

Александр Маноцков

— *Насколько легитимно цитировать музыку предшественников или оформлять авторство как «Щедрин–Бизе»? Если все композиторы находятся внутри одного потока, то «всё разрешено»?*

— Можно всё, без всяких оснований. Интересно было бы посмотреть, как кто-нибудь стырит тему у Моцарта и сделает лучше. Вопрос в том, что ты сам делаешь, иначе говоря, не «откуда» крадешь, а — «куда». Заимствование всегда оценивается как «нелегитимное» именно в той области, где музыка часто и состоит из поверхностных мелодических находок — например, в поп-музыке произведение складывается как бы из экспозиции.

Тут, конечно, красть нехорошо — но это относится уже скорее к правовой сфере, а не к художественной.

— *Вот, кстати, весьма показательный пример — опера Александра Смелкова «Братья Карамазовы», идущая в Мариинке. Кажется, буквально в ней ничего не позаимствовано у предшественников, но все, от структуры до отдельных мелодий, крутится-вертится вокруг того, что уже было. Смелков не плагиатор, он просто не новатор. Он создает оммаж оперной традиции, но делает это так грубо и прямолинейно, что на его примере отчетливо понимаешь: писать так, как раньше, нельзя.*

— Нет-нет, писать можно как угодно — но «модулируемый» материал должен быть сильным, а если пользуешься исторически существовавшим стилем как модулятором, то нужно владеть им лучше, чем те, кто его придумал.

Вот вам несколько совершенно разных примеров подобной работы: неоклассический Стравинский, почти весь Десятников или, скажем, Чайковский, цитирующий Гретри, — никому из них ведь вы не скажете, мол, так больше писать нельзя. Я спрошу тогда: а как можно? А по лекалам Лахенмана или Лигети можно писать грубо, прямолинейно и скучно? Тут не может быть никаких общих суждений — часто «еще» пишется прекрасная музыка в уже как бы устаревшем языке, когда «уже» пишется совершенно тоскливая и вымученная музыка на языке как бы новаторском.

И еще о заимствованиях — проблема всех «братьевкарамазовых» как раз иногда в том, что именно у предшественников, оказывается, не позаимствовано ничего хорошего — взята внешняя оболочка оболочки формы, и надежда возлагается на то, что эти формы сами по себе как-то индуцируют какое-то «содержание».

Мне тут вспоминается музыка, которую я когда-то играл в военном оркестре — такая туповато-«духовная» пьеса под названием «Памяти Баха». Вот спасибо, теперь-то Баха уж точно не забудут!

— *Саша, но если композитор существует внутри потока, то как отличить глубокое погружение от внешней оболочки?*

— Композитор начинается там, где он может отличить хорошую музыку от плохой вне зависимости от того, чья она. В том числе музыку одного и того же композитора в разные моменты жизни — и свою тоже.

Но важно, что отличие хорошего от плохого в музыке — не результат конвенции, какого-то «кому-что-нравится». Это совершенно объективная вещь. Это, в общем, как самолет — летает/не летает.

— *А слушатель, с чего начинается он?*

— О, это очень по-разному. Когда композиторы начинают описывать воображаемого слушателя, они обычно выдают как бы негативный отпечаток своего представления о собственной музыке.

И поскольку мне до сих пор мерещится только та музыка, которую я хочу написать, а вся уже написанная довольно скоро отслаивается (так сказать, снимается со стенки и ставится изображением к стене, а то и закрашивается поверх холста), я даже не скрываю свои представления о слушателе — у меня их просто нет.

А слушатель сам по себе начинается с чего угодно. Главное, чтобы он продолжался, начавшись. Даже игра в ассоциации и лирические состояния, и даже на уровне музыки поп, если не останутся,

может возвести человека на новую ступень. И он вдруг поймет, например, что ему нужно от музыки что-то еще, помимо роли айфонового саундтрека к трудновыносимому путешествию в метро. И наоборот, какой-нибудь фанат Брукнера, слушающий его с какой-нибудь пластинки в кабинете при зашторенных окнах, нечаянно скачает альбом Бьорк, и его торкнет.

Но я могу сказать, с чего как слушатель начинаюсь я — с отсутствия всего. Мне как слушателю близка музыка, язык которой и аналитичен, и синтетичен — так называемая форма для меня очень эмоциональна, а в интонации я очень чувствую закономерность.

Поэтому даже если музыка, которую я слушаю, разворачивается по правилам известного мне языка, она сама должна заново, впервые создавать эти правила. И музыка Моцарта тут отличный пример.

— *Тогда для кого вы пишете? Кто ваш адресат?*

— Я же только что объяснял, почему мне трудно его описать. Впрочем, это для меня вообще не очень важный вопрос. Кто «адресат» меда у пасечника или овощей у фермера? Кому надо, тот и адресат. Мое дело работать, учиться получать хороший мед и вкусные овощи.

На самом деле, пожалуй, главный адресат — я, но не в нарциссическом смысле, а наоборот — я всегда стремлюсь к тому, чтобы возникла музыка, в которой «меня» нет, чтобы я мог ее просто слушать. За последний год пару раз мне это удавалось.

В этом отличие хорошей музыки от посредственной. Хорошая музыка создает правила заново — она, даже хронологически следуя правилам, онтологически им предшествует. Как говорит мой учитель, «гамма никогда не возникает раньше музыки».

У Моцарта не найдешь ни одной «ошибки» в голосоведении, хотя он, я уверен, об избегании ошибок не думал вообще. Вот Чайковский, кстати, думал, грыз карандаш, и выходило ладно — а все же следы раздумий видны. А Моцарт «создавал» правила самой музыкой.

— *«Меня нет» — это как бы дистанция, предполагающая, что автор «умер в музыке»? Какая-то объективизация звучания?*

— Ну почему непременно умер. Наоборот! Это смертное наше индивидуально, а бессмертное как раз надличностно.

— *Ну, знаете, как режиссер умирает в актерам, когда «швов» не видно, «карандаша».*

Поговорим о вас. Кто ваши учителя?

— Абрам Григорьевич Юсфин и Вячеслав Борисович Гайворонский.

— *А что дает «учитель» композитору? Как у спортсменов — развивает природой заложенное?*

— Ну, помимо совсем очевидных вещей (он учит чисто технологическим аспектам), есть главное — он видит, кто ты есть, лучше, чем ты сам. И он, пока ты сам еще не понимаешь, понимает и поддерживает тебя, неокрепшего, и передает какие-то вещи, которые передали в таких же обстоятельствах ему.

А ты корячишься, тебе неудобно и хочется интересного, хочется, чтобы побыстрее показали приемчик, которым ты всех победишь и тому подобное. Ну и он — воплощенный критерий, пока ты сам его не разработаешь. Постепенно учитель переходит в тебя.

Например, показываешь ему свои пироги, он еще ни слова не сказал, а ты вдруг ясно сам все видишь — так работает его присутствие. А потом он оказывается как бы внутри, а потом ты идешь в чем-то дальше, а в чем-то годами так и не можешь доделать домашнее задание.

— *Как вы решили стать композитором? Как вообще такое может прийти в голову? Почему-то кажется (судя по духу вашей музыки), что для вас это было естественное решение, которое вы приняли достаточно рано. Так?*

— Да я как-то и не решал — оно само, и рано; я просил родителей отдать меня в музшколу, но они как-то меня отговорили, может быть, и хорошо — школа могла бы отбить всё на свете, судя по тому, что из всех моих друзей я единственный там не учился и единственный стал музыкантом.

Мне всегда хотелось именно сочинять музыку, в девятнадцать я познакомился с Юсфиным, будучи при этом арт-роковым и околodgeджевым мультиинструменталистом, но в уме держа только одно: сочинять.

Он меня сначала не прогнал, потом стал помогать в самообразовании, потом стал учить, попутно я учился у разных других людей разным частностям. Потом, когда появился Гайворонский, я уже считал себя композитором, что и сейчас-то смешно про себя говорить, а тогда вообще было бредом.

— *Что это за фамилия — Маноцков?*

— Старинная казачья, географическое ее происхождение — река Маныч, приток Дона. В XVI веке мы еще назывались Маноцкими, как, кстати, меня иногда нечаянно называют во всяческих Интернетях.

Некоторые из моих предков упоминаются в исторических песнях; непосредственно мои предки попали в дворянство, прадед жил уже в Питере, где потом родился и я.

— *Когда я впервые услышал ваши сочинения, меня удивила их гармоничность, искренность, легкость и красота. Современная музыка вроде как не должна быть гармоничной (таково общее мнение) и приятность подозрительна: как же так, современно и... легко?! Продвинутый слушатель привык трудиться. Иногда это трудолюбие доходит до высот мазохизма. Вам принципиально быть таким вот понятным и гармоничным?*

— Общее мнение тут недалеко от истины (это, кстати, вообще его нормальное место), но вот я, например, с большой приятностью слушаю позднего Лахенмана и выворачиваюсь наизнанку от второго варианта гульдовских Гольдберг-вариаций Баха.

«Красота» — моя давняя проблема (Гайворонский как-то сказал, прослушав очередную пьесу: «Витамина Г тут не хватает»), но это именно проблема, а не фетиш и не принцип. Хотя, кстати, я не всегда виноват, что кому-то это кажется «красивым», так бы я сказал. Вот даже Моцарт кому-то тоже кажется легким, а я вскакиваю и включаю свет, а то жутко.

Впрочем, из написанного мной за последний год-два вряд ли многое заслуживает такой характеристики, как та, который вы так любезно снабдили мою музыку.

Интересно, что мое «труднопонятное» обычно оказывается как бы слишком непонятным — и непонятым. Оно «проскальзывает» — как не было. Это мне напоминает случай, который со мной приключился однажды на военной службе.

Иду я в увольнение в морской шинели и с виолончелью на плече. Патруль, ясное дело, в шоке, останавливают, я бодро докладываю. Спрашивают: «А это что такое у вас, товарищ матрос?» Я, таким же швейковским тоном: «Торпедный аппарат, товарищ майор!» А у него за спиной два курсанта, и все трое это слышат. И вот они смотрят на меня и пытаются вычислить — я оборзел, с ума сошел, пьяный — ну хоть какую-то версию. А у меня на лице ни-че-го. Они помолчали немного. «Так, — говорит майор, — а почему ботинки не начищены?»

Вот и с музыкой иногда так бывает: то, с чем легче всего сопоставить, не работает, другого поблизости не находится — о'кей, проехали, считай, не было.

— *Как вы сами определяете свой метод?*

— В концерте или в многочастной какой-то моей музыке обычно, как я заметил, слушатели запоминают самые приятные и «красивые» куски, причем интересно, что и слушатели с «учеными ушами» тоже.

Но это не их проблема, а проблема музыки — когда задаешь внутри одной вещи как бы несколько шкал яркости, то отпечатывается, разумеется, самая яркая шкала.

А мое «сложное» и «новое» обычно существует в более узком диапазоне, что ли — там, где большое событие извне может выглядеть как несущественное, особенно если только что был эпизод, где все было крупно-понятно.

Это проблема композиторской техники, и я сейчас занят ее решением. Метод? Хм-м-м-м.

— *Проблема, хм-м-м-м-м? А зачем вы ставите перед собой такие сложные, многослойные задачи?*

— Так я не ставлю, они сами встают. Есть некий предслышимый результат, и путь к нему сложен — а результат-то, в идеале, может быть «прост».

Вот, например, если вам дать задачу вылепить идеальный шар из глины — очень простую форму, — вам придется прибегнуть к массе ухищрений, чтобы эту задачу выполнить.

Или, к примеру, что проще — подпрыгнуть и приземлиться обратно или просто подпрыгнуть и все? «Просто» — то есть состоит из меньшего числа элементов, но оно и бесконечно труднее, потому что надо придумать, как не упасть обратно, повиснуть в воздухе.

Звуко-временной образ тоже может быть довольно целостным и простым, но это то же самое, о чем я говорил в связи с Моцартом — там, где мы видим ясное созвездие, на самом деле что-то совсем иное. В этом и есть «путь» искусства — он должен быть максимально долог, должны быть преодолены какие-то препятствия. То, как это делает Моцарт, нам не видно, хотя там работа как раз титаническая.

Это, в общем, косвенные признаки качества произведения: сколько работы проделано и насколько она незаметна и непрослеживаема по результату.

— *Вы несколько раз отметили, что в последнее время стали писать несколько иначе. А что произошло с вами или с вашей музыкой?*

— Скорее, я пытаюсь вернуться к своему изначальному импульсу и подлинно своему ощущению музыки; произошло осознание, что это надо сделать, пользуясь тем, чему я научился за эти годы.

Ну и вообще, как я уже говорил, я все время «пишу несколько иначе», потому что не удовлетворен языком.

Какие-то вещи выдерживают, а какие-то мысленно выкидываются в корзину.

— *Что вы сейчас делаете в Дюссельдорфе?*

— Я тут слушаю, как поют мою музыку на тексты Франца Кафки, она будет внутри спектакля «Процесс»¹. Это спектакль нашего питерского режиссера Андрея Могучего — я специально не очень вникаю в чисто театральную часть; когда Андрей меня звал, я попросил его сформулировать мне узко композиторскую задачу — что он и сделал. Мне были выданы немецкие тексты, и я написал на них то-что-сам-хотел, а уже он это как-то инсталлирует в спектакль — как некие вставные номера и/или части сцен. Еще он пользуется записями Каравайчука.

— *Вы очень загруженный композитор, постоянно пишете для театра и кино. То, что современная музыка пишется на заказ, — это хорошо или плохо?*

— Не только современная музыка, вообще почти вся музыка пишется на заказ. По простой причине: композиторам надо на что-то жить, тут нет ничего особенного.

Я в последнее время очень сильно изменил структуру этих самых заказов, на которые соглашаюсь: прикладной, incidental музыки для «обычного» театра за редким исключением не пишу вообще; чисто прикладную музыку пишу только для кино (там есть разнообразие требуемых стилей и инструментовок, это развивает, ну и денег платят побольше, чем в театре, хотя в хорошем кино иногда и вовсе не платят); и не меньше половины работ делаю «собственных», концертных или оперных.

В прошлом сезоне у меня была опера в Норвегии, в этом сезоне я написал оперу по заказу в Москве, на следующий сезон у меня тоже есть заказ в Москве. В смысле развития мне сейчас особенно важны концертные вещи, я и сам-по-себе их пишу и предлагаю, и заказы какие-то тоже случаются.

— *В чем заключается репетиция режиссера с композитором? Высчитываете секунды звучания?*

— Нет, я не с режиссером репетирую; я же говорю, я не «к» действию пишу — у меня нормальные музыкальные репетиции, где репетируется только музыка.

Бетховен, кажется, говорил, что круто было бы мастерам искусств просто писать что угодно, отдавать куда-то в некий фонд и получать достаточно средств на пропитание; то есть такую суперсоветскую ситуацию описал.

Я бы так не хотел. То есть да, я легко бы изъясил из ситуации заказа деньги — быть пожизненным стипендиатом меня бы устроило. Но в заказе есть очень важный аспект: в принципе, это похоже на архитектурный проект, его же не станешь делать, не имея заказчика, — ведь конечной целью является не бумага, а здание.

¹ Премьера состоялась 15 сентября 2012 г. в театре Шаушпильхаус (Дюссельдорф).

И когда знаешь про каждую ноту и паузу, что это будет реальное дыхание реальных людей, это очень круто. Тут много намешано — и азарт такой, как у мальчишки из «Андрея Рублёва» (зазвонит или не зазвонит), и кайф, что, как лоцман, ведешь огромный корабль с кучей людей и груза, и, главное, предчувствие воплощения формы, которая через тебя овеществляется.

И еще. Снова о «модуляторе» — это очень хорошо, когда тебе дают ограничения. И не дают времени бесконечно размышлять прежде, чем принять какое-то решение, это освобождает.

В общем, куда ни глянь, заказ — это прежде всего свобода.

— Ну да, такая очень советская свобода маневра внутри кокона сплошных ограничений. Может быть, заказ хорош тем, что с его помощью ты смотришь в сторону, в которую сам никогда не двинулся бы? По своей воле ведь никто в армию не идет, хотя каждый знает, насколько это важно и полезно для мужского становления. Вы упоминали Пярта. Слушая его сочинения, очень часто задаю себе вопрос: насколько совместимы в современной музыке духовные искания и звуковой комфорт. К позднему Сильвестрову или раннему Батагову у меня таких вопросов не возникает, а вот когда слушаешь Пярта или Канчели — то постоянно обращаешься к своему внутреннему мерилу.

— Этот вопрос (как и любой вопрос) очень ярко высвечивает то, что для вас как бы «не вопрос», — то есть взаимное соответствие нескольких вещей: «минимализм» — «красота» — «комфорт», и только еще одно звено в этой молекуле для вас вопросительно — «духовность».

Мне трудно ответить именно на этот вопрос, потому что для меня вопросительно и всё остальное.

Ну например, Пярт — его техника — это как раз способ создания композиторского «дискомфорта», проблема, которую приходится преодолеть.

— А в чем композиторский дискомфорт Пярта?

— В его тинтиннабули почти ничего нельзя. В этом и дискомфорт. Но в этой тесноте расцветает внутренним разнообразием оригинальная система, из сочетаний двух видов голосов рождается новый тип строения вертикали.

— Это как в фонтриеровской «Догме»?

— Ну да, принцип тот же самый — сами решим, чего нам нельзя (мотивировка может быть разная), и это определяет то, что будет; это как лишние ветки отрезать — остальные начинают куститься и плодоносить.

Но если в какой-то момент композитор превращает избранную им технику из такого рода «препятствия» в «способ» и находит для этого «духовные» оправдания — то вероятность написать каку сильно увеличивается.

Современный композитор, в отличие от автора моцартовского времени, должен решить не только, «как именно» (уровень конкретного сочинения), но и «как вообще» (уровень языка).

Эта проблема, кстати, есть не только у музыкантов, а и у художников, и в повседневной этике, и в науке. Возникла она из-за того, что историческое время очень ускорило и биологическое тоже ускорило, но еще сильнее — удлинилось.

В пределах одной жизни, даже одного момента одной жизни, оказались решения, которые раньше отдельному человеку принимать не приходилось.

И люди начинают сами себе формулировать принципы, которым они могли бы довериться на какое-то время. Кто-то, как Пикассо или Стравинский, всю жизнь выламывается из принятых норм. Кто-то, как Шагал или Мессиян, эволюционирует внутри найденного.

Эта проблема удваивается, когда возникает адресат — вот вы, например. Но мне кажется, что все это в конечном счете указывает на утешительное и надежное присутствие абсолютного уровня, потому что без него немислимо ничто относительное.

Что же касается равенств типа «диатоника = красота» или «минимализм = духовность», то они кажутся мне такими же бессмысленными, как, например «актуальная музыка = дискомфорт и диссонанс».

Я, кстати, пошел служить именно по своей воле, хотя и не для «мужского становления», я был уже сложившийся человек. И мне не кажется, что «кокон ограничений» есть именно советское явление, без ограничения никакой свободы не бывает.

А насчет стороны, в которую сам бы не двинулся, я полностью согласен — обычно, кстати, случайно возникающие оказии не случайны: возникают именно те вещи, которые дают шанс двинуться в правильном направлении. Даже «прикладной» заказ нужно так использовать — я этому научился у учителей и старших товарищей.

— *Духовное восприятие Пярта и Канчели возникает не по моей воле, эти сочинения именно таковыми позиционируются и п(р)одаются. Мне свойственно ощущение расколотости мира, невозможности цельного высказывания. Я не мазохист, чтобы питаться одними диссонансами или слушать музыку только для того, чтобы мучительно трудно трудиться (хотя это тоже необходимо), я в музыке люблю «эмоцию поймать». Но тем не менее хорошо понимаю, что есть закономерности эволюции и эмансипации, отбрасывающие тень на попытки гармонизировать музыкальную реальность.*

— Тут опять есть терминологическое расхождение: «диссонансом», то есть чем-то «неприятным» для уха неподготовленного слушателя, может казаться созвучие абсолютно консонантное (не нуждающееся в «разрешении») в конкретной музыкальной системе.

Нет никаких диссонансов «вообще»; например, большая секунда в знаменном многоголосии есть что-то вроде сексты в музыке Моцарта — обращение устойчивого созвучия. Чуть не половина знаменных трехголосий заканчивается одновременно звучащими *до-ре-ми*. И наоборот, в некоторых музыкальных системах большая терция, последние несколько веков ласкающая ухо европейца, является диссонансом.

В грузинской музыке часто большая септима возникает в результате «удвоения» нижнего звука большой терции на квинту вниз, и это тоже абсолютно устойчивый аккорд. Малый мажорный септаккорд в блюзе работает как тоника, и он тоже совершенно консонантен — так резонирует в равнотемперированном строе пентатоника.

Представление об «эмансипации диссонанса» как тенденции в развитии музыки совершенно бессмысленно, потому что противоприродно и совершенно немusically: само понятие диссонанса имеет какое-то наполнение только в условиях «антиэмансипации», то есть в ладовой структуре.

Только в ней, кстати, диссонанс и создает соответствующий этос некоторого напряжения, стремящегося разрешиться. То есть как раз «эмоции» и «сентиментальность» во многом на диссонансах и держатся.

А эта самая расколотость мира и есть основа европейской культуры — «Пир» Платона, например, об этом.

Что же касается всякой духовно-карамельной музыки, то ее отличие от просто хорошей музыки не внешнеморфологическое, а вещественно-подлинное.

Тут такое дело: когда пишут бездарную лахенмановщину, мастера просекут, что лажа, и «карьеру» на этом не сделать. А когда пишут бездарный минимализм, то он хорошо продается, потому что похож на много чего слышанного ранее, и тут можно поспекулировать.

Особенно если подшить к делу гармонию сфер и тому подобное. При этом и бездари, и мастера есть и в том и в другом «лагере», и профессионалы отлично понимают, что хорошо, что плохо. Но закономерности эволюции, к сожалению, никому сейчас толком не понятны. Потому что музыкальные языки не развиваются уже очень много лет.

— *«Диссонансы», Саша, только слово; куда важнее ощущение дисгармонии и дискомфорта окружающего мира, которые современные композиторы фиксируют с точностью сейсмографа. И в этом, как мне кажется, заключена их важная антропологическая функция.*

— Вот, правда, у меня совершенно нет такого ощущения, что «современная» музыка как-то специально приспособлена для сейсмографии такого рода. Начало Страстей по Матфею Баха мне кажется гораздо более ярким отображением этого «разлома», чем музыка того же самого Лахенмана, например.

Кстати, Моцарт близок к индусам еще и в том, что тоже считал, что музыка должна быть небезобразна, красива (точной цитаты не вспомню).

Индусы честно упоминают в классификации Раса² («аффектов» или «этосов») всякие разрушительные эмоциональные состояния, но не употребляют в музыкальной практике соответствующих им раг. Например, если в театре разыгрывается битва, то ее сопровождают шумы и ударные — кстати, соответствующие эпизоды в Катхакали³ или в Пекинской опере очень по своему звучанию напоминают, например, некоторые эпизоды у Ксенакиса или Курляндского.

Но вот ведь незадача: Курляндский-то совершенно не считает, что воплощает/регистрирует какой-нибудь там разлом и разлад. И наоборот, можно писать про конец света, а потом кто-нибудь будет эту музыку в лифте включать. Связь между звучанием и «смыслом», конечно, есть, но она не поверхностная.

— *А в чем тогда пафос музыки Курляндского?*

— Пафос музыки Курляндского хорошо объясняет он сам — его произведения суть объективные процессы, коротко говоря.

— *Вы говорите о лагерях «лахенманщикова» и «минималистов». Такое деление действительно существует?*

— Деление на лагеря на художественном уровне в моей собственной голове отсутствует. На каком-то социальном, что ли, уровне оно меня мало волнует. Я с некоторым недоумением наблюдаю иногда возникающие перепалки типа «ваша красота — фашизм» — «а ваши хрюки и пуки — не музыка», но должен заметить, что их обычно ведут не композиторы, а посетители Интернет-форумов.

— *То есть у вас нет эстетических расхождений с Курляндским и близким ему сочинителям круга «СоМы», чья музыка совершенно не похожа на вашу?*

— У-у, у меня с Курляндским огромнейшие эстетические расхождения, у меня вообще со всеми эстетические расхождения (но расхождения не означают непринятия). И с самим собой у меня самые важные расхождения — тем, который есть, с тем, которым нужно стать.

— *Кем же?*

— Кем и как стать — так просто не расскажешь...

— *Психологи советуют полюбить себя таким, какой ты есть... Разве желание измениться не лежит в основе неврозов? Или вам для работы нужен невроз?*

— Ну, у психологов все через задницу, экскьюз-зэ-пан-каким-ты-есть сначала нужно стать, это страшно трудно, но возможно.

— *Что если не невроз служит основой творческой работы?*

— Пожалуй, даже что-то обратное «неврозу» — некоторый избыток творческой энергии и ощущение, что в звуковой и временной сфере этот избыток наиболее применим. Даже минимальная чисто техническая напряженность и сосредоточенность, необходимая, чтобы написать хотя бы страницу музыкального текста, так велика, что тут не до неврозов.

— *Всем профессиям присущи деформации. Опытный редактор пытается редактировать своих родственников и в жизни тоже, опытный терапевт автоматически щупает пульс. Фотограф все время ищет максимально удачный ракурс. Какие профдеформации у композиторов?*

— Даже не знаю, мне кажется, это очень гармоничная профессия. Я понимаю, что это далеко от широко распространенного стереотипа. Может быть, некоторая «рассеянность», которая на самом деле следствие сосредоточенности? Это бывает...

— *Может быть, поэтому композиторы обычно живут долго... Кстати, о жизни и смерти, как вы относитесь к теории Владимира Мартынова о конце времени композиторов?*

— Все без исключения теории композиторов, включая вашего покорного слугу, суть «проговорки» о том, что они сами считают самым слабым в своей работе.

2 Сложное санскритское понятие, означающее собой многообразие духовных состояний — отношений живого существа и Кришны. В ведийской литературе обычно выделяется 12 рас.

3 Традиционное танцевально-драматическое искусство южноиндийского штата Керала, возникшее в XVII в.

— Вы неоднократно обращались к опыту индийской и китайской музыки. Это нужно, чтобы выйти из тупиков европейского музыкального опыта, который изучен вдоль и поперек? Или есть какие-то другие причины получения Другого опыта?

— Для меня опыт индийской музыки не «Другой» совершенно, в нем нет ничего экзотического, границы пролегают по совершенно иным линиям.

Между Моцартом и классической индийской музыкой гораздо больше общего, чем между Моцартом и Брамсом, — при этом я стопроцентно европеец. Европейский опыт, о чем я тут и говорю то так, то эдак, как раз совершенно не изучен. Вообще музыка, по существу, штука не национальная — просто кому-то больше повезло, некоторым культурам больше дано.

По огромному количеству параметров музыкант, не принадлежащий к индийской культуре, уже что-то типа коротышки, решившего играть в баскетбол; но у нас есть и уникальные преимущества, которым дивятся индусы и которых они лишены.

Я обращаюсь к индийской классике не потому, что надо ее копировать (из этого, при наших средствах, выходит обычно что-то жалкое), а как к примеру подробной разработки ладовой теории/практики.

И мне, кстати, совершенно не кажется, что на освоение привычного репертуара прямо-таки уйдет жизнь, — в европейской музыке есть целые пласты совершенно шлакоподобные, из которых почти ничего ценного не извлечешь.

Просто не надо на них тратить время — тогда успеется и индийское, и индонезийское. Я большой враг «экзотики», «эзотерики» и прочих понятий, связанных с человеческой скукой.

— Кого вы могли бы, хотя бы условно, назвать своими музыкальными единомышленниками или людьми, которые смотрят с вами в одну сторону?

— Я смотрю в одну сторону со всеми хорошими композиторами, просто топология мира такова, что эта сторона почти везде — некий центр, к которому сводятся дугообразно все линии.

Мысленно я почти всегда автоматически ставлю себя на последнее место, поэтому мое внимание всегда свободно от «ревнивых» переживаний, когда я слушаю чью-то музыку. Это очень помогает.

— Вы хотите сказать, что лишены амбиций?

— Нет, я как раз говорю, что мои амбиции огромны — я на своем профессиональном поле хочу победить мир; варианты типа «признание», «слава», бабло» и прочее не канают.

Очень удачно складывается, что эта моя работа попутно порождает востребованные людьми результаты, это чисто житейски помогает не раздваиваться. Но если говорить об этой самой тоске (из «Пира»), то она у меня, конечно, есть, и очень сильная, но она рождает какой-то действенный импульс; еще мне помогает, что я всю жизнь, помимо сидения за столом, чего-нибудь делаю в режиме реального времени.

Двадцать лет назад я все время играл импровизационную музыку, потом всякую старинную, потом современную, потом серьезно занялся пением — подключенность к собственной (казачьей и русской духовной) музыкальной традиции тоже постоянно дает ощущение, что целостность достижима.

— Какую музыку вы слушаете «просто так», для души?

— Я слушаю много современной актуальной музыки — просто «надеваю» себя на нее, как шланг на кран; стараюсь в процессе анализировать партитуры — часто обращаюсь к коллегам, прошу дать послушать-посмотреть.

Также слушаю традиционную грузинскую, русскую, индийскую музыку; сейчас как бы заново копаюсь в музыке XX века, есть много вещей, которых я раньше не знал. Очень люблю Лигети; иногда переслушиваю Стравинского; в «старой» музыке обычно выбираю не композитора, а исполнителя — Гульда, например, Хейфеца, Рихтера.

Но «традиция» только тогда традиция, когда она новая — нельзя просто практиковать что-то «из XVII века» и на этом успокоиться. Я не «традиционалист» в смысле «вот раньше-то-было-хорошо...»

— Помимо музыки, что вас вдохновляет, дает новую информацию, позволяет расширить представления о мире?

— Жена, сын, вообще — люди. К счастью, вокруг меня часто оказываются люди настолько крутые, что я не могу представить, как это они такие образовались. Вот люди меня часто удивляют, а книги — почти никогда.

В профессиональном сотрудничестве мне тоже везет на соратников, сдвигающих меня в неожиданные стороны. В смысле же философских представлений — мне кажется, я их не вырабатывал и не обдумывал — я как-то всегда или знаю полностью, хоть лекции читай, или совсем не понимаю.

— *Интуиция?*

— Это «знание полностью» я бы не назвал результатом озарения. А конкретная информация, на которую набредаешь, обычно очень быстро оказывается понятной, потому что сразу по рогам понимаешь, какое животное за забором.

— *А Интернет? Вы проводите в нем много времени? Он как-то влияет на вас?*

— Интернет висит «фоном», но я очень быстро читаю, поэтому проглядеть всякие френдленты за день я могу за пару минут. Главный кайф Интернета — вся информация прямо под рукой; я ж еще застал ситуацию, когда нужно было идти в академическую библиотеку, рыться в ящичках, а ничего толком там не было, не говоря уж о музыке. Ноты и записи были иногда вообще недоступны без каких-то сверхусилий и знакомств. Сейчас играешься с какой-нибудь идеей, например либретто, и мгновенно накидываешь себе в папку массу нужного материала, знакомишься с контекстом, слушаешь, смотришь.

Раньше, если не попадешь в сферу общения конкретного человека, не получишь доступа к огромной сфере информации, даже не узнаешь, что что-то страшно важное существует.

Теперь тоже так, в некотором смысле — тебе могут посоветовать (в том же Интернете) обратить на что-то внимание, но с этого места ты уже сам отправляешься в путешествие. Это все мне нравится. А «схлопывание» мира в точку не нравится — когда пространством и временем разделенные люди оказываются как бы все время рядом — и как будто молчат в этом всеобщем присутствии или как будто говорят что-то необязательное — я сам в этой ситуации нахожусь, и она мне не очень нравится.

— *Главное, что Интернет меняет восприятие людей, в том числе и музыкальное. Не замечали?*

— Не знаю, мое восприятие сформировалось в докомпьютерную эпоху — я еще писал оркестровые партитуры по линейке и партии переписывал руками. Я не разделяю взгляда, что медиум как-то радикально влияет на месседж, — это так только в отношении какого-то легковесного месседжа; в настоящем искусстве не важно, есть компьютер или нет.

Анекдот такой есть: если ты купил фотоаппарат, то ты фотоаппарат, а если ты купил флейту, то у тебя теперь есть флейта. Стиль массового музпотребления изменился, конечно, но меня это не задевает.

Музыка, которую массово любят хипстеры, не вызывает у меня почти ничего, кроме сочувствия к хипстерам, а именно эта музыка специфически связана с Интернетом.

Можно представить себе огромный стеллаж с пластинками где-то в гостях, на котором можно выбрать любую, — для меня Интернет отличается только размером этого стеллажа.

— *Вы не производите впечатление человека, живущего в башне из слоновой кости. За новостями следите? Мне сейчас в параллельном окошке Антон Дубин рассказывает, как сегодня разогнали демонстрацию возле кинотеатра «Ударник»...⁴*

— Ну, впечатление обо мне часто не похоже на меня, это нормально.

За новостями слежу мельком — все и так быстро становится понятно. Новости обычно иллюстрируют непреодолимую человеческую бездарность в отношении обстоятельств, к сожалению, влияющих и на мою повседневную жизнь. Про «политику» я некоторое время подряд писал энциклики на «Гранях.ру», поглядите, если интересно. Сегодняшние события в Москве — точно такая же печальная иллюстрация того факта, что очевидное непонятно большинству и не является

4 Речь о «Марше миллионов» 12 июня 2012 г.

основанием его действий. Хотя, конечно, не сиди я сейчас в дождливом Дюссельдорфе, а будь я в Москве, как обычно, отправился бы на что-нибудь самое неразрешенное из происходящего.

— *Саша, а что это за история была с вашим задержанием?*

— Давайте, пожалуйста, вынесем это за скобки, ладно? Я же не как композитор в это всё лезу. Очень не хочется прослыть творческим борцом со всем плохим за всё хорошее — хочется быть одним из миллиона нормальных мужиков, спокойно вышедших убрать навоз.

— *Кстати, а кем бы вам хотелось прослыть? Память потомков — это важно или существеннее насыщено свою жизнь прожить?*

— Ну, память конкретно моего потомка меня волнует, и формируется она прямо сейчас тем, какой я человек. Единственное будущее, которое меня волнует, — жизнь вечная, и это зависит от того же.

Мне удобнее всего было бы вообще никем не «слыть», достаточно прямых контактов с соратниками и заказчиками. Знаете, как раньше был какой-нибудь портной или хиропракт, к которому можно было попасть только по записи и через знакомых. В каком-то смысле именно так моя профессиональная жизнь и идет — только география ее постепенно разрастается. Очень удачно вы меня тут в Германии подловили — я в первый раз за очень долгое время как бы отдыхаю, попутно с не очень напряженной работой.

Сергей Невский

— *Можно ли сказать, что есть некая компания или пришедшее в музыку новое поколение (вы, Курляндский, Филановский, кто-то еще), объединившиеся вокруг каких-то институций или мероприятий?*

— Понятие авангарда, наверное, неотделимо от утопического сознания, от размывания границ между жизнью и искусством, от идеи переустройства мира. Группа «СоМа», в которую на момент ее создания в 2005 году вошло шесть композиторов — Дмитрий Курляндский, Сергей Невский, Борис Филановский, Алексей Сюмак, Валерий Воронов, Антон Сафронов — возникла, скорее, на фоне антиутопии.

Деконструировать было особенно нечего, а потребность в строительстве, напротив, была огромной. В то же время у многих из нас уже была к тому времени сложившаяся биография, наработанный эстетический аппарат и — не в последнюю очередь — успешный опыт работы с музыкантами как в России, так и Европе.

Идея состояла в том, чтобы сделать частное всеобщим, артикулировать и передать накопленный опыт следующему поколению и запустить заржавевший механизм коммуникации между композитором, исполнителем и слушателем — чтобы вместе осмыслить те изменения в музыкальном языке, которые произошли за последнее время.

Метафорически вы можете это представить как встречу нескольких людей, которым приснился один и тот же сон, и они сочли необходимым рассказать о нем другим. А институций, конечно, никаких за нами не было.

В то же время понятно, что если бы мы в этой ситуации оказались одни, ничего бы не вышло. Получилось так, что идея переосмысления музыкального контекста оказалась близка и интересна многим.

— *Правильно ли я понимаю, что круг «СоМы» — это следующий шаг развития русской музыки после круга авангардистов 1960–1970-х годов, от Денисова и Шнитке до Губайдулиной и Уствольской? Вы им наследуете?*

— Конечно, и в то же время хронологически это не совсем так. Между нами было поколение АСМ — Ассоциации современной музыки, воссозданной Эдисоном Денисовым в 1990 году. Это Александр Вустин, Владимир Тарнопольский, Юрий Каспаров, Фарадж Караев, Виктор Екимовский,

Владимир Николаев. И был круг, близкий кругу московских концептуалистов, — Владимир Мартынов, Сергей Загний, Иван Соколов, Павел Карманов.

В конце 1980-х ситуация в современной музыке определялась тремя крупными течениями. Старшим поколением авангарда, которое вы назвали, к ним можно еще добавить Валентина Сильвестрова и Николая Корндорфа. За ними шли музыканты и композиторы, создавшие фестиваль «Альтернатива», — это Алексей Любимов, Наталья Пшеничникова и Марк Пекарский; они принесли в Россию американский авангард, минимализм и концепт-арт, что породило целую волну подражаний этим явлениям на русской почве.

Ну и упомянутая мною АСМ — своего рода академический авангард, пытавшийся синтезировать эстетику русского авангарда начала XX века (Александр Мосолов, Артур Лурье) с достижениями европейской послевоенной музыки, перенесенными на русскую почву.

У каждого из этих течений были свои исполнители, своя публика и свой модус развития.

Объединял же их мощный всплеск интереса к современной музыке, которая в то время была своего рода символом, идеальной проекцией всеобщих ожиданий обновления общества.

В 1990-е годы произошел разрыв, связанный с тем, что уехали как мэтры авангарда (Денисов, Шнитке, Губайдулина), так и их студенты. Возвращение и полноценная реконструкция музыкальной жизни произошли только в начале 2000-х и связаны они были с развитием Интернета.

Появилось — практически ниоткуда — поколение слушателей, которые испытывали потребность в современной музыке, и поколение музыкантов, которые хотели ее играть.

— *А как вам кажется, на чем зиждется эта самая потребность в новейшей музыке? Ведь в мире уже написано такое количество не просто первоклассной, но великой музыки. Значит, есть какие-то потребности, которые она не удовлетворяет. Какие же?*

— Музыка пишется, как правило, в силу частной необходимости как-то разнообразить то, с чем сталкивается ее автор. Если автору повезет, это занятие выведет его на новый уровень осмысления реальности. Если ему повезет еще больше — это осмысление окажется созвучным опыту слушателя и сможет расширить его.

Соотнести свой опыт с чем-то большим — это и есть задача современной музыки.

Я не знаю, почему некоторым слушателям для расширения опыта недостаточно классики. Может быть, им необходимо отождествить себя с автором или существовать в общем с ним культурном контексте.

— *Чтобы научиться рисовать картины, художники начинают со штудий, ставящих руку, — с рисунков и этюдов. Какой технологический бэкграунд лежит за вашими композициями, про которые человек несведущий может сказать: «И я так могу»?*

— Изучение теории и истории музыки в Академическом колледже при Московской государственной консерватории. Потом — теории и композиции в Университете искусств Берлина. Кроме серьезного анализа классической и доклассической музыки (Ренессанс, барокко), который включен в любое консерваторское образование, каждый композитор проходит через период подражаний, заимствований — он как бы проговаривает историю своего ремесла.

Из постепенного отказа от этих заимствований и возникает собственный стиль — сумма отрицаний того, что нам нравится в других.

— *А как бы вы определили свой стиль?*

— Трудно сказать. Стиль — это как раз то, что остается за пределами контроля и рефлексии. Формально то, что я делаю, относится к современной академической музыке. То есть то, что пишется для традиционных инструментов и концертных залов. То есть для достаточно архаичного аппарата, возникшего в обществе с совершенно иной структурой.

Возможно, главная проблема современной музыки и состоит в неизбежной архаичности форм ее презентации, которая часто идет вразрез и с содержанием музыки, и с источниками вдохновения композитора.

Но этот архаичный аппарат неизбежен, поскольку, в отличие от визуального искусства, в музыке необходим профессионализм. Наивная живопись существует, а наивная музыка — нет. Кстати, к поп-музыке это тоже относится.

— *По поводу архаики. Слабу написать нечто подобное Первой симфонии Прокофьева — не стилизацию, но цельный и гармоничный опус, учитывающий современный опыт, но при этом еще и оригинальный.*

— Совершенно не слабу. Более того, когда обращаешься к аудитории, большей, чем триста человек, — в крупных вещах, в музыкальном театре, — к такой цельности и гармоничности неизбежно стремишься.

Другое дело, что проявляется это стремление к цельности у всех по-разному. Для меня оно в поиске архетипического в гармонии и драматургии. Условно говоря, я пытаюсь заставить современный материал быть универсальным, так выстраивая его во времени, чтобы он как бы говорил сам за себя. Примерно как в барочном развертывании и в барочном же наложении разных уровней.

Впрочем, и когда я просто пишу тональную музыку, например для театра, тоже стараюсь не стилизовать, но отождествлять себя с материалом. Условно говоря, верить в то, что пишу.

И кстати, у Прокофьева Первая симфония скорее все-таки стилизация, в отличие, скажем, от Четвертой.

— *Если музыка может быть внятной и доступной, зачем тогда делать ее такой трудной для восприятия и неудобоваримой для непривычного к диссонансам человека?*

— Я говорю с вами на языке, который изменился со времен Прокофьева. Моя задача — находить свой путь к этой внятности, не обращаясь к словарю Прокофьева, иначе вы мне не поверите. Чем я и занимаюсь. Камерная музыка часто более интроспективная и поэтому может быть более «скрежещущей». Это как лирика. Она обращена внутрь композитора, чья душа, как известно, потемки.

— *Вы же не станете отрицать, что современная музыка далека от гармоничности и малодоступна для масс?*

— В основном — да. Но бывает и гармоничная, и современная. У нас довольно загруженная традиция, но, наверное, есть какие-то образцы нового эпоса, ясности, к которой приходят без потери содержания.

Вы «Четыре песни» Гризе слышали, которые Курентзис в том же концерте играл?⁵ А Ноно? А Шелси?

— *Ваши вопросы кажутся мне риторическими, так как чуть ли не общим местом стало утверждение о том, что музыка XX века — почти вся о неуюте и дискомфорте, а гармония и целостность более невозможны. Вот музыканты и представляют осколки однажды разбитого зеркала.*

— Я думаю, что «разбитое зеркало» — это скорее типичный взгляд из середины прошлого столетия. Когда Адорно писал, что фрагментарность современной ему музыки (Берг, Шёнберг) отражает сломленность субъекта⁶. Если встать на эту точку зрения, придется долго выяснять, кто же грохнул-таки зеркало — Вагнер, освободивший мелодию от привычного синтаксиса, лишивший ее регулярности, или Малер, деконструировавший форму симфонии.

Между тем уже в 1950-е годы появились американские минималисты, заявившие: «субъекта нет — и слава богу» — и выдали километры вполне себе цельной и гармоничной музыки. За ними последовала французская *musique spectral*⁷ (Гризе, Мюрай) — и слушатель может погружаться в сменяющие друг друга гармоничные созвучия в течение получаса.

5 Речь о концерте *Lacrimosa*, прошедшем в рамках фестиваля «Территория» 18 сентября 2006 г. в концертном зале им. Чайковского.

6 См.: Теодор Адорно. Социология музыки. М., 1999.

7 Спектральная музыка (*фр.*).

Сегодня все это — история. В наши дни музыка редко может быть индивидуальным утопическим проектом, потому что она немыслима без институций, ее репрезентирующих.

Любой пишущий, находясь в диалоге с институциями, автоматически вступает во взаимоотношение с традицией, с уже написанным, с существующими практиками исполнения и презентации музыки.

Разбираясь со всем этим багажом, композитор скорее стремится к цельности, следуя инстинкту обобщения, упорядочивания. Просто цельность эта каждым выстраивается и находится заново.

Она может быть метафизической сверхзадачей, когда автор пытается ввести в свое высказывание элементы всех существующих стилей (у Валентина Сильвестрова даже есть такое сочинение: «Метамузыка»), а может быть простой попыткой построения и упорядочивания своего собственного словаря.

Найдя свой материал — то, что вызывает у него самого наибольший эмоциональный отзвук, — композитор начинает думать, как он будет распределен во времени.

Развертывание материала во времени и есть начало коммуникации, донесения его до слушателя. Мы можем писать музыку нарративную — когда слушатель следит за тем, что происходит; или подобную скульптуре — когда слушатель погружается в единое звуковое состояние, не ожидая никаких изменений.

В любом случае мы инициируем некий коммуникативный процесс. И прекрасное состоит в том, что, как бы мы ни старались выстроить эту коммуникацию, мы сами не знаем, что именно в музыке коммуницирует.

— *Но диссонансы необязательны. Вы вспомнили вполне благозвучного Сильвестрова, можно вспомнить еще Мартынова и минималистов. Значит, все-таки можно уйти от дискомфортного звучания? И тут же подвопрос: вы все время ссылаетесь на отсталость музыкального мышления народа, почему же это обязательно плохо? Возможно, отставание от кризиса — это способ самосохранения...*

— Если честно, я не уверен, что в диссонансах дело. На земле полно клубов, где слушают нойз и получают удовольствие, особенно если он подкреплен регулярным битом. В то же время известное произведение американского минималиста Ла Монте Янга *Composition 1960, № 7*, в котором минимум пятьдесят минут транслируют чистую квинту, без подготовки не каждый выдержит.

Непривычность музыки для нас — не в материале и не в количестве диссонансов, а в синтаксисе и в том, как материал организован во времени. Не материал служит источником дискомфорта, а ощущение того, что мы не понимаем, в каком месте сочинения мы находимся.

Взаимосвязь материала и формы, основанная на подражании музыкального синтаксиса языковому, свойственная музыке XVIII–XIX веков, распалась. И в этом никто не виноват, таково положение дел на сегодняшний день.

В сложившейся ситуации композитору решать: либо он организует свой материал так, что ведет слушателя за собой, либо предоставляет ему самому разбираться в звуковой материи.

А слушателю решать: воспринимать это столкновение с непривычным как дискомфорт или как приключение, попробовать получить удовольствие?

— *Современная музыка является важной частью моей жизни, и мне жаль, что такой существенный инструмент самопознания проходит мимо современников. Как им помочь?*

— Я совершенно не знаю, как помочь современникам. Потому что сам получаю эстетическое наслаждение и от Моцарта, и от Ляхенмана, и от новейшей поп-музыки, в которой мой вкус — самый что ни на есть массовый.

Наверное, инструмент самопознания, на возможность которого вы указали, и есть то, ради чего возникает желание расширить кругозор.

Потому что у всех наступает момент, когда «павловские рефлексy» эстетического наслаждения стираются, хочется чего-то, что ментально двинет нас дальше либо, наоборот, поможет заново взглянуть на эстетический или жизненный опыт.

Может быть, современникам стоит начать с Кейджа? С чего-то, что расширяет сознание, но при этом не давит на психику?

— Думаю, что Кейдж излишне радикален — ведь каждый может сказать: «Так и я могу». Людей надо заманивать доступностью и внятностью, «красотой», узнаваемостью.

— Я попробую объяснить, почему именно Кейдж, исходя из собственного опыта. В 1992 году в возрасте двадцати лет я впервые попал на крупный фестиваль современной музыки в Дрездене. В Дрезденской опере давали тридцатипятиминутную вещь Кейджа *Apartment House 1776* для четырех певцов и оркестра, написанную по случаю 200-летия Америки.

Каждый из певцов представляет в ней один из топосов традиционной американской музыки: песни индейцев, баптистские гимны, напевы сефардов и спиричуэлс.

На это наложены длинные звуки у струнных, а в исполняемой версии к оркестру еще добавились звуки шести струнных квартетов, которые сидели в ложах и играли в высшей степени консонантную музыку. Песни все время накладывались и сменяли друг друга.

Понять драматургический замысел (в европейском понимании), разобраться в слоях было невозможно. Постепенно я обжился в звуковом хаосе и начал вслушиваться.

Слушателем я был в то время, мягко говоря, наивным, из современной музыки предпочитал *Concerto grosso № 1* Шнитке, причем проматывал атональные места и слушал патетические.

Воспитанный в русском контексте, я твердо знал, что, если автор использует тональность, он хочет указать нам на что-то; что тональность — это свет, а потом, по всей вероятности, последует мрак. То есть я ожидал от автора некоторых дидактических усилий и, главное, — его постоянного направляющего присутствия в произведении. Поэтому метод Кейджа сначала вызвал у меня глубокое отторжение.

Я подумал, а где собственно развитие? Ну наложил несколько слоев бытовой музыки, этим еще Айвз занимался (про Айвза я знал: в 1988 году Геннадий Рождественский в первый и последний раз в СССР сыграл его Четвертую симфонию).

И тут я заметил, что прошло уже двадцать минут, а мне совсем не скучно. Я понял, что слушаю не только песни, но и все остальное. Что я смотрю в зал. А зал являл собой не менее эклектичную смесь, чем музыкальный материал: в партере какие-то филармонические бабушки плюс местная буржуазия в светло-розовых пиджаках (1992 год!), а на галерке — панки (это был первый и последний раз, когда я видел панков в опере). И этот зал — тоже ведь часть произведения.

Время от времени кто-то из буржуазии выходил, хлопая дверью, и я вдруг понял, что и эти звуки — шаги и дверь — тоже прекрасны и что они замечательно интегрируются в партитуру.

Я не стал тогда фанатом Кейджа, но неожиданно понял, что музыку можно слушать иначе, чем мы привыкли, и что звучащую красоту можно находить в очень разных явлениях. Это был очень важный урок.

— Так Кейдж «закрыл» или, наоборот, открыл музыку? Кажется, после «Черного квадрата» новое искусство пошло как под откос. Или нет?

— Кейдж дал возможность музыкантам европейской традиции как бы взглянуть на себя со стороны. Это как если бы вы пошли к буддистскому монаху и попросили совета, как жить дальше.

Наверняка этот совет был бы ценным, но едва ли он заставил бы вас всецело изменить вашу жизнь. Так и с Кейджем. Он обогатил наши возможности, дал понять, что всё, что мы слышим, может быть музыкой, но европейская традиция от этого не исчезла.

Я слышал запись первого европейского концерта Кейджа в Донауэшингене в 1954 году. В паузах люди все время смеются. Через несколько лет они поняли, что Кейдж хотел сказать, а еще через несколько лет, после периода огромного влияния, пик которого пришелся на начало 1960-х годов, инновации Кейджа интегрировались в европейскую традицию, стали частью истории музыки.

Традиция победила. Так же как и Малевич, чей квадрат тщательно выписан импрессионистическим мазком, нисколько не ставит под вопрос ценность произведения искусства, он продолжает традицию.

В отличие от Дюшана или Уорхола, например.

— *Вы пишете за инструментом или за компьютером?*

— Пишу я от руки и часто проигрываю на пианино то, что пишу, — чтобы разобраться в гармонии и форме.

Идеи, как правило, рождаются в голове, улавливаются внутренним слухом, но это не мешает во время работы импровизировать и проверять, как оно на слух.

— *Идеи или мелодии? Дилетанту кажется, что композитор мыслит сразу мелодиями, ну или как минимум лейтмотивами.*

— Идея не всегда сводится к мелодии. Она сводится к тому, что звучит (краска, регистр) и, главное, как «оно» разворачивается во времени.

Если вы возьмете первый такт баховских Страстей по Иоанну, вы услышите как минимум три одновременно звучащих пласта: остигатный бас, фигурацию струнных в среднем регистре и две переплетающиеся мелодии у гобоев и флейт наверху, которые невозможно на слух отделить одну от другой, потому что они звучат как одна.

Что здесь является идеей?

Наверное, именно это наложение пластов, сам модус движения. Но поскольку я сейчас пишу для голоса, то бывает, что идея действительно и есть мелодия.

— *То есть?*

— Когда пишешь для голоса, мелодия вполне может быть идеей. Сейчас пишу короткий эпизод в опере для десяти женских голосов соло и хора. Начало — нисходящая терция *си* — *соль* во второй октаве. Довольно неудобно для начала, но я уже знаю исполнительницу, это сильное колоратурное сопрано из Японии. Ей это пара пустяков. Вот этот мелодический ход в сочетании с воображаемым тембром голоса — и есть идея.

— *А когда и как вы решили стать композитором? Почему?*

— Мне было пять лет, и перед глазами был дурной пример: любимый кузен Дима (ему было девять), виолончелист (сейчас — звукорежиссер и саунд-дизайнер). Я решил так: буду писать, а он сыграет то, что я написал.

Реализовалось это один раз тридцать лет спустя, на записи музыки к фильму «Юрьев день». Причем реализовалось с точностью до наоборот: я с унылым выражением лица скреб пластиковой коробочкой по тамтаму, а Дима сидел за огромным микшерным пультом в первой студии Мосфильма и записывал мои звуки.

В действительности композитором я начал становиться где-то в двадцать два–двадцать пять, уже учась в Дрездене и в Берлине. В училище при консерватории композицию не преподавали, преподавали теорию музыки, и я думаю, что это абсолютно правильно.

— *Можно ли прожить на сочинение музыки?*

— Можно. Две трети доходов — заказы, треть — авторские отчисления. В перспективе собираюсь еще преподавать устроиться.

— *Киномузыка — это тот самый загончик, где массовый слушатель встречается с современной музыкой. К сожалению, в этом загончике она имеет прикладное значение.*

— Боюсь, что как раз с современной музыкой слушатель в кино практически не сталкивается (исключение — Стэнли Кубрик). Притом что в силу исторических обстоятельств Шнитке и Денисов оставили после себя несколько выдающихся саундтреков («Комиссар» Аскольдова–Шнитке тому пример).

Обычно, когда режиссер приглашает композитора, он ставит перед ним предельно утилитарные задачи. Поэтому кинокомпозитор — отдельная профессия, и, наверное, это правильно. Работа в «Юрьевом дне» у Кирилла Серебренникова была в этом отношении скорее исключением, нарушением конвенций.

Я уже работал с Кириллом на «Человеке-Подушке» в МХТ, это акустически очень чуткий режиссер, который прекрасно понимает, как работает музыка в фильме, и, осознавая это, хочет заставить ее работать немного иначе, не иллюстративно, как это обычно бывает, а в качестве самостоятельного слоя. Когда я увидел предварительный вариант, в некоторых местах уже были

подложены фрагменты из ранних моих вещей. Включая гэг⁸ с конфликтом поколений, когда мама в начале фильма слушает в машине Марию Каллас, а сын (вероятно, из чувства протеста) мой струнный квартет.

Это придало мне некоторой уверенности, и я написал музыку так, как я пишу обычно. Разумеется, не перегружая фактуру, чтобы саундтрек не забивал изображение и текст.

Плюс, конечно, был Верди, «Сила судьбы». Этот материал довольно заметно определяет звуковой облик фильма. Такая мрачная пьеса, которую боятся дирижеры, потому что приписывают ей неприятные магические свойства.

Изначально была еще пара вариаций на Верди, из которых осталась только одна в финальных титрах. Чистой работы с тайм-кодом — музыки, написанной точно по хронометражу, — в фильме было мало, всего три фрагмента.

А идея финального наложения херувимской песни и проигрыша из моей ранней кантаты на текст Данте — и вовсе находка режиссера. Для меня это акустический аналог последнего кадра «Ностальгии» Тарковского: русская деревня внутри разрушенного итальянского собора.

— *Расскажите о проекте оперы про Франциска Ассизского.*

— Идея написать оперу о Франциске принадлежит Теодору Курентзису. Я уже написал для него фрагмент *Dies Irae* для голоса и ансамбля в 2006 году, а текст *Dies Irae* был, как известно, написан сподвижником и первым биографом Франциска Томасом Челанским.

Я сначала попросил написать либретто поэта Андрея Сен-Сенькова, потом — молодого немецкого драматурга Клаудиуса Люнштедта, с которым познакомился на встрече драматургов и композиторов в 2007 году.

Люнштедт написал сорокаминутный монолог умирающего — постоянные флешбеки и диалоги с невидимыми собеседниками — шесть страниц плотного текста, из которого невозможно выкинуть ни слова.

Его Франциск — довольно сложная личность, пристрастный, эмоциональный, ревностно выстраивающий свои особые отношения с Богом, постоянно требующий его внимания.

По-моему, Люнштедт написал трудный и прекрасный текст. Трудный, потому что актеру предельно сложно воплотить столь неоднозначного персонажа, не скатившись в поверхностный пафос, а композитору — в иллюстративность.

Прекрасный, потому что это настоящая литература. Начал писать в 2008 году, потом увяз, и проект пришлось перенести⁹. Сейчас у меня намечается премьера другого, еще более старого сценического замысла, оперы *Autland*, написанной совместно с режиссером Беатой Барон на тексты немецких поэтов и сочинений российских школьников с сайта autism.ru.

Премьера состоится в октябре на фестивале Руртриеннале в Бохуме, после этого я надеюсь вернуться к работе над Франциском¹⁰.

Что касается противопоставления опера — фильм, оно мне кажется не столь очевидным. Оба жанра вышли из развлечения, обращаются к широкой публике и стремятся к тотальному воздействию на слушателя/зрителя.

Более того, опера часто использует приемы кино: монтаж, например. У меня был опыт участия в жутковатом проекте: оперном сериале про космонавтов, когда в музыкальный театр перенесли драматургические приемы телевидения.

Каждый композитор получал букет персонажей и либретто получасовой серии. С некоторыми персонажами я так и не смог разобраться, чем они отличаются друг от друга, поэтому сделал из них хор.

⁸ Комедийный прием, основанный на нелепости.

⁹ Дмитрий Бавильский беседовал с Сергеем Невским в 2009 г. Мировая премьера полной версии оперы «Франциск» состоялась в сентябре 2012 г. на Новой сцене Большого театра России.

¹⁰ Мировая премьера оперы Сергея Невского *Autland* для шести солистов и камерного хора прошла 2 октября 2009 г. на фестивале Rurhtriennale в Бохуме. Российская премьера состоялась 17 и 18 марта 2012 г. в рамках проекта «Платформа» на «Винзаводе» в постановке Жени Беркович.

Это был совершенный трэш, достаточно сказать, что называлась моя серия «Разрушение Москвы — это не выход», а главную героиню, простую москвичку, попеременно превращавшуюся то в собаку, то в мотоцикл, звали Лайка.

В общем, очевидно, что опера — искусство более демократичное, чем скажем, современная камерная музыка. Единственное принципиальное различие между оперой и киноискусством состоит в том, что в финале оперы герои, как правило, умирают, а в фильме, напротив, торжествуют добро и справедливость.

— *Я видел последние оперные перформансы Курентзиса на фестивале «Территория». С традиционной оперой в них мало общего. Как, на ваш взгляд, трансформировался жанр оперы в современном искусстве и куда он движется?*

— Жанр оперы трансформировался сегодня сразу в нескольких направлениях. Например, в сторону мелодрамы, то есть речитации с музыкой (очень много пишется опер с актерами вместо певцов на главных ролях).

Такова, например, *ФАМА* Беата Фуррера (ее привозили и в Москву в позапрошлом году на фестиваль «Сезон Станиславского»). В таких операх главное — понятность текста, психологическая достоверность.

Также опера может двигаться в сторону инсталляции — создается некое звуковое пространство, воздействующие на слушателя, а сюжет отступает на второй план. Так, например, в «Прометее» Луиджи Ноно, для которого Ренцо Пиано построил специальное помещение, где оркестр сидел над публикой¹¹. И то, что делали Теодор Курентзис и Кирилл Серебренников на «Территории», — тоже шаг в сторону инсталляции¹² Карла Орфа (2007 год), сценическая кантата «Богини из машины» Андреаса Мустукиса, опера «Станция» Алексея Сюмака (2008).

Очень много написано документальных опер, посвященных реальным, часто — еще живущим персонажам, когда мы знаем героев и можем идентифицировать себя с ними. Например, «Никсон в Китае» и «Смерть Клинхоффера» Джона Адамса или «Система д'Амато» Хельмута Эринга, посвященная Майку Тайсону и его тренеру. Чего лично мне сегодня не хватает — так это комической оперы, сделанной средствами современной музыки. Единственный удачный пример последнего времени, на мой взгляд, *I hate Mozart* (2006) австрийского композитора Бернхарда Ланга, своего рода модернизация моцартовского «Директора театра».

Я думаю, что когда выполню свою норму по трагедиям, то обязательно попробую написать что-нибудь подобное. В нашем шоу-бизнесе мы очень боимся быть не принятым всерьез, очень мало кто может себе позволить валять дурака, к сожалению.

И наконец, есть театр, стремящийся к опере, где музыка равноправна действию. Это искусство сейчас в самом начале, там дальше всех швейцарский режиссер Кристоф Марталер, у которого есть спектакли из песен.

— *Я слушал оперу ФАМА и получил очень странное впечатление. Музыка не очень затрагивала мои эмоции. Куда больше она воздействовала на мое сознание через органы чувств, пытаюсь его, сознание, изменить. Вам, Сергей, не кажется, что современная музыка очень головная?*

— Так, собственно, *ФАМА* и есть про органы чувств. Это такая музыка. Она действует именно так, как вы описываете.

А расширение сознания, наверное, не последняя задача искусства. На меня самого любое искусство эмоционально воздействует очень редко, и я радуюсь, когда это происходит. То же с моей собственной музыкой. В музыке невозможно разделить эмоциональное и головное. Потому что любая музыка имеет структуру, выражает себя через нее.

11 Премьера первой редакции оперы «Прометей» состоялась 25 сентября 1984 г. в венецианской церкви Сан-Лоренцо. Внутри нее архитектор Ренцо Пиано специально для исполнения этой оперы построил сценическую конструкцию, напоминающую огромный корпус деревянного корабля или внутреннее пространство деки гигантского музыкального инструмента.

12 «Мистерия» (*De Temporum Fine Comoedia*, «Мистерия о конце времени»).

Даже «Смерть Изольды» Вагнера — всего лишь восходящая секвенция по малым терциям (как и вступление к «Тристану»), попытки писать музыку только из аффектов, эмоций остались в XVIII веке (жанр импровизаций, фантазий). Это музыка без структуры, и свое время она не пережила.

Наша способность воспринимать музыку как нечто эмоциональное напрямую связано со способностью воспринимать структуру. То есть распознавать ее как нечто само собой разумеющееся либо восхищаться различием с некоторым подразумеваемым образцом.

Когда различие слишком велико, мы не распознаем его и сталкиваемся с нераспознаваемой структурой как таковой, и она как бы стоит между нами и нашей способностью эмоционально воспринимать и реагировать. И тогда мы говорим: вот, головная музыка. Спасений из этого тупика два: во-первых — тот факт, что любое настоящее искусство действует на нескольких уровнях. Обычного слушателя вряд ли интересуют математические закономерности у позднего Баха — он способен наслаждаться его музыкой и без этого знания. То же и с хорошей современной музыкой: я абсолютно убежден, что она годится и для неподготовленного слушателя. И он способен ощутить заложенный в ней эмоциональный импульс.

И, во-вторых, бывает, что сами композиторы обнажают структуру (прием по Шкловскому и Брехту) и как бы говорят: вот структура, она проста, а больше здесь ничего и нет.

Так работает музыка позднего Гризе, который говорил: надо дать возможность слушателю заглянуть через плечо композитору. Может быть, у Курляндского есть похожий момент.

— *А головная она еще и потому, что не универсальна, но написана как бы для какого-то определенного случая. Вот вы сами, Сергей, говорите — «это такая музыка про органы чувств». Мне кажется, раньше музыка была более полной и говорила сразу про всё, в том числе и про органы чувств.*

— Дмитрий, я думаю, каждый писатель, композитор, художник стремится выйти за пределы своей ниши. Притом что сначала эту нишу ему надо занять — в силу того, что ценность искусства манифестируется через артикулированное (осознанное) различие. И это — прямое следствие архивирования и механического распространения искусства в XX веке.

Автор должен, говоря метафорически, доказать, что он не робот. Естественно, это часто ведет к узкой специализации, о которой вы говорите. И конечно, из перспективы настоящего раньше все было более цельно: средневековое искусство более цельно, чем Ренессанс, а Ренессанс более целен, чем барокко.

Хотя при ближайшем рассмотрении выясняется, что в музыке этот процесс нелинеен, и любой музыковед приведет вам массу примеров в пользу обратной гипотезы.

Язык музыки развивается скорее волнами: музыка Треченто несравнимо более сложна и полифонична (во всех смыслах: например, нормой были сочинения, в которых несколько языков звучали одновременно), чем музыка зрелого Ренессанса. А музыка раннего барокко куда менее демократична (и ориентирована на куда более узкий слой ценителей), чем музыка зрелого классицизма.

Так или иначе, периоды экстремального расслоения и атомизации художественных позиций сменяются периодами упрощения, выстраивания языка в единую систему. Поэтому получается, что и около 1600 года и около 1400-го и около 1760-го можно найти музыку, чье звучание кажется нам «авангардным».

Массовость музыкального языка и коммуникативная сила позднеклассической и романтической музыки, ее демократичность (отчасти побочное действие Великой французской революции) — вещь захватывающая и достойная восхищения, но в истории музыки это скорее исключение, нежели правило.

С другой стороны, эпос часто появляется не из желания написать эпос, но из случайного попадания частного в фокус культуры — когда частный опыт за счет своей достоверности и способности автора техниками искусства от него абстрагироваться, становится чем-то универсальным.

Едва ли Кафка планировал написать эпос, но в результате его творчества мы имеем прилагательное *kafkaesk* — для описания того, что происходит в мире. Естественно, этот скачок — от частного к универсальному не случаен, автор должен не просто выставлять свою частность на продажу, но переживать ее, соотносить с другим. А простым обращением к эпическим формам или к некоему воображаемому надстилевому словарю, заимствованному из музыки прошлого, ничего не достигнешь, кроме гладких подделок.

Что касается прилагательного «шокирующий», которое часто используют российские медиа для описания современной музыки (и этим ассоциируются с перестроечной публицистикой), то, скорее всего, мы имеем дело с некоторым запаздыванием медийного восприятия по сравнению со слушательским.

Отчасти у этого сгущения красок благородные причины: критику нужно оправдать перед редактором появление материала о современной музыке, поскольку сама она давно (или все еще) не является информационным поводом. В концертном зале никакого шока, как правило, не происходит, в худшем случае всем скучно.

Но это медийное запаздывание заметно все меньше, количество материалов растет, и уровень критики очень обнадеживает. Поэтому я не знаю, нужно ли на этом аспекте концентрироваться.

— На каком именно?

— На знаке равенства между современной музыкой и шоком в медийной подаче.

— И чем, как вы считаете, это запаздывание вызвано? Ведь обычно СМИ как раз наоборот — опережают и иницируют?

— Чем вызвано — не знаю. Возможно, массовый отъезд музыкантов в 1990-е — одна из причин того, что музыка на некоторое время перестала быть в фокусе медиа. Но сейчас, по-моему, все как-то лучше, и наш диалог, кажется, — один из симптомов этого улучшения. Или не так?

— К сожалению, Сергей, не уверен. Мой личный интерес к музыке не показатель массового. Визуальное искусство, в отличие о музыки, быстро набирает популярность и у нас, и на Западе, с тех пор как стало понятно, как из него извлекать прибыль. Но можно ли извлекать ее из «Сопrotивления материала»? Как в этом помогает западный опыт?

— В Европе никто не думает о том, как извлекать прибыль из современной музыки. Но очень много о том, как привить интерес к ней детям, школьникам и непрофессиональным музыкантам. В самых богатых федеральных землях в Германии в подобные проекты инвестируют миллионы, потому что институты (которые инспектируют их) понимают, что если они не будут этого делать, то не только им, институтам, наступит конец, но возникнут и социальные проблемы, на борьбу с которыми потребуются куда большие средства.

Вот главное направление работы. Кроме обычных концертов и фестивалей, которых никто не отменял. Ну и просто с дилетантами работают. Я сам проводил концерт для школьников — детей трамвайных кондукторов и архитекторов.

После того как в 1980-е годы в Европе появилось частное телевидение, во всех странах началось разрушение культуры, деградация. Но где-то этому научились противостоять, ибо поняли, что современные музыка, литература, искусство — часть культурной самоидентификации и люди, способные ее слушать, более креативны и, если угодно, более конкурентоспособны в современных условиях.

В России с институтами, конечно, труба, но зато есть Интернет. Поэтому публика здесь тоже изменилась.

Люди скачивают и слушают музыку всюду. Разумеется, у этого есть проблема: переживание музыки в Интернете несравнимо с живой практикой.

Более того, слушатель в Интернете — всегда посторонний, он не участник процесса. И непонятно, как перевести его из состояния пассивного потребителя в состояние активного слушателя концертов или даже исполнителя.

Но это, я думаю, дело следующего этапа.

— *А как вообще влияет возникновение и развитие Интернета на бытование и на написание музыки?*

— Без Интернета (и его пиратской компоненты) современной музыки в России не было бы вообще. Благодаря ему был преодолен разрыв в слуховом опыте между Россией и Европой, по крайней мере, той частью публики, которая была заинтересована в преодолении этого разрыва. Возникли точечные связи между композиторами и слушателями с самым разным бэкграундом — например, между музыкантами и литераторами. В Европе этого очень мало.

В эпоху узкой специализации никто не интересуется ничем, кроме своей специальности, никто ни в чем, кроме своей области, не разбирается. Высказывания художников о музыкантах (и наоборот) катастрофически наивны, мы все невежды в том, что не касается нас напрямую. В Европе для того, чтобы автор и композитор нашли друг друга, устраивают специальные симпозиумы. На них поэты и драматурги знакомятся с композиторами.

Так, на симпозиуме Берлинского поэтического фестиваля я познакомился с известным поэтом Михаэлем Лентцем, который к тому же является превосходным чтецом и перформером. С ним мы сделали по заказу этой прекрасной институции совместный проект. Короче, чтобы я и Лентц узнали о существовании друг друга, потребовались институциональные усилия.

Совсем иначе в России: когда в 2001 году я захотел что-то сделать на тексты Кирилла Медведева, которые мне очень нравились, я просто написал ему письмо.

Мы встретились, подружились, я записал его голос и не без легкого ехидства запустил его стихи о порнографии в фойе Берлинской государственной оперы в виде инсталляции.

Так что Интернет в России играет очень позитивную роль, он связывает людей. Просто потому, что в России (так же, как в Иране, в Китае и в США) серьезные люди сидят в Интернете. В Интернете пару лет назад возникла и культура обсуждения современной музыки (нынче она снова исчезла). Из Интернета вышла новая русская критика. Да и наш с вами разговор без специфической российской формы Интернета едва ли был бы возможен.

Другое дело, что Интернет как способ вытеснения реальности, к сожалению, воспитывает не столько творцов, сколько потребителей. Если все выложено и все можно скачать, мало кто думает о том, чтобы сделать что-то в реальной жизни.

Получается как с бытовой техникой: мы больше импортируем, чем производим. А экспортируем творцов и музыкантов, которые работают в Европе, пока сохранились реликты превосходного советского образования и европейские институции. Сейчас, однако, задача в том, чтобы строить институции современной музыки в России, и этот процесс уже начался. Но тут как раз деньги кончились...

Еще один важный недостаток Интернета состоит в том, что он не дает нам возможности пережить музыкальный процесс как нечто реальное. Это архив, в котором каждый может сам составить свою традицию из бесконечного потока оцифрованных аудиофайлов. В итоге в России (как всегда) нет культурного консенсуса, нет договоренности о том, что такое современное искусство; современная музыка есть только сумма виртуальных сконструированных традиций, не имеющих между собой ничего общего.

— *Вы говорите о дискуссиях в Сети. В этом смысле, кажется, наиболее плодотворным на сегодняшний день является композиторско-меломанское сообщество, стихийно сбившееся в недрах Живого Журнала. Как вам тут? Мне особенно понравилось ваше недавнее обращение к своим читателям, в котором вы предлагали выбрать структуру финала вашей оперы.*

— ЖЖ — прекрасная вещь, которая в такой форме может существовать только в России. ЖЖ в России всё — и пресса, и общественное мнение, иногда — суд и следствие. Если в России убрать ЖЖ, люди выйдут на улицы, а существование ЖЖ, к сожалению, возможно, гарантия того, что они этого не сделают. И этот виртуальный клапан в равной степени необходим всем. Чувствую себя в этом формате очень хорошо.

— *Клапан или клан? Мне показалось, что внутри музыкально-композиторского сообщества в ЖЖ вы чувствуете себя достаточно комфортно...*

— Дмитрий, наверное, потому, что я не слишком серьезно отношусь к этому жанру. К тому же в силу профессиональной этики я, как правило, не могу позволить себе писать о своих актуальных проектах (хотя бывают исключения). Какие-то вещи всегда остаются за кадром, сохраняя пространство для коммуникации, и именно ради этой коммуникации, ради друзей, которых я здесь нашел, и умных людей, которых я люблю читать, я в ЖЖ и нахожусь. О композиторском клане в ЖЖ, думаю, говорить не стоит: большинство музыкантов мало и неохотно пишут, а читатели моего блога к музыке часто не имеют отношения. Когда-то я работал на «Немецкой волне»¹³ и зарабатывал деньги текстами о вещах, в которых слабо разбирался: писал об архитектуре, театре, кино. О музыке писать не получалось, да я и не хотел. К счастью, тогда не было Википедии, и мне приходилось много проводить времени в библиотеке, ходить на выставки и спектакли значительно чаще, чем если бы я делал это по доброй воле.

Моим первым журналистским заданием было интервью с Владимиром Сорокиным (в 1995-м), и я помню, что он довольно снисходительно отнесся к вопросам двадцатитрехлетнего недоумка. Я очень благодарен этому времени.

Потом мне стало казаться, что вся эта деятельность немного ухудшает мою карму. Что если я недоволен собой и миром, мне нужно больше рисовать значки на бумаге, что-то организовать или просто заняться чем-нибудь безумным, например протанцевать ночь на какой-нибудь заброшенной фабрике, а не изливаться в полупрофессиональной эссеистике.

Еще Стравинский говорил, обращаясь к молодым композиторам: «Не пишите рецензий, кроме как на себя самих и под псевдонимом, и не трещите по радио о смысле искусства». Вот я и перестал трещать. И ЖЖ для меня что-то вроде сохранившегося от тех времен атавизма письменной коммуникации.

Но, с другой стороны, я, конечно, понимаю, что в России ЖЖ — нечто большее, чем просто место для ни к чему не обязывающей болтовни. Под давлением ЖЖ наказывают чиновников и помогают освободить людей из тюрьмы, а благотворительным фондам — найти лекарства. Я знаю, что есть инвалиды (немые и колясочники), для которых ЖЖ — единственная связь с миром. Ну и наконец, при всей внешней необязательности, ЖЖ — это место, где люди читают стихи и слушают современную музыку.

И уже за это ему можно быть благодарным.

— *Насколько интерактивность важна для современного композитора, и шире — деятеля искусств? Нужны ли дополнительные средства для сообщения и популяризации или же достаточно ощущения Касталии из гессевской «Игры в бисер»?*

— Одна из печальных особенностей занятий искусством состоит в том, что художнику, писателю, чтобы быть замеченным, недостаточно быть просто талантливым и дисциплинированным, он должен уметь поддерживать коммуникацию.

Илья Кабаков назвал в одном из интервью эту ситуацию «триумфом экстраверта». Эта «фишка» возникла в XVIII веке, когда композиторы начали становиться медийными фигурами. Причина — изменение структуры общества (возникновение класса буржуазии как заказчика) и изменение структуры профессии (появилось понятие свободного художника).

В общем, с тех пор ничего не изменилось. Касталия, конечно, совершенно необходима, но прежде всего — в юности, когда человек начинает заниматься своей профессией. В этот момент, когда студенту пятнадцать-шестнадцать лет, очень важна вера в незыблемую ценность того, чему ты учишься.

Мне в этом отношении очень повезло: я учился в Академическом колледже при Московской консерватории у прекрасных педагогов, и у нас был очень талантливый курс. Да и время было хорошее: 1988 год, наверное, самый счастливый за последние полвека российской истории. Продукты еще не кончились, а свобода уже (или еще) была. Я шел на экзамены по Тверскому бульвару, а навстречу мне потоком двигались старики с транзисторами у уха — передавали XIX партконференцию. А в киоске продавалась газета «Известия» с басней Сергея Михалкова, из которой

¹³ Немецкая медиакомпания Deutsche Welle, включающая телевидение, радио и Интернет-сайт на 30 языках.

помню только две последние строчки: «А не сменить ли сразу всю систему? Партийный пленум дал мне эту тему...»

Ну и была Кастилия, где никто не ставил под сомнение ценность классической музыки, наоборот, все хотели реализоваться как художники, и, что самое удивительное, двадцать лет спустя видишь, что те, кто хотел, реализовались.

Потом, в консерватории, человек сталкивается с реалиями рынка, понятием оригинальности, артикуляции этой оригинальности, востребованности и так далее. И если человек все делает правильно, у него в конце концов появляется своя Кастилия, он приходит к ней. И в этом самом счастливом варианте он просто сидит семь часов за письменным столом и пишет, потому что у него есть заказы. И ему не нужно писать книги о музыке, потому что музыка говорит сама за себя.

— Скажите, Сергей, а какая-то у всего этого есть цель? Или нужно, как Тригорин говорил, писать точно на перекладных, одну повесть за другой?

— Цель состоит в том, что музыка (хорошая) обладает неким уровнем обобщения, она, если позволите мне процитировать Кейджа, «делает нашу душу восприимчивой к присутствию Бога». Не в смысле тоталитарной тоски по Абсолюту, а в смысле дистанции по отношению к собственному опыту. То есть она помогает нам пережить все то, что мы переживаем, помогает вместить всё: и XIX партконференцию, и гауптвахту, и первую любовь. А должен ли для этого композитор пройти через какой-то сверхэкзистенциальный опыт или просто сидеть как клерк за столом — неизвестно.

Сам Чехов, противопоставляя Треплева и Тригорина, не дает на это ответа, хотя, если верить лекциям Набокова, заставляет нас скорее симпатизировать Тригорину.

Я написал в одной из статей, что работа на конвейере (на перекладных) больше способствует метафизическим откровениям — уже в силу своей монотонности, чем гигантские утопические проекты, которые автор вынашивает по двадцать лет и результат которых — неизбежно — жертва нашей ограниченности.

— А что еще им способствует?

— Штокхаузен утверждал, что надо детей рожать. Я думаю, можно еще пару раз сходить на футбол. Или на хороший рок-концерт. Это для ощущения того, что можно назвать энергетическими потоками. А вообще — неизвестно.

Борис Филановский

— Обязательно ли композитору использовать современные технологии и медиа?

— Нет ничего обязательного. Вот я, например, очень хочу их использовать, но мне они даются с большим трудом. Просто голова слишком гуманитарно устроена. А вообще — как у всех: мы есть в том числе и те медиа, которые мы выбираем. Медиа — это человек.

Потом, что есть «современные»? А «технологии»? Набор нот в нотоиздательской программе — это технология? Или это лишь подсобный инструмент? Отличаются ли ноты, написанные от руки, от нот, набранных в программе *Finale*? Влияет ли то обстоятельство, что композитор сам набирает свои партитуры, на его музыкальное мышление? А влияет ли на него полное неведение композитора насчет нотоиздательских программ?

Это самый простой пример. Простой в том смысле, что текст можно, допустим, набивать на компьютере, на пишмашинке, писать от руки («паркером» златым? дешевой шариковой ручкой? гусиным пером? карандашиком на огрызках, как Роберт Вальзер?) — и налицо подчиненная, инструментальная роль медиа.

А если, скажем, текст не совсем уж весь набивать на компьютере, но еще и немножко генерировать на нем? А если погенерировать малость, а потом продолжать самому?

— Я недавно читал интервью Леонида Десятникова в газете «Маршинский театр», так он трижды сказал про современные технологии, медийность и интерактивность!

— Ну у Лени-то этого совсем нет. Он как раз блюдет невинность. Хотя можно все эти замечательные вещи спроецировать с собственно техники на поэтику. Например, на отношение к прошлым музыкам. Или на поведенческую модель композитора. Может быть, он что-то такое имел в виду. Это ведь тоже своего рода включенность во время, шагание *con tempo*.

Мне кажется, в случае Десятникова (и не только его) речь идет о главной проблеме современной музыки — тотальной разорванности между музыкой для профессионалов и музыкой для «простого» слушателя. И как тут найти компромисс, связать все это воедино?

Вот этот вопрос мы с вами точно не решим по ходу разговора. Для себя я так определил: нет никакого «простого слушателя». Не в том смысле, что нет простых слушателей. Они есть, конечно. Но вот простого слушателя как категории для композитора быть не должно. Потому что не должно быть никакой социологии. Она только глаза застит.

Нет публики, а есть отдельный человек, и к этому человеку я обращаюсь как к себе самому. И не считаю его глупее самого себя. Как именно я к нему обращаюсь — это вопрос моего композиторского самосознания, но не моих соображений насчет того, насколько этот слушатель меня поймет, что он академиев не кончал и прочее.

— Я помню, как вы удивились моему намерению прослушать сразу несколько ваших опусов кряду. А почему? Ваши опусы должны слушаться в программах вместе с другими и никогда методом погружения?

— Нет, просто я был удивлен системному подходу и тому количеству внимания, которое вы мне уделите. Я ведь не думаю, что кто-то обязан вообще меня слушать. Потому было вдвойне приятно.

И еще, кстати, потому, что у меня довольно разные вещи бывают, и, чтобы составить представление обо мне, надо послушать не одну и не три. То есть я увидел интерес к своей личности, а это не может не льстить.

— Я собирался на концерт и готовился написать толковый текст. Для меня музыка — это система, более четкая и стройная, чем любая философская, и подходов она требует соответствующих. Вы думаете иначе?

— Мне кажется, это взгляд извне. Любая системность в музыке — это всего лишь (или, если хотите, ни много ни мало) попытка обуздать ее дионисийскую природу. Я говорю, конечно, только о музыке Нового времени (от 1600 года) — раньше было не так, но само сегодняшнее обращение композиторов к ранней музыке (в которой «было не так»), возможно, имеет под собой ту же основу.

— Что такое дионисийская природа и почему ее нужно обуздать?

— Музыка не является языком и не несет никакого сообщения. Не только потому, что нет никаких кодифицированных музыкальных значений, которые можно было гарантированно передавать, но и потому, что в музыке — обычно на это не слишком обращают внимание — отсутствует наименьшая смысловая единица.

Музыкальное поле изначально не проградуировано, какой компонент ни возьми. Это что-то клубящееся, хаотическое, неупорядоченное. Некий хтон, нераздельность, мычание Бога, если хотите. Упорядочить его, проградуировать, соотнести с эмоциональной шкалой и есть работа композитора. Композитор по определению аполлоничен. У него просто нет выбора.

Я говорю сейчас о композиторе в современном европейском понимании. Напротив, литератор (опять-таки в современном понимании) старается преодолеть четкую расчерченность языка или расчертить его по-своему, придать ему музыкальное, внесловесное измерение.

— И в чем тогда заключается главная работа актуального сочинителя? Его задачи отличаются от задач его предшественников?

— Задача самая банальная — быть собой и говорить от себя. Или не говорить, а показывать. «Сочинять музыку сегодня труднее, и так было всегда», — сказал Стравинский. Это, конечно, общие слова, однако более конкретно я не могу ответить на так поставленный вопрос.

Может быть, сегодня композитор вынужден больше выяснять отношения с историей музыки, в том числе и совсем недавней. Быть безотносительно новым все труднее, это правда, но можно быть

новым в отношении к истории — здесь еще непаханое поле. И потом, я не очень понимаю, что такое «актуальный сочинитель».

Вот что такое «актуальный писатель»? Да и предшественники попадают самые разнообразные.

— *Я имел в виду фундаментальные задачи, базовый тренд. Ну например, мне кажется, что вся музыка, начиная примерно со второй половины XX века — о поисках гармонии и невозможности ее достичь.*

— Мне не хотелось бы впасть в говорение о словах. О каком базовом тренде речь? Я не знаю, что вы понимаете под гармонией. И мне неизвестны фундаментальные задачи музыки.

— *Под гармонией я понимаю как цельность мировосприятия, так и цельность высказывания.*

— Ну так ведь тот же Веберн целен по обоим пунктам. А Лахенман? Ксенакис? Лигети? Авторы рангом ниже типа Кайи Саариахо или Джона Адамса? Целен, по сути, любой композитор, который построил свою стилистику. Просто вряд ли нужно сравнивать их с музыкой XIX века. Которая ведь и сама отнюдь не целокупна по сравнению с Гайдном. А Гайдн — по сравнению с Бахом, а тот — по сравнению с Габриели и так далее.

Даже *Arg antiqua* — куда ей до «цельности мировосприятия и высказывания» чистой григорианики!

— *Восприятие современных композиторов может быть и цельным, но в выразительных их средствах цельности и единства нет и быть не может! Единство течения заменено нарезкой из многочисленных самодостаточных слоев, нет непрерывно длящегося нарратива. Ну вот Прокофьев написал Первую симфонию в традиционном ключе, а начиная со Второй это ему или неинтересно или невозможно.*

— Это классическая абберрация близости. У тех же венских классиков «выразительные средства» (терпеть не могу это выражение) очень разнородные, просто их сочетания отполированы в памяти поколений, стали образцом стилевой монолитности. Чтобы это ощутить, чтобы влезть в шкуру тогдашних слушателей, понять, как они могли слышать эту музыку, надо знакомиться с негениальной музыкой их негениальных коллег.

А Первая симфония Прокофьева — это отнюдь не традиционный ключ, это совершенно не «как раньше», а вовсе даже игра в классику. Начиная со Второй ему в них играть неинтересно, а начиная с Пятой — опять интересно, но уже на ином уровне.

Вы упомянули непрерывный нарратив, но уже Стравинский показал, что это на самом деле фикция, дав кубизм в музыке: это когда за слушателя/зрителя сочиняется траектория восприятия.

Мы воспринимаем дискретно (кому, как не писателю, понимать это!), и вовсе не очевидно, что больше соответствует этой дискретности — непрерывный нарратив (опять же при ближайшем рассмотрении классические формы оказываются очень даже прерывными) или же сочиненная прерывность, которую Стравинский возвел в мыслительную привычку, ввел в композиторское обихование.

— *А Шостакович вполне и по-советски «линеен» в своем нарративе, несмотря на многочисленные стыки.*

— Вы говорите о зрелом Шостаковиче. А ранний, он совсем другой. В нем гораздо меньше романности и гораздо больше киношности.

Я бы сказал так: зрелость Шостаковича, наступившая, видимо, в Пятой симфонии, как раз и заключалась в обретении нарратива. Это на него «культура два» так повлияла: все должно быть литературой, и музыка тоже. И она у Шостаковича стала литературой.

То есть он перестал искать, он остановился в зените своих поисков: очень строгий интонационный отбор, скупая функциональная оркестровка, подчеркнута классическая форма. И жанровый состав тоже подчеркнута классический. Главные жанры — симфония и квартет. Музыкальный театр отошел на второй план, киношное выдавливается в область прикладного. Харбктерное мыслится как отклонение от канона.

— *Вот вы сказали про Пятую, и я подумал, что действительно именно на ней случился перелом, из которого растет «другой Шостакович». Давайте теперь поговорим о языке — этот вопрос мне*

видится одним из самых важных. Где-то здесь находится разрыв между современным композитором и слушателем, или я не прав? Композитору нужно от музыки одно, слушателю совсем другое, потому мы и говорим на разных языках.

— Мне не кажется это признаком именно современного положения вещей. Это в принципе нормально, так и должно быть. Я обязан знать про чужую музыку гораздо больше, чем вы, а про свою — бесконечно больше, чем вы.

Другое дело, что сегодня проблемы, которые занимают композитора, в самом деле очень далеко ушли от проблем, которые занимают большинство (подчеркиваю, далеко не всех!) его потенциальных слушателей. С другой стороны, в прошлом тоже есть такие примеры. Скажем, Бетховен. Проблемы композиции, которые его занимали, были бесконечно далеки от понимания его аудиторией — притом что разрыв между Бетховеном и современными ему слушателями принято считать гораздо менее значительным, нежели сегодняшней.

Впрочем, разве сегодня большинство публики понимает Бетховена? Люди просто к нему привыкли.

— *А понимать не значит привыкнуть?*

— Нет. Часто люди говорят, что такой-то музыки они не понимают. Но чтобы привыкнуть и принять, понимать совершенно не обязательно. Это относится и к Бетховену (спросите, что именно люди в нем понимают, и услышите набор банальностей), и к современной музыке; чтобы принять музыку, необходимо и достаточно просто быть в ней и с ней.

Когда мы слушаем музыку прошлого, у нас возникает такое ощущение, и мы приравниваем это к пониманию. С современной музыкой этого, как правило, не происходит из-за языкового барьера; слушатель en masse отказывается в ней пребывать и говорит, что не понимает. Хотя ее-то понять проще.

Достаточно осознать, что никакого языкового барьера быть не может, поскольку музыка — это не язык. И потом, современная музыка и в самом деле устроена проще, чем Бетховен.

Тут как с современным искусством. Начинать знакомство с искусством вообще надо как раз с него, а не с Рубенса. В нем все виднее, ярче, четче. Нельзя идти хронологически. Это как школьный курс литературы, вместо которого должно быть что-то вроде creative reading.

— *Если музыка не язык, то как же она воздействует? Хотя каждый слышит по-своему, тем не менее есть ведь константы: рахманиновские концерты это про Россию, начало бетховенской Пятой — тема рока, таких эмблематических сочинений накопилась целая библиотека.*

— Констант не существует. Все они — результат конвенции. Конечно, конвенции возникают как бы естественно, в ходе музыкальной истории, но это не значит, что они неизменны. Скажем, из барочной музыкальной риторики мы непосредственно воспринимаем, может быть, десятую часть (интонация вздоха — жалоба, восходящая фанфара — радость, нисходящий бас — скорбь и тому подобное), а остальное нам приходится реконструировать, чтобы «понять», «о чем» эта музыка. Так делает профессионал. Но меломан вырос с этой музыкой, так что он может и не реконструировать — он доверяет и этим десяти процентам, верит, что это музыка с «большим содержанием». Конвенция — это исторически сложившееся доверие слушателя к музыке, «означает» она что-то или нет.

— *Слушание должно быть по возможности «чистым», когда ты не знаешь, чью музыку слушаешь и название опуса?*

— А такое чистое слушание — это совсем другой вид слуховой деятельности. Он иногда бывает очень полезен. Освежает.

— *Вы говорите о проблемах, занимающих современного композитора. Что это за проблемы? И почему они далеки от народа?*

— Лично меня занимает проблема языка. Думаю, что не только меня. Проблема письма, коммуникации с аудиторией. Но это все как бы вспомогательная проблематика. Она нужна только затем, чтобы суметь выйти за пределы собственного опыта. Конечно, это по определению далеко от «народа» (ох, не люблю я эту среднюю температуру по больнице!) — хороший композитор занимается фундаментальными исследованиями, а «народ» ценит его за прикладные разработки.

— Так язык есть или его нет? Вы все время меняете показания!

— Язык есть в той мере, в какой существует высказывание (или акция) композитора; и языка нет в той мере, в какой невозможна коммуникация со слушателем.

— Кто должен больше стараться, чтобы коммуникация состоялась — слушатель или композитор?

— Оба должны больше. Но вот вы говорите «коммуникация состоялась» — а что это такое? Кто определит, состоялась она или нет? В данном случае честнее (с обеих сторон) было бы спросить: что сделал композитор, чтобы понравиться, и что сделал слушатель, чтобы воспринять?

Однако и этот вопрос мало что задает, потому что есть большое количество типов слушателей и композиторов и еще большее количество их комбинаций. Я вообще прихожу к выводу, что никто не обязан стараться. Просто слушатель, если он не старается, в случае со сложной современной музыкой мало что получит.

— Вы все время говорите о привычке-непривычке: то, что сегодня кажется авангардным и неприемлемым, завтра становится очевидным (как Бетховен). Значит ли это, что главное в деятельности композитора — инновационность?

— Настоящее произведение настоящего композитора — это когда он знает о нем в тысячу раз больше, чем вы. Это условие того, что вы будете возвращаться к нему снова и снова: вы не можете его исчерпать, оно для вас слишком сложное.

Однако такое тотальное превосходство автора неприятно «среднему слушателю» (далее СС), ему хочется быть с автором более-менее наравне.

В случае с Бетховеном прошло много времени, и поколения слушателей как бы накопили о нем — накопили для СС — гораздо больше «знаний». Их сумма и становится слушательской конвенцией. В случае, если она успела устояться, СС приходит на готовенькое (некогда непривычное «становится очевидным»). Он чувствует себя соразмерным автору, но это иллюзия: в сравнении с ним он такой же пигмей, только взгромоздившийся на пирамиду из предыдущих поколений.

Я думаю, главное в деятельности композитора — это верно и для других искусств — создание смысла, который может быть пережит. Банальнее некуда, но СС как-то забывает, что это невозможно без приращения смысла, добавления чего-то к «сумме знаний», к слушательской конвенции.

Если есть это приращение (оно может сосредотачиваться в самом языке, в отношении к прошлой музыке, в формальных поисках) — оно одушевляет и то в произведении, что находится в пределах конвенции, чем композитор и слушатель владеют сообща.

Повторю: это совместное владение всякий раз актуализируется с помощью химически активной капли нового. При этом надо, конечно, понимать, что новое — оно тоже относительно; ведь любая конвенция определяет не только то, что в ней есть, но и то, чего в ней нет, и то, чего в ней не может быть.

— Как же опознать в новом «новое»? Как не обознаться? Есть ли критерии попадания в нерв времени? Вот, например, опера «Братья Карамазовы» Смелкова в Маринке¹⁴ претендует на новое слово в работе с оперной традицией.

— Нет такой проблемы — попасть в нерв времени или опознать новое. Это происходит (или, что чаще, не происходит) где-то между произведением и слушателем. Ну обознались вы, кому от этого ущерб, вам? Но кто боится обознаться, тот проспит что-нибудь важное. Как в анекдоте про Рабиновича: пусть хоть лотерейный билет купит. Или как у Пушкина Германн формулирует свое кредо: «Не могу жертвовать необходимым в надежде получить излишнее».

Кто хочет, пусть покупается на оперу Смелкова (кстати, он ведь совсем не претендует на новое оперное слово, наоборот, нарочно «стоит на стареньком»). А администрация театра тут, скорее всего, ни при чем, это ведь Гергиев делает вид, что такое великое событие произошло.

Мне кажется, что да, делает вид, потому что ну ведь невозможно не слышать, что это графомания чистой воды. И мне интересно, как вокруг этого делается вид и важное лицо, как вторичность

¹⁴Премьера первой редакции оперы «Братья Карамазовы» Александра Смелкова состоялась 23 июля 2008 г. в Мариинском театре.

объявляется продолжением традиции, как помойная эклектика объявляется сосредоточенностью на больших проблемах и что для этого должно происходить в голове?

Надо сказать спасибо композитору Смелкову, благодаря ему обнаружилось состояние общественного музосознания (я говорю, конечно, про публику, слушающую серьезную музыку).

Кто все эти люди, рукоплещущие «Братьям К.»? Я думаю, это те, кто хотят некоей надежности. Вот сказали: русская опера — получите русскую оперу. Сказали: духовные искания и метания — получите в лучшем виде.

У таких людей все в голове по полочкам должно быть разложено, не то миру провалиться, да и им чаю не пить. Знаете, есть симптом маниакально-депрессивного психоза: человек старается сохранить свои привычки в неприкосновенности, все распланировать, везде налепить бирки, все обозначить, назвать, разграфить. Вот со Смелковым это такой эстетический маниакально-депрессивный психоз.

По-моему, корень зла в том, что — как Трурль и Клапауций у Лема поняли про порок любого «идеального мироустройства» — «духу желают добра, а не телу»¹⁵. Хотят, чтобы произведение было духовным или там возвышенным, а надо хотеть гораздо меньшего и в то же время гораздо большего: чтобы оно было хорошо написано.

Но критериев хорошей написанности нет, а критериев «духовности» хоть жопой ешь. Как и самой «духовности» в случае соответствия этим критериям. Опера, она ведь как армия, она зеркало общества.

Не случайно ведь разная сволочь лезет регулировать СМИ на предмет добра и красоты.

— *У современной музыки нет критериев оценки? Если следовать вашим словам, то получается, что никакая экспертиза невозможна и все золото, что блестит.*

— Критерии есть, но не там, где их привыкли искать. Композитор чувствует, насколько качественно написана музыка, может себе отдать отчет: там провисает, тут не доведено, материал недостаточно яркий, ну и много чего еще. А слушателя просто не вставляет. Ну так и забудьте о критериях, слушайте и все тут.

— *Борис, но как же слушать-то, когда это ново и непривычно?*

— Разумеется! Новая музыка тем и нова, что предлагает хотя бы малюсенький, но выход за пределы прежнего опыта.

— *Странно — для себя я определял музыку как «повторение» — и в смысле строения и в смысле «узнавания».*

— Почему странно? Повторение и различие. Все как у всех.

— *А как сориентироваться в именах и направлениях? Для большинства генеалогическая ясность закончилась на Шнитке, Денисове и Губайдулиной. Кого бы вы предложили слушать, если за один полюс принять Смелкова, то кто находится на противоположном?*

— Дался вам господин Смелков, это же курьез, о чем тут вообще говорить. Рекомендовать я ничего не стану, потому что у каждого свой слуховой багаж и психический склад. Только посоветую — не бояться. Бояться можно разве что потратить время на 397-е прослушивание Первого концерта Чайковского.

Думаю, и хронологического подхода не нужно. Мол, последняя черта для меня — Шнитке, я и его-то со скрипом, а уж что там дальше, и помыслить страшно. Это же не изучение истории музыки. Да и дискретная она стала, эта история, в последние сто лет.

Не надо думать про полюса. И вообще: не надо хотеть извлечь какой-то сухой остаток из музыки. Надо стараться всякий раз пребывать в ней с максимальной отдачей и полнотой, на которую вы способны. А уж что в вас потом от нее останется, то все ваше, незаемное.

— *Просто опера Смелкова — показатель разрыва между ожиданиями и существующими практиками. Это редкий случай громкой постановки современной оперы, поэтому я постоянно возвращаюсь к ней.*

— Пожалуй, пока что нечего в этом смысле ожидать от такого театра, как Мариинский. Прежде всего там некому петь но-настоящему современную музыку.

¹⁵ Из рассказа «Блаженный» (цикл «Кибериада») Станислава Лема.

У нас вообще очень низкая общая культура вокалистов. Чем громче голос, тем меньше нужны мозги, а система образования это поощряет. Но это отдельная тема — порочный круг образования и практики, так почти в любой музыкальной области.

А вы знаете, что Смелков пишет оперу «Идиот»? И что там вообще, кажется, задумана трилогия по Достоевскому — если я не ошибаюсь, включая «Бесов»? Как вам такой мегатрэш?

Жалко, что Гергиев, обладая такими колоссальными логистическими ресурсами, в репертуарном смысле ведет себя довольно бессистемно. Ведь если как-то сдвигать театр к более новому репертуару, было бы неплохо ставить оперы первой половины XX века, чтобы воспитывать вокалистов, да и публику.

Кроме того, есть ведь замечательные композиторы, не слишком радикальные, которые могли бы написать для Мариинки — например, Александр Бакши или Александр Раскатов, и это было бы вполне привлекательно и не отталкивало бы.

Но я сомневаюсь, что у Валерия Абисаловича имеется компетентный в этом смысле советник по репертуару.

— *Говоря о своих коллегах, вы утверждаете, что здесь каждый за себя. С другой стороны, многие ваши инициативы направлены на распространение современной музыки. Значит, все-таки не только за себя, но и «за того парня»?*

— Нормальная корысть любой общественной инициативы — создание среды. Мы хотим воспитывать своего слушателя, а эта задача не решается усилиями одного композитора. Тем более что «тех парней», за которых стоит постараться перед слушателем, становится все больше, я имею в виду своих коллег.

Важный момент: конкуренция должна быть эстетическая, а не за ресурсы, деньги и прочее, потому что пробиться к аудитории можно только сообщая. Про «Пифийские игры» давайте я расскажу, зачем это было нужно лично мне.

Внешняя причина была простая — на людей посмотреть и себя показать. А подспудная такая: я не доверяю коллегам. Не потому, что они мои конкуренты или что они думают иначе, чем я. А просто потому, что они — не я. И мне хотелось их испытать. Поглядеть, как они будут выкручиваться, петлять, ускользать от предложенных мною тем, чтобы сделать в рамках моего предложения то, что хочется не мне, а им. За этим всегда было интересно наблюдать.

Так стало не сразу. В первые два-три раза я все еще думал: вот изобрету такие отличные темы для соревнований, что все будет под них подстраиваться. Но нет, в основном люди гнули свою линию и свои сочинения к моей теме подверстывали так, шалаяй-валяй. Чем дальше, тем больше это было заметно. Хотя я старался тщательно соотносить тему и приглашаемых авторов.

После восьмого раза мне кажется, что они и дальше будут так делать. Потому что лично им нужен повод, чтобы писать, но не нужна причина, чтобы писать. Так, наверное, и должно происходить у настоящих композиторов. Теперь я понимаю, что подходил к «Пифийским играм» скорее как композитор, чем как организатор. Мне хотелось сочинить какое-то гиперпроизведение посредством коллег, а они не хотели в него всочиняться. Мне хотелось брать коллег как материал, а они не хотели мне даваться. Ну еще бы! С какой стати? Да я и сам такой. Кто бы для меня придумал творческое задание, чтобы я от него увиливал, врал и путал следы. А то в этих пятнашках я все вожу и вожу.