camera №1» («Камерная симфония № 1»). Дирижировал Лев Маркиз, первую виолончель играла Карина Георгиан, и у нее еще во время исполнения лопнула струна. После концерта Попов подошел поздравить и попросил написать что-то для него. Так возникло несколько сочинений с участием фагота. Сначала – «Соло для фагота» и «Трио» для фагота, виолончели и ударных (1978). Сольное сочинение было позже издано в Англии и стало (как я обнаружил несколько лет назад) часто играемым на выпускных экзаменах в здешних консерваториях.

Год спустя я написал для Попова большое сочинение под названием «Романтические послания» для фагота, струнного оркестра, скрипки и подготовленного рояля. А спустя лет десять – «Четыре версии» для фагота и струнного квартета. После премьеры «Романтических посланий» журнал «Советская музыка» опубликовал рецензию, в которой я был довольно бесцеремонно и безграмотно раскритикован и обвинен в издевательстве над Моцартом, поскольку определенным образом использовал цитату из 40-й симфонии.

Однако смысл этого сочинения абсолютно противоположный. В потоке идей и ассоциаций, где романтический герой-фагот пытается найти любовь и гармонию в современном жестоком мире, музыка Моцарта выступает олицетворением красоты и совершенства. И полный зал Дома композиторов это почувствовал и приветствовал долгими аплодисментами и повторными вызовами (а в рецензии, кстати, говорилось о негативной реакции зала, и это наталкивало на мысль о том, что рецензента вообще не было на концерте; конечно, «они» знали заранее, кого можно ругать, а кого трогать нельзя).

А ведь что означала в то время такая рецензия в единственном серьезном музыкальном журнале? То, что потом твою музыку, возможно, нигде не примут и не сыграют. Музыковед Марина Лобанова в это же время написала очень позитивную статью-разбор «Романтических посланий» на основе исторического и технического анализа этого сочинения, но журнал не принял ее к публикации.

Ни в коем случае не претендуя на корону опального художника (ведь не один я был такой), все же должен сказать, что моя музыка в Советском Союзе игралась очень редко и практически никогда не покупалась, даже когда она стала довольно часто исполняться на Западе. Однако в последние годы моего пребывания в Москве я стал неплохо зарабатывать на киномузыке. Возможно, оставшись в России, я бы даже жил припеваючи, поскольку мною уже начали интересоваться довольно известные кинорежиссеры. Но я просто не мог там больше жить, мне было морально тяжело, и меня не покидало чувство безнадежности и бессилия.

Как Вы оказались именно в Британии?

Кажется, Соня Губайдулина как-то сказала Андрею Волконскому, что есть такой композитор, Владислав Шуть. Это был тот самый девяносто второй год, когда наша грозная держава оказалась в глубоком нокауте. Жизнь замерла, пульс еле прощупывался…

И вдруг мне звонит Волконский из Франции, хотя мы с ним формально не были знакомы. Я его очень хорошо помнил по его выступлению с Марией Юдиной в зале Гнесинского института, когда они играли вместе при полном зале, и было чудесно. Потом Юдина играла одна и вдруг остановилась. Зал просто замер. Она посидела задумчиво и через некоторое время начала сначала. Была такая сумасшедшая овация, подобную которой я видел разве

что на премьере 13-й симфонии Шостаковича. С того концерта я и запомнил Волконского.

И вот он мне звонит и спрашивает, не хотел бы я приехать во Францию или Германию на год поработать, и можно с семьей. Потом мне рассказали, что ему очень понравилось мое «Ex Animo» («Из души» по-латыни, 1988) для большого оркестра, запись которого к нему каким-то образом попала (он и сам мне сказал об этом много позже).

Через некоторое время фонд Беляева, в котором он был председателем, организовал нам приглашение в Англию на освобождающееся после четы Фирсовой и Смирнова место в Дартингтоне. Здесь тогда был дом, специально предназначенный для приглашаемых на короткий срок резидентов – писателей, художников, музыкантов. Мы приехали изначально на полгода. Но ближе к концу нашего срока выяснилось, что ожидаемая после нас поэтесса-философ из Индии не может приехать, и нам продлили пребывание еще на целый год, потом еще на некоторое время… Вот так мы и задержались.

Несмотря на новые возможности и массу великолепных впечатлений, первые годы в чужой стране были довольно стрессовые. Приехали мы не в самом молодом возрасте и без знания английского языка. Моя жена Ирина была программистом высокого класса, но не могла и думать о том, чтобы получить работу по специальности без хорошего английского. В результате устроилась в офис здесь же в Дартингтоне. Через некоторое время, видимо, как бы бессознательно пытаясь компенсировать невозможность самореализации в профессиональной сфере, совершенно неожиданно стала создавать очень оригинальные картины-коллажи, используя опавшую листву, увядшие цветы и травы. Чрезвычайно выразительные, часто пронизанные русскими мотивами, они стали пользоваться большим успехом, даже у профессионалов. В это же время она, не имея специального пианистического образования, начала давать уроки начинающим, а также обучать игре на фортепиано нашу пятилетнюю дочь Веронику, да так успешно, что через полтора года Ника дала свой первый публичный концерт в рамках Дартингтонского фестиваля. Сказался опыт, полученный Ириной еще в Советском Союзе. Она часто сидела на уроках нашего сына Ильи, который учился в Гнесинской музыкальной школе у прекрасного педагога Татьяны Абрамовны Зеликман. Вот такая немыслимая трансформация! Удивительно, как сильный стресс может максимально стимулировать человека и способствовать выявлению у него способностей, о которых он даже и не подозревал. Если, конечно, не сломает его преждевременно.

Нику на ее первом концерте услышала одна американка, которая в молодости танцевала в русском балете в Париже вместе с женой Иегуди Менухина. По просьбе этой женщины Менухин послушал Нику и написал, что «этой девочке суждено стать большой пианисткой». И хоть такой блистательный прогноз сам по себе – это только теорема, требующая доказательств, и часто вообще не сбывается, тем не менее, Ника действительно была с ранних лет и является сейчас (после окончания британской Королевской академии музыки) концертирующей пианисткой. Совсем недавно играла Четвертый концерт Бетховена и «Рапсодию в стиле блюз» Гершвина.

Когда мы здесь оказались, сыну Илье было около семнадцати лет. Он рано, еще в начальных классах Гнесинской школы, начал сочинять. Незадолго до нашего отъезда я послал Шнитке в Германию записи сочинений Ильи, спрашивая совета, и был очень удивлен ответом Альфреда. Он написал, что «Ваш сын, несомненно, гениален» (что было, конечно же, слишком щедро сказано!), а также что ему, может быть, не следует учиться на Западе, поскольку для развития таланта

желательно противодействие, а там у студентов не хватает стимула, да и учителя недостаточно требовательны. У меня тоже были подобные сомнения. Однако, если бы сын не уехал, не исключено, что он попал бы в армию, а чуть позже даже на войну в Чечне. Вместо этого он, выиграв полные стипендии на обучение, сначала окончил Джульярдскую школу в Нью-Йорке, а затем защитил докторскую по композиции в Гарварде. Потом преподавал в университете Нью-Орлеана, сейчас работает в Израиле.

Английскому я нигде не учился. Просто читал, слушал. Каким образом зарабатывал? С подачи Вити Суслина мне из издательства Сикорского присылали корректуры, благо у меня был большой опыт редакторской работы. Я редактировал громадную первую, а также несколько последних симфоний Шнитке, расшифровывал его аккорды, написанные не твердой после второго инсульта рукой. Работал над оперой Лахенмана. По окончании правки отправлял несколько-килограммовые посылки назад в Германию.

Как Вам удалось тут закрепиться?

Прежде всего, издательство Беляева заключило со мной постоянный контракт. По их просьбе, я прислал в издательство часть своих старых сочинений и начал писать новые. Это был огромный стимул. К тому времени, как мы сюда приехали, никаких связей в Великобритании у меня не было, хотя какие-то из моих сочинений уже раньше звучали здесь. Например, фаготист Грэм Шин исполнил «Романтические послания» с камерным оркестром Би-Би-Си, также исполнялась «Sinfonia da Camera №2» и еще кое-что. Но все равно меня практически не знали. И тут последовала цепь удачных совпадений. Началось все с того, что «Composers Ensemble», прекрасный коллектив, специализирующийся на современной музыке, попросил меня написать для них вокальное сочинение. Я написал «Vorgefühl» («Предчувствие») для голоса и ансамбля на слова Р. М. Рильке. На исполнении этого сочинения оказался дирижер Скотт Строман, который попросил у меня что-нибудь для его струнного оркестра. Я аранжировал для него только что написанную для струнного квартета «Серенаду», и получилось очень хорошо. После исполнения «Серенады» он сыграл также мою «Sinfonia da Camera №4» для струнных и там-тама сначала в Дартингтоне, а потом и на небольшом фестивале в Лондоне. После лондонского концерта меня пригласил к себе музыковед и композитор Джерард МакБерни, единственный мой английский друг в то время, и познакомил с оказавшейся на моем исполнении продюсером оркестра Би-Би-Си Энн МакКэй. Ей понравилась моя камерная симфония, и она захотела ознакомиться с моей музыкой для большого симфонического оркестра. Через некоторое время оркестр Би-Би-Си записал мою симфонию «Ex Animo» и транслировал запись по радио. Отклики были замечательные – говорили, что музыка очень современная, но совсем «другая», – и в результате где-то спустя год Би-Би-Си заказало мне крупное сочинение для большого оркестра.

Так возникла «High Cross Symphony». Название ее связано со здешними местами. Когда мы приехали в Дартингтон, наша дочь стала ходить в местную начальную школу. По дороге в школу мы всегда проходили мимо «High Cross House», здания, построенного в 1932 году известным американским модернистским архитектором Уильямом Лескейзом. Мне страшно нравилось это название, оно интриговало и воодушевляло, и мне захотелось использовать его для названия нарождающейся симфонии. «Cross» (крест) в английском – это очень емкое слово. Это и пересечение, и распятие, и смесь, соединение, гибрид… «High» (высокий) – на высоте, или еще, может быть, одурманенный, возбужденный, опьяненный… В России церкви обычно строились на возвышении.

«High Cross Symphony» открывается – ни много, ни мало – двойным каноном в приму со сдвигом на одну ноту. В одном из канонов вторые скрипки следуют за первыми, закрашивая падающую в самом начале малую септиму восходящими хроматическими ходами. В это время виолончели другим каноном подхватывают идущую целыми нотами двенадцатитоновую тему альтов. Накладывающиеся на этот двойной канон вздохи солирующей скрипки придают фактуре естественность и снимают структурную напряженность, укладывая весь канон в двенадцать тактов. В укороченном до трех восьмых тринадцатом такте канон на мгновение замолкает, и в полной тишине слышатся – как неровные перебивки сердца длиной в четверть и восьмую – удары большого барабана.

В следующих двенадцати тактах полифоническая ткань отходит от строгих канонических рамок; обрисовывается медленно нисходящий полутон и за ним поспешно вскарабкивающееся со слабой доли уменьшенное трезвучие. Оно замыкается взлетом на большую септиму, и ее верхний звук повторяется трижды. Этот мотив всякий раз перебивается очередными ударами сердца, которые в тринадцатом такте поручаются литаврам и становятся более протяженными.

С третьей попытки симфония обретает полагающийся первой части быстрый темп, и взмывающее шестнадцатыми уменьшенное трезвучие превращается в трубный глас, обрамленный расползающимся по хроматизмам хором меди. Развитие этих двух элементов, время от времени прерываемое ударами сердца и вновь замыкающееся более протяженным высказыванием литавр, упирается в Andantino с густой лирической темой у низких струнных и восходящими арпеджио арфы.

Следующий раздел (Tranquillo) – побочная партия – представляет собой пасторальный островок в ре мажоре, в провозглашение которого в партии солирующей виолончели превратилось уменьшенное трезвучие. А после тонального «выравнивания» наступает «выравнивание» ритмическое: три кларнета, скрипки и альты размеренными четырехдольными четвертями вышагивают на фоне звенящего триольного пульса челесты.

Разработка врывается трехдольным размером, взлетающим уменьшенным трезвучием у флейты пикколо и кларнета и безостановочным нарастанием динамики и напряжения. Последнее усиливается ударами литавр в паре с тарелками или стремительными разлетающимися и затем сходящимися к нулю переливами арфы. Соло английского рожка и альта воскрешает побочную партию, замутненную более низкими тембрами и отсутствием диатоники. Если присмотреться к партии альта, она окажется вовсе не мажорной, как ранее у виолончели, а двенадцатитоновой. И вновь изумляет типичный парадокс музыки Шутя: ее кажущаяся гармоничность скрывает серийность. Последующие шаги на фоне триолей у челесты тоже становятся менее поступательными: четырехдольная равномерность разбавляется перебивчатой нервной трелью в верхних голосах струнных с призрачным колоритом свистка-казу.

В продолжение зеркального изложения материала слышится трубный глас с уменьшенным трезвучием и, наконец, начальный двойной канон, обе темы которого звучат в инверсионных вариантах, как интонационных, так и тембровых: первый канон у виолончелей и альтов, а второй – обертонами у первых и вторых скрипок. А бывшие вздохи солирующей скрипки из самого начала симфонии становятся стонами контрабаса и умножаются призвуками казу. И вдруг, как бы борясь с этим демоническим окружением, откуда ни возьмись возникает трубный глас, лишенный на этот раз ползущего продолжения, и мы неожиданно понимаем, что это вовсе и не глас, а тот самый неповторимый и незабываемый нос Петрушки, выживающий наперекор всему.

Да-да, острый нос вполне осязаемого Петрушки. Хоть сам композитор и возражает против применения понятия «программность» к его музыке (о чем мы услышим немного ниже), при прослушивании сочинений Шутя перед нами невольно вырисовывается череда видений – настолько ярка создаваемая им образность. Его звуковые конструкции вызывают практически неизбежные ассоциации, которые иначе как словами или рисунками мы выражать не умеем. И пусть спутница программности нарративность в его сочинениях почти никогда не встречается, нередко что-то побуждает нас досказывать сюжет, предстающий перед нашим слухом.

Вот, скажем, в наполненной импрессионистскими приемами второй части «High Cross Symphony» мне совершенно определенно чудится ночной луг с его ароматами и шорохами. Альтовая флейта и фагот ведут в квинту заунывную пастушью песню, а ветряная машина в совокупности с шелестом помпейских тарелочек по мембране литавр на фоне протяженных альтовых обертонов добавляет призрачную монотонность этому предрассветному часу.

Более яркие тембры флейты и гобоев причудливым контрапунктом поют вторую строфу этой песни, и вдруг она сметается настороженными свистами и перекличками таинственных сил, сопровождаемых ударами литавр и глиссандо струнных, а позже колокольным звоном. Фаготы, альты и виолончели начинают выплясывать танец рождающихся из ночной тьмы необыкновенных существ.

Из чередования заунывной пастушьей песни и сказочного танца и складывается вторая часть. Песня разрастается в более насыщенной оркестровке и, после ниспадающих арфовых рулад, скандируется тремя трубами. Танец обрастает непрерывной пульсацией бонгов и очевидным латиноамериканским колоритом. Затем песня пропевается у полновесной меди и – так же неожиданно, как когда-то приблизилась – удаляется в исполнении английского рожка, рассыпаясь в призвуках ветряной машины.

Третья часть – это весьма изощренные вариации на тему, излагаемую сначала у солирующей скрипки, а потом обрастающую новыми тембрами, контрапунктами, ритмическими хитросплетениями и додекафонными орнаментами. Соответствующим образом меняется и характер темы: от распевного до гротескно-комического, от судорожно-драматического до спокойного. Но спокойствие у Шутя – это не временное успокоение, а предсмертная кома. Последняя вариация воскрешает призрачную образность второй части – снится ли умирающему его детство? Или, быть может, таинственная ночь второй части была закатом жизни? Под равномерный аккомпанемент челесты и струнных духовики не играют, а дышат в свои инструменты, возрождая звучность ветряной машины и наполняя ее нездоровой нервностью человеческого дыхания и стуком сердца.

Из этого стука вырастает финал – самая короткая и простая по форме часть симфонии. Она открывается интенсивной четырехголосной перекличкой ударных без определенной высоты. Сначала двухтактовый паттерн из отрывистых синкопированных звуков исполняется на малом барабане и повторяется без изменений, а потом обогащается дополнительными длительностями, которые еще больше сбивают с места сильную долю. Этот слегка видоизмененный вариант ложится в основу почти минималистского напластования голосов четырех ударных инструментов. Вначале к нему добавляется непрерывная пульсация шестнадцатыми на том-томе, потом – четвертями у вуд-блока и, наконец, многократно повторенной фигурой из четверти и восьмой у большого барабана.

Этот ритм продолжается у контрабасов и виолончели, на фоне которых запевает душещипательную мелодию сольная скрипка. В третьем пласте – у остальных скрипок и альтов – медленно спускается хроматическая тема. Наконец, у деревянных духовых отдельными капельками-звездочками выстукиваются отголоски

первоначального паттерна. Мелодия скрипки становится все более щемящей – и вдруг прерывается напоминающей начало финала ритмической перекличкой, звучащей у всего оркестра.

Скрипка запевает вновь, на этот раз с ритмическим смещением – как паттерн у малого барабана в начале, – но и тут сопровождаемая капельками-звездочками и другими параллельными слоями. Эта прекрасная мелодия уносится выше и выше, солирующей флейтой переходит в заоблачные просторы и растворяется в звенящих переливах вибрафона, арфы и глокеншпиля. Душа, с самого начала симфонии боровшаяся за жизнь, наконец рассталась с телом.

Когда в 2008 году Шутя попросили предоставить короткое сочинение для оркестра, он решил сделать сокращенную версию «High Cross Symphony» и назвал ее «Farewell» («Прощание»). Говорящее название.

Уже живя в Британии, Вы не раз и на долгие сроки приезжали в Москву. Как происходили эти возвращения?

На короткий срок я приезжал несколько раз. В первый раз я поехал в Москву в 1999 году. Там на деньги фонда Беляева устроили три сольных концерта: Суслина, Корндорфа и мой – все композиторы из разных стран. Встреча была радостной. Исполнители замечательные. Это было время надежд...

Как-то, гораздо позже, уже в другую, так сказать, эпоху, собирались сыграть одно из моих произведений на «Московской осени», его поставили в программу, ближе к делу мы созвонились и обо всем договорились. Я приехал в Москву с семьей. Звоню, чтобы выяснить, когда будут репетиции. Оказалось, что исполнение моего сочинения отменили, а меня даже не предупредили. Что ж, это наше, российское...

«Ансамбль Студии новой музыки» Володи Тарнопольского исполнял мои сочинения несколько раз. В 2011 году в Рахманиновском зале состоялся мой авторский концерт с этим прекрасным ансамблем. В концерт было включено и сочинение покойного князя Андрея Волконского. Я очень был рад такому совместному исполнению, воспринял это как дань его светлой памяти.

А на долгий срок я оказался в Москве с 2000 по 2004 годы. Мои родители тяжело болели: сначала мать умерла, потом отец. Было трудное время (я был один у них).

В 2000 году исполнялась годовщина нашего АСМ-II (Ассоциация современной музыки), одним из основателей которого был также и я. Меня попросили написать что-то новое, и, поскольку дома у сестры моей жены, где я тогда остановился, не было инструмента, мне кто-то принес игрушечный синтезатор. Так возникло сочинение «Day and Night» («День и ночь») на слова Тютчева для голоса, продольной флейты и струнного квартета, которое я считаю одним из своих самых удачных. После исполнения говорили, что по этой музыке чувствуется, как сильно я страдаю по России. Я, конечно, тосковал – по друзьям, главным образом, и по той творческой атмосфере, которая осталась там, в прошлом. Но, надо признаться, остатки моей ностальгии тают в последнее время, когда там пошла игра совсем уж без всяких правил.

Вы пишете в клавире?

Только отчасти, в основном я сразу оркестр представляю, ведь я не пианист. Очень часто пишу без инструмента, особенно во время прогулок, а на инструменте дорабатываю и проверяю какие-то звучания.

Я удивился, когда узнал, что Равель и Стравинский всегда перекладывали из клавира в партитуру (а ведь какой шикарный у них оркестр!). Хотя если клавир пишется с достаточно четким представлением оркестра, то это уже, собственно,

и не клавир, а своего рода схема партитуры. Прокофьев, как известно, даже не писал многие свои партитуры сам, он просто подробно помечал в клавире, кто и что играет, и поручал писать партитуру доверенному человеку.

Не все композиторы одинаково хорошо чувствовали оркестр. Бывает оркестровка как бы ниже музыки как таковой (у Шумана, например, в симфониях) или наоборот, оркестр, в каком-то смысле, выше музыки (как, мне кажется, иногда у Берлиоза).

В конце четырехлетнего пребывания в Москве я написал «Sinfonia da Camera №6», несмотря на плохие условия для работы и отсутствие инструмента. Впоследствии, по возвращении в Британию, она была доработана и исполнена на Челтенхэмском фестивале[134].

Пока я оставался в Москве, растерял большинство своих контактов в Англии. Некоторые отдельные исполнители хотели потом со мной работать, но, так как я уже выпал из поля зрения и к тому же не был британским композитором, им не удавалось пробить заказы.

В Москве я тоже стал восприниматься в каком-то смысле как чужеродное тело. Со временем я совсем перестал предлагать кому-либо свою музыку, и, честно говоря, воспринимаю это спокойно. Для меня важно, чтобы она просто была…

И, может быть, однажды она выпрыгнет из стола – свеженькая и незаплесневелая (сказала же как-то одна двадцатилетняя девушка – «…моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед»[135], – и как в воду глядела!)

У Вас здесь, на Западе, сложился какой-то музыкальный круг общения?

Вообще-то, трудно поддерживать отношения с музыкантами, живя вдалеке от Лондона и других крупных музыкальных центров, где все они в основном живут и работают. Это как раз еще одна из причин некоторого, так сказать, угасания публичной жизни моей музыки.

Что ж, отчасти это плата за выбор жизни в уединении, вне большого скопления людей, вне «human zoo» (по выражению антрополога и философа Десмонда Морриса), где необходимое жизненное пространство, зафиксированное в геноме человека много тысячелетий назад, так катастрофически сжато.

Если же говорить о нашем непосредственном круге общения, то это скорее немузыканты. Мы тесно общаемся, среди прочих, с одним очень хорошим художником, с прекрасной поэтессой и ее мужем, интересным драматургом… Часто совместно устраиваем в избранной компании всевозможные творческие вечера – поэзии, музыки и т.п. Иногда мы с женой берем на себя, так сказать, русскую часть. Недавно, например, провели вечер русской поэзии 20-го века – от Блока до Мандельштама. Читали стихи в оригинале. Обсуждали, сравнивали их с различными вариантами английских переводов. Помню, как англичане были сражены этаким «марсианским» звучанием Хлебникова…

Вначале, когда я только приехал в Англию, у меня начали появляться интересные музыкальные знакомства. Одним из первых музыкантов, с которым у меня возник творческий контакт, был феноменальный исполнитель на продольных флейтах Пирс Адамс. Он случайно услышал мою музыку и попросил написать для него что-то «atmospheric» (подразумевая что-то прозрачное, живое, доходчивое, но необычное). Так возникло сочинение «Divertimento» («Дивертисмент») для продольных флейт (от басовой до сопранино – на всех один исполнитель), струнных и вибрафона. Его сыграли на фестивале в Дартингтоне, а затем играл

[134] Cheltenham Music Festival.

[135] Марина Цветаева. «Моим стихам, написанным так рано» // Марина Цветаева. Сочинения в 2-х т. Т. 1. Минск: «Народная асвета». С. 34.

оркестр «Филармония»[136] под управлением Мартина Браббинса в Лондоне. Мартин был увлечен моей музыкой. Он исполнил и другие мои произведения: «Серенаду», «Sinfonia da Camera №4», записал с оркестром Би-Би-Си «Ex Animo» и «High Cross Symphony». Но после моего долгого пребывания в России контакт с ним тоже как-то потерялся.

Однако, как ни странно это может показаться, у меня нет желания прилагать какие-то усилия для возобновления старых или поиска новых деловых контактов. Я уже давно отдал судьбу моей музыки на волю провидения. Последние годы я наслаждаюсь одиночеством, и, должен сказать, никогда не чувствовал такого душевного спокойствия, такой внутренней гармонии. Слава Богу, я хочу и продолжаю работать. У меня лежат неисполненные сочинения последних лет, я о них никому и не говорю.

То есть, в последние десять лет Вы пишете в стол?

В принципе, да, за некоторыми исключениями. Например, когда в 2006 году отмечали столетие Шостаковича, здесь, в Дартингтоне, устроили концерт двух российских музыкальных семей, Смирновых и Шутей. Все мы – включая нашего сына, находившегося в Америке – написали к этому концерту по сочинению. А наша дочь сыграла мои фортепианные «Силуэты», а также ранние прелюдии Шостаковича. К этому концерту я написал «Three Encounters with Shostakovich» («Три неожиданные встречи с Шостаковичем») для кларнета, валторны, фортепиано, ударных и струнного квартета. Сочинение пронизано ссылками на музыку Шостаковича, а вся вторая часть построена на его криптограмме DSCH.

А что было после 2006 года?

Для оркестра – «Farewell» и «In Memoriam» («В память»), остальное – камерные сочинения. Одно из них, «Russian Souvenir» («Русский сувенир») для струнного квартета и балалайки было написано по заказу Данте-квартета. Это легкая задорная пьеса. Под конец пьесы балалаечник стучит по корпусу инструмента, а квартетисты топают ногами, имитируя русскую разухабистость. На балалайке играл англичанин (!). Но поскольку балалаечника здесь трудно находить, я сделал также переложение для мандолины.

Раньше Вы русской тематикой особо не увлекались?

Не слишком, но кое-что было. Например, детский альбом для скрипки и фортепиано «Кукушкины частушки», который, кстати, оказался довольно популярным. Издавался в Москве, Кракове, Милане (в издательстве «Рикорди») и постоянно переиздается в Германии (у «Сикорского»). Есть ярко выраженные русские мотивы и в «Детском альбоме» для фортепиано.

А в 1997 году я получил заказ на некое «действо» для фортепианного трио и учеников начальной школы, где училась в то время и наша дочь. Так возникло очень русское сочинение под названием «Russian Sketches» («Русские эскизы»), где дети и танцуют, и поют. Это исполнялось в Большом зале Дартингтонского замка. Мы с женой придумали сюжет. Ника играла роль феи. Она выходила на сцену с детской люлькой, в которой лежал ребенок, олицетворяющий новую Россию (которая, в конце концов когда-нибудь родится, надеюсь!), а детский хор пел колыбельную. Дальше фея взмахом волшебной палочки открывала каждый танцевальный номер. В конце опять звучала колыбельная в сопровождении трио и школьного ансамбля продольных флейт, возглавляемых солирующей феей.

А те сочинения, которые у Вас лежат в столе, в каких жанрах?

Для оркестра уже упомянутое «In Memoriam» памяти моего отца. Но в основном они – камерные. «Ноктюрны» для альта соло, «Night Music» («Ночная музы-

[136] Philharmonia Orchestra.

ка») для кларнета и фортепиано, «Reflections» («Отражения») для флейты, виолончели и фортепиано, «Mini Trio» для фортепианного трио, «Homage to Brahms» («В честь Брамса») для тромбона, органа и ударных (здесь есть ссылка на тему третьей части Третьей симфонии Брамса). Ряд пьес для скрипки и фортепиано. Несколько хоровых сочинений на английские стихи: «Two Holy Sonnets» («Два священных сонета») на слова сонетов Джона Донна, «She Came and Went» («Она пришла и ушла») на слова Джеймса Лоуэлла для скрипки и хора и другие.

Говорят, слова в вокальных сочинениях не менее важны, чем музыка. Это скорее верно для песен, но в романсах, ариях и тем более в хорах, где музыка гораздо сложнее, слова часто даже не слышны или непонятны для человека, не знающего языка. Они более важны для композиторского вдохновения, чем для слушателя. Чайковский написал одни из самых своих знаменитых романсов на стихи Ратгауза – второсортного поэта.

Помимо вокальной музыки, у меня почти нет сочинений с названиями или программой. Для нескольких сочинений я использовал жанровое определение «sinfonia da camera», чтобы показать, что в них есть симфоническое развитие, но нет формы, которая принята в симфонии. «Largo Sinfonia» (1981) – тоже своего рода «sinfonia da camera». В русской Википедии это сочинение фигурирует как «Большая симфония», однако перевод не только сужает и искажает смысл оригинального титула, но также лишает его индивидуальности и адреса (сочинения с таким названием у меня нет). Такого рода названия не надо переводить.

Я написал только одно сочинение, в котором есть внешнее действие – это секстет для ударных под названием «Притча». Написал я его, как уже упомянуто, для Марка Пекарского, и в нем происходит театральное действо. Сначала выходит лидер (Пекарский) и играет на конге. Потом выходит второй исполнитель, повторяя на одном из расположенных на сцене барабанов то, что сыграл лидер; в это же время лидер развивает идею. Потом выходит третий, и цикл повторяется в таком же духе до выхода последнего ударника. Все они перехватывают главную мысль у лидера – идея, все время развиваясь, достигает триумфа – звучат колокола. Далее лидер начинает импровизировать на ударной установке в поисках выхода из этой идеи, но она наступает на него со всех сторон от его последователей, превращаясь в собственную противоположность. Герман Гессе в «Игре в бисер» показывает на примере искусства, что идеи, выходя из замкнутого аристократического круга, разжижаются, обесцениваются и становятся опасными. Вот и в моей пьесе носитель идеи пытается вырваться из нее. Он бегает между своими последователями, пытаясь сыграть на их барабанах, но ему не дают. Раздается сирена, лидер стреляет (стреляется!) из стартового пистолета и уходит за кулисы, где играет на вибрафоне одновременно со звучащими на сцене колоколами. Идея ушла в область предания.

А вообще, я не верю в программную музыку. Музыка – это абстрактное искусство, и она действительно начинается там, где кончается слово. Она столь же абстрактна, сколь и математика; она не нуждается в подпорках в виде текста или визуального ряда (хотя и может ими сопровождаться) – скорее визуальный ряд может нуждаться в музыке. Музыка на меня всегда действовала очень сильно, почти чисто физически, но у меня никогда не возникали какие-то конкретные образы при слушании музыки, даже когда я был маленький. Мне только мешает, когда говорят, что музыка должна означать. Один человек может представить одно, другой – другое, третий вообще ничего не представит. Я, например, только слушаю музыку, отдаюсь ей и слежу за ее развитием. Конечно, с тех пор как классические музыкальные формы, такие как соната, симфония и др., стали отживать свой век, у многих композиторов возникла потребность опереться на какой-то,

допустим, литературный образ. Однако это никак не меняет существа музыки как абстрактной и независимой субстанции.

При таком отношении к программной музыке, казалось бы, я не мог успешно работать в кино. Но оказалось как раз наоборот – я всегда попадал прямо в «картинку». Ведь музыка не нуждается в том, чтобы что-то нарисовать (тем более, что в кино это уже есть на экране). Ее назначение эмоционально оживлять действие, придавать ему глубину и дополнительный смысл.

Удалось ли Вам продолжить здесь работу в кино?

Я даже и не пытался. Просто так получить такую работу без рекомендации невозможно. В первый раз в кино попасть трудно в любой стране, потому что за киномузыку платят хорошие деньги. В Москве мне удалось пробиться в этом направлении совершенно неожиданно для меня самого.

До получения первого кинозаказа я лет пятнадцать работал в издательстве «Советский композитор». В какой-то момент я решился бросить работу редактора. Это был рискованный шаг, потому что впереди ничего не светило. Вряд ли можно было рассчитывать, что мне удастся продать какое-нибудь свое сочинение в Министерстве культуры, едва ли не единственном тогда месте, где платили композиторам. Жившие в советское время знают, что для тех, кто не занимал никаких должностей в Союзе композиторов или не хотел писать того, что требовалось (кантату о Ленине, о революции или еще какую-то подобную расписку в лояльности режиму), это было почти невозможно. И все же я кинулся головой в омут, еще не представляя, как и где смогу зарабатывать на жизнь. Ирина продолжала работать, но денег стало катастрофически не хватать, и я всерьез начал подумывать о работе ночного сторожа. И тут меня попросили сделать музыкальное сопровождение для фильма студента из ВГИКа – хоть какие-то деньги. И эта первая проба сил в таком жанре мне пригодилась.

Через некоторое время мне позвонили по рекомендации Губайдулиной, которая сама в тот момент отказалась от предложенного ей телевизионного фильма «Привет с фронта». Фильм оказался лирический, собственно не о войне – она была за кадром. Дирижировавший на записи Эмин Хачатурян сказал что-то вроде: «Давно не играл такой музыки». Фильм показывали чуть ли не каждый год в день начала войны 22 июня. Это обнадеживало. Тем не менее, новых предложений в течение долгого времени так и не последовало.

Позже, на Мосфильме, музыка какого-то композитора к уже готовому фильму была снята с монтажа, и меня попросили буквально за несколько дней написать новую, чтобы спасти положение. Я сделал это довольно успешно, и вот только тогда ситуация сдвинулась с мертвой точки, и меня стали приглашать все чаще и чаще. Над одним из моих последних фильмов я работал с Кареном Шахназаровым. Фильм «Цареубийца», с МакДауэллом и Янковским, был российско-британский, и по условию договора в нем изначально должна была использоваться музыка известного английского кинокомпозитора и дирижера Джона Олтмена, но Карен позвал меня на уже готовый фильм. Всю партитуру пришлось написать за неделю. В англоязычном варианте фильма звучит музыка и англичанина, и моя, а в русском – только моя.

А последним фильмом стала «Сумасшедшая любовь» с Абдуловым и Макаревичем в главных ролях. Когда картина была закончена, в Доме кино состоялась поистине «сумасшедшая» презентация с коньяками и икрой. Я думал, что меня осыпят золотом, но в результате не получил за этот фильм ни копейки, поскольку произошел печально знаменитый банковский крах 1992 года.

А вообще, надо сказать, длительная работа в кино представляет некоторую опасность для серьезного музыканта, так как может способствовать появлению

привычки к халтуре. Со мной этого не произошло (или не успело произойти). Напротив, этот опыт значительно меня обогатил. Я имел возможность выбирать оркестр или ансамбль практически любого состава и иногда писать какую угодно сложную музыку, которую без «картинки» непосвященным было бы трудно переварить. А в кино, если она хорошо ложится на экран, «проглатывается» фантастическим образом. Несколько раз я использовал синтезатор с оркестром, и это мне тоже потом пригодилось. Когда в Москве записывали «High Cross Symphony» под управлением Владимира Понькина, у оркестра в тот момент не оказалось хорошего качества ветряной и водяной машин, и мы заменили их синтезатором. Получилось как раз то, что нужно.

А электронной музыкой Вы не занимались, даже в кино?

Нет, только синтезатор использовал, и пару раз рок-группу, которая играла вместе с оркестром. Иногда экспериментировал. Например, в одном документальном фильме у меня кавалерия скачет под музыку, где инструменты (в основном ударные) играют все в разных размерах. Получался очень картинный, несколько «разнобойный» ритм.

У Вас поразительное чувство ритма.

Мне очень нравилось, как Стравинский использует полиритмию, хотя в целом Стравинский с его подчеркнутой объективностью не мой герой.

Но я Стравинского все равно очень люблю и всегда им интересовался – в первую очередь из-за того, что он ритм раскрепостил, а также благодаря его калейдоскопическому стилю структурирования материала. Он нанизывает одно на другое практически без развития, и в моем методе работы с материалом есть нечто родственное. Обычно я не сочиняю последовательно; пишу что-то из середины, что-то из конца, но не подряд.

А как Вы соединяете эти кусочки?

Чаще всего все складывается и выстраивается само собой, и я в какой-то момент уже подспудно знаю, где и как все будет. А после этого можно, что называется, чистить, белить и красить.

Вообще, не все дается знанием и умением. Однако, конечно же, знание и профессионализм абсолютно необходимы для написания настоящей музыки. Тем не менее (может, скажу трюизм), я думаю, чтобы создавать что-то свое, надо, прежде всего, мыслить независимо.

И все же, почему-то одна музыка, что называется, «берет за жабры», а другая нет. В музыке должна быть тайна, и она совершенно необъяснима.

«… КУДА Ж НАМ ПЛЫТЬ?..»[137]

Александр Раскатов (Россия – Франция)

Общение с этим человеком навевает воспоминания о давно ушедшем времени: он покоряет слегка старомодной манерой поведения и чрезвычайной вежливостью в жестах и поступках; безукоризненным чувством русского языка, столь редким ныне во всех поколениях; а также предельной точностью замыслов и их воплощения. При этом в его внешнем облике и речи наблюдается некое неспокойное волнение, своего рода неудовлетворенность и саморефлексия, столь не сообразуемые с моделью интеллигента старого образца. Именно на пересечении этих двух плохо совместимых характеристик представляется возможным ощутить и понять живущего в Западной Европе русского композитора Александра Раскатова: в его личности на старую, классическую «породу» интеллигента наложилась беспокойная штриховка нашего ускоряющегося времени. Раскатову свойственно размышлять о своем творчестве и о мировой музыкальной материи, анализировать и предаваться глубоким раздумьям, не впадая при этом в пустое философствование и высокомерность. Его оценки точны и строги, но не демагогичны; ему присуще «искательство», стремление дойти до сути, открыть новые бездны, которые помогут решить старые проблемы.

Музыка Раскатова также рождается на перекрестке двух ипостасей: крепкой композиторской школы русского классического образца и ультрасовременного, постмодернистского мироощущения, с его «лицом к лицу» восприятием вселенской правды. Превосходное чувство формы, блестящее искусство оркестровки, гармоническая уверенность соседствуют в произведениях Раскатова с безграничным экспериментом, свободой и авторитетностью высказывания. Его музыке веришь – даже когда она является фарсом. В нее погружаешься, ее проживаешь, дышишь вместе с нею – даже когда затронутые ею темы не отвечают твоим собственным болевым точкам. Раскатов выражается с крайней откровенностью и прямотой, затрагивая струны боли и надежды, скорби и упования. Драма его звуковых поэм разворачивается от кромешной бездны до страстных лирических высей, но никогда не изменяет тону искренности и стремлению бороться до последнего. Его музыка захватывает возможностью обретения истины.

«Доотъездная» биография Александра Михайловича Раскатова умещается на трех строках: родился в Москве в 1953 году, учился в Московской консерватории, рано стал членом Союза композиторов и затем Ассоциации современной музыки, в 1990 году был приглашенным композитором Стэтсоновского университета в штате Флорида в США. В период его отъезда из России в 1994 году из печати вышел первый том книги «Музыка из бывшего СССР» со статьей Владимира Барского о творчестве Раскатова того и более раннего времени. Как с тех пор развивалась деятельность композитора? Непросто, как и у всех оторванных от родной почвы людей. Но к сегодняшнему дню именно он стал, пожалуй, одним из самых

[137] Интервью взято в июне 2005 года в Париже (Франция), продолжено после премьеры оперы «Собачье сердце» в Амстердаме (Голландия) в 2010 году и затем в доме у композитора в городке Toury (Франция) недалеко от Парижа после премьеры его фортепианного концерта «Ночные бабочки» в 2013 году.

признанных за рубежом и крепко стоящих на ногах российских композиторов его поколения. Это выражается, в первую очередь, в том, что он ведет независимое существование именно как композитор, не полагаясь на блага какого-либо постоянного места работы – преподавательского, издательского или иного. Его часто приглашают давать мастер-классы по композиции, а также быть ведущим композитором («composer-in-residence») на крупных музыкальных мероприятиях – таких, например, как фестиваль Гидона Кремера в Локенхаузе (Австрия) в 1998 году, фестиваль Юрия Башмета на Эльбе (Италия) в 2003 году или в Национальном центре в Оттаве (Канада) в 2004 году. С сентября 2006 года Раскатов в течение года был приглашенным композитором в парижском центре «Cite des Arts». А в 2012 году состоялись пять концертов с музыкой Раскатова на фестивале «Белые ночи» в Санкт-Петербурге.

В 1998 году Александр Раскатов получил первую композиторскую премию на престижном Зальцбургском фестивале. В 2002 году компакт-диск под названием «После Моцарта», на котором ансамбль «Кремерата Балтика» записал созданную для него пьесу Раскатова «5 min. aus dem Leben von W. A. M.» («5 минут из жизни В. А. М.»), был удостоен премии «Грэмми». А в 2013-м Раскатов стал лауреатом престижной премии «Grant Prix Antoine Livio» («Гран При Антуана Ливио»), первым лауреатом которой в 1999 году был Анри Дютийе.

Среди тех, кто заказывал композитору произведения – такие звезды мировой музыки, как Квартет имени Бородина, Хиллиард-ансамбль (Лондон), Концертгебау и Шёнберг-ансамбль (Амстердам), Ансамбль духовых инструментов Сабины Мейер (Германия), Радио Франции (Париж), Штуттгартский камерный оркестр, дирижеры Деннис Рассел Дэйвис и Райнберт де Леу и многие другие.

В 2004 году государственное телевидение Голландии сняло фильм о Концерте для альта с оркестром, созданном Раскатовым по заказу Юрия Башмета, Валерия Гергиева и Мариинского театра и посвященном Д. Шостаковичу. Концерт получил название, уже ранее использовавшееся Раскатовым для одного из его камерных сочинений – «Path» («Путь»). Это название символизирует для композитора всю человеческую жизнь, у которой нет цели, и неизвестно, что будет в конце. Он говорит: «Каждый хочет пройти свой путь честно. Для меня идея пути – центральная идея каждого творца. Хотим мы этого или нет, в течение своей жизни мы развиваемся в нашем искусстве интеллектуально и человечески». Кроме того, Раскатов использует слово «путь» в его истинно русском музыкальном смысле – в качестве голоса, ведущего тему в многоголосной церковной музыке. Голос альта в Концерте – это «путь» главного персонажа. Альт у Раскатова проживает судьбу человека, которая разрушается силами оркестра, вызывая реминисценции с перипетиями человеческой жизни внутри советской системы мироустройства, когда, как говорит композитор в фильме, «личность иногда поглощалась обществом, которое потом строило ему монументы. Жизнь была связана с человеческим страданием. Не потому, что мы хотели страдать, но просто такова была судьба последнего столетия в России. Люди могли быть посажены в тюрьму за их музыку. Искусство было чем-то бóльшим, чем просто звуки или слова. Мы не выбирали, где родиться. От минусов нашего существования мы пришли к творческим плюсам». Так, от трепетного дрожания, драматической борьбы и нечеловеческого напряжения в начале альт прорывается к романтически-ликующему гимну в завершении Концерта.

Долгое время Раскатов был связан с издательством Беляева; в последние годы сотрудничает с издательством Сикорского. В большинстве случаев его ноты издаются крупным форматом с авторских рукописей, сохраняя в растиражированном варианте все особенности каллиграфического почерка композитора и его нотации, недоступные компьютерному набору. Кроме того, многие его произведения

записаны на компакт-дисках фирм «Chant du Monde» (Франция), «BIS» (Швеция), «EMI» (Великобритания), «NBELive» (Нидерланды), «Nonesuch» (США), «Wergo» (Германия), «Claves» (Швейцария) и других.

На диске фирмы «Megadisc» («Мегадиск», Бельгия), названном «From the outside» («Снаружи»), изданы произведения в исполнении певицы Елены Васильевой, тонко чувствующей искусство Раскатова. «Gebet» («Молитва») был создан в 1996 году для сопрано и струнного квартета на текст из молитвы «Кадиш». Он сложен из мерных восходящих песнопений, перемежаемых разрывающими душу вскриками боли в противоположном – нисходящем – направлении, как бы задающими вечный неразрешимый вопрос. Еще одно сочинение для того же состава, также созданное для Елены Васильевой, – «...and meadows merge into the sky...» («... и восходят поля в небо...») – было заказано Квартетом имени Бородина. Васильевой же посвящен и «Ritual» («Ритуал», 1998) на стихи Велимира Хлебникова для сопрано и ударных (на которых играет певица) – одна из самых ярких камерных пьес Раскатова, использующих разнообразные техники работы с голосом, он пения до крика. Продолжая начатое Хлебниковым, Раскатов разделяет его слова на отдельные слоги и фонемы, делая их при помощи вокализирования еще менее распознаваемыми и расчленяя их вторжениями ударных.

Выявление музыкальных качеств словесного текста и воплощение их при посредстве ультрасовременных техник композиции и исполнения является одним из основных методов работы Раскатова в вокальных произведениях. В кантате «The Last Freedom» («Последняя свобода»), написанной в 2001 году по заказу Шёнберг-ансамбля, он использует литургические тексты на старославянском и латинском языках, а также на иврите, в сочетании с текстами Д. А. Пригова. Пьеса «Obikhod» («Обиход»), созданная в 2003 году по заказу Хиллиард-ансамбля и Штуттгартского камерного оркестра для четырех мужских голосов и струнного оркестра, написана на старославянские литургические тексты. В обоих произведениях весьма по-разному (драматически и даже публицистически в первом и более повествовательно, в духе старинного русского силлабического скандирования во втором) преломляется раскатовское обращение к вечным темам.

Что было важно для Вашего формирования как композитора?

Пожалуй, самым важным был период учебы в Мерзляковском училище при Московской консерватории. Я закончил училище в 1972 году. В то время там работала когорта великих людей, великих и профессионально, и человечески, которых сейчас с трудом встретишь. То были несуетные люди, обладавшие фантастической аурой: Ю. А. Фортунатов, В. П. Фраенов, Д. А. Блюм, Ю. Н. Холопов; К. К. Баташов, мой первый педагог по композиции. Для меня это был своего рода «гессевский» период. Я вспоминаю о нем и думаю: если бы когда-нибудь мне пришлось преподавать, я бы, наверное, хотел преподавать именно в таком колледже. Консерваторию я с таким теплым чувством не вспоминаю.

А кто был там Вашим педагогом?

Учился я у Альберта Семеновича Лемана. Не знаю, насколько много это мне дало в чисто «цеховом» отношении. Но многие его «афоризмы и максимы» запомнились. Например, что «нужно лечить не сочинение, а сочинителя». В этом я неоднократно мог впоследствии убедиться. Но в целом я не чувствовал себя эти пять лет в своей тарелке.

Скорее всего, это моя проблема, а не консерватории. Там ведь тоже были замечательные педагоги, и некоторые из них те же самые, что и в Мерзляковке, но контекст был другой. Атмосфера пропала. Одним из немногих событий, повлиявших на меня в консерваторский период, была единственная моя фольклорная

экспедиция зимой 1973 года в Волгоградскую область к донским казакам. Удивительное пение этих людей я вспоминал и тридцать лет спустя, живя и работая в Европе, и, уверяю Вас, эти воспоминания поддерживали и укрепляли меня.

После консерватории, в 1979 году, когда мне было 26 лет, я вступил в Союз композиторов. Помню, как меня поддержали тогда Э. Денисов и А. Шнитке. Просветительскую деятельность Э. Денисова тех лет трудно переоценить. Его серия концертов «Новые сочинения композиторов Москвы» включала все яркое и лучшее, что создавалось в те годы, и мне – еще совсем молодому человеку – посчастливилось в этих концертах участвовать. С трепетным чувством вспоминаю о той внутренней поддержке, которую всегда ощущал от А. Шнитке. Его музыка в 70-е – 80-е годы имела какое-то особое предназначение в музыкальной жизни Москвы. Она объединяла и в своем роде даже моделировала особый тип слушателей, образованных и свободно мыслящих. Это была музыка, активно плывущая против течения. Сильнейшим образом энергетически заряженная, она несла «в е с т ь». Против течения плыли и любители этой музыки. Но, чтобы плыть против течения, необходимо, как минимум, наличие этого течения! Иначе: «…куда ж нам плыть?..» Сейчас, когда бываю в Москве, вижу, что этот тип слушателей почти совсем ушел. Нет уже тех «ушей», а слуховая планка – увы! – упала низко…

Под словом «уши» разумею не физиологический аппарат, а восприимчивость, настрой на определенный тип душевной вибрации композитора. Не претендую на обобщения, т.к. все-таки редко посещаю Москву, но чувствую, что – благодаря причинам отнюдь не музыкальным – здесь выработалось какое-то странное культурное самодовольство. Иногда гораздо проще и комфортнее не знать, что существует какой-то еще мир… Я родился в Москве и прожил там 40 лет; думаю, что имею право на эти горькие слова.

В то же время глубоко убежден, что именно России всегда останется свойственно имманентное желание глубинного постижения сути вещей. Глубинного, а не коммерческого.

С какого времени Вы живете в Европе?

С 1994 года, когда меня пригласило в Германию мое тогдашнее издательство. Здесь, в Европе, я стал, так сказать, «privat-komponist»: нигде не служу, а это значит, что за мной не стоит никакой институциональный аппарат, на который я мог бы опереться. Живу только за счет своего карандаша. Бог миловал, пока получается.

В целом, возвращаясь к вопросу о важных для моего формирования влияниях, надо сказать, что судьба подарила мне на Западе встречи, которых я бы, возможно, не имел, если бы в свое время не рискнул поставить многое на карту.

Я счастлив, что мне довелось работать с такими выдающимися музыкантами, как гениальный Хиллиард-ансамбль, кларнетистка Сабина Мейер, скрипачка Изабель Фауст, виолончелист Питер Виспелвей, валторнист Бруно Шнейдер, дирижеры Маркус Стенц, Михаэль Гилен – легендарный дирижер, для которого Б. А. Циммерман написал свою знаменитую оперу «Солдаты».

Важен и постоянный профессиональный и человеческий контакт с Еленой Васильевой – замечательным музыкантом и блестящей певицей (она – лауреат первой премии Моцартовского конкурса в Зальцбурге; много лет работала с Э. Шварцкопф)[138]. Это мой близкий друг, и я благодарю Бога за то, что мне есть кому показать новое сочинение, серьезно поговорить о музыке.

Историческим явилось для меня общение с великим музыкантом Дьёрдем Куртагом. В 1998 году он (вместе с Клаудио Аббадо) присудил мне Первый приз

[138] Француженка русского происхождения Елена Васильева – вторая жена Раскатова.

Зальцбургского пасхального фестиваля за Струнный квартет, и после этого у меня начались важные заказы. Но дело не только в призе. Общение с Куртагом имело для меня исключительное значение чисто по-человечески. Мы с ним много говорили по телефону и стали «телефонными друзьями». Помимо того, что он говорит по-русски, специфическое ощущение вакуума вокруг переселившегося с Востока на Запад человека ему оказалось хорошо знакомо. Помнится, моей тогдашней «идеей фикс» было говорить о высочайшем среднем уровне композиторов Европы. В какой-то момент я даже предположил, что, наверно, надо что-то в себе изменить, чтобы лучше «вписаться» в новую звуковую среду. На это он сказал: «Ничего Вам не надо менять», – и произнес следующую фразу: «Просто нужно лучше себя самого узнать».

Но ведь это очень непросто – «узнать самого себя»?

Осознание себя в так называемой «эмиграции» (мы еще вернемся к этому понятию) – это болезненный процесс. Гораздо безопаснее писать усредненную западноевропейскую музыку, которая легче скушается. Когда себя узнаешь, это не всегда приятно. Проходишь через ступени не только рая, но и ада тоже – особенно когда делаешь это в психологически сложных условиях. Одно дело – «узнавать себя», сидя на завалинке в российской деревне или в Рузе с рюмкой водки среди хороших друзей, при полном душевном комфорте. На Западе процесс узнавания себя с карандашом в руке происходит в условиях отторжения от привычного мира, и не «благодаря», а «вопреки». «Вопреки» – вот это очень важно. Только из этого трения может что-то возникнуть.

Если живя, скажем, в Париже, нужно проделать болезненный внутренний путь, чтобы понять, кто ты такой, откуда родом, что тебе дальше делать, и вообще, что от тебя нужно музыке, можно ведь надолго замолчать и долго мучиться. И тогда все проблемы стилей, «измов», чтобы было не так, как у соседа по лестничной клетке – все это в какой-то момент отпадает, как шелуха.

В наши дни, когда молодой композитор приезжает на Запад, он чаще всего пишет музыку по принципу принадлежности к «школе». Но ведь здесь в каждой деревне есть свой «Х» или «У», и стать «Х» номер пятьсот или «У» номер двести в принципе не интересно. А именно эту принадлежность к «школе» приехавший автор считает ценной: вот, мол, я из России, а тоже умею писать как «Х». Раньше, когда СССР был закрытой страной, западным коллегам казалось странным, что там люди тоже что-то знали и умели. Сейчас это уже не работает, и нужны другие мотивации и ресурсы.

Эта очень сложная проблема не имеет рецептурного решения. С одной стороны, нельзя быть питекантропом и непрофессионалом, а с другой – если просто повторять то, что делается вокруг, то никогда не будешь интересен ни для кого. Парадоксально, но только собственный интимный опыт может стать интересным и для других, а не средства, взятые напрокат. Но, повторю, рецептов не существует.

А вообще «эмигрант» – понятие абсурдное. Если англичанин поедет жить в Швейцарию, он же не будет считаться эмигрантом у себя в стране. Я не знаю американских или японских композиторов-эмигрантов. Надеюсь, что когда-нибудь понятие «эмигрант» в том контексте, в котором оно бытует, присущее только нам, исчезнет. Слово это сейчас звучит унизительно и старомодно. Я понимаю, что когда-то оно было связано с революцией и железным занавесом, но сейчас это слово должно постепенно уйти из лексикона, и тогда мы начнем понимать, кто мы такие. «Эмиграция» – это оборотная сторона крепостного права, а ностальгию мы испытываем по инерции потому, что Россия долгие десятилетия была «улицей с односторонним движением». Мигрировать должны мысли, а где в

этот момент находится тело – это уже второй вопрос. Я себя лично «эмигрантом» не считаю. Я, может быть, меньше эмигрант, чем тот, кто сейчас в Москве или Питере сочиняет на манер американского минимализма. Но просто территориально он находится в России, а я – нет.

Я себя считаю российским музыкантом, но не принадлежу к какой-то группе. Для меня это очень важно – не быть в группе. Потому что в музыке каждый отвечает за себя. Все организации создаются только для классификации и выживаемости. А я не хочу приклеивать себя как засушенный цветок в гербарий, мне становится скучно. Я не верю в это, не верю в «измы». Я верю только в конкретных персонажей, в контакты личностей, в человеческую дружбу, наконец.

Чем дальше, тем больше я не хочу ничего брать на веру и напрокат. Современный западный музыкальный мир похож на гигантский супермаркет, где у каждого продукта есть свое название, цена, красивая упаковка. Ты приходишь туда и знаешь, где искать нужный тебе продукт. Ужасно то, что мы и сами являемся продуктами. Если у товара вообще нет названия, и его нельзя классифицировать – это, может быть, и гениально, но в этом таится гигантская опасность. Это значит, что, возможно, никогда не найдется покупатель на то, что ты производишь. Сейчас каждый фестиваль имеет соответствующий своей тематике репертуар. Но как быть, если ты не «классифицируешься», а то, что ты делаешь, не укладывается в какие-то узкие рамки?

И вот в какой-то момент я понял, что никому ничего не должен. Это великое ощущение…

Вы себя назвали российским композитором. Как в Ваших произведениях это сочетается с использованием иврита и еврейской тематики? Как Вы себя ощущаете российским композитором, находясь за пределами России?

Я ощущаю себя российским композитором с… итальянскими корнями. Имею в виду Гвидо из Ареццо. А вообще-то самое главное в Вашем вопросе и моем ответе – первая половина фразы: я ощущаю себя. Что до моего еврейского происхождения – когда-то я говорил с А. Тертеряном, мы встретились в Доме творчества. Он мне доказывал: «Понимаете, Саша, Вы же и то, и другое. Вы должны чувствовать себя только богаче».

Я действительно считаю свои личные корни достаточно богатыми, потому что если даже рефлексология, тип мышления у меня от еврейской линии, то культура все равно российская; от этого никуда не денешься, да я и не хочу от этого никуда деваться. И я все время помню об этом, поскольку, живя здесь, забыть о своем происхождении очень легко. А когда живешь в России, об этом как бы и не надо помнить, там твоя принадлежность к России подразумевается.

Какой Вам видится ситуация в современной российской музыке?

Я не имею права на «экспертные оценки», т.к. мне не часто, к сожалению, доводится бывать в России. Тем более, не хочу никого учить жить: менторство мне вообще-то не свойственно.

Одну «болевую точку» все же хотел бы нащупать. Это тяга к анекдоту, причем далеко не всегда высшей пробы. Впрочем, сейчас время, когда, грубо говоря, платят не за качество, а за поступок. Несколько лет назад я как бы ввел в обиход термин, который даже кое-кто здесь стал повторять, а именно: на смену попарту пришел «блеф-арт». Вот за «блеф-арт»-то и платят.

Не знаю, кто придумал термин «современная музыка». Как будто во времена Шуберта она была не современной! Просто в нашем случае слово это я писал бы через тире: «со-временная». Это что значит? Музыка, рожденная своим временем и тут же со своим временем и ушедшая. И так было всегда. Всю дорогу.

Вы спросите: какое ее принципиальное отличие? Одноразовость. Как пластиковая посуда в супермаркете: использовать только один раз. Вот почему для меня важнейшим критерием в оценке сочинения является как бы наличие в нем «двойного дна», некоей ауры, которая рождает желание слушать вторично. Слава Богу, есть в Москве такие большие мастера, как Александр Вустин, Фарадж Караев, Владимир Тарнопольский; я всегда жду их сочинений и готов их многократно слушать.

Важно ли Вам сохранять российскую самоидентификацию?

Безусловно. И, как я уже сказал, особенно живя здесь. Я должен быть благодарен за тот опыт, который мне послала эта жизнь, несмотря на все трудности. Мы же не вольны знать, что с нами происходит. Судьба забрасывает нас в другой мир, как молекулы, и мы начинаем ткать паутину, маленькую нить по восстановлению каких-то внутренних связей со своей страной. Мы не можем стереть в себе какие-то вещи, даже если захотим. А если мы будем стараться сделать это искусственно, все будет слышно и заметно. В этом смысле каждое сочинение должно давать свой ответ на этот извечный вопрос. Мне кажется (я надеюсь), что я сохранил свое российское музыкальное звукоизвлечение, но я не открещиваюсь от других корней, наоборот, стараюсь в каком-то смысле их культивировать. Отсюда и возникают «Gebet», «The Last Freedom» и другие сочинения. Поэтому если все же попытаться себя классифицировать, я бы назвал себя музыкально русскоязычным композитором еврейского происхождения, разрывающимся между Францией и Германией. А какую гремучую смесь это может дать в музыке, я не знаю.

Как Вы себе представляете механизм поддержки наших композиторов?

Прежде всего, эта поддержка и уважение должны бы исходить от российских исполнителей. Если мы сами себя не будем уважать, как можно ждать этого от чужих? Российские исполнители могут для своих пишущих соотечественников столько сделать!

В этом плане я могу считать себя счастливым человеком. Моя работа с выдающимися российскими музыкантами современности, давно уже принадлежащими всему миру, – Ю. Башметом, В. Гергиевым, Г. Кремером – стоит абсолютно особняком. Осознание того, что ты пишешь для таких людей, вносит в работу гигантскую дополнительную энергетику. Сотрудничество с такими титанами музыки меня очень вдохновляет.

Радует также, что постепенно возникают новые контакты с Россией. Когда у меня в 2001 году появился подходящий заказ, я пригласил в Амстердам ансамбль Д. Покровского и моего старинного друга Марка Пекарского и объединил их с Духовым ансамблем Нидерландов в сочинении «Голоса замерзшей земли». Было очень интересно.

По заказу Квартета имени Бородина я написал сочинение с голосом «…и восходят поля в небо…» к концерту в БЗК. Пела Елена Васильева. Я получил истинное удовольствие от совместной работы. Ведомые «рыцарем камерной музыки» Валентином Берлинским (к сожалению, ныне уже покойным), бородинцы трудились с истовостью давно забытых времен. Альтовый концерт для Ю. Башмета был написан по заказу Мариинского театра и прозвучал под руководством В. Гергиева. Это был заказ исключительной важности.

Для российского автора, живущего, как я, в Европе, все это крайне важно. Ведь мы оказываемся с композиторами-«аборигенами» в абсолютно не равных условиях. Гораздо лучше, если у тебя есть возможность остаться дома, где тебя ценят и где государство предоставляет тебе возможность нормально жить и быть полезным своей собственной стране.

Сейчас везде по Европе заказывается очень много опер, буквально-таки «ренессанс» жанра! Французы заказывают французам, голландцы – голландцам и т.д. Россия – исключение. Во всяком случае, здесь это становится чем-то из ряда вон выходящим. К тому же сейчас композитор, как сапер, ошибается только один раз! Вспомним, что было раньше: какая была первая опера Чайковского? «Воевода»? Сейчас, если бы человек все-таки получил заказ и написал своего «Воеводу», с ним бы распрощались! И мир не узнал бы «Пиковую даму»! Получается, что если тебе один раз в жизни заказали оперу, это все равно, что ты в лотерею «роллс-ройс» выиграл. А это должно быть абсолютно нормальным процессом. Надо дать человеку право идти дальше. Тогда может появиться не только «Воевода», но и «Пиковая дама».

Нужна ли Вам поддержка исполнителей и публики, или Вы можете обходиться без нее?

Как-то у меня был «workshop» в Роттердаме, и меня из зала спросили: «Что Вы чувствуете как российский автор, будучи сегодня в Роттердаме?». А я сижу и буквально ничего не чувствую. В конце концов, мой ответ был: «Выражаясь футбольным языком, я играю все время на чужом поле». Мой ответ, кажется, оценили. И действительно, проблема «своей публики», проблема натяжения ниточки между собой и аудиторией пока не решена (может, она и в принципе не решаема при моем образе жизни). Например, если всю жизнь живешь в Москве, то люди могут пойти на твой концерт, чтобы послушать именно тебя, так как тебя хорошо знают. А здесь этого гораздо труднее достичь. При этом мне до сих пор везло: залы на концертах, где звучали мои сочинения, почти всегда были полные. Но в России всегда существовало какое-то натяжение между автором и воображаемым слушателем, который, может быть, придет на твой концерт. И когда ты пишешь, ты моделируешь, воссоздаешь этого, возможно, даже не существующего слушателя. Здесь я иногда не совсем знаю, для кого пишу. Например, получил я заказ по факсу, и в факсе было указано, сколько минут должна длиться вещь и прочие детали. Я был очень рад получить этот заказ, но в подобных случаях может возникнуть какая-то выхолощенность: мотивация сочинения становится иной. С другой стороны, есть какие-то внутренние заказы, которые сам хотел бы себе сделать, но может пройти вся жизнь, а собственное желание так и не совпадет с внешними обстоятельствами.

Вы в основном работаете по заказам?

В целом, да. Иначе здесь никто и не живет. Но не так давно я переписал оперу, которой занимался еще в последние годы жизни в Москве, и это я сделал для себя. Это опера по рассказу Эдгара По «Колодец и маятник» о пытках узника в камере испанской инквизиции. Либретто на английском и русском языках написал А. Парин. Опера двенадцать (!) лет пролежала у меня в столе, и я всегда думал, что она не закончена. И вот однажды я показал ее Елене Васильевой, и – о чудо! – мы оба почувствовали, что опера практически готова! Лена посоветовала мне срочно «довести ее до ума», что я и сделал. Но, пожалуй, это – единственное исключение, все остальные сочинения возникают по заказам.

Жить по таким законам не просто, ведь никто тебе здесь не гарантирует, что это будет продолжаться вечно. Кроме того, сам факт заказа, если он сделан людьми, которых ты не знаешь, вовсе не означает, что сочинение получится на все сто процентов, потому что в его основе может не возникнуть какого-то важного фермента. Когда я пишу для Гидона Кремера, для Юрия Башмета, я знаю, для кого я сочиняю, и чувствую, как надо это делать. Когда я пишу для Елены Васильевой, я знаю ее голос; когда пишу для Марка Пекарского, я знаю его стиль, его инструменты, и понимаю, как мне писать...

Ваша музыка полна необычных звучаний и новых музыкальных решений. Что для Вас означает обращение к звуковым экспериментам и инструментальному театру?

Когда-то я отдал инструментальному театру свою посильную дань. Я много работал с Марком Пекарским. Считаю его выдающейся музыкальной личностью. На заре своей туманной юности я написал для него пьесы «Приглашение к концерту» и «Воспоминание об альпийской розе». Мне тогда эта работа дала очень много, я понял какие-то важные вещи и не открещиваюсь от этих сочинений. Но сейчас не уверен, что тот подход к работе мне достаточен. Надеюсь вновь написать для Марка, и уж совсем по-другому. Всему свое время.

Вообще, понятие «музыка» зависит от того, что именно каждый из нас в это слово вкладывает...

Лично мне сейчас важно, как то, что я делаю, звучит в аудио-формате. Так сказать: «минус видео». Если при этой формуле вещь, даже если это инструментальный театр, не теряет в ценности, то я – «за».

А ведь до сих пор бытует идея, что использование театральных эффектов – это автоматическая индульгенция, пропуск в современность. Однако за этим может скрываться неумение инструментовать до-мажорные трезвучия.

...Придумывать новое в музыке? Кто-то может придумать то же самое на одну минуту раньше тебя – где-нибудь в Рио-де-Жанейро. Что же, это автоматически обесценивает твою придумку? Тогда получается, что музыка – как марка холодильника: на новой модели прибавляется одна кнопка, значит, старый холодильник можно выбросить, потому что он морально устарел. Но с музыкой дело ведь не так обстоит? У меня нет больше ни желания, ни времени для погони за химерами. Живя здесь, я потерял веру в силу чистых экспериментов – на наших глазах их кануло в Лету немереное количество. Если в какой-то момент я начинаю ощущать нечто большее, какой-то нерецептурный парадокс, то тогда мне кажется, что все последующее возникает практически само собой.

Как Вы работаете с точки зрения техники?

Если б я сам мог это определить... Почему бы не так: отключение и контроль, работающие в одновременности? Впрочем, все это – аспекты, которыми впору заниматься скорее психоаналитику, а не композитору.

Когда-то я принимал участие в разговорах о своей музыке, но со временем постепенно разучился говорить о ней. Я просто не умею обосновывать свою музыку. Скажем так: мне это вредно.

Несколько лет назад я был приглашен в Канадский Национальный Центр Искусств в Оттаве для проведения мастер-классов и концертов с молодыми композиторами Канады, США и Мексики. Прежде чем что-то написать, эти молодые ребята должны были выдать папку с анализом, объяснением всей структуры, техники, каждого аккорда нового сочинения. Часто такие объяснения бывают интереснее конечного результата. Это своего рода сильная музыкальная аллопатия, как я это для себя называю. А я, если б и преподавал композицию, то был бы скорее «музыкальным гомеопатом».

А в чем Вы находите вдохновение?

Очень ценю внутренний покой. Его трудно обрести и легко потерять. Главная опасность, которая подстерегает на Западе – проблема вакуума. Пишущим людям нужны какие-то питательные соки. Были б другие обстоятельства, я бы с удовольствием пожил в какой-нибудь «Новой российской Рузе». Это ведь была уникальная «резервация» для творческих людей. Для меня очень важны встречи. Благодаря им понимаешь, что не идешь совсем вслепую. Мы не можем замы-

каться в самих себе. Хотим мы этого или нет, мы все-таки дети другой геополитической и социальной системы.

Как-то в Москве я встретился с выдающимся поэтом и изумительным человеком Геннадием Айги (к сожалению, ныне покойным); мы провели сказочное время вместе. Или вот мой новый друг, замечательный художник Андре Бразилье, человек, близко знавший Шагала. У него недавно прошла персональная выставка в Эрмитаже, а мы, оказывается, с ним соседи!

Вы преимущественно обращаетесь к русской тематике и текстам?

Часто. Одно из моих сочинений называется «Обиход». Дело было так. Мне позвонил Дэвид Джеймс (контратенор из Хиллиард-ансамбля) с информацией, что Штуттгартский Камерный Оркестр хочет сделать мне заказ на сочинение с Хиллиардом. Я спросил, не возражает ли он, если я напишу что-то на русском языке. Он не возражал. Я тогда взял тексты, которые давно были у меня в голове – все они из «Требника» и связаны с погребением. А назвал я эту вещь «Обиход» не потому, что все время использую обиходный лад. У меня есть сочинение «Круг пения». И «Обиход» – это нечто в том же плане. Это то, что мне хотелось бы ввести в обиход музыкальной практики. Вообще я всегда с большой радостью пишу все, что связано с голосом.

В наше время взаимных уничтожений стилей текст является путеводным маяком, который может вывести композитора на правильный путь в плане целей, средств, техники – будь то фонемы Хлебникова или Арто или латинские канонические тексты. В самом тексте уже заложено ощущение стиля и языка.

... Был бы я музыкальным этнографом, с удовольствием поездил бы по миру, чтобы реально соприкоснуться с музыкальными культурами, которых мы не знаем. Как-то купил комплект компакт-дисков «Голоса мира», там собраны шедевры культур народов всего мира, от голоса до инструментов и многочисленных их взаимопроникновений и имитаций. Альбом издан почти как диссертация, с гигантским буклетом. Я тогда испытал шок. Ведь в этих культурах существует то, что мы сейчас только тщимся найти!..

У меня тогда был заказ на сочинение для «Cite de la Musique» («Город музыки») в Париже, посвященное использованию голоса, и я написал «Ритуал» на текст В. Хлебникова. Сочинение выразило мое ощущение от этих культур, но через призму сегодняшнего дня и через новые идеи звукоизвлечения, которые на самом деле абсолютно не новые. Они существуют много сотен лет, просто мы об этом не знаем.

До сих пор помню ту бурю, которая разразилась после премьеры этого самого «Ритуала». Зал разделился пополам; одна половина была бурно «за»; зато другая... кидала в меня и Елену Васильеву скомканными программками. А я-то думал, что написал что-то вполне невинное!

Всю жизнь мы соединяем несоединимое, «строим мосты» и «ткем паутину». Когда я жил в России, то много писал на западные тексты – английский, латынь. Здесь, в Европе, стала возникать у меня тенденция к языковой «многопластовости». В «The Last Freedom» используются иврит, латынь, старославянский, немецкий, английский.

Но наибольшее удовольствие я получаю, когда имею дело с большой русской поэзией. Очень надеюсь обратиться вновь к стихам Г. Айги. Мне хотелось бы вернуться к родному языку на каком-то другом уровне витка спирали. Я бы решил такое новое сочинение с позиций «отстранения». В данном случае предметом «отстранения» является феномен российской культуры. Помните «Алхимика» Коэльо: иногда нужно отправиться к египетским пирамидам, чтобы узнать, где спрятано сокровище. С другой стороны, а если не отправишься?

Русская тематика проявляется и в одном из последних сочинений композитора. В 2012–2013 годах, проживая недалеко от Парижа, Александр Раскатов написал свой первый полноценный фортепианный концерт. До этого у него было несколько опытов создания сочинений для фортепиано и оркестра, но он не считает их настоящими концертами. А это произведение, несмотря на необычную двенадцатичастную структуру, он назвал концертом, отразив в жанровом определении виртуозность сольной партии, вплетенной в разноплановую оркестровую фактуру. Музыка эта, заказанная двумя западными оркестрами (Резидентским оркестром Гааги в Голландии и Сиэтлским симфоническим оркестром в США) для японской пианистки Томоко Мукаяма вполне «интернациональна», и лишь в момент кульминации в ней неожиданно, но весьма безапелляционно возникает «русский дух».

Тема концерта заинтересовала Раскатова после посещения оранжереи бабочек где-то в центральной Европе. Он увидел там сотни разноцветных и разнокалиберных порхающих созданий и решил изобразить некоторых из них в своем концерте, который в результате получил подзаголовок «Night Butterflies» («Ночные бабочки»). Так возникли 12 частей-миниатюр, наполненных разными творениями с особым характером, поведением и типом полета. Эти части объединены в получасовое произведение по типу «Бабочек» Шумана или «Мимолетностей» Прокофьева, и отдельные образы-бабочки экспонируются здесь калейдоскопически, без связок или взаиморазвития. Нескончаемые переплетения всевозможных фортепианных и оркестровых красок создают затейливый звуковой мир в каждом из этюдов-миниатюр, где фортепиано соревнуется с оркестром в изобретательности живописания, виртуозности и разнообразии приемов.

Неуловимые бабочки первой квазишопеновской части уступают место во второй темному хоралу меди, который сопровождается фортепианными шагами подкрадывающегося привидения. Мелькающие стаккатные скачки в третьей части подготавливают четвертую – одну из самых масштабных частей цикла. Ворчащий призрак из мира привидений возвращается посреди хроматической реки фортепианных фигураций. Звон колоколов приносит череду таинственно ползущих тритоновых триолей, оттененных криками сов.

Пятая часть – это этюд, построенный на неистово повторяющихся нотах, которые резко прерываются хроматическими пассажами сначала у фортепиано в двойную октаву, а потом у меди. Эти пассажи в свою очередь сменяются яростными фортепианными трелями, приводящими к еще одному кругу повторяющихся нот и двойных хроматических октав. Шестая пьеса вновь вводит нас в мир неизвестного и фантастического. Разрозненные жутковатые аккорды сменяются колокольным звоном и зловещими утверждениями у меди. А в следующей части возвращаются медленно парящие бабочки.

В восьмой части целая армия огромных существ с большими крыльями (поддерживаемая кластерами у всего оркестра на фортиссимо) сталкивается с одиноким голосом, молящим о чем-то сокровенном в верхнем регистре фортепиано. В следующей части разнокалиберные бабочки попадают куда-то на зачарованный пентатонный восток. В короткой десятой части подвешенные гармонии духовых продолжаются подпрыгивающими фортепианными аккордами. В начале одиннадцатой части неоднократно повторяющийся звон колоколов перемежается двузвучным синкопированным мотивом у фортепиано, который постоянно прерывается таинственными аккордами, но тем не менее постепенно вырастает в более длительные поэтические фразы.

В последней части концерта возникает сильный эмоциональный перелом, сопровождаемый необычайным сюрпризом. В фортепианной партии многоголосно излагается простая песенная мелодия, и вдруг солистка начинает едва слышно не-

тренированным голосом напевать эту же мелодию, постепенно увеличивая уровень громкости, но не форсируя звучание вокально или драматически. Раскатов использовал здесь несколько тактов из русской народной песни «Ты, полынька ле да полынюшка», опубликованной в 1937 году в собрании «Песни Пинежья» под редакцией Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд. Композитор по-своему продолжил эти такты, дополнив фортепианную фактуру квазифольклорным пением в попытке воспроизвести гомофонную манеру развития.

Эта необычная песня, исполненная нетренированным голосом в конце виртуозного фортепианного концерта, непроизвольно побуждает мимолетную близость к отдаленной неизвестной стране и к полузабытому царству прошлого. Даже не знакомые с русской культурой люди отзываются на теплоту этой песни, поскольку она – пусть и не из первых уст, а проведенная через сердце Раскатова и исполняемая в нетипичной инструментальной обработке, – навевает воспоминания об идеализированном времени и месте, которое многие из слушателей никогда не посещали. Видоизмененный мир этой песни, тем не менее, вызывает ностальгические ассоциации, переведенные композитором с языка достоверных знаний и чувств, связанных с его родиной, в область эмоциональных отзвуков, резонирующих с западной публикой.

В заключении концерта эта прекрасная песня неожиданно сменяется простыми, но активными аккордами духовых и фортепианными арпеджио, и мы начинаем понимать, что песня была всего лишь видением, которое исчезло в жестокой реальности.

Почему же Раскатов включил русскую народную песню в произведение, предназначенное для западной аудитории? Композитор рассказал:

> Наше детство состоит не из движущихся картин, а из застывших дагерротипов. Когда мне было лет 5–6, мы снимали дачу под Москвой и как-то пошли гулять. Я помню лесную просеку, на которой видел бледно-голубых мотыльков – обычных, с объективной точки зрения некрасивых маленьких мотыльков. Они не являются большой редкостью, но в детстве все видишь впервые. Я помню, как они перепархивали с одного цветка на другой. Это зафиксировалось перед моим взглядом и даже совпало с ощущением некоей музыки, которую, мне казалось, я тогда услышал. Меня заворожил ритм их полета. Помню, что это был хвойный лес.
>
> Когда, полвека спустя, я стал писать это сочинение, то вспомнил бледных мотыльков своей страны в подмосковном лесу, и меня перенесло совсем не в тот лес, а как если бы эти мотыльки блуждали по северным просторам. Они почему-то вдруг стали ассоциироваться у меня с природой севера – может быть, потому, что сейчас я живу к югу от России, и вся Россия для меня – север. Это воспоминание пятидесятилетней давности навело меня на мысль об использовании музыки севера, в которой могла бы отразиться моя печаль по поводу утерянной природы, утерянного детства, утерянной страны.
>
> Моя рука сделала движение, чтобы взять случайно уцелевший раритет 30-х годов, оказавшийся на моем столе, – книгу архангельских напевов «Песни Пинежья». Я ее открыл и попал на песню, которую, видимо, когда-то и раньше для себя проигрывал, – и понял, что мне нужны из нее только два такта, а дальше меня повело, как если бы я был певцом-сказителем и представителем устной традиции. У песни оказалось совершенно другое продолжение, и, на мой взгляд, невозможно понять, где кончается одно и начинается другое. Я сам не знаю, как это получилось: народная песня с авторским продолжением.
>
> Вначале я написал эту мелодию для фортепиано, а потом почувствовал, что если это сыграть на рояле, получается как-то примитивно. Я понял, что эту ме-

лодию надо петь, но петь неточно, и поэтому в фактуре возникло так называемое ленточное многоголосие: когда одна рука играет одно, другая другое, а голос поет третье. Сначала я робко думал, что пианистка должна себе тихонечко подпевать. Но моя жена, замечательная певица Елена Васильева, которая прекрасно знает мою музыку и исполнила многие мои сочинения, убедила меня, что пианистка должна петь в полный голос, а вот играть может негромко. Японка Томоко Мукаяма, для которой я написал этот концерт, взяла несколько уроков у Лены и вдруг запела русским народным голосом.

Почему в написанной по заказу двух западных оркестров и японской пианистки пьесе о бабочках, увиденных в Европе, возникла русская народная песня? Никогда не знаешь, что вдруг высветится на чердаках нашей памяти. Иногда мы вспоминаем совершенно незначительный момент – он вдруг выскакивает без нашего желания. Вот и здесь произошло что-то такое. Куда поедет этот концерт для исполнений, не имело для меня никакого значения. Имело значение странное резюме, уходившее корнями в порхание на просеке подмосковного леса, о котором я, честно сказать, так тоскую. Это тоска о детстве, о молодости, о здоровье, о том, что все впереди. Поэтому я и перенесся на воображаемый север. Может быть, в архангельской области таких мотыльков и не существует, но для меня не важно, почему они у меня залетели туда из подмосковного леса.

После этой песни вдруг выясняется, что она была миражом. В ее заключении стонущее скольжение струнных покрывается неожиданно возникшим простым, но очень действенным аккордом медных и духовых и еще ударом фортепиано: мираж растворился в жуткой действительности. А в самом конце пьесы начинает звучать варган (или, как его еще называют, «еврейская арфа»), подчеркивая ориентальную – экзотическую для западного слуха – направленность этой песни.

За несколько лет до «Ночных бабочек» Раскатов завершил свое главное на сегодняшний день сочинение. В июне 2010 года на фестивале «Голландия» в Нидерландском национальном оперном театре в Амстердаме состоялась премьера его оперы «Собачье сердце» по повести Михаила Булгакова. Премьера прошла с почти невероятным успехом. Спектакль был повторен восемь раз, через несколько месяцев был перенесен в Английский национальный оперный театр в Лондоне, в 2013 году прозвучал в знаменитом итальянском театре «Ла скала» и затем, через год, в Лионском оперном театре. Это – невиданная траектория для нового оперного произведения, созданного композитором-эмигрантом. Даже оперы ведущего американского минималиста Джона Адамса, одного из самых популярных в мире современных композиторов, не удостаивались столь частого пост-премьерного проката в разных странах мира. Живость музыкального пера Раскатова покорила даже людей, совершенно не знакомых с современной русской музыкой и литературой.

Опера была заказана Нидерландским оперным театром по инициативе его директора Пьера Ауди. Композитору была дана полная свобода в выборе сюжета, и он остановился на «Собачьем сердце». Либреттист, в прошлом художественный руководитель театра «Ла Скала» Чезаре Маццонис, работал с итальянской версией текста, в которой знакомые до мозга костей булгаковские идиомы наверняка звучали не так сильно, как на русском языке. Джордж Эдельман, руководитель музыкального фестиваля Клаудио Аббадо в Феррари и фестиваля Юрия Башмета на Эльбе, сделавший обратный перевод на русский, сыграл очень важную роль в работе над проектом и стал своего рода связующим звеном между Маццонисом и Раскатовым. Композитор отредактировал обратный перевод, и в нем булгаковская специфика оказалась не просто восстановлена, но высветилась еще более подчеркнуто.

Раскатов увидел в булгаковской повести некий печальный вывод, который сам писатель не мог себе позволить сделать. В опере, в отличие от повести, нет «хэппи-энда». Если у Булгакова все возвращается на круги своя, и продолжается мирная и счастливая жизнь, то у Раскатова Шариков не исчезает, а размножается в виде клонов, заполняя собой весь мир. Однако Раскатов не считает возможным бесповоротно осуждать Шарикова и восхвалять Филиппа Филипповича в качестве положительного героя. Он говорит:

> Я не согласен с тем, что Филипп Филиппович – это носитель благородного начала, а Шариков – редкая сволочь. Это, конечно, так, но не совсем. Филипп Филиппович ставит себя на место творца и производит нечто, но в опасный для себя момент забирает назад жизнь существа, которое создал. С другой стороны, он – художник, который вынужден уничтожить свой шедевр. Шариков же, при всем своем гнусном характере, коль скоро был создан, имеет право на жизнь, на имя, на жену, а у него это право отнимают. Одна из его важнейших фраз звучит в 14-й картине: «Значит, остаюсь один. Потому что был собакой». Эта маленькая фраза является ключом к моему пониманию этого сюжета. Это трагический момент, несмотря на весь маразм ситуации. Таким образом, персонажи в этой пьесе не черно-белые, а меняются по смыслу и характеру. Белое может стать черным, а скорее всего – перейти в промежуточный цвет. Поэтому и лейтмотивы в опере не всегда закреплены за определенным героем, а взаимозаменяются, кочуют из партии в партию, из одной ситуации в другую. Это – опера-калейдоскоп: перевернешь его – и получается другая картинка из того же набора цветов.

Читать либретто оперы Раскатова – одно удовольствие, поскольку оно чисто театральными средствами и точными штрихами на сжатом пространстве передает суть романа Булгакова и дополняет ее оттенками восприятия с высоты наших дней. Следуешь этому либретто с раскатовской партитурой в руках – и удивляешься, насколько детально композитор отразил булгаковское понимание российской истории, интерпретированное через опыт многих десятилетий советской и постсоветской власти; насколько современен язык этой партитуры, и насколько непохожа эта опера ни на какой иной продукт того же жанра. Сочетание Раскатова и Булгакова оказалось донельзя органичным, как перчатка на руке. То ли писатель был рожден для того, чтобы его творение было воплощено в звуки именно этим композитором, то ли дар композитора наиболее совершенным образом заиграл именно при озвучивании данной повести – сочинение получилось роскошное, не отпускающее, остро-нужное.

А если добавить к этому найденное британским режиссером Саймоном МакБерни сценическое решение, осуществленное им при премьерной постановке и основанное на советском фактологическом антураже, получится один из ярчайших оперных спектаклей, каждая деталь которого наполнена полифонической значимостью и своеобразной красотой: слушатель и зритель не устают наслаждаться тем, насколько виртуозно авторы заставили работать наше подсознание, впитывая звуковые и визуальные сигналы и перерабатывая их в нечто, глубоко резонирующее с нашими душами.

Саймон МакБерни хорошо знаком с советскими реалиями, а фамилия этого театрального режиссера, основателя и руководителя лондонского театра «Комплисите», известна российским театралам и музыкантам. Родной брат Саймона, замечательный британский музыковед Джерард МакБерни, учился еще в советское время в Московской консерватории и, несомненно, передал брату свои впечатления. Детали советского быта воспроизводятся режиссером детально и про-

думанно, хотя постановка совершенно не является буквалистской. Время в ней расслоилось и затем слилось в более широкое, объяв абсурдность советскости в целом: «объединенное время» оперы включает в себя как элементы послереволюционного периода, который описывал Булгаков, так и черты сталинской эпохи, и даже самого вождя – также «двойного», вобравшего в себя как знаменитый низкий голос с кавказским акцентом, так и облик вождя картавого. На экране над сценой транслируются эпизоды из сталинских физкультурных парадов на Красной площади; на сцене периодически появляются толпы голодранцев под красным флагом; прочитываются десятки Манифестов коммунистической партии; поются революционные песни.

Но опера – вовсе не об ужасах советской власти, и весь этот нэпманско-сталинский антураж нужен лишь для того, чтобы создать не возникшую ни в одном другом обществе атмосферу фантасмагории и сюрреалистической сатирической драмы, а также чтобы подчеркнуть основную мысль: наука пришла к катастрофическому концу, поскольку рождает зло, и ученым необходимо нести за это ответственность. После «обратной операции» по возвращению Шарикова в стихию животных мир не возвращается в дом профессора Преображенского, поскольку Шариковых расплодилось несметное количество. Опера заканчивается уникальным приемом: оркестр замолкает, и все находящиеся на сцене артисты орут (поскольку пением это назвать нельзя) в мегафоны, олицетворяя собой множество новых Шариковых[139].

Использование мегафонов – одно из феноменальных изобретений Раскатова. Мегафон применялся в оперных постановках и ранее – скажем, для усиления голоса дракона Фафнера, поющего из-за сцены в вагнеровском «Зигфриде». Однако в «Собачьем сердце» мегафон используется не столько для усиления голоса, сколько для придания ему металлической, злобной, животной окраски. Главное действующее лицо – собака Шарик – озвучивается двумя голосами, выступающими последовательно либо одновременно. Один из них – «Приятный голос» – стерильно-чистый, без вибрато, контратенор, олицетворяющий все лучшее, жалостливое, любящее, что существует в любой собаке. Другой голос – «Неприятный» – это драматическое сопрано с сильным низким регистром, которое, собственно, не поет, а рычит и урчит в мегафон[140]. Такое расслоение дает возможность более многогранно обрисовать этот странный персонаж – говорящую собаку.

Сценически, Шарик в своей собачьей ипостаси был изображен при помощи аж шестерых артистов: оба певца – контратенор и сопрано с мегафоном – непрерывно сопровождали большую куклу – тощую, кожа да кости, черную собаку, ведомую четырьмя кукловодами. Сам по себе прием сценического воплощения героя посредством нескольких актеров не нов. Вспомним хотя бы оперу Филипа Гласса «Les Enfants Terribles» («Ужасные дети») по произведению Жана Кокто (1996), в которой два главных героя существуют в созданном их собственным изображением мире и не замечают реальности. Оперные певцы, исполняющие роли этих героев, дублируются танцорами, которые помогают еще более полно обрисовать образы. Да и куклы для изображения героев также применялись ранее – скажем, в роли ребенка Мадам Баттерфляй в знаменитой постановке оперы Пуччини режиссера Энтони Мингеллы в театре «Метрополитен» в Нью-Йорке (кстати, кукловоды и в «Мадам Баттерфляй», и в «Собачьем сердце» были из блистательного лондонского кукольного театра «Blind Summit Theatre»). Исключительно новаторской является

[139] Первоначальной идеей постановщиков было запустить на сцену десятки собак, но в результате ограничились лишь мегафонным размножением их голосов.

[140] Эту роль в премьерной постановке исполняла Елена Васильева; роль писалась во многом с расчетом на нее.

изначальная концепция не столько постановщика, сколько самого композитора – изобразить героя при посредстве двух голосов и нескольких актеров одновременно, да еще и насытить ткань оперы разнообразными лейтмотивами, помогающими слушателю ориентироваться в происходящем. Образ Шарикова многогранен, объемен, всеподавляющ; от его сценического воплощения нельзя оторвать глаз, а его звуковая реализация становится ведущим музыкальным компонентом спектакля.

Начинается спектакль именно с лейтмотива Шарика и Шарикова. Это – тема с характерным пунктирным ритмом, стаккатной артикуляцией[141] и разбросанной по краям диапазона интерваликой, на слух похожая на двенадцатитоновую серию. Но в ней лишь одиннадцать неповторяющихся звуков, да и развивается она не по додекафонным, а по мотивно-вариационным законам, с постепенным сокращением количества звуков при повторах и, со временем, с видоизменением ритмики.

Первым на сцене появляется мегафон – «Неприятный голос» тощего пса, бредущего и воющего в снежной тьме. Вскоре вступает «Приятный голос» Шарика с горькими жалобами и словами «Я погибаю». Этот мотив (назовем его «ритмом гибели») – еще одна из ключевых ритмико-мелодических формул оперы, в которой важен ритмический компонент: подразделение четырехдольного такта на две четверти с точкой и обычную четверть, идущие против отбивания четкого четырехдольного метра.

С первых же звуков оперы становится понятно, что ее интонационно-ритмическая основа соткана из типичных компонентов русской оперной традиции. В «Собачьем сердце» переплавлены влияния Мусоргского, Шостаковича, Шнитке и даже Чайковского. Прямого цитирования, за исключением народных песен, здесь нет, однако разительная индивидуальность музыкального языка Раскатова основана на сочном стилевом коктейле и восхитительно смелом высвечивании музыкальных приоритетов. Скажем, материал «Приятного голоса» Шарика явно исходит из интонаций и гармоний Юродивого, начиная с причитаний пса о том, что ему дворник бока обварил. А далее его дурные предчувствия и жалость к самому себе – «И дворники швырнут мой труп на телегу» – обрисовываются посредством погребального церковного песнопения и подхватываются завываниями «Неприятного голоса».

Вдруг – «Что это, виденья перед смертью?» – возникает пленительный ниспадающий пассаж у флейт, кларнетов и рояля, дополняемый квазибарочными фактурными фигурациями. Это еще одна формула-характеристика Шарика, проходящая через всю оперу; назовем ее «музыкой прекрасных видений». Произносимые «Приятным голосом» слова «Тепло, трава, лето» озвучиваются ниспадающими аккордовыми дуолями звончатых инструментов (челеста, чембало, фортепиано), подхватываются краткими барочными фигурациями и, наконец, разливаются арпеджированными пассажами струнных и зовами меди «quasi ‘idillico’»[142]. Та же «музыка видений» очарует Шарика, когда его приманит краковской колбасой Филипп Филиппович Преображенский и поведет к себе в дом. Даже дворник Федор с его мотивом, напоминающим звонок в дверь, не сумеет остановить Шарика в его влечении за колбасой, хотя «Неприятный голос» и успеет пробормотать: «Хуже этого на свете нет. Опаснее дворника». Со словами «Иду в рай за собачье долго-

[141] Раскатов называет «Собачье сердце» «оперой-стаккато», указывая на то, что прием стаккато в ней используется во всевозможных модификациях, вплоть до патологической издевки. В опере применяются полтора десятка разных приемов чисто вокального звукоизвлечения, связанного со стаккатированием.

[142] Заметим, что Раскатов виртуозно использует итальянскую терминологию для обозначения характера происходящего – например, в партитуре встречаются такие экстравагантные пометки как «Estatico bizzarro» или «Lamentoso, quasi “jurodivyj”».

терпение», одновременно произносимыми «Приятным» и «Неприятным» голосами, Шарик, после оркестровой связки, состоящей из нисходящих аккордов меди с ударами колоколов, попадает в квартиру Филиппа Филипповича.

Вторая картина представляет слушателю совсем иное звуковое и визуальное пространство – это мир профессора Филиппа Филипповича Преображенского и медицины[143]. Вводится и новый герой – Борменталь, ученик и помощник Преображенского, появление которого всегда сопровождается его лейтмотивом – трехзвучным нисходящим мотивом в низком регистре с трелью на среднем звуке. Борменталь интересуется, как Филиппу Филипповичу удалось заманить пса, и тот отвечает ровными четвертями на двух повторяющихся звуках: «Лаской. Только так можно обращаться с живыми существами», – это одно из многих «нравоучений», высказываемых профессором на протяжении оперы. Сопровождаются эти речитативные нравоучения особой фактурой: от сильно акцентированных четвертей, диссонантно дублирующих речь профессора, ответвляются уходящие вниз арпеджированные триоли. На этой судорожной триольной фактуре – назовем ее «фактурой нравоучений» – Преображенский произносит одну из важных фраз оперы: «Они напрасно думают, что террор им поможет. Нет, не поможет. Ни белый, ни красный».

Вслед за нравоучениями начинается сатирическая вставная сцена: Преображенский осматривает двух немолодых пациенток, желающих повысить свою сексуальную активность. Во время рассказа второй пациентки о ее душевной драме звучит аллюзия на музыку Чайковского, со «слюнявым» мотивом у меди и с тремоло на аккордах у струнных, громкость каждого из которых резко уменьшается от форте к пиано.

Третья картина – центральная с точки зрения обрисовки характера Филиппа Филипповича. В ней представители домкома пытаются отобрать комнату из квартиры Преображенского, и он с успехом отстаивает свои права. Здесь возникает и первая цитата: в сопровождении мотива «Смело, товарищи, в ногу» появляются четыре пролетария, к которым на судорожной триольной «фактуре нравоучений» свысока обращается профессор. Цитаты в опере используются только для характеристики пролетариата и «антиинтеллигентского» лагеря, как будто у этих персонажей не хватает индивидуальности для создания собственных мелодий. Цитаты мгновенно создают нужную атмосферу: скажем, когда пролетарка Вяземская, пытаясь убедить Преображенского отказаться от столовой, говорит: «Ни у кого в Москве столовых нет, даже у Айседоры Дункан», звучит вульгарный вальсок, намекая на сферу деятельности великой танцовщицы. На что профессор горделиво отвечает в духе гимнического славословия: «Я не Айседора Дункан!! Я Филипп Филиппович Преображенский!!!»

В этой же картине впервые в опере выявляется ансамблевое мастерство Раскатова: квартет пролетариев, называющих свои имена и скороговоркой сообщающих «Мы – новый комитет по управлению этим домом», накладывается на повторяющиеся басовые реплики Преображенского: «Пропал дом». Как в финалах моцартовских опер, при объединении разных интонационных и ритмических источников каждого из участников ансамбля создается ощущение комической суматохи и несколькими штрихами обрисовывается драматургическая ситуация.

Увесистый трехзвучный мотив из нисходящих по малой терции двух четвертей и повтора последней ноты с вдвое более протяженной длительностью (это своего

[143] На премьере в Амстердаме роль Филиппа Филипповича исполнял бесподобный Сергей Лейферкус. Благодаря богатству его тембра и широте сценической натуры им была создана превосходно соответствующая образу Преображенского сценическая аура.

рода сокращенный на одну ноту вариант варлаамовского «Как едет ён») становится «мотивом квартиры Преображенского», который появляется всякий раз, когда туда переносится действие.

Основным эпизодом третьей картины становится телефонный разговор Преображенского с Большим Начальником Петром Александровичем. В звенящей тишине на фоне протянутых обертоновых звуков отдельных струнных не теряющий достоинства Преображенский рассказывает о ситуации и сообщает, что отменяет операцию Петра Александровича, поскольку не может работать в таких условиях.

Слоги в словах Преображенского «Уезжаю из Москвы, из России» выкрикиваются в восходящем гаммообразном движении и разделены паузами, а последние гласные в словах «уезжаю» и «России» распеты на два восходящих снизу звука с синкопированным акцентом на втором. Этот резкий, вымученный и не подобающий натуральной акцентности речи мотив подчеркивает взвинченное состояние Преображенского. Несколько позже этот мотив перерастает в другой, состоящий из прыгающих по широким интервалам дуолей, пересекающих метрическую сетку в 5/8 – это «мотив гнева». В такое состояние Преображенский приходит только в самые тяжелые для него моменты, в другое время сохраняя присутствие духа. Впрочем, оно к нему довольно быстро возвращается и здесь, после очередного проведения судорожной «фактуры нравоучений».

В восстановленной звенящей тишине телефонного звонка Преображенский сообщает Большому Начальнику, что уезжает и оставляет ключи Швондеру, который и будет оперировать. Швондера подзывают к телефону, и он в ужасе принимает указание оставить Профессора в покое. Победивший Филипп Филиппович начинает говорить вальяжным голосом с мягкими интонациями, а затем во всеуслышание утверждает: «Я не люблю пролетариата».

Когда Швондер принимает поражение, неожиданно раздается комментарий «Неприятного голоса» Шарика, все это время тихо наблюдавшего со стороны: «Как оплевал! Ну и парень!», возвращая внимание к основному герою оперы.

Оркестровая связка, аналогичная той, которая уже прозвучала между первой и второй картинами, приводит к сцене в столовой. Служанка Зина кормит Профессора, Борменталя (сопровождаемого его мотивом) и Шарика (охарактеризованного его самой первой, отрывисто-стаккатной интонацией) замечательным обедом, во время которого в сознании Шарика возвращается материал «прекрасных видений» – еды и тепла. А в речи Профессора возникает еще один новый оборот: триолью голоса против квартоли струнных звучит «приказание» на слова «Вот никаких и не читайте», запрещающее Борменталю читать советские газеты во время еды.

Пятая картина – это еще одна вставная сцена. Наевшийся Шарик поет счастливую арию в ре-бемоль мажоре с колоратурными трелями на словах «Какой вкусный обед, теперь я Шарик, круглый как мяч». Под ритм испанского танца он воображает себя собачьим принцем, а затем случайно подсматривает сексуальную сцену между служанкой Дарьей (ее мотив – это перевернутый «мотив квартиры») и дворником Федором, который характеризуется песней «Эх, дубинушка, ухнем».

Наконец, наступает главное событие первого действия: операция по омолаживанию Шарика, которая, как станет ясно позже, из-за научной ошибки Преображенского окажется операцией по превращению Шарика в человека.

В операционной суета: все готовятся к предстоящей работе. Шарик пытается удрать и пойти пожрать, но Филипп Филиппович на «мотиве приказания» требует, чтобы ему не давали есть. Начинается усыпление собаки, и Шарик чувствует неладное: усыпление происходит на фоне «ритма гибели» с разбегающимися во все стороны гаммами.

Тематический материал операции разрастается из двух контрапунктических пластов, в полукарикатурном виде напоминающих главную тему Восьмой симфонии Шостаковича, с широкими интервальными ходами и вскриками. Никто не сомневается в том, что Шарик умрет, однако струнные col legno продолжают еле слышно, ритмом «я погибаю», выстукивать его пульс. Наконец, Иван Арнольдович Борменталь торжественно объявляет: «Профессор, Вы гений!» (не сатирический ли это перепев знаменитых куплетов Трике из «Евгения Онегина»: «Ви роза, ви роза...»?), подкрепляя свои слова гимническим славословием: «Гений всемирного масштаба!».

В сценическом воплощении картины операции Шарика наиболее убедительным образом раскрылся гений режиссера Саймона МакБерни. Репортаж с операционного стола стал ключевым визуальным стимулятором всего спектакля, в буквальном смысле перевернув все традиционные представления о театре и смешав жанры. Безудержная фантазия привела МакБерни к перенесению места действия с переднего плана авансцены на весьма отдаленный: операция совершается за закрывающим все сцену стерильно-белым занавесом, с ослепляющим подсвечиванием в сторону зрительного зала, превращающим происходящее за этим занавесом в театр силуэтов и теней. Операционная располагается в верхней части сценического пространства, занимая сравнительно небольшой участок общего объема. При этом стены и пол квартиры меняют углы наклона, плоскости перестают быть ровными и начинают двигаться в разных направлениях, привычная перспектива накреняется и теряет стабильность; предметы приобретают неожиданные ракурсы; по занавесу-простыне ручьями течет заливающая все кровь. Фантасмагория усугубляется демонстрацией в силуэтном отражении половых органов, вынимаемых из полиэтиленовых пакетиков, и другими якобы реалистическими деталями операции, а также заключением Преображенского: «Смотри, не издох. Ну, все равно издохнет».

В заключительной картине первого акта, разворачивающейся на протяжении нескольких дней и всего процесса выздоровления Шарика, Борменталь стучит на письменной машинке под аккомпанемент хора домкома, фиксируя в своем дневнике все подробности операции и выздоровления Шарика. Еще одна находка МакБерни заключается в том, что он сажает самого доктора на каретку воображаемой пишущей машинки и двигает эту каретку вместе с ним влево-вправо по просцениуму, и при этом на нескольких задних планах разворачивается полифония параллельных пластов и действий: на экране транслируются советские физкультурные парады, где-то поют большевики, газетчик распространяет новости, Дарья и Зина отпускают комментарии о состоянии здоровья и активности Шарика, Преображенский прописывает ему лечение.

Когда из морды Шарика начинает прорисовываться человеческое лицо (под крики Дарьи «Урод!»), в оркестре ровными четвертями проводится его начальный, стаккатно-синкопированный, мотив, потерявший здесь острую ритмику. Несколько позже, во время резкого ухудшения состояния Шарика, тот же мотив раскладывается на мелкие, но ровные триоли. Шарик поправился – «Встал на задних лапах! Совсем без шерсти!», – вновь сопровождаемый своим мотивом на ровных четвертях. Затем постепенно мотив Шарика вычленяется ровными отрывистыми восьмыми, разделенными паузами. Наконец, Шарик обретает человеческое лицо и человеческий голос – третье звуковое воплощение, в дополнение к «Приятному» и «Неприятному» собачьим голосам. На этот раз Шарик – точнее, уже Шариков – характеризуется буффонадным тенором с колоссальной тесситурой.

Помимо сценического воплощения, чисто музыкальное наполнение этой картины соткано из многих параллельных текстов и контрапунктически насыщено.

Здесь вновь возникает моцартовского плана ансамбль-финал с одновременными скороговорками персонажей, демонстрирующий всеобщую истерику. Доктор Борменталь продолжает стучать по клавишам пишущей машинки, фиксируя развитие Шарикова: «Очень маленький рост, крайне низкий лоб. Голос хриплый. Постоянно сквернословит, играет на балалайке. Курит». Толпа подхватывает выкрики газетчика и устраивает массовую оргию с завыванием сирен, реагируя на такие строки из передовиц как «Родился ребенок, играющий на скрипке, от профессора, от профессора» и «Семеро лавочников предсказали: это конец света». Провокатор вопит: «Светопреставление! Виноваты большевики», вызывая буйство триолей, как в самых банальных образцах киномузыки, восходящих по акцентированным ступеням диатонического до минора. Заканчивается первое действие воплем Шарикова, обращенным к Филиппу Филипповичу: «Отлезь, гнида!»

Второй акт оперы – череда бесконечных приключений Шарикова, вызывающих ужас, ненависть и гнев всех окружающих. Действие ускоряется, картины сменяют друг друга все быстрее и чаще, но продираться сквозь их череду становится все более увлекательно, ведь слух при этом четко ориентируется на ставшие уже знакомыми ритмомелодические формулы и музыкальные сферы влияния.

В восьмой картине – начальной картине второго действия – Филипп Филиппович представляет Шарикова медицинской аудитории на фоне почти органной, нереально-обертоновой звучности струнных и хора коллег, литургическим песнопением просящих Преображенского покаяться. Шариков заводит задорную похабную частушку, и неожиданно хор коллег ее подхватывает.

В девятой картине Шариков требует узаконивания. «Лейтмотив квартиры» переносит нас в кабинет Филиппа Филипповича, и Профессор читает донесение Швондера («Никаких сомнений нет в том, что это его незаконнорожденный сын») на фоне «фактуры нравоучений». Шариков отвечает вульгарной фразой с балалаечным аккомпанементом: «Что-то Вы меня, папаша, больно утесняете», а затем жалуется на притеснения Профессора, используя псевдобарочный фактурный оборот, при посредстве которого он уже не раз вызывал сострадание. Дождавшись вступления звончатых инструментов (челесты, клавесина и фортепиано), ассоциирующихся у него с теплом и счастьем, пусть и появляющихся здесь с гротескным шаржем, Шариков требует написания документа, удостоверяющего его личность, и заявляет, что фамилия его будет Шариков. Здесь-то и возвращается начальный мотив оперы, на этот раз с полностью восстановленной ритмической структурой. В человеке осталась собачья суть.

В следующей картине профессор Преображенский под диктовку Швондера (сопровождаемого, как всегда, мелодией «Смело, товарищи, в ногу») составляет для Шарикова удостоверение личности, а затем происходит сцена, едва ли не затмевающая собой картину операции с точки зрения режиссерского мастерства: Шариков внезапно видит кота, гонится за ним, запирается в санузле и начинает там расправу с бедным животным. Насквозь прорываются бумажные стены, из которых потоками льется настоящая вода и лезут любопытные. Филипп Филиппович, не останавливаясь, исступленно вопит: «Кот! Кот!» Борменталь кричит на пять четвертей: «Ради Бо-ога, успоко-ойте пацие-ентов!»[144]. В конце концов, дворник Федор – «Эй, ухнем» – залезает в санузел через верх, выключает воду, выпускает Шарикова вместе с котом и останавливает сумасшествие.

Одиннадцатая картина демонстрирует еще несколько ракурсов тотального безумия. Под аккомпанемент расстроенных инструментов фальшиво тянет квазире-

[144] В следующей картине Преображенский с этой же мелодико-ритмической формулой будет благодарить и успокаивать Борменталя.

волюционную песню одуревший хор. Под «ритм гибели» Шариков рассказывает Преображенскому, что читает переписку Энгельса с Каутским. Наконец, Борменталь уводит Шарикова в цирк, догоняемый репликой Профессора: «Только, ради Бога, посмотрите, в программе котов нету?».

Знакомая по первому отделению четырехаккордная связка между картинами переводит действие из комнаты домкома в квартиру Преображенского. Два пьяных мужика перекрикиваются нецензурными выражениями по медленно спускающейся хроматической гамме. Возмущенная Зина пронзительно вопит, что украли 25 рублей, и Шариков взваливает вину на нее. Дарья пытается ее успокоить. Наконец, Филипп Филиппович и Борменталь остаются одни. Борменталь благодарит Преображенского за все, что тот для него сделал, и под заговорщицкие, на пианиссимо, глиссандо флейты, обертоны струнных и стаккато тромбонов предлагает убить Шарикова. Перед Преображенским впервые встает дилемма: сохранить созданного им ублюдка или совершить преступление, несовместимое с призванием медика.

Профессор кается: «Я из симпатичного пса сделал гнусного человека. Да я, доктор, просто осел!». Мелодическое восхождение по диатонической гамме, напоминающее о «киномузыке» из финала первого действия, сопровождается «страшным пунктирным ритмом» на нисходящей октаве и уничтожающими ударами литавр. И тут, на пианиссимо, в партии Борменталя рождается еще один лейтмотив: Борменталь в исступлении повторяет бессмысленные слова «Finita, Клим», а чуть позже на тот же мотив Филипп Филиппович накладывает слова «Убийство не позволю», тем самым прочно связав эту ритмо-мелодическую формулу с только что внедренной в его мозг мыслью об убийстве.

Тринадцатая картина проносится молниеносно, за одно мгновение – столь же быстро, сколь и пробегающий по сцене в погоне за очередной кошкой Шариков, обзывающий разжиревших котов «буржуями, империалистами, не признающими рабочий класс антисоциальными паразитами».

В следующей картине выясняется, что Шарикова взяли на работу начальником отдела по отлову котов, а свою секретаршу он собирается взять в жены и поселить в квартире Преображенского, где ему, согласно выданному ранее документу, официально принадлежат восемь метров. Под аккомпанемент «мотива гнева» Филипп Филиппович разъясняет секретарше суть дела, и та впадает в истерику, крича «Я отравлюсь» между колоратурно взмывающими и ниспадающими стаккатными гаммами, в то время как Шариков заикается на фоне низких деревянных: «Но я хочу иметь подругу. ... Женщина это мое право».

Вслед за этим в гости к Филиппу Филипповичу приходит аж сам Большой Начальник, чтобы в такой же звенящей тишине, как и в первом акте, только на этот раз в реальности, а не по телефону, медленным речитативом предупредить доктора о доносе Шарикова.

Предпоследняя, шестнадцатая, картина оперы открывается трагико-лирической мелодией в духе автора «Пиковой дамы», с квинтолью у низкого контрабасового кларнета, на которую чуть позже накладываются слова принявшего окончательное решение Преображенского: «Создатель! Уничтожь свое созданье». Уже ставший хорошо знакомым синкопированный «ритм гибели» разрастается в интермеццо ударных и символизирует проходящую вне оперного времени и пространства обратную операцию – по превращению Шарикова в собаку.

«Страшный пунктирный ритм» из двенадцатой картины прослаивает начало эпилога, в котором Следователь пытается арестовать Преображенского за убийство Шарикова. Гремучая смесь различных лейтмотивов – ритмов гнева и убийства, рулад секретарши, нечленораздельного вопля перерождающегося из Ша-

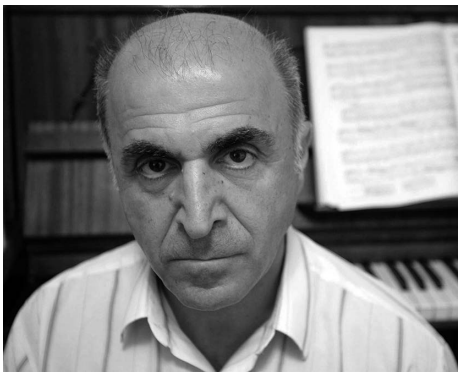
рикова в Шарика существа – приводит к обмороку Следователя, а затем к арии «Приятного голоса» вновь ставшего собакой Шариком, с псевдобарочными оборотами и словами «Для нашего времени мне свезло, здорово свезло». Но дело, начатое в апартаментах Преображенского (а о месте действия дает знать разросшийся до громыхающего трехдольного марша «лейтмотив квартиры»), закончилось весьма плачевно: Шариковых теперь не сосчитать, и все они хором орут в мегафоны, как бы отвечая на прозвучавшее еще в двенадцатой картине пророчество Филиппа Филипповича: «А Шариковы тотчас всех сожрут, своих дрессировщиков первыми».

Слушатели уходили с премьеры «Собачьего сердца» ошарашенными. Чаще других в фойе Нидерландского оперного театра слышалось слово «гений», адресованное попеременно Михаилу Булгакову, Александру Раскатову и Саймону МакБерни. Роман Булгакова, бесспорно, является одним из ярчайших литературных произведений XX века. Театралы, несомненно, будут с пристрастием изучать тонкости постановки МакБерни – первой работы замечательного режиссера в оперном театре. А музыкантам досталась уникальная возможность осознать, что среди них живет редкостно одаренный и умный композитор, музыка которого едва ли не сильнее поражает не во время наблюдения за ее визуализацией в зрительном зале, а при изучении с партитурой в руках.

Здесь есть чему удивляться. Кинематографический – прокофьевский – принцип монтажа в опере Раскатова сочетается с мелодикой, объединившей такие разрозненные приемы, как острая, со стаккатными прыжками по экстремальным диапазонам, мелодика и безвысотное Sprechstimme, а также совершенно уникальные и новаторские способы звукоизвлечения. Многообразные оттенки инструментальных красок и сочетаний, найденные композитором, наверняка войдут в словарь современного оркестрового языка. Народные инструменты, военные духовые ансамбли, пиццикато контрабасов, глиссандо тромбонов, всепроникающая роль низких медных и деревянных духовых инструментов, имитация фальшивого звучания, использование мегафонов и большого арсенала необычных ударных, а также, в кульминационных моментах, полное отключение оркестра и передача лидирующих позиций вокалистам – уже одно перечисление этих приемов может указать на богатство композиторской техники Раскатова.

Пытаясь найти адекватные булгаковскому языку звуковые средства выражения, Александр Раскатов не поскупился на внедрение в свою оперу радикальных, не слыханных дотоле приемов музыкальной выразительности, подчинив как исполнителей, так и слушателей необходимости осознать противоречивость и апокалиптичность нашего времени. Избрав для этого оперный жанр и возможность оперировать литературным текстом, Раскатов привлек накопленный им в камерных вокальных сочинениях опыт необычного звукоизвлечения и создал многоплановый конгломерат средств, позволивших ему отразить в музыке свою философию восприятия реальности, философию всеобъемлющую и захватывающую.

«УЕХАЛ, КОГДА УЖЕ МОЖНО БЫЛО ЭТОГО НЕ ДЕЛАТЬ»[145]



Иосиф Барданашвили (Грузия – Израиль)

Иосиф Барданашвили уехал из родной Грузии в 1995 году, когда, по его собственным словам, уже можно было этого не делать. Тогда он был признанным грузинским композитором. Уехав, стал одним из наиболее успешных композиторов постсоветской эмиграции. Барданашвили – яркая творческая личность, легко завоевывающая сердца слушателей благодаря невероятному обаянию своего таланта и темперамента.

Открытый, жизнерадостный, энергичный, благородный, чуткий, нежный, сильный – все эти эпитеты применимы как к характеру самого Барданашвили, так и к его музыке. Будучи грузинским евреем, он вырос, вбирая и изучая ярчайшие культурные традиции этих двух народов. Заметим, что в Грузии еврейство никогда не было гонимым; евреи имели там равные права с остальными нациями – может быть, поэтому даже сквозь трагические страницы у Барданашвили всегда просвечивает оптимизм. Свежее, солнечное восприятие мира, пришедшее к нему вместе с красотой природы родной Грузии и сочными красками ее фольклора, отразилось на музыкальном и эмоциональном мышлении композитора.

До начала 1980-х годов Барданашвили развивал в творчестве элементы рано обнаруженной им синагогальной музыки грузинских евреев и в особенности молитвенную медитативность, окрашенную напряженностью. После того как композитор отточил перо в выражении музыкальных особенностей близких ему культур, его язык постепенно начал становиться экуменическим – обнимающим самые разнообразные стили, жанры и этнографические источники. Это был именно экуменизм, а не эклектика или даже полистилистика. Композитор жадно впитывал музыкальные традиции всего мира, постепенно приоткрывавшие свои грани после начала перестройки. Кроме собственно музыки, Барданашвили довелось изнутри узнать смежные искусства – главным образом, кино и театр, а живопись он, будучи прекрасным художником, хорошо знал и любил с самого детства. Характерность образов и умело нарисованные при помощи аскетичных, но точных штрихов «говорящие» музыкальные персонажи пришли в его произведения именно из сценических и визуальных искусств.

Постепенно продвигаясь по лестнице признания, Иосиф оказался на ее весьма успешных ступенях: стал одним из самых уважаемых грузинских композиторов, директором музыкального училища в Батуми, а потом заместителем министра культуры Аджарии.

Казалось бы, с таким статусом можно было почивать на лаврах до конца жизни. Но тогда Барданашвили не был бы Барданашвили. Резко оборвав весьма удачную главу своей биографии, он оказался в Израиле и начал подниматься все по той же лестнице, только начав с гораздо более низкой ступеньки. Зарабатывая до этого профессиональным трудом высочайшего разряда, он был вынужден подвизаться

[145] Беседа состоялась в Сиэтле (США) в 2006 году. Диалоги, использованные в материале, продолжались по телефону до 2010 года.

продавцом в магазине, прежде чем вновь оказался у самых вершин музыкальной элиты.

Ныне Иосиф Барданашвили – один из самых известных израильских композиторов и лауреат многих премий – сотрудничает на постоянной основе с ведущими музыкальными коллективами Израиля – такими, как Тель-Авивский филармонический оркестр и Израильский оперный театр, по заказу которых были созданы его лучшие сочинения.

Иосиф Барданашвили рассказывает:

Родился я в маленьком черноморском городе Батуми в Грузии. Это – симпатичный провинциальный город, где есть море и порт, и жизнь там била совсем в другом ключе. Было много иностранцев, моряков; город всегда считался одним из наиболее открытых в стране. Я вырос в семье интеллигентов. Мама была историком, почти 20 лет проработала в Музее революции старшим научным сотрудником. Оттуда и мое имя: Сосо – Иосиф (Сталин), а родился бы девочкой – звали бы Клара или Роза (Цеткин, Люксембург). После закрытия музея мама работала заместителем начальника отдела кадров Батумского машиностроительного завода. Папа был художником-графиком, одним из лучших каллиграфов, оформлял многие музеи. Мой старший брат стал архитектором, младший – инженером. Семья была еврейская, мы очень берегли традиции. Мама была членом партии, но всегда ходила в шабат и в праздники в синагогу, и это очень на меня повлияло.

Фамилия-то у Вас не еврейская, а грузинская?

Фамилия грузинских евреев, но есть два варианта ее происхождения. Один – по имени селения Бардан недалеко от Багдада. А другой – так называли людей, которые носят тяжести на горбу. «Швили» – это сын, так что получается «Сын бардана» или, на иврите, Бен Бардан. Раньше фамилия звучала как Барданиашвили («иа» в середине – показатель именно еврейского происхождения). В наши дни Барданашвили живут в Аргентине, Бразилии, Израиле – это все внуки и правнуки братьев моего дедушки, которые в 1920-е годы убежали от большевиков и до сих пор сохраняют свою фамилию. Недавно произошла интересная история. Один из фильмов с моей музыкой, «Запоздалая свадьба», получил популярность и был показан в 120 странах, включая Бразилию. Родственники увидели в титрах мою фамилию и нашли меня через интернет. Мы думали, что давно потеряли их, но, оказывается, они живы-здоровы и продолжают семейные традиции, называя детей теми же именами, что и мы.

В детстве я много рисовал, и все думали, что стану художником. Но в 13 лет начал играть на трубе в школьном духовом оркестре и в тот же день – сочинять музыку. Для меня, да и для всех окружающих, мой переход от живописи к музыке был довольно неожиданным. Не имея никакого предварительного музыкального образования, я сразу поступил в музыкальную школу им. Палиашвили, где проучился 3 года, а потом в училище. Алексей Парцхаладзе – классик аджарской музыки, отец известного композитора Мераба Парцхаладзе, – следивший за моим музыкальным ростом, сказал, что ничему новому в Батуми научить меня уже не смогут, и будет жалко, если пропадет мой талант. Он посоветовал родителям перевести меня в Тбилиси и написал рекомендательное письмо коллегам Алексею Мачавариани и Давиду Торадзе, в то время руководившему Союзом композиторов Грузии. Так в 1966 году я попал в Тбилиси.

Родителям было нелегко оплачивать проживание в Тбилиси двоих детей – меня и моего старшего брата, который уже учился в Художественной академии. Я до сих пор помню, как родители договаривались о том, чтобы взять деньги в

долг под высокие проценты. В Тбилиси я проучился два года во Втором музыкальном училище как трубач и композитор.

В 1968 году поступил в консерваторию как трубач, а через полгода по настоянию профессора Александра Шаверзашвили (моего замечательного наставника – строгого, но всегда справедливого) и Сулхана Цинцадзе (блестящего композитора, ректора консерватории) был переведен на композиторское отделение в класс Александра Шаверзашвили. После консерватории я окончил и аспирантуру, так что с 1975 года являюсь профессиональным композитором.

После консерватории на основании моих первых успехов Гия Канчели (писавший вместе с Давидом Торадзе рецензию на мою дипломную работу) уверовал в меня и рекомендовал гениальному режиссеру Роберту Стуруа для работы над спектаклем «Дракон» Евгения Шварца. Таким образом, с легкой руки Гии Канчели я ворвался в великую грузинскую культуру, почти не заметив этого. Потом мы со Стуруа сделали еще несколько работ вместе. В 1977 году по просьбе Роберта Бардзимашвили – менеджера ансамбля «Орера» – Стуруа поставил мою рок-оперу «Альтернатива». А спустя двадцать лет, в 1995 году, когда Стуруа приехал в Израиль для постановки пьесы «Ротозеи» выдающегося израильского драматурга Ханоха Левина, он пригласил меня поработать вместе с ним над этим спектаклем. Наверное, есть все-таки судьба, поскольку один и тот же человек ввел меня сначала в грузинскую культуру, а потом и в израильскую.

Так что мне очень повезло, и все эти годы я, к счастью, работал с лучшими режиссерами кино и театра – как в Союзе, так и в Израиле.

В серьезной музыке я долго искал свой путь. Вначале был малерианцем, увлекался Шёнбергом, дальше были Булез и компания. Моими гуру тогда были Михаил Шуглиашвили, Нодар Мамисашвили, Темур Бакурадзе, Тиг-ран Мансурян, чуть позже А. Шнитке, А. Пярт, А. Тертерян и Г. Канчели, который до сегодняшнего дня остается одним из самых близких мне людей.

Недавно я услышал произведение моего замечательного друга Ашота Зограбяна периода 1970-х годов и понял, что мы все тогда так писали. Особых различий между нашей музыкой не было (если не считать Божьего дара и мастерства, которыми так и осыпан мой друг). Все мы были как-то слишком похожи друг на друга.

Я часто вспоминал слова моего дедушки, известного шапочника, призывавшего меня послушать синагогальное пение: мол, оно наше и такое красивое. Тогда это пение мало вдохновляло меня, но когда дедушка скончался, еще во время моей учебы в консерватории, я впервые в жизни сознательно пошел в синагогу (до этого ходил «формально», когда традиция принуждала) и начал прислушиваться к тому, как там поют и молятся. Так, постепенно вслушиваясь в знакомо-незнакомую мне музыку, я «нашел» себя.

В Советском Союзе я был, возможно, единственным, кто серьезно занимался еврейской синагогальной музыкой. Еврейская музыка – сложное понятие, она бесконечно многообразна. Есть музыка евреев-ашкенази, бессарабская, немецкая или польская музыка с еврейским акцентом, сефардская (Италия, греки и турки), музыка евреев Каспийского бассейна и другая. В Грузии еврейской музыки как таковой не было, только в синагоге ее можно было услышать. Вот она-то меня и заинтересовала, и я стал ею серьезно заниматься.

Мне очень помогали И. Земцовский, М. С. Друскин, М. И. Вайнштейн. Я несколько раз приезжал в Ленинград, где изучал архивы библиотеки театра, кино и музыки, смотрел архив М. Я. Береговского, А. Ц. Идельсона и других. Записывал молитвенное пение в грузинских синагогах, но никогда его не цитировал.

Меня волновал дух этих молитв и срежиссированность всего молитвенного процесса. Все мои сочинения до сегодняшнего дня – это попытки найти себя в разных ракурсах, стилях и жанрах, но в рамках избранного мною пути.

Когда я писал Вторую фортепианную сонату (1984), поставил перед собой задачу взять «барочную» фактуру и из двухголосия выстроить еврейскую псалмодию, а дальше путь шел прямиком к Малеру-Веберну. Когда писал Скрипичный концерт по заказу Лианы Исакадзе (1985), решил использовать так называемый «литовский лад» – звукоряды, свойственные молитвам литовских евреев. Подобные принципы воплощены и в Первой симфонии «Исход» (1979), и в «бетховенском» Струнном квартете (1983). Так я пытался найти себя. Во всяком случае, у меня было ощущение, что я делаю нечто другое, отличное от того, чем раньше занимался.

Так получилось, что при посредстве Гии Канчели многие известные композиторы – А. Шнитке, С. Губайдулина, В. Сильвестров, А. Тертерян – стали моими близкими друзьями, они меня как-то пригрели. Я близко дружил с коллегами моего поколения со всех республик. Среди них были композиторы Лепо Сумера, Раймо Кангро, Эркки-Свен Тююр, Петерис Васкс, Николай Корндорф, Вячеслав Артемов, Владимир Мартынов, Фарадж Караев, Франгиз Али-Заде, Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова, Мартун Исраелян, Ашот Зограбян; пианисты Алексей Любимов, Олег Малов и многие, многие другие, которые сегодня так блестяще представляют культуры своих стран. Я оказался окружен людьми, которые ценили то, что я делал.

В те годы в Грузии происходил небывалый расцвет культуры, настоящий Ренессанс – праздник живописи, театра, кино и философии – и я был его частью. Недавно меня попросили написать о том, что я делал в это время, и я вспомнил, что принимал участие во многих очень важных проектах грузинской культуры. Сам факт того, что я находился рядом с выдающимися грузинскими артистами, означал, что я был активным участником этих процессов.

Например, Нана Хубутия – потрясающей силы пианистка. Все ее выступления были событиями, и публика на ее концертах была соответствующая – интеллектуальная элита. Она плохую музыку просто не играла! Писать для нее становилось серьезнейшим экзаменом. Она ждала от меня сочинения, полные экспрессии и духовности. И если мое имя сразу стало узнаваемо, то это ее заслуга. Я работал со скрипачкой Лианой Исакадзе, любимой ученицей Д. Ойстраха. Дружил с композиторами Бидзиной Квернадзе, Давидом Торадзе, Сулханом Цинцадзе, Сулханом Насидзе, Нодаром Габуния, Теймуразом Бакурадзе; дирижерами Джансугом Кахидзе и Константином Певзнером; режиссерами и актерами Робертом Стуруа, Темуром Чхеидзе, Гигой Лордкипанидзе, Георгием Шенгелая, Котэ Махарадзе и Бесо Купреишвили; замечательными балетмейстерами Гоги Алексидзе и Юрием Зарецким; художниками Гоги Месхишвили, Мирианом Швелидзе и Нино Нижарадзе, и другими. Я написал много музыки в разных жанрах и направлениях, а также музыку к более чем двадцати фильмам и более чем тридцати спектаклям.

Потом, в 1980-е годы, еще до начала перестройки, я вернулся в свой город и стал директором Батумского музыкального училища (1986–1991), одного из самых лучших музыкальных училищ страны, где проделал очень серьезную работу: устраивал фестивали, конгрессы, выставки. В какой-то момент понял, что лучшего в училище для меня уже не будет, написал заявление и ушел. Все были в шоке. Во мне есть так называемый «еврейский мазохизм». Даже если еврей очень счастлив, его счастье не может быть полноценным, пока не построен третий Божий храм. Чтобы омрачить радость, еврей обязан разбить нечто дорогое ему.

В 1990-е годы я организовал два больших фестиваля гитарной музыки, поскольку в Грузии существовала серьезная традиция исполнительства на классической гитаре. В этих фестивалях объединились классика, джаз, фламенко, рок.

А когда все стало очень плохо, в 1993 году я был назначен заместителем министра культуры Аджарии. Многие справедливо считают, что Батуми тогда был одним из немногих городов, где в условиях полного развала все же сохранялась активная культурная жизнь. Время было тяжелое, война, но я ухитрился многое изменить и усовершенствовать. К нам в Батуми приезжали люди искусства, которым негде было выставиться или выступить. В 1991 году мы устроили грандиозный фестиваль Моцарта. Это было большое событие. Почти 600 человек приехало в Батуми – и это в то время, когда шла война в Абхазии. Все приехали ко мне! А через полтора года я ушел с поста, поскольку считал свою миссию там завершенной.

А Вам удавалось в это время сочинять?

Я вообще никогда не сочинял много. Написал Второе фортепианное трио (1988), кантату «Вечерняя молитва» памяти Гиви Орджоникидзе (1986), балет «Блуждающая душа» (1991) для Георгия Алексидзе, Второй струнный квартет (1992), который посвятил Гии Канчели. Помню, сидел с дочерью без света, без простых удобств, полностью оторванный от большого музыкального мира, и сочинял. Квартет стал своего рода криком отчаяния и обращением к другу.

В конце концов, я все бросил и уехал в Израиль. У меня так бывает: я часто и резко меняю направление. Это произошло в 1995 году, когда в Грузии уже все более или менее нормализовалось, и можно было продолжать «спокойно» там жить. Но мне надоела ситуация, когда все тебя хвалят, а ты уже ничего не делаешь.

И все же, почему Вы уехали?

Из моего поколения я был самым успешным композитором, принадлежал к музыкальной элите. В середине 1980-х я стал самым молодым Заслуженным деятелем искусств ГССР и лауреатом премии З. Палиашвили. В театре, кино и в других сферах меня ценили и давали работу. Проблема была только одна: в начале 1990-х я растрачивал свою творческую энергию на многое, и не только на музыку, и понял, что не расту как композитор. Будучи заместителем министра культуры, брал на себя тяжелые административные обязанности, а творчески, казалось, не рос. Мои сочинения мало играли, потому что хороших оркестров в стране уже не было, и хвалили меня за какую-то мелочь. И тогда я решил, что могу уехать.

В 48 лет я оставил Грузию и оказался в Израиле. Мне очень повезло: как я упомянул раньше, буквально месяца через два после моего переезда в Израиль приехал Роберт Стуруа ставить спектакль и захотел поработать со мной. Я написал неплохую музыку, спектакль оказался замечательным, был большой успех. Тогда я еще не говорил на иврите. Как выяснилось позже, все думали, что я приехал вместе со Стуруа, «научил всех, как надо писать театральную музыку» и уехал. А я сидел у телефона и ждал, что мне будут звонить и предлагать новые проекты. Но никто не звонил! Пришлось искать, как заработать на жизнь, и я около года проработал в магазине. Потом некая журналистка меня заметила и написала большую статью о том, что мою музыку замечательно приняли в Израиле и что на родине я был заместителем министра культуры, а теперь работаю в магазине. Это было своего рода шокотерапией для части культурной элиты, которая сразу всколыхнулась.

Но во многом в происшедшем была моя вина: я плохо знал язык и не понимал, что нужно делать. Эмиграция – дело непростое. Даже если ты оказываешься в «своей» стране, как еврей в Израиле, это не означает, что тебе все принесут

на подносике с голубой каемочкой. Но мой внутренний оптимизм спас меня, я очень быстро опомнился. Работа в магазине меня психологически не особенно обременяла, а работал я в центре Тель-Авива, смотрел афиши, ходил по театрам, посещал почти все концерты. Часто просто обманывал билетеров и проходил с артистического входа, говоря, что меня пригласили на концерт, и меня пропускали: ну не выгонять же прилично одетого человека, который пришел послушать музыку. А потом поняли, что это часть моей игры, и начали рассказывать, что есть в городе такой странный грузин, который ходит на все концерты (а какие были концерты!!!). И когда мне, наконец, заказали первое сочинение, и я вошел в репетиционный зал, меня многие узнали! Это были те самые музыканты, которым я в свое время с благодарностью жал руку за кулисами!

Мне заказали пьесу от имени ансамбля современной музыки «Musica Nova». К счастью, я написал удачное сочинение «Evening Prayers» («Вечерние молитвы»), которое имело успех, меня заметили, коллеги начали приглашать к себе на чай. Поступили новые заказы. Самым приятным было в 1998 году получить одновременно два очень важных приза – приз Комитета по авторским правам за лучшее сочинение года и приз за лучшую театральную музыку к спектаклю «Дибук» в театре «Габима». И тогда все заговорили о феномене Барданашвили. С тех пор я живу только музыкой.

Я начал с нуля, прошел через всякое, и сегодня меня в Израиле знают многие любители музыки. Я вхожу в число членов общественного кабинета Министерства культуры, который дает возможность влиять на государственную политику в области культуры. Так складывается, что на меня обращают внимание. Это я еще в школе заметил. Я был не самым слабым учеником, сидел на задней парте (чтобы не выделяться), но педагоги почему-то именно меня вызывали к доске. Наверное, уже тогда у меня в глазах прыгали чертики. Во мне как бы уживаются два человека: с одной стороны, открытый общественник, а с другой – очень замкнутая в себе личность. Кроме того, во мне есть «нехорошая черта»: я склонен всегда преуменьшать (и объективно!) свои заслуги. Кто-то их раздувает, а я – наоборот. Если обсуждают мои успехи, увожу разговор в сторону и рассказываю анекдоты.

После того как я обрел себя в Израиле, меня вновь стали исполнять в Европе и в Америке, как и в 1980-е годы. Когда началась перестройка, многих из нас начали узнавать за пределами Советского Союза. А потом я исчез, и все думали, что со мной что-то произошло. Когда в 1997 году не без помощи очаровательной Светланы Савенко и Алексея Парина я приехал на фестиваль «Sacro Art-97» в Ганновере, все были в шоке. Там я встретился со многими старыми друзьями и коллегами: В. Сильвестровым, А. Кнайфелем, В. Мартыновым и другими. А потом были заказы на новые сочинения, их стали исполнять. Пошла обычная, в общем-то, работа. Так я и живу до сегодняшнего дня. Когда мне говорят о моей «известности», я отвечаю: наверное, мне удалось найти что-то свое, что, к тому же, нравилось другим. В Израиле все сложилось подобным же образом. Время – вещь удивительная. Неизвестно, как оно бросит кости и кому что выпадет.

Мне повезло, и я продолжаю писать так же, как и раньше. Многие, приезжая в Израиль, становятся даже больше евреями, чем они есть на самом деле. Композитор ценен своим особым видением этого мира, а не умением адаптироваться и приспосабливаться. Я не ломал свой музыкальный язык, не подстраивался, не стал другим.

Я очень счастлив, что после Грузии попал в Израиль. Моя семья разрослась: я женился на замечательной женщине (Майя – врач), появились дети (сын и дочь), а от старшей дочери у меня шестеро внуков! Мою музыку исполняют прекрасные музыканты. Об этом я мог только мечтать.

Как Вы ощущаете свою национальную принадлежность?

Я родился и вырос в Грузии. Разговорный язык у меня грузинский. Я грузинский композитор, со свойственным грузинам артистизмом и темпераментом, но, пожалуй, с еврейским взглядом на мир. Как это объяснить – ума не приложу, но надо ли объяснять? Ведь одно от другого отделить трудно. Я воспитан на разных окружающих меня культурах, включая грузинскую, византийскую, армянскую, курдскую, европейскую, персидскую и русскую, которая в Грузии была частью жизни и городского фольклора. Мой учитель Александр Шаверзашвили был последователем Шостаковича, и в моей музыке Дмитрий Дмитриевич тоже слышен. Просто так получилось, что я нашел себя через «другую» музыку. Ко мне трудно примерить уже существующий шаблон (музыковеды же так это любят!) Для того, чтобы оставаться самим собой, надо, прежде всего, им быть. Так что объективно я – носитель многих культур. Но я – это я.

Известный кинорежиссер Г. Шенгелая рассказал мне, что японцы купили его замечательный фильм «Пиросмани». Увидев, что фильм до глубины души потряс японцев, он спросил в ожидании комплиментов, что именно их так задело в его фильме – монтаж, актеры (в Японии есть большие мастера в этих областях). «Вы знаете, – отвечают, – нас потрясло, как вы кушаете, как вы поете, как одеваетесь». Их потряс мир, которого они не знали. Это не может быть универсальным, а может быть частью универсальной культуры. Если сбросить с меня, композитора Барданашвили, все набранное, чужое, то останется тот Барданашвили, у которого болит по-еврейски и мечтается по-грузински.

Как Вы сохраняете это «свое», как Вы его понимаете?

Это «мое» и сохраняет меня. А как?!

Я люблю открытый театр (как у режиссера Р. Стуруа), в котором на твоих глазах разыгрывается все, составляющее жизнь. Когда кажется, что из ничего делают театр. Подобным же образом я люблю самоограничиваться, работать с минимальными средствами, иногда идти от обратного и по возможности бесконечно развиваться вглубь. Это «сидит» во мне.

Это – «другой» минимализм. В этом сказывается влияние моих очень близких духовных друзей – Сильвестрова и Канчели. Именно Сильвестрова, а не, скажем, Штокхаузена. При этом (наверное, мне это только кажется), я никогда не повторяюсь, добиваюсь разнообразия и стремлюсь к совершенству.

Недавно меня расспрашивали о Моцарте, и я сказал (прошу прощения за кощунство), что Моцарт напоминает мою маму. По большому счету, он все время использовал одни и те же приемы и при этом постоянно обновлялся. Вот и моя мама: при помощи обычной кинзы, петрушки, сыра или чего-то еще она бесконечно обновляла нашу пищу, и это совершенствовало обоняние.

В 1975 году я написал поэму «Диалог», которая тогда принесла мне самый шумный успех. В этом масштабном произведении я впервые сумел соединить несоединяемое в ключе «еврейского малерианства», приправленного грузинскими «ткемалями», «киндзами», джазом, театром абсурда и всеми мне тогда известными приемами звукоизвлечения. Это сочинение – знаковое для меня. Сколько в нем процентов моего откровения или заимствования из других композиторов, меня не волнует. Знаю: это мое, мною прожитое. Помню, после первого исполнения Гия прибежал из зала прямиком на сцену, сильно обнял меня, он был очень возбужден. Коллеги редко выражают свои чувства столь искренне, как бы они тебя ни любили. В этот памятный день я также получил в подарок от Теймураза Бакурадзе оригинальную партитуру «Пять пьес для оркестра, ор.16» Шёнберга.

Вы полагаете, что то, что в человеке заложено природой, является основой его творчества?

Да! Однажды меня спросили в интервью, какую музыку я люблю. Я сказал: «Представьте себе американскую курицу. В ней все замечательно: все части тела есть, она большая, в ней отсутствует холестерин, нет никаких специй, просто здоровая пища! Говорят, полезно, но никто еще не знает, полезно или нет. Люди ведь продолжают умирать. Однако эта выхолощенная курица считается универсальной полезной курицей. Но я ее не хочу. Я люблю другую курочку: хорошо прожаренную, с ткемали, с аджикой. Пусть это вредно, но это то, что я люблю. Это мое».

Безусловно, надо развиваться, но при этом следует сохранять первозданное очарование собственных ощущений. Я люблю композитора универсального по письму, но с домашним адресом.

Например, когда я слышу звучание уда, то воспринимаю не просто звуки, но вместе с ними и тысячелетия восточной культуры. Мансурян замечательно сказал: «Включить некий инструмент в состав произведения легко, а вот дойти до высокого понимания его культурного значения очень трудно». Джансуг Кахидзе пел замечательные грузинские народные песни. Когда он скончался, Гия Канчели назвал его примером композитора, который, наверное, когда-то писал народную музыку. Ведь в народной традиции всегда кто-то руководит общинным исполнительством, выбирает, что именно и как спеть или сыграть. Когда мы говорим «народная песня», подразумеваем народ в лице одного безымянного выдающегося музыканта. Таким был и Кахидзе. Сегодня все поют его песни и думают, что они народные. Нужна личность, которая выразит что-то общее через свое мировосприятие.

Поэтому я не считаю, что всем подряд следует увлекаться индонезийским гамеланом. Мы можем забавляться его звучанием, но его вибрация наполняет нас только наполовину, а вторая самая важная часть всегда остается скрытой от нас. Она – часть другой культуры.

Когда у народа есть своя память, она в принципе самодостаточна. Хотя знать как можно больше и даже использовать особые приправы не вредно. Но заменять свое на чужое?!

В 1970-е годы мы все читали литературу по буддизму, по индийской или китайской философии. В. Мартынов, помню, увлекался музыкой аборигенов. Но потом все вернулись к своим основам: у нас был достаточно сильный собственный духовный заряд, и мы не хотели навсегда остаться в другой, неродной звуковой среде.

Как бы Вы описали свой творческий процесс?

Я долго ищу мелодию (это – душа) или определенный звукоряд, содержащий в себе суть всего, что может произойти, или соответствующую форму (сцену – тело), где можно будет разыграть сложную драму или маленький рассказ. Я не авангардист в том смысле, в котором являются авангардистами Кейдж, Штокхаузен, Ф. Ромителли, Л. Берио или наш В. Екимовский – бесконечно ищущие и открывающие новые горизонты. По организации, мышлению и экспрессии я близок к Стравинскому 1960-х или к Шнитке 1970-х. Честно говоря, хочу открыть больше в самом себе. Помню, Шнитке говорил в беседе с Ивашкиным о том, что раньше он делал наброски, рассчитывал серии, а потом стал писать как пишется. Некоторых это раздражало и раздражает сегодня. Например, Денисов не признавал творчество Шнитке после его Квинтета, но Шнитке считал, что нашел себя именно в тот период.

Вот и у меня сейчас подобное положение. Я люблю долго шлифовать гармонию к каждому сочинению, выстраивать ладовые ряды, играть числами, выписы-

вать схемы общего развития, но внутренне я абсолютно свободен. И это счастье, что израильская культура, в которой сегодня есть все – от великого нового Запада до чисто религиозного экстаза или тайны, – дала мне эту свободу. Когда я осознал, что обладаю ею, то понял, что все хорошо. Надеюсь, это меня не испортило.

Мои камерные сочинения – более экспериментальные. Некоторые созерцательного, медитативного плана. А некоторые более агрессивные или «механические», но всегда со своим «рассказом». Часто, пройдя через все этапы развития, к концу все растворяется и погружается в полную тишину. В некоторых произведениях – таких, как Флейтовый, Скрипичный или Виолончельный концерты, – вторая половина составляет сплошную медитацию.

Повлиял ли переезд в Израиль на Вашу стилистику и концепцию?

Нет. Но он дал мне возможность писать разную музыку. В Грузии не было ансамблей разных составов (что греха таить – там и инструментов тоже не было), способных играть современную музыку, а в Израиле они есть. Кроме того, у меня появились заказы для различных вокальных и инструментальных составов, в которых я и проверяю себя. Мне кажется, что такая возможность – это большой подарок для меня. В Грузии у меня были блестящие исполнители, но такого разнообразия выбора и возможностей не было.

В Союзе я больше писал крупные концептуальные формы, как и все. Но в остальном я не чувствую, что изменился. Наоборот, я раскрепостился и освободился. Открыл для себя великий язык, великую поэзию, силу буквы, тайну цифр. Меня больше не пугает недоумение других по поводу моих неожиданных разворотов.

Есть ли у Вас жанровые предпочтения?

Я работал в любых жанрах. В Грузии параллельно с серьезной я писал театральную и киномузыку, рок (в 1976 году создал первую грузинскую рок-оперу, а позже – первый грузинский рок-балет для Бориса Эйфмана). В это же время писал большую симфонию, Трио, хоровые циклы, оперу. Меня судьба не привязала к какому-то одному жанру, месту или режиссеру. Я много сотрудничал с разными мастерами и находил для себя другие пути.

Недавно в Израиле прошла премьера моей оперы «Journey to the End of the Millennium» («Путешествие на край тысячелетия»). Никого, в сущности, не процитировав, я с удовольствием прошелся по тысячелетней истории музыки, поиграл разными стилями, формами, жанрами, театрами, но в результате получилось свое и, надеюсь, гораздо более глубокое, чем кажется с первого прослушивания. Это не эклектизм и не полистилистика, а музыка знаков. На сцене, как и в жизни, я часто меняю масть.

Вы бываете в Грузии?

Да, там в 2008 году отметили мое 60-летие. Сын Джансуга Кахидзе Вахтанг блестяще представил нового Барданашвили. Замечательно играли и планируют еще исполнять мою музыку. Иногда я приезжаю в консерваторию как приглашенный профессор. Читаю лекции, преподаю композицию. Одним из первых я основал стипендию для талантливых молодых композиторов. Недавно вернулся и в кино.

Вы любите преподавать?

Я был и остаюсь сумасшедшим педагогом, никогда не считаю свое время и не жалею сил. В Израиле преподаю довольно много – в Тель-Авивском университете, в Институте кино и других местах. Эта работа отнимает изрядное количество времени. Мы много и подолгу слушаем разную музыку, разбираем партитуры. Молодежь в Израиле просто замечательная. Многие мои студенты

продолжают учиться и в Америке (Джульярдская школа, Беркли, университет в Сан-Франциско), и в Европе.

Чем еще Вы занимаетесь в Израиле?

У нас есть два хороших фестиваля современной музыки: Биеннале современной музыки и Марафон современной музыки. С 2002 по 2006 годы я руководил Биеннале. Моей обязанностью было музыкальное обеспечение. У нас звучали произведения Корндорфа, Смирнова, Тарнопольского, Губайдулиной, Шнитке, Сильвестрова, Бакурадзе и Канчели (он был приглашенным «маэстро» на фестивале 2006 года). Мечтаю сыграть Вустина – это подлинно талантливый русский композитор. Очень органичный, настоящий.

Пишете ли Вы без заказов?

Честно говоря, в последние годы пишу только по заказам. В год создаю 2-3 сочинения, а это очень много. Есть и крупные симфонические сочинения, и театральная музыка, и кино – то есть, работы большие.

Я фаталист, специально заказов не ищу и свою музыку особенно не продвигаю (и не знаю, как это делается). Если Богу угодно – ее услышат. Что будет, то будет. Я люблю свое дело. Верю, что выполняю свою особую миссию с любовью к Богу и людям.

Одним из наиболее значительных и удачных сочинений Иосифа Барданашвили стала опера «Путешествие на край тысячелетия», написанная в 2005 году по заказу Израильского оперного театра к двадцатилетию его существования. Опера основана на сюжете из еврейской истории IX века (отсюда – название, отсылающее к концу первого тысячелетия), однако вбирает в себя целый комплекс проблем, связанных с существованием человека вплоть до современности. Известный израильский писатель Абрахам Бейт Иошуа поставил себе задачу осветить конфликт между моногамными ашкеназийскими евреями и полигамными восточными на примере истории одного клана, вынужденного разорвать не только личные, но и деловые отношения из-за противоречий в семейном устройстве. Полигамный клан едет из Северной Африки во Францию, а потом в Германию, чтобы на публичном суде разрешить спор с одним из «отколовшихся» членов, женившимся на моногамной женщине. Однако параллельно этому случается то, что трудно предположить даже готовому ко всему современному зрителю. Одна из жен главного героя, представителя полигамной группировки, восстает против односторонности своей общины и требует равенства между мужчиной и женщиной – а именно, разрешения не только на многоженство, но и на многомужество.

Этот не вполне обычный для оперы сюжет повлек за собой непростые драматургические решения. Поначалу большая часть действия довольно статична: идут переговоры и судебные разбирательства, но и в этих сценах мастерски обыграны кульминационные моменты текста – ярчайшие лирические моменты любовных или философских излияний. Весьма любопытно решены эпизоды путешествий, наполненные жанровыми сценками и полистилистическими столкновениями. Под конец оперы действие, как и положено в этом жанре, ускоряется и приходит к редкому по силе воздействия финалу с колоссальным эмоциональным накалом, держащим слушателя и зрителя в напряжении до трагического момента гибели героини.

Одна из замечательных особенностей этой оперы – исключительно умелое использование возможностей хора. Опера открывается колоритной хоровой сценой, изображающей жизнь еврейской общины в марокканском Танжере, где происходят приготовления к свадьбе богатого торговца Бен-Аттара. Он женится на молодой красавице – Второй жене. Первая жена, мать его двоих детей, к новой жене тоже отнеслась по-матерински и с любовью. Свадебный хор вобрал в себя основ-

ные стилистические характеристики оперы: напряженную гетерофонную диссонантность, перебивчатую ритмику еврейской речи, непрерывное драматическое нагнетание, религиозный экстаз (на многослойном кульминационном аккорде «Аминь»).

Племянник и партнер по бизнесу Абулафия, уехавший после потери жены в Париж, вернулся в клан поздравить Бен-Аттара. Однако новая жена Абулафии Эстер-Минна происходит из строгой ашкеназийской общины, в которой полигамия запрещена. Эстер-Минна требует, чтобы Абулафия прекратил как личные, так и деловые отношения с Бен-Аттаром, которого Абулафия чтит как второго отца. Бен-Аттар и Абулафия не желают расставаться и решают (в процессе долгих речитативов и диалогов) отправиться в Париж искать справедливости на суде раввинов.

Четвертая картина, во время которой происходит морское путешествие в Париж, насыщена едва ли не самой красивой музыкой оперы. Щемяще-элегичный хоровой ноктюрн, отображающий равномерное плескание волн ниспадающей в пунктирном ритме гаммообразной мелодией аккомпанемента, написан под несомненным влиянием лучших страниц грузинской киномузыки.

По прибытии в Париж семья Бен-Аттара оказывается перед необходимостью поселиться в доме Абулафии, и обстоятельства принуждают Эстер-Минну пустить полигамную семью в дом, вопреки ее убеждениям. В драматическом монологе она оплакивает свою судьбу и выражает гнев по поводу разворачивающейся в ванной комнате эротической сцены купания Бен-Аттара и его двух жен. Здесь, в пятой картине, завязывается драма в отношениях между двумя семьями, и начинаются ансамблевые сцены.

Шестая картина – великолепно сработанный финал первого действия – объединяет различные стилевые и смысловые источники. Энергичными красками маршеобразного барочного perpetuum mobile, проходящего рефреном через всю сцену, обрисована винодельня, на которой совершается суд. Гуляки пьют вино, горланя веселые песни в духе знаменитых многоголосных грузинских застольных. Затем речитативами с клавесинным аккомпанементом начинаются дебаты. Эстер-Минна в еще одном драматическом монологе изъявляет свои моральные устои.

Неприятный для Эстер-Минны вердикт о продолжении делового партнерства между Бен-Аттаром и Абулафией произносится в духе архаического органума, а затем африканская еврейская община пускается в пляс в ритме обольстительного дьявольского танго, выросшего из высказываний стоящего на стороне африканцев раввина-контратенора. Жанр танго избран, конечно же, не случайно. Продолжая традицию Шнитке, Барданашвили выражает этим популярным среди городских низов танцем отторжение от принципов хорошего тона и «благородных» поведенческих правил. Есть и географическое обоснование: как известно, танго зародилось в космополитической иммигрантской среде пригородов Буэнос-Айреса, однако в качестве его основных источников называются африканские ритмы. В музыке Барданашвили танго, как и другие знакомые и легко определяемые жанры, использованные в этой опере, обретает характеристики, свойственные театральной и киномузыке: яркую образность, возможность несколькими скупыми, но легко читаемыми штрихами обрисовать персонаж или ситуацию, а также доступность для восприятия.

Сторонники Эстер-Минны требуют повторного суда, на этот раз в ее родном городе Вормс, и оба клана отправляются туда. Вновь звучит музыка путешествия из четвертой картины – на этот раз приглушенно, в низком регистре, медленно, устало, не предвещая ничего хорошего. По приезде в Германию обе семьи погружаются в ашкеназийский синагогальный мир, проиллюстрированный посредством скан-

дируемых молитв паствы, а также при помощи тембра органа – инструмента, в том мире не существовавшего, но внесшего необходимую краску своим прохладным и темным звуком.

Действие ускоряется. Уже ставшие привычными длительные речитативы сменяются ариозными высказываниями на суде, который разворачивается относительно миролюбиво до тех пор, пока слово не берет Вторая жена. В экспрессивно-обольстительных тонах она призывает разрешить женщинам иметь двух мужей. Гневные ашкеназийцы отлучают общину Бен-Аттара от религии.

В финале Вторая жена корит себя за содеянное, ведь из-за нее – из-за ее нелепой попытки добиться равноправия – оказалось разрушено деловое партнерство между кланами. Чтобы восстановить его, с разрывающими душу ламентациями она бросается в болото и гибнет, вопреки мольбам безутешного супруга. Безличный ашкеназийский синагогальный хорал возвышается над драмой, однако контрапунктом к нему композитор добавляет нисходящий аккомпанемент из темы путешествий, высвечивающий простыми, но попадающими прямо в сердце мелодическими линиями земную реальность и безысходную вечность трагедии любви.

«Путешествие на край тысячелетия» – свидетельство неординарного таланта Иосифа Барданашвили, сумевшего адаптироваться к условиям новой страны проживания, постичь законы ее культуры, отразить в музыкальной ткани особенности ее языка и мышления, при этом насытив ее пронесенными через годы и территории элементами родного искусства. В случае Барданашвили «родное» уже само по себе является составным, поскольку вбирает как минимум грузинское, еврейское и русское начала. Оказавшись в Израиле, он дополнил свою палитру новыми и еще более экспрессивными красками, которые, преломившись через призму накопленного ранее, помогли композитору создать картины, затрагивающие души многочисленных поклонников. Искусство Барданашвили – одно из ярчайших свидетельств того, что современная музыка может и должна завоевывать сердца, поскольку она задевает столь необходимые всем нам струны и заставляет сопереживать и задумываться.

«ПО-ПРЕЖНЕМУ НАЗЫВАЮ СЕБЯ КОМПОЗИТОРОМ»[146]

Иван Соколов (Россия – Германия)

Иван Соколов родился в 1960 году и получил фортепианное и композиторское образование в Московской консерватории. В 1995 году он переехал к супруге в Германию, но в начале нового века стал все чаще возвращаться на родину и сейчас живет больше в Москве, чем в Германии, и преподает в Московской консерватории. Он пользуется огромным уважением в России и как композитор, и как пианист, в особенности в кругах, связанных с современной музыкой; однако, в Германии ему не удалось добиться большой известности.

Как пианист он исполняет не только классическую и романтическую музыку, но и сочинения своих современников-соотечественников, многие из которых были написаны специально для Ивана. Среди их авторов такие композиторы, как С. Губайдулина, Л. Грабовский, Э. Денисов, А. Раскатов, В. Тарнопольский, Н. Корндорф, В. Екимовский, Д. Смирнов, Е. Фирсова и многие другие. Иван Соколов записал на компакт-диски все сочинения Галины Уствольской.

Соколов – один из самых интересных русских представителей экспериментализма. В ранних произведениях он исследовал разные типы музыкального выражения, включая криптологические шифровки и графическую нотацию. Большая часть его музыки написана для фортепиано и камерных ансамблей с фортепиано, и обычно он сам принимает участие в исполнении, насыщая его театральными элементами. В списке его сочинений – множество произведений для фортепиано, скрипки и небольших ансамблей, а также оркестровые и хоровые сочинения и опера.

Новаторство Соколова базируется не только на наследии любимого им Джона Кейджа, но также – по преимуществу – на искусстве таких русских поэтов начала XX века, как Даниил Хармс и Александр Введенский, с их сатирическим подходом к реальности. После многих лет работы во всевозможных нетрадиционных жанрах, в результате эмиграции Соколов пришел к совершенно иной постмодернистской концепции: он начал писать «устаревшую» романтическую музыку, которую называет «чистой музыкой».

Мы неоднократно встречались с Иваном в Сиэтле, где он регулярно принимал участие в фестивалях современной музыки – как пианист и как композитор. О том, как ему удается совмещать две свои профессии, мы и говорили в промежутках между репетициями и концертами. В 2008 году Иван пригласил меня в Экс-ан-Прованс к Андрею Волконскому, чтобы записать беседы с этим замечательным композитором, который скончался через несколько недель после нашего отъезда. В результате возникла книга о Волконском, а также изложенная ниже беседа с Ваней.

---

[146] Беседы велись дома у автора в городе Bellevue (США) с 2002 по 2005 годы, а также в доме Андрея Волконского на юге Франции летом 2008 года.

Как ты ощущаешь свою эмиграцию?

Мне было трудно в тот момент, когда я решил уехать. У меня не было проблем ни с финансами, ни с самовыражением. На мое решение повлияли личные мотивы, а именно знакомство с моей будущей женой Петрой, у которой была работа в Германии. Но в тот момент, когда я это решил, выяснилось, что проблем гораздо больше, чем представлялось. Когда ты начинаешь выдергивать себя из земли, как редиску, понимаешь, что есть много волосков, которые тебя когда-то прочно связывали с этой землей, и без них жить трудно. И этот момент был немного болезненным – хотя это была не боль, а скорее какая-то тоска. Но Германия – потрясающая страна, где мне было очень хорошо чисто психологически. Еще до переезда я там выступал по три-четыре раза в году, так что перестройка произошла плавно. При этом, когда я туда переехал, я продолжал часто бывать в Москве. В России я до сих пор себя чувствую больше дома, но в Германии тоже уже складывается центр притяжения. Это, конечно, странное существование – между двумя государствами, но музыкант в любом случае должен ездить. Я постоянно жил в разъездах и стремился ездить, когда это стало возможным, сначала по России, а потом и за границей.

Отразилась ли эмиграция на твоем творчестве?

Трудно сказать, как переезд повлиял на творчество. Об этом можно было бы судить, если была бы возможность прокрутить время назад и прожить те же несколько лет в России. Кто знает, может быть, там я вообще не вышел бы из кризиса, который у меня начался еще до переезда. А может быть, стал бы писать совсем по-другому.

В 1993 году я написал только два очень маленьких сочинения: для виолончели соло и для фагота соло, а в 1994-м – только «Рисуя в одиночестве» для фортепиано. И у меня было чувство, что одно с другим связано: кризис и переезд. В тот момент большую роль в моем творчестве сыграло фортепианное сочинение Сидельникова «Лабиринты», потому что как раз тогда я стал его разучивать, и эта безумная работа длилась около года. Я очень благодарен, что Николай Николаевич подарил мне месяцы работы над его сочинением, потому что мне нужны были эти месяцы, и они мне очень много дали – как пианисту и как композитору. И, может быть, пианистическая работа над «Лабиринтами» вывела меня из композиторского кризиса.

Фортепианная деятельность помогает мне находить импульсы для композиции, а композиторская помогает фортепианной (хотя и в меньшей степени). Я по-прежнему внутренне мыслю себя композитором, хотя внешне у большинства числюсь в графе «пианист», и как у пианиста у меня больше успеха и технического мастерства. Но мне нравится сочинять даже больше, чем играть, хотя исполнение доставляет мне огромное удовольствие спонтанностью.

Поскольку моя музыка не очень востребована, я в этом смысле живу спокойно. Делаю то, что хочу. Пока еще, к счастью, чувствую себя довольно подвижно: могу и по заказу написать, могу и без заказа. Меня часто просят что-то написать, но выполняю я эти просьбы не всегда. Только несколько сочинений были мне заказаны к определенному сроку. Одно из них – Концерт для скрипки, цимбал и струнного оркестра. Мне было трудно его писать, хотя кажется, что я с этой задачей справился. Исполняла это сочинение Патриция Копачинская, удивительная скрипачка, которая играет любые современные сочинения, даже считающиеся неисполнимыми. Ее папа – цимбалист, он раньше был руководителем молдавского ансамбля народной музыки «Жок». Сейчас они живут в Швейцарии. По ее инициативе я написал несколько пьес для скрипки и фортепиано, «Вдруг» для скрипки соло, Концерт и Трио.

Многим я обязан также Андрею Борейко: он интересуется моей музыкой и играет ее. Сотрудничаю и с певцами. Особенно мне нравится своим мастерством, музыкальностью и богатством тембровых красок Елена Васильева, встреча с ней для меня стала исторической.

Но, к сожалению, я не занимаюсь моей музыкой, я плохой отец своих сочинений. У меня есть чисто профессиональная проблема: когда я уже сочинил музыку, очень быстро теряю к ней интерес. Отделываю до конца все детали, но даже переписать партии, переснять и особенно что-то пробивать – ходить к исполнителям – для меня мука хуже нет. Для других тоже, но они это как-то делают.

Это всегда так было, и в России тоже? Не связано ли это с тем, что ты сейчас далеко от родной обстановки, и теперь стало труднее искать исполнителей?

Нет, так было всегда. Я так и не решил проблему, как поделить себя между исполнительством и сочинением. Скажем, Губайдулина тоже серьезно думала на эту тему, но лет в двадцать пять решила раз и навсегда, что она – композитор. Я этот вопрос решить не смог, может быть, потому, что мне и то, и другое нравится. Подумал, что этот вопрос буду решать не я, а обстоятельства. И сейчас я доволен соотношением рояля и сочинения в моей жизни и тем, что мне не нужно особое признание для моих сочинений. То, что есть – это очень хорошо.

Я стремлюсь не идти по пути, по которому идут все. Я понял, что мне надо делать что-то внутренне, решать какие-то свои задачи в музыке, а то, как это будет выглядеть внешне, меня мало волнует. И мой путь получается совершенно не похожим на тот, по которому идет большинство композиторов. Они пробуют оркестровые или камерные составы, а у меня нет интереса инструментального, а есть интерес внутренний, духовный.

Тебя не привлекает оркестр?

Мне очень интересно играть с тембрами, но отталкивает тяжесть, громоздкость оркестрового организма и неповоротливость инструмента под названием симфонический оркестр. Он состоит из огромного количества индивидуальностей, и дирижер должен их всех подчинить, постричь под одну гребенку. И я не хочу, чтобы это делалось через мою музыку. Оркестр – божественное создание природы: сидят люди, подчиняясь одной воле, и производят какие-то звуки, имеющие целью некий эстетический результат в душе слушателя, единственный и неповторимый. Меня не удивляет, что восьмилетний Коля Корндорф пришел со своего первого симфонического концерта и дико разрыдался, а на следующий день написал свою первую партитуру. Но у меня самого интереса к оркестру нет.

Значит, ты в основном работаешь в жанре камерной музыки?

У меня мало симфонических сочинений, но есть хоровые. Лидия Анатольевна Давыдова в свое время заказала мне написать что-то для юбилейного концерта «Мадригала». Я написал «Утреннюю песню» на стихи Заболоцкого, но получилось нечто скорее для большого хора, чем для ансамбля. Мне понравилось писать для хора, и из этого сочинения вырос хоровой концерт «Деревья» на пять стихотворений Заболоцкого. Мне давно хотелось воплотить эти гениальные стихи в музыке.

Еще из крупных сочинений у меня есть опера. Точнее, «Чудо любит пятки греть» – это своего рода музыкально-литературная композиция. Названием послужила строчка из позднего стихотворения Введенского. Опера была написана по просьбе Марка Ильича Пекарского, которому понадобилось для его ансамблевого репертуара сочинение на целый вечер для выступления в абонементе «Музыканты смеются». Я не знал, что могу написать двухчасовое сочинение, и было очень интересно попробовать, как я себя почувствую в таком масштабе.

Это был мой первый опыт «фрескового» письма, когда художнику дается не полотно, а стены. Там другие законы, другое отношение к отдельному звуку. Работа происходила в конце 1999 года. Опера была написана довольно быстро, за два месяца, в ноябре-декабре, и стала кульминацией «романсового» периода. В опере используются рояль, ударные и две вокальные партии, одну из которых очень артистично пела Таня Бондаренко, а другую был вынужден исполнять я, поскольку больше никого найти не удалось. Организационно все могло бы быть сделано лучше, но я все равно очень благодарен Марку Ильичу за то, что он целую неделю убил на мое сочинение, провел много репетиций и 27 февраля 2000 года сыграл его в Доме ученых. Это были очень важные два часа в моей жизни.

А как проистекает после переезда в Германию твоя исполнительская деятельность?

Я сейчас исполняю больше классической музыки, чем раньше. Играл Шуберта (Си-бемоль-мажорная соната), Шопена (Фа-минорный концерт), Ми-бемоль-мажорный концерт Моцарта для двух роялей с А. Любимовым, Первый концерт Шостаковича. Начал играть много камерной музыки: виолончельные сонаты Брамса и Бетховена, Трио Фанни Мендельсон. Это Трио, а также сонаты Шнитке, Прокофьева и Шостаковича и пьесы Денисова мне посчастливилось сыграть с Натальей Гутман. С виолончелистом Отелло Лисманном мы играли сонаты Брамса, Бетховена, Дебюсси, пьесы Веберна. Отелло помогал мне с моей виолончельной сонатой, давал советы. С Любимовым мы выступили в Нижнем Новгороде с произведениями Кейджа и Моцарта.

Для меня, прежде всего, важно не только техническое овладение произведением, но и то, как правильно его понять. В какую бы эпоху композитор ни жил, в каком бы стиле ни писал, он мыслит абсолютно одинаково. Мне очень нравится, когда я нахожу эти ходы мысли: в Бетховене то же самое, что и в Вустине, в Мусоргском – то же самое, что в Корндорфе или Уствольской. Я всегда очень много внимания обращал на внешний облик звучания произведения: все-таки бросается в уши отличие Шуберта от Вустина. А вот сходство на уровне мысли скрыто в глубине. Играешь Вустина – и вдруг находишь там Шуберта.

Музыку можно сравнить с человеком: она знает очень много иностранных языков, но есть язык, на котором она начала говорить. На этом языке она произнесла слово «мама», и на нем же она произнесет свои последние слова. Наверное, она говорит на том языке, на котором нас учили гармонии в училище. Это – язык 18–19 веков. По теории Петра Мещанинова, вся история музыки движется в сторону услышания новых обертонов. Когда это заканчивается электронной музыкой с какими-нибудь сотыми обертонами, где закономерно после додекафонии возникают четвертитоны, язык музыки оказывается освоен. И тогда надо учиться не просто говорить на языке музыки, но выражать мысли, и это уже совершенно другая плоскость развития музыки как искусства. Вот я и ищу такие стыки-соединения в разных стилях, чтобы понять, что вся звуковая оболочка – это только оболочка, одежда для мыслей.

Еще очень важное ощущение. Не всегда композитор сочиняет музыку, иногда музыка сочиняет композитора: он как слепой тычет пальцами в пространство, и вдруг что-то на него влияет, и он отдает себя этому потоку и позволяет ему за себя сочинять. Это не активная роль, как у Бетховена, когда надо хватать свою судьбу за глотку, а наоборот, когда надо подставлять судьбе свою глотку, искать ту судьбу, которая сама может тебя схватить за глотку. И в этом смысле моя фортепианная деятельность мне очень помогает охватить историю.

Вообще-то, я раза в три меньше занимаюсь композицией, чем нормальный композитор, и раза в три меньше, чем должен, занимаюсь исполнительством.

Поэтому я пытаюсь возместить это некими глубинными вещами, и это мне иногда удается, а иногда нет. Я считаю, что пианист не обязательно должен играть все этюды Шопена, все сонаты Бетховена и т.п. Он может играть и посильные вещи, но главное – достичь в них некоей глубины. Также и композитор. Он не обязан, скажем, как Фернихоу или Булез, воплощать все технически сложно. Он может писать, как Уствольская. У нее в сущности очень простая музыка: ритм, четверти, все линеарно. Но есть такая сила, мощь, форма, конструкция, что это убеждает. Она выразила себя. А раз уж я иду по дороге, лежащей в двух плоскостях – пианизм и композиция, – то надо находить свои способы идти по ней, что я и пытаюсь делать.

Отражается ли твоя исполнительская деятельность на твоем композиторском мышлении?

Да. Мне мой пианизм помогает в композиции. Я очень доволен своими достижениями в фортепианной фактуре: она стала экономной, естественной и хорошо звучащей. Я сочиняю почти всегда за роялем и проигрываю-прослушиваю то, что получается. И то, как звучит рояль – очень важно. Хотя в остальном у меня музыка не ориентирована на звучание.

Я переживаю музыку более интенсивно, когда ее играю. Николай Николаевич Сидельников говорил: «Пальцами прикасайтесь к музыке, и вы будете ее лучше чувствовать и понимать». И даже если вспомнить «альтернативные»[147] времена, на меня очень большое влияние оказывали те вещи, которые я играл, а записей их у нас еще не было. Среди них – поздние «Клавирштюки» Штокхаузена с театром, почти все произведения Кейджа, лучшие фортепианные произведения «советских композиторов» («Ярило» Корндорфа, «Постлюдия» Караева, вся Уствольская) – все это каким-то подсознательным образом перерабатывается в мои собственные вещи. На меня сильно повлияло исполнение партии рояля в Третьей симфонии Корндорфа во Франкфурте. Симфония меня совершенно поразила. Быть может, она – лучшее сочинение последних десятилетий.

Он сам считал это своим главным сочинением.

Это сочинение не только в его творчестве, но и во всей нашей панораме – как гора Арарат, которая выделяется не только по размерам, но и по духу. Мы неплохо ее сыграли, потому что было ощущение, что прикасаешься к чему-то необычному, и хотелось быть достойным этой горы.

Мне интересно вникать в музыку композиторов, которых я лично знаю, и помогает то, что я с ними общаюсь. Поэтому я всегда стремлюсь с ними познакомиться, и для меня было очень важно мимолетное знакомство с Уствольской.

Не мог бы ты рассказать о своем понимании ее творений, которые, судя по всему, оказали на тебя чрезвычайное воздействие?

Уствольская избегала разговоров о своей музыке – мне кажется, потому, что она сама старалась не думать о ней. Для ее композиторского метода очень вредна рефлексия и самоанализ, потому что обнаружение влияний убивает тот творческий заряд, который ей послан сверху. И поэтому, чтобы сохранить свое своеобразие и утвердиться на узком клочке, отвоеванном у других композиторов, она сознательно закрывала глаза на все, что существовало рядом. И ей это удалось, потому что в ее творчестве невероятно сильно проявлялось таинственное свойство музыки – выражать то, что хотел сказать композитор. В ее сочинениях происходит максимальная концентрация внимания, почти как в молитве: сужение объекта до предела для того, чтобы ухватить его ядро. Когда ядро найдено (одна

[147] Имеется в виду фестиваль современной музыки «Альтернатива», существовавший в Москве во времена перестройки, в котором Соколов принимал активное участие.

нота, или несколько нот в роли одной ноты), оно «разматывается» с энергией, удерживающей состояние концентрации.

Как Микеланджело от камня, Уствольская предварительной работой отсекала от музыки все лишнее, и выяснялось, что лишнее – почти все, и не оставалось почти ничего: в ритме – только четверти, в фактуре – одноголосие и максимум дублирование аккордами, в гармонии – секунды, септимы и кварты. И жизнь ее была построена точно так же: она отсекла разговоры о своей музыке, отсекла посещения концертов. Она сделала музыку религией и стала кем-то вроде отшельника. Религиозные люди уходили в леса и молились, и, чтобы молиться более напряженно, занимались только этим. Вот и ей тоже не нужно техническое разнообразие. В какой-то момент она отказалась от тактовых черт, так как поняла, что они препятствуют молитвенному напору ее музыки, поскольку любая тактовая черта создает приоритет первой доли, который понижает ценность остальных долей и погашает пламя. В музыке Уствольской тактовая черта должна стоять после каждого звука. Она оставляет в музыке только сердце – первую долю – и охраняет целомудренность. Помнишь, как у Заболоцкого: «Вечно светит лишь сердце поэта в целомудренной бездне стиха»[148]. Отсюда – невероятная напряженность ее музыки.

Такое искусство чуждо миру, и получается довольно странный эффект: человек как бы пишет для мира, но вместе с тем он пишет так, что мир не понимает, отвергает его музыку. Но если он пишет музыку, необходимую для него самого, то мир каким-то образом принимает ее. То есть получается, что это искусство отраженное; человек делается примерно тем, чем был иконостас в церкви: он становится границей между двумя мирами, внешним и внутренним, и сам каким-то образом отражает то, что происходит у него внутри и снаружи.

Не случайно мне пришло в голову последние ноты в Трио Уствольской играть кулаком. Эти монотонные четверти – как молитва, а последние ноты – как стук в дверь. Открывается она не всегда. Но в ее более поздних сочинениях (в Шестой сонате, в прелюдиях, в Третьей сонате, в больших симфониях) есть маленькие тихие отрезки музыки, где четверти уступают место мистическим хоралам. Дверь открывается на минимальное время, и человек переживает что-то особенное. Это как бы результат молитвы.

Музыка Уствольской некрасива так же, как некрасиво что-то очень духовное, перешедшее земную заботу о своем телесном облике. Музыка Уствольской не занимается внешним видом, не ищет красивых одежд и не одевается во что-то более или менее удобопристойное – внешний стиль. И поэтому ее очень трудно играть: возможно бесконечное количество трактовок, которые зависят от исполнителя, но не все одинаково пригодны и хороши. Нужно чувствовать духовную сущность ее музыки.

Можно сравнить музыку Уствольской со старинной иконой, на которой мы видим коричневое, изможденное худобой лицо какого-нибудь святого, и на этом лице – горящие огнем глаза. Так же точно у музыки Уствольской коричневое худое лицо, тело, ноги, как палки, руки, как плети, все до предела аскетично, а глаза горят. Именно потому и горят, что они не связаны мыслями о теле, что они его забыли, поэтому они не откликаются на внешнюю материальную сторону своего существования. Одно сплошное чистое пламя. У Уствольской все кипит и горит до предела. Она именно поэтому отграничила сферу своего влияния в музыке, и на своем необитаемом острове она вся превратилась в сплошную вертикаль,

[148] Строки из стихотворения Николая Заболоцкого «Ночное гулянье» (Н. А. Заболоцкий. Меркнут знаки Зодиака. М.: «ЭксмоПресс», 1998. С. 67).

направленную только вверх. Ее вертикаль лишь кажется бесстрастием. Но это невероятная страсть, которая тоже на самом деле у людей отзыва не находит, потому что пугает своим неземным оттенком.

Как замечательно ты разъяснил творчество одного из самых загадочных композиторов! А что, по-твоему, особенно важно для любого композитора?

Я всегда говорю своим ученикам по композиции: «Собирайте коллекцию переживаний от музыки. Тренируйтесь переживать, чувствовать музыку. Сознательно учитесь двигать свою душу, чтобы понимать и чувствовать больше разных тонкостей и оттенков. Чувствуйте гармонию, ритм, форму, процесс, развертывание материала».

Как происходило твое становление как композитора? Что на тебя влияло?

С 1988 по 1993 год в Москве было потрясающее время: все было динамично, интересно, жизненно. Невероятные, золотые годы, что-то незабываемое, хотя было труднее всего жить: хотелось в каждом сочинении создавать новую вселенную. Тогда жизнь сама открывала новые вселенные: к нам приезжали Кагель, Штокхаузен, Булез, каждый месяц происходили выставки: Раушенберг, Тэнгли. И все это постоянно меняло внутренний мир. Не успевали мы отдохнуть от одного потрясения, как возникало другое. И казалось, что это – единственно правильный путь.

Мы провели десятки фестивалей современной музыки, и на одном из первых фестивалей, в 1988 году, впервые прошли огромные по продолжительности концерты (8 часов) из музыки Кейджа, Крама, Фелдмана, Штокхаузена и других. Надо сказать, что это очень повлияло на мой стиль: я почувствовал, что эта музыка мне близка.

В 1988 году я написал «Тринадцать пьес для фортепиано». Реакция публики на это произведение была в Москве очень позитивной, что меня обрадовало и вдохновило, и еще года четыре я продолжал разрабатывать этот стиль под названием «инструментальный театр» и искать себя. В пьесе «В небе» для фортепиано (1992) я в очередной раз попробовал найти свой новый стиль.

Но ситуация менялась – в жизни и в душе. Если в первые годы перестройки (1988-1989) в России стало известно много произведений инструментального театра, то уже в 1990–1991 годах пришло огромное количество сочинений другого течения – минимализма. Особенно сильное впечатление на меня произвела пьеса Мортона Фелдмана «For Philip Guston». В 1994 году я написал фортепианную пьесу «Рисуя в одиночестве». Это сочинение состоит из 179 очень коротких фрагментов, которые могут исполняться в любом порядке и количестве, и представляет собой, как я это тогда определял, «наивную попытку не умеющего сочинять музыку человека сочинить в стиле между Шостаковичем и Фелдманом».

Примерно в это же время я пошел в музей и увидел там икону. На ней был изображен святой Сергий Радонежский, и вокруг его фигуры в так называемых «клеймах» (маленьких картинах) была нарисована вся его биография. Я видел много таких икон, но не знал, в каком порядке нужно смотреть жизнь святого. Я всегда смотрел «клейма» по часовой стрелке. Но тут я увидел табличку с обозначением правильной последовательности, по которой нужно смотреть жития – слева направо, насквозь через центральную икону. Меня заинтересовало, как вся жизнь этого святого проходит временным потоком через один-единственный момент его жизни, в котором он изображен на центральной иконе. И эти мысли о переходе времени в пространство побудили меня создать что-то подобное в музыке. Сначала мне пришла в голову идея написать икону звука –

не икону святого, но икону звука. Первоначально я хотел назвать это сочинение «Ре первой октавы для виолончели соло». Но потом название приобрело другую форму: «Звук в житии». Я взял центральный звук диапазона виолончели (ре) и поместил его в центр композиции из пятнадцати частей, т.е. в восьмую часть. Однако, эта центральная часть должна исполняться в самом начале, поскольку глаз зрителя видит сначала самого святого, а потом уже начинает разглядывать все остальное. Номера частей должны показываться во время исполнения. Части идут в расходящемся порядке: одна половина от восьмой в нижнем регистре, другая – в верхнем. Во все удлиняющейся паузе между частями надо мысленно проигрывать пьесу в ее истинной продолжительности, от 1-й до 15-й части.

Меня занимали тогда подобные идеи, принадлежащие к области концептуализма. В моих ранних сочинениях («Волокос», «Тринадцать пьес», «Рисуя в одиночестве», «Звук в житии») невероятно большое значение имели разговоры о музыке. Иной раз было гораздо важнее объяснить концепцию, рассказать и понять умом, головой, чем сыграть, почувствовать и проникнуться. Это было максимально далеко от музыки. Музыка совершенно не мыслилась без некоего дополнительного поддерживающего литературного, концептуального пласта. И внутренне, подсознательно я страдал от следующего чувства: меня ведь учили музыке, а музыка – это вечное искусство и некая материя, которая едина во всем существовании этого вида искусства. И если, чтобы реанимировать умирающий организм музыки, мы используем средства вроде инструментального театра, то мы этим делаем музыку плоской и непрозрачной. Она лишается некоей подпитки других стилей и других мыслей, принадлежащих той же эпохе. Например, если в «Волокосе» я постоянно говорю о том, как это сочинение нужно понимать, то его уже невозможно понимать по-другому. Именно это – то, что музыка лишается своей прозрачности, объемности и многомерности – меня подсознательно смущало в том, что я делал. В конце концов, мне захотелось такой музыки, которая была бы не в русле идей, а просто глубоко входила бы в саму естественную стихию музицирования.

Твои последние сочинения радикально отличаются от тех, которые ты создавал раньше. Каким образом ты пришел к этому «новому» стилю?

В консерватории мы постоянно искали себя, и это было очень трудно. Сейчас мне кажется, что именно этот труд над собственной душой очень помог мне в жизни. Моим преподавателем по композиции в консерватории был Николай Сидельников. Он в сущности полистилист, и в своей опере («Чертогон») и в других сочинениях нашел как бы китчевый, обтекаемый, прилизанный стиль, гармонически и мелодически выверенный, который позволял ему свернуть в любую эпоху, в любую стилевую нишу. Но нам он в этом стиле писать запрещал. Когда мы приносили что-то подобное, он находил слова, которые нас убеждали в том, что это вторично – хотя мне казалось, что он сам делает то, что нам не разрешает. На 4-м курсе у меня возник кризис, но на 5-м курсе и в аспирантуре я преодолел его, обратившись к стилю Сидельникова. Он благосклонно, но сдержанно принял мои работы: вокальный цикл на слова Тютчева, кантату «Русь певучая», «Сказочные звоны» для фортепиано. Потом начались поиски нового, минимализм, концептуализм – новые идеи, не связанные с определенным стилем. Я попытался абстрагироваться от стиля, потому что всю жизнь искать свой стиль нельзя. В конце концов, важно то, что внутри тебя происходит, а не то, на каком языке ты это говоришь. После этих метаний появилось желание постоянства, желание осесть на одном месте и углубиться в музыку, почувствовать, что язык на самом деле не так важен, а важно то, что за ним. Если же ты останавливаешься на каком-то музыкальном стиле и начинаешь его разрабатывать,

постепенно происходит оттачивание и углубление этого стиля. Эти вопросы меня начали сейчас волновать.

Еще – момент простоты пришел на смену сложности. Я понял, что очень важно научиться писать музыку на двух, на трех, на четырех нотах и сделать мелодию насыщенной, разнообразной, наполненной, пользуясь минимумом средств и ставя себе сложные задачи не от обилия, а от скудости средств. То, что я сейчас делаю – это трансформация сидельниковского стиля и углубление в простоту. Я старался, чтобы стиль сам по себе не привлекал внимание. Самая лучшая одежда – та, которую не замечаешь; если замечаешь – значит, одежда неудачна, так как видна она, а не человек. Вот и в музыке мне хотелось, чтобы внутреннее выходило на внешний план, а все внешнее уходило куда-то внутрь. Я стараюсь быть естественным. Естественность заключается в том, чтобы не делать того, что не хочется, и делать то, что хочется.

Путь от концептуализма к так называемой чистой музыке шел у меня через вокальную музыку – хоры и романсы. За четыре года я написал 150 романсов и около 20 произведений для хора. Оказалось, что можно долго пребывать в каком-то одном состоянии и чувствовать себя при этом очень хорошо. Все мои романсы более или менее похожи, даже на грани самоповторения, им можно было бы ставить один опус. Незадолго до того, как я начал писать романсы, я покинул Россию и находил ее заново для себя в стихах. Я пытался возбудить, сохранить и почувствовать в себе родной, домашний дух.

Это началось, когда я получил стипендию в Швейцарии, в Биле, во второй половине 1996 года. Я никак не мог понять, что мне делать, поскольку в последние три года перед этим (1993–1995) у меня был «пианистический период» – я больше играл, чем сочинял. Пытался найти правильную музыку, которую мне нужно было сочинять, и никак не мог этого сделать. А когда вдруг сконцентрировался на стихотворении, музыка пришла сама. Мне захотелось выражать стихи музыкой, причем чтобы она незаметно выражала мои чувства, чтобы чувство фиксировалось на элементарных звуках. Когда я рассказал об этом Губайдулиной, она сказала: «Вы знаете, я тоже так делаю».

Раньше существовала противоположная тенденция: можно было к тексту относиться свободно, менять его. А в моем случае музыка стала огранкой для драгоценного камня. Я выбирал хорошие стихи, потому что у меня была потребность их услышать. Просто читал стихи, и музыка рождалась сама. Мне это очень нравилось, потому что раньше приходилось выдумывать концептуальную идею, стержень, а музыка уже создавалась вокруг этого стержня. Здесь музыка тоже рождалась вокруг стихотворения. Когда романсы посыпались один за другим, я успокоился; мучительность поиска своего стиля отошла на второй план, потому что на первом плане оказался стих, его выразительность, форма и подача. Когда-то в инструментальном театре я пользовался поддержкой сценического, актерского элемента, а здесь эту же роль выполняет поэзия, потому что музыка гораздо легче пишется, когда о ней специально не думаешь, не концентрируешься на ней.

Вторая причина появления моих романсов такова. Еще в 1986 году я написал десять романсов на слова Тютчева «Блаженство и безнадежность» для тенора. Поводом к этому послужило то, что в 1982 году впервые исполнялись 24 романса Денисова «На снежном костре» на слова Блока тенором Алексеем Мартыновым и пианистом Аристотелем Константиниди, которому я переворачивал страницы. Меня это сочинение потрясло и поразило. И когда в 1986 году я писал вокальный цикл для окончания аспирантуры, денисовский цикл и мартыновский голос были у меня в голове. Я скромно позвонил Алеше Мартынову (мы еще не были знакомы), но он сказал, что у него мало времени, и не стал даже смотреть ноты. Я до-

вольно лениво поискал других исполнителей, но не нашел. Ровно через десять лет мы встретились с Алексеем, подружились, и он сказал: «Ты мне звонил 10 лет назад, – меня поразило, что он это помнит! – И меня мучает совесть из-за того, что я тогда отказал тебе. Давай я исполню что-нибудь твое». Я ответил, что тот цикл так никто и не пел, и он его исполнил. Многие возникшие после этого новые романсы тоже написаны на его голос. Но их может исполнять и женский голос. Стиль этих романсов кажется несколько простоватым. Приходит в голову изречение из письма А. С. Пушкина к его другу поэту Петру Вяземскому: «Твои стихи к Мнимой Красавице (ах, извини: Счастливице) слишком умны. – А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата»[149].

Отношение к музыке в этих романсах – как бы второстепенное. Немного вспоминаются «Тихие песни» Сильвестрова, его вокальный стиль. Но мои романсы разные, в некоторых ощущаются элементы авангарда. Например, в «Выхожу один я на дорогу» вся партия рояля симметрична, потому что стихотворение Лермонтова очень четко разграничивает небо и землю. Мне немножко захотелось побыть литературоведом и отражать в музыке то, что я находил в стихах. Романсы – это мой мир, созерцательный и спокойный. Я редко выбираю тексты, которые содержат драматическое развитие, чувства, страсть. Мне ближе тексты созерцательные, связанные, например, с природой, либо общечеловеческие, философские.

Мои любимые поэты – Тютчев, Пушкин, Хлебников, Заболоцкий, Айги. Любовь к поэзии последнего у меня началась, когда я аккомпанировал Лидии Анатольевне Давыдовой вокальный цикл Губайдулиной «Розы» и «Лесную музыку» Сильвестрова для валторны, рояля и голоса. Я понял, что именно такую поэзию искал всю жизнь. Мне захотелось познакомиться с поэтом, вскоре это случилось, и он подарил мне свою книгу, но музыка на его стихи возникла у меня только через семь лет после знакомства.

Еще у меня есть цикл – Двадцать семь романсов на стихи Андрея Платонова «Голубая глубина», написанных в сермяжно-советском стиле. Работая над этим циклом, я понял, что нет плохих стилей. Ведь то, к чему у меня раньше было пренебрежительное отношение (весь этот соцреализм) плохо не само по себе, а в связи с тем, чем этот стиль наполнила эпоха. Может быть, композитор должен иногда очищать от идеологически вредных примесей некие чистые стилевые явления в искусстве. И то, что мы называли соцреализмом, на самом деле просто некий стиль, в котором тоже можно писать хорошую музыку.

В последние годы ты пишешь не-вокальную музыку в том же самом «простом» стиле. Как случилось, что ты нашел возможным отказаться от использования текста?

Со временем я понял, что чисто музыкальный материал, накопленный в моих 150 романсах, настолько сформировался, что может существовать отдельно от текста. Мне стало ясно, что опора на текст уже не так необходима, как раньше, и у меня уже выработался естественный чисто музыкальный стиль. В результате я с большим удовольствием возвратился к произведениям без текста.

30 марта и 1 апреля 2000 года в Швейцарии исполнялся мой Концерт для скрипки, цимбал и струнного оркестра. Он называется «20’00’’» – взгляд на время. Это 2000 год и вместе с тем 20 минут – попытка за 20 минут провернуть всю историю музыки. Каждая минута делится не на 60 секунд, а на 100 ударов метронома. Получается, что за удар метронома проходит год, и за 20 минут проходят 2000 лет. Начинается все с ударов метронома, потом идет унисон, потом квинта, потом трезвучие,

[149] А. С. Пушкин. Письмо Вяземскому П. А. // Переписка А. С. Пушкина в 2-х т. Т. 1. М.: «Художественная литература», 1982. с. 242–243.

а потом все постепенно распадается и доходит до современного хаоса. Это – некая пародия на историю музыки, или, скажем так, ее вольное истолкование.

А потом возникло Фортепианное трио. Мне позвонила Патриция Копачинская и попросила написать что-то к концерту, в котором мы должны были исполнять Трио Шостаковича. Я очень люблю это трио, играл его еще в училище с Давидом Тонконогим и готов исполнять его снова и снова. Был август, и было очень приятно находиться в Москве: птички поют, летнее ощущение. Однажды я решил поехать во Владимир. Целый день гулял по городу, потом отправился в Боголюбово, и мне пришлось два километра идти по лугу. Это было прекрасно, потому что там были какие-то особенные облака, синее небо. И лошади паслись, и храм на меня смотрел, и колокола звонили в монастыре. Было очень красиво, и все это оставалось в памяти. Когда я потом возвращался в Кельн и ехал в автобусе из Дюссельдорфского аэропорта, в моей голове вдруг возникла мелодия, я начал ее разрабатывать, развивать, и постепенно «вытащил» все сочинение как огромную ткань за ее уголок.

Трио – это естественная музыка. Я вдруг понял: когда я что-то писал раньше, это было из желания удивлять тех, кто меня знает. Но ведь точно так же, как я удивил публику, встав на рояль в «Волокосе» в 1988 году, я удивлял ее каким-нибудь романсом, когда от меня ожидали чего-нибудь эдакого – и романс действовал как вставание на рояль. А с другой стороны, мне самому уже хотелось идти дальше. У меня было такое чувство, что нельзя питаться одними пряностями, чем был фактически для меня этот экспериментальный стиль. Но ведь музыку при этом никто не отменял. Только Саша Вустин обладает потрясающим талантом балансировать между музыкой и экспериментами. В его Трио только после того, как все музыкальное уже происходит, вдруг берется колотушка, возникает звук барабана, очень странное жужжание струнных, и голоса, и шепот пианиста – только в самом конце, как некая надстройка. Я сейчас тоже использую эти приемы. У меня есть сочинение «Птичка в клетке» (1997) для Наташи Пшеничниковой, и в нем найдена довольно гармоничная комбинация между авангардом и чистой музыкой. Там надо и петь, и играть на флейте и на рояле.

Сонату для виолончели и фортепиано в четырех частях я писал, подсознательно думая о Шостаковиче, поскольку знал, что она может прозвучать на фестивале, посвященном Шостаковичу. В ней мне хотелось обратиться к тому музыкальному языку, на котором я сочинял в период общения с виолончелистом Давидом Тонконогим, когда мы учились в училище, и нам было по шестнадцать лет (Давид и исполнил эту Сонату на фестивале в Сиэтле в 2003 году). Я попытался найти для себя то, что называю «родным языком» искусства музыки.

Мне очень трудно оценивать эту музыку со стороны, потому что я не уверен, является ли она стилизацией под Шостаковича, эклектическим или постмодерновым сочинением. Этот вопрос – риторический, для меня он остается без ответа. Есть понятие эклектики – смеси стилей. Несамостоятельность без какого-то стержня. Второе – постмодерн, то, что Володя Мартынов называет «бриколажем», суть которого в нанизывании отдельных стилевых моментов без определенной связи между ними. Когда я писал эту сонату, у меня возникали некие аллюзии с известными произведениями. Например, вначале я думал о Шуберте, и первая виолончельная мелодия – это нечто, напоминающее его Первый экспромт, и вместе с тем одновременно Шостаковича – медленную часть из его Первого квартета, где соло альта. И поэтому связь Шостаковича с Шубертом напрашивается сама собой, ведь длинноты Шостаковича пошли от Шуберта через Брукнера и Малера. Кроме длиннот, есть еще одно общее качество у Шостаковича и Шуберта – относительная простота музыкального языка. Такая

чисто концептуальная связь между Шубертом и Шостаковичем – и вместе с тем противовес технической сложности музыки – это то, что меня сейчас волнует, потому что в наши дни в мире в очередной раз повторилась абсолютно такая же ситуация, как во времена Бетховена-Шуберта и потом во времена Шостаковича: произведения безумной сложности, супертехнологические вещи сосуществуют с огромным пластом, направленным к простоте. В современной нам музыке нет одного основного главного направления, и в этой ситуации очень трудно понять, что хорошо, а что плохо, где разница, например, между эклектикой и постмодерном. Поэтому остается только руководствоваться компасом внутреннего чувства, что я и пытался сделать в этой сонате. Для меня была важна затертость, заштампованность каких-то традиционных фраз и мелодических оборотов, которые оттачивались веками в совокупном композиторском мозгу. Иногда кажется, что мы эту музыку где-то уже слышали, хотя цитат как таковых в ней нет. Помимо Шостаковича и Шуберта, в сонате присутствуют и другие композиторы. В побочной партии – Пуленк, в разработке – Мясковский и Бетховен; Шостакович – в репризе и в коде. Во второй части – Прокофьев, Сидельников и даже Чайковский. В связующей партии второй части и в третьей части – Малер, Равель, в финале – Малер, потом, как ни странно, Шуман и Мендельсон, и Рахманинов. Пестрый набор стилей эпох, направлений. И все время главенствует Шостакович.

Но когда я начинал создавать аллюзию, самым главным было – не зацикливаться на ней, а постараться забыть, что это на что-то похоже, и развивать материал дальше в естественном русле его собственного существования; не идти дальше за Рахманиновым, а проходить его «по касательной». Раньше композиторы искали свою пустую нишу, невозделанный участок, область музыки, где не ступала нога композитора. Но поскольку таких областей становилось все меньше и меньше, и все больше и больше людей занимали их, ютясь уже в каких-то уголочках, то стало просто тесно. И, в конце концов, композиторы поняли, что Рахманинов, Чайковский или Шостакович – не полновластные хозяева на этой территории, и можно еще раз идти по ней же, и это не эклектика, потому что все равно некая индивидуальность неизбежна. Я обрел свободу, раскованность, естественность в самовыражении и внутреннюю самоценность. Не внешнее, без постоянной оглядки на то, как это будет соотноситься с уже существующей в мире музыкой, а внутреннее убеждение в том, что то, что я делаю, нужно мне для меня одного. Мне кажется, что такая установка более правильная.

Левон Акопян в разговоре со мной совершенно правильно назвал твою новую музыку «слишком музыкальной».

Что означает слишком музыкальная? Означает ли это слишком красивая?

Нет, думаю, что имеется в виду весь комплекс: гармонии правильные, с драматургией все в порядке, много впечатлений, экспрессии, эмоций. Все то, что, судя по всем учебникам, нужно композитору для сочинения хорошей музыки, там присутствует в идеальном варианте.

Я думаю, что это у меня идет некая реакция на то время, когда моя музыка была слишком немузыкальной. Видимо, я такой человек, который бросается в крайности. Сейчас я занимаюсь тем, что пытаюсь в одном произведении как в прозрачном кристалле одновременно увидеть весь путь развития музыки. В сонате для виолончели и фортепиано я прикасаюсь ко всей истории музыки: в ней есть одноголосие, и Рахманинов, и Чайковский, и скерцо, стуки, шумы, которые отдаленно напоминают авангард, и все это ненастоящее, немножко искусственное, игрушечное. Эта музыка «слишком музыкальная» от противного. Это все – как бы ненастоящая музыкальность, однако сделанная как настоящая. Ведь любой мастер, делающий восковые фигуры, должен пытаться сделать живого человека:

если он будет делать фигуру, у него ничего не получится. Поэтому я тоже должен переживать все это и пытаться нарисовать живые глаза на лице.

Какой ты представляешь себе дальнейшую дорогу?

Я не загадываю, что будет дальше. Мне хочется написать еще несколько сочинений, идущих по этой линии, и я не исключаю, что произойдет смешение нескольких стилей, синтез, взаимопроникновение, скажем, театра с чисто музыкальным стилем, или со стилем, содержащим помимо театра некие идеи.

Если уж пытаться представить себе дальнейшую дорогу, то, скорее всего, она будет как у Корндорфа. Мне нравится творческий путь Николая Сергеевича тем, что – как ни горько, к сожалению, мы уже можем сейчас суммировать, – видно, что он этим вопросом не задавался. Он не делал свою жизнь ни по кому. Он не смотрелся ни в чье зеркало – ни Шостаковича, ни Прокофьева, ни Шнитке. Он просто хотел быть самим собой. Я считаю, что Корндорф, Шостакович и Заболоцкий – фигуры одного масштаба, и это драгоценность русской культуры.

Как ты относишься к теории, изложенной в книгах Мартынова, – о конце времени композиторов?

Я не музыковед и не хочу оценивать его теорию с научной точки зрения. Но интуитивно я весь ликую. Это настолько смело. Он создал гениальную концепцию, музыкально-теоретическую систему, которая вызывает у меня трепет своей необычностью, фантастичностью, невероятной цельностью, стройностью. Я считаю, что она – знаковое явление в нашей жизни. Мартынов – гений, небожитель. Я всегда сравниваю Мартынова с Хлебниковым, которого никто при жизни не понимал, и даже сейчас не понимает, но который таинственным образом влияет на умы избранных людей, таких, как Айги, и очень сильно меняет ситуацию. И также Володя.

Теория Володи Мартынова вызывает много мнений-отторжений, и это неизбежно. Но когда я читаю его работы, у меня возникает ощущение заглядывания в бездну. Это больше, чем музыка. Я считаю, что в принципе ничего не может быть верного или неверного в той области, куда он имеет дерзновение залезть. Может, именно тем, что он сказал о конце времени композиторов, он и открыл для себя путь к новой музыке, открыл парадоксальнейший путь, который никому в голову не пришел: новизну его тотального отрицания. Он поддел пласты, которые уже не являются музыкой, а являются тем, на чем стоит музыка. И поэтому то, что он сочиняет, иногда вызывает недоумение чрезмерной простотой, примитивизмом. Это не просто вершина айсберга: никто не знает того, что там внутри.

Володя себя по-прежнему называет композитором и не собирается с этим расставаться. Однажды в 1995 году я проводил с ним телебеседу и спросил его: «А как же Вы сочиняете?» И он ответил примерно так: «Мы живем в этом мире, мы должны сочинять. Идея – идеей, а ситуация – ситуацией. Все равно что в церкви мы причащаемся и в идеальном виде воссоединяемся с Богом, но ситуация такова, что мы каждую секунду грешим, и тут ничего сделать нельзя». Я считаю, что это такая чистая идея, которая именно и позволяет ему достичь в композиции оригинальных результатов. От противного. И я себя тоже по-прежнему называю композитором!

«МУЗЫКА ДОЛЖНА ТРОГАТЬ ДУШУ СЛУШАТЕЛЯ»[150]

Франгиз Али-Заде (Азербайджан – Германия)

С 1999 года Франгиз Али-Заде живет преимущественно в Германии и гастролирует по всему миру. В 2000 году состоялись два ее первых авторских концерта-портрета в США – с нью-йоркским ансамблем «Континуум» и с «Камерными исполнителями Сиэтла». Особую известность ей принесло участие в проекте Йо-Йо Ма «Шелковый путь»: ее произведение «Дервиш» было признано одним из лучших сочинений проекта. Композитора постоянно приглашают к участию в ведущих фестивалях современной музыки, и в 1999 году она стала первой женщиной-композитором – официальным гостем знаменитого швейцарского фестиваля в Люцерне. Ее музыка исполняется такими музыкантами и коллективами, как Йо-Йо Ма, Иван Монигетти, Кронос-квартет, ансамбли «Ла Стримпеллата Берн» и «Ксения» и Берлинский филармонический оркестр.

В музыке Али-Заде передовые композиторские техники нашего времени объединены с элементами многовековой устной азербайджанской музыкальной традиции. Уроженка Баку, она с раннего детства была восприимчива к азербайджанским народным интонациям и ритмам. Студентка Кара Караева, выпускница двух – фортепианного и композиторского – факультетов Бакинской консерватории, стажировавшаяся в Москве (у Ю. Холопова, Н. Сидельникова и Э. Денисова) и в Ленинграде (у С. Слонимского и Б. Тищенко), Али-Заде блистательно овладела композиторским ремеслом. Прекрасная пианистка, впервые представившая азербайджанской публике большую часть современного фортепианного репертуара, она на практике, «через пальцы» освоила премудрости музыкального творчества крупнейших композиторов XX века. И эти три различные музыкальные сферы – народная, композиторская и исполнительская – переплавились в ее сознании в то, что называется индивидуальным стилем, который не позволяет спутать ее музыку ни с какой другой.

Мне довелось неоднократно встречаться с Франгиз в Берлине и в Сиэтле. Вместе мы объездили необыкновенные места к западу от Сиэтла, побывали на Тихом океане и в горах. Она всегда легка на подъем и по-юношески впечатлительна, удивляясь и восхищаясь природой и традициями. Во время одной из поездок нам удалось поговорить о том, как она сама представляет и воспринимает свое творчество.

Не обижает ли Вас то, что Вас иногда называют «женщиной-композитором»?

Главное – не как меня называют, а на каком уровне я смогла реализовать свои идеи и замыслы. У меня нет спокойного философского взгляда на мир. Видимо, мне больше всего свойственна экспрессия. Не знаю, связано ли это с женским началом или с восточным. Хотя обычно считают, что Восток – философский, спокойный, медитативный. Экспрессионизм ведь возник не на Востоке, а на Западе. Меня всегда трогала музыка Альбана Берга, она мне казалась необычайно ис-

[150] Беседа состоялась в Сиэтле (США) в 2003 году.

кренней. Берг – один из тех композиторов, у которых каждая нота диктуется не логикой произведения, а логикой чувства. Экспрессия Берга придает его музыке необычайную искренность, движение, подлинную живительную энергию. Это совершенно невозможно подделать – никакими теориями, вычислениями, никакой философией.

Как повлиял на творчество Ваш переезд в Германию?

Я приехала в Германию в 1999 году, получив годовую стипендию немецкой Академии искусств. Мне впервые в жизни были созданы замечательные условия для работы. С 1970 года, почти двадцать лет, я интенсивно занималась преподавательской деятельностью – работала по 32 часа в неделю сначала в Бакинской консерватории, потом в Турции, где я к тому же руководила хором в театре оперы и балета. Композиция всегда была моей отдушиной: я могла сочинять только ночью, после того как вся основная работа была закончена, поэтому многие замыслы так и остались не реализованными из-за недостатка времени. И только в 1999 году мне впервые была предоставлена возможность целиком и полностью посвятить свое время композиции. Жизнь в корне изменилась, так как с тех пор моим основным занятием стало сочинение музыки. Кроме того, мне очень повезло, что я попала в центр Европы, в Берлин, где многие ведущие музыкальные коллективы, такие как Берлинский филармонический оркестр, стали заказывать мне музыку и таким образом предрешали план моей работы.

Но, полагаю, Вы не стали писать немецкую музыку, потакая заказчикам?

Разумеется, нет, поскольку мой внутренний настрой не изменился. Процесс творчества абсолютно не связан с местом жительства и условиями. У каждого есть некий внутренний темп работы, внутренняя жизнь, которая никогда не зависит ни от каких внешних обстоятельств. Речь может идти только о быстроте осуществления замысла. В какой-то момент, когда количество заказов стало превышать тот темп, в котором я могу работать, я стала отказываться от них.

Как Вы начинаете сочинять, когда получаете заказ?

Заказ обычно определяет лишь состав инструментов, приблизительную длительность произведения и самое общее направление. Например, мне заказали сочинение для фестиваля современной музыки «Восток-Запад» в Лиссабоне, но в течение многих лет до этого Иван Монигетти просил меня написать Концерт для виолончели с оркестром. Заготовки для этого Концерта у меня уже были, и когда вдруг появился конкретный заказ, я их использовала, чтобы реализовать свой давний замысел.

Вы пишете только по заказам?

Конечно, нет. Но если исполнения камерных произведений не являются проблемой, то, когда речь идет о крупном произведении, конечно, приятнее писать для заказчика – тогда появляется надежда, что сочинение будет исполнено.

Работа над заказом предполагает обоюдный процесс сближения. Всегда существует какая-то ниша, которую надо заполнить – некий фестиваль, коллектив, ансамбль. А заполнять эту нишу нужно тем, что тебе ближе в этой ситуации. Именно это у меня произошло с заказом для китайского инструмента пипа (который по-другому называется бива). Выдающаяся исполнительница на пипе Ву Ман, которая работает с Кронос-квартетом, давно просила написать что-то для нее. Мы с ней несколько раз встречались в процессе работы над проектом Йо-Йо Ма «Шелковый путь», и каждый раз она меня спрашивала, не написала ли я что-нибудь для нее. Я все время отнекивалась и оправдывалась тем, что плохо знаю этот инструмент. Она каждый раз играла на пипе какие-то характерные куски из китайской музыки, и мы думали, в каком ансамбле могла бы звучать пипа, какие

инструменты ей больше всего подходят и подчеркивают ее самобытность. Мне всегда казалось, что пипу невозможно сочетать с оркестром, ей больше соответствует камерный состав. В конце концов, мы выбрали оптимальный вариант: подготовленный рояль, виолончель, скрипка и пипа. Так постепенно выросла концепция сочинения «Сабах», премьера которого состоялась 10 июня 2003 года в Сан-Диего. Так что каждый замысел подчиняется только своим законам, но всегда можно найти точки соприкосновения заказчика и композитора.

А как возникает тематический материал? Вы же вряд ли пишете китайскую музыку для пипы?

Пипа имеет очень характерный тембр и технику игры. Но, несмотря на это, мое ухо улавливает в ее звуках сходство со звучанием азербайджанского тара – такого же щипкового инструмента серебристого тембра. Это сходство дает возможность пойти по ассоциативному пути, и в результате из каких-то внутренних импульсов возникают уже далеко не китайские, а азербайджанские мотивы. Один-два первоначальных интервала начинают раскручиваться, разворачиваться иногда с самыми неожиданными даже для меня поворотами. Я обычно не планирую произведение заранее, не знаю, сколько оно будет длиться, в какой точке будет кульминация. Произведение у меня обретает свои законы, которым я сама начинаю подчиняться. Начальные две-три интонации какие-то 5-6 тактов идут через мою волю, а потом материал начинает жить своей жизнью, и мне остается лишь умело следовать за ним. Бывают, конечно, трудные моменты и остановки, но, если ты идешь верным путем, сам материал приведет туда, куда нужно.

Эти две-три начальные интонации обычно приходят из азербайджанской традиции?

Нет, не обязательно. Видимо, тех, кто хочет иметь в репертуаре мою музыку, привлекает, в первую очередь, ее тембровая непохожесть. И это не случайно, поскольку для меня тембр имеет иногда большее значение, чем мелодия. Интонации, известные из азербайджанской музыки, сами по себе являются настолько расхожими, что ничего не могут сообщить. Важно то, как и в каком ракурсе их подать. Их сочетание и тембры являются тем, что составляет произведение. В наше время нет ничего нового, все уже написано, все интонации использованы, мугамы уже «изъезжены» вдоль и поперек – существуют и мугамные оперы, и симфонические мугамы. Поэтому самым главным становится драматургия произведения, ее развитие и поведение музыкального материала в тот момент, когда мотивы начинают темброво узнаваться. Я просто говорю на языке, который мне близок. И мне кажется, что мой язык принят и понимаем не только азербайджанским слушателем.

Как Вы работаете с музыкантами, чего от них хотите добиться?

Это сложный вопрос, потому что я часто использую необычные соединения фольклорных и европейских инструментов. Даже при сочинении для оркестровых инструментов в моей музыке все равно возникает масса особенностей, характерных для музыки неевропейских культур, и записать все в партитуру практически невозможно. Это – нетемперированность восточного исполнительства, моего слуха и материала, которым я оперирую. Это и мелизмы, и неуловимая свобода ведения голоса, и постоянная изменчивость темпа. Из-за этого у меня часто бывают дискуссии с музыкантами. Они всегда требуют точности в записи и спрашивают: «Какой должен быть динамический знак в этом месте?» Я часто отвечаю: «Я не знаю, в каком состоянии Вы придете к этому месту, какова будет Ваша температура, и что будет от Вас требоваться в этот момент». С музыкантами приходится дискутировать о том, насколько длинными могут быть алеаторические эпизоды. Когда идет репетиционный процесс, им все время кажется,

что в нотах отведено слишком много минут для алеаторических фрагментов. Но на концертах они обычно приходят к обратному выводу, и эти эпизоды бывают длиннее, чем написано. Мы приходим к общему знаменателю в процессе работы, и самое главное случается на концерте, где все становится на свои места, поскольку возникает именно тот тонус, который нужен. Человек в нормальном состоянии не может импровизировать. Музыкальное искусство Востока построено на том, что исполнитель должен находиться в экстазе. Только когда чувства тебя переполняют, ты начинаешь импровизировать.

Конечно, трудно требовать от людей, чтобы на каждой репетиции у них возникало такое состояние, но на концерте оно все-таки должно прийти. Именно этим и объясняется то, что великие исполнители – такие, как Эвелин Гленни или участники Кронос-квартета – всегда говорят: «Это появится на концерте». И действительно, все то, что было тускло и бледно во время репетиции, вдруг на концерте играет совершенно другими красками. Поэтому лучше всего работать с исполнителями много лет подряд, чтобы они знали твою музыку, твои требования, и постепенно входили в твой мир, который является ключом к исполнению этой музыки.

Кто относится к числу Ваших постоянных исполнителей?

Их довольно много. В свое время мою судьбу круто повернул выдающийся виолончелист Иван Монигетти, один из лучших учеников Ростроповича, который заказал мне сочинение «Габиль-саягы» («В стиле Габиля») – именно с него мою музыку начали узнавать на Западе. Швейцарский ансамбль «Ла Стримпеллата Берн» сыграл несколько моих авторских концертов и записал альбом из моей музыки. Я многим обязана Кронос-квартету, который сотни раз по всему миру исполнял мои два квартета, «Мугам-саягы» («В стиле мугама») и «Оазис». С Йо-Йо Ма мы сотрудничаем с 1999 года: он сыграл три моих произведения и одно из них уже записал на Sony Classical. Замечательная исполнительница на ударных инструментах Эвелин Гленни недавно заказала мне новое произведение. Мою музыку часто исполняют американские ансамбли «Континуум» и «Камерные исполнители Сиэтла», виолончелистки Майя Бейзер и Кристина Купер. Ну и, конечно, наши азербайджанские музыканты, с которыми я сотрудничаю. Кроме того, в Германии сложилась целая группа музыкантов, которые постоянно исполняют мою музыку. Прежде всего, это замечательная певица Мааха Дойбнер, виолончелист Раймонд Корупп, флейтистка Наталья Пшеничникова.

Удается ли европейским музыкантам передать восточную сущность Вашей музыки?

Вы знаете, когда слушаешь исполнение, всегда трудно сказать, что звучит именно то, что я задумала. Исполнения обычно немножко отличаются от того, что складывается в голове, когда сочиняешь. Всегда возникает некий элемент сюрприза. Например, Монигетти играет наиболее приближенно к тому, что я хочу слышать – может быть, это объясняется тем, что мы знаем друг друга уже 30 лет, и я умею все ему объяснить, а он умеет правильно воспринимать. Когда ту же музыку играют другие музыканты, я каждый раз нахожу сюрпризы – иногда очень приятные, а иногда неприятные. Но текст остается, и меня радует, что этот текст дает простор для многих разных интерпретаций, это как раз в духе моей музыки. А идеального исполнения, разумеется, не существует.

Как Вам работается с оркестрами? Это, наверное, еще сложнее?

Да, с оркестром очень трудно работать, особенно в неевропейской музыке, потому что она антигармонична, не построена по вертикали. Моя музыка все-таки остается горизонтальной. Для меня важно голосоведение, верховенство одной главной линии и аура вокруг этой линии. Это создает дополнительную

трудность при оркестровке. Только следование характеру музыки и замыслу – а не законам оркестровки – приводит меня к правильному результату.

Приходилось ли Вам писать музыку для народных исполнителей-непрофессионалов?

Конечно, например, в произведении «Дервиш» и в рок-опере «Легенда о Белом Всаднике» для народных исполнителей и рок-состава. Я нахожусь как бы между двух огней. Европейские музыканты обладают высочайшей техникой и, казалось бы, всеми возможностями для раскрытия моего замысла, но они не имеют нужного мне слухового опыта, и мне часто приходится объяснять очевидные для меня вещи. Приходится им напевать, потому что те четверть-тона, которые я совершенно ясно слышу, у них звучат по-другому. Другая крайность – наши народные исполнители. Они имеют прекрасный слуховой опыт, знают, как все должно быть, но у них нет той техники, масштаба и владения материалом, которые есть у западных музыкантов. Мугамы – это в основном камерная музыка, для замкнутого пространства, а не для концертного зала. И те приемы, которыми владеют народные исполнители мугама, на сцене надо укрупнять и делать более выпуклыми, яркими, концертными. Это – довольно трудный процесс. Азербайджанская музыка – дворцовая, для небольшого круга слушателей. Она не концертная по своей сути. Аналогичная ситуация существует и в других неевропейских культурах. Можно ли назвать концертной музыкой то, что делает Тан Дун? Это – концепция, философия, когда скрипач танцует, духи витают по сцене, исполнитель перебирает руками в воде, и мы в течение пяти минут слышим только звуки падающих капель.

Ставите ли Вы перед собой задачу соединить восточную музыку с западной, или у Вас это само получается?

Думаю, ни один композитор не говорит себе: давай-ка я сделаю синтез того-то и того-то. Просто если очень любишь две разные вещи, то рано или поздно захочешь их соединить. Это – подсознательный процесс. Я всегда очень любила авангардную музыку, много ее переиграла в Азербайджане в 70-80-е годы, когда ее никто не понимал, не приветствовал и даже осуждал. Я впервые в Азербайджане, а нередко и в СССР, исполняла сочинения А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна, О. Мессиана, Дж. Кейджа, Дж. Крама, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова, П. Васкса, премьеры азербайджанской фортепианной музыки. А ведь сыграть – не просто изучить, а провести эту музыку через себя, выучить наизусть, пережить ее на сцене, действительно вжиться в нее. С другой стороны, я всю жизнь слушала азербайджанскую музыку и тоже очень ее любила. И рано или поздно должен был встать вопрос: как соединить две непересекающиеся линии, как их свести воедино. Если в этом нет внутренней необходимости, сознательно или механически это сделать невозможно.

Вы сочиняете за роялем?

Когда как. Иногда бывает, что он не нужен. Оркестровую музыку я сочиняю без рояля, но есть сочинения, которые создаются за роялем. У меня нет единой системы работы над музыкальным произведением. Меня нельзя отнести к композиторам, которые слишком много увлекаются умозрительными идеями. Иногда мои пальцы работают быстрее, чем голова – это у меня осталось от пианизма. Когда я играю свое произведение, у меня спонтанно возникают варианты развития, которые не пришли мне в голову аналитически. Эта импровизационность, спонтанность относится скорее к романтической эпохе, чем к современному пониманию композиторского творчества. А с другой стороны, композиция снова постепенно вернулась к этому принципу развития во второй половине XX века. Она ушла достаточно далеко от чисто музыкальной идеи к умозритель-

ным техникам и затем пришла к алеаторике – оборотной стороне медали. Собственно говоря, сегодня в современной музыке много того, что испокон века уже существовало в восточной музыке – алеаторика, импровизационность, спонтанность, медитативные моменты. Например, что такое минимализм? Колебания одного звука и очень постепенные прибавления новых элементов в ходе развития, минимальные изменения в развернутых временных отрезках – они ведь лежат в основе мугама. В восточной музыке это существует столетия. Наверное, поэтому и возникает множество попыток свести воедино то, что делается сегодня в композиторской технике и давно в той или иной форме существует на Востоке. Восточный материал – индийская рага, китайская церемониальная музыка, японская гагаку – дают обильную пищу для размышления и материал, который хорошо ложится на новые технологические приемы. Противоположности пересекаются.

Какова, по-Вашему, роль композитора в наше коммерциализированное время?

Существуют разные взгляды на то, что такое музыка, и зачем она нужна человеку сегодня. Художник, поэт, композитор должен донести данную ему информацию до другого человека, выразив ее своим языком. Если он говорит, что ему не интересна реакция публики – значит, он кривит душой. По-моему, музыка – это то, что должно трогать душу человека, вызывать его самые глубинные эмоции. Под воздействием музыки человек должен сам в себе находить скрытые возможности глубоко чувствовать прекрасное, быть потрясенным горем другого человека, его скорбью или радостью. Он сам должен открывать в себе новые качества, вызываемые током, который идет от музыки.

«ПРОДОЛЖАЕМ КОПТИТЬ ИНФОРМАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО»[151]

Борис Филановский (Россия – Германия)

Борис Филановский – самый младший из композиторов, интервью с которыми собраны в этой книге. Из России он уехал только в 2012 году. Почему я решила включить в эту книгу беседу с ним, а не с кем-либо иным из композиторов его (и моего) поколения, десятки из которых оказались за границей после распада Советского Союза?[152]

Борис «продержался» на родине дольше других. То, как он обосновывает свой отъезд и свое самоощущение в эмиграции, оказалось созвучно моим наблюдениям. Хорошо известно, что исследователи нередко стараются либо подгонять факты под свои материалы, либо выбирать только ту информацию, которая подтверждает их точку зрения. Возможно, интуитивно и я стремилась к тому же. Однако позволю себе оправдательный жест. За два десятилетия, в течение которых я занимаюсь изучением музыки русских эмигрантов, мои собственные взгляды на многие проблемы существенно эволюционировали, но в результате я пришла лишь к тому же, что Филановскому удалось обдумать, систематизировать и воплотить в музыке куда ранее. Его рассуждения о «мерцающей идентичности», о территориальном подходе к проблеме «своих» и «чужих» и о других важных аспектах современной жизни мне чрезвычайно импонируют, и, зная только малую долю музыки Бориса до нашей встречи в апреле 2015 года, по возвращении домой я бросилась ее слушать.

Дело оказалось нелегкое, поскольку создана она не для удовольствия или приятного времяпрепровождения. Однако есть в ней что-то крепко к себе привязывающее, заставляющее вникать. А именно, она концептуальна по своей сути, философична по вызову, плакатна без политизированности. Филановский – проницательный и наблюдательный ученый, в качестве научной материи использующий звуки. Он их анализирует, расчленяет и складывает заново, заодно собирая и весь музыкальный мир с его главной – социальной – составляющей, и размышляя над тем, как и почему музыка общается со слушателем.

Борис, Вы оказались в Германии не сразу после отъезда из России. Как это произошло?

Мы с семьей уехали в Израиль, и одновременно я узнал, что получил стипендию DAAD (Berliner Künstlerprogramm) на следующий год. Прожив в Израиле немногим меньше полутора лет, в Германию мы приехали уже с израильскими паспортами, а после года стипендии получили трехлетний вид на жительство. Сейчас я просто фрилансер.

---

[151] Беседа состоялась в 2015 году в Берлине (Германия).

[152] В их числе – Лера Ауэрбах, Виктория Борисова-Оллас, Лев Журбин, Сергей Невский, Ольга Раева, Александра Филоненко, Евгений Шарлат и многие другие.

Где Вам интереснее?

Сравнение с Израилем проводить трудно, потому что там очень тонкий культурный слой. Казалось бы, там и ансамбли современной музыки есть, и все, что нужно, происходит, но оттуда люди все равно едут в Европу и Америку, потому что в израильскую ситуацию сложно врастать. Если мне придется туда вернуться, я с удовольствием это сделаю, но пока удалось зацепиться в Германии, и дети здесь пошли в школу. Нет в этом никакой особенной истории, просто так совпало. Композитор переехал в одну страну, потом в другую – так бывает.

А почему Вы уехали именно сейчас? И каковы были причины? Экономические, политические?

Жизнеустроительные: у меня все-таки трое маленьких детей. Мы собирались уехать с 2009 года, потому что уже тогда было понятно, что готовятся контрреформы, и государство скидывает с себя социальные обязательства. Внимательному наблюдателю было ясно уже в конце нулевых, что фактически страна рушится. Стало совершенно очевидно, что здесь опасно оставаться с детьми, поскольку первыми начнут уничтожать образование и здравоохранение – хотя до 2012 года все происходило очень тихо и незаметно. Мы понимали, что с возвращением Путина в президенты все начнет обваливаться, и запланировали отъезд перед так называемыми выборами 2012. Даже успели родить третьего ребенка в России и с трехмесячной дочкой уехали в Израиль, поскольку хотели, чтобы у детей было два гражданства.

То есть, Вам важно сохранить российское гражданство?

Да, мы ведь туда ездим: я – по делам, а дети – к дедушке и бабушке на дачу. В один прекрасный день стигмы двойного гражданства не станет, и мы сможем ездить свободно. Но это произойдет не скоро.

Часто, когда уехавшие композиторы на время или навсегда возвращаются в Россию, их принимают не слишком дружелюбно. Как вы думаете, с чем это связано, и сталкивались ли Вы с этим?

Запад – это образ успеха. Ты уехал – значит, преуспел, молодец. Но если возвращаешься – что ты здесь забыл? Ты приехал из страны, текущей молоком и медом, воевать с нами за наши скудные российские ресурсы?

Думаю, что только в России страна равна территории. И поэтому, если ты покинул эту территорию, ты стал чужим, и надо заслужить право вернуться обратно.

Мне самому нечего делить с теми, кто остался; я слишком молод для этого. К тому же, я толком не уехал и, особенно благодаря интернету, все равно воспринимаюсь как присутствующий. Сергей Невский, который учился в Германии и имеет здесь постоянный вид на жительство, часто жалуется, что, когда он приезжает в Берлин после долгого отсутствия, его спрашивают: «Ты теперь в Москве живешь?» А в Москве спрашивают про Берлин. То есть тебя вычеркивают из местных, и приходится каждый раз доказывать, что ты не исчез.

Но Глинка и Чайковский уезжали и возвращались, и их принимали обратно с распростертыми объятиями.

Похоже, что сейчас мы – туземцы. Мы – колония, которая оказалась метрополией. Мы приезжаем в большой мир и моментально ощущаем свою, в некотором смысле, колонизованность. Я это чувствую животом, чувствую эти психологические узлы.

И это проявляется на всех уровнях. Например, если где-нибудь рядом я слышу русскую речь, мне хочется бегом бежать, поскольку я боюсь наткнуться на какого-нибудь «нового русского» или поклонника сегодняшней политики российского правительства.

Потому что и Вы, и я ощущаем себя абсолютным меньшинством. И когда перед нами оказываются представители большинства, от которых мы бы и на родине дистанцировались, здесь, под взглядом западного человека, мы тем более это делаем.

С другой стороны, может быть, это стремление расчертить ближний социум по привычным схемам. Боязнь признать, что и он распадается. И очень сложно из себя это выдавить – что и ты сам такой же.

А с третьей стороны, экспат дезориентирован. Он не понимает, что такое «другое», на каком фоне он существует, кто он. Он отказывается признать себя как тотальность чего-то иного, другого.

Мне очень нравится этот клубок, потому что он придает твоей оболочке раздираемость противоречиями. Больше сорока лет я просидел на одном месте, в родном городе, и вдруг раз – уехал, и второй раз – уже из чужой страны уехал. Стал дважды чужим. Чувствуешь себя как воздушный шарик, который пытается не сдуться.

Я очень давно хотел уехать, можно сказать, всегда. Во-первых, будучи евреем, я ощущал себя чужим даже не этнически, а ментально. Мне нравится личная дистанция. Мне нравится общество, которое живет строго по правилам. Мне нравится, когда в мою жизнь не вторгаются никакие непредвиденные люди и обстоятельства. Социально я – интроверт. Поэтому в России мне было не то что некомфортно… там живет огромное количество людей, которых я люблю, мне с ними было и есть хорошо. Это немного другое. Это устройство социума такое. И, конечно, я ощущал себя евреем в русской среде.

Когда я уехал в Израиль, ощутил себя европейцем. В этой левантийской, до предела разогретой стране, с очень тонкой европеизированной культурной прослойкой – рафинированной, изысканной, необычной, но, тем не менее, узкой – я, прежде всего, ощутил себя европейцем.

А, приехав сюда, в Германию, я себя ощутил носителем русской культуры, но при этом с израильским паспортом. Я горжусь тем, что у меня израильский паспорт, я патриот Израиля. И тем не менее, с точки зрения самоидентификации как музыканта, здесь, в Германии, я ощущаю себя дома. Это моя культура. Так что у меня такая тройная мерцающая идентичность, которая зависит от того, где я оказываюсь. И это ничуть не удивительно и даже очень привычно. В России у меня было полторы идентичности: ты русскоговорящий, но чувствуешь себя евреем. А после отъезда моя идентичность начала двоиться-троиться.

Как Вам живется в Германии?

Если композитору здесь очень повезет, он может получить профессорскую должность в какой-нибудь консерватории. Но без блестящего немецкого и без западного образования шансов практически нет.

Я все время понимаю, что учился в России: и учили меня плохо, и учился я плохо. Русское музыкальное образование уступает западному, и технически я проигрываю своим коллегам здесь. Техника – это опыт, общение с музыкой, фидбэк. Плохо, когда это у тебя по-настоящему начинает появляться только в 25 лет, а до этого ты существуешь не то что вглухую, а спорадически: иногда кто-то что-то сыграет – да и то с таким качеством, что ой. Вот и поди знай, то ли ты написал так, что надо повеситься, то ли тебя сыграли так, что надо повеситься. Согласитесь, две совершенно разные причины повеситься.

А на Западе играют хорошо. Поэтому я чувствую некоторый разрыв между своим опытом и опытом моих западных коллег. Но этот разрыв меня толкает на какие-то более неявные формальные поиски, по ту сторону звука – например, на занятия music cognition и тем, что с этим связано.

И эта моя идентичность – запаздывающая, отстающая. Я себя чувствую здесь не то что аутсайдером, а провинциалом. Потому что Петербург по сравнению с Берлином это глубокая музыкальная провинция – как среда, как музыкальный социум.

Но знаете, как бывает: человек окукливается в своей провинциальности. Мол, «я провинциал, но при этом я соль земли; может, я плохо говорю, но моя косноязычность – это и есть мой язык, и это именно я на нем плохо говорю».

Поэтому советских композиторов, даже уехавших за рубеж, так легко узнать. Их объединяет обреченность на нарратив: открытое предъявление эмоций, связное горизонтальное мышление, прямые коммуникационные схемы. То есть, типы движения и развития, которые почерпнуты из классических музыкальных форм, но в снятом виде, без самих форм. Это – очень сложный конгломерат, который только человек, воспитанный в советской музыкальной культуре, схватывает непосредственно.

То, что Вы описываете, это, наверное, все-таки не национальный миф?

А национальный миф в чем выражается? Как и в чем его можно расслышать? Скажем, почему Николай Корндорф – русский композитор?

Он сам определяет это словосочетанием, которое трудно перевести на другие языки: публицистическое начало.

То есть, когда тебя берут за пуговицу и начинают тебе что-то рассказывать. Это и есть обреченность на нарратив.

Ведь почему советский авангард – как практика – оказался шелухой? Потому что такие композиторы, как Шнитке, Пярт, Сильвестров, похоже, воспринимали разные звуковые изыски наподобие гарнира, который своей остротой должен оттенить главное блюдо – большую форму, большую идею. Поэтому внешняя «авангардность» со многих легко спадала, и обнаруживалось совершенно классическое нутро.

Очевидно, музыкальное воспитание, ранние впечатления, импринтинг, если хотите, – все это нельзя в себе изменить. Если ты воспитан на симфониях Малера и Шостаковича, то это и будет твоим композиторским модусом, сколько ни расцвечивай полистилистикой, коллажностью, алеаторикой. Поэтому все разговоры шестидесятников и семидесятников насчет молодого композиторского поколения – мол, мы такое делали сорок лет назад – это полная ерунда. Дело не в звуке, дело в более глубоких вещах.

Все это я говорю безоценочно, поскольку к качеству музыки это имеет непрямое отношение. Я много думал об этом, потому что сам таков (воспитан на больших музыкальных нарративах) и стараюсь не то что избавиться от этого, но хотя бы осознать эту ограниченность и, может быть, преодолевать ее, двигаясь в разные стороны. Понятно, что от себя не уйдешь, но я стараюсь – потому, что от этого возникает напряжение, натяжение. «Тот, кто душу потеряет, тот обретет ее». Вот я и стараюсь *правильно терять* – посредством правильно поставленного технического задания.

Вы то же самое делали бы в России?

Я это и делал. Это не зависит от места жительства. Чем больше тебе удается писать, тем больше возможностей не быть (а, в конечном счете, быть) самим собой.

Формулировка «мерцающая идентичность», возникшая в нашей беседе при обозначении этнического самоощущения, применяется Филановским и в других значениях. Например, он использует ее по отношению к пьесе «play.list», написанной в 2013 году – то есть, уже после отъезда из России – по заказу фестиваля

«Платформа». Идентичностью здесь считается та или иная степень проявления авторского «я» в разных частях, и она является «мерцающей», если говорить о произведении в целом, поскольку сумма слагаемых в нем не возникает, а доказывается равенство составных частей. Музыка Филановского столь же умна, сколь и его высказывания. Ее сути без подготовки можно и не расслышать, а после расшифровки остается только удивляться: «Насколько же все ясно и здорово, и как это я раньше сам до этого не додумался?»

В «play.list» Филановский пускается в формальные поиски, стремясь определить взаимоотношения между композитором и слушателем. В комментарии к произведению он объясняет: «За основу принята гипотеза о том, что ближайшая историческая перспектива – если говорить о качественных изменениях – возможно, заключена не в композиторе, а в слушателе. Именно он строит для себя контекст, который не придет в голову никакому композитору, и часто делает это непроизвольно. Я попытался это воспроизвести, отнесясь к материалу примерно как слушатель к составлению плейлиста. Слушатель желает разного. Для композитора, который стремится быть собой и никем иным, это принципиально чуждая стратегия. Рефлексия на нее и дает формальное решение».

В результате такой рефлексии возникает вовсе не то, чего можно было бы ожидать по прочтении этого комментария. Данная рефлексия – отнюдь не очередная попытка полистилистики либо поклон поп-культуре или «доступной» классике. Формальное решение, к которому приходит композитор, заключается в расщеплении элементов музыкального языка на составные слои, которые начинают функционировать сами по себе: метрика в качестве «тайм-кода», мелодия без синтаксиса, синтаксис без мелодии, аккорды как связки и, наконец, «центон», в котором беспорядочно сосуществуют разные музыки. Делимость обычных музыкальных параметров практически беспредельная, она не сводится к простому расчленению на мелодию, ритм, гармонию и прочие типичные составные элементы, а заходит гораздо глубже и усложняется тем, что элементы не закостеневают, а непрерывно развиваются, обрастают новыми качествами и нередко переходят друг в друга.

Перебивчивая пульсация «тайм-кода», с неравномерными замедлениями и ускорениями, намеренно расстроенным фортепиано и записанными на четырех строках безвысотно повизгивающими партиями струнных, появляется в крайних частях (1 и 11) и в шестой – центре симметрии цикла, где добавляются две вокальные партии.

«Синтаксис» в его семиотическом смысле, представляющий собой структурные свойства музыкальной знаковой системы и отделенный от порождаемого им интерпретационного смысла, не дает нам заблудиться в недрах предсказываемого ответа. Синтаксис употребляется в двух частях (четвертой и девятой) и демонстрирует различные «знаки». В четвертой это дрожащая аккордеоновая фактура (разумеется, без сколько-нибудь осмысленного высотного наполнения), дрожащее вибрато вокалистов (с ремаркой «мелкое блеянье»), густые протяженные интервалы у струнных на фортиссимо (конечно же, без явной логической связи между ними), грозные аккорды меди, невыполнимые перемены размера и темпа едва ли не в каждом такте и многое другое.

Три «центона» (части 2, 5 и 8) переносят в музыку знаменитый поэтический жанр, в котором стихотворения составляются из вырванных из первоначального контекста строк других известных стихотворений. В качестве таких строк Филановский использует типичные фактурные приемы и полузнакомые фразы, почти непрерывно (за исключением гранд-пауз в концах строк) перетекающие одна в другую. По словам автора, «Центон – переключение между разными музыками,

беспорядочный мир; но слушаю его именно я, не стилизуя и не заимствуя. Здесь нет синтаксиса, насколько его вообще может не быть. Нет его и в (бесконечной) мелодии – но на этот раз из-за почти полной, без разрывов, связности».

«Бесконечная мелодия» – это части 3, 7 и 10, но каждая из них «бесконечна» и «мелодична» по-разному, поскольку отражает другие типы частей. Третья часть носит подзаголовок «квази-тайм-код», и бесконечно тянущиеся звуки облечены в некое подобие пульсации. В седьмой части («квази-синтаксис») переносы мелодии из голоса в голос и динамические взлеты и падения действительно подобны синтаксису, но не нарушают мелодическое perpetuum mobile.

Главный сюрприз-ребус цикла – это «(бесконечная) мелодия» десятого номера, в «квази-центоне» которой наконец-то оправдываются слушательские ожидания, связанные с тягой к узнаванию знакомого, – именно с ними так успешно боролся до этого композитор. Но оправдываются они поначалу только для тех, кто хорошо знает классическую музыку, порхающие кусочки из которой вплетены в ткань этой части. Впрочем, чем дальше, тем легче становится и менее искушенному слушателю, пока, наконец, после изощренно замаскированных Чайковского, Баха, Грига, Шостаковича, Верди и других дело не доходит до очевидного всем начала «К Элизе» – впрочем, оборванного еще до завершения первого мотива.

Именно такая, произвольная, перетасовка компонентов может быть задана слушателями при проигрывании звуковых дорожек любого плейлиста, который они сами себе составляют при выборе музыки для прослушивания. Последовательность мелодий неважна, и, значит, невозможно предсказать их соседство или логику развития. У Филановского перетасовываются отдельные параметры формы, которые в «нормальной» музыке приобретают целостность только если они правильно соединены, как детали в конструкторе «Лего». Но если есть только десяток крыш или пятнадцать дверей и ничего больше – дом не получится. Зато обнажится суть каждого из таких параметров, и постепенно они прорастут семантикой, возникшей без дополнительных кирпичей. То есть, каждый из разрозненных элементов большого музыкального дома на самом деле обладает уникальной идентичностью, раскрывающейся только при внимательном вслушивании.

Способы строительства общего здания тоже нестандартны. Простого соединения кирпичей, крыши и дверей у Филановского не бывает. Каждый кирпич становится немножко крышей, а дверь – немножко кирпичом. Можно ли назвать этот процесс формообразующим? Ведь в конечном счете ничего не образуется, итога нет – но, возможно, это сочинение и создавалось во имя такого «не-итога»? Тот факт, что сочинение закончилось, и является его итогом – правда, итогом нерезультативным. «Мерцающая идентичность» не позволяет форме сконцентрироваться на суммировании; каждый элемент в ней должен проявляться индивидуально и перемежаться с другими произвольно. И если понимать «мерцание» как выбор сегментов из последовательной истории и идентичностей из множества возможных, то становится понятно, почему Филановскому так пришлась по душе антителеологическая идея «плейлиста», где нельзя предсказать целенаправленное движение. Ответов этот композитор не дает – только ставит вопросы.

В нынешней волне эмиграции композиторов раз два и обчелся. А Гельманы, писатели и художники бегут, едва успеваешь о новых читать. Что такое творится с музыкантами?

Модус действия сейчас – попасть в нервный узел, чтобы все задергалось. Имеется в виду узел культурный, этнический, религиозный. Художники умеют попадать в него и поэтому чувствуют, как вокруг них сжимается кольцо – запреты выставок, цензура внутренняя, внешняя, финансовая. Хотел бы я с такой точно-

стью попадать в эти «sour spots»! А композиторы – ну, чувствуют, что ресурсов становится меньше, но это не затрагивает основ их действия.

Я сейчас Вам скажу нечто неполиткорректное. Музыканты в массе своей люди тупые, по сравнению, например, с литераторами или даже с художниками. Потому что у них нет времени читать умные книжки, они занимаются музыкой. У них очень высокий образовательный ценз. Ты учишься музыке двадцать лет – и потом выясняется, что ты пропустил все остальное, философию, науку.

Это очень и очень заметно, особенно сейчас. Поэтому в музыкальной среде гораздо больше конформистов. С одной стороны, есть этот разрыв, который мы как класс не в состоянии восполнить. А с другой стороны, производственный цикл у нас гораздо сложнее, и в новом месте его налаживать непросто. Помимо необходимости прорываться в программы оркестров и фестивалей, нужно учитывать вот что. Мобилизационная экономика искусства, существовавшая в Советском Союзе и воспитавшая всех нас, построена на том, что государство подгоняет художнику слушателей и зрителей, и от этого отказаться очень трудно.

Конечно, можно возразить, что писатель очень сильно ограничен своей аудиторией и издателями. Поэтому русский писатель не может просто так уехать в страну с другим языком. Ему либо надо публиковаться только в русскоязычных эмигрантских издательствах типа YMCA-Press или «Ардиса», либо, как в случае Михаила Шишкина, печататься в переводе. Хотя иногда кто-то начинает писать прямо на языке, как Набоков, или Катя Петровская, которая пишет на немецком, или Андрей Макин, который пишет на французском.

Казалось бы, музыка – интернациональный язык, но ведь это не совсем так. Железный занавес – он же был в голове у людей. Когда границы открылись, и все стало можно, стало особенно очевидно, что многим русским композиторам, музыковедам и исполнителям ничего этого не нужно. Они привыкли к мобилизационной экономике своего искусства и к особому большому нарративу, связанному с этой якобы генеральной аудиторией, на самом деле сконструированной для них государством.

Но я не хочу обобщать, потому что есть прекрасное молодое поколение, которое и более образовано, чем мы; и во многом более талантливо, чем мы; и более открыто разным формам музицирования и менее ограничено опус-музыкой, чем мы. Я им могу только позавидовать. И они прекрасно себя чувствуют в России – не потому, что им наплевать на политику, а просто они имеют дело с другой субстанцией. Музыка по определению едва ли должна быть связана с тем, что называется «политейя». Она и это может, но это для нее – предмет специального усилия.

Вот, например, Госоркестр России и Владимир Юровский заказали новое сочинение Антону Батагову[153]. В России – оккупационная власть, Батагов это прекрасно видит, он очень резкий критик режима. Но на какие слова он пишет сочинение? Может быть, на какие-то актуальные поэтические тексты, которых сейчас огромное количество, причем есть очень сильные? Нет, он пишет на тексты Джона Донна. Потому что музыка, видите ли, выше этого. И все довольны, что ничьих религиозных или каких-то еще групповых чувств это не задело, и что политикой там не пахло. Это не критика, это просто пример того, почему музыка политически недееспособна.

[153] Имеется в виду пьеса «I fear no more» («Я больше не боюсь»), исполненная Государственным академическим симфоническим оркестром России им. Е. Ф. Светланова под управлением Владимира Юровского в Концертном зале им. Чайковского в Москве 17 ноября 2014 года.

Что могло бы быть политической музыкой? Вот, например, в 2007 году я написал произведение «бздмн» на тексты бездомных. Одна из частей в нем на тексты пожилой бомжихи, которая сочиняет унылые духовные стихи вроде таких:

Бездомность – это вся наша Россия,
Бездомность – это русский наш народ,
Изгоем стал ты на своей земле родимой,
Когда же ты проснешься, мой родной…

Вот это политическая музыка, и сейчас, увы, пришло время этого сочинения. Но не думаю, что политическая музыка может стать системным явлением.

У меня сложилось впечатление, что молодые композиторы ничего не боятся и могут говорить что угодно, и власти на это не реагируют.

А кто там тебя услышит в твоих фейсбуках.

Но ведь бывают и произведения, по-настоящему замешанные на политике – например, недавняя пьеса Сергея Невского и Антона Васильева «Вечное возвращение», исполненная на фестивале «Платформа» в декабре 2013 года.

Да, в самом деле. Это была пьеса с видеорядом: шел текст Конституции, декодированный в звук; на одной стороне экрана светилось слово «президент», на другой слово «народ», а под ними – live-счетчики. Производился подсчет, сколько раз каждое из этих слов упоминается в конституции, и выяснилось, что слово «президент» выигрывает у слова «народ» с колоссальным преимуществом. Они молодцы, замечательные, у них суперидея, но никто этого не заметил – это был всего лишь фестиваль «Платформа». А чтобы заметили, надо такое же сделать, условно говоря, в каком-то большом театре или концертном зале, но ни один директор не осмелится что-то подобное у себя принять. Либо надо, чтобы таких политических высказываний было много.

Не всегда. Вспомните, как было во времена Шнитке: играли какую-нибудь сонату где-нибудь в подвале, и это выливалось в колоссальное событие. И иногда исполнителей даже наказывали.

Так ведь это и была мобилизационная экономика искусства. Малейший жест нон-мобилизации или контрмобилизации (мобилизации на что-то другое) – это уже жест. Сейчас этого нет, потому что все диверсифицировано, но в смысле социального значения одинаково неважно.

То есть, не обязательно быть диссидентом. И поэтому из России больше не бегут?

Не бегут, потому что некуда бежать, ведь на Западе их никто не ждет. У каждого своя личная история того, как он уехал из России, и очень сложно делать системные выводы.

К тому же, считается, что для творческой деятельности художника лучше, когда жизненные обстоятельства хуже.

Нет. Никогда у меня язык не повернется такое сказать. Пусть художник будет сыт, обут и одет, и пусть серая и бескрылая продукция, если он таковую производит, будет на его сытой совести. У меня абсолютно нон-пассионарное отношение к этому.

Тем не менее, после переезда за границу композиторы нередко начинают писать совершенно другую музыку, в зависимости от того, что в новых условиях приносит больше денег и признания.

Мне кажется, Вы исходите из нуль-ситуации, при которой композитор – это системообразующая фигура, по определению хранящая свою идентичность. И если вдруг эта идентичность меняется, то только как следствие глобальных экономических или социальных сдвигов.

Так действительно было, но очень давно. Уже в 30-е годы XX века мир вращался не вокруг композиторов, а скорее вокруг грамзаписи и больших оркестров, потом вокруг больших фестивалей, сейчас, например, вокруг музыкального театра. Экономика искусства все время диверсифицируется и завихряется, и в ней композиторская фигура начинает излучать с искажениями, как поток света от гравитационных воздействий. Это нормально и естественно. Когда-то издатели прыгали вокруг Листа и Брамса, безусловно хранивших свою идентичность, а сейчас мы прыгаем вокруг издателей, и тут поди ее, идентичность, сохрани. Это и есть то, что Владимир Мартынов называет «концом времени композиторов» – подчиненное положение композитора в экономике искусства.

А почему Вы думаете, что сейчас мир крутится вокруг музыкального театра?

Не мир, это в России театр сейчас стал точкой роста новой музыки. Не филармонии, не ансамбли новой музыки, не центры современного искусства, как в нулевых годах, а именно музыкальные театры. Все бросились писать оперы. В России происходит возрождение этого жанра, а также драматического театра с участием композиторов.

На Западе я такого не вижу.

Потому что на Западе все уже устоялось, все разграничено и стратифицировано. А в России еще нет. Сейчас все стратифицируется мельче и мельче. Думаю, выиграет тот, кто будет преодолевать, нарушать, отменять границы, будет работать на краях: развивать междисциплинарные проекты, многоязычие техник, практик, жанров. Правда, это противоречит перенасыщенному композиторами рынку: когда ты что-то нашел, есть опасность в этом закоснеть – ты вынужден придерживаться своей находки, чтобы отличаться от других.

Возвращаясь к разговору об опере, вот и я только что закончил оперу для 12 исполнителей, созданную для «Электротеатра» Бориса Юхананова, где музыкальным руководителем работает Дмитрий Курляндский. У Юхананова есть роман-утопия под названием «Сверлийцы» про цивилизацию будущего, и он пригласил шестерых композиторов написать что-то вроде пятисерийного сериала. Все оперы будут сначала ставиться поочередно, звучать по несколько раз каждая, а потом идти пять вечеров подряд, как «Кольцо». Композиторы (в порядке следования частей) – это Курляндский, я, Леша Сюмак, Сергей Невский и Алексей Сысоев (они поделили одну «серию»), и Володя Раннев. Собственно говоря, это почти целиком наша группа «СоМа» («Сопротивление материала»).

А через несколько дней я полечу в Киев, где будет исполняться «Scompositio» (2014) – большая вещь для голоса и ансамбля. Эта вещь уже исполнялась в Германии, поскольку была написана по заказу фестиваля Maerzmusik.

Значит, Вы писали ее на немецком?

Там как бы нет языка, а есть всего два повторяющихся слова: «Herzensschätzi, komm» («Сердечко мое, приди»). Больная шизофренией изо дня в день писала мужу из больницы письма, сплошь покрытые этими словами, но ее письма не были отправлены, и никто так и не пришел ее навестить. Так что, по сути, это даже и не язык.

В принципе, мне важен язык, я говорю на нескольких, но все их знаю плохо и переживаю из-за этого. Мне, опять-таки, кажется, что самое интересное происходит на стыке языков, на двуязычии. Надеюсь, что мои дети будут двуязычными.

Какие-то эмигранты пытаются сохранить свои корни, другие – адаптироваться к новой среде. Возможна ли золотая середина?

Золотая середина – это ты сам. Если ты стараешься подлаживаться под обстоятельства, на этом все и кончается.

Как себя чувствует композитор в условиях глобализации?

Здесь, в Берлине, мы находимся в центре мировой культуры. Глобализация – это когда все все знают, но фактически реальные дела все равно происходят на местах, а не в интернете. В интернете ты можешь что-то транслировать, сделать из этого событие, донести до более широкой аудитории, но не создавать.

Правильно. Но, тем не менее, благодаря интернету легче появляются публика и работа, что раньше было невозможно. Вас узнают сразу везде.

Знаете, у этого ведь есть и обратный эффект. Интернет забит произведениями искусства, и воспринимать их некому. Теперь все стали художниками. Это то, что Станислав Лем описал в рассказе «Перикалипсис». Мир сейчас – это глобальная электронная деревня, где все являются производителями контента. Все бьются за внимание потребителей, которых на самом деле скоро совсем не останется, поскольку все станут производителями. Прошу прощения за такие тривии.

Но все-таки те, кто понимают, различают уровень контента и могут отделить зерна от плевел.

Те, кто не только понимают, но и на что-то влияют – интенданты оперных театров, директора фестивалей, руководители оркестров – как правило, закрыты для остального мира. Человек, от которого что-то зависит, ставит фильтр, и первый фильтр – офф-лайн. Вот Вы же, например, перешли на офф-лайн. Почему? Потому что Вы предпочитаете фильтровать информацию сами, а не перерабатывать все то, что на Вас валится.

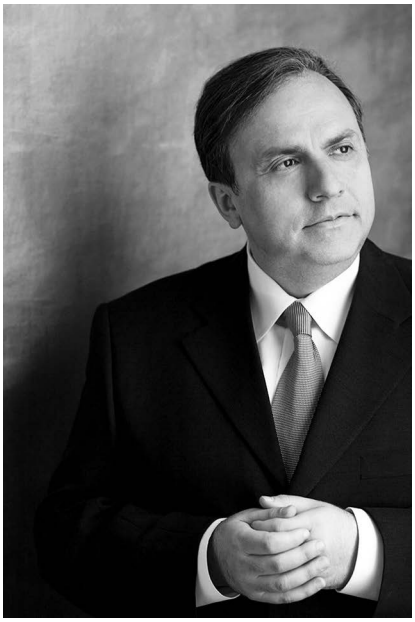
Но фильтр-то односторонний, только с моей стороны, не с Вашей. Я же продолжаю все слушать.

С нашей стороны никакого фильтра! Мы продолжаем коптить информационное пространство.

Значение доступности информации трудно переоценить. Я сама еще лет пятнадцать назад вынуждена была ездить по всему миру по библиотекам и фондам современной музыки, чтобы узнавать о не известных мне композиторах, потому что их творчество другими способами было недоступно. А сейчас ехать никуда не нужно: и записи выложены, и издатели с большим удовольствием присылают мне ноты в электронных форматах. Все стало просто.

Да. Мне кажется, что я уже перешел в тот статус, когда мне не нужно доказывать директорам фестивалей свою достаточную авангардность для того, чтобы меня сыграли. И могу позволить себе все, что угодно – хоть трезвучие! Но поскольку я по простоте своей не могу взять трезвучие – так уж голова устроена – у меня нет никаких опасений насчет директоров фестивалей.

«ВДАЛЕКЕ ОТ РОДИНЫ ЧЕЛОВЕК СТРЕМИТСЯ ПРИБЛИЗИТЬСЯ К СВОИМ КОРНЯМ»[154]



Ефим Бронфман (Узбекистан – США)

Ефим Бронфман – один из тех музыкантов, приезда которых ждут с нетерпением, а исполнения – затаив дыхание. Каждая его программа – открытие, потрясение, восторг. Его фортепианная техника не имеет себе равных, трактовки всегда захватывающи, звук – проникновенен.

Родился Бронфман в 1958 году в Ташкенте, в 14 лет уехал с семьей в Израиль. Через четыре года его пригласили на фестиваль в американском Мальборо, основанный пианистом Рудольфом Серкиным и виолончелистом Пабло Казальсом. После фестиваля Серкин предложил молодому пианисту учиться у него, и Фима – так его зовут друзья и поклонники – остался в США. Здесь ему довольно скоро повезло еще раз: он выиграл стипендию знаменитого скрипача Исаака Стерна и попал под его опеку. Всего через несколько лет Ефим начал выступать в дуэте со Стерном и аккомпанировал великому музыканту во время его гастролей в Москве и Петербурге. На своем последнем концерте, незадолго до кончины в 2001 году, Исаак Стерн тоже выступил с Ефимом Бронфманом.

Удается ли Вам поддерживать связи с русской культурой?

Связи с русской культурой я поддерживаю преимущественно через русскую музыку. Три основные музыкальные культуры – это немецкая, русская и французская. Мир был бы пустым без Чайковского, Стравинского, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича.

Кроме того, в последние годы я часто выступаю в России, причем теперь у меня есть приглашения не только в Москву и Петербург, но и, скажем, на Дальний Восток, в Сибирь. Там строятся новые залы, происходит невероятное развитие. Интересно наблюдать, как мир поменялся. Музыка – очень важная часть жизни в России. Спорный вопрос: лучше сейчас публика или хуже, чем та, которая была раньше. Ясно одно: публика сейчас другая. Той послевоенной публики, которую люди помнят, жаждущей культуры и не всегда получающей ее из-за железного занавеса, уже нет. Тогда все стремились получить как можно больше культурных впечатлений, поэтому приезд Стерна или Рубинштейна воспринимался как подарок. Сейчас все открыто и доступно, и, когда все мож-

[154] Беседа состоялась в 2005 году в Сиэтле (США).

но получить, интерес к этому немножко теряется. Когда мы только эмигрировали и после пустых российских магазинов заходили в западные супермаркеты, зная, что в любой момент все можно купить, создавалось ощущение безразличности, я хорошо это помню. Видно, у человека есть необходимость постоянно что-то искать. Когда нужда в этом пропадает, он становится пассивным и теряет интерес.

Конечно, к русской культуре относится не только музыка, но и великая русская литература, и живопись. Русская живопись наконец-то получила для себя новый рынок, картины теперь стоят дорого.

Вы коллекционируете произведения искусства?

Нет. Я очень люблю живопись, но предпочитаю смотреть на нее в музее. Я люблю импрессионистов, Брейгеля, Рембрандта и, конечно, русских художников.

Вы уехали из Ташкента в 14 лет и все остальные годы прожили на Западе. Как Вам удалось сохранить такой хороший русский язык?

Язык не забывается, особенно язык матери. Кроме того, столько русских людей сейчас живет на Западе. В любой стране мира я встречаюсь со своими русскими друзьями; их особенно много, конечно, в Америке. В Нью-Йорке или Вашингтоне я могу говорить только по-русски. Даже когда я учился в Джульярдской школе, там было очень много русских. Не только в Америке, но и в Германии, Франции, Голландии и даже теперь в Японии я постоянно встречаюсь с нашими соотечественниками. Многие из русских музыкантов приехали туда по работе и теперь преподают и выступают. Но такова уж человеческая натура: когда человек отдаляется от родины, он начинает стремиться еще раз приблизиться к своим корням.

А как Вы понимаете такое стремление по отношению к самому себе: Вы пытаетесь сохранить язык и исполнять русскую музыку, или Вы также следуете традициям русской фортепианной школы и культуры в целом?

К русской исполнительской школе я, в общем-то, не принадлежу. Уехал я подростком и, конечно, к тому времени не успел овладеть азами этой школы. Конечно, я много записал русской музыки, и некоторые пытаются присовокупить меня к стереотипу: мол, француз должен играть французскую музыку, немец – немецкую, а я, раз играю русскую музыку, принадлежу к русской школе. Но это не совсем так. Это стереотип неправильный. Многие немецкие музыканты блестяще играют французскую музыку и наоборот, не говоря уже о русских музыкантах, которые превосходно исполняют Бетховена и Моцарта, Брамса и Шопена.

Для меня не столь важно, русский я музыкант или нет. На сцене для меня важно находить язык композитора и то, откуда он приходит. Наверное, для меня не имело бы значения, если бы я был из Японии или Америки. Но очень важно, что каждый композитор – это как будто другой рояль играет. Так бывает и у очень хороших оркестров. Когда Берлинский филармонический оркестр играет Дебюсси, он звучит как один оркестр, а когда Бетховена – как совсем другой. Они знают, как поменять звук и стиль. А ведь это очень трудно. Например, вчера я играл четыре композиции в одном концерте – как будто четыре разных рояля нужно было использовать, четыре разных подхода к тому, как пальцами извлекается звук. Совсем другая техника нужна, другой мир звучания. И для того, чтобы привести этот звук в жизнь, требуется очень много интересной работы.

Я уже много лет живу в Америке, большую часть жизни прожил в этой стране. Одна эмиграция очень опасна для становления личности, а две эмиграции – то,

что пришлось пережить мне, – это еще хуже. Я потерял много времени на то, чтобы адаптироваться, вложил в это много сил, и в результате мои корни тоже видоизменились. В этом есть много хорошего, но есть и плохое. Искание корней часто заканчивается осознанием того, что в «чистом виде» их у меня нет.

Но меня тянет общаться с русскими людьми, особенно с людьми моего и последующего поколений, у нас много общего – не выразимого словами, необъяснимого. Когда я уехал из Ташкента, моя связь с родиной полностью прервалась, но мне всегда хотелось узнать, что же произошло со страной после моего отъезда, и, в частности, с моими друзьями детства, одноклассниками. Говорят, можно увезти человека из России, но Россию из человека невозможно увезти. Наверное, так со всеми эмигрантами – китайцы или японцы тоже живут группками, помогают друг другу.

Кто-то стремится адаптироваться и забыть о прошлом, а кто-то сохраняет свое исконное. Если русский композитор уезжает за рубеж, у него два пути: продолжать дело, начатое раньше, или все перечеркнуть и начать писать, скажем, британскую или немецкую музыку – в зависимости от того, где человек оказался.

На это есть свои причины. В музыке так же, как и в мире в целом, произошла глобализация. Сейчас музыка не имеет границ. В начале XX века пианист, который рос где-нибудь в Ростове или в маленьком польском городке, не имел практически никакой связи с внешним миром. Не было пластинок, радио. Все варились в собственном соку, учились у местного учителя. Поэтому исполнительские школы были очень разные, они отчетливо отличались друг от друга. Скажем, Рубинштейн был совсем иным пианистом, чем Рихтер или Симон Барер. А сейчас везде все одинаково, школы выравнялись. Есть много замечательных учителей, которые дают ученикам что-то индивидуальное, но в принципе радикальной границы между школами уже нет. Что и хорошо, и плохо.

Я думаю, что в Праге Бетховен должен звучать иначе, чем в Париже. Потому что музыка живая, и невозможно отменить ее корни. Вся прелесть заключается в том, что когда играешь Брамса в Будапеште, он звучит немного по-другому, чем когда исполняешь его в Лондоне. Поэтому оркестр из Будапешта в Сиэтле должен звучать иначе, чем сиэтлский, в противном случае не было бы смысла его привозить.

Когда русский оркестр играет русскую музыку, в этом есть что-то особенное, и от этого нельзя отказываться. Очень важно при исполнении показать свое понимание музыки, а не «глобальное». В этом смысле стоит опасаться музыкальной глобализации, поскольку при ней все может стать черно-белым и неинтересным. Но с другой стороны, конечно, трудно переоценить то, что можно через компьютер услышать любой концерт или за две секунды соединиться с любым музыкантом. Не выходя из машины, я могу позвонить пианисту в Германию и спросить, какую аппликатуру он использует в последней части сонаты Бетховена, это тоже великое дело. Однако есть опасность потери индивидуальности.

Как Вы готовитесь к исполнению? Слушаете ли Вы записи других пианистов?

Очень мало, только уже когда все сам выучил. Сначала я пытаюсь разобраться в том, о чем эта музыка.

Разбираете только пальцами на рояле, или Вы также читаете об этой музыке, изучаете партитуры?

В комбинации. Я всегда изучаю другие вещи тех же авторов – оркестровые, фортепианные – чтобы войти в мир их звуков. Самый трудный композитор – Шуман. Чтобы понять его, надо знать о нем очень много.

Как Вы выбираете репертуар?

По-разному. Как-то в одной из программ я хотел соединить фантазии. Соната «quasi una fantasia» Бетховена, «Фантазия» Шумана, «Ночной Гаспар» Равеля – это фантазия, «Исламей» – это восточная фантазия. Иногда я немного меняю программу и включаю другие произведения. «Лунная соната» – это тоже фантазия, или, скажем, фантазии Шопена, Моцарта, Брамса, Шуберта. Это тема довольно обширная, многие композиторы ее любили. Также можно составить программу из баллад или скерцо, или из музыки для детей. Можно сыграть «ночную музыку» – например, того же «Гаспара», или «Ночные пьесы» Шумана, «Лунную сонату», ноктюрны Шопена, пьесы современных композиторов («Ночные пьесы» Картера).

Вы предпочитаете строить программы тематически?

Я все больше и больше это делаю, потому что это просто интереснее для меня и для публики – соединять произведения таким образом. Например, мне хочется сделать программу «юморесок». Есть «Юморески» у Шумана и Рахманинова. Немецкий композитор Видман написал «Юмореску» специально для меня. Еще хочется объединить сюиты Баха, Генделя, «Бергамасскую сюиту» Дебюсси, две сюиты Бартока. В общем, есть много мыслей, которые хотелось бы когда-нибудь реализовать.

Насколько я знаю, Вы активно исполняете современную музыку?

Я очень люблю ее. Сыграл премьеру Фортепианного концерта Салонена, это на редкость удачное произведение. Я играл и его сольные сочинения. Недавно исполнил новое произведение Брайта Шенга. Французский композитор Марк-Андре Далбави и финский композитор Магнус Линдберг пишут для меня музыку. Щедрин написал для меня очень хорошую фортепианную сонату.

Как Вы работаете с композиторами? Вы с ними общаетесь в процессе создания произведения?

Самое главное – это работать с теми, с кем хочется работать. Тогда сотрудничество приходит естественным путем, никогда даже не надо ничего специально заказывать. Например, Салонена я знал много лет, мы с ним вместе много играли: он дирижировал, когда был солистом. С Линдбергом я тоже познакомился давно. Щедрина я давно и хорошо знаю.

Я люблю работать с людьми, с которыми приятно работать. Это относится не только к композиторам, но и, скажем, к партнерам по камерному исполнительству. Трудно гастролировать с человеком, с которым нет никакого общения.

«РУССКАЯ КУЛЬТУРА – ОГРОМНАЯ ЧАСТЬ МОЕЙ ДУШИ»[155]

Игнат Солженицын (Россия – США)

Искусство Игната Солженицына отличается вниманием к деталям авторского текста и тщательной проработкой материала. В музыку Игната привел Мстислав Ростропович, заметивший в маленьком мальчике тягу к исполнительству. В родительском доме Игната, купленном в штате Вермонт вместе со всей обстановкой, оказался кабинетный рояль, на котором маленький Игнат постоянно наигрывал – на что и обратил внимание Ростропович, один из ближайших друзей его родителей. Впоследствии великий виолончелист нередко выступал с оркестрами под управлением Солженицына – а наряду с ним и такие звезды, как Владимир Ашкенази, Лучано Паваротти и многие другие. А сам Игнат – лауреат престижной премии «Avery Fisher Prize» («Премия Эвери Фишера») – в качестве пианиста солировал под управлением многих крупнейших дирижеров современности.

Родившись в России в 1972 году и будучи изгнанным с родины вместе с родителями в возрасте двух лет, Игнат до 14 лет жил с ними в штате Вермонт и получил прекрасное, богатое домашнее образование, которое включало занятия не только музыкой, но и литературой, русским языком, историей, математикой, физикой, астрономией и многими другими науками (заметим, что Игнат свободно владеет пятью языками). После этого он уехал в Англию учиться у выдающегося педагога Марии Курчо, а затем был принят в самую престижную консерваторию Америки – частный Институт имени Кертиса в Филадельфии, где все ученики получают специальную стипендию на обучение у работающих там ведущих педагогов мира. Не так давно и сам Игнат стал принадлежать к числу последних, поскольку был назначен преподавателем фортепиано в своей Alma Mater.

Братья Игната – Ермолай и Степан – избрали профессии, не связанные с искусством, хотя все трое с детства помогали отцу и матери в их работе с литературными источниками и общались с великими деятелями русского и мирового искусства. Хорошо известно, что в течение восемнадцати лет семья Солженицыных встречала Новый год в Вермонте по московскому времени, на восемь часов раньше всех остальных американцев, поднимая бокалы за тех, с кем они не могли в тот момент быть рядом, и за возвращение. Для родителей и для старшего Ермолая возвращение состоялось. Игнат и Степан – американцы. Приобщившись к музыке, Игнат стал «человеком мира», получающим одинаково теплый прием на гастролях во всех уголках планеты.

Игнат живет в Филадельфии, был главным дирижером Камерного оркестра этого города, но постоянно находится в поездках и легко говорит о возможности перемены места жительства. А также о своей непоколебимой причастности к России и русской культуре.

---

[155] Беседа состоялась в 2004 году в Сиэтле (США).

Вы прекрасно говорите по-русски, и Ваша супруга, будучи американкой, выучила русский язык и даже приняла православие. Как Вы думаете, будут ли Ваши дети читать произведения Вашего отца?

Обязательно. Я благодарен своим родителям за то, что они нас вырастили на чужбине в любви к России, к нашему языку, к тому духовному и культурному достоянию, к которому мы с Вами причастны. И я буду делать все возможное, чтобы моим детям захотелось приобщиться к моей культуре. Для меня это очень важно далеко не только потому, что они – внуки Солженицына. Было бы дико и нелепо, если бы они не читали по-русски, или если им это было бы не дорого, не интересно и не нужно. Однако, дело не только в этом. Русская культура – огромная часть моей души, моей личности, это часть меня самого. И мне хочется разделить это со своими близкими и детьми. Если мои дети будут расти в России (а кто знает, где мы можем оказаться в будущем), их причастности к русской культуре будет легко добиться. Если же они будут расти в любой другой стране, это потребует больших усилий от родителей, само по себе это не происходит. При этом заставлять тоже нельзя, можно сделать только хуже. Мои дети пока меня радуют, хорошо читают по-русски.

Вы как-то сказали, что русская культурная общественность перестала играть ту роль в эмиграции, которую она играла раньше. Однако, многие выдающиеся музыканты по-прежнему продолжают переезжать за границу. Получается, Вы считаете, что их деятельность не столь значима для русской культуры?

В годы советского ига свобода русской мысли, культуры, музыки, живописи, церкви – всякой духовной жизни – поддерживалась и развивалась на Западе. Вспомните, сколько художников, мыслителей, музыкантов принесла дивная первая эмиграция. Это было исключительно важно для слитности, продолжения русской культуры, потому что в самой России под коммунизмом многое или пропадало, или извращалось до неузнаваемости. Теперь, при свободной России, удельный вес эмиграционной культурной жизни стал гораздо меньше. Центр тяжести совершенно закономерным образом перенесся обратно домой. В России живет 145 миллионов россиян, а на Западе – от силы 3 миллиона.

Не так давно было объявлено принципиальное решение русской зарубежной церкви о возвращении под эгиду Московской патриархии. Это очень правильное решение. В годы сергианства, когда русская православная церковь была обезглавлена, и ее высшие лидеры явно сотрудничали с властями, русская зарубежная церковь не признавала Московскую патриархию и считала себя законным наследником православия – и это было вполне разумно и правильно. Но при свободной России и свободной церкви продолжать на этом настаивать не имеет смысла, такое положение дел просто не соответствует реальности. И тот факт, что зарубежный патриарх вошел в тесный контакт с Московской патриархией, меня очень обнадеживает – именно потому, что эмигранты, которые принадлежат к русской церкви на Западе, смогут себя чувствовать более приобщенными к дому и к Родине. То же самое происходит и в культуре в целом. Но я восхищаюсь вкладом эмигрантов в культурную жизнь сегодняшнего дня и нисколько не умаляю его.

Вы часто бываете в России и наверняка не раз слышали бытующее там мнение о том, что в русском искусстве больше нет выдающихся личностей, и культура близка к гибели. Вы так не считаете?

Нисколько не считаю. Согласитесь, сыну великого русского писателя было бы странно так думать. Но не надо забывать, что потери, понесенные нами во время большевизма, были не только громадны по численности, но и соверша-

лись по абсолютно антидарвинистскому выбору. По Дарвину выживает сильнейший, а в российском варианте происходил контрвыбор, и все лучшие люди России были специально уничтожены. Цвет нации – художники, писатели, ученые, врачи, священники, инженеры – насильственно уничтожался тысячами и даже миллионами. Об этом сегодня уже не так много вспоминается, но это сыграло важнейшую роль в нашей истории. И когда говорят: «Ну где же люди, почему так мало достойных личностей в политике и искусстве», – я думаю: удивительно, что еще хоть кто-то существует. И у меня есть надежда полагать, что, раз мы выжили тогда, то и дальше мы не только выживем, но и воспрянем как нация, потому что народ у нас талантливый и энергичный. Самое страшное все-таки уже позади. Этого тоже нельзя забывать даже при сегодняшнем упадке, при трудном экономическом положении.

Ощущаете ли Вы разницу между русской и западной музыкальными исполнительскими школами?

С одной стороны, мы не напрасно гордимся своей традицией и пианистической школой, и в нас остается определенная выучка и дисциплина. А с другой стороны, в музыкальном мире, особенно в последние десятилетия, происходит определенное кровосмешение, и это явление позитивное. В искусстве, при его первоначальном сотворении, генетическое начало играет очень важную роль. И я согласен, когда говорят, что в музыке Прокофьева слышится русская душа – даже при том, что он «модернист». Есть русская душа в музыке. Но когда речь идет об исполнительстве – о вторичном творении – этот вопрос становится гораздо более спорным. Про Рахманинова говорили (между прочим – несправедливо), что любая музыка, которую он исполнял как пианист, звучала у него как произведения Рахманинова. Но разве это хорошо, когда Бетховен звучит как Рахманинов? У каждого композитора своя школа, свое звучание, и вот к его воплощению и нужно стремиться. Так что, когда я играю Моцарта, я не хочу звучать как русский пианист, а хочу звучать как австриец. А если я играю Дебюсси, то предпочту играть как француз. А вот если я играю Шостаковича или Чайковского – тогда другое дело, можно вспомнить и о русской душе.

Как Вы относитесь к разным типам исполнительской интерпретации и к модификации оригинала во имя передачи собственных мыслей?

Это вопрос деликатный. Существует ложное противопоставление, которое сводится к тому, что мы делим исполнителей на два типа: сухие академичные педанты, которые играют только то, что написано композитором, и не вносят свои собственные чувства; либо – артистичные, харизматичные, свободные души, которые играют то, что им вздумается. И то, и другое – плохо. Я придерживаюсь середины и абсолютно убежден, что это – наилучший подход. Я убежден в совместимости абсолютной, стопроцентной верности автографу и неимоверной широты для показа своей индивидуальности. Иными словами, если взять определенную сонату Бетховена, нужно играть то, что написано, и не играть того, чего нет в нотах. Однако Рихтер или Шнабель могут сыграть одну и ту же сонату Бетховена совершенно по-разному, но не изменяя композитору. Речь идет о том, что субъективность должна быть в определенных рамках. Темп – это вопрос субъективный, и на него не может быть правильного ответа. Но если в нотах написано форте, а человек играет тихо – это нельзя оправдать. Неважно, что чувствует исполнитель, нужно всегда исходить из текста.

Это справедливо и для театра. Я не понимаю, когда режиссеры меняют текст: делают купюры, изменяют имена персонажей. Надо исходить из того, что написано, а потом уже использовать простор для творчества. Король Дункан в «Макбете» – классический пример. Не переписывая то, что ему нужно говорить,

режиссер может изменить его характер. Обычно из Дункана делают дряблого старика, выжившего из ума и не понимающего, что происходит вокруг. Но если внимательно изучить текст, можно решить образ короля и совсем иначе. Я не раз видел постановки, где Дункан – амбициозный молодой человек. Ведь нигде не написано, что он старик! Творческие люди должны уметь показать свою индивидуальность, не меняя оригинал.

Однако при этом в Сиэтле Вы играли собственную каденцию в фортепианном концерте Моцарта. Получается, что Вы дописываете Моцарта? Когда-то каждый пианист по традиции импровизировал сольную виртуозную вставку в любом классическом концерте, но сейчас это не очень принято. Почему Вы сочиняете каденции?

По чисто практической причине: Моцарт, к великому моему сожалению, оставил каденции не для всех своих концертов. Я придерживаюсь следующего принципа: если авторская каденция Моцарта сохранилась, то я в девяноста девяти случаях из ста буду играть именно ее. Если Моцарт каденцию не написал, единственное достойное решение в большинстве случаев – придумать свою каденцию. Так должно было быть и по традиции. Бывают редкие исключения: например, Бетховен написал две дивные каденции для первой и третьей частей Второго концерта, и было бы заносчиво заявлять: «Бетховен написал изумительную каденцию, но я буду играть свою», поэтому в этом концерте я придерживаюсь бетховенского варианта. Я ни в коей мере не считаю себя композитором, поэтому для меня было бы смешно исполнять свои каденции, когда есть авторские или сочиненные другими великими композиторами.

А как Вы выбираете Ваши программы?

Выбор программы – это один из самых увлекательных, интересных творческих процессов для меня как для дирижера оркестра и как для сольного пианиста. Помните слова Блока: «Сколько музыки у Бога»[156]? Действительно, за последние 350 лет музыки написано намного больше, чем ее можно за одну жизнь успеть переварить, так что процесс ее исполнения все равно получается очень выборочный. Выбор зависит от множества факторов. Например, можно запланировать исполнение сочинения какого-то композитора, потому что в этот год будет его годовщина. Скажем, к столетию Шостаковича по всему миру должны звучать программы с его музыкой. Выбор может зависеть от личного отношения к музыке того или иного композитора. В американских оркестрах выбор программ бывает связан с продажей билетов. Так что факторов очень много. Но это очень интересно и важно – понять, что хочется исполнить и как это разумно сделать так, чтобы было интересно тебе самому, публике, оркестру.

---

[156] Александр Блок. Избранное. М.: «Детская литература», 1969. С. 34.

«СКРИПКУ Я ЛЮБЛЮ ДАЖЕ БОЛЬШЕ, ЧЕМ РАНЬШЕ»[157]

Дмитрий Ситковецкий (Россия – Великобритания)

Скрипач Дмитрий Ситковецкий приехал из России в Америку в 1977 году, сменив одно знаменитое учебное заведение (Московскую консерваторию) на другое (Джульярдскую школу музыки в Нью-Йорке). До консерватории учился в не менее знаменитой ЦМШ – Центральной музыкальной школе для одаренных детей в Москве. Но главную школу музыки он получил по наследству, родившись в семье прославленных на весь мир исполнителей – легендарного скрипача Юлиана Ситковецкого из плеяды Рихтера и Ростроповича (как обидно, что старший Ситковецкий скончался в совсем молодом возрасте) и уникальной пианистки Беллы Давидович.

Генетическая музыкальность обогатилась в младшем Ситковецком феноменальным чувством подлинности и особого типа породистости, в которой объединяются благородство его поведенческой манеры, доброжелательность, чрезвычайная тонкость ума и суждений, красота речи и – полная «нормальность», открытость и простота в общении. Ему удается сочетать безукоризненную технику, бесподобный глубокий звук и высочайшее чувство вкуса и меры, а также доверие к своим партнерам.

Живя с женой-певицей в Лондоне, Ситковецкий много выступает как скрипач и дирижер, в том числе управляя созданным им самим камерным оркестром «Новые европейские струнные» («New European Strings»). Он играет в самых престижных концертных залах мира и с наиболее известными оркестрами.

В последние годы Вы все чаще выходите на сцену с дирижерской палочкой, а не со скрипкой. Кроме того, Вы делаете аранжировки для самых разных составов. Чем вызван Ваш интерес к таким разнообразным видам музыкальной деятельности?

Действительно, я являюсь главным дирижером оркестра Гринсборо в штате Северная Каролина. Там я играю шесть программ в году, и каждый мой приезд становится своего рода фестивалем, потому что я прошу выступающих с оркестром солистов давать камерные концерты в ансамблях со мной и лучшими артистами оркестра, а также проводить мастер-классы. Поэтому получается неделя, невероятно насыщенная оркестровыми и камерными репетициями и концертами, встречами и уроками. Так что фестивальная программа продолжается. Кроме того, мой оркестр «Новые европейские струнные» является постоянным коллективом замечательного нового фестиваля «Tuscan Sun» в Италии.

У меня были композиторские позывы: в шесть лет я написал песню, в семь лет выиграл какой-то конкурс. Но когда я попал в ЦМШ, и меня начали тренировать на солиста, мне стало уже не до этого. Впоследствии композиторская ба-

[157] Беседа состоялась в 2006 году в Сиэтле (США).

цилла дала о себе знать, ведь я люблю музыку изнутри и сделал более тридцати аранжировок для разных составов. Мои аранжировки баховских «Гольдберг-вариаций» и Третьего квартета Шостаковича уже стали частью репертуара струнных оркестров.

Но так получилось, что я всю жизнь имею дело со скрипкой. Может быть, я ее сейчас люблю даже больше, чем раньше, потому что, уже имея опыт дирижера и аранжировщика, я могу сказать, что скрипка мне, конечно, отвечает лучше – так, как ни один оркестр ответить не сможет. Но трудно представить, что было бы, если бы мой талантливейший отец не умер. Думаю, что конкурировать с ним я бы не смог. Наверное, если бы мой папа не умер так рано (мне было всего три с половиной года, когда он скончался), если бы он остался жить и играл так, как он играл, я бы не стал заниматься на скрипке и пытался бы стать композитором, а потом уже дирижером. Но случилось так, что мне была передана нелегкая эстафета: когда я был маленьким, меня постоянно сравнивали с моим великим отцом, а также с юными представителями других музыкальных семей.

Обычно природа отдыхает во втором поколении. Я наблюдал множество подобных примеров, потому что учился в ЦМШ с такими людьми, как внуки Шостаковича и Ойстраха и дети Гилельса, Ростроповича, Когана, Безродного. Очень мало кто из второго и третьего поколений стали выдающимися музыкантами такого масштаба, как их родители. Мне повезло, что у меня оба родителя были музыкантами.

Вы уехали из России первым, а потом уже вывезли на Запад свою маму Беллу Давидович. Почему Вы решились на отъезд?

Я очень хорошо знал изнутри систему, знал всю музыкальную элиту, всех великих музыкантов – Ойстраха, Ростроповича, Гилельса, Рихтера, – и прекрасно понимал, насколько их жизнь, с одной стороны, на редкость завидная с точки зрения привилегий, возможности работать на самом высоком уровне, но, с другой стороны, цену за это им надо было платить страшную. Их зависимость от этой системы была особенно разительная: любой серый бюрократ из посольства, ЦК партии, КГБ – откуда угодно из номенклатуры – мог приказать им делать все, что хотел, и музыканты были вынуждены подчиняться. Они были «прославленными рабами». Понимаете, те, кто не живут в Голливуде, мечтают о том, чтобы взлететь на этот Олимп. Но те, кто на него попал, имеют совершенно иное представление о том, что почем, и какая там царит чудовищная несправедливость. Похожей в этом отношении была жизнь великих музыкантов в России. Мне посчастливилось родиться в их среде, и поэтому иллюзий по этому поводу у меня не было никаких.

Жизнь у нас, конечно, была удивительно интересная. Вообще, 1960-е и первая половина 1970-х годов были самым потрясающим временем. Нас не просто хорошо и серьезно учили в школе, мы еще интересовались всем, что происходило в мире. Я читал, перечитывал и распространял все важные сочинения Самиздата – Солженицына, Сахарова. Мы изучали религиозную, мистическую литературу, все, что было запрещено. Мы знали все песни «Битлов» – они тоже были запрещены. Интересовались авангардом, как местным (Шнитке, Денисов, Губайдулина), так и западным. Ходили на концерты и спектакли, попадали на все интересные постановки. Жили насыщенной духовной жизнью. Это было удивительное время: все имело невероятно романтический дух запретного плода. Сейчас, и в особенности на Западе, все доступно, но на самом деле никто ничего не читает, не слушает и не смотрит. Потому что нет этого запретного плода и нет нажима – а с другой стороны, здесь нет необходимости становиться личностями. Именно эта необходимость помогала нам достичь привилегированного положения и, вследствие этого, – возможности посмотреть мир. Просто развиваться

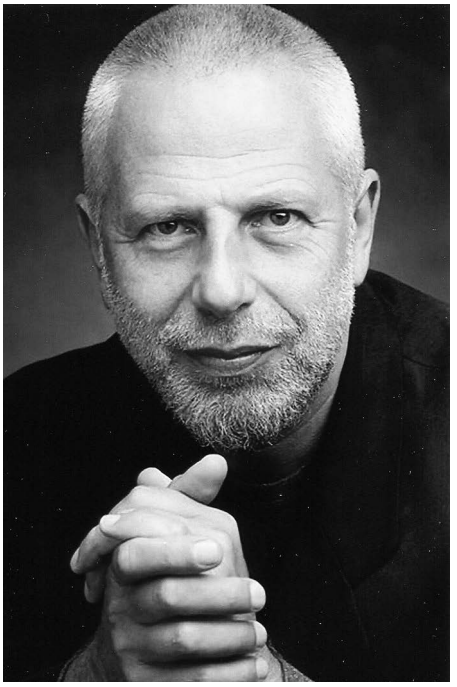
и становиться ремесленниками было недостаточно, особенно для евреев, которых прижимали и не давали хода. Мы должны были быть в десять раз лучше, чем остальные. Поэтому мы так все в себя впитывали, развивались и продирались вперед.

Реклама и PR в те времена были никому не нужны. Когда Мария Вениаминовна Юдина просыпалась утром и решала вечером сыграть концерт, она делала один звонок, и к вечеру к залу подойти было невозможно. Все знали, что Юдина будет играть. То же самое с поэтами. Если Рождественский, Вознесенский или Ахмадулина решали читать, люди выламывали двери, чтобы попасть на их выступления. На Западе такое невозможно.

И в этом, конечно, великая ирония нашего времени, потому что в период рабовладельческого строя, коммунизма, авторитарной, жестокой, бесчеловечной системы процветала культура. В период развитого капитализма культура не расцветает и не развивается. Она не погибает, и талантливые люди все равно продолжают ее создавать, но для масс она уже не нужна. В этом и заключается парадокс нашей эпохи.

Но учтите, что критиковать Запад может только человек, который его знает и любит. Я никогда, ни за какие коврижки, не уехал бы жить обратно. Страна там тяжелая и долго еще не будет исправляться. Поэтому я прекрасно себя чувствую, живя на Западе и глядя на Россию из Лондона.

«У МЕНЯ БЫЛА АЛЛЕРГИЯ НА СОВЕТСКУЮ ВЛАСТЬ»[158]



Владимир Фельцман (Россия – США)

«Ландыши», «Ходит песенка по кругу», «На тебе сошелся клином белый свет», «Черное море мое»... Эти до боли знакомые мелодии прочно вошли в подсознание любого выросшего в Советском Союзе человека – вместе с именем их автора, композитора Оскара Борисовича Фельцмана. Однако, этот музыкант произвел на свет не только замечательные мелодии, но и – в 1952 году – сына Владимира, который стал знаменитым на весь мир пианистом и дирижером. В 11 лет Владимир Фельцман дебютировал с Московским филармоническим оркестром и с тех пор выступил едва ли не с каждым крупным оркестром мира. Он получил крепкую фортепианную выучку в консерваторском классе Якова Флиера и навыки дирижирования под руководством одного из наиболее почитаемых педагогов мира петербуржца Ильи Мусина. В 19 лет Фельцман завоевал Гран При на Международном конкурсе пианистов имени М. Лонг и Ж. Тибо в Париже, после которого с успехом гастролировал по Советскому Союзу, Европе и Японии.

В 1979 году Владимир Фельцман подал документы на эмиграцию – и получил отказ, а заодно лишился возможности публично выступать. В течение восьми лет он боролся за разрешение на выезд, пытаясь все это время сохранить свою профессию, не имея возможности ее реализовывать. По прибытии в США в 1987 году Фельцман был приглашен выступить в Белом Доме, где состоялось его боевое американское крещение. В том же году он выступил в Карнеги Холле, немедленно попав в списки самых престижных музыкантов его новой страны.

Владимир Фельцман является профессором по классу фортепиано в университете штата Нью-Йорк в городе Нью-Полц, а также преподает в музыкальном колледже Маннес в Манхеттене. Он записал множество компакт-дисков на «Sony Classical», «Мелодии» и других крупных фирмах грамзаписи.

Вашим поклонникам хорошо известно о трудностях, какие Вы претерпели при выезде из Советского Союза, и о стремительном взлете Вашей карьеры сразу по приезде в США в 1987 году. Однако, хотелось бы узнать «из первых рук», что привело Вас к решению эмигрировать. Ваш отец говорил, что ему ни разу в жизни не мешали еврейские имя и фамилия. Он единственный на своем курсе в консерватории получал Сталинскую стипендию и впоследствии стал одним из самых известных советских композиторов-песенников. Как развивалась Ваша судьба?

[158] Беседа состоялась в 2005 году в Сиэтле (США).

У меня была аллергия на Советскую власть. У отца ее не было. Когда у вас есть аллергия, скажем, на цветы весной, то надо либо убрать цветы, либо убрать себя. Убрать Советскую власть я не мог, поэтому пришлось убрать себя. Я не люблю говорить на эту тему. Тысячи людей уехали из России, я был лишь одним из них. Я не был ни глупее, ни умнее, чем остальные. Просто чувствовал, что мне будет лучше жить на Западе, и был прав.

Но как же Вы заработали эту «аллергию»? Вы ведь росли в более или менее благополучной семье.

В очень благополучной! Мое решение абсолютно не имело никакого отношения ни к деньгам, ни к благополучию, ни к наличию машины или квартиры. Я был в этом плане, что называется, в полном порядке. Мне просто не нравилось там жить. При этом у меня были замечательные учителя, меня окружали прекрасные люди. Мое нежелание там жить абсолютно не имело отношения к русской культуре или русской интеллигенции. Оно имело отношение к тем реальностям жизни в СССР, которые меня очень раздражали.

После отъезда Вы стали возвращаться – приезжать на родину с концертами.

Одно время я ездил в Россию очень часто, практически каждый год, потому что в Москве у меня болела мама. Она умерла, но я продолжаю ездить. Москва и Петербург для меня сейчас – те места, где хотят, чтобы я играл или дирижировал. Там хорошая публика, меня туда приглашают, и я туда еду так же, как в Сиэтл, или в Лондон, или в Токио. Как говорится, одно из мест на карте. Никаких больших эмоций по этому поводу у меня нет, ни хороших, ни плохих. И ностальгии у меня тоже никогда не было. В этом плане у меня очень странный характер.

Москва сейчас – это приятное место, по крайней мере, для таких людей, как я – то есть, для иностранцев, которые туда приезжают на неделю или на две. Там очень хорошие гостиницы, вкусная еда. Город – абсолютно иной, чем 20–30 лет назад, когда я там жил. У меня остались какие-то связи с русской музыкой, особенно с Валерием Гергиевым, с которым я всю жизнь дружу. Мы вместе учились у знаменитого дирижера-педагога Ильи Александровича Мусина. Я учился у Флиера игре на фортепиано, а потом у Мусина – дирижированию, в те же годы, что и Валерий. Дружба у нас с тех пор и осталась; мы играем довольно часто по всему свету, и он несколько раз доверял мне как дирижеру свой оркестр.

Вы предпочитаете дирижировать или играть на фортепиано?

Это одно и то же: играть на рояле или играть на оркестре. «Инструмент» иной, а принцип один и тот же.

Правда ли то, что Вы никогда не слушаете записи тех сочинений, которые исполняете – чтобы не отклоняться от своей трактовки?

Я вообще музыку слушаю мало; если говорить о записях фортепианной музыки, я их вообще не слушаю. Иногда слушаю оперы, симфонии, камерную и барочную музыку, Баха. У меня дома, по-моему, всего около десятка компакт-дисков. Я их не собираю, у меня нет коллекции, и слушание музыки – это не часть моей повседневной практики. У меня нет в этом надобности, нет потребности к этому.

Как Вы выбираете репертуар для своих выступлений?

Я его особенно и не выбираю. Я – профессиональный музыкант и поэтому играю то, что мне нужно играть. Существуют ангажементы, даты и концерты, и меня часто просят сыграть то или иное произведение. Кто-то просит Брамса или Моцарта, Шумана или Рахманинова. С момента приезда в Америку я разучил уже порядка тридцати разных концертов для фортепиано с оркестром, так что

в смысле репертуара у меня особых проблем нет. По поводу сольных концертов тоже иногда поступают какие-то просьбы от тех людей, которые меня приглашают. Но обычно у всех музыкантов бывает больше свободы в выборе сольных программ, в отличие от оркестровых. Когда назначаются оркестровые выступления, то, как правило, либо оркестр, либо дирижер, либо администратор оркестра просят исполнить что-то определенное.

В 2003 году Вы руководили проведением фестиваля «Шедевры русского андеграунда» в Нью-Йорке и Портланде. Как Вы планировали этот фестиваль?

Отбор происходил по очень простому критерию – по качеству музыки. В трех концертах были исполнены произведения четырнадцати авторов. Только пять-шесть из них были известны в США. Помимо музыки, на фестивале были продемонстрированы кинофильмы; была устроена фотовыставка работ ведущих русских фотографов Александра Самойлова и Сергея Петрова; происходили симпозиумы, лекции, встречи, обсуждения, чтение стихов. Был издан довольно хороший буклет. На этот проект ушло несколько лет работы, но я очень рад, что он состоялся. Этот проект – абсолютно некоммерческий, и все участники работали просто из энтузиазма. В этом была какая-то миссия. Недавно я узнал, что в Джульярдской школе подхватили нашу идею и тоже начали исполнять музыку русского андеграунда. Это течение в русской и советской музыке с 1960-х годов до начала XXI века было очень мощным, и качество и количество хорошей музыки, которая была написана в этот период, просто удивляет. Поэтому чем больше ее будут узнавать, тем лучше.

Судьба так распорядилась, что я лично знал многих выдающихся русских композиторов. Был очень дружен с Альфредом Шнитке. С Колей Каретниковым мы жили в одном доме. Хорошо знал Фараджа Караева, Виктора Кисина, Эдика Денисова, Гию Канчели. И потом, когда прошло время, уже здесь, в Америке, сумел ясно увидеть, чего стоит их музыка, и решил попробовать поднять этот проект. Россия всегда что-то давала и будет производить. Там сейчас есть интересные люди, которые никуда не уехали и живут и работают, и я уверен, что и в исполнительском искусстве будут появляться какие-то новые интересные имена. Да и сейчас в Петербурге находятся два самых замечательных оркестра России – Мариинского театра (с Гергиевым) и филармонии (с Темиркановым). Это – два великих оркестра, одни из ведущих в мире.

Вы много преподаете. Чему Вы учите своих учеников?

Главным образом, я пытаюсь их направить, чтобы они смогли стать самодостаточными, самозависимыми. Пока человек не научится сам себя учить, все безнадежно. Роль учителя заключается в том, чтобы помочь человеку избавиться от необходимости иметь учителя, чтобы учение происходило, так сказать, изнутри, а не снаружи. Но для того, чтобы достичь этого, нужен учитель. Если человеку не дать зеркало, он себя не может видеть.

Много лет назад Вы создали ежегодный летний фестиваль и курсы фортепианного исполнительства в Нью-Полце, в штате Нью-Йорк. Довольны ли Вы тем, как развивается этот фестиваль?

Да, фестиваль «Фортепианное лето в Нью-Полце» возник уже более десяти лет назад. К нам приезжают учиться хорошие ребята со всего света, больше 40 человек в год. У нас очень мощные педагоги. Часть – из Москвы, мои однокашники и друзья, и несколько американцев. Уникальность этого проекта заключается, главным образом, в том, что у нас ученики получают пять уроков в неделю с разными учителями. То есть, они не работают раз в неделю с одним и тем же педагогом, как в других школах, а имеют

возможность поучиться у разных преподавателей в интенсивном режиме. Кроме того, они обязаны играть перед публикой – у нас есть студенческие концерты. Наконец, мы проводим конкурс имени Флиера, скромный и небольшой, но настоящий, с серьезным жюри, и ученикам это дает опыт на будущее. Цель у меня очень простая: добиться того, чтобы можно было принимать студентов на стипендию, и они смогли бы приезжать, не вкладывая свои деньги. Тогда уровень студентов будет феноменальный. Пока же мы можем позволить себе принимать за счет фестиваля только пять-шесть студентов в год.

«ХОЧЕТСЯ ГОВОРИТЬ ПО-РУССКИ, ХОЧЕТСЯ ХОДИТЬ В РУССКИЙ ТЕАТР!»[159]

Вадим Репин (Россия – Швейцария)

Легенда современного русского исполнительства, Вадим Репин ныне живет в Швейцарии и имеет бельгийское гражданство. Именно в Бельгии, в 1989 году, в 17-летнем возрасте он стал лауреатом конкурса королевы Елизаветы, принесшего ему мировую известность (хотя до этого он выступал и в Карнеги Холле в Нью-Йорке, и на Баварском радио в Мюнхене, и в Западном Берлине).

Вадим начал свое музыкальное образование в классе Захара Брона в Новосибирске. Знаменитый педагог, вырастивший десятки прекрасных скрипачей, Брон был приглашен на работу в Германию и условием поставил то, что привезет с собой учеников из Новосибирска. Так Вадим Репин оказался на Западе. После Германии он жил в Амстердаме, затем в Монако на Французской Ривьере; позже обосновался в Женеве. Он говорит на нескольких языках и является настоящим гражданином мира.

Во время концерта Репин – король. Он ведет за собой оркестр, подсказывая темпы и характеры. Он взрывает атмосферу уверенным и красивым звуком.

О его технических возможностях среди музыкантов ходят легенды. Он играет сложнейшие каденции и пассажи, удаленные композиторами из первоначальных вариантов партитур из-за провозглашенной скрипачами неисполнимости. Репин – исполняет, причем делает это с надежностью часового механизма. При этом он наделен исключительной природной музыкальностью. Он ее не изображает и не изобретает; она у него просто есть. Интонация безупречна, голос скрипки теплый и сильный. Его интерпретации дышат свободой и естественностью. Но больше всего поражает чувство стиля и меры. Репин всегда точно знает, что нужно делать, не переходя грани хорошего вкуса и при этом очаровывая публику.

В жизни Вадим – типичный русский балагур и весельчак, особенно когда рассказывает о себе. Он умеет настроить беседу на тот особый лад доверия и тепла, который не всегда подчиняется температуре звездных персон. Рассказывая о друзьях, он искрится восхищением перед их талантами. При обсуждении музыки Репин внезапно становится серьезным и мудрым.

Как Вам удается жить везде сразу? Чувствуете ли Вы принадлежность к какой-то стране, культуре?

Я вырос в Новосибирске, поэтому моя принадлежность на всю жизнь останется к тому месту.

Бывает, что люди уезжают и хотят забыть.

У меня наоборот. Не знаю, стоит ли называть это ностальгией ко всему русскому, но мне хочется говорить по-русски, хочется ходить в русский театр. В по-

[159] Беседа состоялась в 2009 году в Сиэтле (США).

следние годы я все чаще приезжаю в Россию даже без концертов – еду на несколько дней в Москву или Петербург.

Как Вы выбираете маршруты передвижений?

Что касается формирования и планирования выступлений, это вдохновенное искусство – создавать свои сезоны. Какие-то менеджеры концертных залов знают свои финансовые возможности и стремятся спланировать выступления артистов на два-три года вперед, но бывают и такие, которые ждут до последнего момента и, если им удается свести концы с концами, приглашают выступить в ближайшем будущем. Поэтому у меня всегда есть заготовки на несколько лет, но потом вдруг возникают интересные с художественной точки зрения проекты. Иногда получаются накладки: кому-то давно обещал приехать и выступить, но вдруг возникло мероприятие, на котором хочется выступить чисто по-музыкантски.

Как Вы выбираете то, что Вам более интересно?

Прежде всего, все зависит от партнеров по камерной музыке, от оркестров, фестивалей, престижа. Бытует известная поговорка о том, что в каждом мероприятии есть три важные вещи: престиж, самоудовлетворение, финансы. Если как минимум два компонента из трех присутствуют, тогда нужно всерьез рассмотреть это предложение. Чем-то одним всегда можно пожертвовать. Мне кажется, что это очень мудрое высказывание.

Вы переиграли со многими солистами и оркестрами. Важно ли Вам, в какой они традиции работают и воспитаны (скажем, в русской или в немецкой) или Вы просто работаете с хорошими людьми, с которыми Вам приятно заниматься музыкой?

Меня часто спрашивают, что такое русская школа. Я всегда обхожу этот вопрос стороной. Музыка как идея должна существовать без границ. Поэтому говорить, что Бетховена должны играть только немцы, а Чайковского только русские – это глупости.

Существуют какие-то факторы, которые помогают мне принять решение о том, где выступать. За много лет у меня сложились дружеские отношения со многими оркестрами, в которые мне приятно приезжать снова и снова. Некоторые из них не самые знаменитые, но там превосходная атмосфера, и возникают чисто человеческие традиции, благодаря которым мне приятно туда возвращаться.

Конечно, Бетховена не должны играть только немцы, однако существуют некоторые установившиеся тенденции, которые трудно обойти стороной. Скажем, каденцию Яши Хейфеца в Скрипичном концерте Брамса кроме русских теперь никто не играет. Или, точнее, кроме Вас! Важно ли Вам играть Брамса «по-русски»?

Это дело вкуса. Можно играть любую каденцию. Моя жизнь прошла и там, и там, поэтому я стараюсь обходиться без пристрастий и без наклонов в какую-то сторону.

А почему же Вас тогда тянет в Россию? Что тянет?

Наверное, корни. Почти двадцать лет я приезжал туда исключительно на концерты и на следующее утро улетал. Теперь это происходит скорее на уровне чувства, а не оттого, что я головой понимаю, что должен ехать в Россию. В Москве я себя замечательно чувствую, несмотря на какие-то вещи, которые могут раздражать.

Вы застали ту самую легендарную русскую публику. Сейчас на концерты ходят другие люди. Влияет ли это на Вас?

Сейчас очень многое зависит от того, кто устраивает концерт. Есть организации, которые продают билеты по триста долларов. Есть Филармония со своим

сезоном, которая продает билеты, доступные всем. Публика на этих концертах разная. Я стараюсь балансировать. Легендарная советская публика еще жива, я ее всегда очень чувствую. Мне кажется, в России всегда существовала потребность приукрасить свою жизнь в духовном смысле. А может, это просто врожденная потребность.

А культурные корни Вашей публики на Вас отражаются?

Всякое бывает. Не только в России очень образованная публика. Где-нибудь в Германии часто садишься в такси, и водитель слушает классическую музыку. Или доктора там собираются и играют квартеты Моцарта. Они получают удовольствие. Не знаю, собираются ли доктора в России, чтобы играть классическую музыку.

Я люблю музыку романтического периода. Русских скрипичных концертов не так много, поэтому они каждый на вес золота: Чайковский, Глазунов, Прокофьев. Я мало играл Второй концерт Шостаковича. Мясковского играю довольно часто – эпический концерт, мы его записали с Гергиевым на «Филипсе».

Вы слушаете музыку «для себя», или Вам некогда?

Конечно. Мне нередко дают записи новых сочинений композиторы и их издательства. Иногда бывает приятно посидеть в магазинчике и послушать старые записи. Часто выходят новые записи других артистов, и их хочется послушать. Не так давно я купил диск Кавакоса.

Я удивилась, когда Вы пришли на концерт Леонидаса Кавакоса. Обычно музыканты не посещают концерты своих коллег.

Честно говоря, когда серьезно занимаешься своей профессией, очень трудно слушать выступления коллег. Начинаешь анализировать, критиковать. Однако несколько лет назад у меня совершенно прошло чувство необходимости критиковать, меня теперь очень мало что выводит из себя. Я просто иду на концерт и получаю удовольствие, поскольку музыка все равно красивая и гениальная, пусть даже и исполнена не совсем так, как сам бы сыграл. То есть мне это в удовольствие. Я пытаюсь понять музыку такой, какая она есть.

И Вам удается абстрагироваться от струн, пальцев?

В большинстве случаев – да, если только это не доходит до криминала. Если доходит – я ухожу.

Вы сами выбираете репертуар для своих выступлений?

Да. Часто играю то, что хочется сыграть партнеру – например, Коле Луганскому. Нередко я выбираю вещи, которые никогда не играл. Например, Сонату Эльгара, которую только слышал, но никогда не играл, хочется изнутри посмотреть.

Когда Вы работаете над новым произведением, как это происходит? Вы читаете литературу об этом сочинении? Слушаете записи?

Самое важное – это партитура. Записи не слушаю. Стараюсь получить как можно больше информации об этом сочинении. Бывает интересно пообщаться с коллегами. Некоторые из них могут быть не так сильны технологически, но у них бывают интересные идеи. А есть те, у которых все в порядке – и технология, и голова.

А Вы себя к какому разряду причисляете? Мне кажется, Ваш гений – интуитивный.

А мне кажется, что моя сильная сторона – это чувство меры во вкусовом отношении. Я стараюсь себя держать в рамках и не переступаю границы без каких-то важных причин. Хотя это меняется от года к году. Иногда какие-то выражения утрируются, иногда, наоборот, высказываются недостаточно сильно. Это зависит от внутреннего состояния и от впечатлений от того, что происходит вокруг,

в жизни. Единственное место, где артист без маски – это сцена. Внутреннее состояние, как нигде, раскрывается на сцене. Я надеюсь, что концерт Брамса, который я играл восемь лет назад, не похож на тот, который я играл вчера. Иначе я бы расстроился. Две недели не могут быть одинаковыми. Иногда бывает, что слушаешь свою собственную запись, которую только что сделал – для пластинки или для радио, – и столько всего приходит на ум. Не то, что не нравится, а – «как же я мог об этом не думать!». Каждая подготовительная работа к концерту у меня начинается как бы сначала, в особенности, если пару месяцев я эту вещь не играл. Этот процесс очень интересный, хотя иногда тягостный – можно ночь не спать из-за этого. Но каждый раз – может быть лучше, может быть хуже, ведь оценить трудно – какие-то вещи начинаешь разучивать с новыми знаниями и впечатлениями.

На каком уровне это происходит? Вы ведь не просыпаетесь среди ночи со словами: «Здесь надо бы сыграть погромче»? О чем Вы думаете?

Например, о том, как построить фразу. Это типично русское понятие, и это не всегда сразу легко постичь. Есть понятие времени. Я очень дотошно отношусь к соединению темпов и движений. Меня раздражает, когда люди меняют темп без причин. Есть чисто эмоциональное отношение. Рубато – очень важный элемент, оно не должно быть просчитано. Должна быть свобода действий, но свобода оправданная, а не просто «пою, что слышу». Партитура – это то, что держит в рамках. К ней постоянно возвращаешься и пытаешься найти в ней ключи, которые поддержат ту или иную идею – так же, как в жизни возвращаешься к одним и тем же моментам и пытаешься обосновать те или иные поступки. Если ты не находишь ключи в партитуре, то начинаешь сомневаться, в правильном ли отношении начал думать.

То есть, Вы – аналитик по отношению к нотному тексту?

Безусловно. От начала до конца.

Но ведь известно, что композиторы далеко не всегда фиксировали в нотах то, что хотели сказать.

Обычно фиксировали достаточно. Шуберту удалось услышать только несколько своих произведений. Когда смотришь в его ноты – они совершенно пустые. После него, когда композиторы начали больше слушать свои сочинения в чужом исполнении и увидели, что интерпретаторы делают с их музыкой, они поняли, что записывать надо более подробно, чтобы их замысел передавался более целостно. У Брамса огромное количество замечаний, словами, а не значками. Его оркестровые партитуры выписаны с такой доскональностью, что если просто слепо следовать этим пометкам, то уже получится неплохо.

Таким образом, Вас не столько интересует исполнительская традиция, сколько авторский замысел?

Иногда я называю себя «метлой», которая пытается расчистить традиции. Для меня самое ужасное – это игра по слуху. Самое бесталанное и самое паразитическое – это когда играешь по слуху.

В коде финала Брамса я еще не слышал нигде, чтобы характер «giocoso» выделялся из простого ритмического рисунка. Этим обусловливается и темп. Обычно играют все намного быстрее, потому что скучно. Если играют медленнее, не хватает узоров, раскраски, цветов и полутонов. Это большая работа. Сам думаешь, встречаешься с коллегами. Много интересных дирижеров, которые рассказывают что-то оркестру, и твоя игра корректируется или меняется, иногда в корне.

Например, после того, как я впервые сыграл Первый концерт Шостаковича с Ростроповичем, у меня возник совершенно иной подход к этому концерту.

Он меня невероятным образом убедил в каких-то вещах. Благодаря Ростроповичу, я теперь играю оригинальную версию, без паузы после каденции. Всю главную тему играет не оркестр, а скрипка, как это и было задумано. Это объясняет вариации, которые идут в середине части. Но Ойстрах убедил Шостаковича вырезать эти такты, чтобы дать отдохнуть руке. Ойстрах в чем-то прав, потому что играть действительно очень трудно. Но если с этим концертом провести несколько лет и отметить для себя какие-то технологические вещи, то все возможно. Вторая часть тоже неисполнима без особой физической подготовки, без выносливости. Все зависит от мышц, к сожалению.

Многие инструменталисты опираются на физические ощущения, чтобы делать свои интерпретации. Но важно именно абстрагироваться от физического неудобства и проблем, препятствий, и начать с другой стороны – как ты считаешь это должно звучать – и постараться сделать так, чтобы руки были как можно ближе к образу, который рождается у композитора в душе.

Вы думаете, когда Вы на сцене?

Много всего происходит в голове, когда я на сцене. Каждая команда идет из мозга. Помню, когда был маленьким, руки на самотек пускал, и они сами что-то делали. Но это быстро надоедает, как слушателю, так и исполнителю. Каждое движение на сцене должно быть пропущено через мозги. У всего есть свое значение – у каждой ноты и у каждого движения. Ведь недаром она там, эта нота.

Поразительно: когда слушаешь Ваши интерпретации, кажется, что они естественны и спонтанны.

Это приходит с опытом. Когда находишься на сцене, все через себя пропускаешь. Для инструменталиста техника должна быть замаскирована. Чем больше слов знаешь, тем больше приемов есть, тем более богат и натурален твой язык.

«Я ВСЕ РАВНО ПРОДУКТ СОВЕТСКОЙ ШКОЛЫ»[160]

Владимир Юровский (Россия – Германия)

Владимир Юровский – гордость современной России.

Думалось сначала написать «гордость современной русской музыки», но ведь такое утверждение принизило бы значение Юровского для родины, на которой он после нескольких лет жизни за рубежом проводит теперь немало времени. И пусть первое предложение в этой статье звучит, как сейчас говорят, «пафосно», оно справедливо.

Контракт главного дирижера Лондонского филармонического оркестра, недавно продленный до 2018 года, – подтверждение высочайшего положения Юровского в музыкальном мире. А параллельное назначение его на должность главного дирижера Государственного академического симфонического оркестра России имени Е. Ф. Светланова вопреки статусу эмигранта, да еще и еврея по национальности, – знак доверия страны, в которой он родился.

Володя – из тех, кто может не согласиться занять позицию музыкального директора в лучших оркестрах мира (как уже случалось, когда ему предлагали такую работу в Филадельфийском и Бостонском оркестрах в США), но возьмется раскапывать многолетние проблемы в Госоркестре просто из любви к русскому искусству. Он – из тех, на кого молятся оркестранты, поскольку под его руку необычайно удобно и приятно играть, и кого обожает публика, потому что он дарит ей своими интерпретациями сильнейшие эмоциональные переживания и вдохновение. Он ни на йоту не уменьшает поставленные самому себе грандиозные задачи, ни на мгновение не предает свои идеалы, ни на шаг не отступает от задуманного. Он – философ и социолог, историк искусства, но главное – искренний и глубокий музыкант. Под его началом любое музыкальное произведение расцветает невиданными красками и заставляет по-новому посмотреть на мир.

Его понимание проблем эмиграции и возвращения на родину представляется мне особенно ценным, поскольку оно не связано ни с какими меркантильными интересами и отражает суть проблемы, которую только некоторым удалось так ясно выразить в словах.

Ты – человек мира. Возвращаться из эмиграции на родину многим бывает непросто, но для тебя этот процесс стал частью жизни.

Это зависит от поколения. Всем, кто уезжал до нас, в 1970-е годы, возвращаться было очень трудно. И даже уехавшие позже, но еще при железном занавесе, все равно испытывали при возвращении определенные внутренние преграды. А за себя я могу сказать: уезжал в 1990 году с точным ощущением того, что вернусь. При том, что родители мои уезжали «навсегда». Они ведь уже в 1974 году почти уехали…

[160] Беседа состоялась в 2013 году в Нью-Йорке (США).

Их не пустили, когда закрыли границы?

Они сами приняли такое решение – то ли забрали заявление, то ли не подали. Я об этом до недавнего времени вообще ничего не знал, поскольку детям о подобном не рассказывали. Я родился в 1972 году, в самую тяжелую антисемитскую пору. Судя по книгам и фильмам о том времени, атмосфера в обществе напоминала почти что фашистскую Германию перед 1938 годом. Конечно, было не так страшно, как в последние дни Сталина, когда он всех евреев собирался отправить за Уральский хребет, а по дороге половину «заметелить». Но поскольку в начале 70-х шла серьезнейшая идеологическая война с Америкой и Израилем, советским государством был выдвинут лозунг о том, что сионизм равнозначен фашизму. И у людей с «пятым пунктом» практически не было никаких шансов в профессиональной карьере. Потом, когда я уже пошел в школу, стало чуть поспокойнее.

Мы жили в Москве и были по многим параметрам более «привилегированными», чем другие граждане страны, но волну антисемитизма моей семье довелось-таки испытать на себе. Мой отец уже закончил Московскую консерваторию и аспирантуру и к тому времени работал ассистентом Геннадия Николаевича Рождественского в БСО. Государственным комитетом по радио и телевещанию тогда заправлял товарищ Лапин – человек умный, злой и руководствовавшийся в своих решениях исключительно «государственными интересами». Когда уехал на Запад дирижер Юрий Аранович, Лапин, по-видимому, получил соответствующий приказ свыше и решил полностью разогнать «еврейскую контору», которой, по его мнению, являлся Большой симфонический оркестр Гостелерадио СССР. Рождественского вызвали в руководство и попросили уволить всех евреев из оркестра, но он вместо этого уволился сам и рук не замарал. После этого главным дирижером стал Владимир Федосеев. В оркестр был объявлен стопроцентный конкурс: все музыканты должны были прослушиваться заново. Конечно, это было рассчитано на то, чтобы убрать тех, кто все равно так или иначе собирался уезжать из страны. Отца моего лишили работы.

Но с ним была еще и другая история. В 1971 году моего отца «срезали» перед финалом дирижерского конкурса, хотя, рассказывают, он был тогда одним из самых сильных претендентов. Выиграл конкурс Александр Лазарев, а вторую премию дали Вольдемару Нельсону (который по иронии судьбы потом остался на Западе). Когда отца не пропустили в финал (видимо, также из-за еврейской «квоты»), это очень тяжело подействовало на его отца, композитора Владимира Юровского, и тот вскоре умер от инфаркта, всего 56 лет отроду... Спустя три месяца после смерти деда родился я, а еще через два года появилась на свет моя сестра. Вот как раз в тот период, когда жить в Союзе стало совсем тяжело, и возникла у родителей идея эмиграции. Но уехать они тогда все же не решились – обе бабушки не захотели оставлять могилы мужей, а родители не захотели оставить своих мам в СССР.. Но я-то как раз родителям очень благодарен за то, что мы тогда не уехали, ведь в результате этого я получил в СССР прекрасное музыкальное образование и друзей приобрел на всю жизнь.

Ты себя ощущаешь евреем или русским?

Затрудняюсь ответить... Скорее всего, русским с еврейскими корнями. Еврей из меня, с точки зрения веры и соблюдения традиций, честно говоря, плохой. Я одно время интересовался иудаизмом, но почувствовал скорее отторжение, чем «голос крови». А вот каббала меня действительно интересовала и до сих пор интересует.

Недавно читал опубликованные письма Леонарда Бернстайна, и там в частности, есть письма Пастернака к Бернстайну, написанные уже после визита

Бернстайна в СССР в 1957 году, во время которого они познакомились. Бернстайн был в эйфории от этого контакта. Я не думаю, что он знал поэзию Пастернака, потому что хороших переводов еще не было, а по-русски Бернстайн только чуть-чуть умел читать. Но «Доктора Живаго» он наверняка читал по-английски. Так вот в одном из писем знакомому раввину из Бостона Бернстайн описывает Пастернака (раввина очень интересовало, был ли Пастернак праведным евреем). И Бернстайн в своем письме очень интересно и правильно анализирует Пастернака, говоря, что евреем Пастернак вряд ли себя считает и наверняка к еврейству относится крайне отрицательно, но, вероятно, его мог бы интересовать еврейский мистицизм, то есть каббала. С моей точки зрения, это интересное и правильное наблюдение. Я думаю, что люди такого плана, как Пастернак или Бродский, своим родовым еврейством скорее тяготились. Этот феномен можно было наблюдать и ранее в истории европейских евреев (например, Генриха Гейне или Густава Малера). А российское еврейство было в основном местечковым, и в нем никогда не было таких крупных фигур, как, например, Моисей Мендельсон в Германии конца XVIII века. На Мендельсона можно было равняться и им гордиться, и уважали его не только евреи. В царской России, как и всюду, конечно, были свои мудрые раввины и цадики, но для многих молодых и одаренных людей их еврейство было тяжелой ношей, от которой они хотели бы освободиться. И эти исторически обоснованные комплексы неполноценности плавно перешли в советскую действительность, в которой начиная с времен после 1945 года евреям негласно отводилось место граждан «второго сорта».

По моему мнению, существуют только два пути «освобождения» от этих комплексов. Первый – стать «настоящим» евреем. Как пример такого «настоящего» еврейства приведу учившегося одновременно с нами в Москве Дмитрия Зельмана. Митя был тогда теоретиком и композитором из Гнесинки, очень интеллектуальным молодым человеком; а позже он оставил музыку, стал заместителем главного раввина города Москвы и в итоге уехал сначала в Израиль, а потом на юг США, где и продолжает свою деятельность «еврейского наставника» среди в основном русскоязычного населения[161].

А другой путь – освобождение в виде полной космополитизации, то есть обретение «гражданства мира». Вот этим путем мне и было суждено пойти. Я уехал с семьей в Германию, выучил как следует немецкий язык, полностью усвоил и принял немецкую культуру, потом начал работать в Италии, а еще позже – в Великобритании, и то же самое произошло со мной и в отношении итальянской и английской культур... Но при всем этом я никогда не терял связи со своей изначальной культурой – русско-еврейской. И пусть меня обильно напитали другие культуры – я все равно считаю себя русским (постсоветским) музыкантом, живущим «в миру» (а не «на чужбине»)! Но, вероятно, именно это умение почувствовать себя как дома в различных культурных контекстах и является одним из проявлений моего диаспорического еврейского происхождения, которым я так тяготился в годы юности.

С другой стороны, что значит быть русским музыкантом в нашу постсоветскую эпоху? Ведь за 70 лет советской истории русская музыка и сама напиталась невероятным количеством влияний из других, как тогда говорили, «братских» культур. И ныне весь этот конгломерат культурных влияний – уже неотъемлемая часть истории русской музыки. Достаточно послушать советские массовые песни, на которых мы все выросли! Ведь исконных народных песен в наше время уже не пели (кроме стариков в деревнях и студентов музыкальных ВУЗов во вре-

[161] См. о нем: http://www.webyeshiva.ru/staff.php?tid=4060.

мя и после фольклорных экспедиций), а массовые песни стали народными. Так вот, многие авторы тех самых любимых советским народом песен были евреями. Например, «Ой, цветет калина в поле у ручья», одна из самых «русских» по духу песен, была написана Исааком Дунаевским.

Кстати, его сын Максим в конце 1990-х вернулся в Россию из эмиграции.

И Александр Журбин вернулся.

Понятно, что в России их рынок – русскоязычная среда, но ведь они могли найти ее и в Бруклине.

Журбин попробовал себя в Америке, на Бродвее, но, видимо, что-то не пошло. Он замечательный композитор. Но, вероятно, его музыка пришлась в Америке «не ко двору», либо он сам не захотел работать «только для эмигрантов». Думаю, что музыкантам более популярных направлений в целом необходима как воздух русскоязычная среда и «своя», русскоязычная публика: ведь они пользуются в своей работе интонациями, выработанными именно в русскоязычном социуме. В этом популярные композиторы сродни писателям, которым нет настоящей жизни вне соприкосновения со своей исконной языковой средой!

Если же речь идет о музыканте-исполнителе академического толка, который может работать по всему миру в силу интернациональной значимости «классической» музыки, то и жить такому музыканту в принципе можно где угодно. Такие музыканты как Иегуди Менухин, Артур Рубинштейн, Георг Шолти, Рафаэль Кубелик или Даниэль Баренбойм – хорошие тому примеры, они – истинные граждане мира. Но при этом и им, конечно же, необходимо помнить и осознавать свои культурно-исторические корни, опираться на них.

Повторюсь: в этом смысле я, несмотря на все уже многочисленные смены культурного «поля», продолжаю себя ощущать русским музыкантом. Хотя, наверное, еще более правильным будет определение «русско-советским» – конечно же не в идеологическом, а исключительно в геокультурном понимании этого слова! Несмотря на многие годы, прожитые на Западе, я все равно продукт советской музыкальной школы, который, в силу жизненных обстоятельств, оказался «подпитан» и другими музыкальными традициями – немецкой, итальянской, английской.

Когда начинаешь анализировать биографии композиторов, иногда приходишь к весьма плачевному выводу. Есть несколько человек, которые уехали в семидесятые; до отъезда свое еврейство они прятали, и музыка у них была патриотически-советская. Приехав на Запад, они стали «еврейскими» композиторами. Это связано со льготами, которые еврейская община стала им предлагать, и они немедленно на них клюнули. Есть и русские композиторы, которые теперь играют на своей «русскости».

Спекулировать на своем происхождении – занятие не очень красивое. А к тому же время наживать капитал на «советском мифе» так или иначе уже прошло. Я с наибольшим уважением отношусь к тем людям, которые при любых обстоятельствах продолжают заниматься «своим» искусством, ни под кого не подстраиваясь. Таких мало, но они есть.

Спекуляция в искусстве существовала всегда – вспомнить хотя бы Стравинского.

Я бы не называл это спекуляцией! Просто какое-то время он писал в популярном тогда стиле «а ля рюс», опираясь прежде всего на музыку своего учителя Римского-Корсакова. А все свои дальнейшие стили он создавал сам, заимствуя при этом у тех, у кого он считал нужным заимствовать. Он был гений во всем, в том числе и в музыкальной клептомании! Он «воровал» так виртуозно, как никому

ни до, ни после него воровать не удавалось. Все, к чему прикасались его руки, становилось его собственным, «стравинским». Обычно люди выбирают себе наследников, а Стравинский выбирал себе... предшественников! Как иначе ему удалось сделать своими предшественниками подряд сначала Римского-Корсакова с Дебюсси, потом Перголези, потом Чайковского, а потом Джезуальдо? А в конце жизни он сделал своими единомышленниками и когда-то не любимых им Шёнберга с Веберном. Это такой склад ума. Стравинский сам очень не любил слово «композитор» – он говорил, что он не композитор, а «изобретатель музыки». Так вот, для меня он как раз Композитор с большой буквы (в том изначальном понимании слова «композитор» – т.е. «составляющий», «сочетающий»).

Изобретатель для меня – это скорее Прокофьев. И Шёнберг – изобретатель. Они создавали в музыке то, чего не было до них (как до этого изобретали то, чего не было раньше Гайдн, Берлиоз или Вагнер). Пусть это было не всегда удачно, но они всегда «изобретали». И Рихард Штраус в определенный период своего творчества был по-своему новатором. Авангардизм раннего Рихарда Штрауса и Прокофьева потом в обоих случаях сменился резким подчеркнутым консерватизмом, который, впрочем, никак не сказался на мастерстве обоих авторов. В поздний период творчества и у того, и другого чем проще мысль, тем изысканнее ее упаковка. Примеры у Штрауса – его лебединые песни: «Метаморфозы» и «Четыре последних песни», а у Прокофьева – Седьмая симфония и Девятая соната для фортепиано. И в этих гениальных сочинениях оба автора практически изобрели себя заново, хотя исподволь они готовили себя к этому заранее. Скажем, заготовок для «Метаморфоз» и «Четырех последних песен» полно уже в «Женщине без тени» или «Ариадне на Наксосе». Так же и у Прокофьева. В его Седьмой симфонии по сути ничего нового уже не говорится, но он свою новую простоту выводит на какой-то космический уровень.

Как ты думаешь, почему он вернулся?

Я много об этом задумывался, особенно в прошлом году, когда мы делали его фестиваль в Лондоне. Убежден, что его сгубило это его вечно-детское желание быть всегда и во всем первым и лучшим (он любил играть в шахматы и хорошо играл, но психологически не был способен признать свое поражение от более сильного противника). Ну не мог он, видимо, сосуществовать на Западе со своим главным конкурентом – Стравинским, ему важно было быть первым. К тому же, Прокофьев (в отличие от гораздо более космополитичного Стравинского) был действительно русским до мозга костей как в жизни, так и в своем творчестве, и ему были необходимы русские корни и русская среда, как они были необходимы и Рахманинову. Рахманинов не вернулся домой, но я не могу исключать, что, если бы он прожил подольше, его после Второй мировой войны заманили бы в Советский Союз. Он страшно тосковал по родине (при этом ненавидя большевистский строй) и чувствовал себя на Западе ненужным как композитор. Его музыку разрешили вновь играть в Советском Союзе еще в поздние 30-е годы, а после оказания Рахманиновым финансовой помощи Советскому Союзу во время войны с Германией он был практически официально вновь признан русским классическим композитором. У меня дома есть старая запись «Колоколов», сделанная на концерте в Большом зале консерватории под управлением дирижера Константина Симеонова и датированная то ли 8-м, то ли 9-м февраля 1948 года, то есть ровно за день до открытия Первого Всесоюзного съезда композиторов, на котором разгромили Прокофьева, Шостаковича и других авторов. Произведение, которое еще недавно считалось глубоко «чуждым советскому мировоззрению», «антиреалистическим и мистическим», теперь исполнялось в БЗК как раз во время ждановской антиформалистской кампании! То есть Рахманинов,

сам того не желая, стал орудием в руках сталинской идеологии в борьбе со своими же коллегами по перу!

Ты думаешь, что Прокофьев тоже подходил под эту кампанию? Но ведь его-то и обвинили в формализме. Как известно, ему была важна его «русскость», и, как справедливо заметил Ричард Тарускин[162], все свои вокальные сочинения за рубежом Прокофьев создал на русские тексты, в отличие от Стравинского, который после «Мавры» никогда не использовал русский язык.

Прокофьев действительно всегда сочинял по-русски, а потом уже его оперы переводились на другие языки, включая написанные за рубежом «Любовь к трем апельсинам» и «Огненный ангел». К тому же у него была своя теория по поводу того, что современную оперу надо писать только на прозаические тексты, причем даже совсем не типичные для оперы – например, такие как передовица из газеты «Правда». То есть, в каком-то смысле Советский Союз был для него очень удобной гаванью для творческих экспериментов – как он думал – в поисках «новой простоты». Скажем, его «Симфоническая песня» ор. 57 была очень негативно воспринята на Западе, а ведь в этом сочинении он уже готовил «Ромео» и свою новую музыкальную лексику, но прятал ее под маской наслоения невероятных диссонансов. А на самом деле его диссонансы – это лепнина, которая прикрывает довольно простое по сути построение. Прокофьев начал искать этот путь уже давно, но ему пришлось вернуться на родину, чтобы найти окончательное решение и применение. То есть, если и были среди причин его возвращения на родину соображения меркатильно-практические, то они были явно не единственными – творчески Советский Союз или Россия Прокофьеву тоже были необходимы.

А как ты относишься к тем, кто в те же годы остался на Западе? Их ведь было большинство.

Ну, Стравинского и Рахманинова мы уже обсудили. А дальше среди оставшихся на Западе авторов есть несколько крупных авангардных фигур. Артур Лурье, Николай Обухов, Иван Вышнеградский. Музыки Лурье я, к сожалению, по-настоящему не знаю, хотя мне нравятся фрагменты «Арапа Петра Великого», которые я видел. Я изучал музыку Обухова, но она мне оказалась не очень близка. Его многие тогда считали гением и пророком, но для меня это – перепеченный Скрябин или недопеченный Мессиан. Фортепианная музыка Вышнеградского, которую я знаю, мне тоже не слишком нравится. У меня лежит партитура его духовной оратории на собственный текст, надо будет ее как-нибудь подробнее изучить.

Были в то время на Западе и прекрасные композиторы более старшего поколения – Глазунов, Метнер, Черепнин, Гречанинов, – но их музыка была в основном очень консервативной и, в отличие от Рахманинова, жизнь на Западе их творческое лицо не сильно поменяло.

Но ведь и в Советском Союзе была написана масса очень хорошей музыки, в том числе авторами, которых сегодня мало кто знает и помнит. Один из таких авторов – это Александр Локшин. Я лично не был с ним знаком, хотя один раз видел его в Москве – на концерте «Московской осени», в котором мой отец исполнял его музыку, и она мне тогда безумно понравилась. Музыку Локшина также в свое время пропагандировал Рудольф Баршай, а другие (в том числе и Геннадий Рождественский) ее играть отказывались, потому что считали его стукачом. Это (по-видимому, ложное) обвинение с него потом сняли, но все равно его до

[162] Richard Taruskin, “Is there a ‘Russia abroad’ in Music?” in *Russian Music Since 1917* (Oxford University Press, 2016, forthcoming).

сих пор по-настоящему не знают. У него есть блестящая и очень оригинальная музыка, которую, мне кажется, стоит открыть для Запада и вспомнить на родине.

Не открыт для Запада до сих пор по-настоящему и Мясковский. У него в творчестве, конечно, не все ровно и одинаково интересно, но есть вещи удивительные, как, например, 4-я, 6-я, 10-я или 21-я симфонии.

Сейчас стали чуть чаще играть музыку Рославца и Мосолова, но до сих пор практически не знают музыки Дешевова, Щербачева, Шебалина.

Из композиторов более «молодого» поколения мне интересны Корндорф и Каретников, но я пока до их музыки еще не добрался. Очень уважаю Владислава Шутя, у него есть замечательные сочинения для камерного состава. Прекрасная музыка была у Николая Сидельникова.

Много звучит на Западе Валентин Сильвестров, но почти никогда – его ранние сочинения. Не так давно я исполнил его Третью симфонию «Эсхатофония», которая не звучала после премьеры 46 лет. Это замечательная музыка, но очень трудная как для исполнения, так и для восприятия – такой пост-Веберн. Очень редко звучит в концертах музыка Авета Тертеряна.

Если подытожить, «потерянное поколение» композиторов существовало как в эмиграции, так и на родине. И сегодня, когда более не существует идеологических границ и железных занавесов, необходимо честно и трезво оценить музыку, созданную «по обе стороны баррикад», и постараться посильно помочь незаслуженно забытым авторам, вне зависимости от того, уехали они в свое время или остались дома.

Как ты чувствуешь себя в Москве?

Атмосфера в стране ужасная, но музыкой и творчеством пока еще заниматься возможно. Правда, мои коллеги по Госоркестру знают, что если от меня потребуются какие-то про-правительственные политические заявления или действия, то я вообще прекращу работу в оркестре. Но и в каком бы то ни было «анти»-направлении я пользоваться сценой как политической трибуной тоже не буду и автомат в руки брать не собираюсь – хотя бы потому, что не умею стрелять. Я хочу просто играть ту музыку, которая заставляет людей задумываться и переживать, то есть работать душой, а не просто их расслабляет, и я это делаю своими концертными программами. Я согласился прийти в Госоркестр прежде всего потому, что мне обидно за нынешнее состояние музыкальной культуры в России. А также и потому, что мне в Госоркестр был дан «карт бланш» на составление и осуществление любых, самых необычных и некоммерческих программ! Но все это не означает, что я собираюсь полностью перебираться обратно в Россию или что я полностью согласен со всем, что происходит в стране в настоящий момент. В каком-то смысле я сейчас просто отдаю долги стране, в которой родился, вырос и стал человеком. И к тому же в Москве я получаю огромный позитивный заряд от общения с моими старыми друзьями, все они ходят ко мне на концерты. Они уже и своих учеников ко мне водят!

«ВСЕ ЗАВИСИТ ОТ ДИРИЖЕРА»[163]

Василий Синайский (Россия – Голландия)

Василий Синайский родился за Северным полярным кругом, куда были сосланы его родители. Отец попал туда за то, что был сыном церковного регента, хотя сам переквалифицировался из литератора в строителя, что и помогло ему выжить. Мать оказалась в тех же краях после репатриации ее семьи из Харбина в Советский Союз. Там, под Воркутой, и встретились родители Синайского, и там родился и до девяти лет жил будущий дирижер. Потом семье разрешили вернуться в Ленинград, который Синайский называет «своим» городом.

Окончив Ленинградскую консерваторию по классу дирижирования у легендарного педагога Ильи Мусина, в 1973 году Синайский был удостоен Золотой медали на Международном конкурсе им. Г. Караяна в Берлине. В течение двенадцати лет он был главным дирижером симфонического оркестра Латвии, затем пять лет – главным дирижером Московского филармонического оркестра; наконец, с 2000 по 2002 годы – главным дирижером Государственного оркестра России сразу после Светланова.

Он был главным приглашенным дирижером знаменитого английского филармонического оркестра Би-Би-Си и главным дирижером симфонического оркестра города Мальмо в Швеции, а с 2010 по 2013 годы был главным дирижером Большого театра в Москве. Уже более десяти лет Синайский живет в Амстердаме.

Как Вы себя ощущаете в эмиграции?

Я ведь не совсем эмигрант. Паспорт у меня российский. Поэтому две трети времени я провожу на Западе, а треть – все же в России. Это совсем другое ощущение, хотя все равно приступы ностальгической тоски бывают очень сильные. Но когда приезжаешь в Россию... Наше поколение сохранило идеалистические чувства того времени – я не хочу сказать «советские» идеалы, это просто более серьезное отношение к искусству, требовательное отношение к себе, к другим, к оркестру. Сейчас все чуть-чуть иначе, и, приезжая в Россию, я уже чувствую некоторый разрыв между собой и следующими поколениями. Хотя бывает и по-другому: например, я уже сделал несколько программ со студенческим оркестром консерватории в Санкт-Петербурге, ребята работали очень хорошо, и я был счастлив.

Так что я не очень-то в эмиграции. Сын с семьей (а у него уже двое детей) тоже живет в основном в Санкт-Петербурге и преподает камерный ансамбль в Школе при консерватории, хотя при этом много гастролирует на Западе. Он мыслит себя все-таки больше петербуржцем, часто выезжающим на Запад, а я, пожалуй, уже больше приезжающим в Петербург, где преподаю в консерватории.

Если выдается свободная неделя – еду в Санкт-Петербург, где у меня становится все больше и больше студентов, хотя я стараюсь слишком много их не набирать. Студенты – это очень большая ответственность. Считаю, что дирижированию надо учить регулярно.

[163] Беседа состоялась в 2010 году в Сиэтле (США).

Преподаю я уже очень много лет. Начал преподавать еще в Риге, затем в Московской консерватории, сейчас – в Санкт-Петербургской. Там сейчас странная ситуация: студентов примерно столько же, сколько и педагогов, но уровень и тех, и других, мягко выражаясь, оставляет желать лучшего. Много иностранцев, которые платят за учебу большие деньги. Из-за этого их принимают, а знания у них ужасающие. В свое время каждые полгода у нас были коллоквиумы, на которых надо было представить 25–30 новых партитур – рассказать, разъяснить в них каждую запятую. Сейчас этого нет. Даже студенческого оркестра как такового нет. Так что в Питере большие проблемы.

А на Западе Вы преподаете?

Регулярно – нет. Но меня все время приглашают в оркестры при музыкальных учебных заведениях – при Королевском музыкальном колледже в Лондоне, при колледже в Манчестере и других. И мне это очень нравится, я получаю большое удовольствие, работая со студентами. Ребята – свежие, сильные выпускники или старшекурсники – играют очень хорошо, в них еще не въелась оркестровая рутина, и поэтому им интересно, и, кроме того, они не обладают русской болезнью «мы все будем Ойстрахами». Они понимают, что большинство из них пойдет работать в оркестр, поэтому слушают с огромным интересом. Так что в этом плане я на Западе задействован как педагог.

С какими оркестрами Вам удобнее работать – в России или на Западе? Есть ли чувство, что, может быть, Вы лучше понимаете русских музыкантов?

Отвечу так: в первую очередь интересны высокопрофессиональные артисты. В русских оркестрах есть и положительные, и отрицательные стороны. Скажем, при очень хороших струнных наша школа игры на духовых, особенно медных, инструментах по-прежнему сильно отстает. Появляются отдельные таланты, но все же культура игры у струнников и духовиков резко отличается. А на Западе – наоборот. Почти всегда и везде, в связи с тем, что много молодежи, встречаются высококлассные духовики и часто довольно анемичные струнники. Но в результате, если к ним найти подход, они постепенно зажигаются.

А как найти подход?

Музыкантов всегда надо стараться немножко, но непрерывно удивлять, чтобы им не было скучно. Ну, может, не удивлять, но придавать неожиданность каждому исполнению. У них ведь вырабатывается определенная инерция. Не стоит делать радикальных изменений (скажем, в темпе) от концерта к концерту, но партитура любого гениального произведения настолько богата подтекстами, нюансами, что скучать не приходится. Всегда можно найти какую-то новую линию, новый штрих.

Бытует мнение, что только русские оркестры могут играть музыку русских композиторов так, как надо, а остальные, мол, ее не понимают. Вы с этим согласны?

Лишь отчасти. Я ведь уже много лет работаю с английским оркестром – Филармоническим оркестром Би-Би-Си. Этот оркестр всегда совершенно замечательно играет Шостаковича. Это высококлассный оркестр, и если им нравится дирижер, у них очень хорошо получается.

В Америке, по моему опыту, отношение к Шостаковичу несколько более формальное, попрохладнее, хотя многие оркестры, как мне кажется, довольно хорошо понимают, чего я хочу добиться. Может быть, той особой горячности и психологической, болезненной шостаковической нотки не возникнет, но в целом звучит, как мне кажется, неплохо.

Но все-таки исполнение зависит от дирижера. Мы ведь знаем много случаев, когда в оркестр Ленинградской филармонии приезжал какой-нибудь немец

или другой дирижер и так играл Чайковского – Чайковского!, – что все ахали. Так было с Бруно Вальтером в 1930-е годы. Или румынский дирижер Джордже Джорджеску, приехав в Москву, так сыграл Четвертую симфонию Чайковского – а нет более заезженного произведения, с «Во поле березка стояла» в финале, – и так ее по-своему повернул, что все изумились. Молодой Лорин Маазель тоже всех поразил, сыграв Вторую симфонию Чайковского, которая, с ее «Журавлем», не очень-то ценится русскими музыкантами. Или, например, Караян, приехав в Петербург, исполнил Десятую симфонию Шостаковича – это было потрясение. Так что все зависит от дирижера!

Десятая симфония Шостаковича воспринимается мной в одном ряду с лучшими симфониями Малера, Пятой симфонией Бетховена, – такими произведениями, которые будут восхищать, пока земля вертится. При работе с оркестрами я пытаюсь передать им мое понимание Шостаковича. Чуть-чуть словами подсказываю, но музыканты ведь и по глазам, и по жестам все прекрасно понимают.

Что Вы им рассказываете? О смыслах и подтекстах в музыке Шостаковича?

Нет, что Вы. Понимаете, музыканты не любят длительных разговоров, даже если они интересны. Я стараюсь одной-двумя фразами натолкнуть их на правильное восприятие музыки, оставляя за ними возможность собственного прочтения. Я стараюсь человека «вести» руками и особенно глазами. Чтобы музыканту захотелось найти с вами внутренний контакт, ему иногда надо дать понять, что он чего-то недомысливает, и только дирижер может ему что-то раскрыть. Просто правильно играть ноты часто бывает недостаточно: сыграл «пиано» – но кто знает, что такое «пиано» в данном контексте?

При этом рассказывать «подноготную» бывает излишним. Подставлять под музыку Шостаковича политические аспекты не всегда разумно. Например, на Западе бытует мнение, что вторая часть Десятой симфонии – это портрет Сталина. Но я с этим совершенно не согласен. Может быть, если пытаться найти в этой музыке что-то конкретное, можно представить, что это страницы о войне, а можно увидеть и вовсе что-то совершенно индивидуальное.

Известна ли Вам версия о том, что в валторновой теме из третьей части зашифровано имя возлюбленной Шостаковича Эльмиры («ля-ми-ре») Назировой.

Конечно, знаю, и, может быть, в этой истории есть доля правды. Шостакович ведь был любвеобилен, и женщины его очень любили (Вы же знаете о его связи с его ученицей Галиной Уствольской). В 1953 году – в год создания Десятой симфонии – ему было всего лишь 47 лет, так что все вполне могло быть.

Кстати, сейчас вышло несколько хороших книг о Шостаковиче на русском языке. Во-первых, слава Богу, перевели замечательную книгу Элизабет Уилсон, в которой есть очень интересные вещи. Затем – книга Бетти Шварц, которая одно время была близка с Шостаковичем. Наконец – это его письма к Соллертинскому, которые приоткрыли глаза на многое. Говорят, где-то сохранились и ответные письма, Соллертинского к Шостаковичу, хотя вообще-то он сжигал всю переписку, чтобы невзначай не «подставить» своих корреспондентов – времена-то были тяжелые, случались аресты. Было бы интересно почитать эти письма.

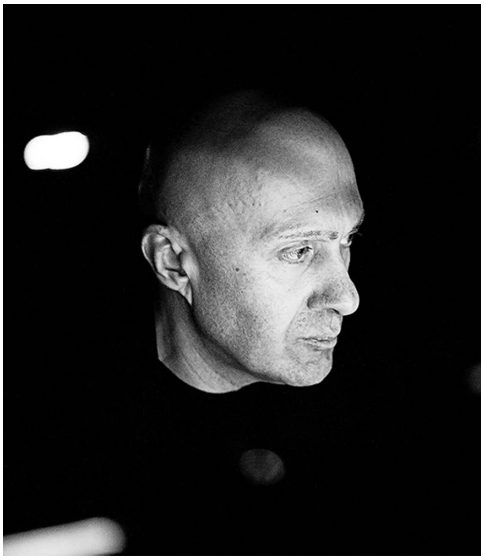
Но, мне кажется, рассказывать оркестровым музыкантам о политических событиях и подоплеках сейчас уже не нужно. Все-таки у Шостаковича настолько гениальная музыка, что она уже стоит над временем. Хотя немножко я все же рассказываю. Например, прошу представить, что в узком помещении, в лагере, мечется толпа, а по ней стреляют. Но много таких подтекстов давать опасно. Делать Шостаковича иллюстрацией к политике как-то не хочется, у него все глубже.

Шостакович в музыке, по-моему, конформистом не был. И поэтому его симфонии стоят над временем, а вовсе не обязательно отображают то время, когда он жил. И потом, мне кажется, что в чисто музыкантском плане в его музыке столько прекрасного! Его лады и гармонии – совершенно особая вещь. Повороты мелодии, болезненные изгибы. Вот именно через это можно найти подход к музыкантам. А подставлять все время политику и события из жизни – маловато.

Мравинский в свое время упорно и годами насаждал его музыку, бесконечно играл Пятую, Шестую, Десятую симфонии, и мы на них выросли. Но Шостаковича не все ценили. Еще живы те люди, которые помнят, как композитор стоял на остановке трамвая под дождем, и на него никто не обращал внимания. В годы его молодости Дунаевский был значительно более популярным – и критиковал Шостаковича: мол, «не надо обольщаться, еще неизвестно, что из него вырастет. Мы тоже можем музыку писать».

Помните анекдотичную историю о том, как Шостакович сидел в столовой композиторского дома отдыха в Рузе и ел суп? К нему подошли какие-то композиторы и спросили: «Вы не можете нас научить симфонии писать?» Так и сказали: «симфонии». Он на них посмотрел и ответил: «Сейчас, суп доем и научу». Он был остроумнейшим человеком. Наше и более старшее поколение помнят столько всего о Шостаковиче, что не вошло пока ни в одну книжку (даже Уилсон). Много фактов не зафиксировано на бумаге – много того, что мы слышали от наших профессоров или людей, которые знали Шостаковича. И нас еще ждут открытия.

«А ЧТО ТАКОЕ РУССКАЯ МУЗЫКА “НА САМОМ ДЕЛЕ” – ТОЧНО НЕ ЗНАЕТ НИКТО»



Антон Батагов (Россия – США)

Так случилось, что в первые дни сентября 2010 года, когда Антон Батагов, находясь в Нью-Йорке, заканчивал оформление документов на очередной переезд в Америку, я одним махом (за несколько дней) прослушала более двадцати дисков с записями его сочинений. Под конец этого марафона мною овладело отчетливое ощущение сожаления по поводу того, что новых дисков не осталось, и я стала по второму кругу проигрывать уже прослушанное.

Удивительное дело: чем больше слушаешь, тем больше хочется. В чем заключается парадокс музыки Батагова? Поступательного драматургического развития у Батагова не сыщешь; нет у него и отражения окружающего мира через собственное восприятие. Есть красивая музыка, которая не требует чрезмерной концентрации при прослушивании, однако навевает что-то невероятно важное, единственное, прекрасно-нужное. И не покидает.

Нельзя сказать, что сочинения Батагова похожи друг на друга. Разительно отличаются уже жанры: есть завораживающие феноменальной моторикой или лучезарной ностальгией фортепианные пьесы; есть бодренькие заставки к телевизионным передачам; есть электронно-музыкальные оперы, озвучивающие компьютерную грамматику; есть музыка к кинофильмам любимых режиссеров – таких, как рано ушедший Иван Дыховичный, подаривший Антону дружбу и вдохновенное творчество; есть озвучивание песнопений буддистских монахов; есть, наконец, совместные работы с такими музыкантами, как Татьяна Гринденко, Дмитрий Покровский, Назар Кожухарь и Илья Хмыз. А в 2014 году возникло сочинение для оркестра и солистов «I fear no more» («Я больше не боюсь»), написанное по заказу Государственного оркестра России и Владимира Юровского.

«Прикладная» музыка Батагова принципиально не отличается от музыки иной по глубинности выражения. Все жанры дышат ощущением легкости, как пера, так и мысли. Сочинения Батагова изящны, экстатичны и утвердительны. Парадокс: в жизни глубокий мыслитель и философ, при интерпретации сочинений других композиторов – тонкий стилист и эмоциональный переводчик, своим творчеством Батагов как будто говорит: для философии существуют слова и книги; музыка же существует для сопереживания; так давайте сопереживать положительные эмоции, ведь от этого всем будет лучше. При этом ни в самом Антоне, ни в его музыке ни на грош нет самоиронии или «взгляда со стороны»; он именно такой, каким мы его слышим в его фортепианной игре: многое переживший художник, сумевший в своем искусстве объединить логику и чувство и искренне стремящийся музыкой немножечко улучшить мир и нашу с вами жизнь. Улучшить без наставлений и нравоучений, без самопознания и самобичевания. Все это в нем было и есть, только осталось в стороне от музыки. Ведь музыка создана для того, чтобы

остановиться, посмотреть вокруг и сказать: «А ведь как хорошо, что мы существуем; давайте не разрушим то, что нам дано».

Пожалуй, многие – и даже сам Батагов – не согласятся с тем, что в его музыке нет определенной концептуальности. Возможно, какие-то из его телевизионных заставок и создавались не «за», а «вопреки», и иронический компонент в них подразумевался (как, скажем, в «Драме», «Русском веке» или «Старом телевизоре»), поскольку Батагов не принимает телевидение и любое политизирование. Однако звучание этих, пусть и ироничных по замыслу, заставок трансформировалось в нечто само собой разумеющееся и нормальное. Никакого иносказания или высмеивания слушателем не замечается. Эта музыка – разговор умного и зрелого человека, на равных, без утайки и без остатка открывающего тебе свой мир. И пусть этот мир иногда кажется покрытым густым туманом или неприступной маской, на самом деле он расположен где-то на вершине заснеженной горы и обдувается свежим морским ветром. Вступив в этот мир, оказываешься озарен светом его создателя – человека таинственного, скрытного, честного, строгого, безапелляционного, но одновременно теплого и по-домашнему уютного. И музыка у него такая же: в нее хочется закутаться и уже никогда не выходить из этой дымки неспокойного покоя, немудрствующей мудрости, незабываемого забвения.

Чего точно нет в музыке Батагова – это выражения авторства. «Я» его не интересует. Ему важно не доказать свою правоту, а поделиться. Поделиться не своим, а общим, по стечению обстоятельств прошедшим через него. Прикоснувшись к звукам Батагова, причащаешься и просветляешься, становишься радостным и спокойным.

Батагов пишет музыку для своего собственного исполнения, поэтому знакомишься с ней, как правило, по его записям, а не по нотам. Представить ее в чьем-то ином исполнении невозможно, да и, пожалуй, не нужно. Все творчество Батагова хорошо документировано в записях и остается в памяти слушателей в авторской интерпретации, с точным и глубоким прикосновением к клавиатуре и с тонкими электронными штрихами.

Один из самых ранних авторских дисков Батагова, выпущенный в 1994 году, – «Я долго смотрел на зеленые деревья» – оформлен рисунками Хармса и Татлина и носит подзаголовок «Почти по Даниилу Хармсу». Простая семизвучная диатоническая мелодия этой пьесы – одна из первых музыкальных медитаций Батагова, при своей созерцательности весьма рельефно передающая колорит создаваемого им образа из стихотворения Хармса, отдельные звуки и слова которого произносятся на фоне аккордов синтезатора:

«Оставьте меня и дайте спокойно смотреть – на зеленые деревья.
Тогда, быть может, покой наполнит мою душу.
Тогда, быть может, проснется моя душа,
И я проснусь, и во мне забьется интенсивная жизнь»[164].

Визуальность музыки Батагова – это довольно уникальное качество, свойственное лишь небольшому количеству современных сочинений. Музыку ощущаешь – взглядом наравне со слухом – и выстраиваешь на ее основе целые картины, живущие во времени и пространстве. Видимо, поэтому стала столь успешной его работа в кино и на телевидении: Батагову удается создавать не аккомпанемент, а эквивалент визуальному ряду, нередко превосходящий по культурному значению и влиянию то, что он призван сопровождать. Понимают это и сами масте-

[164] Даниил Хармс. Собрание произведений. Кн. 1–4. / Сост. М. Мейлах и В. Эрн. Bremen: K-Presse, 1978–1988. Кн. 4. С. 55.

ра кино. Скажем, кинорежиссер Иван Дыховичный создал свой фильм «Музыка для декабря» на основе пьесы Батагова, написанной в 1993 году. Именно музыка вдохновила режиссера, а не наоборот, и он решил оставить ее в неприкосновенности, не разрезая и не монтируя. Тридцать минут повторяется одна и та же последовательность аккордов на синтезаторе в ярком и стабильном ми-бемоль мажоре. Аккордов-то, по сути, всего несколько – тоника, шестая ступень, четвертая ступень и доминанта – но благодаря мельчайшим изменениям палитры (так и хочется сказать «оркестровки», но на самом деле это лишь динамические градации, создающие ощущение наполненности пространства), декабрь этой пьесы разрастается до триумфально-белого, с мелкими печалинками – такого же, какими стали страницы буклета этого диска, оформленного Николаем Штоком: безграничная белизна со штрихами снежинок, без единого слова и утверждения. Здесь – тот самый насыщенный покой, которого хотел добиться Хармс.

Следующий любимый диск – сборник телевизионных заставок и фрагментов из более крупных сочинений «Best before 02.2000», впоследствии положивший основу диску «Контракт сочиняльщика» (2005). Короткие кусочки дают возможность обозреть все разнообразие жанров, охваченных Батаговым, и, с другой стороны, убедиться в единстве его стиля, столь легко узнаваемого во всех этих разнородных фрагментах.

Еще один диск того же периода – тоже сборник, под названием «С начала и до конца», – уникален. На нем запечатлены голоса и игра любимых самим Батаговым, а также многими его поклонниками, музыкантов и артистов: поэта-концептуалиста Льва Рубинштейна, фольклориста Дмитрия Покровского (за несколько дней до его кончины), флейтистки Натальи Пшеничниковой и скрипача Назара Кожухаря, шведского театрального режиссера Марии Фрид и кинорежиссера Ивана Дыховичного. Тут есть и бодрый солнечный минимализм, и разрушаемая повторами и изменением скорости проигрывания «Классическая» симфония Прокофьева, и импрессионизм с флейтовой кукушкой, и феноменальный барабанный хэппенинг под названием «Стук в дверь», и русские народные попевки с гудящими дудками, и, наконец, всепобеждающий электронный шум, постепенно уходящий в глубину.

Перейдя в новое тысячелетие, Батагов обнаружил, что может музыкальными средствами выразить то, что за несколько лет до этого перевело его жизнь на новую высоту – буддизм. Он создал несколько сочинений на основе буддистских песнопений и служб, назвав этот жанр «документальной музыкой». Однако он не просто «документирует» песнопения методом этнолога, но переводит их на современный музыкальный язык, знакомый по-западному образованному человеку. Как пишет Антон в предисловии к диску «Молитвы и танцы» (2001), авторского материала в этом диске нет, но есть «авторская работа» – форма, структура, студийная обработка. Авторская работа понадобилась Батагову для создания ощущения подлинности происходящего после посещения буддистских храмов: «Единственное, что показалось мне возможным – это ощутить услышанное и увиденное как свое личное переживание и личный опыт (а иначе это вообще лишается смысла)».

«Музыка для 35 будд» – это уже взгляд на тибетские службы с другой стороны, без буквального воспроизведения молитв и песнопений. Это – мудрый комментарий к службе, перевод ее на язык инструментальной музыки, вписывание ее в контекст авторского восприятия и отображения через призму внутреннего созерцания. Это музыкальная медитация о тибетской службе, осуществляемая в уникальном звуковом пространстве. Одноголосные разливы фортепианных арпеджио подкрашены блуждающими как на ветру колокольными перезвонами, а значительно позже на инструментальный контекст накладывается молитва. Звучит она на английском языке, поэтому абсолютно теряет «этничность». Эта музы-

ка – общечеловеческая попытка добраться до истины, которая никогда не бывает привязана к той или иной географической территории или времени. А вдохновил Батагова на эту попытку буддизм.

Подобные сочинения, преломляющие, но не буквально воспроизводящие буддистские ритуалы, импонируют больше всего. Те сочинения или фрагменты, в которых композитор Батагов обращается к «гармонизации» тибетских песнопений, немедленно приводят на ум многолетние споры о смысле и ценности гармонизаций знаменного распева. По мнению ученых, такие гармонизации не помогли, а навредили сохранению знаменного распева, поскольку лишили его первоначальной самобытности и поставили в инородные гармонические и ритмические условия, не свойственные самому распеву.

Батагов, вообще-то, совершает то же самое, однако делает он это осторожно и бережно, и в лучших его обработках суть тибетских песнопений не теряется, а выявляется: в частности, без изменения сохраняется ритмическая основа, предлагаемая произносящими молитвы, и высотная структура их чтения. Однако задачей Батагова является не сохранение канонической неприкосновенности молитв, а передача своего взгляда на них и преклонения перед буддистским учением.

Чем дальше, тем лучше Батагову это удается. В диске «Ежедневная практика» песнопения ламы Сонам Дордже более естественно вписаны в гармонический антураж, между фрагментами нет надрывов и резких гармонических переходов. Песнопения звучат в оригинале на тибетском и в переводе на русский.

Познакомившись с творчеством Батагова и его подходом к озвучиванию буддистских молитв, сами ламы начали обращаться к нему с предложениями о совместной работе. Лама Еше Лодой Ринпоче, как и Батагов, считает, что современникам легче воспринимать молитву в «музыкализованном» виде. Результатом возникшего по его инициативе сотрудничества с Батаговым стал диск «Ламрим» – «Молитва учителям – держателям учения». Лама читает молитву под рояль, без электроники, с редкими колокольчиками и отдельными шумами. Во второй части к его голосу добавляется голос его ученика, тоже ставшего ламой. Хриплые голоса лам не требуют прикрас, и простой строгий фортепианный аккомпанемент завораживает.

Именно фортепианная игра бесценна в записях Батагова. Фортепианная музыка является лучшей частью его композиторского творчества. Созданные им в сотрудничестве с Ильей Хмызом два диска – «ab & xmz: Фортепиано и другие звуки» и «ab & xmz II», возникшие по стопам совместной работы над записью пьесы Батагова «Tetractys» для ансамбля «Opus Posth», – благодаря звукооформлению Хмыза высветили игру Батагова в не знакомом дотоле ракурсе: в импровизационном контексте и в результате блестящей звукорежиссерской работы лучшие качества фортепианной игры Батагова обрели особую выразительность.

А наиболее близок мне диск «Вдох выдох» с музыкой к фильму Ивана Дыховичного, созданной в 2005 году. Это квинтэссенция фортепианного творчества Батагова. Альбом состоит из нескольких пьес, названных преимущественно именами тональностей или описательными характеристиками: активный «Ми минор» для двух роялей и ударных, задумчивый и не совсем мажорный «Фа мажор», «Ми мажор-фа минор» с мечтательными восходящими и нисходящими арпеджио, таинственные «Фортепианные струны», ностальгический «Вальс» для фортепиано соло, затем другой, для двух роялей. Хирургическая точность прикосновения к роялю, осмысленный звук, расцветающий под пальцами любыми красками – в лице Антона Батагова российская музыка имеет уникального композитора-исполнителя, которого и сравнить-то не с кем, поскольку других таких нет.

Именно музыка из «Вдоха выдоха» звучала на самом первом публичном концерте Батагова после двенадцати лет молчания, когда 29 сентября 2009 года он вы-

ступил со своими сочинениями перед небольшим количеством его поклонников в Сиэтле. Возвращение было символичным. Оно стало возвращением на сцену – и возвращением на другой континент.

Батагов уже пытался эмигрировать, и не раз. В 1992 году мы с ним оказались на нью-йоркском фестивале «Bang on a Can», где он исполнил две программы. Одна из них называлась «Один час прекрасной фортепианной музыки» и включала в себя сочинения Георгия Пелециса, Сергея Загния, Александра Рабиновича и Ивана Соколова, большинство из которых позже вошли в диск «Вчера».

Другая программа была частью марафона Мортона Фелдмана, где в интерпретации Батагова прозвучали «Triadic Memories» – он стал первым русским музыкантом, познакомившим Россию с Фелдманом; позже на его концерте из музыки Фелдмана в битком набитом Рахманиновском зале Московской консерватории собрались едва ли не все выдающиеся деятели российской музыкальной культуры того периода; а на его фелдмановский концерт в Нью-Йорке пришел – незадолго до своей кончины – великий Джон Кейдж. Потом, осенью, когда улыбчивого колдуна не стало, Антон исполнил все в том же Рахманиновском зале знаменитые «4’33’’». Был солнечный день, но у москвичей осенью всегда есть с собой зонтики; их открывание и составило звучание пьесы Кейджа: слушатели почтили его память молчанием под раскрытыми зонтиками в стенах Московской консерватории. Незабываемо.

Так, почти сразу после получения звания Лауреата Международного конкурса имени Чайковского, Батагов стал пропагандировать русскую музыку вне России, а не-русскую музыку – на своей родине. Под его пальцами рождались первые сезоны легендарного фестиваля «Альтернатива» – это была музыкальная «перестройка», шедшая в ногу с перестройкой политической и, пожалуй, опередившая и победившая любую политику. Музыка в России дышит сейчас вольно и безнаказанно во многом именно благодаря Антону Батагову, который, вместе с несколькими сподвижниками, не боялся и не сдавался.

Однако жить в России, с моральной точки зрения, ему становилось с годами все труднее. Когда моя семья оказалась в США в 1996 году, Антон подолгу гостил у нас и у других знакомых, выступая в ансамбле Филипа Гласса, сотрудничая с исполнительницей на игрушечных фортепиано Маргарет Ленг Тан и другими звездами американского экспериментализма. Хотел остаться в США, но в результате, после месяцев скитаний, вернулся в Россию и вскоре перестал выступать с концертами. Мы думали – сломался, не вынес, не смог. Оплакивали судьбу Батагова и российской музыки, оставшейся без своего гуру.

Оказалось, Батагов, ставший буддистом, открыл для себя новый мир и новый способ музыкального существования: он стал композитором. Сочинял как ради денег – телевизионные заставки и прочую дребедень, – так и «для себя», в стол. Не знаю, сколько часов в день он посвящал фортепиано, но когда вернулся на сцену после двенадцати лет затворничества, стало ясно, что он в прекрасной форме, полон сил и идей, а также – готовится к новой эмиграции[165]. Почему? Ответ на этот вопрос он дает в приведенном ниже эссе, лучше которого ничто не может подойти для завершения книги о российских эмигрантах – композиторах и исполнителях.

---

[165] К моменту завершения этой книги Батагов три года прожил в США, получил там право на жительство («green card»), а потом вновь вернулся в Россию, продолжая время от времени бывать с визитами и концертами в США.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Антон Батагов: ПТИЦА-ТРОЙКА, официальный дистрибьютор Русского Духа (Russki Dukh is a registered trademark)[166]

Поводом для создания этого длинного скучного текста послужила замечательная работа музыковеда Елены Дубинец о русских композиторах и исполнителях, живущих на Западе. Этой темой никто до сих пор не занимался всерьез. Работа Е. Дубинец – это тонкое исследование, выходящее далеко за рамки музыковедения. Когда я прочитал его, мне захотелось сесть и изложить в письменном виде некоторые свои соображения о русской музыке и «русскости» вообще.

О русской музыке написано множество книг – как в России, так и на Западе. Когда исследователи пытаются понять, что же это такое, они, как правило, пользуются привычными музыковедческими схемами. Их система координат – это плоскость, а на ней, как известно, бывают 2 оси: X и Y. Ось X – мелодико-гармоническая. По этой оси откладывается степень похожести на русские или советские песни или же на нечто чайковско-рахманиновско-раздольное. Ось Y – историко-идеологическая. По ней откладывается степень зависимости от таких явлений, как сталинизм, хрущевско-брежневская советская идеология и диссидентство (это другая сторона той же советской идеологии), горбачевская перестройка и распад СССР и т.д. Если же звуковую или звуко-концептуальную реальность, с которой сталкиваются исследователи, невозможно обозначить в виде точки или линии в такой системе – значит, это не русская музыка. Все.

Работа Елены Дубинец – это взгляд под другим углом. Во-первых – это просто «трактат о пустоте», в самом что ни на есть буддийском понимании, то есть трактат об отсутствии самобытия у явлений и у «воображаемого Я», то есть, в данном случае – об отсутствии «Я» у русской музыки. А во-вторых – это размышление о том, почему русские так беспокоятся о своей «русскости», и что это вообще такое. Эти два момента связаны между собой.

Мы настолько привязаны к тем ярлыкам, которые мы сами наклеили на те или иные явления, что смертельно боимся: а что будет, если они отвалятся? Если так называемый Я – русский композитор (писатель, художник и т.д.) – перееду в Америку или еще куда-то, то кем я там буду? И как ко мне после этого будут относиться на родине? Очень забавно выглядит, когда на афише в Москве пишут: Иван Иванов (Франция). Иванов очень гордится тем, что уехал, добился признания ТАМ, и теперь, когда он приехал с концертом в Россию, он уже не просто Иванов! Еще забавнее: недавно видел огромную афишу ансамбля русского народного танца из Костромы, а на ней – восторженная цитата из австралийской газеты. То есть без австралийской цитаты на русские танцы в Москве никто не обратит внимания! В кино тоже часто бывает, что какой-то наш фильм наши критики обделают так, что мокрого места не останется, а потом он получит приз где-нибудь в Венеции, и те же самые критики уже наперебой кричат, что это новое открытие, и что в нашем кино появилось новое выдающееся явление, покорившее мир, и наше кино идет в гору!

А что такое русская музыка «на самом деле» – точно не знает никто. Каждый вкладывает в это понятие что-то свое. Для кого-то это деревенские песни и наигрыши. Для кого-то – городской романс. Для кого-то – матерные частушки. А для православного «радикала» вообще все эти песни, балалайки, дудки и прочее – один

[166] Статья написана Антоном Батаговым в 2009 году.

сплошной грех бесовской. Вот и разберись. Поэтому когда человек, считающий себя не просто русским, но и православным, использует русские песни и считает это русской музыкой, то... как-то странно...

Конечно, русскую песню вряд ли спутаешь с индийской рагой. Но... возьмем ситар и таблы и представим себе, что русская песня поется под их звучание. Не любая, конечно, но многие песни пройдут, что называется, seamlessly. Все мы, безусловно, многократно сталкивались с подобными «кросс-культурными» неожиданностями.

Так что же делает музыку русских композиторов русской? И каким «должен быть» современный русский композитор в мировом контексте?

А что если попробовать отнестись к «национально-музыкальной идентификации» легче, и просто забыть о том, что мы – русские, которые должны перед кем-то как-то выглядеть? Это не значит, что мы демонстративно отрежем свои корни, как отказываются от прежнего гражданства, и забудем все то, что налипло на них – хорошего и плохого – в форме «культуры». Просто прекратим все эти тяжелые разборки и позволим музыке сочиняться самой, как бы без нашего участия, без нажима и насилия, без заботы о «я». Все «русское», что должно проявиться в этой музыке, проявится само, причем именно в той мере и в той форме, в какой должно, а не так, как это происходит под воздействием мысли о том, что «я русский композитор на Западе». А не проявится – и не надо! Конечно, приехав в другую страну, мы не можем не хотеть, чтобы нас там приняли, признали за «своего», и при этом оценили бы нашу самобытность. Но как только мы начинаем усиленно стараться быть «собой», т.е. русским, который предлагает в качестве товара свою русскость, иррациональность и прочие качества, которых нет на Западе, но которые пользуются там спросом, если их правильно упаковать, – мы тут же перестаем быть этим самым «собой», и уж точно не становимся американцами или французами, а превращаемся в человека, который просто заблудился в заблуждениях – как своих, так и коллективных.

В чем «буддийскость» подхода Е. Дубинец? Именно в том, что она доказывает иллюзорность и условность любых понятий. Это касается ВСЕГО. Никто не знает точно, что такое тот или иной стиль – не только национальный, но и вообще любой. Но если попробовать хотя бы на миг забыть о понятиях, названиях, концепциях, о чьих-то ожиданиях, то сразу чувствуешь себя как больной, у которого долго держалась высокая температура, и вдруг упала...

Если, скажем, я пользуюсь элементами тех или иных стилей, я не становлюсь рокером, джазменом, монахом или академическим музыкантом. Но могу стать ими на какой-то момент. И минималистом я не являюсь. Я им «бываю». Наверное, бываю и русским композитором.

«Эмигранты» думают о том, кто такой «я», как на «меня» будут смотреть, как «я» выгляжу в чьих-то глазах. Кроме того, из разных вариантов «я» в разных ситуациях можно извлечь разную выгоду. Какая замечательная история: человек показал в Англии свой паспорт гражданина Великобритании – я Smirnoff, английский композитор, давайте мне заказ! Дали заказ... а теперь я Смирнов, русский композитор!

Исследование Е. Дубинец очень эффектно показывает, что того «русского Я», о котором все так беспокоятся, не существует. Конечно, не все так просто. Не случайно каждый родился в каком-то месте, а не где-то еще. Но это не более чем кармически обусловленная необходимость получить тот, а не иной тип мышления и восприятия, который в данной жизни нужен индивидууму для решения его главной задачи. Этот ментальный аппарат имеет те или иные национальные черты, но, разумеется, пользоваться им можно не только на родине. Иногда бывает гораздо полезнее оказаться в неожиданной чужой среде, чтобы активизировать свой аппа-

рат познания, чем оставаться в «отправной точке». Кстати, именно это и происходит с тибетцами, живущими вне Тибета. Они оказались перед необходимостью взглянуть на буддийское учение, которое они принесли в мир, глазами тех людей, у кого сознание устроено не так, как у самих тибетцев, а «наоборот». И это очень продуктивно для обеих сторон.

Русский тип сознания иррационален, это известно всем. У этой иррациональности есть как хорошие, так и плохие стороны. С помощью одного интеллекта невозможно постичь главное. Поэтому для тех, кто стремится к духовному росту, иррациональность может быть очень полезным инструментом. В творчестве это тоже хорошо. И это видно на примере русских гениев: все их творчество необъяснимо. Они гении не потому, что используют русские песни или какие-нибудь плагальные обороты, а потому, что в их творчестве есть выход на тот уровень, который гораздо глубже, чем национальная оболочка, и этот выход осуществляется «русским путем», через русский иррациональный тип сознания, а внешне это может звучать как угодно. Но для большинства «простых» людей иррациональность может быть абсолютно разрушительной силой, которая ТОЛЬКО разрушает все и внутри и снаружи, и ничего не создает. И именно это и происходит в России. Вся страна – руины и помойка. Не случайно главная русская особенность – алкоголизм. В России ежегодно умирают от отравления алкоголем около полумиллиона человек... Русские «интеллигенты», живя в России, с брезгливостью смотрят на «национальные» проявления. Но, оказавшись на Западе, они тут же начинают подчеркивать, что они русские. Так было и 100, и 200 лет назад. Ну как тут не вспомнить Кирсанова-старшего из «Отцов и детей», который морщился от «мужицкого духа» и предпочитал проводить время в Париже, а там у него на столе стояла пепельница в виде лаптя. Собственно, сам автор – г-н Тургенев – был именно таким. В 19-м веке в Петербурге и Москве говорили по-французски. Сейчас все по-английски. Когда читаешь названия новых коттеджных поселков под Москвой, не ржать невозможно. Жукоffка-плаза. Подушкино-таун. Миллениум парк. Грин хилл. А за границей – мы русские! Но самое смешное, что когда мы хотим за границей показать то «русское» в себе, что мы считаем достойным демонстрации, в нас проявляется вовсе не это, а нечто совсем другое, не поддающееся нашему контролю. А если мы еще и пытаемся объяснить, кто такие русские «на самом деле», то получается еще смешнее. То, как мы желаем себя преподнести, и то, как это выглядит со стороны – это две *очень* большие разницы.

И вот тут мы подходим ко второму этапу в размышлениях о русскости, без которого вряд ли можно понять, почему русские композиторы так беспокоятся о своем национальном «лице». Интересно: а почему этот национальный вопрос вообще имеет место, и как он проявляется у других народов?

(Тут мы временно прощаемся с композиторами, хотя их тени и отзвуки будут сопровождать нас...)

Да, конечно, национальный вопрос есть не только у русских. И такое явление, как создание в воображении образа народа и родины, не совпадающего с «реальным» народом и «реальной» родиной – это нормально и, более того, обязательно. Слово «Поднебесная» – т.е. Китай – известно всем. Любая территория всегда мыслилась исключительно как проекция высшего, надчеловеческого организующего принципа на ту плоскость, где обитают «физические люди». Без этого существование людей вообще было невозможно. Никакому народу – от маленьких племен до гигантских народов – даже не пришло бы в голову просто жить в физическом измерении. Это физическое измерение и все, что в нем происходит, было всегда подчинено вертикальной оси, отвечающей за связь с тем, что выше людского понимания. Любое действие «на плоскости» начиналось с установления контакта с

высшим началом. Все это хорошо известно. Центром индийской сакральной географии была гора Меру, а люди в «индийском мифе» обитали на мифологическом континенте Джамбудвипа, по отношению к которому собственно Индия была такой же «поднебесной». Тибетский буддизм унаследовал индийскую систему сакральных координат. Недаром главной святыней Тибета является «физическая» гора Кайлас, которая рассматривается именно как проекция Меру на физический мир. У иудеев и христиан есть Небесный Иерусалим. Это естественно, потому что ТОЛЬКО вертикальное измерение способно одушевить «горизонтальную» жизнь и придать ей смысл. В этом смысле «кабинетно-искусствоведческое» восприятие является заведомо мертвым, неодушевленным, и это неизбежно: система X–Y по определению не предназначена для постижения смысла. Для этого есть вертикальная ось. А плоскость X-Y пригодна для наблюдения за внешними проявлениями и их деталями, но не более. В плоскости X-Y живет «культура». Нравится нам это или нет, но она может быть *только* мертвой. Это не выпендрежный радикализм. Это проявление того принципа, по которому строится *все*. С точки зрения современного врача, свято «верующего» в науку, человек – это тело. Когда такой врач не может вылечить тело, он не понимает, что причина болезни находится не в теле, а в нарушении связи больного с вертикальным измерением. Пусть больной умрет, но ничто не заставит врача усомниться в том, что наука – это истина в последней инстанции. Было бы, наверно, легче, если бы лечение болезней сводилось к тем или иным физическим воздействиям на тело, а создание и восприятие произведений искусства – к игре в условные кубики ярлыков, концепций и профессиональных параметров. Но так не бывает, хотим мы этого или нет.

Итак, нет ничего удивительного в том, что люди создают в уме мифическую родину, причем не только когда они физически находятся в другой стране, но и когда они живут на родине. Так или иначе, все, что мы считаем реальным, берет начало опять-таки в уме. Это смешно, но прав был Ленин, когда сказал, что «идеи становятся материальной силой, когда они овладевают массами»[167]. Он вообще был выдающимся буддийским практиком.

Ведь любой национальный миф, любая национальная идея – это не просто индивидуальный бред, нарисовавшийся в сознании отдельно взятого человека, а некое целое, которое складывается из идей и чувств, генерируемых сразу массой людей. Когда это целое набирает определенный «вес», оно действительно становится «материальной силой» и вызывает такой мощный резонанс, что под его воздействием начинает формироваться физическая реальность. Дальше – цепная реакция взаимозависимых процессов. Люди, рождающиеся в этом пространстве, во-первых, имеют на то кармические причины, и, во-вторых, уже готовы начать резонировать, т.е. в их уме легко возникают те же идеи и чувства.

Вопрос в том, ЧТО люди той или иной национальности создают в уме, когда представляют себе свой народ и свою родину, и КАКОЙ миф в результате формируется. И разные народы, и страны отличаются друг от друга именно типом своего мифа, его направленностью и прочими его аспектами. Ну, скажем, такая простая вещь: у кого-то этот миф миролюбивый, а у кого-то воинственный, т.е. для какого-то народа важно только то, что «*мы* существуем, выстраиваем свою вертикаль-горизонталь, ну и слава Богу», и в уме у этого народа просто нет места для мыслей

[167] На самом деле это цитата из статьи Карла Маркса «К критике гегелевской философии права» (1844). В переводе из оригинала: «Оружие критики не может, конечно, заменить критики оружием, материальная сила должна быть опрокинута материальной же силой, но теория становится материальной силой, как только она овладевает массами» (см. В. В. Серов. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М.: «Локид Пресс», 2005. С. 256).

о том, что «хорошо бы, чтобы кроме нас никого не было; надо бы всех остальных завоевать и уничтожить», а у другого народа в центре внимания именно «образ врага», т.е. для самоидентификации постоянно требуется нечто внешнее, являющееся носителем «зла», и если все время хотя бы мысленно не сражаться с этим воображаемым врагом, которого на «самом деле» и в помине нет, то такой народ просто не может чувствовать себя «собой».

Мне очень грустно, но для России характерен именно такой тип мифа. Мифологические сражения с врагами разворачиваются в мифах самых разных народов, но разница – в наличии или отсутствии понимания того факта, что внешних врагов не бывает. В индийской мифологии полно сражений, но там центральная идея заключается именно в том, что все враги – внутри, а создание внешних образов требуется только для «наглядности». Собственно, вокруг этой идеи и ради нее и существует «индийский миф». Типичный русский персонаж – богатырь, который сидел на печи 30 лет и 3 года («правильное» сакральное число), а потом слез оттуда, взял дубину и кааак пошел всех мочить! И на гербе Москвы – Георгий-победоносец, протыкающий копьем Змея. И все это было бы нормально, если бы в национальном сознании крепко сидело понимание того, что все эти символы НИ В КОЕМ СЛУЧАЕ не указывают на то, что главная национальная задача – всех победить. Это очень тонкий и совсем не «лобовой» вопрос. Но беда в том, что если в умах миллионов людей накапливается критическая масса ложного понимания, то идеи становятся такой деструктивной силой, которая сметает все на своем пути. Увы, в русском сознании укоренена идея именно о *внешних* врагах, и эта идея проникла настолько глубоко и «работает» столь активно, что ее плоды мы видим, слышим, читаем, чувствуем в воздухе. Россия непременно должна грозить дубиной всему миру. Это – одна из фундаментальных основ русского сознания. Если вдруг Россия чувствует, что не в состоянии грозить так, чтобы все боялись, стержень национального духа тут же гнется. Мы согласны жить впроголодь и ходить в драных штанах ради того, чтобы наша родина имела самое мощное и грозное оружие. Мы погибнем, но будем до последней капли крови биться за «престиж страны» и прочие пустые, никому не нужные понятия.

У «русского вопроса» – долгая история, которая вовсе не ограничивается историей русской эмиграции в 20-м веке.

Вопрос о русской национальной идее, о месте России на земле, и обо всем, что с этим связано, на протяжении многих веков был и остается вопросом номер один для русских людей. То, КАК русские относятся к себе, к своей стране и ко всем остальным, – это очень неутешительный диагноз. Вкратце это выглядит так:

Россия uber alles.

Коротко и ясно. Для того, чтобы доказать это, написаны тысячи книг. Это проявляется вовсе не только в философских концепциях, но и в бытовой жизни, в словах и поведении людей, всюду и во всем.

В конце 2008 года на российском телевидении имел место очень пафосный проект под названием «Имя Россия». Направлен он был на «выработку национальной идеи» и «поднятие патриотического духа». Выбирали, кто из фигур русской истории может претендовать на то, чтобы быть символом России. Длилось это 12 недель. Выступали известные люди, а телезрители голосовали. Всего проголосовало 4,5 миллиона человек.

Вот итог. После каждого имени – число голосов.

1	Александр Невский	524.575
2	Петр Столыпин	523.766
3	Иосиф Сталин	519.071
4	Александр Пушкин	516.608

5	Петр I	448.857
6	Владимир Ленин	424.283
7	Федор Достоевский	348.634
8	Александр Суворов	329.028
9	Дмитрий Менделеев	306.520
10	Иван IV Грозный	270.570
11	Екатерина II	152.306
12	Александр II	134.622

Был момент, когда организаторы шоу сильно перепугались: стало ясно, что на первом месте – Сталин. Видимо, тут же было получено указание (а весь этот балаган был, разумеется, «заказан сверху») сделать так, чтобы Сталин все-таки оказался не первым, а то как-то некрасиво получается. Выполнить это указание было нелегко. Хоть его и отодвинули на 3-е место, но с крошечным отрывом. Интересно, что в этот список из 12 личностей не попал НИ ОДИН из великих православных подвижников. И это при том, что Россия – якобы православная страна. Буквально на днях вижу огромный рекламный щит, на котором написано: «Русь святая! Храни веру православную!» Просто Пелевин какой-то... В список не попали ни Чайковский, ни Толстой, ни Андрей Рублев... Не будем перечислять, кто еще мог бы туда попасть, если бы Россию действительно волновало что-либо, кроме желания всех победить и быть «uber alles». Пушкину с Достоевским все-таки повезло. И на том спасибо. Как-то странно оказался там Менделеев... Почему – не очень понятно. С его помощью «деятели культуры и науки» в общей сложности наскребли менее четверти голосов. А остальные три четверти – это набор персонажей, так или иначе воплощающих силовое начало. Все они, кроме разве что Суворова, – символы деспотизма и мании величия, каждый по-своему. Столыпин, оказавшийся в этой компании исключительно усилиями Михалкова (тоже, кстати, забавный персонаж-символ) – это человек, пытавшийся привести страну к экономическому процветанию весьма сомнительными методами. Вот и все. Любопытный сюжет, не правда ли?

В большинстве стран вопрос о национальной идее интересует в основном тех людей, кто занимается историей, религиоведением, мифологией. Но в повседневной жизни никто об этом не думает; люди как-то не очень озабочены фактом существования своего мифа. Живут себе спокойно, и все. Взаимоотношения с «вертикалью» (там, где они действительно существуют по сей день) не имеют ничего общего с разглагольствованиями о «национальной идее». А уж на бытовом уровне – вообще непонятно, какой смысл в том, чтобы постоянно думать и говорить об этом. Трудно себе представить бесконечные споры о финской, эфиопской, австралийской, японской, чешской, мексиканской национальной идее, о великой миссии этих народов... И уж тем более никому не придет в голову ставить на государственном уровне задачу «выработать» национальную идею и предложить народу на нее ориентироваться. А у русских эти мысли навязчиво свербят в уме, и разговоры о России, о ее величии, «избранности», «особом пути» и «особой миссии» – это главная тема, к которой рано или поздно сводится любое общение – будь то валяющиеся под забором мужики, сидящие на кухне обыватели или тусующиеся в прокуренном клубе писатели, философы, музыканты...

Можно возразить: Россия – огромная страна. Она обязана думать о своей роли в мире. Но есть другие страны, где народу во много раз больше, но их не волнуют эти проблемы. Ну, например, все та же Индия. Но индусы никогда ни единым словом не обмолвились о какой-то своей «избранности», хотя, наверное, вполне могли бы претендовать на такой статус. Веды – это самый древний из сохранившихся в нашей цивилизации текстов, где содержится столь полное и столь глубокое описание и объяснение мироустройства, структуры бытия и сознания, места человека

в мире и стоящей перед человеком духовной задачи, что никакая другая система до сих пор не предложила более точного и всеохватного объяснения. Но почему-то индусы никогда не были одержимы «индийской национальной идеей», и уж тем более – не стремились ни к какому мировому господству. У них в сознании вообще нет мании величия, нет претензии на превосходство над другими. А вот для китайцев это вопрос номер один. Как и для русских...

Вполне естественно, что каждый человек хотя бы раз в жизни задумывается о том, что такое «я». Группа людей – будь то дворовая шпана, толпа футбольных фанатов или целая нация – тоже склонна к попыткам самоидентификации и определения своего места по отношению к другим аналогичным группам. Это нормально. Вопрос в том, к чему приводят эти попытки. А приводят они к разным результатам. Точно так же, как у любого существа есть индивидуальная карма, у любой группы существ есть коллективная карма. Они объединились именно в такую группу, а не в другую, по какой-то причине, имевшей место в прошлом. У всех, кто попал в эту группу, есть нечто общее. Карма состоит из множества параметров, поэтому процесс объединения людей в нации – это многосоставный механизм. Невозможно сказать о человеке, что он на 100 процентов хороший или на 100 процентов плохой. Даже у последнего подонка есть мать, для которой он выглядит иначе. Тем более, невозможно говорить о «хорошей» или «плохой» нации. Но у каждого существа в данной жизни преобладают те или иные кармически обусловленные качества и тенденции, и именно они проявляются чаще всего. Поэтому и кажется, что «этот – добрый, а тот – злой; этот – скромный, а тот – лопается от мании величия». С нацией – то же самое.

Ведь каждому человеку, если он не способен к развитию, свойственно считать, что он лучше других. Так называемый духовный путь начинается именно с того, что человек осознает, что он не лучше, а такой же, как другие. Без этого осознания говорить о «духовности» просто смешно. Если не один человек, а целая нация провозглашает себя избранной, то это – следствие коллективного заблуждения и духовной незрелости. В ответ на это другие нации, чье самолюбие (которое тоже есть не что иное, как заблуждение) таким образом ущемляется, думают о том, в чем бы таком обвинить эту «избранную» нацию, чтобы лишить ее «права на избранность», после чего объявить избранными себя. Именно к такой «победе» и стремится русское православие уже несколько столетий. Разумеется, внутри православия есть люди, понимающие всю дикость такой постановки вопроса, но их немного. Миллионы православных – от священнослужителей до простых людей – абсолютно уверены, что «евреи убили Христа», после чего еврейский народ перестал быть «избранным», утратил это право. А кто теперь избранный? Ну конечно, русский православный народ! Это не бред. Об этом написаны вагоны книг, на полном серьезе. Формула «Москва – третий Рим» стала для РПЦ главным официальным заклинанием. Большинство (увы...) православных священников не понимает, что христианство кончается там, где начинается деление на «своих» и «чужих». А те, кто не читает книг и вообще далек от православия, просто впитали в себя эти идеи и слепо верят во все это. Подобная «борьба за право на избранность» говорит, кроме всего прочего, еще и о хронической неуверенности в своих силах и о комплексе неполноценности.

Тот, кто действительно обладает силой – физической или духовной – не будет ходить и говорить всем: «Я такой сильный! Да я одним мизинцем...», а просто применит свою силу в нужный момент, и все. Тот, кто действительно способен пожертвовать собой ради других, не будет бить себя в грудь и патетически восклицать: «Да я ради друга последнюю рубаху с себя сниму!» Но почему-то слишком часто мы в России слышим разговоры о нашем величии и о последней рубахе...

Слишком настойчиво и маниакально мы убеждаем в этом сами себя, и хотим, чтобы в это верил весь мир...

Я – «плохой русский». Когда я слышу имперские разговоры о великой России – на любом уровне: от пьяных мужиков до знаменитых философов и писателей – мне хочется немедленно эмигрировать как минимум на Луну. Увы, мне чуждо почти все, что считается квинтэссенцией русской культуры. Я категорически не люблю Достоевского. Эта истерика с многозначительной претензией на глубину и «духовность» кажется мне предельной пошлостью. Видимо, я чего-то важного не понимаю... Мне глубоко чужд «формат» русского дворянства. Вот уж кто состоял исключительно из привязанности к ярлыкам! Титул – это для дворянина все. Эти люди получали образование, которое по сути дела было пустым звуком – несколько языков и набор светских манер, вот и все. Пустые понятия о «чести»: служить в армии, а потом – государственная служба, соответствующая тусовка и ленивое самодурское ничегонеделание у себя в имении. Обязательное для дворянина занятие – охота. А то от скуки помереть можно. Убить – и повесить шкуры и чучела всем на обозрение. Формально-бытовое православие. Да любой простой мужик намного ближе к Богу, чем такой барин, который над крепостными не прочь поиздеваться: «а ну-ка, Ванька, принеси-ка мне это... нет, не это, а то! Дурак, ты что принес? Я тебе что сказал? Унеси к чертовой матери! Нет, я передумал, принеси обратно. А теперь пшел вон! И скажи приказчику, что я велел тебя выпороть!»

Какая во всем этом пустота (не в буддийском, а в обычном смысле) и бессмысленность! И по сей день считается, что дворянство – это носитель национального духа, некий важный ориентир, мерило чести, достоинства и прочих прекрасных качеств. Если это так, то, боюсь, я и тут тоже чего-то важного не понимаю... Но когда я думаю о православных подвижниках, которые в немыслимых климатических условиях русского севера силой своей веры творили не только «физические чудеса», но и заряжали все пространство энергией Духа, не думая при этом ни о какой «избранности» или «великой миссии», я понимаю, что ЭТО – пожалуй, и есть то единственное в России, что вызывает во мне сильнейший резонанс и наполняет сердце... даже не радостью, а таким чувством, в котором нет позитива и негатива, а есть только слезы. Недаром в настоящем православии считается, что если во время молитвы не начинаешь плакать – значит, молитва не получилась. Такие люди *были* здесь – не в мифах, а «на самом деле». Но наивно было бы думать, что из них несколько веков назад состояла вся страна. Это были единицы. Сейчас такие «единицы», возможно, тоже есть. Между ними и всеми остальными – ТАКОЙ контраст, что создается впечатление, будто это не люди, а какие-то другие, высшие существа. Скорее, наоборот: они-то и есть люди.

Если задать себе простой вопрос: что такое Россия сегодня – в том измерении, с которым мы, грешные, соприкасаемся – то ответ будет малоприятным. Как недавно сказал В. Шендерович, «Имидж современной России при Владимире Путине действительно изменился. К нашей стране в мире начали относиться как к больному, но очень сильному ребенку. Все поняли, что нужно его гладить по головке и по возможности обходить стороной, а то вдруг даст в глаз»[168]. Еще в 96-м году Мартынов сказал мне: «Если ЭТО – Россия, то я – не русский. Что-то тут не так...» С тех пор прошло 13 лет. Россия достигла таких «высот», о которых в 96-м никто и не мечтал. Теперь главная задача нашей страны – использовать кризис так, чтобы, наконец, обрести мировое господство. Если это вдруг сбудется, то отсюда захочется уже не на Луну, а гораздо дальше, но, боюсь, что русские уже скупили

[168] Юрий Викторов. Иностранцев заставят любить Россию // «Труд» № 236. 16 декабря 2008.

всю недвижимость даже там, и полицейские на далеких планетах уже научились отдавать честь русским бандитам, проносящимся на Maybach'е в сопровождении охранников с мигалками.

Наряду с богатырями, воплощающими русский идеал силы, в России есть еще один персонаж, который воплотил в себе сразу все остальные идеалы. Этот персонаж демонстрирует, как русский человек должен организовать все, что касается работы, социального статуса, взаимоотношений с окружающими и личной жизни. Кстати, для идеала силы он тоже годится. Зовут его Емеля.

Кто такой Емеля? Если в современных терминах – это бандит, рэкетир и рейдер. Работать он не умеет и не хочет, зато придумал нечто такое, что все блага цивилизации ему просто приносят на блюдечке. Ясно, что щука вовсе не мечтала служить Емеле, но деваться ей некуда: он ее поставил в такое положение, что у нее и выхода другого нет. Емеля – до боли узнаваемый тип «грядущего хама» (знаменитое определение Мережковского), который уверен, что для него нет понятия «нельзя». Вот, например, его чудесный диалог с царем:

«Вышел царь на крыльцо:

– Что-то, Емеля, на тебя много жалоб! Ты много народу подавил.

– А зачем они под сани лезли?»

Ничего не напоминает?

А вот еще один пример «идеальных взаимоотношений по-русски»:

«Царь ест, пьет и не надивится:

– Кто же ты такой, добрый молодец?

– А помнишь дурачка Емелю – как приезжал к тебе на печи, а ты велел его со своей дочерью в бочку засмолить, в море бросить? Я – тот самый Емеля. Захочу – все твое царство пожгу и разорю.

Царь сильно испугался, стал прощенья просить:

– Женись на моей дочери, Емелюшка, бери мое царство, только не губи меня!

Устроили они пир на весь мир. Емеля женился на Марье-царевне и стал управлять царством».

Ну как не порадоваться за современную Россию! Вот он – Емеля, живой-здоровый! Размножился так, что теперь куда ни придешь – везде Емели. Начиная с президента и заканчивая каким-нибудь маленьким начальничком. Дурак – это в России тот, кто честно работает. А тот, кто сумел обустроить все таким образом, чтобы люди ему сами все на блюдечке приносили – тот и победитель! В других странах придумали трогательные термины «коррупция», «мафия», «рэкет». А в России это просто реализация национального идеала. Интересно, что образ Емели никогда не вызывал ни у детей, ни у взрослых никаких возражений. Это очень странно. Вряд ли он соответствовал официальным понятиям о том, каким должен быть строитель коммунизма. А уж в постсоветской (как и в дореволюционной) «православной России», по идее, эту сказку вообще следовало бы предать анафеме, потому что трудно представить себе что-либо более антихристианское, чем формула «по *моему* хотению»... И, тем не менее, сей светлый образ неизменно вызывает умиленное восхищение и тайную мечту стать Емелей.

Впрочем, когда мы в советской школе проходили «Мертвые души», то знаменитый текст про птицу-тройку тоже преподносился как песнь о величии России. Да что там советская школа! Вот пассаж из современного учебника:

«Гоголевским идеалом в поэме "Мертвые души" является образ могучей народной Руси, которой, "косясь, посторaниваются и дают дорогу другие народы и государства". Именно такими – сильными, с гордо поднятой головой шагающими вперед, держащими пальму первенства среди народов всего мира и хотел видеть Гоголь Россию и русский народ».

Здорово, правда? Просто жуть берет... ...посторaниваются и дают дорогу другие народы и государства... Еще бы не «давать дорогу»! Если не успеешь отскочить –

...промелькнет как молния
птица-тройка с мигалкою,
а сидит в ней –
Емелюшка, добрый молодец.
Весь честной народ
ему в пояс кланяется.
а вослед – джип могучий с сиреною,
а сидят в джипе том –
удалые братки-дружинушки
с дубинами огнедышащими.
Враз останется от тебя
место мокрое.
Вжик! – в кусты покатилася
твоя буйна головушка.
А уж птицы-тройки той
и след простыл.
По делам да по важным
Понеслись оне.
На тебя, горемычного,
и не оглянулися.
Эх, не лез бы ты,
добрый молодец,
да под сани те!
Не гулял бы ты
на пути птицы лихой,
тройки русской,
тройки Емелиной –
и была б целехоньха
на плечах головушка...

* * *

Родиться русским – с одной стороны – это очень тяжелая карма. Здесь рождаются в основном те, кто не способен слышать никого, кроме себя, не способен чувствовать чужую боль. Понимаю, что такое утверждение не может не вызвать бурю гнева. Но если просто посмотреть вокруг, то станет страшно от количества и разнообразия доказательств. Да, конечно, здесь рождаются и те, кто, наоборот, наделен этими способностями в огромной степени. Только их очень мало... Родившись здесь, можно использовать этот шанс для того, чтобы извлечь из опыта пребывания здесь и размышления надо всем этим бесценный урок, который поможет победить в себе многие негативные тенденции, если получится. Это, прежде всего, урок сострадания. Здесь такое количество существ, нуждающихся в помощи, что нигде на Западе нет ничего похожего. Россия – гигантский полигон для страданий. Это урок «отвязывания от привязанностей». Это урок внерационального понимания важнейших вещей. Вот я и пытаюсь выучить эти уроки. Получается плохо. Но главное – чтобы от этих уроков была какая-то польза не только для себя, но и для других.

Самолет летит. На Запад путь держит.

Сидят в самолете русские композиторы – те, кто успел увернуться от птицы-тройки.

Молчат.

Думу думают.

Думают так:

«Жили мы на Святой Руси. У нас там все запрещено было. Только песни русские разрешались. Но какой же русский будет делать то, что разрешено?

Ясное дело, мы потихоньку играли все запрещенное:

кто – джаз играл,

кто – рок,

кто – додекафонию сочинял (за одно это слово сразу могли в Сибирь сослать!)

кто – минимализм...

кто – авангард разный... (а за это – на лобное место).

Мы, русские, все на лету схватываем. Вот мы и научились всей ентой заморской музыке так, что заслушаешься. Но теперь у нас там совсем невмоготу стало. Слава Богу, на последний самолет успели. Вот прилетим сейчас в западную страну, а нас там спросят:

– Вы что умеете?

Мы им скажем:

– Джаз умеем, рок умеем, додекафонию умеем, минимализм умеем, авангард разный умеем, и еще всякое такое умеем, что даже не знаем, как называется...

– Нееет, – скажут нам, – ентого дела у нас тут у самих – во! – навалом. Надоело все енто еще в прошлом веке. Дык ведь вы ж из России! Ведь, правда?

– Ну, правда...

– Ну, так нам тут ваши русские песни ох как нужны! Вы ж, небось, их петь-то будь здоров как умеете?

– Да не умеем мы... нас от таких песен тошнило еще при Сталине-батюшке! Да и на кой они нужны? Мы ж наоборот всю жизнь тайком музыку вашу заморскую играли, вы только послушайте! Мы ж ради ентого и жили! А когда коммунизьм кончился, мы думали, што щас как раз все енто мы и начнем играть для всего народа. Глядим – а народу этого и не надо... Им вон чего надо – ум-тс-ум-тс... «попса» называицца. Она там теперь всюду из радио хрюкает. А щас вообще снова почти коммунизьм, только какой-то бандицкий. В общем, мы еле ноги унесли оттуда, а там теперь праздник жизни – пир на весь мир. Только без нас. Так что же, мы тут русские песни должны петь? А зачем же мы тогда там... ...а теперь...

– Не хотите – не пойте. Дело ваше. Только другой работы у нас тут для вас нету. Ясно?

– ...А может быть...

– Не может.

Пригорюнились композиторы.

Как быть – не знают.

И где быть – не знают.

И кем быть – не знают.

Позади – Москва.

Путь далек лежит.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Аббадо Клаудио (Abbado, Claudio) (1933–2014) – итальянский дирижер – 178, 187
Абдулов Александр Гаврилович (1953–2008) – российский актер театра и кино – 173
Абулафия Авраам бен Самуэль (Abulafia, Abraham ben Samuel) (1240–1291) – еврейский мыслитель – 28, 207
Аверина Галина Юрьевна (р. 1949) – российский палеонтолог, с 1991 года живущая в Канаде – 123, 139
Авшаломов Аарон Ашерович (1894–1965) – российский композитор, с 1918 года живший в Китае и с 1947 года в США – 18, 27, 29
Адамс Джон Кулидж (Adams, John Coolidge) (р. 1947) – американский композитор – 127, 187
Адамс Пирс (Adams, Piers) (р. 1963) – британский музыкант – 170
Адмони (Адмони-Красный) Иоганн Григорьевич (1906–1979) – российский композитор – 81
Айвз Чарлз Эдвард (Ives, Charles Edward) (1874–1954) – американский композитор – 66, 115
Айги (наст. Лисин) Геннадий Николаевич (1934–2006) – российский поэт – 184, 218, 221
Акопян Левон Оганесович (р. 1953) – российский музыковед – 220
Алба Ричард (Alba, Richard) (р. 1942) – американский социолог – 25
Александр II (Александр Николаевич Романов) (1818–1881) – император всероссийский – 279
Алексеев Дмитрий Константинович (р.1947) – российский пианист, с 1990 года живущий в Великобритании – 122
Алекси-Месхишвили Георгий Владимирович (Месхишвили Гоги) (р. 1941) – грузинский театральный художник – 200
Алексидзе Георгий (Гоги) Дмитриевич (1941–2008) – грузинский и российский хореограф – 200, 201
Али-Заде Франгиз (р. 1947) – азербайджанский композитор, пианистка, музыковед, с 1999 года живущая в Германии и Азербайджане – 21, 200, 222
Алкей (Alkaios из Милитены) (ок. 620 до н.э.–после 580 до н.э.) – древнегреческий поэт – 129, 130
Амихай Иехуда (Amichai, Yehuda; наст. Пфейфер Людвиг; Pfeuffer, Ludwig) (1924–2000) – израильский поэт – 46
Андреев Леонид Николаевич (1871–1919) – российский писатель – 73
Андриссен Луи (Andriessen, Louis) (р. 1939) – нидерландский композитор, историк и теоретик музыки – 26, 134
Антониони Микеланджело (Antonioni, Michelangelo) (1912–2007) – итальянский кинорежиссер, сценарист – 95
Аранович Юрий Михайлович (1932–2002) – российский дирижер, с 1972 года живший в Израиле – 51, 259
Арапов Борис Александрович (1905–1992) – российский композитор – 82
Арзуманов Валерий Грантович (р. 1944) – российский композитор, с 1974 года живущий во Франции – 20, 41, 54, 55, 60, 61
Артемов Вячеслав Петрович (р. 1940) – российский композитор – 121, 122, 200
Арто Антонин (Artaud, Antonin) (1896–1948) – французский писатель, поэт, драматург, режиссер – 184

Артузи Джованни Мария (Artusi, Giovanni Maria) (ок. 1540–1613) – итальянский теоретик музыки, композитор – 70, 71
Артынова Лариса Леонидовна (1917–2005) – директор (1961–2001) Музыкального училища при Московской консерватории имени П.И.Чайковского – 121
Ауди Пьер (Audi, Pierre) (р. 1957) – британский режиссер – 187
Ауэрбах Лера (Авербах Валерия Львовна) (р. 1973) – российский композитор, пианистка, поэт, с 1991 года живущая в США – 21, 85, 228
Афанасьев Валерий Павлович (р. 1947) – российский пианист, с 1974 года живущий в Бельгии и Франции – 121, 122
Ахмадулина Белла (Изабелла) Ахатовна (1937–2010) – российская поэтесса – 248
Ахматова (наст. Горенко) Анна Андреевна (1889–1966) – российская поэтесса – 114, 153, 154, 155, 157
Ахрон Иосиф (Юзель) Юльевич (1886-1943) – российский скрипач, композитор, с 1925 года живший в США – 18
Ашкенази Владимир Давидович (р. 1937) – российский пианист, дирижер, с 1969 года живущий в Исландии – 242

Б

Бакли Синтия (Buckley, Cynthia J.) (р. 1963) – американский социолог – 40
Бакурадзе Теймураз Федорович (р. 1943) – грузинский композитор – 199, 200, 203, 206
Балакаускас Ионас-Освальдас Стасио (Balakauskas, Osvaldas) (р. 1937) – литовский композитор – 93
Баласанян (Баласанянц) Сергей Артемьевич (1902–1982) – российский и таджикский композитор – 46, 121, 123
Балей Вирко (Вирослав Петрович) (Balei, Virko) (р. 1938) – американский композитор, дирижер – 98
Банщиков Геннадий Иванович (р. 1943) – российский композитор – 56
Барданашвили Иосиф Юзович (р. 1948) – грузинский композитор, с 1995 года живущий в Израиле – 21, 23, 35, 197, 198, 202, 203, 205, 206, 207, 208
Бардзимашвили Роберт (1934–2003) – грузинский музыкант – 199
Баренбойм Даниэль (Barenboim, Daniel) (р. 1942) – аргентинский дирижер, пианист – 261
Барер Симон (1896–1951) – российский пианист, с 1939 года живший в США – 240
Барка Василь (наст. Василий Константинович Очерет) (1908–2003) – украинский поэт, прозаик, с 1947 года живший во Франции и с 1950 года в США – 105
Барони Маркантонио (Barone, Marcantonio) (р. 1962) – американский пианист – 85
Барский Владимир Маркович (р. 1954) – российский музыковед 175
Барток Бела (Bartók, Béla) (1881–1945) – венгерский композитор, этномузыковед – 49, 56, 64, 94, 105, 116, 241
Баршай Рудольф Борисович (1924–2010) – российский альтист, дирижер, с 1977 года живший в Израиле и с 1986 года в Швейцарии – 263
Батагов Антон Александрович (р. 1965) – российский пианист, композитор, с 2010 года живущий в США и России – 22, 30, 31, 40, 234, 269, 270, 271, 272, 273, 274
Баташов Константин Константинович (р. 1938) – российский композитор – 177
Бах Иоганн Себастьян (Bach, Johann Sebastian) (1685–1750) – немецкий композитор, органист – 135, 147, 148, 155, 157, 158, 233, 241, 247, 250
Бахтин Михаил Михайлович (1895–1975) – российский философ, культуролог – 16
Башмет Юрий Абрамович (р. 1953) – российский альтист, дирижер – 176, 181, 182, 187

Безродный Игорь Семёнович (1930–1997) – российский скрипач, дирижер, с 1981 года живший в Финляндии – 247
Бейзер Майя (Beiser, Maya) (р. 1965) – американская виолончелистка – 225
Белый Андрей (наст. Борис Николаевич Бугаев) (1880–1934) – российский писатель, поэт – 67, 78, 104
Беляев Митрофан Петрович (1836–1903) – российский музыкальный издатель – 109, 110, 165, 166, 169, 176
Бенджамин Вальтер (Benjamin, Walter) (1892–1940) – немецкий философ, культуролог – 76
Бен-Шабтай Ари (Ben-Shabtai, Ari) (р. 1954) – израильский композитор – 49
Берг Альбан (Berg, Alban) (1885–1935) – австрийский композитор – 56, 57, 64, 101, 148, 163, 222, 223, 226
Бергер Джонатан (Berger, Jonatan) (р. 1954) – американский композитор – 49
Бергман Эрнст Ингмар (Bergman, Ernst Ingmar) (1918–2007) – шведский режиссер, сценарист, писатель – 95, 125
Береговский Моисей (Мойше-Аарон) Яковлевич (1892–1961) – российский музыковед, фольклорист – 199
Березовский Николай Тихонович (1900–1953) – российский композитор, дирижер, скрипач, с 1922 года живший в США – 18
Беринский Сергей Самуилович (1946–1998) – российский композитор – 124
Берио Лучиано (Berio, Luciano) (1925–2003) – итальянский композитор – 49, 56, 161, 204
Берлин Ирвин (наст. Израиль Моисеевич Бейлин) (Berlin, Irving) (1888–1989) – американский композитор – 17
Берлинский Валентин Александрович (1925–2008) – российский виолончелист – 181
Берлиоз Гектор Луи (Berlioz, Hector-Louis) (1803–1869) – французский композитор, дирижер – 170, 262
Бернстайн Леонард (Bernstein, Leonard) (1918–1990) – американский композитор, дирижер – 13, 17, 66, 77, 121, 259, 260
Бертини Гари (наст. Шлоймэ Голергант) (Bertini, Gary) (1927–2005) – израильский дирижер, композитор – 52
Бетховен Людвиг ван (Beethoven, Ludwig van) (1770–1827) – немецкий композитор, пианист, дирижер – 13, 7, 51, 72, 77, 90, 120, 135, 137, 138, 147, 148, 157, 165, 200, 212, 213, 219, 220, 239, 240, 241, 244, 245, 254, 267
Бирон Авнер (Biron, Avner) – израильский дирижер, флейтист – 52
Биткин Владимир Иванович (р. 1947) – российский композитор, живущий в Израиле – 122
Блажков Игорь Иванович (р. 1936) – украинский дирижер, с 2002 года живущий в Германии – 94
Блейк Уильям (Blake, William) (1757–1827) – британский поэт, художник – 146, 150
Блинов Вячеслав Константинович (р. 1950) – украинский дирижер – 123
Блок Александр Александрович (1880–1921) – российский поэт – 59, 123, 137, 170, 217, 245
Блох Эрнест (Bloch, Ernest) (1880–1959) – швейцарский композитор, с 1916 года живший в США – 85
Блум Ховард (Blum, Howard) (р. 1943) – американский писатель – 69, 70
Блюм Дмитрий Александрович (1912–1995) – российский музыкальный педагог – 121, 177
Богатырев Семен Семенович (1890–1960) – российский музыковед, композитор – 45, 53

Боккаччо Джованни (Boccaccio, Giovanni) (1313–1375) – итальянский писатель, поэт – 96
Бондаренко Татьяна Васильевна (р. 1981) – российская актриса – 212
Бонтэ Патрик (Bonté, Patrick) (р. 1956) – бельгийский хореограф, режиссер – 111
Борейко Андрей Викторович (р. 1957) – российский дирижер, с 1991 года живущий в Германии – 23, 112, 211
Борисова-Оллас Виктория (р. 1969) – российский композитор, с 1992 года живущая в Швеции – 228
Бородин Александр Порфирьевич (1833–1887) – российский композитор, ученый-химик – 54, 106, 176, 177, 181
Боэций Аниций Манлий Торкват Северин (Boëthius, Anicius Manlius Torquatus Severinus) (ок. 480–524) – римский государственный деятель, философ – 70
Браббинс Мартин (Brabbins, Martyn) (р. 1959) – британский дирижер – 171
Бразилье Андре Мари Пьер (Brasilier, André Marie Pierre) (р. 1929) – французский художник – 184
Брамс Иоганнес (Brahms, Johannes) (1833–1897) – немецкий композитор – 51, 172, 212, 236, 239, 240, 241, 250, 254, 256
Брежнев Леонид Ильич (1906–1982) – советский государственный и политический деятель – 39, 274
Брейгель Питер (старший) (Bruegel de Oude, Pieter) (ок. 1525–1569) – фламандский живописец, график – 239
Бродский Иосиф Александрович (1940–1996) – российский поэт, переводчик, прозаик, драматург, с 1972 года живший в США – 33, 113, 118, 260
Брон Захар Нухимович (р. 1947) – российский скрипач, музыкальный педагог, с 1989 года живущий в Германии – 253
Бронфман Ефим Наумович (р. 1958) – пианист из Узбекистана, с 1973 года живший в Израиле и с 1977 года живущий в США – 238
Брукнер Антон (Bruckner, Anton) (1824–1896) – австрийский композитор – 121, 219
Бруно Джордано (наст. Филиппо) (Bruno, Giordano) (1548–1600) – итальянский монах-доминиканец, философ, поэт – 71
Буденный Семен Михайлович (1883–1973) – советский военачальник – 44
Буланже Надя (Boulanger, Nadia) (1887–1979) – французский дирижер, пианистка, композитор, музыкальный педагог – 78
Булгаков Михаил Афанасьевич (1891–1940) – российский писатель, драматург – 187, 188, 189, 196
Булез Пьер (Boulez, Pierre) (1925–2016) – французский композитор, дирижер – 56, 57, 65, 94, 97, 162, 199, 213, 215
Буцко Юрий Маркович (1938–2015) – российский композитор – 32, 33, 56, 122, 124, 132
Быканов Анатолий Дмитриевич (р. 1937) – российский композитор – 120
Бялик Михаил Григорьевич (р. 1929) – российский музыковед, живущий в Германии – 56, 90

В

Вагнер Рихард (Wagner, Richard) (1813–1883) – немецкий композитор – 76, 77, 116, 159, 189, 262
Вайнштейн Михаил (Моисей) Исаакович (1940–1981) – украинский художник – 199
Вайс Петер Ульрих (Weiss, Peter Ulrich) (1916–1982) – немецкий писатель, художник – 112

Вайсборд Мирон Абрамович (р. 1924) – российский музыковед, с 1990-х годов живущий в США – 120
Вальтер Бруно (наст. Вальтер Бруно Шлезингер) (Walter, Bruno Schlesinger) (1876–1962) – немецкий дирижер – 267
Васильев Антон Витальевич (р. 1984) – российский композитор – 235
Васильева Елена – французская певица – 177, 178, 181, 182, 184, 187, 189, 211
Васкс Петерис (Vasks, Pēteris) (р. 1946) – латвийский композитор – 124, 200, 226
Введенский Александр Иванович (1904–1941) – российский поэт, философ – 209, 211
Веберн Антон (Webern, Anton) (1883–1945) – австрийский композитор, дирижер – 64, 94, 141, 144, 148, 149, 159, 163, 200, 212, 226, 262, 264
Великовский Иммануил (1895–1979) – российский врач, психоаналитик, с 1922 года живший в Германии и с 1939 года в США – 66
Верди Джузеппе Фортунино Франческо (Verdi, Giuseppe Fortunino Francesco) (1813–1901) – итальянский композитор – 120, 156, 233
Верлен Поль Мари (Verlaine, Paul Marie) (1844–1896) – французский поэт – 96
Видман Йорг (Widmann, Jörg) (р. 1973) – немецкий композитор, кларнетист – 241
Викстром Дэвид-Эмил (Wickström, David-Emil) (р. 1978) – норвежский музыковед – 41
Виноградов Алексей Владимирович (р. 1946) – российский дирижер – 121
Вискова Ирина Владимировна (р. 1965) – российский музыковед – 123
Виспелвей (Уиспелви) Питер (Wispelwey, Pieter) (р. 1962) – нидерландский виолончелист – 178
Вознесенский Андрей Андреевич (1933–2010) – российский поэт – 248
Волков Кирилл Евгеньевич (р. 1943) – российский композитор – 121
Волконский Андрей Михайлович (1933–2008) – российский композитор, с 1973 года живший во Франции – 15, 19, 39, 41, 65, 67, 69, 93, 94, 110, 113, 164, 165, 169, 209
Вольф-Израэль Михаил Александрович (1870–1934, Киев) – российский и украинский скрипач, дирижёр – 93
Вольфензон Сергей Яковлевич (1903-1992) – российский композитор – 55
Воробьев Николай Афанасьевич (наст. Микола Панасович) (р. 1941) – украинский поэт – 106
Воронина Татьяна Александровна (р. 1933) – российский композитор – 56
Вустин Александр Кузьмич (р. 1943) – российский композитор – 10, 31, 120, 131, 142, 150, 152, 181, 206, 212, 219
Высоцкий Владимир Семенович (1938–1980) – российский поэт, певец, актер – 37, 138
Вышнеградский Иван Александрович (1893-1979) – российский композитор, с 1920 года живший во Франции – 18, 263
Вяземский Петр Андреевич (1792–1878) – российский поэт, переводчик, историк – 218

Г

Габуния Нодар Калистратович (1933–2002) – грузинский композитор –200
Гаврилин Валерий Александрович (1939–1999) – российский композитор – 90
Гайдн Франц Йозеф (Haydn, Franz Joseph) (1732–1809) – австрийский композитор – 37, 137, 138, 262
Галахов Олег Борисович (р. 1945) – российский композитор – 122
Галилей Галилео (Galilei, Galileo) (1564–1642) – итальянский философ, ученый – 136

Гартман Фома Александрович (псевдоним Томас де Гартман – Thomas De Hartmann) (1885–1956) – российский композитор, с 1921 года живший во Франции и с 1950 года в США – 18
Гвидо Д'Ареццо (Гвидо Аретинский) (Guido d'Arezzo) (ок. 990–ок. 1050) – итальянский музыкальный теоретик – 180
Гейне Христиан Иоганн Генрих (Heine, Christian Johann Heinrich) (1797–1856) – немецкий поэт, публицист, критик – 260
Гельман Марат Александрович (р. 1960) – российский галерист, публицист, с 2014 года живущий в Черногории – 233
Гендель Георг Фридрих (Händel, Georg Friedrich) (1685–1759) – немецкий композитор – 241
Георгиан (Георгян) Каринэ Арменовна (р. 1944) – российская виолончелистка, с 1980 года живущая в Великобритании – 146, 151, 164
Гергиев Валерий Абисалович (р. 1953) – российский дирижер – 176, 181, 250, 251, 255
Герингас Давид Гилевич (Geringas, David) (р. 1946) – литовский виолончелист, дирижер, с 1975 года живущий в Германии – 122
Гершвин Джордж (наст. Яков или Джейкоб Гершовиц – Jacob Gershowitz) (Gershwin, George) (1898–1937) – американский композитор, пианист – 17, 165
Гершкович Филипп Моисеевич (Herschkowitz, Philipp) (1906–1989) – австрийский, румынский и российский композитор, теоретик музыки – 69, 141, 148
Гессе Герман (Hesse, Hermann) (1877–1962) – немецкий писатель, художник – 172, 177
Гилен Михаэль Андреас (Gielen, Michael Andreas) (р. 1927) – австрийский дирижер, композитор – 178
Гилельс Эмиль Григорьевич (1916–1985) – российский пианист – 247
Гинзбург Лео Морицевич (1901–1979) – российский дирижер, пианист, теоретик музыки – 121, 122, 123
Гиппиус Евгений Владимирович (Вольдемарович) (1903–1985) – российский музыковед, фольклорист – 186
Гладков Геннадий Игоревич (р. 1935) – российский композитор – 120
Глазунов Александр Константинович (1865–1936) – российский композитор, дирижер, живший с 1928 года в Австрии и с 1932 года во Франции – 18, 36, 45, 255, 263
Гласс Филип (Glass, Philip) (р. 1937) – американский композитор – 76, 189, 273
Гленни Эвелин Элизабет Энн (Glennie, Evelyn Elizabeth Ann) (р. 1965) – шотландская перкуссионистка, композитор – 225
Глик Шиллер Нина (Glick Schiller, Nina) – британский социолог, антрополог – 12
Глинка Михаил Иванович (1804–1857) – российский композитор – 27, 80, 82, 84, 85, 146, 229
Глиэр Рейнгольд Морицевич (1875–1956) – российский композитор – 118
Гогинс Майкл (Gogins, Michael) (р. 1950) – американский композитор, программист – 100
Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) – российский писатель – 38, 39, 104, 108, 282
Годзяцкий Виталий Алексеевич (р. 1936) – украинский композитор – 93
Годунов Борис Федорович (1552–1605) – русский царь – 37, 118
Голиков Вадим Сергеевич (1932–2004) – российский театральный режиссер – 112
Голихов Освальдо (Golijov, Osvaldo) (р. 1960) – аргентинский композитор, с 1983 года живший в Израиле и с 1986 года живущий в США – 49
Головин Андрей Иванович (р. 1950) – российский композитор – 32, 56

Головчин Игорь Алексеевич (1956–1998) – российский дирижер – 123
Гофман Эрнст Теодор Амадей (Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus) (1776–1822) – немецкий писатель, композитор, художник – 157, 159
Грабовский Леонид Александрович (р. 1935) – украинский композитор, с 1990 года живущий в США – 10, 20, 92, 93, 96, 105, 106, 107, 108, 124, 150, 209
Гречанинов Александр Тихонович (1864–1956) – российский композитор, с 1925 живший во Франции и с 1939 года в США – 18, 263
Григ Эдвард Хагеруп (Grieg, Edvard Hagerup) (1843–1907) – норвежский композитор – 233
Григорьев Степан Степанович (1921–1994) – российский композитор, музыковед – 121
Гринденко Татьяна Тихоновна (р. 1946) – российская скрипачка – 122, 269
Гришин Виктор Борисович (р. 1950) – российский перкуссионист, композитор – 127
Губа Владимир Петрович (р. 1938) – украинский композитор, поэт – 93
Губайдулина София Асгатовна (р. 1931) – российский композитор, с 1991 года живущая в Германии – 10, 21, 32, 34, 37, 45, 110, 112, 118, 124, 128, 131, 140, 142, 147, 150, 152, 164, 173, 200, 206, 209, 211, 217, 218, 226, 247
Гуггенхайм Соломон Роберт (Guggenheim, Solomon Robert) (1861-1949) – американский меценат – 83
Гудков Лев Дмитриевич (р. 1946) – российский социолог – 22
Гулак-Артемовский Семен Степанович (1813–1873) – украинский композитор, певец, драматург – 162
Гурецкий Хенрик Миколай (Górecki, Henryk Mikołaj) (1933–2010) – польский композитор – 96, 97
Гуртовой Тимофей Иванович (1919–1981) – молдавский дирижер – 51
Гутман Наталья Григорьевна (р. 1942) – российская виолончелистка – 122, 212

Д

Давидович Белла Михайловна (р. 1928) – российская пианистка, с 1978 года живущая в США – 246, 247
Давыдова Лидия Анатольевна (1932–2011) – российская камерная певица – 211, 218
Далбави Марк-Андре (Dalbavie, Marc-André) (р. 1961) – французский композитор – 241
Данн Стивен (Dunn, Stephen) (р. 1939) – американский поэт – 90
Данте Алигьери (наст. Дуранте дельи Алигьери; Dante, Alighieri) (1265–1321) – итальянский поэт – 171
Данькевич Константин Федорович (1905–1984) – украинский композитор, дирижер, пианист – 44
Дарвин Чарлз Роберт (Darwin, Charles Robert) (1809-1882) – британский ученый-натуралист – 244
Дебюсси Клод (Debussy, Claude) (1862–1918) – французский композитор – 49, 50, 57, 60, 121, 149, 212, 239, 241, 244, 262
Денисов Эдисон Васильевич (1929–1996) – российский композитор, с 1994 года живший во Франции – 10, 21, 34, 45, 94, 122, 123, 124, 125, 140, 141, 144, 147, 148, 149, 150, 152, 178, 204, 209, 212, 217, 222, 226, 247, 251
Денисова Елена Борисовна (р. 1963) – российская скрипачка, с 1990 года живущая в Австрии – 59
Деннис Рассел Дэйвис (Dennis, Russell Davies) (р. 1944) – американский дирижер, пианист – 176

Дешевов Владимир Михайлович (1889–1955) – российский композитор – 264
Джабес (Жабес) Эдмонд (Jabès, Edmond) (1912–1991) – французский писатель, поэт – 47
Джезуальдо ди Веноза (Дон Карло Джезуальдо да Веноза; Don Carlo Gesualdo da Venosa) (1560 или 1561–1613) – итальянский композитор – 72, 262
Джеймс Дэвид (James, David) (р. 1956) – британский певец – 184
Джойс Джеймс Августин Алоизиус (Joyce, James Augustine Aloysius) (1882–1941) – ирландский писатель, поэт – 96
Джорджеску Джордже (Georgescu, George) (1887–1964) – румынский дирижер – 267
Диев Андрей Борисович (р. 1958) – российский пианист – 59
Диккенс Чарльз Джон Гаффам (Dickens, Charles John Huffam) (1812–1870) – британский писатель – 150
Дмитриев Александр Сергеевич (р. 1935) – российский дирижер – 55
Дмитриев Александр – российский виолончелист, живущий во Франции – 59
Дмитриев Сергей Леонидович (р. 1964) – российский композитор, с середины 1990-х годов живущий в Швеции – 117, 123
Дойбнер Мааха (Deubner, Maacha) – немецкая певица – 225
Донн Джон (Donne, John) (1572–1631) – британский поэт – 172, 234
Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) – российский писатель – 279, 281
Друскин Михаил Семенович (1905–1991) – российский музыковед – 110, 113, 199
Дубравская Татьяна Наумовна (1945–2011) – российский музыковед – 121
Дукельский Владимир Александрович (псевдоним Вернон Дюк – Vernon Duke) (1903–1969) – российский композитор, поэт, мемуарист, с 1919 года живший в Турции и с 1921 года в США – 18
Дунаевский Исаак Осипович (1900–1955) – российский композитор – 261, 268
Дунаевский Максим Исаакович (р. 1945) – российский композитор, с 1992 по 1999 годы живший в США – 21, 121, 122
Дункан Айседора (Исидора) (Duncan, Isadora) (1877–1927) – американская танцовщица – 191
Дыховичный Иван Владимирович (1947–2009) – российский актер, режиссер, сценарист, продюсер – 269, 271, 272
Дэвис Эндрю (Davis, Andrew) (р. 1944) – британский дирижер – 142
Дютийе Анри (Dutilleux, Henri) (1916–2013) – французский композитор – 176
Дягилев Сергей Павлович (1872–1929) – российский театральный и художественный деятель, антрепренер – 23, 31

Е

Евец Евгений Иванович (1905-1990) – регент собора Александра Невского в Париже – 58
Евлахов Орест Александрович (1912–1973) – российский композитор – 82
Екатерина II Великая (Екатерина Алексеевна; при рождении София Фредерика Августа Ангальт-Цербстская, Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst-Dornburg) (1729–1796) – императрица всероссийская – 279
Екимовский Виктор Алексеевич (р. 1947) – российский композитор – 10, 96, 124, 125, 131, 142, 150, 204, 209
Елизавета Баварская (Елизавета Габриэла Валерия Мария) (Elisabeth Gabriele Valérie Marie) (1876–1965) – королева Бельгии – 253
Елинек Ганс (Jelinek, Hanns) (1901–1969) – австрийский композитор – 94
Ерофеев Венедикт Васильевич (1938–1990) – российский писатель – 137

Есенин Сергей Александрович (1895–1925) – российский поэт – 123, 137
Еше Лодой Ринпоче (р. 1943) – буддийский монах – 272

Ж

Жаданова Вера Георгиевна (1892–1981) – российский музыкальный педагог, музыковед – 120
Жарр Жан-Мишель (Jarre, Jean-Michel André) (р. 1948) – французский композитор – 73
Жирар Антони (Girard, Anthony) (р. 1959) – французский композитор – 56
Жирар Женевьева (Girard, Geneviève) – французская пианистка – 59
Жуков Сергей Викторович (р. 1951) – российский композитор – 123
Журбин Александр Борисович (р. 1945) – российский композитор, с 1990 по 2001 годы живший в США – 20, 261
Журбин Лев Александрович (Zhurbin, Leo; псевдоним Ljova) (р. 1978) – американский композитор, альтист – 20, 85, 228

З

Заболоцкий Николай Алексеевич (1903–1958) – российский поэт, переводчик – 211, 214, 218, 221
Загний Сергей Анатольевич (р. 1960) – российский композитор – 123, 273
Загорцев Владимир Николаевич (1944–2010) – украинский композитор – 93
Закай Мира (Zakai, Mira) (р. 1942) – израильская певица – 52
Зара Тара (Zahra, Tara) – американский историк – 25
Зарецкий Юрий Александрович (р. 1930) – грузинский артист, балетмейстер – 200
Зверев Анатолий Тимофеевич (1931–1986) – российский художник – 137
Зеликман Татьяна Абрамовна (р. 1939) – российский музыкальный педагог – 165
Зельман Дмитрий (Исроэль) – российский композитор, раввин, живущий в США – 260
Земцовский Изалий Иосифович (р. 1936) – российский фольклорист, этномузыковед – 31, 199
Зограбян Ашот Патваканович (р. 1945) – армянский композитор – 124, 125, 199, 200
Зуиха Явдоха (наст. Евдокия Никитична Сивак) (1855–1935) – украинская народная фольклорная певица и сказительница – 99

И

Ибрагимов Ринат – российский контрабасист, с 1996 года живущий в Великобритании – 143, 144
Иван IV Грозный (наст. Иоанн Васильевич) (1530–1584) – первый царь Всея Руси – 118, 279
Иванов Константин Николаевич (1941–2015) – российский альтист, поэт, переводчик, с 1994 года живший в США – 99, 100
Ивашкин Александр Васильевич (1948–2014) – российский виолончелист, музыковед, с 1990 года живший в Новой Зеландии и с 1999 года в Великобритании – 9, 23, 33, 34, 125, 134, 150, 151, 204
Идельсон Аврахам Цви (Idelson, Abraham Zvi) (1882–1938) – еврейский музыковед, композитор, кантор – 50, 199
Изаи Эжен (Ysaÿe, Eugène) (1858–1931) – бельгийский скрипач, дирижер, композитор – 135

Ильенко Юрий Герасимович (1936–2010) – украинский кинооператор, режиссер, сценарист – 95, 106
Ионеско Эжен (Ionesco, Eugène) (1909–1994) – румынский драматург, с 1938 года живший во Франции – 125
Иошуа Абрахам Бейт (Yehoshua, Abraham Bet) (р. 1936) – израильский писатель – 206
Исакадзе Лиана Александровна (р. 1946) – грузинская скрипачка, дирижер – 122, 200
Исакова Нина Сергеевна (р. 1928) – российская певица – 51, 53
Исраелян Мартун (Мартуник) Оганесович (р. 1938) – армянский композитор – 200

К

Кабалевский Дмитрий Борисович (1904–1987) – российский композитор – 64
Кавакос Леонидас (Kavakos, Leonidas) (р. 1967) – греческий скрипач – 255
Каган Олег Моисеевич (1946–1990) – российский скрипач – 122
Кагель Маурисио (Kagel, Mauricio) (1931–2008) – аргентинский композитор – 215
Кадочникова Лариса Валентиновна (р. 1937) – украинская киноактриса – 95
Казальс Пабло (Casals, Pablo) (1876–1973) – испанский виолончелист, дирижер, композитор – 238
Каллош Шандор Эрнестович (р. 1935) – российский композитор – 124
Камю Альбер (Camus, Albert) (1913–1960) – французский писатель, философ – 125
Кангро Раймо (Kangro, Raimo) (1949–2001) – эстонский композитор – 200
Канчели Гия (Георгий) Александрович (р. 1935) – грузинский композитор, с 1991 года живший в Германии и с 1995 года живущий в Бельгии – 10, 21, 73, 76, 110, 116, 124, 128, 199, 200, 201, 203, 204, 206, 251, 293
Капра Фритьоф (Capra, Fritjof) (р. 1939) – американский физик – 69
Капутикян Сильва Барунаковна (1919–2006) – армянская поэтесса – 46
Карабиц Иван Федорович (1945–2002) – украинский композитор – 93
Караев Кара Абульфаз-оглы (1918–1982) – азербайджанский композитор – 222
Караев Фарадж Кара-оглы (р. 1943) – азербайджанский и российский композитор – 124, 125, 181, 200, 213, 251
Караманов Алемдар Сабитович (1934–2007) – украинский композитор – 32
Караян Герберт фон (Karajan, Herbert von) (1908–1989) – австрийский дирижер – 121, 265, 267
Карев Леонид Алексеевич (р. 1969) – российский композитор, органист, пианист, с 1992 года живущий во Франции – 21
Каретников Николай Николаевич (1930–1994) – российский композитор – 32, 124, 251, 264
Картер Рональд Левин (Carter, Ronald Levin) (р. 1937) – американский композитор – 241
Картер Эллиотт Кук (Carter, Elliott Cook) (1908–2012) – американский композитор – 161
Каспаров Юрий Сергеевич (р. 1955) – российский композитор – 150
Каутский Карл (Kautsky, Karl) (1854–1938) – немецкий экономист, историк – 195
Кахидзе Вахтанг Джансугович (р. 1959) – грузинский композитор, дирижер – 205
Кахидзе Джансуг Иванович (1936–2002) – грузинский дирижер, композитор – 200, 204
Квернадзе Бидзина Александрович (1928–2010) – грузинский композитор – 200
Кейдж Джон (Cage, John) (1912–1992) – американский композитор – 98, 120, 132, 133, 135, 204, 209, 212, 213, 215, 226, 273

Кертис Сайрус (Curtis, Cyrus Hermann Kotzschmar) (1850–1933) – американский медиамагнат – 242
Кирсанов (наст. Кортчик) Семен Исаакович (1906–1972) – российский поэт – 123
Кисин Виктор Романович (р. 1953) – российский композитор, с 1990 года живущий в Бельгии – 20, 35, 109, 110, 112, 115, 116, 251
Китаенко Дмитрий Георгиевич (р. 1940) – российский дирижер, с 1990 года живущий в Германии – 51, 122
Клайбер Карлос (Карл Людвиг) (Kleiber, Carlos (Karl Ludwig)) (1930–2004) – австрийский дирижер – 77
Клюитанс Андре (Cluytens, André) (1905–1967) – французский дирижер – 121
Кнайфель Александр Аронович (р. 1943) – российский композитор – 10, 56, 114, 131, 202
Коган Леонид Борисович (1924–1982) – российский скрипач – 247
Коган Павел Леонидович (р. 1952) – российский дирижер – 123
Когоутек Цтирад (Kohoutek, Ctirad) (р. 1929) – чешский композитор, теоретик музыки – 99
Кожин Валентин Васильевич (1943–1994) – российский дирижер – 123
Кожухарь Назар Владимирович (р. 1969) – российский скрипач, дирижер – 269, 271
Кокто Жан Морис Эжен Клеман (Cocteau, Jean Maurice Eugène Clément) (1889–1963) – французский писатель, поэт, драматург, художник, кинорежиссер – 189
Коллонтай (наст. Ермолаев) Михаил Георгиевич (р. 1952) – российский композитор, пианист, с 2003 года живущий на Тайване и в России – 11, 21, 32, 56, 59
Комиссаров Марк Михайлович (1928–1998) – российский скрипач – 55
Константиниди Аристотель Панагиотович (р. 1951) – российский пианист – 217
Конторович Лев Зиновьевич (р. 1947) – российский хоровой дирижер – 151
Копачинская Патриция Викторовна (р. 1977) – швейцарская скрипачка – 210, 218
Коперник Николай (Kopernik, Mikołaj) (1473–1543) – польский астроном, математик – 71
Копланд Аарон (Копленд) (Copland, Aaron) (1900–1990) – американский композитор, пианист, дирижер – 17, 30
Копытман Марк Рувимович (1929–2011) – молдавский композитор, с 1972 года живший в Израиле – 20, 27, 28, 29, 44, 46, 52
Корндорф Николай Сергеевич (1947–2001) – российский композитор, с 1991 года живший в Канаде – 10, 21, 32, 33, 36, 37, 96, 117, 119, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 169, 200, 206, 209, 211, 212, 213, 221, 231, 264
Корупп Раймонд (Korupp, Raimund) (р. 1954) – немецкий виолончелист – 225
Корчмар Григорий Овшиевич (р. 1947) – российский композитор, пианист – 53
Кочур Григорий Порфирьевич (1908–1994) – украинский поэт, переводчик – 96
Коэльо Пауло (Coelho, Paulo) (р. 1947) – бразильский писатель, поэт – 184
Коэн Джеффри (Cohen, Jeffrey H.) (р. 1962) – американский антрополог – 39, 40
Крам Джордж (Crumb, George) (р. 1929) – американский композитор – 48, 76, 86, 98, 215, 226
Крейн Александр Абрамович (1883–1951) – российский композитор – 85
Кремер Гидон Маркусович (Krēmers, Gidons) (р. 1947) – латвийский скрипач, с 1978 года живущий за рубежом – 23, 112, 122, 176, 181, 182
Ксенакис Яннис (Xenakis, Iannis) (1922–2001) – греческий композитор, архитектор, инженер, с 1948 года живший во Франции – 98, 103
Кубелик Рафаэль Иероним (Kubelik, Rafael Jeroným) (1914–1996) – чешский дирижер – 261

Кугель Михаил Бенедиктович (р. 1946) – российский альтист, с 1990 года живший в Израиле и с 1996 года живущий в Бельгии – 52
Кун Эрнст (Kuhn, Ernst) – немецкий издатель – 148
Купер Кристина (Cooper, Kristina Reiko) (р. 1971) – американская виолончелистка – 225
Купреишвили Бесо (р. 1958) – грузинский режиссер – 200
Куррид Брайан (Currid, Brian) (р. 1970) – американский музыковед, с 1998 года живущий в Германии – 35
Курляндский Дмитрий Александрович (р. 1976) – российский композитор – 236
Куртаг Дьёрдь (Kurtág, György) (р. 1926) – венгерский композитор – 13, 178, 179
Курчо Мария (Curcio, Maria) (1918–2009) – итальянская пианистка, с 1965 года жившая в Великобритании – 242
Кусевицкий Сергей Александрович (1874–1951) – российский контрабасист, дирижер, с 1921 года живший во Франции и затем в США – 18, 23, 52
Кшенек Эрнст (Krenek, Ernst) (1900–1991) – австрийский композитор, с 1938 года живший в США – 94

Л

Лазарев Александр Николаевич (р. 1945) – российский дирижер – 122, 125, 128, 138, 259
Лазарев Эдуард Леонидович (р. 1935) – молдавский композитор – 45, 53
Лазебник Жак (Lazebnik, Jack) (1923–2004) – американский писатель – 87, 89
Лапин Сергей Георгиевич (1912–1990) – советский партийный и государственный деятель – 259
Лаул Рейн Генрихович (р. 1939) – российский музыковед, композитор – 56
Лахенман Хельмут (Lachenmann, Helmut) (р. 1935) – немецкий композитор – 166
Левандо Петр Петрович (1932–1993) – российский хоровой дирижер – 107
Левик Борис Вениаминович (1898–1976) – российский музыковед – 163
Левин Ханох (Levin, Hanoch) (1943–1999) – израильский поэт, драматург – 199
Леденев Роман Семенович (р. 1930) – российский композитор – 45, 121
Лейтин Дэвид (Laitin, David D.) (р. 1945) – американский политолог – 26
Лейферкус Сергей Петрович (р. 1946) – российский певец, с 2008 года живущий в Португалии – 191
Лем Станислав (Lem, Stanisław) (1921–2006) – польский писатель – 237
Леман Альберт Семенович (1915–1998) – российский композитор – 124, 177
Ленг Тан Маргарет (Leng Tan, Margaret) (р. 1945) – американская пианистка – 273
Ленин (наст. Ульянов) Владимир Ильич (1970–1924) – российский ученый-марксист, теоретик большевизма – 104, 123, 125, 173, 277, 279
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) – российский поэт, прозаик – 59, 218
Лескейз Уильям (Lescaze, William) (1896–1964) – американский архитектор – 166
де Леу Райнберт (de Leeuw, Reinbert) (р. 1938) – нидерландский дирижер, пианист, композитор – 176
Лёфлер Джеймс (Loeffler, James) – американский историк – 26, 27
Либерова Елена Юрьевна – российская певица – 59
Ливио Антуан (Livio, Antoine) (1937–2001) – французский журналист, музыкальный критик – 176
Лившиц Александр Борисович (1900–1970) – российский музыковед – 46
Лигети Дьёрдь Шандор (Ligeti, György Sándor) (1923–2006) – венгерский композитор, с 1956 года живший в Австрии – 49, 56, 116

Лидерман Хорхе Марио (Liderman, Jorge Mario) (1957–2008) – американский композитор – 49
Линдберг Магнус (Lindberg, Magnus) (р. 1958) – финский композитор, пианист – 241
Лисманн Отелло (Liesmann, Othello) – немецкий виолончелист – 212
Лист Ференц (Франц) (Liszt, Ferenc (Franz)) (1811–1886) – венгерский композитор, пианист, дирижер – 29, 236
Лобанов Василий Павлович (р. 1947) – российский пианист, композитор, с 1991 года живущий в Германии – 96, 127
Лобанова Марина Николаевна (р. 1953) – российский литератор, музыковед – 164
Локшин Александр Лазаревич (1920–1987) – российский композитор – 263
Лонг Маргарет (Long, Marguerite) (1874–1966) – французская пианистка – 249
Лопатников Николай Львович (1903–1976) – российский и американский композитор, с 1917 года живший в Европе и с 1939 года в США – 18
Лордкипанидзе Григорий (Гига) Давидович (1927–2013) – грузинский режиссер – 200
Лорио Ивонна (Loriod, Yvonne) (1924–2010) – французская пианистка – 57
Лорка Федерико Гарсиа (Lorca, Federico Garcia) (1898–1936) – испанский поэт, драматург – 65, 96
Лоуэлл Джеймс Расселл (Lowell, James Russell) (1819–1891) – американский поэт – 172
Луганский Николай Львович (р. 1972) – российский пианист – 255
Лукаш Николай (Мыкола) Алексеевич (1919–1988) – украинский литературовед, переводчик – 95, 96
Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) – российский революционер, писатель, переводчик, публицист – 19
Лурье Артур Сергеевич (Артур-Винцент; наст. Наум Израилевич) (1891–1966) – российский композитор, музыкальный теоретик, с 1922 года живший в Европе и с 1941 года в США – 9, 18, 263
Лурье Юлий (Юрий) Александрович (псевдоним Юлий Николин) (р. 1941) – российский киносценарист – 129
Любимов Алексей Борисович (р. 1944) – российский пианист – 76, 200, 212
Люксембург Роза (наст. Розалия Луксенбург) (Luxemburg, Rosa) (1871–1919) – немецкий социал-демократ – 198
Лютославский Витольд (Lutosławski, Witold) (1913–1994) – польский композитор, дирижер – 49, 52, 161
Лятошинский Борис Николаевич (1894–1968) – украинский композитор, дирижер – 93, 105

М

Ма Йо-Йо (Ma, Yo Yo) (р. 1955) – американский виолончелист – 222, 223, 225
Маазель Лорин (Maazel, Lorin) (1930–2014) – американский дирижер, скрипач, композитор – 267
Магритт Рене Франсуа Гислен (Magritte, René François Ghislain) (1898–1967) – бельгийский художник – 110
Майский Михаил Леопольдович (Миша) (Maisky, Misha) (р. 1948) – российский виолончелист, с 1972 года живущий в Израиле и Европе – 111
Макаревич Андрей Вадимович (р. 1953) – российский музыкант, поэт, композитор – 173
МакБерни Джерард (McBurney, Gerard) (р. 1954) – британский музыковед, композитор – 23, 151, 166, 188

МакБерни Саймон Монтагю (McBurney, Simon Montagu) (р. 1957) – британский режиссер, актер – 188, 193, 196
МакДауэлл Малкольм (McDowell, Malcolm; имя при рождении – Малкольм Джон Тейлор (Malcolm John Taylor) (р. 1943) – британский актер театра и кино – 173
Макин Андрей Сергеевич (р. 1957) – российский прозаик, с 1987 года живущий во Франции – 234
МакКэй Энн (McKay, Ann) – британский продюсер – 166
Малер Густав (Mahler, Gustav) (1860–1911) – австрийский композитор, дирижер, оперный режиссер – 71, 77, 90, 106, 121, 135, 138, 145, 148, 163, 199, 200, 203, 219, 220, 231, 260, 267
Малов Олег Юрьевич (р. 1947) – российский пианист – 127, 200
Мамисашвили Нодар Леванович (р. 1930) – грузинский композитор – 199
Ман Ву (Man, Wu) (р. 1963) – китайская исполнительница на пипе, с 1990 года живущая в США – 223
Мандельштам Осип Эмильевич (1891–1938) – российский поэт, переводчик – 113, 114, 115, 149, 152, 153, 154, 157, 159, 163, 170
Мансуров Фуат Шакирович (1928–2010) – российский и казахский дирижер – 51, 52
Мансурян Тигран Егиаевич (Ильич) (р. 1939) – армянский композитор – 199, 204
Маркиз Лев Иосифович (р. 1930) – российский скрипач, дирижер, с 1981 года живущий в Нидерландах – 164
Марков Альберт Александрович (р. 1933) – российский скрипач, дирижер, композитор, с 1975 года живущий в США – 99
Маркс Карл Генрих (Marx, Karl Heinrich) (1818–1883) – немецкий философ, социолог, экономист, общественный деятель – 125, 277
Мартынов Алексей Павлович (р. 1947) – российский певец – 217
Мартынов Владимир Иванович (р. 1946) – российский композитор, теоретик музыки – 10, 31, 32, 76, 78, 121, 122, 131, 134, 138, 200, 202, 204, 219, 221, 236, 281
Махарадзе Константин (Котэ) Иванович (1926–2002) – грузинский актер, спортивный комментатор – 200
Маццонис Чезаре (Mazzonis, Cesare) – итальянский драматург, музыкальный критик – 187
Мачавариани Алексей Давидович (1913–1995) – грузинский композитор – 198
Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930) – российский поэт – 11
Меерзон Яна (Meerzon, Yana) – канадский театровед – 25
Мейер Сабина (Meyer, Sabine) (р. 1959) – немецкая кларнетистка – 176, 178
фон Мекк Надежда Филаретовна (урожд. Фроловская) (1831–1894) – российская меценатка – 163
Мелентьева Татьяна Ивановна (р. 1937) – российская певица – 56
Мельников Александр Андреевич (р. 1939) – российский скрипач – 59
Менделеев Дмитрий Иванович (1834–1907) – российский ученый-химик – 279
Мендельсон Бартольди Якоб Людвиг Феликс (Mendelssohn Bartholdy, Jakob Ludwig Felix) (1809–1847) – немецкий композитор, дирижер – 220
Мендельсон Мозес (Моисей) (Mendelssohn, Moses) (1729-1786) – немецкий философ – 260
Мендельсон Фанни (Хензель Фанни) (Hensel, Fanny) (1805–1847) – немецкая певица, пианистка, композитор – 212
Менухин Иегуди (Menuhin, Yehudi) (1916–1999) – американский скрипач, дирижер, с 1959 года живший в Великобритании – 66, 165, 261
Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865–1941) – российский писатель, поэт – 282

Мериме Проспер (Mérimée, Prosper) (1803–1870) – французский писатель – 87
Мессиан Оливье (Messiaen, Olivier) (полное имя Оливье Эжен Шарль Проспер Мессиан – Olivier Eugène Charles Prosper Messiaen) (1908–1992) – французский композитор, органист, музыкальный теоретик, орнитолог – 54, 57, 64, 66, 98, 102, 105, 226, 263
Мета Зубин (Mehta, Zubin) (р. 1936) – индийский дирижер – 52
Метнер Николай Карлович (1879/1880–1951) – российский композитор, пианист, с 1921 года живший в Германии – 263
Мещанинов Петр Николаевич (1944–2006) – российский пианист, теоретик музыки, с 1992 года живший в Германии – 64, 212
Мийо Дариус (Milhaud, Darius) (1892–1974) – французский композитор – 94
Микеланджело Буонарроти (полное имя: Микеланджело ди Лодовико ди Лионардо ди Буонаррота Симони; Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) (1475–1564) – итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт, мыслитель – 214
Мильштейн Сергей Яковлевич (р. 1959) – российский пианист, с 1991 года живущий во Франции – 59
Мингелла Энтони (Minghella, Anthony) (1954–2008) – британский кинорежиссер, сценарист, драматург – 189
Минков Марк Анатольевич (1944–2012) – российский композитор – 121
Михайлов Лев Николаевич (1936–2003) – российский кларнетист, саксофонист, с 1986 года живший в Испании – 152
Михалков Никита Сергеевич (р. 1945) – российский актер, кинорежиссер – 279
Монигетти Иван Андреевич (р. 1948) – российский виолончелист, с 1990-х годов живущий в Швейцарии – 222, 223, 225
Монтеверди Клаудио (Monteverdi, Claudio) (1567–1643) – итальянский композитор, скрипач, певец – 71, 90
Монтень Мишель Эйкем де (Montaigne, Michel Eyquem de) (1533–1592) –французский писатель, философ – 70
Морз Мелвин (Morse, Melvin) (р. 1953) – американский врач – 71
Морзе Сэмюэл Финли Бриз (Morse, Samuel Finley Breese) (1791–1872) – американский изобретатель, художник – 146
Моррис Десмонд Джон (Morris, Desmond John) (р. 1928) – британский зоолог, этолог, художник-сюрреалист – 170
Мосолов Александр Васильевич (1900–1973) – российский композитор – 264
Моцарт Вольфганг Амадей (Mozart, Wolfgang Amadeus) (1756–1791) – австрийский композитор – 99, 113, 129, 131, 138, 147, 148, 152, 164, 176, 178, 191, 194, 201, 203, 212, 239, 241, 244, 245, 250, 255
Мошков Алексей (р. 1968) – российский скрипач, живущий в Бельгии – 59
Мравинский Евгений Александрович (1902–1988) – российский дирижер – 94, 268
Мукаяма Томоко (Mukaiyama, Tomoko) (р. 1963) – японская пианистка, живущая в Голландии – 185, 187
Мусин Илья Александрович (1903–1999) – российский дирижер, педагог – 249, 250, 265
Мусоргский Модест Петрович (1839–1881) – российский композитор – 31, 37, 54, 85, 90, 137, 190, 212
Муссу Николь (Mossoux, Nicole) (р. 1956) – бельгийский хореограф, танцовщик – 111
Мясковский Николай Яковлевич (1881–1950) – российский композитор – 49, 220, 255, 264

Н

Набоков Владимир Владимирович (1899–1977) – российский писатель, с 1919 года живший в Европе, с 1940 года – в США, с 1958 года – снова в Европе – 5, 234
Набоков Николай Дмитриевич (1903–1978) – французский и американский композитор, писатель, с 1919 года живший в Германии, с 1923 года во Франции и с 1933 года в США – 18
Назирова Эльмира Мирза Риза кызы (1928–2014) – азербайджанская пианистка, композитор, с 1990 года жившая в Израиле – 267
Насидзе Сулхан Иванович (1927–1996) – грузинский композитор – 200
Нгуен Лантуат Ланович (Nguyen Lantuat) (Nguyễn Lân Tuất) (р. 1935) – вьетнамский композитор, с 1959 года живущий в России – 14
Невский Александр Ярославич (Феодорович) (1220–1263) – русский князь – 58, 278
Невский Сергей Павлович (р. 1972) – российский композитор, с 1992 года живущий в Германии и России – 21, 22, 228, 229, 235, 236
Нельсон Вольдемар (1938–2006) – российский дирижер, с 1977 года живший в Германии – 259
Ни Виктор (Nee, Victor) (р. 1945) – американский социолог – 24
Нижарадзе Нино Надимовна (р. 1945) – грузинский художник театра, кино – 200
Николаев Владимир Аркадьевич (р. 1953) – российский композитор – 31
Новиков-Прибой Алексей Силыч (наст. Новиков Алексей Силантьевич) (1877–1944) – российский писатель – 88
Ноно Луиджи (Nono, Luigi) (1924–1990) – итальянский композитор – 161, 164
Ньютон Исаак (Newton, Isaac) (1643–1727) – британский ученый – 150

О

Обухов Николай Борисович (1892–1954) – российский композитор, теоретик музыки, с 1918 года живший во Франции – 18, 263
Ойстрах Давид Федорович (Фишелевич) (1908-1974) – российский скрипач, альтист, дирижер – 200, 247, 257, 266
Ойстрах Игорь Давидович (р. 1931) – российский скрипач, с 1996 года живущий в Бельгии – 120
Окуджава Булат Шалвович (1924–1997) – российский поэт, прозаик, сценарист, композитор – 5
Олтмен Джон (Altman, John) (р. 1949) – британский композитор – 173
Ольховский Андрей Васильевич (псевдоним Евгений Оленский) (1901–1969) – украинский композитор, музыковед, с 1949 года живший в США – 19
Онеггер Артюр (Honegger, Arthur) (1892–1955) – швейцарский и французский композитор, музыкальный критик – 56, 139
Орджоникидзе Гиви Шиоевич (1929–1984) – грузинский музыковед – 201
Орманди Юджин (наст. Блау Ене – Blau Jenő) (Ormandy, Eugene) (1899–1985) – венгерский скрипач, дирижер, с 1921 года живший в США – 121
Орнстейн Лео (Орнштейн Лев) (Ornstein, Leo) (1893–2002) – американский композитор, пианист – 17
Орф Карл (Orff, Carl) (1895–1982) – немецкий композитор – 138

П

Паваротти Лучано (Pavarotti, Luciano) (1935–2007) – итальянский певец – 242
Павленко Сергей Васильевич (р. 1952) – российский композитор – 96

Палестрина (Palestrina) (Джованни Пьерлуиджи да Палестрина) (Palestria) (ок. 1525–1594) – итальянский композитор – 107
Палиашвили Захарий Петрович (1871–1933) – грузинский композитор – 198, 201
Панина (урожд. Васильева) Варвара Васильевна (Варя) (1872–1911) – цыганская певица – 137
Параджанов Сергей Иосифович (Параджанян Саркис) (1924–1990) – армянский кинорежиссер, сценарист – 95
Парин Алексей Васильевич (р. 1944) – российский поэт, переводчик, театровед – 182, 202
Парцхаладзе Алексей Алексеевич (1897–1972) – грузинский композитор – 198
Парцхаладзе Мераб Алексеевич (1924–2008) – грузинский композитор – 44, 198
Пастернак Борис Леонидович (1890–1960) – российский поэт, писатель – 114, 259, 260
Певзнер Константин Григорьевич (1924–1994) – грузинский композитор, дирижер – 200
Пейко Николай Иванович (1916–1995) – российский композитор, дирижер – 162
Пекарский Марк Ильич (р. 1940) – российский исполнитель на ударных инструментах – 127, 164, 172, 181, 182, 183, 211
Пелевин Виктор Олегович (р. 1962) – российский писатель – 279
Пелецис Георгс (Георгий) (Pelecis, Georgs) (р. 1947) – латвийский композитор, музыковед – 122, 138, 273
Пендерецкий Кшиштоф (Penderecki, Krzysztof) (р. 1933) – польский композитор, дирижер – 29, 30, 96, 97
Перголези Джованни Батиста (Pergolesi, Giovanni Battista) (1710–1736) – итальянский композитор, скрипач, органист – 262
Перец Ицхак Лейбуш (1852–1915) – еврейский писатель – 84, 87
Перселл Генри (Purcell, Henry) (1659–1695) – британский композитор – 151
Петр I Великий (Петр Алексеевич) (1672–1725) – император всероссийский – 263, 279
Петрарка Франческо (Petrarca, Francesco) (1304–1374) – итальянский поэт – 58
Петров Сергей (р. 1953) – российский фотограф, живущий в США – 251
Петровская Екатерина Мироновна (Катя) (р. 1970) – украинская писательница, с 1999 года живущая в Германии – 234
Пилипчак Василий Григорьевич (р. 1951) – украинский композитор, валторнист – 100
Пиросмани Нико (наст. Николай Асланович Пиросманашвили (Пиросманишвили)) (1862–1918) – грузинский художник – 203
Пирумов Александр Иванович (1930–1995) – армянский и российский композитор – 64
Плакидис Петерис Густавович (р. 1947) – латвийский композитор, пианист – 124
Платонов (наст. Климентов) Андрей Платонович (1899–1951) – российский писатель – 38, 218
Плетнев Михаил Васильевич (р. 1957) – российский пианист, композитор, дирижер – 77
Плотникова Наталья Юрьевна (р. 1967) – российский музыковед – 123
По Эдгар Аллан (Poe, Edgar Allan) (1809–1849) – американский писатель, поэт – 182
Покровский Дмитрий Викторович (1944–1996) – российский фольклорист – 31, 181, 269, 271
Полевой (наст. Кампов) Борис Николаевич (1908–1981) – российский писатель – 26, 83

Понькин Владимир Александрович (р. 1951) – российский дирижер – 123, 174
Попов Валерий Сергеевич (р. 1937) – российский фаготист – 164
Попова-Журавленко Антонина Ивановна (1896–1981) – российская певица – 82
Пригов Дмитрий Александрович (1940–2007) – российский поэт, художник – 177
Прокофьев Сергей Сергеевич (1891–1953) – российский композитор, пианист, дирижер, с 1918 по 1936 годы живший в США – 18, 19, 34, 72, 94, 123, 144, 147, 170, 185, 196, 212, 220, 221, 238, 244, 255, 262, 263, 271
Пуленк Франсис Жан Марсель (Poulenc, Francis Jean Marcel) (1899–1963) – французский композитор, пианист – 220
Пульвер Лев (Лейб) Михайлович (1883–1970) – российский композитор – 85
Пуссер Анри (Pousseur, Henri) (1929–2009) – бельгийский композитор – 101
Пустыльник Иосиф Яковлевич (1905–1991) – российский композитор, музыковед – 81, 84
Путин Владимир Владимирович (р. 1952) – Президент Российской Федерации – 21, 32, 43, 229, 281
Пуччини Джакомо Антонио Доменико Микеле Секондо Мариа (Puccini, Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria) (1858–1924) – итальянский композитор – 189
Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) – российский поэт – 123, 218, 278, 279
Пшеничникова Наталья Александровна (р. 1960) – российская певица, флейтистка, композитор, с 1991 года живущая в Германии – 219, 225, 271
Пярт Арво (Pärt, Arvo) (р. 1935) – эстонский композитор, с 1979 года живший в Австрии и с 1980 года живущий в Германии и Эстонии – 10, 20, 32, 37, 39, 110, 118, 119, 123, 199, 231

Р

Рабинович-Бараковский Александр (р. 1945) – российский композитор, дирижер, с 1974 года живущий в Швейцарии – 20, 22, 41, 62, 63, 64, 77, 78, 79, 121, 122, 273
Равель Жозеф Морис (Ravel, Joseph-Maurice) (1875–1937) – французский композитор – 121, 169, 220, 241
Радонежский Сергий (до принятия монашества – Варфоломей Кириллович) (около 1319–1391 или 1392) – русский церковный деятель, преподобный – 215
Раева Ольга Семеновна (р. 1971) – российский композитор, с 1995 года живущая в Германии и России – 10, 21, 228
Райли Терри (Терренс Митчелл) (Riley, Terry) (р. 1935) – американский композитор – 76, 127
Райх Стивен Майкл (Reich, Stephen Michael) (р. 1936) – американский композитор – 76, 127
Раннев Владимир Владимирович (р. 1970) – российский композитор – 236
Раскатов Александр Михайлович (р. 1953) – российский композитор, с 1994 года живущий во Франции – 15, 21, 31, 36, 131, 142, 150, 152, 175, 176, 177, 178, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 196, 209
Ратгауз Даниил Максимович (1868–1937) – российский поэт – 172
Ратош Джонатан (наст. Уриел Шеллах) (Ratosh, Jonathan) (1909–1981) – израильский поэт – 46
Раутаваара Эйноюхани (Rautavaara, Einojuhani) (р. 1928) – финский композитор – 13
Раушенберг Роберт (Rauschenberg, Robert) (1925–2008) – американский художник – 215

Рахманинов Сергей Васильевич (1873–1943) – российский композитор, дирижер, с 1917 года живший в США – 18, 36, 43, 61, 71, 77, 123, 169, 220, 238, 241, 244, 250, 262, 263, 273, 274
Регаме (Регамей) Константин Константинович (1907–1992) – украинский композитор, востоковед, живший в Швейцарии – 101
Рембрандт Харменс ван Рейн (Rembrandt, Harmenszoon van Rijn) (1606-1669) – голландский художник – 239
Ременник Лариса Иосифовна – российский социолог, демограф, с 1991 года живущая в Израиле – 24
Ремник Дэвид (Remnick, David) (р. 1958) – американский журналист, писатель – 32
Репин Вадим Викторович (р. 1971) – российский скрипач, с 1989 года живущий за рубежом – 253
Рильке Райнер Мария (Rilke, Rainer Maria; полное имя: Рене Карл Вильгельм Иоганн Йозеф Мария Рильке; René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke) (1875–1926) – австрийский поэт – 96, 129, 130, 166
Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908) – российский композитор – 137, 138, 261, 262
Рихтер Святослав Теофилович (1915–1997) – российский пианист – 240, 244, 246, 247
Ричард II Бордоский (Richard II of Bordeaux) (1367–1400) – король Англии в 1377-1399 годы – 161
Рождественский Геннадий Николаевич (р. 1931) – российский дирижер – 77, 152, 259, 263
Рождественский Роберт Иванович (1932–1994) – российский поэт – 248
Ромителли Фаусто (Romitelli, Fausto) (1963–2004) – итальянский композитор – 204
Рославец Николай Андреевич (1881–1944) – российский композитор, музыковед, скрипач – 264
Россини Джоаккино Антонио (Rossini, Gioachino Antonio) (1792–1868) – итальянский композитор – 81
Ростропович Мстислав Леопольдович (1927–2007) – российский виолончелист, дирижер, с 1974 года живший за рубежом – 13, 20, 23, 38, 39, 146, 155, 225, 242, 246, 247, 256, 257
Рубинштейн Антон Григорьевич (1829–1894) – российский композитор, пианист, дирижер – 118
Рубинштейн Артур (Rubinstein, Arthur) (1887–1982) – польский пианист, с 1946 года живший в США – 238, 240, 261
Рубинштейн Лев Семенович (р. 1947) – российский поэт, литературный критик – 271
Рублев Андрей (ок. 1360–1430) – древнерусский иконописец – 279
Руссо Жан-Жак (Rousseau, Jean-Jacques) (1712–1778) – французский философ – 70
Рыбников Алексей Львович (р. 1945) – российский композитор – 122
Рыцарева Марина Григорьевна (р. 1946) – российский музыковед, с 1990 года живущая в Израиле – 30
Рябов Владимир Владимирович (р. 1950) – российский композитор, пианист – 123

С

Савенко Светлана Ильинична (р. 1946) – российская певица, музыковед – 121, 127, 202
Саган Карл Эдуард (Sagan, Carl Edward) (1934–1996) – американский астроном – 66

Саканое Отомо (годы жизни не установлены; примерно между 696 и 781 годами) – японская поэтесса – 129
Сакс Джоэл (Sachs, Joel) – американский пианист, дирижер – 100
Салманов Вадим Николаевич (1912–1978) – российский композитор – 55, 56, 82, 84, 122
Салонен Эса-Пекка (Salonen, Esa-Pekka) (р. 1958) – финский композитор, дирижер – 241
Саминский Лазарь (Элиэзер) Семенович (1882–1959) – российский композитор, музыковед, с 1919 года живший в Израиле и с 1920 года в США – 18
Самойлов Александр (р. 1950) – российский фотограф – 251
Самосуд Самуил Абрамович (1884–1964) – российский дирижер – 120
Сафо (Сапфо Милитенская) (ок. 630 до н.э.–ок 570 до н.э.) – древнегреческая поэтесса – 129, 130
Сахаров Андрей Дмитриевич (1921–1989) – российский физик, правозащитник – 247
Светланов Евгений Федорович (1928–2002) – российский дирижер, композитор – 234, 258, 265
Светличный Иван Алексеевич (1929–1993) – украинский писатель – 96
Свиридов Георгий Васильевич (1915–1998) – российский композитор, пианист – 32
Седельников Глеб Серафимович (р. 1944) – российский композитор – 121
Сенькин-Садовский Николай Трофимович (1914–1999) – российский певец – 140
Сергеева Татьяна Павловна (р. 1951) – российская пианистка, композитор – 127
Серкин Рудольф (Serkin, Rudolf) (1903–1991) – американский пианист – 238
Сидельников Николай Николаевич (1930–1992) – российский композитор – 121, 124, 210, 213, 216, 217, 220, 222, 264
Сикорски Ханс (Sikorski, Hans) (1899–1972) – немецкий издатель – 104, 150, 166, 171, 176
Сильвестров Валентин Васильевич (р. 1937) – украинский композитор – 92, 93, 94, 96, 110, 124, 200, 202, 203, 206, 218, 231, 264
Симеонов Константин Арсеньевич (1910–1987) – российский дирижер – 262
Симович Роман Аполлонович (1901–1984) – украинский композитор – 45
Симонов Юрий Иванович (р. 1941) – российский дирижер – 82, 85
Синайский Василий Серафимович (р. 1947) – российский дирижер, с 2002 года живущий в Голландии и России – 82, 155, 265
Синявский Андрей Донатович (псевдоним Абрам Терц) (1925–1997) – российский литературовед, писатель – 40
Сиркечи Ибрахим (Sirkeci, Ibrahim) (р. 1972) – британский маркетолог, социолог – 39, 40
Ситковецкий Дмитрий Юлианович (р. 1954) – российский скрипач, дирижер, с 1977 года живущий в США и Великобритании – 246
Ситковецкий Юлиан Григорьевич (1925–1958) – российский скрипач – 246
Скарлатти Джузеппе Доменико (Scarlatti, Giuseppe Domenico) (1685–1757) – итальянский композитор, клавесинист – 90
Сковорода Григорий Саввич (1722–1794) – украинский философ, поэт – 105, 107
Скребков Сергей Сергеевич (1905–1967) – российский музыковед – 45
Скрипка Сергей Иванович (р. 1949) – российский дирижер – 122
Скрябин Александр Николаевич (1872–1915) – российский композитор, пианист – 115, 162, 163, 263
Слонимский Сергей Михайлович (р. 1932) – российский композитор, музыковед, пианист – 32, 53, 222

Слонимский Николай Леонидович (1894–1995) – российский композитор, дирижер, музыковед, с 1920 года живший в США – 86
Смирнов Дмитрий Николаевич (р. 1948) – российский композитор, с 1991 года живущий в Великобритании – 10, 14, 21, 38, 96, 140, 141, 142, 143, 165, 171, 200, 206, 209, 275
Смирнова Евгения Александровна (1914–2003) – российская певица – 140
Смирнова (Солодченкова) Татьяна Георгиевна (р. 1940) – российский композитор, пианист – 120
Соколов Иван Глебович (р. 1960) – российский композитор, пианист, с 1995 года живущий в Германии и России – 10, 21, 23, 36, 38, 127, 134, 142, 209, 213, 273
Соколов Михаил Юрьевич (р. 1962) – российский журналист, историк – 22
Солженицын Александр Исаевич (1918–2008) – российский писатель, с 1974 года живший в Швейцарии, с 1976 года в США, а с 1994 года снова в России – 39, 243, 247
Солженицын Ермолай Александрович (р. 1970) – американский менеджер – 242
Солженицын Игнат Александрович (р. 1972) – американский пианист, дирижер – 242
Солженицын Степан Александрович (р. 1973) – американский менеджер – 242
Соллертинский Иван Иванович (1902–1944) – российский музыковед – 267
Сонам Дордже (наст. Олег Петрович Поздняков) (р. 1973) – российский лама – 272
Софроницкий Владимир Владимирович (1901–1961) – российский пианист – 162
Сохиев Туган Таймуразович (р. 1977) – российский дирижер – 158
Спиваков Владимир Теодорович (р. 1944) – российский скрипач, дирижер – 122, 155
Сталин (наст. Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1879–1953) – советский государственный и партийный деятель – 65, 143, 154, 189, 198, 249, 259, 263, 267, 274, 278, 279, 284
Станиславский (наст. Алексеев) Константин Сергеевич (1863–1938) – российский театральный режиссер, актер – 73
Станкович Евгений Федорович (р. 1942) – украинский композитор – 93
Старостина Татьяна Алексеевна (р. 1955) – российский музыковед – 123
Стенц Маркус (Stenz, Markus) (р. 1965) – немецкий дирижер – 178
Стерн Айзек (Исаак) (Stern, Isaac) (1920–2001) – американский скрипач – 238
Стоковский Леопольд (наст. Антони Станислав Болеславович) (Stokowski, Leopold) (1882–1977) – американский дирижер, органист – 95, 121
Столыпин Петр Аркадьевич (1862–1911) – премьер-министр России (1906–1911) – 278, 279
Стравинский Игорь Федорович (1882–1971) – российский композитор, с 1913 года живший во Франции и с 1939 года в США – 18, 30, 31, 54, 94, 95, 99, 100, 103, 121, 144, 153, 161, 169, 174, 204, 238, 261, 262, 263
Стриа Карол (Stryja, Karol) (1915–1998) – польский дирижер – 52
Строман Скотт (Stroman, Scott) – американский дирижер, джазовый исполнитель, живущий в Великобритании – 166
Стругала Тадеуш (Strugała, Tadeusz) (р. 1935) – польский дирижер – 52
Стуруа Роберт Робертович (р. 1938) – грузинский театральный режиссер – 199, 200, 201, 203
Суворов Александр Васильевич (1729–1800) – российский полководец – 279
Судзиловский Сергей Викторович (р. 1953) – российский виолончелист – 59
Сумера Лепо (Sumera, Lepo) (1950–2000) – эстонский композитор – 200
Суслин Виктор Евсеевич (1942–2012) – российский композитор, с 1981 года живший в Германии – 20, 142, 166, 169

Сушанская Римма – российская скрипачка, дирижер, с 1978 года живущая в США и Великобритании – 87
Сысоев Алексей Юрьевич (р. 1972) – российский композитор – 236
Сюмак Алексей Сергеевич (р. 1976) – российский композитор – 236

Т

Тавенер Джон (Tavener, John) (1944–2013) – британский композитор – 13, 76
Тан Дун (Tan, Dun) (р. 1957) – китайский композитор, с 1985 года живущий в США – 226
де Танги Анн (de Tinguy, Anne) (р. 1950) – французский историк, политолог – 14, 15, 43
Танеев Сергей Иванович (1856–1915) – российский композитор, пианист – 45, 53
Тарнопольский Владимир Григорьевич (р. 1955) – российский композитор – 10, 39, 40, 125, 131, 142, 150, 152, 169, 181, 206, 209
Тартини Джузеппе (Tartini, Giuseppe) (1692–1770) – итальянский скрипач, композитор – 135
Тарускин Ричард (Taruskin, Richard) (р. 1945) – американский музыковед – 30, 35, 38, 40, 263
Татлин Владимир Евграфович (1885–1953) – российский живописец, дизайнер – 270
Темирканов Юрий Хатуевич (р. 1938) – российский дирижер – 251
Тёмкин Дмитрий Зиновьевич (1894–1979) – российский композитор, с 1921 года живший в Германии и с 1924 года в США – 18
Тертерян Авет (Альфред) Рубенович (1929–1994) – армянский композитор, с 1994 года живший в Германии – 180, 199, 200, 264
Тибо Жак (Thibaud, Jacques) (1880–1953) – французский скрипач, композитор – 249
Тифтикиди Николай Фомич (1921–2014) – российский музыковед – 53
Тищенко Борис Иванович (1939–2010) – российский композитор – 56, 222
Тобис Борис Ильич (1940–1994) – российский композитор – 120
Токарева Надежда Владимировна (р. 1977) – российская скрипачка – 59
Тололян Хачик (Tölölyan, Khachig) – американский социолог – 43
Толстая Наталья – российская альтистка – 59
Толстой Лев Николаевич (1828–1910) – российский писатель – 73, 279
Томас Майкл Тилсон (Thomas, Michael Tilson) (р. 1944) – американский дирижер, пианист, композитор – 111, 115
Томин (наст. Колмановский) Сергей Эдуардович (р. 1945) – российский композитор, с 1990 года живущий в Германии – 121
Тонконогий Давид (1958–2003) – российский виолончелист, с 1990 года живший в США – 218, 219
Торадзе Давид Александрович (1922–1983) – грузинский композитор – 198, 199, 200
Торрес Лолита (наст. Беатрис Марианна) (Torres, Lolita (Beatriz Mariana)) (1930–2002) – аргентинская актриса, певица – 137
Третьяков Виктор Викторович (р. 1946) – российский скрипач, с 1996 года живущий в Германии – 122
Тримберг Зюскинд фон (Trimberg, Süßkind von) (ок. 1200–1250) – германский миннезингер – 28, 46
Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) – российский писатель – 276
Тухманов Давид Федорович (р. 1940) – российский композитор, с 1991 по 1997 годы живший в Германии – 21

Тэнгли Жан (Tinguely, Jean) (1925–1991) – швейцарский скульптор – 215
Тютчев Федор Иванович (1803–1873) – российский поэт – 169, 216, 217, 218
Тююр Эркки-Свен (Tüür, Erkki-Sven) (р. 1959) – эстонский композитор – 200

У

Уилсон Эдвард Осборн (Wilson, Edward Osborne) (р. 1929) – американский социолог, писатель – 70
Уилсон Элизабет (Wilson, Elizabeth) (р. 1947) – британская виолончелистка, музыковед – 23, 267, 268
Уманский Кирилл Алексеевич (р. 1962) – российский композитор, органист – 123
Уствольская Галина Ивановна (1919–2006) – российский композитор – 32, 81,110, 209, 212, 213, 214, 267

Ф

Фауст Изабель (Faust, Isabelle) (р. 1972) – немецкая скрипачка – 178
Фега Пьер (Feuga, Pierre) (1942–2008) – французский писатель – 76
Федосеев Владимир Иванович (р. 1932) – российский дирижер – 122, 259
Фелдман Мортон (Feldman, Morton) (1926–1987) – американский композитор – 215, 273
Феллини Федерико (Fellini, Federico) (1920–1993) – итальянский кинорежиссер – 125
Фельцман Владимир Оскарович (р. 1952) – российский пианист, с 1987 года живущий в США – 111, 112, 249
Фельцман Оскар Борисович (1921–2013) – российский композитор – 249
Фернихоу Брайан Джон Питер (Ferneyhough, Brian John Peter) (р. 1943) – британский композитор – 213
Фибоначчи Леонардо Пизанский (Fibonacci, Leonardo Pisano) (1180–1240) – итальянский математик – 146
Филановский Борис Данилович (р. 1968) – российский композитор, с 2012 года живший в Израиле и с 2013 года живущий в Германии – 22, 24, 25, 38, 228, 231, 232, 233
Филоненко Александра Борисовна (р. 1972) – российский композитор, с 1996 года живущая в Германии – 21, 228
Финко (наст. Финкельштейн) Давид Рафаилович (р.1936) – российский композитор, дирижер, пианист, скрипач, с 1979 года живущий в США – 20, 26, 27, 56, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91
Фирсова Алиса Дмитриевна (Firsova, Alissa) (р. 1986) – британский композитор, пианистка – 151
Фирсова Елена Олеговна (р. 1950) – российский композитор, с 1991 года живущая в Великобритании – 10, 11, 13, 21, 96, 140, 141, 147, 149, 155, 156, 157, 158, 165, 200, 209
Фишер Эвери Роберт (Fisher, Avery Robert) (1906–1994) – американский инженер, предприниматель, меценат – 242
Флиер Яков Владимирович (1912–1977) – российский пианист – 249, 250, 252
Фортунатов Юрий Александрович (1911–1998) – российский музыковед – 121, 122, 123, 124, 177
Фраенов Виктор Павлович (1930–2003) – российский музыковед – 21, 177
Франк Анна (Frank, Anne), Аннелиз Мария (Anneliese Marie) (1929–1945) – еврейская девочка – 26

Франкштейн Борис Семенович (р. 1949) – российский композитор, пианист – 124
Фрейд Зигмунд (Сигизмунд Шломо) (Freud, Sigmund) (1856–1939) – австрийский психолог – 90
Фрид Григорий Самуилович (1915–2012) – российский композитор, художник – 120, 121
Фрид Мария (Frid, Maria) – шведский театральный режиссер – 271
Фридман Илья Зиновьевич (р. 1942) – российский пианист, живущий в Германии – 77
Фридман Томас Лорен (Friedman, Thomas Loren) (р. 1953) – американский журналист – 21
Фриман (Фримэн) Джеймс (Freeman, James) (р. 1939) – американский дирижер – 83, 85
Фролова-Уокер Марина Вадимовна (р. 1966) – российский музыковед, с 1994 года живущая в Великобритании – 34
Фромм Эрих Зеликманн (Fromm, Erich Seligmann) (1900–1980) – немецкий социолог, философ – 86
Фрумкин Владимир Аронович (р. 1929) – российский музыковед, с 1974 года живущий в США – 81
Фэй Лорел Элизабет (Fay, Laurel Elizabeth) – американский музыковед – 23

Х

Хаев Алексей Васильевич (Haieff, Alexei) (1914–1994) – американский композитор – 18
Хармс (наст. Ювачёв) Даниил Иванович (1905–1942) – российский писатель, поэт – 113, 209, 270, 271
Харрисон Джордж (Harrison, George) (1943–2001) – британский рок-музыкант, певец, композитор – 57
Хачатурян Арам Ильич (1903–1978) – армянский и российский композитор – 45
Хачатурян Эмин Левонович (1930–2000) – армянский и российский дирижер, композитор – 173
Хейфец Иосиф Рувимович (Яша) (Heifetz, Jascha) (1901–1987) – американский скрипач – 254
Хеллберг-Хирн Елена Георгиевна (Филатова) – российский ученый-семиотик, культуролог, живущая в Финляндии – 34
Хендрикс Джими (Джонни Ален) (Hendrix, Jimi) (1942–1970) – американский гитарист, певец, композитор – 57
Хенце Ханс Вернер (Henze, Hans Werner) (1926–2012) – немецкий композитор, с 1953 года живший в Италии – 131
Хиндемит Пауль (Hindemith, Paul) (1895–1963) – немецкий композитор – 56, 163
Хиршхорн Филипп (Hiršhorns, Filips) (1946–1996) – латвийский скрипач, с 1971 года живший в Израиле и с 1973 года в Бельгии – 55, 111, 113
Хлебников Виктор Владимирович (Велимир) (1885–1922) – российский поэт, прозаик – 60, 100, 101, 104, 105, 170, 177, 184, 218, 221
Хмыз Илья Владимирович (р. 1973) – российский композитор, звукорежиссер – 269, 272
Холл Стюарт (Hall, Stuart) (1932–2014) – британский социолог – 24
Холланд Джон (Holland, John) (1350-е–1400) – граф, сводный брат короля Англии Ричарда II – 161
Холопов Юрий Николаевич (1932–2003) – российский музыковед, теоретик музыки – 121, 122, 123, 141, 149, 177, 232

Холопова Валентина Николаевна (р. 1935) – российский музыковед – 123
Хрущев Никита Сергеевич (1894–1971) – советский государственный и политический деятель – 94, 274
Хубутия Нана – грузинская пианистка – 200
Хэйнен (Хейнен) Элизабет (Heinen, Elizabeth) – американская арфистка – 83

Ц

Царева Екатерина Михайловна (р. 1936) – российский музыковед – 121
Царлино Джозеффо (Zarlino, Gioseffo) (ок.1517–1590) – итальянский теоретик музыки, композитор – 70
Цветаева Марина Ивановна (1892–1941) – российская поэтесса – 129, 130, 150, 170
Цеткин Клара (Zetkin, Clara) (1857–1933) – немецкий политик – 198
Цзо Чжень Гуань (Виктор Цзо) (Tso, Chen Guan) (р. 1945) – китайский композитор, с 1961 года живущий в России – 14
Циммерман Бернд Алоиз (Zimmermann, Bernd Alois) (1918–1970) – немецкий композитор – 178
Циммерман Табеа (Zimmermann, Tabea) (р. 1966) – немецкая альтистка – 52
Цинцадзе Сулхан Федорович (1925–1991) – грузинский композитор –199, 200
Цуккерман Виктор Абрамович (1903–1988) – российский музыковед – 45

Ч

Чайковский Петр Ильич (1840–1893) – российский композитор – 36, 77, 85, 121, 123, 131, 157, 159, 163, 172, 182, 190, 191, 220, 229, 233, 234, 238, 244, 254, 255, 262, 267, 273, 274, 279
Чаргейшвили Нектариос Нектариосович (псевдоним Н. Яковлев) (1937–1971) – российский композитор – 125
Чемберджи Екатерина Владимировна (р. 1960) – российский композитор, пианистка, с 1990 года живущая в Германии – 123
Черепнин Александр Николаевич (1899–1977) – российский композитор, пианист, теоретик музыки, с 1921 года живший во Франции и с 1948 года в США – 18
Черепнин Николай Николаевич (1873–1945) – российский композитор, дирижер, с 1921 года живший во Франции – 18, 263
Чехов Антон Павлович (1860–1904) – российский писатель – 82, 84
Чигарева Евгения Ивановна (р. 1939) – российский музыковед – 121
Чхеидзе Темур Нодарович (р. 1943) – грузинский и российский театральный режиссер – 200

Ш

Шаверзашвили Александр Васильевич (р. 1919) – грузинский композитор – 199, 203
Шагал Марк Захарович (1887–1985) – белорусский, российский живописец, сценограф, поэт, с 1923 года живший во Франции – 184
Шалон Давид (Shalon, David) (1950–2000) – израильский дирижер – 52
Шамеева Наталья Хамидовна (р. 1939) – российская арфистка – 83
Шанкар Рави (Shankar, Ravi) (1920–2012) – индийский ситарист, композитор – 57
Шапорин Юрий (Георгий) Александрович (1887–1966) – российский композитор – 45

Шарлат Евгений Владленович (р. 1977) – российский композитор, с 1994 года живущий в США – 21, 85, 228
Шафаревич Игорь Ростиславович (р. 1923) – российский математик, публицист – 39
Шахиди Толиб (Толиб-хон) (р. 1946) – таджикский композитор – 122
Шахназаров Карен Георгиевич (р. 1952) – российский кинорежиссер, сценарист, продюсер – 173
Шварц Бетти Иосифовна (р. 1922) – российский литературовед, журналист, с 1987 года живущая в США – 267
Шварц Борис (Schwarz, Boris) (1906–1983) – американский скрипач, музыковед – 9
Шварц Евгений Львович (1896–1958) – российский драматург – 199
Шварцкопф Элизабет (Schwarzkopf, Olga Maria Elisabeth Frederike) (1915–2006) – немецкая певица – 178
Швелидзе Мириан (р. 1947) – грузинский художник, сценограф – 200
Шебалин Виссарион Яковлевич (1902–1963) – российский композитор – 45, 264
Шекспир Уильям (Shakespeare, William) (1564–1616) – британский драматург, поэт – 154
Шелер Макс (Scheler, Max) (1874–1928) – немецкий философ – 70
Шёнберг Арнольд (Schönberg, Arnold) (1874–1951) – австрийский композитор, теоретик музыки – 29, 51, 97, 99, 103, 141, 144, 148, 159, 163, 176, 177, 199, 203, 236, 262
Шенг Брайт (Sheng, Bright) (р. 1955) – американский композитор, дирижер, пианист – 241
Шенгелая Георгий Николаевич (р. 1937) – грузинский кинорежиссер – 200, 203
Шендерович Виктор Анатольевич (р. 1958) – российский писатель – 281
Шеффер Богуслав (Schäffer, Bogusław) (р. 1929) – польский композитор, музыковед – 96, 102
Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих фон (Schiller, Johann Christoph Friedrich von) (1759–1805) – немецкий поэт, философ, драматург – 96
Шиллингер Иосиф Моисеевич (1895–1943) – российский композитор, теоретик музыки, с 1928 года живший в США – 15, 18
Шин Грэм (Sheen, Graham) (р. 1952) – британский фаготист – 166
Шишкин Михаил Павлович (р. 1961) – российский писатель – 234
Шнабель Артур (Schnabel, Artur) (1882–1951) – австрийский пианист, композитор – 244
Шнейдер Бруно (Schneider, Bruno) (р. 1957) – швейцарский валторнист – 178
Шнитке Альфред Гарриевич (1934–1998) – российский композитор, с 1990 года живший в Германии – 10, 20, 32, 33, 34, 37, 45, 67, 76, 90, 101, 110, 113, 116, 118, 122, 123, 124, 125, 128, 137, 140, 147, 150, 152, 165, 166, 178, 190, 199, 200, 204, 206, 207, 212, 221, 226, 231, 235, 247, 251
Шолом-Алейхем (наст. Соломон (Шолом) Наумович (Нохумович) Рабинович) (1859–1916) – еврейский писатель, драматург – 28, 50, 84, 87
Шолти Георг (наст. Штерн, Дьёрдь (Stern, György)) (Solti, Georg) (1912–1997) – венгерский и британский дирижер – 261
Шопен Фредерик Франтишек (Chopin, Fryderyk Franciszek) (1810–1849) – польский композитор, пианист – 61, 77, 115, 185, 212, 213, 239, 241
Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975) – российский композитор – 30, 34, 36, 37, 45, 56, 60, 61, 65, 73, 90, 95, 105, 107, 118, 121, 123, 134, 137, 138, 143, 144, 147, 155, 156, 158, 159, 162, 165, 171, 176, 190, 193, 203, 212, 215, 218, 219, 220, 221, 231, 233, 238, 244, 247, 255, 256, 257, 262, 266, 267, 268

Шпигельман (Спигелман) Джоэл (Джоэль, Уоррен) (Spiegelman, Joel Warren) (р. 1933) – американский композитор, дирижер, пианист – 98
Шток Николай Валерьевич (р. 1959) – российский художник, фотограф – 271
Штокхаузен Карлхайнц (Stockhausen, Karlheinz) (1928–2007) – немецкий композитор, теоретик музыки – 56, 57, 67, 101, 132, 135, 203, 204, 213, 215
Штраус Рихард (Strauss, Richard) (1864–1949) – немецкий композитор – 163, 262
Шуберт Франц Петер (Schubert, Franz Peter) (1797–1828) – австрийский композитор – 77, 90, 112, 157, 180, 212, 219, 220, 241, 256
Шуглиашвили Михаил (1941–1996) – грузинский композитор – 199
Шуман Роберт (Schumann, Robert) (1810–1856) – немецкий композитор, пианист, музыкальный критик – 101, 170, 185, 220, 240, 241, 250
Шуть Владислав Алексеевич (р. 1941) – российский композитор, с 1992 года живущий в Великобритании – 10, 21, 142, 161, 164

Щ

Щедрин Родион Константинович (р. 1932) – российский композитор, с 1991 года живущий в Германии – 21, 30, 45, 125, 128, 241
Щербачев Владимир Владимирович (1889–1952) – российский композитор – 264

Э

Эвальд Зинаида Викторовна (1894–1942) – российский музыковед, фольклорист – 186
Эдельман Джордж (Георгий) – российский музыкант, продюсер, живущий во Франции – 187
Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898–1948) – российский кинорежиссер, сценарист – 102
Эйфман Борис Яковлевич (Янкелевич) (р. 1946) – российский хореограф, балетмейстер – 205
Эльгар (Элгар) Эдуард Уильям (Elgar, Edward William) (1857–1934) – британский композитор – 255
Энгельс Фридрих (Engels, Friedrich) (1820–1895) – немецкий философ – 195
Эренбург Илья Григорьевич (1891–1967) – российский писатель – 65
Эткинд Ефим Григорьевич (1918–1999) – российский литературовед, с 1974 года живший во Франции – 58

Ю

Юдина Мария Вениаминовна (1899–1970) – российская пианистка – 164, 248
Юзефович Виктор Аронович (р. 1937) – российский альтист, музыковед – 53
Юнг Карл Густав (Jung, Carl Gustav) (1875–1961) – швейцарский психиатр – 68, 69, 71, 72, 75
Юровский Владимир Михайлович (1915–1972) – российский композитор – 259
Юровский Владимир Михайлович (р. 1972) – российский дирижер, с 1990 года живущий в Германии и Великобритании – 23, 234, 258, 259
Юровский Михаил Владимирович (р. 1945) – российский дирижер, с 1990 года живущий в Германии – 121, 122
Юсупова Ираида Рафаэльевна (р. 1962) – российский композитор – 31
Юхананов Борис Юрьевич (р. 1957) – российский режиссер, писатель – 236

Я

Якамоти Отомо (717–785) – японский поэт – 129
Яковенко Сергей Борисович (р. 1937) – российский певец
Янкилевский Владимир Борисович (р. 1938) – российский художник, с 1989 года живущий в США, Франции и России – 51, 53
Янковский Олег Иванович (1944–2009) – российский актер театра и кино – 173
Янсонс Арвид Кришевич (Jansons, Arvīds) (1914–1984) – латвийский дирижер – 55

Книжное издание

Дубинец Елена Александровна

МОЦАРТ ОТЕЧЕСТВА НЕ ВЫБИРАЕТ

О музыке современного русского зарубежья

Художник Е. Андреева
Компьютерная верстка В. Семенковой

Форм. бум. 70x108 1/16. Печ. л. 19,5

«Музиздат»