

Анна Амраховна Амраховаamrahovaaa54@hotmail.com

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая Научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

Юрий Васильевич Воронцовyuryvorontsov@yandex.ru

Композитор, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Константин Владимирович Зенкинkzenkin@list.ru

Доктор искусствоведения, проректор по научной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского

Anna A. Amrakhovaamrahovaaa54@hotmail.com

Dr. Habil. in Art Studies, Associate professor of Music Theory Department of M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Head of Research Analytics Department of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russian Music Theory Society

Yuri V. Vorontsovyuryvorontsov@yandex.ru

Composer, Professor of the Composition Department of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory

Konstantin V. Zenkinkzenkin@list.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Vice-Rector for Research, Professor of Foreign Music History Department of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory

Кирилл Алексеевич Уманскийkirillumansky@mail.ru

Композитор, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Вячеслав Геннадиевич Цыпинtsypline@yandex.ru

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Kirill A. Umanskiykirillumansky@mail.ru

Composer, Associate Professor of the Orchestration Department of P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Vyacheslav G. Tsy-pintsypline@yandex.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Leading Research Fellow at the Scientific Research Center for Methodology of Historical Musicology of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory

Метадискурс современной музыкальной культуры России (беседы о Веберне)

Аннотация

В данной подборке материалов впервые публикуются два интервью Цыпина, взятые у композиторов Р. Леденёва и Э. Денисова о творчестве А. Веберна. Интервью были взяты в 1988 году и ни разу нигде не публиковались. О проблемах отечественного авангарда, восприятия творчества Веберна тогда и сейчас рассуждают композиторы К. Уманский, Ю. Воронцов, музыковед К. Зенкин. В центре внимания – вопросы значимости творчества Веберна для всей мировой культуры, оригинальность русского пути в истории музыкального искусства, проблема преемственности традиций и своеобычия новизны в творчестве современных композиторов.

Ключевые слова

А. Веберн, Э. Денисов, Р. Леденев, традиции и новаторство, авангард в музыке, особенности русского авангарда в искусстве XX века

Metadiscourse of modern musical culture of Russia (discussions on Webern)

Abstract

The collection of materials introduces two interviews with the composers R. Ledenev and E. Denisov about A. Webern's oeuvre. Conducted by V. Tsypin in 1988, the interviews have never been published. The issues of the Russian avant-garde, the perception of Webern's music then and now are discussed by the composers K. Umanskiy, Yu. Vorontsov, the musicologist K. Zenkin. The importance of Webern's oeuvre for the world culture, the uniqueness of Russian way in the music history is in the focus, as well as the issue of continuity of traditions and originality of the contemporary composers' oeuvre.

Keywords

A. Webern, E. Denisov, R. Ledenev, traditions and novelty, music avant-garde, peculiarities of Russian avant-garde in the 20th century art

От редакции

Журнал Общества теории музыки начинает публикацию новой рубрики, которую, с некоторой долей амбициозности, мы решили назвать «Метадискурс современной музыкальной культуры России».

Здесь будут представлены материалы недавней нашей истории: доселе не публиковавшиеся интервью и беседы, дневниковые записи из личных архивов музыкантов, их переписка. Слово «недавней» не должно вводить в заблуждение, ибо оно несет только хронологический смысловой оттенок «незначительности», краткости временного отрезка, отделяющего нас от настоящего. На самом деле, поистине тектонический слом, который произошел в нашей стране после развала Советского Союза, привел к таким переменам в культуре, на осмысление которых в иные времена (и локации) уходила жизнь поколений.

Цель новой рубрики — сделать доступными для музыкальной общественности документы, хранящиеся в личных архивах, дабы не допустить забвения исторических фактов, событий, доминирующих в иную эпоху взглядов, оценок.

Но мы не ограничимся лишь охранительной миссией. Наша задача — гораздо шире. Мы постараемся не только превратить неизвестные тексты в достойные истории, но и ввести их в современный культурологический контекст. Поэтому каждая архивная публикация будет сопровождаться беседами с нашими современниками — композиторами, музыковедами, культурологами. Таким образом, спасенные от забвения тексты будут сопровождаться многосторонними комментариями. Цель этой акции — дать доселе неизвестным дискурсам новую жизнь, сделав их предметом современной интерпретации. Только поместив реалии нашей истории в поле современной научной рефлексии, можно будет осуществить связь времён и преемственность традиций. Такой подход к подаче материала — превращение исторических фактов (оценок, взглядов) в объекты современного культурологического (музыковедческого и философского) контекстов, и позволит создать то, что мы назвали «метадискурсом современной музыкальной культуры».

А. А. Амрахова

В. Цыпин

Беседы о Веберне с Р. Леденёвым и Э. Денисовым

Публикуемые беседы состоялись в далеком 1988 году: с Р. С. Леденевым — 5 апреля в одном из классов Московской консерватории; с Э. В. Денисовым — примерно в то же время (с разницей, возможно, в несколько дней) в его московской квартире на Кутузовском проспекте.

В то время я интересовался Веберном, в особенности его поздними опусами. В числе прочих меня занимал вопрос о звуке. Всем известно, что Веберн не отличался «многословием», что «нот» у него немного, но это, разумеется, только внешняя сторона дела. Не менее известно о замечательном «порядке» в музыке австрийского композитора, о ее структурированности, которая кажется всеохватной и всепроникающей в большей мере, чем у его предшественников и современников. В таких сочинениях, как Симфония ор. 21, она распространяется не только на звуковысотность, но и на ритм, динамику, тембры, штрихи. Структуру и порядок мы представляем себе, в самом общем плане, как единство в многообразии, а единство в многообразии ощущаем благодаря повторениям. Вот и у Веберна закономерно повторяется один и тот же набор звуков, ритмов, штрихов, как будто перед нами медленно поворачивается кристалл, открывая разные свои грани. Стравинский однажды сказал про Веберна: «Осужденный на полный неуспех в этом торгашеском мире, полном невежества и безразличия, он непоколебимо продолжал вытачивать свои алмазы, свои ослепительные алмазы — его умение было здесь так совершенно!» [2, 170].

Ясно, однако, что сами по себе повторения новых сущностей не создают, а только демонстрируют нечто бывшее с разных точек зрения. Также понятно, что повторения есть всегда и везде; вопрос лишь в том, что является в каждом конкретном случае зерном, ни на что не сводимой сущностью. Веберн представляется в данном отношении особенно радикальным: если абстрагироваться от всех повторений (в самом широком смысле) в ранее упомянутой его Симфонии, то окажется, что все в ней сводится, пусть и не без остатка, к весьма элементарной симметричной конструкции, которая — в силу самой симметрии — уже содержит в себе повторение.

Это — зерно, ставшее редким по красоте растением¹, а точнее — серия, поскольку мы имеем дело в данном случае с додекафонным сочинением. В связи с серией возникает главный вопрос: мыслилась ли (лучше было бы сказать «слышилась ли») она изначально в звуке или же родилась как некая интеллектуальная конструкция?

Строго говоря, он не имеет решения. «Его следовало бы задать самому Веберну», заметил я в шутку на одном из занятий со своим научным руководителем, Евгением Владимировичем Назайкинским. Евгений Владимирович отреагировал, как часто бывало, неожиданно: «Ну так и задайте — не Веберну, конечно, а другим композиторам, которые хорошо его понимают. Ответ будет аутентичным настолько, насколько это возможно».

Таким образом я побывал у Э. В. Денисова, который был далеко не чужд серийной техники, и у Р. С. Леденева, с музыкой которого я познакомился довольно давно, еще в училище, когда писал курсовую работу в классе Ю. Н. Холопова по «Десяти эскизам для камерного оркестра», ор. 17, близким к веберновским ор. 5, 6 или 10.

В разговорах с Э. В. Денисовым и Р. С. Леденевым, как я сейчас помню, затрагивались самые разные сюжеты, однако сохранились только фрагменты о Веберне. Сегодня они существуют в виде машинописи с подписями обоих композиторов и до сих пор не публиковались.

В. Г. Цыпин

¹ Веберн любил этот образ: «Корень, в сущности, не что иное, как стебель; стебель не что иное, как лист; лист, опять-таки, не что иное, как цветок: вариации одной и той же мысли» [1, 77].

Беседа с Р. С. Леденевым

В. Ц.: *Каково Ваше отношение к музыке Веберна до 20 опуса и после (условно, конечно)? Есть ли тут отличие и, если есть, в чем оно — для Вас?*

Р. Л.: Отличие есть, для меня оно несомненно. Раннюю музыку Веберна я люблю больше. Поздние опусы интересны технологически, как идея, реализованная и доведенная до конца. Они — эти опусы — представляются мне менее эмоциональными, более сухими, менее выразительными.

В. Ц.: *А с точки зрения Веберна: была ли в них внутренняя необходимость?*

Р. Л.: Для него, для его идеи, это было движение вперед. Но двигаясь вперед, он удалялся от главного и позитивного пути музыки. Он шел в том направлении, в каком и должен был идти, иначе его идея не была бы осуществлена. Но он ушел от эмоциональности музыки; я бы даже сказал, он вышел за рамки эмоциональности в музыке. Поздний Веберн, по-моему, чрезмерно рационален. Мне не нравится расчет в музыке — чрезмерный, близкий к механическому.

В. Ц.: *Следовательно, есть какие-то очертания сферы музыкального, границы, которые можно перейти и нарушить, и для Вас они связаны с критерием эмоционального?*

Р. Л.: Для меня — да. Но «музыкальное» сейчас трактуется очень расширительно. Для каждого, по-видимому, свои очертания «музыкального».

В. Ц.: *Что, на Ваш взгляд, более всего характеризует Веберна со стороны «музыкального»?*

Р. Л.: Он очень тонко слышал звук, это было всегда, и это отличает его от некоторых его последователей; трудно даже его в этом отношении с кем-то сравнить. Однако Веберн всегда соотносил его со своей системой, может быть, слишком соотносил. Он уводил музыку в область высокого, чистого искусства, пожалуй, даже за пределы искусства.

В. Ц.: *А что там, за пределами искусства?*

Р. Л.: Трудно сказать. Для Веберна, я думаю, — религия. Вообще, к Веберну как человеку и личности нельзя относиться иначе, как уважительно. По поводу же позднего его творчества... Не оскудение ли это красок? Не беднее ли оно интонационно? Мне не хватает там жизни; его идея увела его за грань жизни.

В. Ц.: *Не заключалась ли эта идея, кроме всего прочего, в самой музыке — хотя бы как одна из идей?*

Р. Л.: Конечно, эта тенденция имела в самой музыке. Так, музыка сама подвела Шенберга к его системе: озарением каким-то она не была. Вопрос лишь в том, улучшило это музыкальную ситуацию или нет. Веберн же, обладавший особым складом ума, довел систему Шенберга до идеально чистого воплощения. По особенностям ли своей природы или под влиянием учителя, но Веберн полностью доверился додекафонии, идее оперирования звуком.

В. Ц.: *Есть ли разница между тем, что делал Веберн в его поздних опусах, и тем, что создавалось (правда, уже после Веберна), походящему выражению, «логарифмической линейкой»?*

Р. Л.: Разумеется. Веберн был замечательно талантливым человеком, и на всем, что он делал, это всегда отражалось. В тех сочинениях, о которых Вы упомянули (после Веберна), нет формы как таковой, нет, следовательно, и совершенной формы. У Веберна же есть строгость и законченность, идеальный порядок. Я уже говорил, он слышит тембры, их соотношения, их гармонию, именно как музыкант. Это было у него с самого начала. Тут равных себе он не знал.

В. Ц.: *Но ведь звука-то при этом у Веберна не много?*

Р. Л.: У Веберна действительно была потребность, чтобы звука было как можно меньше. Кажется иногда, что он хотел все привести к одному, не существующему в

природе инструменту. Для него были важны некие мысли, высказываемые не звуковыми красками, а самой основой звука.

В. Ц.: *А эти мысли — были ли они изначально связаны со звуком? Рождались ли они «в звуке»?*

Р. Л.: Вероятно, нет, звук тут не первичен.

В. Ц.: *И последний вопрос: по поводу интонации. В какой мере искусство Веберна интонационно?*

Р. Л.: Смотря как представлять себе интонацию. Для меня интонация — живое, живущее существо, абсолютно органическая естественность. Поздняя музыка Веберна, на мой взгляд, по сравнению с ранней его музыкой, не интонационна.

В. Ц.: *Что же там есть, если нет интонации?*

Р. Л.: Там есть рациональные конструкции, опущенные и погруженные в звуки. В минимум звуков. Интонация требует другого.

Беседа с Э. В. Денисовым

В. Ц.: *Что Вы думаете о музыке Веберна после 20 опуса?*

Э. Д.: Я не ставлю здесь жесткой границы — до 20 опуса и после. Несмотря на то, что Веберн менял манеру своего письма — она становилась у него со временем более аскетичной, — он всегда оставался самим собой. Его переход от тональной и квазитональной музыки к атональной и, далее, двенадцатитоновой музыке, — почти незаметен; по крайней мере, он более незаметен, чем у Шенберга. Я вообще считаю, что Веберн и Берг более органично ассимилировали двенадцатитоновую технику, чем человек, который первым ее последовательно применил.

Все, что характерно для Веберна двенадцатитонового периода, есть, в той или иной степени, и в предшествующих периодах. Основы его музыкальной эстетики и композиционные принципы сформировались гораздо раньше. Как композиторская личность Веберн сложился очень рано; ор. 3, ор. 4 — это чистый Веберн, не говоря уже о Шести пьесах для оркестра, Багателях и т.п.

Когда человек меняет манеру своего письма, он часто в чем-то себя ограничивает. Первые сочинения Веберна с последовательным применением двенадцатитоновой техники даже более аскетичны, чем Багатели ор. 9, или, с другой стороны, чем поздние опусы, как Вторая кантата. В них больше — в хорошем смысле слова — абстрактного письма. Абстрактного от жанровости. Уход в сферу чего-то абсолютного. Приближение к музыке старых нидерландцев.

В. Ц.: *А поздние опусы Веберна, Симфония ор. 21, ее первоначальная идея: связана ли она со звуком или это какая-то иная идея? Первичен ли здесь звук?*

Э. Д.: В Симфонии, мне кажется, он не столь первичен. Я думаю, что в Симфонии основная, исходная идея — чисто конструктивная. Другое дело, что это сочинение глубоко музыкальное, имеющее настоящую, большую музыкальную ценность.

Та конструктивность в высоком смысле слова, которая у Веберна — особенно позднего — присутствует всегда, играет очень важную роль. Когда я обнаруживал в Вариациях ор. 27 какие-то закономерности, о которых раньше не подозревал (в частности, особые последования чисел — 7, 11 и т. п.), это было для меня одним из способов проникнуть поглубже в удивительный и, кстати, не такой легкий для проникновения веберновский мир.

Кроме того, это образует те вторые планы, которые здесь присутствуют. Есть музыка без вторых планов — Хиндемита или Рихарда Штрауса. Там все лежит на поверхности, все ясно с самого начала. А в музыку Веберна — чем она и хороша — можно проникать до бесконечности. Кажется, вы все уже проанализировали, все прослушали, вам все понятно, и тем не менее всегда остается какой-то уголок, который вами пока не тронут.

Музыка Веберна в самом лучшем смысле слова традиционная, связанная со всей — и в первую очередь немецко-австрийской — музыкальной традицией. Я слышу в ней продолжение того, что было у Моцарта, у Шуберта и, конечно, у Брамса.

Веберновская музыка иногда кажется несколько отстраненной от личности, производит впечатление объективной музыки. Но Веберн как человек, как личность, в этой музыке для меня всегда присутствует.

Если вы задали себе очень строгие технические ограничения, это заставляет быть необычайно концентрированным. Для того, чтобы строить музыкальное здание, как раз и требуется огромная внутренняя концентрация, потому что вы должны следить и за всеми деталями, за их логикой, и строить музыкальное произведение не только по математическим законам, но и по музыкальным законам. Одно идет с другим — и разум, и интуиция.

Мне кажется, что в некоторых сочинениях Веберна после 20 опуса — в Концерте для девяти инструментов, Вариациях ор. 27, в Симфонии ор. 21 — основная идея была конструктивной. И это, наверное, хорошо. Правда, такие сочинения, может быть, несколько излишне логичны; они представляют из-за этого сложность для восприятия и при первом прослушивании для обычного слушателя концертов остаются загадочными.

К. Уманский: «Веберна надо уметь слушать»

Мои размышления о том, что я прочитал в беседах с Леденевым и Денисовым о Веберне, могут быть по-композиторски категоричными. Я личности и того, и другого себе представляю, первого — из жизни, второго — больше из музыки, хотя с Эдисоном Васильевичем, конечно, встречался неоднократно.

Очень обобщенно и даже упрощенно говоря, Денисов ближе, конечно, к Веберну, просто по тому, что он делал, да и по сути где-то. Я Романа Семеновича очень уважаю, но не могу с ним согласиться в его рассуждениях о Веберне. Говорить о том, что Веберн сначала был более музыкальным, интуитивным, интонационным и национальным, а потом нет — с моей точки зрения, просто неверно.

Можно привести такой пример: никто не видит в творчестве Прокофьева противоречий, тем не менее, в обиходе популярны несуразности, которые не имеют никакого отношения к музыке. Весьма распространенное мнение, что композитор вернулся в Россию и стал писать хуже или как-то по-другому. Нет. Как писал Прокофьев, так он и продолжал писать. Просто это разные какие-то грани творчества. Ситуацию можно сопоставить со стилевой эволюцией Кончаловского — аналогия очень близкая. Поздний Кончаловский — как поздний Прокофьев: он становится весь такой мягкий, ласковый. Так и у Веберна, в общем-то, ничего кардинального в эмоциональном отношении не происходит. Как раз музыкальный эмоциональный тонус никуда не девается у Веберна до самого конца.

Денисов упоминает Шенберга, но при этом никто не упоминает Берга. Он, может быть, обоими выводится за рамки, поскольку считается вроде как бы «падшим ангелом» со своим театральным творчеством, он не вписывается в эту «чистоту» абсолютной музыки. В общем, чистота и нечистота, больше или меньше — с моей точки зрения, это в корне неверный подход вообще к нововенцам. Мне кажется, их нужно рассматривать как триаду, тройственный союз. Да, конечно, это феномен: они комплиментарные. Может быть, не сговариваясь, композиторы чувствовали, что разделили какие-то сферы действия. Шенберг — корень, основатель всего, и у него есть все. Он как Бах: у него есть и опера, и камерные сочинения, и симфонические. Берг в большей степени все-таки оперный композитор. Несмотря на то, что есть, конечно, и Скрипичный концерт, и Камерный концерт, но «Воцтек», прежде всего «Воцтек» — это центр тяжести в творчестве Берга. Это шедевр абсолютный. А Веберн — он довершил отточенность и жанровую абстрагированность в этой тройке, особенно к концу жизни.

Самая главная философская проблема вот в чем заключается. Мне кажется упрощением, когда говорят, что произведения Веберна можно уподобить кристаллам, которые он разглядывает. По моему ощущению, это, скорее, можно сказать о Мессиаане. Мессиаан блаженствует, рассматривает, медитирует и никуда не двигается с этими своими симметричными ладами. Он так задумал, ему так надо. Сам процесс любования — он предопределен Мессиааном. Мессиаана нужно, наверно, с импрессионистами слушать: ранний Мессиаан ближе к Дебюсси, тоже к раннему.

У Веберна никакого любования в принципе нет. У него кое-где есть медитирование. С чего началось мое постижение Веберна? Конкретно могу сказать — с 10 опуса, с третьей пьесы. Она действительно такого медитативного плана, и вот через нее я вдруг понял суть творчества Веберна. И когда говорят «Веберн необразный», я не понимаю, как можно эту музыку назвать необразной.

Важно, конечно, через Вагнера и Малера эту преимственность ощущать. Но это далеко не всем понятно. Она не только образная, она еще и процессуальная.

Ни Денисов, ни Леденев не упомянули почему-то про вершину творчества Антона Веберна — это 30 опус, его Вариации. Удивительная вещь: есть Симфония ор. 21 и Вариации ор. 30. 21 опус — это хит Веберна, потому что эта музыка проще. Причем она раскладывается даже «музлитературно»: первая часть якобы такая кристаллическая, а

вторая часть — более динамичная. Это замечательное произведение, одна из вершин его творчества, конечно, но там все больше на поверхности лежит, чем, допустим, в ор. 30.

30 опусом я просто отдельно занимался. Это кредо, прежде всего. А мне прийти к такому пониманию, конечно, помогла учеба у Николая Николаевича Сидельникова. В классе мы много слушали Вагнера, Малера и нововенцев, и потом я уже узнал эту теорию о том, что есть такая линия — Бетховен, Вагнер, Малер и нововенцы, как линия генеральная в музыке. Моцарт сюда примыкает, естественно. Брамса там нет, кстати, обратите внимание. Брамс вообще особняком стоит. Это очень загадочное явление, вообще неразгаданное.

Бетховен в этой иерархии, в этом эволюционном пути — первый, кто создает достаточно отчетливый структурированный подход к музыкальным средствам не потому, что он какой-то такой «додекафонщик» и заумный конструктор, а потому, что он подчиняет эмоциональный строй, без которого музыка не живет, композиции. И он первый, кто начинает управлять и структурировать определенным «сгармонизированным» образом форму. И не только форму, у него уже в Пятой симфонии не хуже, чем в 30 опусе или в 21 заявлен такой же «структурализм»: ритм, мотив, форма, — и все взаимосвязано. Все это существует уже у Бетховена.

Вагнер в своих гигантских операх также не порывает с принципами музыкального центризма, он начинает романтически взвинчивать эмоциональный тонус, и в «Тристане» это доходит до кульминации чувственности, даже с оттенком эротизма. Это чувственное напряжение вступает в некое единоборство с музыкальной структурированностью. Он не то, что себя «заковывает» в какие-то рамки, а в принципе так мыслит. Вагнер приходит к лейтмотивной системе, где категорически проводится нота в ноту что-то подобное серии. Он почему-то к этому приходит. И в «Тристане», конечно, есть эта чувственность, которая натывается на напряженность гармонии... Все, что у Фрейда описано как вытесненная симптоматика, как подавленное желание, как некие депрессивные состояния, которые из этого возникают, — все это есть в «Тристане и Изольде», и все это повлияло на «Пиковую даму» Чайковского и так далее.

Немного отвлекаясь в сторону, можно сказать, что у Скрябина, начиная с Пятой сонаты, особенно в Седьмой сонате, предельно чувственные и альтерированные хроматические гармонии вдруг начинают, как те же самые кристаллы, замерзать и растекаться как бы в никуда. Это происходит под действием техники центра, когда непонятно, что куда тяготеет. Тоже характерный момент, но это особый случай. Скрябина как раз очень показательно было бы противопоставить нововенцам, потому что у него действительно происходит своеобразная внечувственная эстетизация этих вещей. Он вообще был такой субъективно-реалистического плана человек. Его беда в том (Сидельников ругал его за это), что он как-то умудряется сохранять и сложнейшие гармонические структуры, и квадратный период салонной польки. Этот квадратный период салонной польки — пожалуй, та уязвимая пятая, которая показывает, где ему хочется быть вот таким эмоциональным музыкантом в узком понимании этого слова.

Что происходит после «Тристана»? После «Тристана» возникает Малер. У Малера чувственность как будто бы попадает в какой-то мир, девиз которого можно выразить словами «умру, чтобы жить». Это то, чего уже для него как бы в жизни не существует. Он начинает это горько обсмеивать и притом возвышаться как ницшеанский герой. Понятен основной посыл: «я выше этого». Но на самом деле он не совсем выше, потому что возникают эти *Adagio, Adagio* из Третьей симфонии, из финала, где совершенно ясно, что ни с чувственностью, ни с этой эмоциональной природой самой жизни, самой реальности он не порывает, она просто внешне прорывается у него. Создается образ некоего отстраненного, но, тем не менее, наполненного абсолютно этой леденевской эмоциональностью мира. Причем определенные музыкальные закономерности — те самые, структурные, — остаются, но чувственность как будто бы какая-то заемная. И вот происходит дальнейшее развитие.

Самое главное: в музыке нововенцев чувственность никуда не девается, и она не представляет собой какие-то замерзшие куски льда. Это произошло гораздо позже. В послевоенном авангарде действительно происходит в каком-то смысле «уход в монастырь» этого холода. Но это не изначальный холод. Это именно холод, который возник ценой отречения, отказа. И эта цена отказа от сладкой чувственности прямой — она всегда слышна, всегда есть, и в этой напряженности весь смысл, мне кажется, потому что так же, как, допустим, в новелле «Превращение» Кафки — смысл не в том, что герой превратился в таракана, как все страшно, и кругом одни ужасы. Там смысл в этом тонком состоянии, которое все время присутствует, когда читаешь: а ведь должно и могло быть как-то иначе. Все время присутствует память о том, что бывает как-то иначе. Допустим, там есть такое место, где главный герой приоткрывает дверь и слушает, как сестра играет на скрипке.

По этому поводу хочется процитировать стихотворение О. Мандельштама: «Рояль»:

Как парламент, жующий фронду,
Вяло дышит огромный зал —
Не идет Гора на Жиронду,
И не крепнет сословий вал.

Оскорбленный и оскорбитель,
Не звучит рояль-Голиаф —
Звуколюбец, душемутитель,
Мирабо фортепьянных прав.

Разве руки мои — кувалды?
Десять пальцев — мой табунок!
И вскочил, отряхая фалды,
Мастер Генрих — конек-горбунок.

Чтобы в мире стало просторней,
Ради сложности мировой,
Не втирайте в клавиши корень
Сладковатой груши земной.

Чтоб смолою соната джина
Проступила из позвонков,
Нюренбергская есть пружина,
Выпрямляющая мертвецов.

Конечно, Веберна надо уметь слушать — как говорил Н. Н. Сидельников, не «сладкими» ушами, а чистыми — тогда все будет слышно, все будет прекрасно слышно.

Ю. В. Воронцов: «Веберн — необычная фигура для России»

А. А.: Юрий Васильевич, насколько правомерно публиковать эти интервью сейчас? Не кажется ли Вам, что те же самые композиторы отказались бы от своих слов сегодня?

Ю. В.: Мне кажется, и Эдисон Васильевич Денисов, и Роман Семенович Леденёв вряд ли бы изменили свою точку зрения на творчество Антона Веберна. Хотя гадать смысла большого нет, и мне было интересно почитать и того, и другого. Я думаю, что просто дело в самой личности австрийского композитора.

Веберн — необычная фигура для России, я никогда не слышал ни от кого из музыкантов и своих коллег-композиторов о нем плохих отзывов. Это интересно даже как ситуация, потому что мне доводилось слышать и «я не люблю Моцарта», и «я не понимаю Бетховена и Чайковского», — это легко произносится. Но почему-то имя Веберн как некое табу в этом плане.

Озвучу некоторые мысли, которые, как мне кажется, оправдывают такую позицию. Ведь Россия вообще-то музыкально как-то обходится без Веберна уже долгое время, причем, не в каком-то филармоническом широком плане, это понятно, но даже с точки зрения влияния на композиторов. Я не могу назвать какое-то явление, которое бы в России появилось, и можно бы было считать, что это развитие неких идей Веберна. В то же время никто из композиторов не согласится, что Веберн на него не повлиял. И это тоже удивительно и уникально. Волей-неволей приходится согласиться с мыслью, что Веберн — это некий священнослужитель Храма музыки. Для всех, кто как-то заинтересованно относится к его творчеству, это действительно человек, который и сам старался создать нечто, что в понятии многих шире собственно «музыки». Это создание с помощью звуков некоей системы, которая в конечном счете очень опосредованно отражает то, что происходит в жизни.

Это почти не связано с эмоциональным миром, с человеком. Вполне можно предположить, что такая цель, или одна из целей, могла стоять. И в этом плане, если говорить о каких-то аналогиях в России, ближе всего к созданию такого замкнутого мира был Скрябин. Авторы совершенно непохожие с точки зрения самой музыки, но с точки зрения отказа от жанровости и создания некоего своего музыкального мира, их творчество можно рассматривать как что-то рядом стоящее. Поэтому и получается, что Веберн — это некая икона для многих. Я и про себя могу это сказать: сочинения Веберна — это выражение каких-то устремлений к идеальному музыкальному пространству. Может быть, это поиски ключа к входу в некое идеальное музыкальное пространство, где конкретному человеку нет места.

Поэтому разговоры об интонации у Веберна мне кажутся вторичными. То, что получается в качестве интонирования — это его вообще волновало в последнюю очередь, потому как на первом месте все-таки было создание на уровне гармонии, на уровне формы некоего удивительного пространства. Возникает такая ассоциация: это Кай, собирающий из льдинок в царстве Снежной королевы слово «вечность». Но, опять-таки, как раз когда мы говорим «икона», то понятно, что как бы ты ни относился к религии или к данной конкретной религии, ты чувствуешь, что человек настолько отдал себя этому служению, что сама эта самоотверженность вызывает уважение. Может быть, этим объясняется то, что о нем вообще не сказано ни одного дурного слова.

Мне интересно было читать Эдисона Васильевича, потому что в его словах проявилась какая-то странная степень корректности. Но он, наверное, не особенно-то кривил душой, потому что, на самом деле, он во времена застоя «прошибал» любые авангардные вещи. С тем же Веберном... Я знаю, например, что он несколько лет потратил на то, чтобы издать шесть квартетов Бартока. Он добился этого, статью вступительную написал. Тем не менее, мне кажется, что если бы у него сейчас

возможность была что-то сказать... Он ведь очень любил парадоксальность. Недаром он посвятил Че Геваре свой квинтет. Это революционер по духу был. Ему противно было, что все идет предсказуемо и как-то в одну сторону дует. У него действительно многое в музыке связано с этим течением. Его чуть ли не первым можно поставить в ряды последователей Веберна из всех остальных.

У Романа Семеновича, кстати говоря, в первой половине жизни был фортепианный квинтет, который Холопов анализировал с позиции как раз серийности. Я думаю, что в 1988 году, когда было взято интервью, он уже ушел от этих ранних своих опусов и писал совершенно иную музыку. Я как раз от него ожидал совсем других слов, и он не боялся обычно говорить то, что думает. Роман Семенович очень корректно, действительно по-музыкантски ответил на поставленные вопросы, высказав тем самым композиторское корпоративное уважение.

Творчество Веберна — это уникальное явление. Мало кому удавалось поставить некоторые ценности выше эмоций, выше интонирования, выше вообще человеческой какой-то привязанности к тому, что он считает музыкой. Тем не менее, ведь нельзя сказать, что он совсем все это игнорировал. Нет, ведь все-таки это можно считать неким компромиссным явлением, которое позволяет, так скажем, и концертной жизнью жить. Ведь я уверен, что рейтинги какие-то у Веберна в Западной Европе немаленькие. Там должны его играть. Уж где, как не в Германии, в Австрии его играть! Но в России же — это катастрофа. Я не знаю цифр, но это катастрофа.

А. А.: Скажите, пожалуйста, на какой почве это божество возросло? Кого из композиторов можно считать его предтечей?

Ю. В.: Такой человек всегда одиночка. Это Мессия. Мне кажется, Вагнер недалеко ушел оттуда. Теоретики анализируют одни и те же сочинения Веберна: Концерт, Симфонию. С какой стороны ни зайдешь — какой-то алмаз граненый. Веберн вошел, наверное, в тройку самых анализируемых композиторов вообще за все времена, это благодатная очень почва. Такие аспекты музыкальной композиции, как симметрия, как участие формы в смысловой и музыкальной конструкции целого, у него несут колоссальную нагрузку. Это не только форма, это часть идеи, которую вкладывал композитор. Ведь это же мало о ком можно сказать.

А. А.: А Бетховен?

Ю. В.: Да, но у Бетховена уже процессуальность высока, и ставка на эмоцию довольно сильная, а без этого крайне трудно найти аналогию. Так и Чайковского, конечно, можно назвать, но у Петра Ильича просто эмоционально-драматургическое начало сильнее, чем конструктивное. Я сегодня Четвертую симфонию как раз с третьим курсом разбираю, первую часть. Все считают, что Чайковский — композитор эмоций. Но я до сих пор замечаю конструктивные вещи иногда, на которые раньше не обращал внимания. Например, полный квинтовый круг в начале разработки. Он единственный на это пошел. Я больше не знаю случаев. Просто от си минора до фа-диез минора полный квинтовый круг проходится. Помимо тонального плана, идущего по малым терциям, две тональности явлены как «зависание» хорошее. Это ля минор в середине главной партии и ре-бемоль мажор в начале коды — большой терцовый тональный круг: фа — ля — ре-бемоль — фа. Фанфары начальные проходят от начала до конца: раз, два, три, четыре... шесть раз! И подъем идет: ля-бемоль — первая высота, ре — вторая, ми — третья, фа с ре-бемолем — четвертая, фа с до-бемолем — пятая, потом ля-бемоль. Это второй малотерцовый круг, который накладывается на первый. Это фантастика! Это вообще не снилось никому другому! Как можно было при этом получить от всех такое клеймо, что он, якобы, чисто эмоциональный композитор-интуитивист? Это уникальное совершенно явление! Но Веберн здесь все равно дальше всех пошел.

У Шнитке есть такая мысль в одной из его статей, что Веберн в своих сочинениях воспользовался формами нидерландской школы и привил их к абсолютно новой технике. Он рассматривал это просто, как прямое развитие линии, то есть он не видел в Веберне

какой-то такой инопланетной фигуры, которая выделяла бы его из общей линии развития европейской музыки.

Если меня спросят, кто из троих нововенцев более музыкально препарирован в своем творчестве серийную систему, то единственный, кто почувствовал, что нужно абсолютно разреженное пространство, минимум звуков и очень малые масштабы, — это Веберн, потому что у Берга нет таких четких схем. У Берга в Скрипичном концерте только моментами серийность присутствует. В основном, это все-таки романтическая музыка. Понятно, что она косвенно только связана с серийностью.

Знаете, Лахенман, когда последний раз приезжал к нам, провел встречу в конференц-зале, анализировал кусочек из пьесы Веберна. Он же час говорил об одной странице! Это правда удивительно! Получается, что вот она — зримая жизнь музыки и идей Веберна. Я Лахенмана очень ценю; и ту пьесу, которая игралась тогда. Эта двадцатиминутная пьеса просто фантастической силы, мощи! У Веберна есть такие. Вот, пожалуйста, и понимание, и какое-то продолжение — наверное, можно говорить об этом, — хотя не прямое. Но еще раз говорю, мне кажется, что прямого продолжения того и не может быть. Как Скрябина нельзя продолжить впрямую никуда. Попыток сколько угодно, а все равно это нереально совершенно.

Как-то я задал вопрос Холопову: «Юрий Николаевич, какие бы вы назвали имена композиторов, как “самых-самых” для себя? Столько музыки, как вы, никто не знает», — и он, не задумываясь, назвал два имени: Бах и Веберн. И это далеко не случайно.

Все-таки, получается, что они, действительно, в чем-то близки. Ведь у Баха тоже своя звуковая вселенная построена, которая напрямую с человеческой эмоцией никак не связана. Это некий свой музыкальный мир.

То, что Россия вообще «проехала» мимо Веберна, — я бы даже такие слова сказал, — факт свершившийся. Давайте хотя бы не по идеям, а по технике, сопоставим, кого можно назвать последователем Веберна — даже в серийности мало кто отличался. Шнитке говорил прямо: «Я использую, конечно, серийность, как материал для создания сонорик. И если мне нужно для сонорного пласта срезать что-то, я легко иду на это».

Кстати говоря, эти его слова я взял на вооружение и стал делать то же самое. У меня были случаи, когда началась работа с компьютером. Например, по случайному выбору делаешь «кашу» — все равно идет выделение звуков каких-то. Я пробовал, сравнивал разные варианты, но всегда получалось, что дубликат по серийному принципу гарантирует какую-то мягкую равномерность пятна, идеально работает на всей сонорике.

То есть серийную технику используют многие, но применяют в утилитарном плане. Если же перечислять конкретных композиторов, Леня Гофман — он именно серийно направленный. Одно время и Дима Копырин таким был, но позже Денисов его как-то круче «переехал», и он уже пошел вот в эту немножко французскую сторону.

А. А.: *Кирилл Уманский...*

Ю. В.: Кирилл, возможно, тоже, да. Среди питерцев, по-моему, Кнайфель, до перелома. У самого Пярта это было до Второй симфонии. Я часто ребятам показываю Вторую симфонию, никто не верит, что это Пярт написал.

Но с точки зрения идеи, последователей мало, хотя, казалось бы, ведь это же концептуализм. Но вот эту гармонию целого и внутреннего наполнения как единого пространства редко у кого можно обнаружить. Эмоция музыкальная, она для России куда более важный момент.

Можно сказать, что шкала эмоциональности очень четко географически располагается. Если брать Индию как крайнюю точку господства эмоции над рацией, то Китай, Япония где-то чуть уже ближе находятся, мы — прослойка средняя, Восточная Европа — следующий шаг, а Западная Европа как раз олицетворяет господство «рации». Мы в этом постоянно были за Западной Европой, и все какие-то более рациональные идеи получали оттуда.

А. А.: *Существует мнение, что у нас-то и авангардизма как такового, можно сказать, не было. Наши композиторы или чересчур эмоциональны, или их творчество чересчур «содержательно», не по-западному.*

Ю. В.: У меня на этот счет есть точка зрения. Второй авангард послевоенный — это последствие честного выполнения Германией задачи денацификации. Надо признать, что по итогам войны действительно Германия приняла на себя это обязательство, и она его честно выполнила, и это была очень серьезная задача. В области культуры, мне кажется, самым главным стремлением было полностью отрезать весь пласт национального, который породил нацизм. Это было, как мне кажется, спрогнозированное движение, причем где-то непонятно кем.

Инерция этого продолжается, но мне кажется, что она уже не имеет какой-то подпитки. Извините, но ведь всегда любые теории музыкальные — это в любом случае немецкое, то есть либо это одного немца, либо другого. И так было всегда. Хотим мы этого, не хотим, но мы же с этим живем. Это я не к тому, чтобы унижить как-то всех остальных, а к тому, что приоритет-то Германии понятен здесь. Но когда я действительно задумывался, как может страна с такой культурой музыкальной каких-то вообще... Понятно, что остаются такие львы, как Лахенман. Лахенман — действительно мощнейшая фигура, но, как массовое движение, музыкальное творчество, такое впечатление, что вот этот авангард — это какое-то немножко сконструированное в некоторых отношениях явление. Ведь достаточно взглянуть на жизнь людей. Пока жизнь людей разная в разных странах, искусство должно быть разным. Это естественно, и в разных областях оно так. Надо очень постараться, чтобы чисто в таких уже отвлеченных системах творить одинаково.

Короче говоря, такая мысль, которая у меня сначала чисто пунктиром присутствовала, а потом я убедился в своих догадках. Я просто наблюдал за своими ребятами. В нулевых годах, когда, собственно, Митя Курляндский у нас поднялся. Действительно, в это время он выиграл «Гаудеамус». Это был первый прорыв такой.

Да, я его приглашал в класс, он с ребятами встречался, показывал музыку. Когда мы стали ноты смотреть сочинения для 9 инструментов с голосом «Engramma», я про динамику спросил его: «Это такой замысел — использовать пороговый уровень динамики?» Он ответил: «У меня везде так. Вилочка и любое движение *crescendo* или *diminuendo* — это человеческое. Я пишу нечеловеческую музыку». Это нулевые года. Это явно «ветер» из Германии. Понятно, он там, в общем-то, находился все время.

Еще одно отражение этого процесса — наши ребята, которые стали ездить. Открылись все ворота, конкурсы открылись. Им же хотелось, естественно, себя показать.

Я по неизбежности стал как-то за этим следить. Собственно, тогда у меня первые какие-то идеи, преисполненные скепсиса, родились. Я видел, что они разочарованы тем, куда это все направлено.

Короче говоря, для меня этот процесс получил осмысление еще сквозь призму юношеской психики композиторов, сквозь проблему выбора. Был вариант все-таки ехать туда, каким-то образом там найти себе место и подстраиваться под эту абсолютно новую систему взглядов, но большинство все-таки возвращались. Это я не про своих говорю, мои-то все вернулись в итоге, хотя это не имело значения, чей-то или свой.

А. А.: *Мы поговорили об авангардизме, и выяснили, что это не совсем наш путь. Какой наш?*

Ю. В.: В том-то и беда, что Россия постоянно верила в какой-то свой непременно путь, который, может быть, и не обязательно подлежит формулированию. Во-первых, у нас очень богатая история. Когда приезжаешь в какую-нибудь страну типа Коста-Рики, куда я как-то ездил с мастер-классом (меня закинула жизнь в 2004 году), я сразу понял, какое громадное отличие страны с большой пройденной музыкальной историей от той, которой всего 50 лет со дня образования. Все через запятую можно, все через запятую...

А. А.: *Не прожито, не пережито, не выстрадано.*

Получается, что мы рождаемся уже с неким геном музыкальности, созданным Глинкой, Чайковским, Мусоргским. Это же не ценишь, пока не встретишь какие-то другие явления, поэтому ещё раз убеждаешься: необходимо внимательно всматриваться в прошлое, чтобы увидеть свое будущее. Другого пути здесь нет. Сегодня все равно никакие призы на конкурсах авангардных ребят уже не манят, как то, что было в нулевых годах, когда действительно это открылось.

Надо просто посмотреть внимательно в историю своей музыки и обязательно что-то увидеть впереди.

А. А.: В музыкальной культуре Советского Союза была доминанта. Я не хочу употреблять сомнительные эпитеты типа «социалистического реализма», но был большой стиль Шостаковича. Не то, что все под него подлаживались, но это была своего рода путеводная звезда, может быть, для композиторов это был учитель, старший друг, на которого можно было равняться. Сейчас такого нет.

Ю. В.: Вот это, пожалуй, верно.

А. А.: Ушла эпоха больших стилей.

Ю. В.: У Дьёрдя Лигети в одной из статей дается такое сравнение: композиторы напоминали ему паучков, плетущих паутину. Там, где закончили плести предыдущие, появляются новые и продолжают плести эту паутину. Идея, мне кажется, ясна: необходимо почувствовать, где твой участок в этой паутине, ты должен просто продолжать ее плести. Это некая обязанность всех композиторов.

К. Зенкин: «На основе прошлого рождение чего-то нового»

А. А.: *Константин Владимирович, Вы знаете, что представленные в нашей новой рубрике интервью с Леденёвым и Денисовым были взяты в 1988 году. Преподаватели кафедры композиции сообразно представлениям того времени рассуждают о творчестве Веберна. Понятно, что сейчас ситуация изменилась, и от многих мыслей, которые были озвучены тогда, может быть, сегодня эти композиторы бы отказались. Как Вы думаете, насколько правомерна публикация этих интервью сегодня?*

К. З.: Я думаю, что она в любом случае правомерна, потому что мнение выдающихся композиторов о другом выдающемся композиторе, независимо от того, когда оно было высказано (это может быть, например, и мнение Листа о Шумане и наоборот) — это ценнейший исторический документ. И, например, если они высказываются о Веберне, то нас в данном случае интересует не столько то, как оценивается Веберн (сейчас уже стало совершенно ясно, что австрийский композитор вошел в сонм классиков), а то, как именно он воспринимался и сейчас, и тогда, и даже в процессе жизни одного и того же композитора. Вот это совершенно уникальные материалы, и я думаю, что их актуальность от времени никак не уменьшается.

А. А.: *Есть в эстетике такая аксиома, что каждая культурно-историческая эпоха имеет свою доминанту. Допускаю, что так считалось до последнего времени, ибо постмодернизм, затем метамодернизм немало сделали для того, чтобы расшатать прежние эстетические устои. И все же, в 1988 году социалистический реализм уже не был доминантой в культуре Советского Союза?*

К. З.: Как это ни парадоксально, может, где-нибудь он и был доминантой, но в Советском Союзе он реально никогда доминантой не был для музыки, по крайней мере, для академической музыки. Для какого-то песенного творчества, может быть, и было что-то.

А. А.: *Для литературы был.*

К. З.: Для литературы, вероятно, был, да, для литературы на протяжении 1930-х, 1960-х, 1970-х даже годов, по крайней мере, формально. Для музыки он в реальности никогда не был доминантой. И ни один серьезный музыковед никогда не напишет о каком-либо советском композиторе, что «он является представителем социалистического реализма в музыке». Это абсолютно невозможно себе представить.

А. А.: *Социалистического реализма в музыке не было. А что было? Ведь были какие-то заградительные идеологические рамки, из-за которых Веберн воспринимался как нечто экзотическое?*

К. З.: Есть две причины для того, чтобы Веберн воспринимался как нечто экзотическое. Первая из них глубинная — это инерция старого классического мышления, причем она не связана ни с какими идеологическими запретами. И этой инерции были подвержены и Метнер, и Рахманинов. Они никакого влияния идеологии не испытывали, тем не менее они относились к Веберну отрицательно. К Стравинскому и даже к Рихарду Штраусу Метнер относился намного хуже, чем советские композиторы. Тут глубинное неприятие нового слоя. Но это естественно, потому что XX век — это не просто одно из звеньев цепи эволюции, а рождение принципиально новой музыкально-культурной традиции. Хотя она производна от старой, с ней связана, она неповторима, обладает своей семиосферой со своими носителями, со своими законами. Поэтому ее неприятие для носителей старой традиции в каком-то смысле естественно. Ну а тот факт, что любое тоталитарное государство опирается на вкусы и идеалы большинства, на упрощенный подход к искусству — это только добавляло масла в огонь.

Советская идеология, конечно, усиливала ориентацию на традицию именно в силу установки на массовость искусства, на его доступность, понятность и вообще на то, чтобы оно было максимально безопасным. Это естественно. Поэтому идеология очень даже «при

чем», но только не в ней глубинная причина. Идеология только усиливала эту глубинную причину.

А. А.: *А как Вы думаете, сегодня можно определить чисто гипотетически эту доминанту? Существует она в нашей культуре? Там — чистойшей воды идеология, прикрывающаяся маской мнимого социалистического реализма, а сегодня что?*

К. З.: Там не столько социалистический реализм.... Давайте начнем сначала с доминанты того времени, поскольку на расстоянии, может быть, это как-то лучше видно. Что было в 1980-е годы? С одной стороны, продолжали работать такие великие неоклассики, как Шостакович и — другого плана — Щедрин, Слонимский, которые много прожили, много написали. Я в широком смысле говорю «неоклассики», потому что они продолжали именно классико-романтическую традицию в музыке. С другой — уже в 1970-е можно было говорить о так называемом советском авангарде, к которому причисляли Шнитке, Денисова и Губайдулину. Хотя на самом деле они авангардистами не были — просто в советском политическом контексте они воспринимались как авангард, но на самом деле они очень быстро от ранних авангардных опытов отошли в сторону постмодерна или даже к неостилям, как Шнитке, например. Ведь Шнитке фактически потом продолжал старую, ту же шостаковичевскую доминанту.

Советское искусство того периода глубоко и органично — по-настоящему — с авангардом не соприкоснулось, оно его как-то по касательной немножко затронуло и пошло дальше, и уже дальнейшие поколения стали осваивать авангард более глубинно, то есть, композиторы уже следующего поколения стали мыслить в рамках какой-то сильно обновляемой традиции. Ведь русская музыка всегда была склонна если не к программности, то, по крайней мере, к какой-то скрытой программности. Музыка всегда воспринималась как носитель идеи. Это свойственно всем русским композиторам — в разных формах, но всем, даже Скрябину, который писал чистую музыку. Это какая-то русская специфика, мне кажется. И вот эта историческая глубина — она как раз и позволяла придать какое-то особое измерение, то есть осмысление своего места в истории... Но это так же, как в русской литературе XX века.

А. А.: *«Поэтом можешь ты не быть...»*

К. З.: Да. Возьмите и Булгакова, и кого угодно. И да, очень большая, конечно, ориентация на какие-то... даже не то чтобы идеологические, а просто и внемузыкальные, внехудожественные перспективы.

А. А.: *Мифологемы — назовем это так.*

К. З.: Мифологемы, конечно. Ведь русское общество в сильнейшей степени мифологизировано. Сейчас это проявляется особенно сильно, когда популярными стали такие старые мифологемы, как, скажем, «Москва — третий Рим», «самодержавие», «православие», «народность».

Вообще в мифологизации нет ничего плохого. Наоборот, мифологизация придает какое-то новое дополнительное измерение духовной культуре. Этой положительной мифологизации противостоит другая мифологизация, в которой речь идет о чем-то несбыточном, но это уже другой вопрос, мы о нем сейчас не будем говорить.

А. А.: *И какова же доминанта сегодня, в эпоху пост-постмодернизма?*

К. З.: Конечно, хорошей музыки создается очень много. Но я не уверен, какое-либо из направлений способно сейчас создать такую музыкальную доминанту, и не только в российской культуре. Я бы сказал, что если и есть такая доминанта... скорее всего, ее просто нет, но если она есть, то это победное шествие вульгарной попсы, эстрады, причем самой низкопробной.

О советской эстраде 1970-х — 1980-х годов мы тогда снисходительно отзывались, но, если сейчас эти песни послушать, так это ж просто классика. И была в то же время такая полуподпольная ориентация на лучшие образцы западной поп- и рок-музыки, когда на Пасху были всякие рок-концерты, когда, казалось бы, специально это делалось, но это были действительно лучшие образцы. У нас и битломаны свои были. Но сейчас совсем

другое, к сожалению. Сейчас вообще как-то из этой попсовой музыки улетучивается собственно музыкальное начало. Она превращается в чистое зрелище, как правило, вульгарное, безвкусное. Музыка мало кого вообще интересует. Она низводится до роли какого-то элементарного сопровождения.

А. А.: Молодежь слушает рэп. Как бы можно вдохновиться тем, что народ повернулся к поэзии?

К. З.: Но рэп тоже может быть разный. Может быть и очень талантливый рэп. Почему нет?

А. А.: Да, но и здесь, даже если слова талантливые, то музыка на самом деле выступает только каким-то фоном, довольно часто — депрессивным.

К. З.: Вообще музыка как фон — это ее давняя исторически традиционная функция. И очень много гениальной музыки, которая создавалась как фон. Плохо не то, что она как фон, а плохо то, что она вообще никакая в этой попсе. Она назойливая, она ничего в себе не несет. Как раньше говорили, «никуда не ведет». Я всегда смеюсь над этой фразой, конечно, но тут она ведет, скорее, куда-то в кабак или в какие-то другие непотребные места, мне так кажется.

А. А.: Как Вы думаете, в нынешней ситуации существуют ли какие-то перспективы того, чтобы развитие нашей культуры стало не только прогрессивным, но самобытным? В советские времена было написано миллион диссертаций о взаимоотношении «традиционного и новаторского» в культуре того или иного региона, стиле того или иного композитора. Сейчас, кажется, мы стоим перед новым вызовом истории. Как этот баланс между старым и новым развивать, дисбаланс — ликвидировать?

К. З.: Мне кажется, специфика русской культуры почему-то такова, что в самом понимании традиции у нас есть некоторый дисбаланс в сторону приоритета сохранения. В то время как на самом деле традиция — это ведь не только сохранение, это на основе прошлого рождение чего-то нового. Вот именно это и есть традиция, а вовсе не сохранение. И поэтому ничего искусственно сохранять не нужно. Нет, конечно, если мы видим, что есть угроза существованию, например, той музыки, которая звучит в залах консерваторий, оперных театров, филармоний, то, конечно, имеет смысл противостоять этому и стараться сохранить эти реалии, причем не саму музыку, а сохранить ту культурную ситуацию, в которой эта традиция существует.

Что касается сохранения какого-то обобщения традиций в самой музыке, это уже дело глубины мышления композиторов, исторического горизонта, которым они обладают, их установок, их вкусов. Русская музыка пережила несколько этапов становления и развития самых разных традиций. Когда-то она относилась к восточноевропейскому византийскому миру, русская духовная музыка практически никак не была связана с западной. Потом она, наоборот, приобщилась к западной традиции и стала ее неотъемлемой частью. Уже Рахманинов в своем творчестве (в этом было одно из его открытий) обобщил эти две совершенно разные традиции русской музыки — то, что было до, грубо говоря, Петра I — знаменный распев, колокольность, и то, что пришло вместе с Бахом, Бетховеном, романтиками. У него это настолько органично совмещено и слито! Именно в его музыке русская традиция впервые обрела такую органичную целостность, потому что до него это были разные языки, разные, независимые друг от друга музыкальные культуры. Может быть, именно тогда пришло время такого исторического осмысления, но вероятнее всего — конечно же, дело в таланте самого человека, в широте его мировосприятия.

Но то, что делал Рахманинов — это только начало. Тот же Стравинский пошел еще дальше, он стал синтезировать глубинные русские традиции, которые идут от архаики, с открытиями XX века. «Весна священная» — это самая что ни на есть архаика, но и самая животрепещущая современность, вплоть до Веберна, на которого он опирался. И, конечно же, это дело рук композитора. Хотя то, о чем думает композитор — насколько это зависит

от него самого, настолько же это определяется эпохой, контекстом, стилем. Даже творчество композитора, самого заядлого индивидуалиста — все равно это результат коллективного творчества и коллективного сознания — так же, как в фольклоре. Просто и Бетховен, и Бах, и Рахманинов, и современные композиторы — это такие особо изоциренные, как раньше говорили, «песельники», игроки на инструментах, сочинители музыки. Вот они умеют это объединить, они выступают в роли и музыкальных мыслителей, философов, потому что они действительно мыслят метаисторическими категориями. И, надеюсь, это будет продолжаться.

А. А.: Цель новой рубрики — сохранение культурных традиций. С другой стороны, пришедший на смену постмодернизму метамодернизм провозгласил не только стилевую всеядность, но и эмоциональную открытость, то есть поворот от постмодернистской иронии — к искренности и серьезности, когда смеяться и плакать можно над одним и тем же. В этой ситуации не существует ли какого-то тайного искушения, ведь когда «все можно», незрелые умы могут не только отвернуться от традиций, но повернуть, так сказать, в сторону того, что с традиционной культурой находится в состоянии антагонизма?

К. З.: Я думаю, наоборот. Ведь идти по традиционному пути — это путь наименьшего сопротивления. Как раз незрелые умы его, скорее, и выберут. Так же, как, например, в Советском Союзе было удобно быть конформистом и писать то, что заказывает эстетика социалистического реализма, условно говоря. Но тут даже дело в другом. Ведь кардинальное изменение взгляда на развитие и на традицию, и то, что «все можно» — это уже следствие. А причина та, что уже нет идеи прогресса, которой руководствовался авангард даже в сильнейшей степени. Для них главной была идея прогресса, то есть создание чего-то небывалого, нового, более современного. И авангард, в сущности, поставил точку на этой идее, он ее закрыл. Благополучно или нет — не знаю, но, во всяком случае, эта идея больше не является доминантой во всей мировой культуре. И это открывает новые горизонты, потому что, во-первых, никакое новаторство не запрещено. С другой стороны, мы видим множество культур, множество языков, которые все, в общем, равнозначны. Насколько они равноценны — это зависит, опять же, от вкусов каждого. Например, если Волконскому ближе какая-нибудь японская музыка или среднеазиатская, чем, скажем, Лист и Рахманинов, так это его личный выбор, это его личное право, это его путь.

Авангард так же, как и социалистический реализм, в сильнейшей степени руководствовался этой единственной, по их мнению, правильной линией. Недаром Ноно и Хенце не ужились в Дармштадте, им пришлось покинуть Дармштадт (Циммерману — наш мир).

Сегодня с этой единственной правильной линией покончено в принципе, даже вопрос не стоит об этом. Да, конечно, это намного повышает уровень ответственности, повышает требования к каждому композитору, к каждому музыканту.

Раньше, во времена больших стилей, можно было говорить о стиле эпохи, позже наступило время техник, в XX веке уже многие композиторы сами создают свою технику, но для них все равно заданы какие-то параметры, хотя бы понимания произведения, понимания необходимости новизны и так далее. Сейчас остается все меньше и меньше заданных вещей. Все больше композитор отпускается на свободу. А чем свободнее, тем труднее, потому что ограничение дает возможность катиться по рельсам и творить как в традиционных формах, как в фольклоре, или как Бах и Моцарт сочиняли. А сейчас, конечно, нужен выбор, нужен отбор прежде всего. Это же колоссальный труд.

А. А.: Что можно пожелать композиторам?

К. З.: Мне когда-то Игорь Владимирович Мациевский² рассказал... Когда Шостакович его спросил, что самое главное в композиторской работе, тот сначала

² Игорь Владимирович Мациевский (укр. Ігор Володимирович Мацієвський; р. 1941) — советский, украинский и российский композитор и музыкальный этнограф, доктор искусствоведения, Заслуженный

Амрахова А. А., Воронцов Ю. В., Зенкин К. В., Уманский К. А., Цыпин В. Г.

Метадискурс современной музыкальной культуры России (беседы о Веберне)

пытался ответить, предлагал разные варианты, а Шостакович все время говорил «нет» и потом сказал: «Главное — вычеркивать». — «Что вычеркивать?» — «А все вычеркивать. Оставлять только то, без чего нельзя». Вот это девиз Шостаковича. И, кстати, если мы посмотрим на опусы позднего Шостаковича — насколько лаконичная там фактура, абсолютно ничего лишнего! Но к этому надо прийти. Самое главное — не умение сочинить, а умение отобрать, умение отказаться, что иногда бывает непросто.

Поэтому молодым композиторам хочется пожелать прежде всего любви к музыке и ко всем нам, потому что без этого никакая ценная музыка не создается.

деятель искусств Украины и Польши, ведущий научный сотрудник, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств, председатель Секции исторического искусствознания Санкт-Петербургского союза ученых.

Литература

1. Веберн А. Лекции о музыке : Письма : [Пер. с нем.] / сост. и ред. М. Друскина и А. Шнитке. М.: Музыка, 1975. 144 с.
2. И. Стравинский — публицист и собеседник : [Сборник / Сост., текстол. ред., коммент., заключ. ст. и указ. В. Варунца]. М.: Советский композитор, 1988. 502 с.