

# *ФЕРМАТА*

*(Разговоры с композиторами)*

*Алексей Мунипов*

# Алексей Юрьевич Мунипов

## Фермата

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=43111744](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=43111744)*

*Фермата: Разговоры с композиторами: Новое издательство; Москва;*

*2019*

*ISBN 978-5-98379-239-5*

### **Аннотация**

Самое возвышенное и самое недоступное из всех искусств, академическая музыка движется вперед с огромной скоростью и исследует окружающий мир и свои собственные основания глубже и бескомпромисснее любой науки. «Фермата» Алексея Мунипова – это рассказ двадцати очень разных современных композиторов о том, что собственно значит быть современным, как раздвигать границы искусства, зарабатывать этим на хлеб и вопреки всему создавать нечто неслыханное – современную музыку.

# Содержание

Предисловие	5
София Губайдулина	11
Владимир Мартынов	47
Александр Рабинович-Бараковский	74
Конец ознакомительного фрагмента.	84

**Алексей Мунипов**

**Фермата**

*Разговоры с композиторами*

© Новое издательство, 2019

\* \* \*

# Предисловие

Эта книга началась с беседы с Софией Губайдулиной. По форме это было сдержанное юбилейное интервью, разговор о состоянии классической музыки и нынешней роли композиторов, но было в нем еще какое-то измерение, которое ощущалось не головой, а скорее телом. Такой звон внутри бывает, когда оказываешься рядом с линией электропередач. Общаясь, София Асгатовна не делает ничего особенного – просто слушает и отвечает, ну разве что практически не отводит от собеседника глаз. Совершенно непонятно, откуда берется ощущение, будто разговариваешь с атомной электростанцией. Лишь постфактум становится ясно, что дело именно в этой сверхконцентрации внимательности и осознанности, которая в жизни встречается поразительно редко.

Эта личная встреча поразила меня больше, чем ее сочинения. Я начал искать встреч с другими композиторами, придумывая все новые поводы для бесед, а потом встречаясь уже и без всяких поводов. Мы говорили о музыке, но тайным смыслом этих бесед была попытка понять или, точнее, почувствовать, как устроено композиторское ремесло и люди, которые им владеют. Может ли так быть, что само умение приручить звуки, расслышать музыку в окружающем мире и даже там, куда не может дотянуться человеческий слух, меняет тебя не хуже духовной практики? А заодно – превра-

щает в увлекательнейшего собеседника (в чем вам как раз предстоит убедиться)?

Музыка, самое чувственное из искусств, вроде бы не нуждается в комментариях, и все же композиторы во все времена не могли избежать искушения высказаться по поводу своих и чужих сочинений. Говоря о них, они говорят о себе, но еще и о том таинственном деле, которому посвятили жизнь; деле, в котором опыта, практики и холодного расчета столько же, сколько случайности и магии. «Все композиторы, какую бы музыку они ни писали, чувствуют про свою работу примерно одно и то же, – заметит потом в разговоре Леонид Десятников. – Между композиторами вообще довольно много общего, хотя все будут настаивать на различиях. Некое метафизическое измерение присутствует в нашей деятельности. А назвать его можно как угодно».

Результатом этих встреч стала «Фермата» – сборник бесед с двадцатью современными композиторами постсоветского пространства. Некоторые из них были опубликованы ранее, но в книге они представлены в значительно расширенных версиях; многие потребовали дополнительных встреч и поездок в Казань, Екатеринбург, Санкт-Петербург, Баку, Киев, Ереван и Берлин. Разумеется, книга не претендует на исчерпывающий сборник разговоров со всеми значительными русскоязычными композиторами, благо, их гораздо больше двадцати. Но, кажется, некоторый моментальный снимок композиторского сообщества создать удалось.

Здесь собраны беседы с очень разными людьми, пишущими очень разную музыку. Самому молодому в момент встречи едва исполнилось тридцать, некоторые перешагнули 80-летний рубеж. Одни с удовольствием говорят о себе, другие старательно этого избегают. Одних волнуют внешние обстоятельства, другие считают, что музыка от этого не зависит. Под одной обложкой соседствуют авторы симфоний и текстовых партитур-инструкций, пишущие для оперного театра и для ансамбля электромоторов и соленоидов. Иногда это одни и те же люди. Но, за редким исключением, никакой борьбы, по-настоящему непримиримого спора на этих страницах обнаружить не удастся – не то чтобы ярко выраженные симпатии и антипатии в композиторском сообществе отсутствовали вовсе, но все более-менее сходятся на том, что мейнстрима, общего течения, к которому можно было бы прикнуть или против которого бороться, сейчас просто нет. При желании в книге легко различить очертания нескольких дружеских композиторских союзов («советские авангардисты», «постсоветские минималисты», «группа „СоМа“»), но все эти объединения условны, хотя и стали частью истории музыки.

Работа над книгой растянулась на семь с лишним лет, и за это время современная академическая музыка перестала быть герметичным эзотерическим клубом для посвященных и зазвучала в самых разных местах – драматических театрах, галереях, музеях, библиотеках, даже на заводах и ули-

цах. В филармонических залах, где раньше слушатель младше сорока мог оказаться разве что чудом, тоже появилась новая публика. Оказалось, что эта музыка интересует куда больше людей, чем можно было ожидать; что фестивали современной музыки могут собирать полные залы, а дискуссии о ней – интересовать не одних только музыковедов-теоретиков. И дело не только в деятельности дирижеров-визионеров со своей паствой (Теодор Курентзис, Владимир Юровский) – появилось новое и очень яркое поколение композиторов, симпатизирующие им продюсеры и режиссеры и места вроде московского «Электротеатра», Нового пространства Театра Наций или Новой сцены Александринского театра, где их музыка уместна и ожидаема. И, что не менее важно, появились новые места силы за пределами Москвы и Санкт-Петербурга – за современной музыкой теперь ездят в Пермь и Екатеринбург, а в крохотном городке Чайковский, бывшем рабочем поселке в Предуралье, каждый год собирается масштабная академия, готовящая композиторов нового типа. Нам странно произносить это вслух, но, возможно, мы и вправду живем в эпоху ренессанса новой музыки.

Полемика вокруг современной музыки длится не одно десятилетие и даже не один век. Винченцо Галилей в «Диалоге о древней и новой музыке» (1581) клеймил современных ему авангардистов за увлечение внешними эффектами примерно так же, как Тихон Хренников – молодых советских композиторов. А Георг Пелецис, сокрушающийся в этой книге

о том, как много приемов из старой музыки забыто, брошено, недоиспользовано, почти дословно повторяет сетования средневекового полемиста Якоба Льежского, защищавшего достижения *ars antiqua*. Неудивительно, что многие вопросы, к которым возвращались наши беседы, легко могли быть заданы композиторам XX, XIX и XV веков. Что такое новая музыка и чем она отличается от старой? Как научиться в ней разбираться? Не слишком ли она сложна для слушателя? Что такое «сложность» и «простота»? Есть ли в музыке прогресс? Кому и зачем все это нужно?

«Я с Бетховеном вел беседы», – говорит в интервью Александр Кнайфель, и, лишь прочтя ответы его коллег, понимаешь, что в этой фразе нет никакой особенной позы. Не только Владимир Мартынов, использующий целые куски из романтической музыки XIX века, или Антон Батагов, играющий себя и Гласса вперемешку с Бахом и Перселлом, но и Дмитрий Курляндский, в списке сочинений которого есть вещь для вокалистов, холодильников и битого стекла, и Алексей Сысоев, осваивающий электромеханические реле, зуммеры и сирены, и другие композиторы – все они находятся в непрерывном диалоге с предшественниками. Музыка делает этот диалог очевидным и совершенно захватывающим, достаточно лишь к нему прислушаться. А разговоры про «авангардность», «радикальность» и «немелодичность», такие же древние, как сама музыка, лишь затемняют понимание.

Платон в «Государстве» одним из первых сформулировал, что музыка не просто услаждает слух – она влияет на наше настроение, смягчает и ожесточает, может упрочить, а может разрушить империи. Под этой обложкой собраны двадцать композиторов, чей коллективный опыт незаметно, но настойчиво меняет мир вокруг нас.

Автор выражает признательность изданиям «Афиша», «Афиша-Волна», Colta.ru, Port, «Баку», в которых были опубликованы сокращенные версии ряда интервью.

# София Губайдулина

Родилась в Чистополе в 1931 году, в 1932-м переехала с семьей в Казань. Закончила Казанскую, затем Московскую консерваторию. Став одной из самых ярких фигур новой музыки, вместе с Альфредом Шнитке и Эдисоном Денисовым определила развитие советского академического авангарда. В 1969–1970 годах Губайдулина экспериментирует с электроникой в Московской экспериментальной студии электронной музыки при музее имени А.Н. Скрябина, в 1975-м организует импровизационный ансамбль «Астрея», где вместе с коллегами-композиторами играет на неевропейских инструментах вроде тара, пипы и кяманчи (важным условием было неумение профессионально играть ни на одном из них). Интерес к нетрадиционным для академической музыки инструментам и тембрам останется характерной приметой ее творчества – Губайдулина писала для кото, чжэна, чанга, аквафона, активно сотрудничала с Ансамблем ударных инструментов Марка Пекарского. Еще одна характерная особенность – пифагорейская любовь к цифрам: всякий композитор немного нумеролог, но такая самозабвенная страсть к числовым последовательностям, таблицам и вычислениям встречается нечасто.

В 1970-е годы она столкнется с тем, что ее музыку стараются не допускать до концертных залов, а уже отрепетированные вещи вычеркивают из готовых программ. Узкий круг исполнителей то и дело пробивает эти преграды, но широкий слушатель вплоть до конца 1980-х может услышать музыку Губайдулиной преимущественно в кино и мультфильмах («Вертикаль», «Чучело», «Маугли», «Кошка, которая гуляла сама по себе» и другие). Тем разительней окажутся перемены конца 1980-х, когда Губайдулину начнут исполнять по всему миру, а по телевидению станут говорить про «великих русских композиторов Губайдулину, Денисова, Шнитке». В 1991 году она эмигрирует в Германию и поселится в маленьком городке Аппене под Гамбургом.

Губайдулина никогда не была связана ни с одним большим музыкальным течением или главенствующей техникой (как серийная техника у Денисова или полистилистика у Шнитке), ее сложно причислить к какой-либо школе – она всегда стояла немного особняком. Ее крупные работы – «Offertorium» (1980), «In Croce» (1979), «Семь слов Христа» (1982), «Час души» (1976), «Stimmen... Verstummen» (1986) – отмечены приглушенным трагизмом и характерной, немного дидактической символикой. С игрой, иронией и легкостью Губайдулина ассоциируется в гораздо меньшей



The image shows a page of a musical score for the second concerto for violin and orchestra by Hans Sikorski, titled "In tempus praesens". The score is written for a full orchestra and a solo violin. The instruments listed on the left are: Fl. picc., Tr. lo., Cr. li., C. lli., Sil., Vlnr., Comp., Cel., Vle. div., and Vc. The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (p, f, sf, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "sola" and "p. c.". The bottom left corner of the page contains a logo and the text "STAR" No. 37/32.

© With kind permission Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg

**Фрагмент партитуры «In tempus praesens», второго концерта для скрипки с оркестром (2007).** Из состава симфонического оркестра композитор убрала струнные, «чтобы солирующая скрипка осталась в одиночестве и с другими скрипками не было у нее соревнования».

**– Вы к юбилеям как относитесь? Для вас это праздник или неизбежная суета, от которой никуда не деть-**

ся?<sup>1</sup>

– Ну как отношусь? Мне восемьдесят лет – значит, я облетела вокруг солнца восемьдесят раз. Вот и все. Больше я ничего не ощущаю. Конечно, это трудный период. Утомительный. Много встреч. Большая затрата нервной энергии. Но к юбилеям всегда готовится много новых исполнений, а для композитора нет ничего радостней. Вот только что был фестиваль в Амстердаме, сплошные подарки – семь дней подряд исполняли мои сочинения. В самом-самом лучшем виде. Там есть замечательный зал с великолепной акустикой. А это очень важно для музыки – если стены отзываются. И совершенно необыкновенная публика. Которая – это просто чувствуется – нуждается именно в такой музыке. И когда в зале сидишь вместе с этими людьми – ну, это замечательно. Публика эта, надо сказать, в Амстердаме появилась не просто так – это результат многолетних усилий великих музыкантов, которые своих слушателей растили, формировали, пестовали. И вот в такой атмосфере я слушала очень важные для меня сочинения – «Теперь всегда снега» на стихи Геннадия Айги, «Perception» на стихи Франциско Танцера. Мои любимые. И это была большая радость. А потом были Казань, Ганновер – и везде замечательные исполнения, с искренней любовью сыгранные вещи. Так что... Мое восьмидесятилетие – это вроде бы конец жизни, и можно по этому

---

<sup>1</sup> Первая встреча состоялась вскоре после юбилейных концертов в честь восьмидесятилетия, ради которых Губайдулина прилетала в Москву из Германии.

поводу сокрушаться, но когда встречаешь такую любовь к музыке, как тут печалиться!

София Губайдулина: «Как и многих сочинителей XX века, меня в сильнейшей степени волнует проблема времени. Меня волнует, как оно изменяется в связи с изменяющимися психологическими состояниями человека, как оно проходит в природе, мире, обществе, в сновидениях, в искусстве. Искусство всегда стоит между сном и реальностью, между мудростью и безумием, между статикой и динамикой всего существующего. В обыденной жизни мы никогда не имеем времени настоящего. Лишь только вечный переход от прошлого к будущему. И только во сне, в религиозном опыте и в искусстве мы можем пережить длящееся настоящее время. Думаю, что именно этому служит музыкальная форма.

«...» Когда Иисус говорит: „Я – в Отце, и Отец – во Мне, и вы – во Мне, и Я – в вас“ (Ев. по Иоанну), то в нем говорит софийное начало. Вечное превращение единицы в число три и числа три в единицу. Превращение единства – во множество и множества – в единство. Именно поэтому при сочинении этого произведения на первый план вышло то качество, которое можно было бы обозначить как двухвекторность образа Софии: страстное желание реализации звукового множества, желание достигнуть верхнего регистра, услышать, так сказать, небо, а с другой стороны – достигнуть самого низкого регистра с его адскими *frullato* тромбонов. Второй же вектор – это необходимость привести звуковое множество вновь

к единице, то есть к унисону» (из аннотации к сочинению).

**– А для Татарстана, как я понимаю, вы теперь важный национальный композитор? Там теперь есть центр современной музыки вашего имени, фестиваль и так далее.**

– Меня все-таки никак нельзя назвать национальным композитором. Я ориентирована на универсальное сознание. Я всегда хотела охватить весь мир – и классическую музыку, и старинную, и романтическую, и фольклор Запада, и фольклор Востока. И уж конечно, никогда не хотела останавливаться только на татарской мелодике. Или русской. Нет, у меня никогда не было желания стать национальным композитором. А то, что в Татарстане ко мне сейчас хорошо относятся, – целиком их заслуга. У них сейчас, насколько я могу судить, сформировалась очень симпатичная доктрина толерантности – по крайней мере, в Казани, но, кажется, и не только. Выстроили много мечетей, одна другой краше. Но рядом с каждой обязательно христианский храм. Было время, когда христиане и мусульмане враждовали, но сейчас ничего такого не ощущается – я, по крайней мере, межнациональной вражды не почувствовала.

**– Вы ведь внучка муллы, это как-то повлияло на вашу жизнь?**

– Нет-нет, у нас в семье это никогда не обсуждалось. Мой дед действительно был муллой, но очень прогрессивным – он был суннитом, а не шиитом, и даже среди суннитов счи-

тался прогрессивным. Он был связан с Витте и главным образом занимался образованием, в том числе образованием женщин, что, конечно, консервативные мусульмане не поощряли. Но он умер за десять лет до моего рождения, поэтому никакого влияния на меня не оказал. А родители мои были людьми абсолютно светскими. Папа был инженером. Никто в семье не был религиозным, кроме меня. А я была, причем с раннего детства. Но я выбрала православие, христианство.

**– И как родители к этому отнеслись?**

– Жутко испугались. Ну представьте, ребенку пять или шесть лет, и вдруг он оказывается глубоко религиозным, непонятно почему. Я и сама до сих пор не понимаю. Ну и конечно, они боялись неприятностей – времена были советские, можно было потерять работу и так далее. В общем, они это так и не приняли и всегда, всегда меня осуждали. В семье мне приходилось защищать себя. Как, впрочем, и в обществе.

**– Что вообще означает для современного композитора религия? Должен ли он быть религиозным?**

– Я не очень-то люблю слово «должен».

**– Ну хорошо, нужна ли ему религия?**

– Я не знаю. Я думаю, никто ничего не должен. Ну а уж люди, которые занимаются искусством, в принципе никому ничего не должны. Они принадлежат высшему миру. И в любом случае это люди религиозные – неважно, осознают

они это или нет. Что такое вообще религия? Для меня это понятие буквальное, *re-ligio* – лига, проведенная между горизонталью нашей жизни и вертикалью божественного присутствия. Любой человек, который сочиняет, скажем, стихотворение, выходит в это пространство вертикали. И способен почувствовать хотя бы самую малость, крошечку того, что существует в этом измерении. Протянуть пусть тончайшую, но ниточку. Каждое стихотворение, каждая песня, любая картина...

**– Любая или любая талантливая?**

– (*Пауза.*) Это уже другой вопрос. Больше таланта, меньше таланта... Сам факт творчества – это все равно устремление за пределы обыденности. Человек может этого не осознавать, творчество может быть... всякое, но сама форма вещи оказывается лестницей, вертикалью.

**– Когда вам в 2000 году заказывали «Страсти по Иоанну», в проекте также участвовали китаец Тань Дунь и аргентинец Освальдо Голихов, который признался, что Новый Завет впервые открыл, когда получил заказ. Представить ситуацию, в которой богатый патрон заказывает фактически мессу людям, не имеющим никакого отношения к христианской традиции, раньше было невозможно.**

– Да, но ведь и мир вокруг нас другой. И слушает нас совсем не та публика, что была в XVII веке.

**– А вам важно, какая публика вас слушает?**

– Для меня важно оставаться свободной. Для художника ориентироваться на публику – это всегда проигрыш. Социум ведь многослоен, и у разных слоев не просто разные вкусы, но еще и разные требования. Есть люди, которым вообще ничего не нужно, есть те, кому нужно только развлекаться, те, кому нужно успокоение, отдых. Нет, ориентироваться на социум сложно и совершенно бесполезно. Надо слушать себя, слушать мир. Один из моих педагогов по фортепиано, Яков Израилевич Зак, как-то обратил внимание, что многие исполнители все время как будто смотрятся в зеркало. Ему это ужасно не нравилось. Это важно – не глядеть в зеркало. Не думать о том, как ты выглядишь. Я вот стараюсь не читать ничего, что обо мне пишут.

**– И свою биографию, которая недавно вышла, тоже не читали?**

– Я очень переживала, когда она писалась. Но книгу, признаюсь, так и не смогла прочесть. Ну как это я буду читать о себе... целую книжку? Ведь я, в общем, все это знаю. А у меня лежит столько непрочитанных книг! И вместо этого я буду сидеть и читать про себя?

**– Я хотел вас спросить про классическую музыку. Что, по-вашему, с ней сейчас происходит?**

– Меня в прошлом году на встрече со студентами Московской консерватории спрашивали, как преодолеть кризис в композиторском творчестве. Странно – а я не вижу никакого кризиса! Кризис – это ведь что? Это когда исчерпана вся

звуковая материя. Но сейчас-то все наоборот – XX век открыл невероятные богатства звуковых отношений. Никогда, ни в одном веке такого не было! Да господи, вокруг столько работы, столько путей! И, между прочим, куда бы я ни приехала, я встречаю молодых людей, которые именно этим и занимаются. Одни – в области формы, другие что-то высчитывают, третьи занимаются обертонами, кто-то – спектрами. Какой кризис?

**– Вероятно, они имели в виду кризис перепроизводства. Консерватория каждый год выпускает новых композиторов – но кому они нужны?**

– Ах перепроизводства! Ну это вопрос к социологам. Ведь разве только композиторов слишком много? Слишком много пианистов, слишком много виолончелистов, скрипачей, танцоров, поэтов. Видите ли, людей стало слишком много – так много, что земля не выдерживает. А ведь их будет еще и еще больше. И наверное, нам надо жить скромнее. Но если смириться с этой ситуацией – то, может быть, можно смириться и с перепроизводством композиторов?

**– Но как с этим смириться самим композиторам? Аудитория классической музыки уменьшается. Студенты консерватории заранее готовятся к тому, что их будет слушать узкий круг друзей – это в лучшем случае.**

– Такая опасность действительно есть. Но дело тут не в отношении «композитор – слушатель», а в том, что общество

в целом упрощается, снижается. Современный человек стремится к тому, чтобы стать плоским, остаться в плоском существовании обыденности. Что люди... Мы живем в эпоху усталой цивилизации. При этом наша цивилизация все ускоряется и ускоряется – и естественные процессы за нею просто не успевают. Ребенку, чтобы появиться на свет, нужно девять месяцев – и все тут! Ускорить это невозможно. И цветок не может расти быстрее. То есть сейчас, конечно, все возможно, но это будет уже не тот цветок. Тенденция к ускорению противоречит культуре. Можно сказать и резче: цивилизация враждебна культуре, сейчас это особенно видно. Она уже работает не на человека, а против человека. И наша задача – этому противостоять. Как же в такой ситуации композиторов может быть слишком много?

Да, задачи, которые стоят перед современными композиторами, сложны. Им сейчас гораздо трудней, чем в предыдущие века. Тут легко впасть в уныние, даже в отчаяние. Но на самом деле композиторы невероятно востребованы. Я много езжу и могу засвидетельствовать, что в крупных городах мир определенно опускается. Становится плоским, трафаретным. Зато в каких-то неожиданных местах возникают удивительные островки. Вот, скажем, в Кухмо, это 800 километров к северу от Хельсинки, можете себе представить! Когда я туда впервые попала двадцать лет назад, это была крохотная деревушка, концерты проводились в школе. А теперь там громадный концертный зал и ежегодный фестиваль

классической музыки, куда за месяц приезжают сорок тысяч человек. В этот маленький городочек!

**– И в вас совсем нет этого композиторского отчаяния? Как у Лигети, который в конце жизни впал в депрессию, решив, что после смерти его все забудут, – потому что он дожил до времени, когда музыка уже никому не нужна.**

– Ну это-то... Всех нас забудут. Это факт. И меня забудут. Ничего в этом трагического нет. Всех забудут – и народятся новые, понимаете? Меня это не волнует. Меня волнует превращение культурного человека в гусеницу. Нет, можно жить и так. Ведь гусеница живет очень даже сущностной жизнью. И ничего. Но мне жалко. И вот сейчас можно либо попытаться с этим бороться, либо сказать: да, конечно, мы никому не нужны. Тогда и не сочиняй, и не стремись ни к чему – тоже проживешь. Так, что ли?

**– Разве этот разговор про опасность прогресса не вечный? Такой же, как разговор про конфликт поколений и молодежь, которая не чувствует важных вещей?**

– В каком-то смысле вечный – но конечно, не настолько, как конфликт отцов и детей. Просто этот процесс усиливается. Еще в начале XX века чуткие художники и в Англии, и в России догадывались, что цивилизация враждебна культуре. Но это были скорее предположения. А сейчас мы видим результат, и для этого не нужно быть особенно чутким –

это очевидно, всякий это видит. Все ускоряется с невиданной скоростью, еще чуть-чуть – и это будет неостановимо.

**– А как вы относитесь к концепции Владимира Мартынова про «конец времени композиторов»?**

– А как я могу к ней относиться? Плохо, плохо отношусь. Что он делает? Он фактически становится в один ряд с теми, кто хотел бы уничтожить культуру. Придумывает им теоретическое обоснование. Что же тут хорошего?

**– Но он ведь и сам композитор. Он прежде всего описывает собственную гибель.**

– Да, вот такое у него противоречие – композитор, который провозглашает конец композиторов. И все ему это противоречие прощают. А я – нет. Кстати, то, что он делает как композитор, мне как раз нравится. Что-то больше, что-то меньше, но в целом я принимаю его творчество. А вот его желание оправдывать тенденцию, которая и так побеждает, – нет. Он доказывает, что так и должно быть, и это хорошо, это нормально. Он соглашатель. А мне не нравится позиция художника, который соглашается с тем, что падает в пропасть. В то время как цивилизация превращает человека в обезьяну, унижает его, опрощает...

**– И все же – вы не сожалеете о том, что роль композиторов в обществе уже никогда не будет такой, как прежде? Что на оперные премьеры никогда не соберутся такие толпы, как во времена Малера, что современный композитор не попадет на обложку Time?**

– Знаете, у Тойнби есть концепция трехдольного хода истории: развитие – апогей – спад. К истории музыки она тоже приложима. Ведь и Гайдн, и Моцарт жили в униженном положении. Они были слугами у богатых господ, и их слушатели тоже хотели только развлекаться – как и большинство современных слушателей, которые хотят развлекаться и не хотят вовлекаться. И композиторы героическими усилиями вынуждены были эту тенденцию преодолевать. Моцарт устраивал ассамблеи, Бетховен вообще был титанической фигурой, страстно желавшей возвысить положение музыки в обществе. Развитие переросло в апогей, а сейчас идет спад. Вот и все. Но у Тойнби есть и колоссально обнадеживающая мысль – полифония ритмов. Ни в коем случае нельзя отождествлять историю с живым организмом. Организм развивается линейно: он рождается, взрослеет и умирает. Эту логику невозможно преодолеть. Но общество развивается гораздо более сложным образом – полифонически, ритмы развития накладываются один на другой. Один слой социума хочет опроститься, а другой – нет, у них разные амплитуды. Мои наблюдения это подтверждают. Вроде бы повсюду идет спад и публика желает только веселиться, но одновременно появляются какие-то менеджеры или просто светлые умы, которые оказывают сопротивление упадку. Мне эта концепция полифонического развития куда ближе, чем гораздо более пессимистический взгляд на историю Шпенглера.

**– Не виноваты ли в этом спаде и композиторы то-**

**же? Есть такое распространенное мнение: в середине XX века композиторы увлеклись настолько сложной и трудно постигаемой музыкой, что публика просто не смогла ее переварить – и в результате отвернулась. Когда Пьера Булеза спросили, почему многие важные сочинения 1950-х и 1960-х годов никто не играет и не записывает, он честно признался, что, возможно, из-за того, что никто в то время не думал о том, как эту музыку будет слушать публика.**

*– (Долгая пауза.)* Возможно, он прав. Возможно. *(Пауза.)* Трудно сказать. Сложный это вопрос, сложнейший. Ведь существовали не только эти композиции, была и более доступная музыка. Но, я думаю, отчасти он прав.

**– Но вы в то время, конечно, так не думали? У вас была совсем другая ситуация – вы тридцать лет, с середины 1950-х по середину 1980-х, сочиняли в стол. Вашу музыку исполняли довольно редко.**

*–* Хотя нельзя сказать, что уж совсем не исполняли. Но 1960–1970-е были действительно очень трудными. Казалось, что мне подрубают корень. Исполнитель выучил мою вещь, хочет сыграть – и тут запрет. Было много отчаяния. Но позже, в 1980-е, отдельные исполнители стали преодолевать этот барьер: дирижер Юрий Николаевский, Владимир Тонха, Фридрих Липс... Все-таки не совсем в стол я писала. Кое-что было сыграно, какие-то вещи все же мелькнули.

**– Что вы себе говорили в самые тяжелые годы?**

– Я припоминаю, что у меня тогда было, как ни странно, довольно активное настроение. Отчаяние бывало, конечно, но по большей части мною двигала энергия. Задумываться, что будет дальше, у меня просто не было времени.

**– Но ведь вам нужно было на что-то жить.**

– Меня спасла музыка к кинофильмам. Союз композиторов контролировал все записи и все исполнения, но кинематографисты ему не подчинялись. Получить работу в кино было непросто, но возможно – так я и выжила. Лент было не слишком много, и не всегда они были такими уж выдающимися. Но встречались и очень интересные работы. А для меня это был не только заработок, но еще и очень хорошая практика с оркестром. Суровая, вообще говоря. Нужно сделать свою работу безошибочно и за очень короткий срок. И – что немаловажно – эту музыку гарантированно исполнят, причем тоже очень быстро. Там была целая комната переписчиков для оркестра, буквально на третий день вы уже выходите к музыкантам.

**– Кинематографисты, которые заказывали музыку вам, Денисову, Шнитке, делали это, потому что любили ваше творчество? Они вас таким образом поддерживали?**

– Нет, я не думаю. Просто нормальные художники, которые искали то, что им подходит. Не потому, что это прогрессивно, а потому, что это ровно то, что им нужно. Они решали чисто художественные задачи. И когда появлялась воз-

возможность вырваться за границы, которые ставила идеология, в пространство свободы – они это делали.

**– А сейчас вы к этим работам – вроде саундтрека к «Маугли» или к «Чучелу» – как относитесь?**

– Я их не стесняюсь. Конечно, это совершенно другая область творчества, и вальс из «Чучела» я в свой концерт не вставлю. Но это была вполне удачная стилизация под вальсик для духового оркестра в саду. А иногда были и просто очень творческие затеи. Например, когда мы делали «Кошку, которая гуляла сама по себе» – вся съемочная группа этим просто горела. Я, конечно, трезво оценивала ситуацию: когда я сочиняю симфонию, я – главная персона, а там я что-то вроде актера. Но все равно было интересно.

**– А какая музыка на вас влияла в те годы?**

– Я хочу сказать, что никакая музыка на меня не влияла и не влияет. Когда я сочиняю, я стараюсь забыть все, что слышала. Все прослушанное остается где-то на дне подсознания. А слушала я очень много. Непременно – Бетховена, Баха, Моцарта, Гайдна, Малера, Шумана, Мессиаана. Из русских – Шостаковича, Прокофьева, Чайковского, Римского-Корсакова. И одновременно на меня громадное впечатление производили всякие архивные записи. Была такая серия пластинок – яванский гамелан, традиционная музыка Японии, Китая. Якуты, тувинцы. Или музыка пигмеев, например, гениальная. Джаз, конечно. Рок – нет, а джаз – да.

**– Это был какой-то принципиальный момент? Как**

**раз Мартынов вспоминает в мемуарах, как вы вместе тусовались в конце 1960-х в студии электронной музыки при музее Скрябина, и говорит, что в какой-то момент его компания перестала слушать авангард и стала слушать исключительно Pink Floyd и King Crimson, а ваша – Шнитке, Денисов и все остальные – из-за этого в студию просто перестала ходить.**

– Я бы с удовольствием с ними послушала что угодно – конечно, чтобы потом все забыть; дело не в этом. Просто я к тому моменту совсем разочаровалась в электронике.

**– Почему?**

– Меня поначалу увлекла идея, что можно сочинять музыку, просто что-то нарисовав для синтезатора, то есть минуя исполнителей, – тогда это было актуально. Но аппарат оказался ненадежным, слишком многое зависело от пленки, динамиков, всяких случайностей. Поэтому я переключилась на живые инструменты, особенно на не самые традиционные – тар, тамбур, дудук. А электроника мне стала мешать.

**– Вы не пытались к ней вернуться, когда техника стала более совершенной?**

– Нет. Я довольно рано поняла, что разбрасываться вредно. Надо выбрать что-то одно и углубляться. Обязательно надо себя в чем-то ограничивать.

**– Когда вы решаете написать музыку для, скажем, кото и симфонического оркестра, или чжэна, или аквафона – вы чем руководствуетесь, тембральными ха-**

**рактическими? Тем, что никто прежде для такого состава не сочинял?**

– Совсем другим. Мне показалось привлекательным с помощью этих инструментов проникнуть в то архаичное время, когда вообще ничего еще не существовало. Никакой цивилизации, никаких нот. Мы ведь и играть на них начали именно поэтому. Под запретом были пассажи, готовые аккорды. Конечно, нам не подходили рояль, виолончель, скрипка. Зато подходили кото, пипа, тар, кяманча. Это даже не было в полном смысле импровизацией<sup>2</sup> – скорее школой духовного общения. Общения через звуки. Но без претензий на исполнительское мастерство.

**– То есть на виртуозность.**

– Да-да, на виртуозность. Ощущения, надо сказать, от такой практики небывалые. И я все думала, почему же это так привлекательно. И в какой-то момент поняла – это желание старости примкнуть к молодости. Мы живем в эпоху старой цивилизации, да мы сейчас и сами старые уже, хотя тогда, конечно, я себя старой совсем не считала. Но ужасно притягательна сама возможность вместо традиционной для нашей культуры формы «сочинил – записал – исполнили» прикоснуться к устной традиции дописьменного, архаического сознания. Это был совершенно параллельный мир. Просто нас

---

<sup>2</sup> Имеется в виду композиторский ансамбль «Астрей», который состоял из Софии Губайдулиной, Виктора Суслина и Вячеслава Артемова. Композиторы импровизировали на восточных и закавказских инструментах из коллекции Губайдулиной.

очаровал этот круговорот – молодость, старость, молодость, старость. Но поймите меня правильно – я не призываю вернуться к докомпозиторской эпохе. Совсем нет. Я продолжаю сочинять. Я люблю музицировать. Сочиняю, правда, уже не каждый день – в поездках не получается. Но дома – обязательно. Я не потеряла любви к музыке.

**– У вас сейчас много заказов?**

– Очень. Больше, чем я могу выполнить. Я решила, что сделаю следующие три – раз уж у меня юбилей – и больше заказов у меня не будет. От всех остальных я отказалась. Думаю, мне надо сделать перерыв. Потому что каждый художник имеет право на годы молчания. Так что... Я выполню еще три заказа, а после меня ждут годы молчания. Да. Годы молчания.

\* \* \*

**– Влияет ли как-то возраст на ваше творчество? Стало ли вам с годами проще сочинять – или, наоборот, сложнее?**

– Я обсуждала это с коллегами, и почти все сходятся на том, что чем дальше, тем сложнее. Это, видимо, специфика нашего труда. Обычно человек овладевает какой-то техникой, и со временем ему становится легче. Ну, появляются другие сложности, но в профессиональном смысле – попроще. А у пишущих людей – думаю, и у художников так

же, и у поэтов, но уж, во всяком случае, у композиторов, я со многими говорила, – все наоборот. Чем это объяснить – трудно сказать. Но я думаю, дело в том, что не все у нас состоит из техники. Владение техникой сочинительства – это не самое главное. А все остальное – это то, что нельзя повторить. Нужно все время что-то искать новое, и это все сложнее, потому что все композиторское творчество направлено внутрь, в область интуиции. Путешествие внутрь своей души с возрастом оказывается все дольше, и естественно, что преодолевать это расстояние становится все сложнее.

**– Известны примеры, когда у композиторов в зрелом возрасте резко менялся музыкальный язык: поздний Моцарт, Стравинский, Бетховен. Как вам кажется, как менялась с годами ваша музыка и что на это влияло?**

– Я заметила, что у многих моих друзей, ну, скажем, Арво [Пярта] или [Валентина] Сильвестрова, в какой-то момент в творчестве произошел радикальный слом. Но у меня такого не было. Я с самого начала иду примерно одним путем. Моей целью всегда было услышать звучание мира, звучание своей собственной души и изучить их столкновение, контраст или, наоборот, сходство. И чем дольше я иду, тем яснее мне становится, что я все это время занимаюсь поисками того звучания, которое соответствовало бы правде моей жизни. То, что я пишу сейчас, – это приблизительно то же самое, что я писала, когда была молодой. Я тогда написа-

ла произведение под названием «Фацелия», ну и сейчас все примерно то же самое. Я так и занимаюсь поисками правды своей собственной души и ее отклика на то, что я слышу. На то, как звучит мир.<sup>3</sup>

**– Эту перемену в творчестве Пярта, Сильвестрова, Мартынова и многих других назовут «новой простотой», и произошло это примерно в одно и то же время. В 1977-м Пярт напишет «Tabula Rasa», Сильвестров – «Тихие песни», Мартынов – «Страстные песни», Гурецки – Третью симфонию. Что тогда случилось, почему это носилось в воздухе?**

– Вы правы, это произошло сразу у многих людей. Думаю, дело вот в чем. XX век – это век поисков чего-то очень нового, неслыханных звучаний, невиданных поворотов, в музыке, в живописи, в архитектуре. И найдено такое количество всего нового, экспрессивного, созданы такие потрясающие вещи, вроде «Моисея и Арона» Шенберга... В какой-то момент нужно было оглянуться и посмотреть, не перешли ли мы грань. Есть понятие предела, предельного осуществления какой-то идеи. И я вижу, что то же самое происходит не только в музыке, не только в области культуры, но даже и в области техники: в какой-то момент нужно оглянуться и посмотреть, нет ли слишком большого преувеличения в том пути, который был взят в XX веке. Авторы, которых вы перечислили, – это как раз люди XXI века. XXI век – это то

---

<sup>3</sup> Вокальный цикл на слова Михаила Пришвина (1957).

состояние человечества, в котором оно знает: нужно понять, не переступили ли мы предела. Упомянутый вами слом связан, мне кажется, с этим.

**– А почему вас он не коснулся? Вы когда-то даже говорили, что считаете эту «новую простоту» слабостью и не хотите ей поддаваться.**

– Это слишком аналитический взгляд: поддаваться, не поддаваться... В те годы и позже я смотрела не на то, что происходит вокруг, а на то, что происходит во мне. И лично у меня не было прихода к этому предельному состоянию экспрессии. Я просто все время думала совсем о другом. Я была просто... в какой-то другой воде. У меня было стремление услышать, как звучит мир, как звучу я сама, и установить соответствие между этими слышимостями. И это бесконечный процесс, не локально-временный. Конечно, иногда и в этой работе происходит жуткий конфликт, который тоже может достигнуть предела, но это все же совершенно другая постановка вопроса.

**– Про свой Первый струнный квартет вы говорили, что в нем много пессимизма, потому что «сама жизнь была такой темной, глухой и безнадежной». Получается, эпоха все-таки может отражаться в музыке?**

– В первом струнном квартете исполнители расходятся в разные стороны так, что больше не слышат друг друга. Там нет никакой попытки объединиться, наоборот: в финале они окончательно перестают друг друга понимать. Это чисто пес-

симистическая идея отдаления, разъединения. Да, конечно, мир очень сильно на меня влияет. Но у меня бывали разные состояния.

Когда меня спрашивают, пессимист я или оптимист... С точки зрения интеллекта меня можно назвать пессимистом. Но я не хочу быть пессимистом! У меня такое ощущение, что сейчас человек не имеет права быть пессимистом. Пессимистом можно быть только в том случае, если все нормально. Есть нормальное биение жизни, есть критические замечания к обществу, к социуму, к становлению культурного сознания, а в целом все вроде нормально. Но сейчас положение настолько угрожающее, что мы не имеем права на пессимизм. Я не хочу сказать, что я оптимист. Надежда хотя и есть, но маленькая, и обстановка для культуры настолько угрожающая... Совершенно безнадежная ситуация. Но мы должны обязательно найти точку опоры и сопротивляться тому, что происходит сейчас. А совершенно очевидно, что идет культурный спад. Все большее значение имеет популярная музыка, все меньшее – высокое, чистое искусство.

**– В этой связи не могу не вспомнить, что в 1976 году у вас было сочинение для двух оркестров, эстрадного и симфонического, и исполняться оно должно было в мюзик-холле.**

– Да я ведь вообще к эстраде плохо не отношусь, и к джазу тоже с великим почтением. Когда я говорю о засилье развлекательного искусства, я не говорю о том, что оно не нужно.

Я все понимаю. А в свое время даже очень приветствовала, когда джаз был запрещен. Просто должен быть правильный баланс. И сейчас он перекошен в пользу развлечения, веселья, которого и так достаточно – и так уже люди очень веселенькие. Но человек никогда не жил без высокого измерения жизни. В сущности, без этого он не стал бы человеком. Это очень серьезный вопрос.

Сейчас в Таллине прошла мировая премьера моего нового сочинения. Оно о любви и ненависти. Все началось с того, что я прочитала молитву в сборнике ирландских молитв бенедиктинского монастыря, там ее автором значится Франциск Ассизский. Потом оказалось, что это все-таки анонимное сочинение. Но это не имеет никакого значения: церковь приняла ее как молитву Франциска, и я с полным уважением отношусь к тому, как решила церковь.

Эта молитва меня потрясла тем, как там ставится вопрос о любви к Богу. Там сказано: «Боже, помоги мне не в том, чтобы меня утешали, но чтобы я мог утешить. Помоги мне не в том, чтобы меня понимали, но в том, чтобы я понимал. Не в том, чтобы меня любили, но чтобы я любил». И вот это – «помоги мне, Боже, чтобы я любил» – это же просто ко всей нашей цивилизации относится. В нашей цивилизации личность, конечно, развилась очень сильно, и это очень хорошо, но этот процесс дошел до такого предела, когда личность обращается только к себе, только к этому измерению. Это явление мы называем эгоизмом. И вот к нам ко всем обраще-

на эта молитва. Вы думаете, что вы покинуты Богом, а подумайте: а любите ли вы, люблю ли я по-настоящему? Мне кажется, что это просто лично ко мне, ко всем нам, эгоистам, относится.

Во всех цивилизациях было достаточно причин, чтобы ненавидеть. Я скомпилировала тексты из сакральных источников, из русского молитвослова, из Библии, и там очень много причин для того, чтобы ненавидеть, чтобы отвечать агрессией. Там сказано: «Враги мои искажают заповеди твои» – серьезнейшая причина! Вопрос ненависти стоит в центре сочинения. (*Цитирует, повышая голос.*) Ненавижу... ненавижу, **НЕНАВИЖУ!** (*Недоуменно.*) Я... ненавижу?

Этот вопрос – он по существу неразрешим, и что тут можно сделать? После этого вопроса все равно слезами обливается мое сердце оттого, что так много врагов. В сочинении это чувство агрессии все нарастает, и вдруг, как разрешение в консонанс: «Я сошла в ореховый сад, посмотреть на зелень долины, посмотреть, не распустилась ли виноградная лоза, не расцвели ли гранатовые яблоки. О мой возлюбленный, иди, выйдем в поле, побудем вместе». И вот этот текст из Песни песней, эта чистая любовь, может быть, спасет нас от греха себялюбия и ненависти. Дальше в сочинении идет целый эпизод, который все равно наращивает агрессию. И только в конце: «Боже, помоги нам, помоги принести любовь туда, где царит ненависть. Помоги мне принести прощение туда, где царит обида». Это противопоставление – вопрос,

который совершенно непреодолим. И [мое] сочинение только спрашивает, оно только ставит вопрос.

**– А почему у вас нет музыки, написанной специально для церкви? Ведь сама эта тема для вас невероятно важна.**

– Дело в том, что я православная. Там бы не приняли мою музыку. [В православной церкви] не исполняется современная музыка. Моя музыка хотя и обращена к религиозности – безусловно, она вся религиозная, – но она светская. Это светская музыка для концертного зала. Она может быть исполнена в церкви и очень часто исполнялась в церкви, но не в православной. А вот что касается отношения священников – меня очень заботил этот вопрос. Я написала «Страсти по Иоанну» и «Пасху по Иоанну» и очень волновалась, как отнесутся священники к моей работе. Я поехала на остров Валаам, там рядом маленький островок, на нем живет пустынный, отец Василий. И я с ним поделилась, спросила его, как к этому относиться. И он сказал: «Не обращайтесь внимания! Люди очень любят учить и поучать. Делайте, что ваша душа вам говорит». Так сказал мне отец Василий. И снял с меня абсолютно весь груз моей деятельности.

**– Многие из ваших сочинений можно назвать трагическими, вы сами говорили, что вас интересует все, в чем присутствует трагизм. Но вот мы разговариваем, и совершенно нет ощущения, что у вас трагический взгляд на мир. Насколько вообще связан харак-**

## **тер композитора с его музыкой?**

– А я думаю, что это правда. В смысле, вот это трагическое ощущение во мне. Я думаю, что то, что есть в моем творчестве, – это чистая правда обо мне. А в разговоре я это ощущение преодолеваю.

**– Вы себя называете интуитом, в том смысле, что ваш подход к музыке интуитивен. Но при этом в ваших сочинениях важную роль играет математика. Целый ряд произведений построен на рядах Фибоначчи, рядах Локка, и сочинение музыки в вашем случае сопряжено со сложнейшими расчетами, составлением таблиц и так далее. Как одно уживается с другим?**

– Самый сложный вопрос – это взаимоотношение интеллекта и интуиции в жизни художника. Вообще я на первое место ставлю интуитивный поток. И очень не хочу, чтобы интеллект подавил эту интуицию. Но я отлично понимаю, что художественное произведение не может быть чисто интуитивным. И в идеале интуитивный поток должен сдерживаться интеллектуальным законом. К этому я и стремлюсь, когда занимаюсь рядами Фибоначчи, связанными с золотым сечением. Я надеюсь на то, что трение между интуитивным потоком и интеллектуальным сдерживанием этого потока даст мне нужную энергию. Но это эксперимент. Ну, иногда получается. Иногда даже получается некий звуковой храм, где золотое сечение проявлено в самой важной точке сочинения. Но преодоление интуитивного потока – это борьба не

на жизнь, а на смерть. Потому что иногда он не подчиняется. И нужно обязательно добиться этого баланса. Или вибрации между ними.

**– Правильно ли я понимаю, что вы таким образом пытаетесь создать новую структуру вместо традиционных ритмических, гармонических, тональных систем?**

– Нет-нет, речь не идет о замене. Речь идет только о формообразовании. А средства – тональные, атональные – могут быть самые разные, в зависимости от того, как играет интуитивный поток. Я не хочу ему мешать, но хочу, чтобы его что-то сдерживало. Вот такая у меня позиция. А что касается средств, интервалики, аккордики – это все интуиция.

**– А почему вы, с вашим интересом к форме, никогда не пробовали написать оперу?**

– Вот к опере меня как-то не очень тянет. Мне кажется, что именно концертное музицирование дает возможность проявиться чистоте нашего духа. А опера затемняет это все слишком большим количеством внешних аксессуаров. Слишком много материи в этом жанре. Мне гораздо ближе концертный зал.

**– Можно ли считать, что для вас самыми сложными были 1960–1970-е годы? У вас были проблемы с исполнениями, и сложно забыть известное выступление Тихона Хренникова 1979 года. С другой стороны, вы описываете эти годы как очень плодотворные, а жизнь –**

**как сложную, но насыщенную и энергичную, подчиненную жесткому режиму: каждый день занятия физкультурой, выключенный телефон, многочасовая работа над партитурами.**<sup>4</sup>

– И все-таки это были самые сложные и неблагоприятные годы. И очень большое торможение оказывало то, что я не имела выхода к публике. Очень трудно было добыть друзей-исполнителей. К счастью, они нашлись и поддержали нас, вытащили из состояния абсолютного падения. А самый благостный период у меня начался в моем старшем возрасте, когда я нашла убежище в деревне. Не в городе, а в деревне. Дело в том, что я очень нуждаюсь в сосредоточенности. И в близости к земле, к растениям, деревьям. Вот такая простая вещь для меня очень важна. Германия подарила мне эту возможность. Вот там можно было и заниматься физкультурой, и целыми днями работать сколько я хочу. Последние двадцать с лишним лет – это самые плодотворные годы. Ростропович подарил мне рояль, рядом поле, лес, где я могу получить то основное, из чего растет все мое душевное богатство.

**– Интересна ли вам современная музыка? Не бывает ли ощущения от новых сочинений, что вы все это слышали тридцать-сорок лет назад?**

– Ощущение есть, но, думаю, оно и было всегда. Если

---

<sup>4</sup> Разгромное выступление первого секретаря Союза композиторов СССР, клеймившее «советских авангардистов», в том числе Губайдулину.

в XIX веке вы спросили бы Шумана про современные сочинения, то он, конечно, сказал бы: да, я все это уже слышал. Но это ничего не значит. Все равно идет творческий процесс в масштабе всего социума, и это очень важно. Это Андрей Волконский в свое время любил говорить в беседе: о, ну такое я уже слышал. А я ему отвечала: ну и что, что слышал? Это же не важно! Даже если взять корифеев – Моцарта, Бетховена, Гайдна, это ведь тоже «уже было». Или Шютца. Или Сальери. Это бывает всегда, это закон нашей природы. Я довольно много общаюсь с молодыми композиторами, все активно работают, что-то себе думают... Но, конечно, аккорд – он и есть аккорд, мелодия – это всегда мелодия. Повторения обязательно будут. Но у молодежи сейчас очень творческий дух, и это вселяет в меня надежду.

**– У вас особенные отношения с тишиной, с паузами – ужасно интересно, как вы относитесь к Кейджу. Я знаю, что многие композиторы вашего круга Кейджа не понимали и не принимали. Кнайфель, например, считает его баловством, не стоящим обсуждения.**

– Я могу только сказать, что у меня есть очень большая симпатия ко многим моим друзьям-композиторам, которые абсолютно не вписываются в то, что я делаю. Я очень ценю нашу дружбу, независимо от того, что мы все разные. Кейдж – он вот такой, и я люблю его таким. Я люблю его философию, его отношение к звуку, отношение к музицированию, мне нравятся его страсть и чистота. Когда мы встре-

тились с Кейджем, нашли в разговорах много общего. Это очень чистый человек. Но вообще, я люблю очень многое из того, к чему сама не имею никакого отношения.

**– Вы прожили достаточно долго, чтобы увидеть, как изменилась иерархия в композиторском мире. Например, публику на премьерах Шнитке когда-то разгоняли конной милицией, а сейчас его играют мало, и отношение изменилось – музыковед Ричард Тарускин называет его «самым переоцененным советским композитором». А, скажем, музыка Моисея Вайнберга сейчас переживает ренессанс. Как вы на все это смотрите?**

– Все же Моисея Самуиловича Вайнберга очень много играли в то же время, когда играли и Шнитке. Шнитке исполнялся с очень большим успехом, но Вайнберг исполнялся намного чаще. Я же жила тогда, я сама присутствовала на этих концертах. Да, сейчас у Вайнберга очень хорошая позиция, и ведь это такая чистая музыка, такое проникновение... Изумительный композитор. Шнитке же – совершенно не переоценен, это неправда. Я с этим не согласна. Это очень значительная фигура, сама персона этого композитора невероятная, такой громадный талант и глубокий ум – это очень большая редкость. Но когда человек умирает, его забывают, это так и есть, и будет всегда. Одно время очень большим спросом пользовался Булез, а сейчас он, к сожалению, очень мало исполняется, мне об этом говорили и французы, и нем-

цы. Почему – другой вопрос. Думаю, просто нарастает молодое поколение. Сейчас Альфреду было бы восемьдесят лет, а его чуть-чуть постарше. Мы, старшее поколение, закрывали дорогу и, конечно, уже отходим на второй план. На первый план выходит молодежь, сорокалетние, пятидесятилетние. Это нормально, естественно, и так и будет.

**– В монографии Валентины Холоповой я прочитал про ваш интерес к антропософии, Штайнеру и кругу его идей, а также к специальной литературе, связанной с общением с духами.**

– Ну, не стоит преувеличивать этот интерес. Он, конечно, есть, мне интересна история человеческого духа. Поэтому я и Штайнера прочитала почти всего. Мне дарят книжки, я читаю, чем-то восхищаюсь. Кроме того, меня очень радуют антропософские школы, я встречаюсь иногда с их выпускниками. Это немножко другие люди, не похожие на тех, которые воспитывались в академических учебных заведениях. Им свойственны мягкость, отзывчивость, непретенциозность. У них есть свои преимущества, и у меня ко всему этому большая симпатия. Но сказать, что я занимаюсь спиритизмом... Этого нет, конечно.

**– Вы почетный профессор Пекинской консерватории, что вы думаете про современную восточную музыку – китайскую, корейскую, японскую? Ведь Восток вас всегда интересовал.**

– Чрезвычайно интересовал и интересуется. Несколько раз

я была в Японии, встречалась с японскими музыкантами. Это совершенно особая, рафинированная культура, и можно только восхищаться этим. Множество раз была в Китае, по-дружились с композиторами, исполнителями и просто с разными другими людьми. А однажды была в жюри китайской консерватории, слушала современные сочинения. Многие из них стремятся к тому, чтобы отвечать критериям Запада. Что же, они отвечают этим критериям. У больших китайских композиторов очень профессиональные и вдохновенные сочинения. Я только не могу вам назвать фамилии, это было бы слишком много для моей головы. Но наиболее ярким для меня оказалось сочинение, которое было не в этом русле, а основано на традиционных китайских песнопениях. То есть чисто китайская вещь, а при этом абсолютный модерн. Но такая вещь была только одна из приблизительно пятнадцати.

Думаю, у Китая сейчас большие перспективы. Они невероятно активно заботятся о среднем музыкальном образовании. Директор одной музыкальной школы показывал мне свое здание, я была просто в восхищении. И государство все это финансирует, для них это имеет большое значение. Так что я ожидаю взлета от китайцев.

В Южной Корее я не сумела познакомиться с музыкой местных композиторов, но встречалась с молодежью. И там меня один молодой человек, композитор, спросил: «А почему вы не пишете развлекательную музыку?» Вот это меня удивило. В мире, который стоит на грани Третьей ми-

ровой войны, человек озабочен, достаточно ли развлечений для молодежи! В Китае мне такие вопросы не задавали. Они-то как раз понимают значение серьезной высокой музыки.

# Владимир Мартынов

Родился в Москве в 1946 году. Закончил Московскую консерваторию (класс композиции Николая Сидельникова, класс фортепиано Михаила Межлумова). В 1970-е, параллельно с сочинением музыки, работает в экспериментальной электронной студии при доме-музее Скрябина, изучает фольклор в экспедициях по России, Памиру, горному Таджикистану, Северному Кавказу. Готовит к изданию серию сборников с ренессансной музыкой. Играет на блокфлейте в Ансамбле старинной музыки (его флейта звучит в саундтреке «Соляриса»), участвует в Московском ансамбле солистов, исполняющем как музыку западноевропейского Средневековья, так и авангардные сочинения XX века. Играет в созданной им рок-группе «Форпост», пишет музыку для театральных постановок, кинофильмов, мультфильмов (автор музыки более чем к пятидесяти фильмам, в том числе «Михайло Ломоносов», «Холодное лето 53-го», «Остров»). В 1978 году воцерковляется, порывает с композиторской деятельностью, начинает исследовать древнерусское богослужебное пение и преподавать в Троице-Сергиевой лавре. Возвращается к композиции в 1984 году.

Ранние сочинения Мартынова вдохновлены после-

военным авангардом; пример художественного жеста того времени – пьеса «Охранная от кометы Когоутека» (1973) для двух фортепиано, призванная отвести от Земли опасную комету. После исполнения комета действительно сменила траекторию, и автор сжег ноты, посчитав задачу выполненной. Переломным сочинением стали «Страстные песни» 1977 года, обозначившие уход в «новую простоту», к особенному, для многих – характерно русскому варианту американского минимализма. Написанные после долгого молчания крупные сочинения – «Come In!» (1988), «Апокалипсис» (1991), «Плач пророка Иеремии» (1992), «Ночь в Галиции» (1996) – окажутся и самыми заметными: размашистая репетитивная техника Мартынова прилагается в них к романтической традиции XIX века, григорианскому хоралу, балканскому богослужебному пению, знаменным распевам, древнерусским плачам, архаичному фольклору. После успешного «Апокалипсиса», написанного по заказу кафедрального собора Майнца, пишет ряд «новых сакральных сочинений» по заказу итальянского импресарио Маттео Традарди – «Magnificat», «Stabat Mater», «Requiem», «Canticum fratris solis». «Плач пророка Иеремии» ставит Анатолий Васильев, он же целиком использует мартыновский «Реквием» в своем «Моцарте и Сальери». Еще более плотным оказывается сотрудничество Марты-

нова с Юрием Любимовым, с которым они делают вместе около двадцати спектаклей («Шарашка», «Апокалипсис», «Идите и остановите прогресс» и другие). Многие крупные сочинения и проекты Мартынова оказываются синтетическими театрализованными постановками, где на одной сцене объединяются струнный ансамбль *Opus Posth* и группа «АукцЫон», или, как в случае с «Детьми Выдры» на стихи Велимира Хлебникова (2009), тувинский ансамбль горлового пения «Хуун-Хур-Ту», академический хор «Млада» и тот же *Opus Posth*.

Попытка нащупать новую, свободную от композиторского диктата зону на стыке фольклора, рока, джаза и академической музыки приводит к попытке объяснения, и в 1999-м в свет выходит книга «Конец времени композиторов», делающая Владимира Мартынова и его идеи известными далеко за пределами сообщества любителей музыки. С годами писательство занимает композитора все больше, к 2018 году его библиография насчитывает более десятка книг, от брошюры, разбирающей провал оперы в Лондоне<sup>5</sup>, до сборника писем любимому коту<sup>6</sup> или 1500-стра-

---

<sup>5</sup> Мировая премьера оперы «Vita Nova» по одноименному сочинению Данте Алигьери состоялась в Лондоне в 2009 году. Опера была заказана Мариинским театром в начале нулевых, однако постановка не случилась. Полная версия оперы была исполнена Лондонским филармоническим оркестром в Royal Festival Hall, дирижировал Владимир Юровский. Как и опасался Юровский, опера не была

ничного тома<sup>7</sup>, объединяющего записки Мартынова, письма его отца, тексты Джойса и Пруста, приказы Союза композиторов СССР, загадочные рисунки и страницы с многоточиями. Сочинения Мартынова исполняют Гидон Кремер, Kronos Quartet, ансамбль Opus Posth, однако чаще всего они звучат в исполнении самого Мартынова – это продолжительные фортепианные репетитивные композиции, и автор предлагает относиться к ним как к разновидности духовной практики. Преподает курс «Музыкальная антропология» на философском факультете МГУ.

Беседа состоялась в Москве в 2013 году.

---

понята критиками и получила разгромную прессу. Книга Владимира Мартынова «Казус Vita Nuovo», вышедшая на следующий год после премьеры, анализирует этот провал.

<sup>6</sup> Мартынов В. Безмолвие как бы на полчаса. Письма из Нефели. М., 2018.

<sup>7</sup> Мартынов В. Книга Перемен. М., 2016.

67 III

Pno.1

Pno.2

73

Pno.1

79

Pno.1

85 IV

Pno.1

85 IV

Pno.2

*mf*

90

Pno.2

**Фрагмент партитуры фортепианного цикла «Переписка» Владимира Мартынова и Георга Пелециса.** На протяжении многих лет старые друзья, живущие в разных городах, а после распада СССР – и в разных странах, обменивались в письмах короткими фортепианными пьесами. Цикл, созданный по переписке, был начат в 1984 году с письма Георга Пелециса. В 2002-м цикл был исполнен авторами в концертном зале им. Чайковского, записан и издан на компакт-диске. На этой странице фрагмент III принадлежит Георгу Пелецису, фрагмент IV – Владимиру Мартынову.

«На днях, как-то вечером, воспользовавшись одиночеством, присел к роялю и минут за 10–20 написал маленькую пьесу. Сначала я ею не увлекся, а теперь наигрываю ее и наигрываю. Какая-то в ней есть шумановская нотка, которую приятно дергать. Неотразимых интонаций я тут, конечно, не нашел, но все-таки хочу с тобой ею поделиться. Нигде в официальных показах играть ее, очевидно, не имеет смысла. Кому она нужна такая! Может и тебе не нужна, но я все-таки тебе ее пошлю. Так сказать, просто как „привет из Риги“. Будет настроение и время, напиши что-нибудь! 3.12.1984. Гоша» (из письма Г. Пелециса В. Мартынову).

**– Среди ваших книг особняком стоит одна – «История богослужебного пения», написанная в качестве учебного пособия Московской духовной академии в**

конце 1980-х<sup>8</sup>. В ней вы доказываете, что музыка и богослужбное пение – это антонимы; что музыка – это путь от Бога, результат грехопадения<sup>9</sup>. И это понятный вывод для человека, который решил перестать сочинять музыку и заниматься исключительно реконструкциями знаменного распева. Но ведь потом вы снова вернулись к композиторству, вам не мешало это знание?

– Да, богослужбное пение – это сакральное, а вся прочая музыка – профанное, все верно. Но видите ли в чем дело... У меня есть еще «Трактат о богослужбном пении», и финальная глава в нем носит название «О невозможности существования богослужбного пения в условиях современного

---

<sup>8</sup> Использовалась в качестве учебного пособия в машинописном виде начиная с 1987 года, в 1994-м издана в виде книги.

<sup>9</sup> «Богослужбное пение и музыка различны по своему происхождению. История богослужбного пения начинается на Небе. Если причиной ангельского пения является избыток благодати, то причина возникновения музыки коренится в утрате благодати, последовавшей сразу же за грехопадением. <...> В древнерусской традиции противопоставлялось „пение“, относившееся только к богослужбным песнопениям, и „играние“, обозначавшее пение в миру, даже в случае чисто вокального исполнения. Применительно к мирским песням никогда не говорилось „спеть песнь“, а только „сыграть песнь“. К XVII веку слова „игра“ и „играние“ заменяются словом „музыка“ или „мусикия“, но сохраняют профанное и даже демоническое значение. На это указывает разъяснение, помещенное в одном из азбуковников: „Мусикия – в ней же пишутся бесовские песни и кощунства“» (Мартынов В. История богослужбного пения: Учебное пособие. М.: РИО ФА; Русские огни, 1994. С. 6).

мира». И это очень важный момент. Церковное пение<sup>10</sup> – это не просто какая-то эстетика, это результат определенным образом выстроенной жизни, и если ее нет... Когда я воцерковился и перестал быть композитором, я стал частью небольшого, но очень сплоченного сообщества людей, которые под руководством владыки Питирима пытались восстанавливать древнерусское богослужбное пение и петь все это в храмах. Но наше дело потерпело полный крах. Потому что внедрение этой певческой системы в полном объеме неподъемно для современного человека. Не получается просто начать петь в храме то, что там положено петь. То, что ты поешь, налагает на тебя такие требования, которые ты просто не можешь осилить. Для этого нужна определенная аскетическая подготовка.

Богослужбное пение, грубо говоря, двухсоставное: правильное владение голосом – это продолжение правильной жизни. И если ее нет, на одном усилии, на композиторском вдохновении ничего сделать невозможно. Отчасти поэтому я и ушел из Церкви. Мы-то думали, что восстанавливать древнерусское богослужбное пение – это просто изучать, реконструировать, расшифровывать и петь. И все. Но этого недостаточно. Может быть, где-то в северных монастырях для этого готовится почва, что-то копится для того, чтобы в будущем создался правильный резонанс... Или в Коломне,

---

<sup>10</sup> Издан в 1997 году под названием «Пение, игра и молитва в русской богослужбнопевческой системе».

в Свято-Троицком Новоголутвинском монастыре... Но сейчас это невозможно. Как невозможно восстановить высокую культуру, так же невозможно восстановить в современной церкви богослужебную певческую систему. Для этого просто нет жизненного фундамента. Поняв это, я вернулся в мир.

**– Я правильно понимаю, что крюки, которыми записаны древнерусские распевы, обозначали не только движение мелодии, но и требуемое движение души певца? То есть просто пропеть их недостаточно?**

– Если упрощать, то да. Крюковое знамя имеет два значения: движение голоса и определенное духовное состояние. И прежде чем овладеть навыками движения голоса, надо овладеть навыками движения сознания. Именно поэтому богослужебное пение – это не искусство, а аскетическая практика. Искусство – это продолжение необработанного сознания. Даже если это великое сознание, типа Бетховена. А для того чтобы петь в церкви, нужна правильная организация жизни, и она ведет за собой правильно организованный музыкальный материал.

Но ведь это относится не только к знаменному распеву, это все древние знали. Вспомните Платона, который в своем идеальном государстве запрещал определенные лады как развращающие, и рекомендовал другие, воспитывающие мужественного гражданина. Музыкальные структуры обладают не эстетическим, а этическим воздействием. Китайцы верили, что по музыке можно судить о состоянии государства.

Звукосфера, которая нас окружает, есть проявление состояния национального сознания. Музыка – это не просто звуки. Не просто эмоциональное воздействие: весело-грустно. Она формирует глубинные психические основы государства. А теперь давайте вспомним, какая звукосфера окружала нас в то время. Пугачева, Кобзон, Высоцкий... Что можно сказать о государстве с такой музыкой? Что можно сказать о нас? Какую традицию мы могли возродить?

**– Получается, что подлинную древнерусскую музыку мы услышать уже не можем, несмотря на то что в библиотеках хранятся десятки тысяч певческих рукописей XII–XVII веков? Их можно прочесть, но невозможно пропеть?**

– Невозможно. Именно так. Конечно, можно составить какое-то представление. И не то чтобы в современной России совсем не было аскетов. Есть и аскеты, и старцы, но это все единичные случаи. А богослужбное пение – это коллективное действие. Нужно собрание единомышленников, людей, живущих единым порядком. Тогда образуется резонанс и все начинает получаться. В сущности, именно этого я пытался добиться, работая над реконструкциями знаменного распева и исполняя получившееся с хором издательского отдела Московской патриархии. Просто не понимал, что это невозможно. Но это был уникальный опыт. Реконструкция – это завораживающий процесс. Недостаточно изучать только крюковые, топориковые записи. Нужно знать старообрядче-

ские традиции, а они ведь тоже находятся в разной степени сохранности и офольклоривания. Пение некрасовских казаков – это практически фольклорный знаменный распев, но есть и более строгие варианты. Надо ориентироваться и на фольклор, потому что есть общие, фундаментальные вещи. По сути, приходится принимать во внимание все существующие традиции – не только русские, но и сербские, греческие, болгарские. А в конечном итоге и григорианику, потому что все это из одного корня растет.

Конечно, это немного авантюрный процесс. Потому что источники источниками, а решение, как это должно звучать, все равно в результате принимаешь сам, на свой страх и риск, и любой человек со стороны может спросить – а почему так? И свою индивидуальность ты туда тоже вносишь, но это и хорошо, потому что знаменный распев – это очень динамическая вещь. Мне повезло, я начал ездить в фольклорные экспедиции еще в конце 1960-х, традиция была еще живой. Я видел знаменитый хор Сапелкина, это были бабы лет по сорок,<sup>11</sup> в самом соку. И вот путешествуешь по Белгородской области, буквально пару километров от деревни к деревне проехал, и одну и ту же песню уже по-другому поют. Богослужебное пение, запись крюками подразумевают эту вариантность, это не фиксированный текст, а очень гибкая си-

---

<sup>11</sup> Ветеринар Ефим Сапелкин (1917–2002), житель села Афанасьевка Белгородской области, организовал самодеятельный фольклорный ансамбль в 1958 году. Ансамбль существует по сей день.

стема. Практически как джазовая импровизация, ну, чуть поостороже, может быть. Но живость все равно присутствует. Этим было очень интересно заниматься, просто я не сразу понял неподъемность задачи.

**– И тогда вы решили вернуться к композиторству?**

– Все-таки я не совсем вернулся. Нельзя сказать, что я бросил писать музыку, а потом начал снова, как ни в чем не бывало. Все мои идеи про конец времени композиторов появились именно благодаря пребыванию в Церкви. Композиторы видят свое дело изнутри, а мне удалось выйти и увидеть его снаружи, что никому из них не удавалось по определению. В этом мое безусловное преимущество. Так что вернулся я с полным сознанием своей новой миссии. Моя композиторская деятельность, как бы пафосно это ни звучало, рассчитана на возникновение нового сакрального пространства. Старое пространство знаменного распева, григорианики, византийского храма разрушено, и мы должны идти к созданию нового. Так что история про конец времени композиторов<sup>12</sup> – ерунда, просто частный случай. Речь идет про

---

<sup>12</sup> «До этого момента я был композитором, то есть человеком, который мыслит звуками и жизненный путь которого превращается в путь звуков <...>. Передо мной открылась перспектива мыслить не звуками, но интонационными квантами и следовать не по пути тонов, но по пути тонем. В певческой терминологии Московской Руси человек... оперирующий тонемами и попеvkами, определялся словом „распевщик“ <...> мне необходимо разучиться быть композитором, для того чтобы научиться стать распевщиком, – и смысл своего церковного ученичества я видел именно в этом. <...> [Это] далеко не просто и требует... кардинального изменения сознания <...> композитор создает нечто ранее не существующее... а

гораздо более масштабные вещи. Ведь откуда взялось искусство? Это просто продукт распада сакрального пространства Византии. Так что мои разговоры про конец композиторства – это разговоры про конец искусства в принципе. И это оптимистическая позиция, потому что она делает акцент не на том, что умерло, распалось, закончилось, а на том, что начинается нечто совсем новое. Неавторское по своей сути.

**– Получается, вы это пространство пытаетесь восстановить – или создать заново – при помощи своих сочинений. Но ведь музыка, как вы убедительно доказываете, вообще не про это, она не про сакральное.**

– Секрет в том, чтобы повернуть прогресс вспять, развернуть направление вектора. И в истории музыки есть несколько примеров того, как композиторы умудрялись разворачивать это движение. Самый яркий – это «Искусство фуги» Баха. С точки зрения истории музыки он занимался какими-то совершенно архаичными делами. Уже его сыновья осваивали сонатную форму, уже закладываются основы симфонизма, Гайдну уже семнадцать лет, и тут вдруг Бах пишет дидактическое произведение, демонстрирующее, как по-разному при помощи контрапункта можно обработать одну-единственную тему. По меркам того времени – абсолютный нонсенс, анахронизм, чудовищный откат назад! И даже по

---

распевщик входит в нечто уже существующее... чтобы актуализировать его... здесь и сейчас» (*Мартынов В.* Автоархеология, 1978–1998. М.: Классика-XXI, 2012. С. 68–69).

его собственным меркам – единая тема «Искусства фуги» противоположна множественности тем «Хорошо темперированного клавира».

**– Но разве «Искусству фуги» удалось повернуть историю музыки вспять?**

– Может быть, ненадолго, но удалось. А главное, это одно из самых великих произведений западноевропейской культуры. Именно благодаря тому что Бах двинулся в сторону, обратную логике развития всей европейской музыки и даже всей европейской цивилизации. И у многих великих были такие моменты, хотя и не такие яркие. Вагнеровский «Парсифаль» по сравнению с «Тристаном и Изольдой» – это с точки зрения прогресса тоже жуткий откат назад, но какой результат! «Торжественная месса» Бетховена – то же самое. В конце жизни многие композиторы пытались обернуться вспять.

Это важные уроки нам. Да, если механизм запущен, ни Бах, ни Бетховен не могут его остановить. Но они демонстрируют, что стрелу времени все-таки можно развернуть. И, может быть, это и есть прорыв в далекое будущее, потому что архаизирующее начало присутствует во всем подлинно новаторском и авангардистском. Вспомните хлебниковскую «Ночь в Галиции», в которой он использует русалочьи песни. Это абсолютная абракадабра, но эти ведьминские архаические песни оказываются аналогом его заумного языка. И вспомните Малевича с его «Черным квадратом». Что он

пишет в конце жизни? Абсолютно ренессансный автопортрет. Принято считать, что это результат авторитарного давления, но это далеко не так. В общем, в истории искусства есть целый ряд таких моментов. И нам нужно знать их, понимать их значение, учиться у них. Тренировать в себе этот архаизирующий взгляд.

**– Ваша знаменитая идея «конца времени композиторов» как-то отражается в вашей музыке? Вот балет «Времена года» – он ведь, в сущности, про это?»<sup>13</sup>**

– Ну да, я взял популярную музыкальную форму, в барочные времена ее особенно любили, и соединил с историей композиторского дела. Это цикл, состоящий из четырех частей, каждая посвящена одному композитору. Весна – это XVIII век, Вивальди, с которого, в общем, начались публичные концерты. Летнее цветение – это Бах. Осень связана с Мендельсоном, который Баха, по сути, и открыл – с этого началось ностальгирование по старой музыке. А зима – это Пярт. Четыре времени композиторского года.

**– У вас с Пяртом, кажется, сложные отношения.**

– По-человечески да, но в смысле музыки – никаких сложностей. Это, я думаю, последний великий композитор. И в смысле таланта, и в смысле известности. Что, в общем, не всегда совпадает: у Сильвестрова качество музыки не ниже, а то и выше, а известности такой нет даже близко. То, что

---

<sup>13</sup> Премьера балета, поставленного «Балетом Москва» на специально написанный четырехчастный цикл Мартынова, состоялась в 2013 году.

делает Пярт, – это последний из возможных композиторских жестов. И в его творчестве признаки зимы – окостенения, омертвения – уже, конечно, заметны.

**– Вы однажды к юбилею Пярта написали текст о нем для газеты «Известия», и он довольно безжалостный: Пярт исписался, ушла свежесть, «попал в маховик музиндустрии».**

– Не в Пярте дело. Это судьба всего этого композиторского поколения. И про Райха то же самое можно сказать, и про Гласса. У Пярта самые великие вещи – «Tabula Rasa» и «Страсти по Иоанну» – были написаны в СССР, еще до эмиграции. А уже в 1980-е пошло затухание. Не у него, у всех. Возьмите Кабакова. Возьмите Рубинштейна, который в 1996-м вообще перестал писать тексты. Сравните то, что делал Пригов в 1970–1980-е, с тем, что он делал в 1990-е. Это общий удел художников, заявивших о себе в 1970-е.

Если говорить про музыку, то ведь минимализм – это последнее заметное композиторское направление. После него не появилось ни одной яркой композиторской идеи, ни одного принципа, ни одного большого имени, равного тем, кто был до них. Произошло истончение композиторской субстанции. Так что я не хочу, чтобы это звучало так, словно у меня есть личные претензии к Пярту – он не виноват, дай ему Бог здоровья, просто его творчество – это зима, конец композиторской эпохи. Но это общая тенденция, это происходит со всеми.

– **Вы его еще страшно ругаете за симфонию, посвященную Ходорковскому.**

– Мне просто кажется, что его кто-то втянул в это дело. Это настолько непохоже на Пярта... У него вообще другой музыкальный темперамент. Ему все журналистское всегда было чуждо.

– **То есть вам кажется, что современный композитор не должен откликаться на повестку дня? Есть же «Никсон в Китае», сочинение Райха памяти событий 9/11, много всего.**

– Да не то что не должен... Это просто вопрос масштаба. Я понимаю, если бы Пярт откликнулся, не знаю, на события в Косово, где сотни православных храмов были уничтожены, он все-таки верующий, православный человек. Но Косово его не волнует, а Ходорковский взволновал. Ну как-то это странно. Тоже нашли фигуру. Не мое дело указывать, на что реагировать, но есть гораздо более трагические события. А это какой-то популистский ход, вроде картины Левитана «Владимирская дорога».

– **Меня еще в этой статье поразило одно ваше заявление: что в СССР композиторов, может, и притесняли, но зато они написали свои лучшие произведения – значит, правильно притесняли.**

– Ну а почему в перестройку не появилось ни одного громкого композиторского имени, хотя все препоны вроде бы уже были сняты? Исчезла разница потенциалов, которая,

видимо, необходима для успешной композиторской судьбы.

**– Это все-таки немного викторианский взгляд на вещи: композиторы – они как дети малые, их надо пороть ради их собственной пользы.**

– Да никого здесь не пороли, слушайте, это все мифы. Я все это, слава богу, видел своими глазами, был всего этого участником. Ни Пярта, ни Шнитке, ни Денисова, ни Губайдулину никто не притеснял. Они потом стали из себя делать мучеников, и успешно. Нельзя же отрицать, что их успех на Западе связан не только с качеством композиций, но и с репутацией нонконформистов, борцов с советским режимом. В наше время про политику было говорить не принято, даже просто неприлично, но политический момент тут безусловно присутствует.

Но только это все ложь, про мученичество. Композиторы в Советском Союзе катались как сыр в масле, в бытовом смысле уж точно. Заказы были, дома творчества, бесплатная переписка нот, да всё. Да, не все сочинения можно было исполнить, но все писали в громадном количестве музыку для кино и замечательно жили, и Шнитке, и Денисов. Да и другие художники... Кабаков и Булатов рисовали детские книжки – никто не бедствовал.

**– Наверяд ли они стали бы этим заниматься, если бы у них был выбор.**

– Безусловно. Но все-таки это было не так страшно. Ну да, могли не пустить за границу, власти могли не передать при-

глашение, сказать, что автор болен. Но все равно как-то обходили. Запретили в Москве исполнение первой симфонии Шнитке – так ее потом исполнили в Горьком.

**– Губайдулину долгие годы почти не исполняли.**

– Ой, ну не надо ля-ля, а? Где ее не исполняли? Вот был ансамбль, куда входил Любимов, Пекарский, я, моя жена Татьяна Гринденко. Мы играли и Штокхаузена, и Кейджа, и все на свете – в Новосибирске, в Питере, в Таллине. Было полно фестивалей. В Риге в 1978 году мы играли Пярта, Сильвестрова, Суслина, мои вещи. Ну да, фестивали скандально заканчивались, могли быть разные неприятности. Но история про пострадавшую «хренниковскую семерку» – это просто миф. Были бы они поумней, они бы за такую рекламу еще и приплатили бы.

Да, Хренников мог вызвать, мог отчитать. Губайдулина жутко обижалась, как ребенок, что в «Музыкальной жизни» вышла статья про ее сочинение под названием «Откройте окна» – мол, у нее музыка как будто с закрытыми окнами. Но это что, гонения? У меня была не так давно премьера оперы «Vita Nova» в Лондоне и Нью-Йорке, и после нее – отвратительная критика. Так мне вообще, наверное, надо хакари сделать? Мои концерты тоже запрещали, ну и что? И не только концерты – сняли фильм про мой «Листок из альбома», а потом его тоже запретили. Ничего страшного. Одни запрещали, другие как-то проходили.

**– Но тогда вы к этому, наверное, по-другому отно-**

**сились?**

– Мы переживали, конечно, но вообще-то это все вопрос эстетики: истеблишмент был ретроградный, и вот они гнобили новую музыку. Впервые в истории, что ли? Шенберга в конце XIX века тоже не очень жаловали, но никто его мучеником Австро-Венгерской империи не называет. Ну это же глупость, правда?

**– Насколько ваша идея конца времени композиторов подтверждается вашей собственной биографией? У вас есть свой фестиваль, соратники, заказы, вас постоянно исполняют – какой же это конец времени композиторов, в котором композитор так хорошо себя чувствует?**<sup>14</sup>

– Не так уж и хорошо. Но тут дело вообще не во мне. Личные судьбы могут складываться по-разному, я же не говорю, что все композиторы завтра умрут от разрыва сердца. Речь о том, что сама фигура композитора утратила свое историческое значение. В XIX веке через фигуру композитора осуществлялась, на секундочку, национальная самоидентификация. Кто олицетворял германский дух? Вагнер. Итальянский? Верди. В России была «могучая кучка», в Польше – Шопен, в Венгрии – Лист, в Норвегии – Григ. А нация, у которой такого композиторского представления не было, счи-

---

<sup>14</sup> Фестивали Владимира Мартынова ежегодно проходят в Москве в клубе «Дом». Помимо сочинений самого Мартынова, на них исполняют сочинения круга его друзей и коллег – Павла Карманова, Антона Батагова, Сергея Загния, Алексея Айги, Георга Пелециса.

талась неполноценной – поэтому к англичанам и относились так снисходительно.

В XX веке все это пошло на убыль. Последний композитор, которого несли на руках, был Стравинский. Пярта и Сильвестрова уже на руках не понесут, это себе даже представить невозможно. Во второй половине XX века фигуру композитора заслонила фигура исполнителя. И сейчас, скажем, «Грэмми», все-таки самую авторитетную премию в области музыки, композитор получить не может – только если его сыграет какой-нибудь крутой исполнитель.

Великая эра композиторов была связана с печатным станком. Композитор был человеком пишущим: если он не запишет музыку нотами, исполнителю будет нечего играть, слушателю нечего слушать, критику нечего критиковать. Но звукозапись уравнила пишущих и не пишущих. Новоорлеанский джазмен, не знающий нот, может выступать, может записываться, он оказывается не менее важной фигурой. Так композиторов оттеснили те, кто встал ближе к микрофону.

Мы ведь живем в эпоху звукозаписи, а не нотописи. Раньше композитор был единственным игроком на поле, он мог сказать: «Музыка – это я». А в эпоху звукозаписи он эту монополию утерял, появилось много игроков: джазмены, рокеры, исполнители *world music* и так далее. Поэтому отдельные успешные композиторы еще, конечно, есть, но тот резонанс, та среда взаимопонимания, которую даже я застал в 1960–1970-е, – их уже нет и не будет никогда.

– Это как раз понятно – но вы говорите еще и про то, что закончилось время авторского высказывания как такового. Что автора больше нет. Но вот мы сидим в кафе, и под потолком журчит музыка, которую все-таки кто-то написал, пусть даже мы не знаем кто.

– Понимаете, дело в том, что мы живем в мире, который потерял веру в метанаррации, в рассказы о великих художниках. Никто больше не верит в шедевры. Время Микеланджело и Леонардо да Винчи прошло. И вот происходит где-нибудь в Азии цунами, человек снимает эту волну на мобильный телефон и тут же гибнет – а картинку успеваешь отослать. Какое произведение искусства может соперничать с таким снимком? Конечно, автор у этого снимка есть, но это не так важно.

Мы вступаем в эпоху нового Средневековья, когда понятие авторства все более и более размывается. В Средние века концепция авторства тоже была не слишком важна: все великое находится вовне, а мы только транслируем. Поэтому иконописцы не подписывали свои работы.

Сейчас – благодаря сети – время коллективного автора. Конечно, интернет состоит из авторских высказываний, но они не могут претендовать на моцартовский или бетховенский масштаб. Сейчас это просто не принято, люди стесняются. Ну и вообще – вот есть Дюшан, нарисовавший усы Мо-не Лизе. Это авторский жест, конечно, но совсем другого рода. И я даже говорю не об анонимности, ведь аноним – это

автор, просто неизвестный. А нужно просто снять проблему авторства в принципе, как в фольклоре. Ведь у эпоса или мифа нет автора.

**– Но ведь современный человек страшно тщеславен, он никогда не захочет отказываться от идеи авторства. Все хотят свои пятнадцать минут славы.**

– Это даже не столько вопрос амбиций, сколько вопрос денег. Вы знаете, сколько в Москве зарегистрировано композиторов? Четыре с лишним тысячи. А на моем композиторском курсе в консерватории было сначала восемь, а в конце пять или шесть человек – и это считалось много. Причем это данные РАО, то есть это не мертвые души, а люди, которые получают деньги за исполнение того, что сочинили. В отличие от нас, профессиональных композиторов, которые как раз ничего не получают за то, что их произведения исполняют на какой-нибудь «Московской осени». Исполнители – да. А мы нет.

**– Ваш фестиваль вам тоже ничего не приносит?**

– Да нет, что вы, какое там. За счет чего живет композитор на Западе? Есть сеть фестивалей, которая заказывает произведения – и платит за них вполне прилично. Есть сеть издательств, которая курирует композиторов. И есть сеть фондов. В России нет вообще ничего. Фестивали есть, но они не платят. Большинство наших композиторов все нулевые существовали благодаря одному только фонду Форда, который оплачивал записи, выпуск компакт-дисков и так далее. За

что я лично ему страшно благодарен. Вы не представляете, сколько они всего делали – поддерживали провинциальные библиотеки, музеи... Фонд год назад прекратил существование, а то бы, видимо, тоже считался «иностранным агентом». Вообще, композиторство в России – это полная катастрофа.

**– А какие у вас отношения с композиторским цехом? Я так понимаю, новое поколение вас не слишком любит.**

– У меня нормальные отношения с Невским, с Курляндским, пусть даже эстетически мы стоим на разных платформах. Мне нравится «Франциск» Невского, и Opus Posth, кстати, играл его музыку. Но это скорее исключение. Такто нас с композиторами разделяет стена непонимания. Они слышали краем уха про конец времени композиторов и решили почему-то, что я их приговорил, – а книжку за десять лет так и не прочли. Никто! Было как-то специальное обсуждение в Союзе композиторов (на которое меня не позвали) – так даже участники не читали. Я все жду каких-то возражений, полемики – ну хорошо, я не прав, ну так докажите! А аргументы пока такие: я ретроград, бездарь, не вышел талантом и решил отыгаться. Ну допустим, но с этим как-то не очень интересно спорить.

Да и хрен бы с ними, с композиторами! Забыли уже все о них! Я не рассчитываю на их реакцию, скорее наоборот – если им понравится то, что я сочиняю, значит, я что-то делаю не так. Внутренне я к ним не апеллирую. Это ведь кро-

хотный островок, все эти фестивали современной музыки, есть он, нет его... Мне гораздо комфортней с Леной Федоровым и «АукцЫоном», с Суловым из «Вежливого отказа», с Волковым, Тарасовым. С ними-то у нас полный контакт. А композиторы – это секта такая, и публика у них сектантская. Я страшно завидую федоровской публике: приходишь – замечательные лица. На академических концертах такого нет.

**– Людям вашего поколения, той же Губайдулиной, кажется, что у вас слишком жестокая позиция: падающего – толкни. Мол, пространство высокой культуры и так усыхает на глазах, а вы его ногой спихиваете в пропасть.**

– Но я с этим не согласен. Ну где они нашли-то сейчас эту высокую культуру? Раньше она была, да – Шуберт, Малер, Вагнер, Моцарт... Но кончилась. Нету ее, нету. Смешно на это претендовать после того, как Дюшан пририсовал усы Моне Лизе. Но вообще-то, мне казалось, что моя теория – очень оптимистическая, потому что я верю, что есть выход. Понимаете, музыка – это свободно льющийся поток. Как в индийской раге, в арабских макомах, в григорианике. А композиторы все хотят его превратить в хитроумную систему запруд, краников и резервуарчиков. Авторство – это огораживание: вот мой берег, здесь купаюсь только я. История композиторства – это история пленения музыки. Есть в этом что-то нехорошее. Но сейчас начинается новый период, музыка снова становится потоком, в который может войти

каждый.

**– Но ведь вы и сами работаете с высокой культурой.**

– Но я-то переходная фигура, я же это прекрасно понимаю. Как утконос. Млекопитающее, которое несет яйца. Уродство, конечно. Я по образованию, по привычкам и навыкам – композитор. Но то, что я делаю, – это во многом уже не композиторство как таковое. Это хуже по мастерству почти всего, что сейчас пишется, но в нем есть что-то иное, новое. Упреки в том, что я провозглашаю конец времени композиторов, а сам продолжаю писать музыку, я принимаю. Но ничего, через пару поколений переходный период закончится.

**– И появится новый тип композитора и новый тип музыки? А что это будет – ну хоть примерно?**

– Очень грубый пример – диджей с чемоданом пластинок, из которых он делает какой-то свой продукт. Автор он? И да и нет. Вот такой диджей-композитор, но сохранивший все достижения прошлого. Амбициозная задача, но пока она почему-то мало кого интересует. А вместо этого запираются в композиторском цеху и писать свои утлые произведения... Это ведь не поможет. Нет ничего лучше «Зимнего пути» Шуберта или вагнеровской «Валькирии», мы уже так не сможем никогда. Это еще Шенберг понимал, весь модернизм начался с осознания того, что в мир прошлого нет возврата. Можно стереть дюшановские усы у Моны Лизы, но это будет просто глупым жестом, Леонардо так не вернуть. По-

настоящему важным шагом будет не отрицание, не просто безоглядный протест, но и не реставрация прошлого, а синтез того и другого. Искусство, в котором есть и Мона Лиза, и усы Дюшана. И это не про эстетику, это про все сразу – это цивилизационный вызов, антропологический, социологический. Но, видимо, еще не родился человек, который бы ответил на этот вызов.

Вот в конце прошлого года все ждали конец света, смешная вроде бы вещь, – а конец света-то произошел, просто его не заметили. Мир, за который держится Губайдулина, – его больше нет. Инерция есть, а мира нет. Мы живем в мире, где уже открыли бозон Хиггса и доказали теорему Пуанкаре, – вот что важно. И нам сейчас нужно делать радикальные вещи. Сбросить с парохода современности Дюшана, Кейджа и Малевича, как сто лет назад сбрасывали Пушкина, Толстого и Достоевского. Освободиться от их диктата. Потому что весь *contemporary art* находится под их гнетом, превратился в какую-то остывшую жвачку. Надо через это перешагнуть. По большому счету наша задача сейчас – остановить прогресс. Ну, смешно говорить про людей, которые всерьез верят в прогресс, да? С ними же все понятно. Помните, это Малевич так подписал книжку Хармсу – «Идите и остановите прогресс». Вот это моя главная задача. Я это очень серьезно воспринимаю.

# **Александр Рабинович- Бараковский**

**Родился в 1945 году в Баку. Окончил Московскую консерваторию. Первым в Советском Союзе исполнил многие из важнейших сочинений XX века – Мессиана, Штокхаузена, Айвза, Булеза, Кейджа. Начал сочинять музыку в конце 1960-х, оказавшись одним из первых композиторов-минималистов в мире. В 1974-м эмигрировал в Европу. Его минималистические сочинения, основанные на повторяющихся паттернах романтической музыки XIX века, исполнялись в концертных залах Парижа, Зальцбурга, Токио, Цюриха, Мюнхена, Чикаго. С успехом выступал в качестве дирижера (записи на EMI, Warner, Deutsche Grammophone) и пианиста, в том числе в дуэте с легендарной пианисткой Мартой Аргерих.**

**Практически все свои сочинения композитор считает частью многолетнего проекта «Антология архаических ритуалов – в поисках центра». В России после эмиграции выступал всего несколько раз. Концерт в Московской консерватории в 2002 году кончился скандалом: исполнение «Красивой музыки № 3» пришлось прервать из-за шума в зале. В России интерес к**

музыке Рабиновича-Баракковского тесно связан с именем пианиста Алексея Любимова, не устающего исполнять и пропагандировать его сочинения. Живет в Швейцарии.

Беседа состоялась в Москве в 2014 году.

"6 Etats intermediaires" (1998) A. Rabinovitch-Barakovsky

1 (♩=16) Allegro agitato I. (La vie)

Piu.  
Vn.  
Vn.  
Va.  
Vcl.  
Cb.  
Perc.  
Nuances  
3Tr. (B)  
3Tr.  
Cb.

*con aord.*  
*I. stacc.*  
*stacc.*  
*con aord.*  
*con aord.*  
*con aord.*  
*con aord.*

Handwritten musical score for "Six états intermédiaires" (1998) by Donemus. The score includes parts for Violins I and II, Maracas, Xylophone, Campanelle, Guitar, Clarinet, and Arco. It features various performance instructions such as "avec moteur", "Ped. X", "rit.", "stacc.", and "péd.". A circled number "3" is in the top right corner.

x) Ped. - all the indications regarding the Ped have to be precisely respected

Copyright © by Donemus Publishing, The Netherlands

**Фрагмент партитуры симфонии «Six états intermédiaires» (1998).** Симфония «Шесть промежуточных состояний» основана на тибетском буддийском тексте «Бардо Тхёдол» («Тибетская книга мертвых»). Композитор считает ее самым важным своим сочинением: «Я подумал, что если смыслом и главной целью философии для древних греков была подготовка к встрече со смертью, то почему бы и мне не последовать их замечательному примеру?» Задачей автора было «не столько

музыкально проиллюстрировать содержимое „Бардо Тхёдол“, сколько найти аналогии и переклички в других традиционных культурах, а также в философии и психоанализе». Первая часть, «La vie» («Жизнь»), вдохновлена работами Карла Ясперса и посвящена реакции человека на пограничные ситуации.

**– Это ведь то самое знаменитое кафе?<sup>15</sup>**

– То самое?

**– В книге Владимира Мартынова<sup>16</sup> это такая важная метафора конца времени композиторов: раньше здесь стоял стол с табличкой «Стол для композиторов», где любой композитор всегда мог выпить, даже если не было мест. Потом табличку поменяли на «Стол для композиторов и администрации», а потом и просто на «Стол для администрации». И вместе с этим обрушилась вся система, поддерживающая советского композитора, – со своим домом, поликлиникой, издательством, санаториями, переписчиками нот.**

– Знаете, Алексей, меня ведь не приняли в Союз композиторов, поэтому для меня все это...

**– А почему не приняли? Потому что вы писали несоветскую музыку?**

– Да нет, навряд ли. Не помню, в каком году я попытался

---

<sup>15</sup> Беседа состоялась в кафе Московского дома композиторов после сольного концерта Рабиновича-Бараковского в Рахманиновском зале Московской консерватории.

<sup>16</sup> *Мартынов В.* Конец времени композиторов. М., 2002.

попасть в Союз – все-таки в то время это было жизненно необходимо. Но меня не приняли. Мурадели<sup>17</sup> меня вызвал и долго пудрил мозги. Не знаю, были ли вообще еще такие случаи.

**– Но себе вы это как объясняли?**

– Я все это забыл. Просто забыл. Мне ничего об этом не напоминает.

**– Для вас это болезненные воспоминания?**

– Нет. Совершенно нет. Ничего болезненного. Я ведь теперь совершенно по-другому отношусь к тому времени.

**– А что поменялось?**

– Все. Все поменялось. Я жил в мире своих узких представлений. А потом узнал, что есть такая вещь, как геополитика. Что у разных стран есть свои геополитические интересы. И это многое меняет. Все меняет. Ну, в то время об этом узнать было невозможно. По крайней мере, у меня такой возможности не было. Поэтому моя поездка на Запад была, в общем, самообразовательная. Расширить кругозор. Знаете, если бы можно было спокойно ездить, то совершенно необязательно было бы и эмигрировать. Совершенно ни к чему.

**– Вы начали по-другому относиться к тому, как была устроена советская система? Или к тому, что она**

---

<sup>17</sup> Ваню Мурадели (1908–1970), советский композитор и функционер, в 1959–1970 годах – председатель правления Московского отделения Союза композиторов РСФСР.

**делала с вами?**

– Нет, что значит – со мной? Я не хочу все это переносить на свою персону. Но, конечно, переоценка ценностей произошла. А ценности – они ведь точно были. У меня скорее была их недооценка. И недопонимание того, что происходит. К счастью, сейчас есть очень интересные историки, которые замечательно анализируют ситуацию, сложившуюся в XX веке. В интернете много чего можно найти. А ситуацию в искусстве прекрасно осмыслил Томас Манн в «Докторе Фаустусе».

**– Вы ведь читали его еще в Союзе?**

– Да. Но я ничего не понял. Чтобы понять это произведение, надо было пройти определенный путь. Очень трудно читать, когда своего опыта недостаточно.

**– Фигура Адриана Леверкюна, композитора-разрушителя, вам кажется самым точным отражением того, что произошло с музыкой в XX веке?**

– Конечно. И вообще в искусстве. Манн же дал формулировку – «эстетизм варварства». Так оно и есть. Более точную характеристику придумать невозможно. И это не морализаторство. Это просто холодная констатация.

**– А кто из великих композиторов XX века вам кажется наиболее похожим на героя Манна?**

– На Леверкюна? Из великих? То есть из тех, которые считаются великими? Понимаете, я... Мне не хотелось бы раздавать отметки композиторам. Я же не экзаменатор. Я мо-

гу выразить только свою точку зрения. Она может вам показаться ошибочной – ну, мне это безразлично. Это даже интересно, когда сталкиваются разные точки зрения. Вот у меня такая. Но переходить на личности не хотелось бы. Я лучше буду говорить о том, что я люблю. А о том, что мне наименее близко, могу и промолчать.

**– А своей музыкой вы этому «эстетизму варварства» пытались что-то противопоставить?**

– У меня музыка не реакционная – в смысле, не реакция на что-то. Я не хочу своей музыкой реагировать на то или это. Я делаю только то, что мне необходимо. Ну и просто пытаюсь размышлять и делать выводы. Это выстраивается как цепочка – одни концепции дополняют другие концепции, и из этих кирпичиков что-то складывается. Что – не знаю, мне не дано знать.

**– Есть ощущение, что вас помнят прежде всего как человека, который первым сыграл в России Мессиа-на, Штокхаузена и многих других. Почему этим человеком оказались именно вы?**

– Есть такое понятие на Западе – «запрещенная археология». Или «запрещенная астрономия». Например, новая астрономическая теория об электрической вселенной. В мейн-стриме о ней не говорят, но в интернете можно найти очень много всего. Она появилась уже после теории суперструн, которая, кстати, очень интересна для музыканта – струны, вибрирующие струны... Это очень музыкальная теория, и

умозрительно невероятно красивая. Но доказать ее совершенно невозможно. Ученые это сами признают. Простите, я забыл, о чем вы меня спросили.

**– Про то, как вы первым стали играть разную авангардную музыку.**

– А-а... Ну, мне просто казалось несправедливым, что у нас какая-то музыка запрещена. И хотелось ее показать общественности. Времена были довольно мягкие. Но все-таки какие-то вещи порицались. Негласно, конечно. А мне интересно было делать то, что порицалось. Понимаете, себя ведь можно убедить в чем угодно. Когда я играл пьесы Штокхаузена, я так увлекался... Мне кажется, я вносил в эту музыку то, чего в ней, в общем-то, и не было.

**– Эмоции?**

– Да, что-то такое. Мне так кажется сейчас. Но вместе с тем «20 взглядов на младенца Иисуса» [Оливье Мессиа-на] – это грандиозное произведение. И тем, что я его сыграл в свое время, я, пожалуй, горжусь. И его «Три маленькие литургии» произвели на меня большое впечатление – я их слушал в консерваторской фонотеке. Я, насколько мог, его изучал, читал его этот небольшой трактатик.

**– «Техника моего музыкального языка»?**

– Да-да. Где-то я эту книгу нашел, то ли в Ленинке, то ли в консерватории. И ноты тоже нашел в библиотеке консерватории – там был единственный экземпляр, я их себе переписал и сыграл потом. Знаете, почему этот концерт вообще

состоялся? Потому что на афише написали просто «Оливье Мессиан. 20 взглядов». Но не написали, на кого! *(Смеется.)* Это было году в 1971-м, наверное. В институте Гнесиных. Пришло очень много людей, в том числе и не музыканты – я точно знаю, например, что был Аверинцев. Этот концерт стал каким-то подарком. Я был удивлен, что он вообще случился. Это, в общем, у меня самое приятное воспоминание о тех временах.

**– Вы говорите, у вас произошла переоценка ценностей. В том числе и по отношению к музыке XX века?**

– Ну да, потому что я очень увлекался. Молодой был. Меня почему-то увлекли так называемые запрещенные вещи. Но иногда мне кажется, что я заставил себя увлечься. Из каких-то морально-этических соображений. Я сыграл почти все клавиштюки Штокхаузена, причем играл на память. И Мессиана тоже. «Конкорд-сонату» Айвза – это, кстати, было очень приятно. Ну, и других композиторов. Даже с Алексеем Любимовым помолчали 4 минуты 33 секунды в зале Дома композиторов. Организаторам тогда сильно влетело за это.

**– Это было первое исполнение «4'33"» Джона Кейджа в Союзе?**

– Ну, если можно это назвать исполнением... Это скорее была такая оппозиционная акция.

**– Марк Пекарский рассказывал, что зрители на нем страшно шумели, кричали «Ваша музыка – это она-**

**НИЗМ»...**

– Что-то такое там действительно было. Криков, впрочем, я не помню. Был какой-то нарастающий шорох. Шепот.

**– Вы же, наверное, этого и ожидали?**

– Да нет. Это даже была не моя идея. Это была идея Алексея Любимова. Еще Евгений Королев<sup>18</sup> в этом участвовал. Но это все дела старинных дней. Как будто в другой жизни происходило. Я совершенно от этого отстранен. Знаете, потом, когда я эмигрировал, мне предлагали играть всю эту музыку. «Структуры» Булеза<sup>19</sup>, например, которые я играл еще в Союзе. Я хотел все их сыграть, но мой напарник не выучил. Поэтому сыграли только первую пьесу. Но играть их на Западе я категорически отказался.

**– Потому что вам это перестало быть интересным?**

– Нет, просто я не играю музыку диктаторов. Таких, доморощенных диктаторов.

**– Что все-таки стало главной причиной вашей эмиграции?**

---

<sup>18</sup> Пианист, выпускник Московской консерватории. Ученик Льва Оборина и Льва Наумова. Брал уроки у Генриха Нейгауза и Марии Юдиной. В 1978 году эмигрировал, живет в Германии.

<sup>19</sup> «Структуры 1» (1951) и «Структуры 2» (1965) для двух фортепиано. Первая тетрадь «Структур» считается первым и одним из самых радикальных опытов тотального сериализма. Вторая тетрадь – эксперименты с так называемой мобильной формой, произведение, пребывающее в постоянном становлении (work in progress).

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.