

Анна Амраховна Амрахова

amrahova54@mail.ru

Доктор искусствоведения, доцент 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

Владимир Григорьевич Тарнопольский

vladimir.tarnopolski@gmail.com

композитор, профессор кафедры композиции Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Assoc. Prof. Anna A. Amrakhova, D.A.

amrahova54@mail.ru

Associate Professor of the Music Theory Department of Mikhail Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Head of the Research Analytics Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russia's Music Theory Society

Prof. Vladimir G. Tarnopolsky

vladimir.tarnopolski@gmail.com

Composer, Professor of the Composition Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Четверть века в фарватере Новой музыки, или Музыка XXI века — взгляд изнутри

Аннотация

Композитор и педагог В. Г. Тарнопольский рассказывает о возникновении в 1993 году ансамбля солистов «Студия новой музыки» — ведущего ансамбля современной музыки в России — и его задачах. Деятельность таких структур Московской консерватории, как Центр современной музыки, кафедра современной музыки и «Студия новой музыки», созданных при непосредственном участии Тарнопольского, рассматривается героем интервью на широком культурологическом фоне, который включает в себя панораму всего происходящего в современной музыке.

Ключевые слова

В. Г. Тарнопольский, «Студия новой музыки», Центр современной музыки, современная музыка, авангард

Четверть века в фарватере Новой музыки, или Музыка XXI века — взгляд изнутри

Abstract

Vladimir G. Tarnopolsky, professor of composition at the Moscow Tchaikovsky Conservatory, is talking about the establishment of the ensemble of soloists 'Studio for New Music' (1993), the leading ensemble of modern music in Russia, and its main goals. The activity of such departments of the Tchaikovsky Conservatory as the Center for Contemporary Music, the Contemporary Music Department and the 'Studio for New Music', established with the direct participation of Tarnopolsky, is considered by the interviewee in the broader cultural context.

Keywords

V. G. Tarnopolsky, 'Studio for New Music', Center for Contemporary Music, modern music, avant-garde

Дорогие друзья!

Предлагаемое Вашему вниманию интервью с В. Г. Тарнопольским должно было венчать собой материалы круглого стола, размещенные в № 4 за 2018 год Журнала Общества теории музыки. Но календарные сроки и творческая деятельность (к каковой, несомненно, относится и редактирование) не всегда совпадают по своим алгоритмам. Кропотливая работа над огромным справочным аппаратом, спровоцированная невероятной эрудицией Владимира Григорьевича, занятость композитора, без консультаций с которым невозможна была правка текста, вынудили редколлегия принять решение перенести публикацию интервью в № 1 за 2019 год и разместить этот материал особняком. Тому есть и другое объяснение: из участников нашего «круглого стола» по вопросам современной музыки В. Г. Тарнопольский — единственный композитор, он находится в недрах современного музыкального процесса. Его не теоретическое, а обусловленное композиторской практикой понимание происходящих в современной культуре явлений не носит опосредованный научной рефлексией «музыковедческий» характер, ведь своей многогранной деятельностью В. Г. Тарнопольский сам этот музыкальный процесс (в фокусе отечественной культуры уж точно) формирует.

Отсюда берет истоки и двойное название интервью. С одной стороны, беседа проводилась в юбилейные для «Студии новой музыки» дни, и потому естественно, что тематика беседы касалась не только творческой деятельности этого руководимого В. Г. Тарнопольским коллектива, но и задач, которые стояли перед ансамблем «тогда» и стоят сегодня. Данная тема сформулировала первое название интервью: «Четверть века в фарватере Новой музыки».

Но беседа с таким уникальным человеком, как Тарнопольский, очень быстро переросла рамки юбилейного подведения итогов и повернула в русло культурной «злости» сегодняшнего дня. Речь Владимира Григорьевича преисполнена размышлений о том, чем живет современная музыка, какие удивительные метаморфозы произошли сегодня с привычными жанрами — оперой, например, какие перспективы открываются перед молодыми композиторами.

Поэтому с не меньшим основанием настоящая беседа может называться так же, как и круглый стол: «Музыка XXI века», с одним лишь добавлением — «взгляд изнутри».

А. Амрахова

— В юбилейные дни стоит вспомнить об исторических обстоятельствах появления «Студии новой музыки». С чего всё началось и каким образом удалось повернуть «маховик истории», сподвигнув академическую структуру, какой является Московская консерватория, на создание такого коллектива как «Студия новой музыки»?

— При всех известных сложностях в 90-е было достаточно легко реализовать новые перспективные проекты. Можно сказать, что в воздухе того времени витала необходимость создания ансамбля современной музыки. Очень показательно, что эта инициатива шла именно «снизу», она проистекала из реальных требований жизни и возникла именно в консерватории, а не в министерстве культуры или какой-то другой организации, вырабатывающей государственную политику.

Своего рода прологом к организации ансамбля послужил проект Ростроповича, который в знак примирения с отвергнувшей его Родиной пригласил консерваторский

симфонический оркестр выступить на его фестивале во французском Эвьяне¹. Для этого же фестиваля он предложил мне написать новое сочинение, это была опера-пародия «Волшебный напиток» на либретто И. И. Масленниковой, которую поставил Б. А. Покровский². Уже тогда я решил, что напишу это сочинение не для оркестра, а для ансамбля солистов, который может стать основой нового коллектива современной музыки. После гастролей в Эвьяне А. С. Соколов, в то время проректор по научной работе, выступил на консерваторском Ученом совете с предложением о создании ансамбля современной музыки. Эта идея была единогласно поддержана, и в том же 1993 году Совета были учреждены ансамбль «Студия новой музыки» и новый аспирантский класс — «ансамбль современной музыки». Сейчас такое трудно себе представить!

К сожалению, потом всё стало сложнее. Тот большой интерес к современной музыке, который наблюдался в конце 80-х, ко второй половине 90-х практически сошел на нет. Московская публика заметно поменялась. Кроме известных всем экономических факторов сказались и последствия эмиграции двух поколений самых ярких и творчески активных российских композиторов. Не только «корифеи» — Шнитке, Денисов, Губайдулина, но и следующее поколение молодых тогда композиторов — Николай Корндорф, Елена Фирсова, Дмитрий Смирнов, Александр Раскатов, Леонид Грабовский, Владислав Шуть, Василий Лобанов и ряд других — оказались за рубежом. Уехал и Александр Ивашкин³ — выдающаяся личность, автор уникальных концертных проектов современной музыки 80-х, идеолог и организатор известного Ансамбля солистов Большого театра. А в конце 90-х эта эпидемия эмиграции захватила и многих только закончивших консерваторию талантливых студентов. Приходилось несколько раз начинать все сначала.

Вот только один показательный пример. Если на «Московском форуме»⁴ в 1995 году на совместном концерте нашей «Студии» с «Ensemble Modern»⁵ в Большом зале

¹ Как известно, в 1978 году величайшего русского виолончелиста после яркого периода, сопровождавшегося рядом государственных наград (в 1950-х – 1960-х годах Ростропович был удостоен звания лауреата Сталинской и Ленинской премий, стал Народным артистом СССР), лишили советского гражданства. Этот акт советского руководства был обусловлен длительной историей борьбы музыканта с запретительной идеологией государства. Открыто защищая от нападков за инакомыслие писателя А. И. Солженицына, Ростропович вскоре сам подпал под санкции: после серии отмен концертов и записей в 1972 году музыкант был объявлен невыездным. Только после вмешательства деятелей из США (включая сенатора Э. Кеннеди и дирижера Л. Бернштейна) Ростропович смог беспрепятственно покинуть СССР в 1974 году. Лишь в 1990 году гражданство было возвращено.

На фоне этих событий в 1985 году один из основателей «Музыкальных встреч в Эвьяне» («Rencontres musicales d'Évian»), музыкальный фестиваль в Эвьян-ле-Бен, Франция, проводится с 1976 года), предприниматель Антуан Рибу (Antoine Riboud) объявил Ростроповича президентом фестиваля. Под руководством Ростроповича к участию в фестивале стали привлекаться лучшие музыканты и коллективы со всего мира и организовывались тематические концертные программы, посвященные музыке разных композиторов и разных стран. В рамках одного из проектов в 1993 году на фестиваль были приглашены исполнители из новообразованной Российской Федерации (к слову, сам Ростропович был активным участником политических событий 1990-х годов в Москве). В программе были произведения Чайковского, Мусоргского, Прокофьева, Шостаковича, Шнитке и других авторов. — *Прим. ред.*

² «Ох, эти русские...», или Волшебный напиток», музыкальный фарс (поставлен в 1993 году в Эвьян-ле-Бен).

³ Александр Васильевич Ивашкин (1948 – 2014) — советский и российский виолончелист, дирижер, музыковед, кандидат искусствоведения (1979), доктор искусствоведения (1993). В 1978 – 1990 годах Ивашкин — соло-виолончель оркестра Большого театра, в те же годы стал основателем и художественным руководителем камерного ансамбля «Солисты Большого театра» (дирижер А. Н. Лазарев), с которым активно пропагандировал современную музыку. С 1990 года жил за границей. В 1990 – 1999 годах профессор виолончели и камерного ансамбля в Университете Кентербери в Новой Зеландии. С 1999 года профессор и руководитель факультета исполнительства Голдсмита-колледжа Лондонского университета и директор Центра русской музыки при нем.

⁴ «Московский форум» — фестиваль современной музыки, проводится с 1994 года.

⁵ «Ensemble Modern» («Ансамбль модерн») — немецкий ансамбль (камерный оркестр) современной музыки. Год основания — 1980. Коллектив состоит из 20 музыкантов, штаб квартира —

консерватории мы выступали перед аудиторией около тысячи человек (впервые в России исполнялся Реквием Х. В. Хенце), то уже через два года, на «Форуме-1997» на концертах другого, не менее знаменитого ансамбля — «Klangforum Wien»⁶, проходивших в Рахманиновском зале, набралось меньше сотни слушателей! И это была в основном новая публика!

В 2000-е годы ситуация начала стабилизироваться и скоро в Москве сформировались уже совершенно новая композиторская среда — сразу несколько групп интересных молодых композиторов, музыка которых теперь уже исполнялась и в России, и за рубежом. Сегодня это уже известные композиторы, развивающие свои собственные проекты, и мне очень приятно сознавать, что практически всем им путевку в жизнь дала наша «Студия»!

В наши дни в московских афишах современная музыка представлена довольно широко, в первую очередь, работами самих молодых российских авторов, которые чаще всего сами организуют такие концерты на самых разных площадках. Ничего подобного в нашей музыке ранее не наблюдалось, и это, безусловно, очень позитивный процесс. Но, с другой стороны, у нас складывается ситуация, напоминающая нечто вроде небезызвестного «импортозамещения» — произведения крупнейших зарубежных композиторов наших дней по-прежнему исполняются крайне мало, зачастую даже их имена остаются не известными профессионалам. Получается, что и сейчас наша новая музыка выпадает из мирового контекста. Посмотрите концертные афиши, найдете ли вы в них имена Шаррино, Мюрая, Лахенмана и многих других ныне здравствующих титанов, определивших развитие музыки последних десятилетий? Кроме фестиваля Юровского «Другое пространство»⁷, пожалуй, трудно вспомнить что-то еще. Да что там говорить о композиторах наших дней, — у нас почти не представлена даже классика модерна. Вне этого историко-культурного контекста наши концерты легко могут превратиться в провинциальные игры для самих себя, и я давно замечаю, что даже некоторые наши известные критики не вполне могут оценить, что в новых сочинениях является, собственно, «авторским», а что глубоко вторично. Что уж говорить о широкой публике!

Поэтому одна из главных стратегических линий «Студии» всегда заключалась и заключается как раз в том, чтобы представлять общую, единую панораму современной музыки. В наших проектах мы стремимся представлять сочинения российских авторов не в отрыве, а в широком международном контексте. Мы совсем не стремимся к модным сегодня гламурным сенсациям и «ивентам», а стараемся честно и последовательно заниматься каждодневной работой. Мне кажется, что именно этого — терпеливой ежедневной, даже рутинной работы — сегодня в нашем обществе очень не хватает.

— Вы говорите преимущественно о зарубежных композиторах, а что происходит с музыкой русского авангарда начала XX века?

— К сожалению, должен констатировать, что интерес к раннему русскому авангарду начал угасать с середины 90-х. Если русская живопись того времени давно стала визитной карточкой культуры России, то наш музыкальный авангард по-прежнему

во Франкфурте-на-Майне. Постоянного дирижера и художественного руководителя нет. В разное время ансамблем дирижировали Пьер Булез, Лотар Загрошек, Хайнц Холлигер и другие. Основа концертного репертуара — музыка XX и XXI веков.

⁶ «Klangforum Wien» — австрийский ансамбль, специализирующийся на исполнении современной академической музыки. Создан в 1985 австрийским композитором Беатом Фуррером. Состав ансамбля — 24 музыканта из разных стран.

⁷ Международный фестиваль актуальной музыки «Другое пространство», проводится Московской филармонией с 2009 года. Главная его цель — познакомить слушателей с шедеврами XX века и представить музыку, которая создается сегодня. В 2014 году художественным руководителем фестиваля стал дирижер Владимир Юровский.

остаётся неизвестным архипелагом. Даже такие важнейшие сочинения эпохи, как, например, Первая симфония Гавриила Попова или оперы Александра Мосолова и Владимира Дешевова у нас не исполняются и даже не включены в учебные программы, мы просто выкинули их из нашей истории. А между тем, без знания Симфонии Попова мы не сможем понять, как возникла Четвертая Шостаковича, не зная оперу «Лед и сталь» Дешевова, мы воспринимаем оперный суррогат Холминова⁸ — Вишневого⁹ «Оптимистическая трагедия»¹⁰ как подлинный музыкальный документ эпохи, а «выбросив с корабля истории» оперу Мосолова «Плотина», мы лишили себя великой музыкальной эпопеи, может быть равной по значению «Поднятой целине» (кому бы не приписывали авторство этого романа)¹¹.

«Студия» со своим камерным составом, конечно, не может браться за такие гигантские партитуры, но в области камерной и камерно-оркестровой музыки наш ансамбль вернул в концертную практику едва ли не все сохранившиеся сочинения того времени. Более того, нам посчастливилось стать первооткрывателями целого ряда важнейших произведений 10-х – 30-х годов! В первую очередь хочу назвать монументальную *Симфонию для 18 инструментов* Николая Рославца (1933 – 1934 годы), найденную Марком Белодубровским¹² в начале уже нашего века в архивах Музея имени Глинки и никогда ранее не исполнявшуюся! Это — исторически первая российская *камерная симфония!* *Студия* впервые исполнила также неизвестные фрагменты из оперы Шостаковича «Нос», открыла и сыграла ряд сочинений Артура Лурье, Ивана Вышнеградского, Николая Обухова, Евгения Гунста, Всеволода Задерацкого и ряда других. В рамках нашего долгосрочного проекта *Утраченный авангард* наш ансамбль впервые записал ряд принципиально важных камерных и камерно-оркестровых произведений русской музыки начала XX века. Мне кажется особо значимым тот факт, что мы одновременно вводим эти незаслуженно забытые сочинения и в концертную, и в учебную практику.

⁸ Александр Николаевич Холминов (1925 – 2015) — советский и российский композитор, музыкально-общественный деятель, Народный артист СССР (1984), лауреат Государственной премии СССР (1978) и Государственной премии РСФСР имени Глинки (1969), член Союза композиторов СССР с 1950 года.

⁹ Всеволод Витальевич Вишневский (1900 – 1951), советский драматург, автор героико-эпических произведений, посвященных событиям Октябрьской революции, Гражданской и Великой отечественной войн.

¹⁰ «Оптимистическая трагедия» — опера А. Холминова (либретто — совместно с А. И. Машистовым), которая написана в 1964 году по пьесе В. Вишневого, ранее получившей восторженные отзывы как «агитация, поднятая на высоту подлинного искусства» (цит. по: Брамсон Р. М., Головащенко Ю. А. Краткая летопись жизни и творчества // Таиров А. Я. [О театре]: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / [Коммент. Ю. А. Головащенко и др.]. М., 1970. С. 524; подробнее см. статью Ф. Панферова и Б. Резникова «Победа театра» в газете «Правда» от 23 декабря 1933 года). Премьера оперы состоялась в Киргизском театре оперы и балета в ноябре 1965 года. В 1969 году за это произведение Холминов был удостоен звания лауреата Государственной премии РСФСР имени М.И. Глинки. — *Прим. ред.*

¹¹ Владимир Григорьевич здесь проводит параллель с творчеством М. А. Шолохова, чей другой не менее известный роман «Тихий Дон» породил сомнения в авторстве писателя.

Опера «Плотина», написанная А. В. Мосоловым в 1930 году, — масштабное пятиактное произведение по сценарию Я. Л. Задыхина, повествующее о неоднозначном влиянии строительства и индустриализации на жизнь простого народа. Написанная в конструктивистском духе, опера не получила одобрения на постановку при жизни композитора. Премьера ее сокращенной версии состоялась только в 2012 году в Театре Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и при участии Санкт-Петербургской филармонии имени Д. Д. Шостаковича.

¹² Марк Ефимович Белодубровский (р. 1941) — советский и российский композитор, скрипач, педагог, искусствовед, создатель и руководитель Фестиваля современного искусства имени Николая Рославца и Наума Габо, популяризатор творчества Николая Рославца.

— **Созданная Вами триада — «Студия новой музыки», кафедра современной музыки и Центр современной музыки — как раз иллюстрирует профессиональное отношение к организации музыкального пространства. Какова была сверхидея?**

— Вначале мы руководствовались самыми простыми, чисто просветительскими идеями. Сам феномен просветительства в наше время, конечно, проявляется в иных формах по сравнению с XVIII веком, но и сегодня эти идеи, мне кажется, востребованы не в меньшей степени, чем это было во времена Дидро. Я читаю на российских сайтах, сколько предлагается интересных лекций по самым разным вопросам науки и искусства и как эти лекции востребованы! Нигде за рубежом я не наблюдал такой острой потребности молодежи в познании нового.

А тогда, в консерватории начала 90-х, мы стремились организовать в рамках «отдельно взятой институции» полный «социо-динамический» цикл музыки XX века — *изучение* (Кафедра современной музыки), *исполнение* (Ансамбль) и *просвещение* (организованные Центром регулярные фестивали, симпозиумы, лекционные циклы). Мы исходили из того, что эта модель будет подхвачена государственными (а может быть и частными) структурами и распространена, в конце концов, на другие музыкальные ВУЗы страны (а может не только на ВУЗы).

К сожалению, нужно признать, этого не произошло. Успешный опыт Московской консерватории пока остается уникальным. Сегодня, когда так много говорят о важности сохранения и изучения отечественного культурного наследия, пока только в консерватории нами собраны и записаны уникальные аудиоматериалы и нотные издания. Без них история отечественной музыки выглядит искаженной.

Вот еще один пример — на предмет патриотизма и исторических приоритетов. Хронологически самое первое додекафонное сочинение — это струнное трио *Zwölftondauermusik* Ефима Гольшера¹³ (1914), музыкальными инновациями которого гордилась бы любая страна! В России же это сочинение за пределами Московской консерватории просто не существует — нет ни нот, ни записей, ни исследований! Естественно, что и за рубежом о первенстве российского композитора в развитии двенадцатитоновой системы знает лишь пара специалистов.

Как я уже говорил, вся эта своеобразнейшая эпоха раннего русского музыкального авангарда остается «бесхозной» и сегодня, сто лет спустя! Я говорю об этом из года в год, но пока ничего не меняется. У нас просто нет той институции, которая должна была бы заниматься этими проблемами. Взгляд наших государственных организаций настолько «глобален», что для видения «мелочей» — судьбы конкретных композиторов и их конкретных произведений (даже шедевров) — у них просто не существует «оптики». Они их не видят и конечно не слышат. Разумеется, нет и просвещенных меценатов для поддержки этой работы.

Но негативный результат — тоже результат, и он вызывает соответствующие последствия. В условиях полной пассивности со стороны государственных структур мы наблюдаем бурный расцвет инициатив «снизу», за пределами официальных институций. Посмотрите, сколько в одной только Москве возникло новых молодежных объединений, новых интересных проектов! Наученные горьким опытом, их инициаторы теперь уже *a priori* с недоверием относятся ко всему «институциональному». А государственные институции в свою очередь выталкивают этих наиболее активных и творческих людей в маргинальную сферу. Такова цена этого вопроса, перерастающего теперь уже в остро социальную проблему.

¹³ Ефим Гольшев (1895 или 1897 – 1970) — скрипач, композитор, художник, инженер-химик, родившийся и получивший образование в Российской империи и работавший после эмиграции в 1909 году в разных странах за рубежом. — *Прим. ред.*

— *Сама идея создания «Студии новой музыки» авангардистская и очень русская. Только в России художники-авангардисты ставили перед собой глобальные цели по мироустройству. По словам А. С. Соколова, Вы изменили ландшафт музыкальной культуры Москвы*¹⁴.

— Ну, конечно, столь огромный комплемент, как всегда, является очень большим преувеличением! Если говорить о том, что нового привнесла «Студия» в музыкальный ландшафт Москвы, то, мне кажется, главным является тот факт, что с самого начала нашей работы мы сделали концерты современной музыки регулярными, а программы — продуманно «кураторскими». Ну, и конечно же, мы серьезно обновили учебный процесс. Когда мы начинали нашу работу, курс истории музыки по существу заканчивался где-то на сочинениях французской «Шестерки» и Шостаковиче. Сегодня наши студенты изучают музыкальную историю вплоть до сегодняшних дней и, самое главное, — не только в теоретическом, но в практических аспектах — это касается и конкретных анализов новейших композиторских систем, и своего рода «лабораторной работы» по расширенным инструментальным техникам, ставшим практически уже конвенциональными в новейшей музыке. Сейчас нам необходимо сосредоточить усилия на освоении новых перформативных практик, изучении нового музыкального театра, а также проблем взаимодействия музыки и мультимедиа. По существу речь идет о новом синтезе искусств, осуществляющемся на совершенно новой технологической базе.

Другое важнейшее направление, которое нам необходимо разрабатывать — развивать музыковедение как современную *гуманитарную* науку на базе всего того нового, что произошло в ней за последние 100 лет. Здесь мы находимся в парадоксальной ситуации! У нас есть ряд замечательных исторических работ, у нас прекрасно разработан тот, идущий еще от XIX века классический раздел музыкальной теории, который связан с анализом самого нотного текста, но при этом крайне мало изучается все то, что выходит за пределы этого текста и в большой степени его определяет — те культурологические и междисциплинарные аспекты, в силовом поле которых и формируются собственно смыслы искусства. Сегодня, пожалуй, нигде в мире музыкальная теория не преподается так детально (может быть, иногда даже избыточно детально), как у нас — от анализа техники и форм раннего двухголосия — до Ферниху и Лахенмана. Однако как раз сущность музыки того же Лахенмана принципиально невозможно понять, анализируя только лишь новую «звуковую поверхность» его сочинений вне контекста развития музыки и новых эстетических идей в Германии 50-х – 60-х годов, без знания истории конкретной музыки, вне контекста философии Адорно¹⁵ и Франкфуртской школы¹⁶, вне контекста критического отношения молодого послевоенного поколения немцев ко всей

¹⁴ Аллюзия на заголовок статьи А. С. Соколова «Несколько слов о человеке, изменившем музыкальный ландшафт Москвы» [5].

¹⁵ Теодор Людвиг Визенгрунд Адорно (Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, 1903 – 1969) — немецкий философ, социолог, композитор, музыковед. Представитель Франкфуртской критической школы.

¹⁶ Франкфуртская школа — условное обозначение научно-философского направления, представленного группой философов, социологов и психологов, объединившихся в начале 1930-х годов вокруг Института социальных исследований во Франкфурте-на-Майне. Основные представители (в разное время): Теодор Адорно, Макс Хоркхаймер, Герберт Маркузе, Эрих Фромм, Вальтер Беньямин, Лео Лёвенталь, Франц Леопольд Нейман, Фридрих Поллок, более поздние последователи — Юрген Хабермас, Оскар Негт, Петер Бюргер. На начальной стадии своего становления представители данной школы, будучи самыми последовательными критиками капитализма, пытались сочетать элементы социально-экономической теории К. Маркса с фрейдизмом, гегельянством, экзистенциализмом. Позже основными темами исследований Франкфуртской школы стала разработка методологии анализа в области социологии культуры, искусства, коммуникаций, движений леворадикального толка. Франкфуртская школа существенно повлияла на развитие левого радикализма в ФРГ и США, сформировала идеологию «новых левых» (см. сноску 36).

традиции немецкой культуры, вне контекста западных молодежных революций второй половины 60-х и многих других важнейших «внемзыкальных» аспектов! В российском музыковедении эти вопросы считаются как бы «дополнительными», необязательными, и в результате такого одномерного подхода часто приходится встречаться с характеристикой музыкального языка Лахенмана как разновидности сонористики, чем он совершенно не является и чему сам композитор себя как раз противопоставляет! Здесь не обойтись без изучения того, что такое структурализм¹⁷, как и почему он появился и как он проявляется в музыкальном мышлении Лахенмана.

Сегодня писать в России о необходимости изучения структурализма — просто обидно! Ведь еще совсем недавно, вплоть до 90-х, российский структурализм был одним из самых авторитетных направлений в мировой гуманитарной науке, а имя Лотмана¹⁸ в нашей стране знал едва ли не каждый школьник, хотя бы уже потому, что «Евгений Онегин» изучался в школах с замечательными лотмановскими культурологическими комментариями¹⁹, рассчитанными именно на школьников! Сейчас трудно себе представить, что по телевидению на протяжении 5 лет шел цикл из 33 (!!!) передач Лотмана «Беседы о русской культуре»²⁰, который был не только новой «энциклопедией русской жизни», но и блестящим образцом культурологического подхода к анализу самых разных явлений нашей истории! Сегодня же, по моим наблюдениям, в консерваториях даже имя этого ученого в среде студентов-теоретиков известно максимум одному человеку в группе! Что уж говорить о Бахтине²¹ или Шкловском²²! Но ведь это классика искусствоведения! А тем временем «самостоятельно продвинутые» молодые театроведы или критики визуального искусства сегодня уже Делеза²³ и Деррида²⁴ считают историей! К сожалению, здесь нужно констатировать, что классические музыкальные институции — консерватории, филармонии, оперные театры — очень сильно отстали от реальной жизни!

В Вашем вопросе прозвучали слова о попытке реформировать «музыкальное мироустройство» в нашей стране... Я считаю, что как раз здесь мы потерпели неудачу — наш опыт остался невостребованным. Точнее, он является очень востребованным в различных неформальных структурах. Так, например, к нам очень часто обращаются за консультациями студенты и преподаватели других консерваторий, энтузиасты, создающие

¹⁷ Структурализм — направление в философии и гуманитарных науках, возникшее в 20 – 30-е годы XX столетия и получившее особенное распространение в 1950 – 1960-е годы. Первоначально сложилось в языкознании и литературоведении в связи с распространением идей швейцарского филолога Ф. де Соссюра (1857 – 1913), чья концепция фокусировала внимание на внутреннем, формальном строении языка. В послевоенное время структурализм получил широкое распространение в самых разных областях: кроме лингвистического и лингвистики, это антропология, религиоведение и социология, искусствоведение и психоанализ.

¹⁸ Юрий Михайлович Лотман (1922 – 1993) — советский и российский литературовед, культуролог и семиотик, член-корреспондент Британской академии наук, член Норвежской академии наук, академик Шведской королевской академии наук и член Эстонской академии наук. Лотман — один из основоположников структурно-семиотического метода изучения литературы и культуры в отечественной науке и Тартуско-московской семиотической школе.

¹⁹ Имеется в виду: [4].

²⁰ «Беседы о русской культуре» — цикл авторских телепередач Ю. М. Лотмана, созданный им в конце 1980-х годов на основе курса лекций в Тартуском университете. Материал телепередач впоследствии был опубликован (см.: [3]).

²¹ Михаил Михайлович Бахтин (1895 – 1975) — русский философ, культуролог, исследователь языка. Его перу принадлежат фундаментальные исследования, посвященные жанру европейского романа и эпическим форм повествования.

²² Шкловский Виктор Борисович (1893 – 1984) — русский советский писатель, литературовед, критик, теоретик кино, сценарист, один из основоположников формальной школы в русском литературоведении.

²³ Жиль Делёз (Gilles Deleuze, 1925 – 1995) — французский философ, представитель постмодернизма, постструктурализма.

²⁴ Жак Деррида (Jacques Derrida, 1930 – 2004) — французский философ и теоретик литературы, создатель концепции деконструкции.

новые ансамбли или Центры современной музыки в российских регионах, но я не уверен, что собственно государственные структуры — Министерство образования или Министерство культуры — вообще знают о нашем существовании.

Это во Франции при гигантской поддержке государства Пьеру Булезу удалось создать целую музыкальную империю: и ансамбль, и исследовательский центр IRCAM, и регулярные циклы концертов современной музыки, и новый концертный зал. Практически во всех 16 федеральных землях Германии есть множество ансамблей, фестивалей, циклов радиопередач о новой музыке. У нас же пока нет даже системы заказов сочинений композиторам! То есть в консерваториях мы готовим специалистов, изначально обреченных на полное отсутствие спроса на их профессиональный труд. В этом отношении мы совершенно уникальная страна — работают целые факультеты, выпускающие специалистов с дорогущим индивидуальным образованием, которые даже теоретически не могут реализовать себя профессионально. А уж собственно вопрос о перспективах *развития* культуры я уже и не затрагиваю. Вся наша государственная музыкальная инфраструктура находится практически в том же состоянии, что и в XIX веке.

— Мысленно окидывая взором многочисленные программы концертов «Студии новой музыки», невольно вспоминаешь неологизм поэта, прозаика, теоретика авангарда Ильи Михайловича Зданевича — «всёчество»²⁵. Но при подобной открытости всем стилям современной музыки, наверное, существуют критерии отбора, формирования программ. Какие это критерии, кроме, естественно, оценочных? Музыка всегда должна быть хорошей? Или не всегда? Или достаточно того, что она интересная?

— Поскольку у нас в стране все-таки пока крайне мало ансамблей и оркестров, которые играют современную музыку, мы вынуждены быть «универсальными», то есть исполнять едва ли не весь современный камерно-оркестровый репертуар — от относительно традиционных сочинений начала XX века до экспериментальных работ сегодняшних молодых композиторов. Поэтому, несмотря на огромное количество программ (около 60 ежегодно!), я живу с постоянным ощущением того, что тот или иной пласт современной музыки у нас представлен недостаточно. Так, например, И. А. Барсова²⁶ пожелала нам больше исполнять музыку раннего русского авангарда. Молодые композиторы столь же справедливо хотели бы чаще видеть на афишах свои имена. А посмотрите, кто из наших сверхмногочисленных оркестров исполняет сегодня музыку Эдисона Денисова или Николая Сидельникова (я называю лишь самые известные имена композиторов-профессоров консерватории). А кто играет зарубежную классику — от Шёнберга до Лютославского? Вот и получается, что оркестров в Москве много, а «всю современность» регулярно играем в основном только мы. Конечно, есть замечательные исключения — Юровский в Москве, Курентзис в Перми, ну и, конечно, В. Гергиев, который находится, кажется, везде одновременно! Но в масштабах нашей самой большой страны в мире — это капля в море. Вы ведь знаете, что лишь в одной Москве работает более 50 оркестров и проживает более 600 композиторов! Репертуар же наших оркестров

²⁵ Всёчество — теоретическая концепция, выдвинутая в 1913 году художниками М. Ларионовым, М. Ледантю, К. Зданевичем и литератором И. Зданевичем. В рамках этой концепции творческий процесс рассматривался как бесконечное культурное пространство, в котором время как бы отсутствует. В манифесте деятелей ларионовского круга «Лучисты и будущники» (1913) утверждалось признание всех стилей для целей художественного творчества (подробнее см.: [1]).

²⁶ Барсова Инна Алексеевна (р. 1927) — российский музыковед, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории. Заслуженный деятель искусств РФ (1994). Виднейший специалист по творчеству Г. Малера. В сфере исследовательских интересов также творчество композитора-конструктивиста А. В. Мосолова.

состоит в основном из двух десятков произведений классических шлягеров. То есть в среднем на каждое репертуарное сочинение приходится по два с половиной оркестра! Такая вот конкуренция! Поэтому мы и вынуждены быть в своем репертуаре «универсальными».

— *То есть вы несете не только просветительскую, но и какую-то жизнеутверждающую функцию? Ведь получается, что за этой универсальностью кроется один из основополагающих принципов существования композиторской специальности.*

— О перспективах существования композиторской специальности разговор особый... Если описывать музыкальную индустрию совсем кратко, то нужно сказать, что во всем современном мире она находится под полным диктатом музыкантов-исполнителей и концертных агентств. Именно они определяют концертные программы и тем самым формируют вкусы широкой публики. Должен признаться, что не всегда музыкальная эрудиция дирижеров и солистов соответствует уровню их исполнительских талантов, и далеко не часто даже самый замечательный солист или руководитель оркестра является еще и визионером, прокладывающим дороги в будущее. В этой характеристике, однако, нет ничего обидного, исполнительство — это совершенно особая специальность!

В сложившейся системе композитор часто выступает в роли своего рода «попрошайки», который предлагает свой сомнительный труд дирижерам, исполнителям, дирекциям фестивалей, театров и т. п. Причем общепринятой формы того, как эти композиторские идеи должны реализоваться, «куда подавать заявку», — даже не выработано! По большому счету новые сочинения композиторов исполнительскому рынку совершенно не нужны! Если вся классика выучивается исполнителями еще в период обучения в консерватории, то над новыми сочинениями нужно долго работать, нужно вникать в индивидуальные особенности нотации, исполнительской техники. Новые сочинения сложно играть, а публика на неизвестную музыку ходит плохо!

Для того чтобы противостоять этой совершенно ненормальной системе, «Студия» с самого начала задумывалась как ансамбль для работы именно с композиторами. Поэтому мы играем сочинения всех стилей — от «новой сложности» до минимализма, от модерна начала XX века до сегодняшних сочинений с live-electronic. Стилистический охват программ ансамбля совершенно не сводится к моим личным композиторским предпочтениям. Главное при формировании программ — найти оригинальную объединяющую идею для каждого концерта, каждого проекта, ведь конкуренция музыкальных событий в Москве — одна из самых высоких в мире, и за публику нужно бороться!

Если же говорить о моих личных предпочтениях, то, может быть, самым важным в искусстве для меня является единство тех качеств, которые сегодня часто противопоставляются друг другу, но которые уже по своей этимологии образуют синкретическое единство — я имею в виду латинские *sensus* (смысл) и *sensitivus* (чувственность)! «Красивые звуки» сами по себе мне ни о чем не говорят, равно как неинтересен и абстрактный концептуализм, оторванный от работы со звуком. Только настоящее мастерство способно соединить эти две стихии воедино и переплавить их в Искусство. Собственно латинское *ars* как раз и означает «мастерство, искусство»! В этом единстве и заключается для меня смысл искусства.

— *Вы год прожили в Германии, где по приглашению Института перспективных исследований работали над новым проектом. Каковы Ваши впечатления о музыкальной культуре этой страны сегодня? Как силен здесь дух авангарда, или правы те, кто утверждает, что авангард умер в 1968 году?*

Мои впечатления о музыкальной культуре Германии не ограничиваются лишь одним годом, прожитым в Берлине. С самого начала 90-х я по несколько раз в год бываю в этой стране и с большим интересом наблюдаю за развитием и трансформацией ее музыкальной (и не только музыкальной) культуры. Впрочем, это касается не только Германии, я часто бываю и в других странах Европы и не только Европы. И, конечно же, всегда сопоставляю свои впечатления с тем, что происходит у нас, а также сравниваю настоящее с недавним прошлым.

На мой взгляд, в 1968 году авангард не просто «не умер», а как раз пережил свое новое рождение! Это коснулось всего Западного мира. Если говорить совсем кратко, то новая фаза авангарда определялась в первую очередь тем, что в 60-е годы фокус творческих интересов переместился из сферы чистой абстракции (абстрактная живопись, сериализм в музыке) в сферу социальной рефлексии и новой ангажированности. Если первое послевоенное поколение художников вместе с отторжением той политической истории, которая привела цивилизованный мир к фашизму, отторгала и музыкальную историю (самый известный здесь пример — то, как сериалисты избегали любых музыкальных идиом, ассоциирующихся с музыкой прошлого), то поколение 60-х отторгало уже устоявшийся к тому времени общества потребления с его ханжескими установками и невзыскательным эстетическим вкусом. Этот протест мог проявляться в разных формах — от политических акций (как, например, у Андриссена²⁷), пародирования буржуазных культурных институтов (Кагель, «Staatstheater»²⁸) или провокационных вызовов общественному вкусу (Лахенман²⁹) — до переключения интереса в сторону «мировой музыки»³⁰ (Штокхаузен «Гимны»³¹), «нового историзма»³²

²⁷ Луи Андриссен (Louis Andriessen, р. 1939) — нидерландский композитор, теоретик и историк музыки. Учился в Гаагской Королевской консерватории (1957 – 1962) у своего отца Виллема Андриссена и у Кееса ван Барена, а также в Милане и Берлине у Лучано Берлио (1962 – 1965). В 1959 году был удостоен первой премии на конкурсе композиторов «Гаудеамус».

Радикализм Андриссена с раннего периода творчества проявлялся в разных плоскостях. Композитор в общественной жизни проявил себя как активный противник буржуазной морали, приверженец марксизма. Об этом — тематика ряда его произведений: композиция «Мавзолей» (1979) для двух баритонов и большого ансамбля, посвященная М. Бакунину, опера-моралите о Че Геваре «Реконструкция» («Reconstructie», 1969).

Композитор также знаменит различными акциями и мероприятиями социально-политической направленности. Одним из самых радикальных жестов стала «Акция Щелкунчиков» (1969), когда Андриссен пригласил на концерт ведущего симфонического оркестра Нидерландов — Королевского оркестра Концертгебау (Koninklijk Concertgebouworkest) — несколько десятков человек, которые устроили шумную акцию, требуя пересмотра репертуара.

²⁸ Маурисио Кагель (Mauricio Kagel, 1931 – 2008) — аргентинский и немецкий композитор, известный как один из отцов-прародителей жанра «инструментального театра». В своей «антиопере» «Государственный театр» («Staatstheater», 1971) откровенно пародирует традиции и каноны «академического» музыкального театра.

²⁹ Хельмут Лахенман (Helmut Lachenmann, р. 1935) — немецкий композитор, создатель направления «инструментальная конкретная музыка» (Musique concrète instrumentale). Лахенмана также можно рассматривать как виднейшего представителя направления «критическая композиция» (англ. «critical composition»; также см. сноски 37 и 38), защищающего позиции так называемой эстетики отрицания (нем. Ästhetik der Negativität). Именно следствием данной эстетики, призванной избегать следования привычным нормам в искусстве и разрушать стереотипы и стандарты (ради создания новых смыслов и «провоцирования» на новое восприятие и понимание музыки), стали поиски композитора в области нетрадиционных техник исполнения и звукоизвлечения, достижения средствами оркестровых инструментов необычных звучаний (в том числе шумовых, характерных для конкретной музыки), а также разработка приемов инструментального театра. Подробнее об эстетических установках Лахенмана читатель сможет ознакомиться на страницах нашего Журнала, в котором начиная со следующего выпуска будут опубликованы три статьи композитора. Также см. далее сноску 39. — *Прим. ред.*

³⁰ Мировая музыка (нем. Weltmusik, англ. world music) — современное музыкальное направление (зародилось в 1980-х годах), провозглашающее стирание границ между музыкой разных культур, стилей и традиций посредством их намеренного смешения в рамках одной композиции. В настоящее время понятие «мировая музыка» (появившееся задолго до 1980-х годов, вместе с тенденциями к глобализации культуры)

(Берио *Симфония*³³), восточно-буддистских практик (Кейдж³⁴) или раскрытия новых (микро-)измерений в слушательском восприятии (Лигети³⁵).

Вообще, молодежное движение 1968 года³⁶ отличалось крайней пестротой идей, и его отнюдь нельзя назвать только лишь движением интеллектуалов. Часто совсем наоборот, оно было связано с довольно упрощенным пониманием культуры. Главный музыкальный жанр этой эпохи — рок — стал своего рода мощной «кувалдой» современной контркультуры.

Возникший на почве англоязычного мира, рок быстро покорил и Германию, породив в 70-е годы такие известные немецкие группы, как *Scorpions* и *Kraftwerk*. Но в Германии это протестное движение параллельно с развитием контркультуры дало мощный импульс и развитию интеллектуально рафинированного музыкального авангарда, еще более обострив в нем органически присущую немецкой музыке социальную

не имеет четко очерченных границ и зачастую применяется по отношению к смешению стилей только в рамках этнической музыки разных народов. — *Прим. ред.*

³¹ Карлхайнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen, 1928 – 2007) — немецкий композитор, дирижер, музыкальный теоретик, один из лидеров музыкального авангарда второй половины XX века. Его «Гимны» («Hymnen», 1967) — это объемная по содержанию музыкальная композиция, своего рода «портрет человечества» с использованием образцов 40 национальных гимнов и конкретной музыки, включающей в себя обрывки речи, радиошумов.

³² Речь идет о художественном направлении «неоисторизм» (нем. Neo-Historismus англ. neo-historism или neo-historicism), характерной особенностью которого служит использование в произведениях искусства черт разных исторических стилей прошлого. Хотя ярче всего это направление проявилось в архитектуре с конца XX века, в некотором смысле понятие неоисторизма можно распространить и на сходные явления в других видах искусства. — *Прим. ред.*

³³ Лучано Берио (Luciano Berio, 1925 – 2003) — итальянский композитор-авангардист. Его *Симфония* (*Sinfonia*, 1968) для большого симфонического оркестра и восьми голосов — знаковое произведение музыкального авангарда и своеобразный манифест постмодернизма. Третья часть Симфонии (*In ruhig fliessender Bewegung*) представляет собой коллаж из музыкальных цитат композиторов различных эпох (от И. С. Баха до Булеза и Штокхаузена), наложенных на скерцо Второй симфонии Малера. Иными словами, вся история европейской музыки здесь передана через цитирование чужих текстов. Концепция Симфонии, таким образом, укладывается в концепцию «нового историзма», как ее называет наш герой.

³⁴ Джон Милтон Кейдж [младший] (John Milton Cage Jr., 1912 – 1992) — американский композитор, философ, поэт, музыковед, художник. В его творческой системе многое имеет отношение к культуре Востока: инструментарий, стремление к медитации, эстетика и поэтика тишины, философские категории Ничто и Нечто, принцип случайности как восточный символ изменчивости мира.

³⁵ Дьёрдь Шандор Лигети (György Sandor Ligeti, 1923 – 2006) — венгерский и австрийский композитор-авангардист. В сочинении для симфонического оркестра «Атмосферы» (*Atmosphères*, 1961) он активно использует сонорику и изобретенную им технику микрополифонии. Стиль композитора периода 1960-х годов музыковед Р. Фархадов описывает подобным образом: «Благодаря микрополифонии в музыке Лигети возникали объемные, протяженные сонористические конструкции, по большей мере статичные и пространственные, замкнутые и глубоко внутренние (все музыкальные процессы осуществляются внутри одного сонорного блока и воспроизводится одно только состояние и ощущение), не предполагающие никакого внешнего движения формы, семантического или структурного развития. По сути эта сонорно-звуковая статика, это абстрагированное и обособленное в сонорно-звуковом пространстве от привычного хода музыкальное время становится у Лигети и новой формой композиционного мышления, и новой формой организации музыкального материала. Внутри такой объемной звуковой материи все настолько цельно, переплетено и спаяно — как огромная паутина, — что вычленив, отделить в ней какой-то ритмо-, метро- или звукоэлемент не представляется возможным» [6, 15].

³⁶ В 1968 году европейские страны (Франция, Германия, Великобритания и другие) и США были охвачены протестными выступлениями молодежи, идеологами которых выступали так называемые «новые левые». Представители этой неоднородной по убеждениям прослойки проповедовали левые идеи, но противопоставляли себя «старой» идеологии марксизма, дискредитировавшей себя (имелся в виду сталинизм). «Новые левые» выступали за неограниченную индивидуальную свободу, боролись за права человека, выступали против расизма, в поддержку феминизма и защиту окружающей среды. Эпицентр находился во Франции. Майские события 1968 года во Франции начались с леворадикальных студенческих выступлений и демонстраций, а закончились массовыми беспорядками и 10-миллионной всеобщей забастовкой, что привело в конечном счете к отставке президента Шарля де Голля и смене правительства.

ангажированность. Особенно радикально она проявилась в творчестве таких композиторов, как Хельмут Лахенман, Николаус Хубер³⁷ и Матиас Шпалингер³⁸, с их борьбой за «новое слышание», нового слушателя и с их отказом от всего бюргерски-привычного в музыке. Очень важно также отметить, что носителями новой радикальной идеологии стали не только художники, но и люди, которые сегодня возглавили важнейшие культурные институции. Таким образом, запрос на инновации сегодня исходит не только от самих художников, но и от руководителей различных фестивалей, оркестров, филармоний, оперных театров и т. д. А это, в свою очередь, отражает и запросы немалой части публики. Все это вместе взятое и обеспечило невероятный расцвет новой музыки в Германии! Таковы долгосрочные системные последствия тех, казалось бы, иррационально-стихийных молодежных протестов, которые прошли в далеком 1968 году.

— *Во что же превратилась эта тяга к «отказу от привычки» (говоря словами Лахенмана) сегодня³⁹?*

³⁷ Николаус Антон Хубер (Nicolaus Anton Huber, р. 1939) — немецкий композитор, изобретатель техники «концептуальной композиции ритма» (нем. «konzeptionellen Rhythmuskomposition»), один из ярчайших представителей направления «критическая композиция» в Германии. Вероятно, именно его статья «Критическая композиция» («Kritisches Komponieren», 1972) послужила стимулом к наименованию направления в работах исследователей. Будучи сторонником марксизма, композитор не раз выступал в печати с публикациями политической направленности: таковы статьи «Дон Кихот и Санчо Панса в перипетиях и неурядицах западной демократии» («Don Quichotte und Sancho Pansa in den Irrungen und Wirrungen der westlichen Demokratie», 1976), «Ханна и Пауль, или Социализм редко приходит один» («Hanna und Paul oder: Der Sozialismus kommt selten allein», 1977). В ряде случаев политика затрагивала музыкальную сферу творчества композитора. В явной форме это прослеживается в таких сочинениях как «Пригород — арена революции» («Banlieu — Schauplätze der Revolution», 1974), а также в публикации интервью «Политическая композиция» («Politisches Komponieren», 2000), данного Франку Зилецки (Frank Sielecki). Ведущей идеей Хубера служит намерение через музыку вскрывать самые насущные проблемы общества, в частности проблемы рабочего класса и жертв угнетения и маргинализации, причем в качестве основного ресурса для воплощения этой идеи рассматривается ритм, заимствованный из фольклорных источников. — *Прим. ред.*

С 1994 года композитор работает с методом «повторения» (рассеянным, фрактальным). Этот метод структурной организации спровоцирован, по словам самого композитора, композицией многократно повторенных одних и тех же фотографий Энди Уорхола.

³⁸ Матиас Шпалингер (Mathias Spahlinger, р. 1944) — один из наиболее радикальных немецких композиторов, относится к ярким представителям направления «критическая композиция», в чьем творчестве свободно сопрягаются разные стили и направления: музыка Ренессанса и джаз, минимализм и конкретная музыка. В 1978 году он стал приглашенным лектором по теории музыки в Hochschule der Künste в Берлине, с 1984 года Шпалингер — профессор композиции и теории музыки в Hochschule für Musik Karlsruhe. С 1990 года он был профессором композиции и директором Института новой музыки в Musikhochschule Freiburg. С 1996 года является членом Академии художеств Берлина.

Как и Н. Хубер, Шпалингер является сторонником марксизма и уделяет особое внимание роли политики в музыке. Так, этого вопроса касаются его статьи «уже не время концептуальной идеологии» («dies ist die zeit der konzeptiven ideologen nicht mehr», 2007), «политическое значение материала новой музыки» («politische implikationen des materials der neuen musik», 2016), а также интервью с Тильманом Райтцем (Tilman Reitz) под названием «Автономная музыка в постполитическом обществе» («Autonome Musik in der nachpolitischen Öffentlichkeit», 2007). Однако роль политики в музыке он понимает не прямолинейно, считая, что это искусство не может говорить прямо. Следствием этого является стремление композитора достичь внемузыкальных аналогий (прежде всего с идеями и принципами демократического социализма) через особенности материала, логику его развития и характер его применения и представления. Так, в оркестровом сочинении «двоичным образом утвержден» («doppelt bejaht», 2009) социалистические идеи находят отражение как в принципиальном отсутствии дирижера, так и в эксплуатации в качестве программы цитаты из работы К. Маркса «Конспект книги Дж. Милля “Основы политической экономии”». — *Прим. ред.*

³⁹ Аллюзия на ставшее афоризмом выражение Лахенмана: «Красота — это отказ от привычки» («Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit» [7, 274]).

— Трудно целостно судить о том, что происходит непосредственно сегодня, для этого нужна определенная временная дистанция. Но, на мой взгляд, сам «отказ от привычки» уже давно превратился в новую привычку, а былая неконвенциональность сегодня стала новой всеобщей конвенцией. Например, освоение мультифонической техники духовых или «перфорированного» звучания струнных — то, что еще двадцать лет назад являлось революционно новым, сегодня входит в учебный курс студентов консерваторий. А вот где сегодня пролегает область актуальных художественных исследований — это является очень дискуссионным вопросом.

Возвращаясь к Вашему вопросу о моем недавнем пребывании в Германии, хочу сказать: мне вообще кажется, что в последние годы некоторые известные фестивали современной музыки стали выглядеть чуть более «традиционно», варьируя в своих программах музыкальные идеи недавнего прошлого (например, берлинский «Ultraschall»⁴⁰), в то время как на других площадках, в поисках актуальности и «новой инновативности»⁴¹, происходит крутой разворот от «чистой музыки» в сторону экспериментальной перформативности, когда само присутствие музыки вообще не является обязательным (например, на последних фестивалях «Мюнхенской биеннале»⁴², некогда крупнейшем фестивале новой оперы). Как пример наиболее радикального музыкально-политического фестиваля можно привести программы берлинского *Maerzmusik*⁴³ нескольких последних лет, где, кажется, количество социально-критических докладов на самые острые темы современности превышало число собственно музыкальных событий. Здесь идеи социальной ангажированности искусства доведены до логического предела, а может быть, уже и вовсе до «растворения» искусства в политике.

Лично я не разделяю установки такого рода, мне гораздо ближе тезис Жан-Люка Годара о том, что сегодня уже нельзя делать *политическое искусство*, а нужно делать искусство *политически*⁴⁴. Для меня это означает в первую очередь неразрывную связь художника с самим материалом его искусства (звук, цвет, линия, жест), видение мира через призму этого материала и нахождение новых методов работы со свойствами этого материала. Музыка для меня — это особый, абсолютно самодостаточный дискурс.

...Но вообще, сегодня никто не может сказать, в каком направлении будет развиваться искусство. Потому что непонятно, куда будет развиваться наш потерявший ориентацию мир.

⁴⁰ «Ultraschall Berlin» — фестиваль-панорама современной музыки, на котором звучат премьеры, исполняются произведения недавнего прошлого, а также классика авангарда. Первый фестиваль состоялся в 1999 году. Сегодня фестиваль продолжается пять дней и включает в себя около 15 концертов.

⁴¹ По-видимому, Владимир Григорьевич здесь отсылает к только зарождающейся концепции «новой инновативности», намеченной в статье С. Файбисовича «Пейзаж после модерна» (журнал «Знамя», 2012 № 6, с. 199-207). Согласно этой концепции, постмодернизм привел культуру к ситуации не только невозможности создания принципиально новых концепций, но и принципиальной неразработанности ранее инновационных идей. Движением вперед в такой ситуации может являться только возрождение быстро забытых идей на новом уровне, как бы открытие их заново. — *Прим. ред.*

⁴² «Мюнхенская биеннале» («Münchener Biennale», полное название — «Münchener Biennale für neues Musiktheater», букв. «Мюнхенская биеннале для нового музыкального театра») — оперный фестиваль в Мюнхене, проводится с 1988-го года, создан по инициативе немецкого композитора Ханса Вернера Хенце. Программа биеннале включает в себя не только премьеры опер, но и встречи с композиторами, дискуссии.

⁴³ «MaerzMusik» — фестиваль современной музыки в Берлине. Концептуально отличается от других фестивалей современной музыки тем, что фокусирует внимание на вопросах феномена времени в его социально-политическом, философском и художественном измерениях. Панораму «MaerzMusik» отличает широкий спектр оркестровой и камерной музыки, интерес к инновационному музыкальному театру, экспериментальные работы и медиа-арт.

⁴⁴ Приведенная свободная цитата отсылает к тезисам знаменитого кинорежиссера Ж.-Л. Годара «Что делать?», один из которых гласит: «Фильмы нужно снимать политически» (цит. по: [2, 5]).

Литература

1. Всёчество // Энциклопедия русского авангарда. Онлайн-энциклопедия русского авангарда. Теория и история / Куратор проекта А. Кремер. URL: <http://rusavangard.ru/online/history/vsyechestvo/> (дата обращения: 28.02.2019).
2. *Годар Ж.-Л.* Что делать? / Пер. К. Адиекова // *Борьба на два фронта.* Жан-Люк Годар и группа Дзига Вертов. 1968-1972 / Сост.: К. Медведев, К. Адиеков; пер.: К. Адиеков, Б. Нелепо, С. Дорошенко, К. Медведев, kinote.ru; прим.: К. Адиеков. М.: Свободное марксистское издательство, 2010. С. 5-8.
3. *Лотман Ю. М.* Воспитание души / [Сост. и подг. текста Л. Н. Киселевой (науч. ред.), Т. Д. Кузовкиной, Р. С. Войтеховича]. СПб.: Искусство—СПБ, 2003. 624 с.
4. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина “Евгений Онегин”: Комментарий: Пособие для учителя. Л.: Просвещение, Ленингр. отделение, 1980. 416 с.
5. *Соколов А. С.* Несколько слов о человеке, изменившем музыкальный ландшафт Москвы // *Musiqi dünyası.* 2013. № 3 (56). С. 13-16.
6. *Фархадов Р.* Времена и пространства Дьёрдя Лигети // *Играем с начала. Da capo al fine.* 2017. № 11 (159). С. 14-15.
7. *Lachenmann H.* Nono, Webern, Mozart, Boulez. Text zur Sendereihe “Komponisten machen Programm” // *Helmuth Lachenmann. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995 / Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von J. Häusler.* Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel; Insel Verlag, 2004. P. 270-278.