

УДК 78.01

DOI: 10.26176/otmroo.2025.51.3.001

Юрий Сергеевич Каспаров

yuri.kasparov@gmail.com

Композитор, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель культуры Казахстана, профессор кафедры композиции Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Yuri S. Kasparov

yuri.kasparov@gmail.com

Honoured Art Worker of the Russian Federation, Honored Cultural Worker of the Republic of Kazakhstan, Professor of the Composition Department of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Александр Сергеевич Соколов

rectorat@mosconsrv.ru

Доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, заведующий кафедрой теории музыки, ректор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Alexander S. Sokolov

rectorat@mosconsrv.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Honoured Art Worker of the Russian Federation, Professor, Head of the Music Theory Department, Head of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Фокина Софья Дмитриевна

sofifokina@yandex.ru

Студентка V курса научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского научный сотрудник Отдела творческих проектов Мемориального музея А. Н. Скрябина

Sofiya D. Fokina

sofifokina@yandex.ru

Fifth-year student of the Faculty of Musicology and Composition of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Researcher at the Department of Creative Projects at the A. N. Scriabin Memorial Museum

Интервью с Ю. С. Каспаровым

*(Беседа между Ю. С. Каспаровым (Ю. К.), С. Д. Фокиной (С. Ф.) и
А. С. Соколовым (А. С.) состоялась 31.10.24 в ректорате Московской
консерватории)*

Аннотация

В тройном интервью с Ю. С. Каспаровым (с композитором беседуют А. С. Соколов и С. Д. Фокина) обсуждаются важнейшие проблемы современной музыки: в частности, эволюция тональной системы, роль темброфактуры, концептуальная образность, которую интервьюируемый просит не путать с программностью. Кроме того, концептуализируется понятие новой изобразительности, возникшее вследствие семиотизации музыкального языка, рассматриваются новые тенденции в формообразовании. Пристальное внимание уделяется драматургической модели музыкальных «осколков», лежащей в основе

нескольких опусов Каспарова. Данная образная «драматургия» объясняет дискретность сочинений композитора.

Ключевые слова

Ю. С. Каспаров, А. С. Соколов, темброфактура, семиотизация музыкального языка, формообразование в современной музыке

An Interview with Yu. S. Kasparov

(A conversation between Yu. S. Kasparov (Yu. K.), S. D. Fokina (S. F.), and A. S. Sokolov (A. S.) took place on October 31, 2024, in the Rector's Office of the Moscow Conservatory)

Abstract

In a triple interview with Yu. S. Kasparov (the composer is interviewed by A. S. Sokolov and S. D. Fokina), the most significant issues of contemporary music are discussed, in particular: the evolution of the tonal system, the role of timbral texture, and conceptual imagery, which the interviewee asks not to confuse with programmatic content. In addition, the notion of a new figurativeness, which has arisen as a result of the semiotization of the musical language, is conceptualized; new tendencies in form design are also considered. Special attention is devoted to the dramaturgical model of musical "fragments", which underlies several of Kasparov's works. This figurative "dramaturgy" accounts for the discreteness of the composer's oeuvre.

Keywords

Yu. S. Kasparov, A. S. Sokolov, timbral texture, semiotization of the musical language, form design in contemporary music

С. Ф.: В рамках многолетнего композиторского опыта Вы выработали для себя ключевые творческие принципы. Это выразилось и в создании научных трудов («...и я — композитор», «Темброфактура в современном камерном ансамбле» и других). Среди собственных творческих методов, какие Вы считаете наиболее важными?

Ю. К.: Первое и главное, о чем сейчас почему-то не говорят композиторы, — большая путаница между понятиями «музыка тональная» и «музыка атональная». Атональной музыки среди профессиональных сочинений просто нет. Как ученик Ю. Н. Холопова, я могу сказать: это абсолютная правда. И

когда говорят о произведениях, написанных в гомофонической двухладовой тональной системе, их определяют как тональную музыку.

Тональные системы эволюционировали, заменялись одна другой. А в XX веке, после А. Шёнберга, нововенской школы и особенно после структуралистов — П. Булеза, Л. Ноно, К. Штокхаузена, — музыка разветвилась, и появилось множество тональных систем. Шёнберг нам показал (не только Шёнберг, но будем считать, что он), как можно переосмысливать одно из фундаментальных понятий музыки — тональность. Когда композиторы это поняли, они начали создавать свои тональные системы. Кстати, некоторые люди с большим трудом воспринимают современную музыку, потому что не понимают, в какой тональной системе она написана.

Отсюда главный принцип: надо точно знать, в какой тональной системе ты находишься. Композитор может писать какое-то сочинение в одной тональной системе, другое — в другой. Я не исключение, у меня есть работы, которые я делаю «для публики». Например, «Посвящение Онеггеру», «Неумолимый танец». Может быть, слушателям понятно и не все — потому что далеко не все знают пять симфоний Онеггера, — но смысл сочинения публика понимает, он ей интересен. В этих произведениях одинаковые тональные системы.

Пьеса *Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle*¹ создана уже в другой тональной системе. Тональная система определяется в первую очередь системой координат, и это исключительно важный момент. Точно так же, как в физике и математике, система координат существует и в искусстве. Например, у И. С. Баха (я всегда с большим трудом говорю это вслух) музыка была плоской. Да, это звучит жутко, даже кощунственно. Плоской, потому что она имела только две координаты — метроритм и звуковысотность. Все. Он не ставил никаких обозначений: ни темпов, ни штрихов, ни динамики. Только два параметра были системообразующими.

С. Ф.: *Расскажите, пожалуйста, подробнее об особой тональной системе своих сочинений и о том, на что она ориентирована.*

Ю. К.: В двух упомянутых сочинениях звуковысотность не является системообразующей. Первая координата — темброфактура. Что касается времени, оно используется в качестве постоянной координаты, то есть ось времени — всегда системообразующая. Таким образом, тональная система этих произведений определяется лишь двумя координатами — темброфактурой и временем. Макроритмом, так скажем. Относительно пульсации: многое можно было записать без тактового деления, но такты все-таки обозначены везде — исключительно ради удобства в процессе репетиций.

¹ Комментарий Юрия Каспарова об этой пьесе: «Название этого сочинения, мало того, что при переводе на любой другой язык теряет свой смысл, дополнительно требует и определенного графического воплощения. Просто написанное на бумаге, оно выглядит таким образом: "Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle". Созданное в 2013 году по заказу фестиваля Klangzeit Münster (Германия), сочинение, как и большинство заказов для этого года, посвящено столетию Первой мировой войны. Дословно переведенное на русский, название звучит так: „Ветер, пепельная мгла и дождь после последней битвы“. Но в английской, международной версии, начальные буквы слов „Ветер, пепельная мгла и дождь“ составляют слово "WAR", то есть война! Таким образом, название подчеркивает мысль, что война продолжается даже после последней битвы» [1].

А. С.: А если звуковысотность уходит в канву, можно ли для признания тональной природы звуковысотной организации опираться на Ю. Н. Холопова, на его «центральный элемент системы»?

Ю. К.: Не знаю, почти уверен, что здесь вообще нет техники центрального тона. Обратим внимание на звуковысотность. Предположим, я возьму другую серию, и тогда интонации изменятся. Но смысл музыки при этом останется прежним. А это значит, что звуковысотность в данном случае не является системообразующей, не является координатой.

В процессе создания сочинения мы должны точно понимать, что у нас системообразующее, а что — «косметика». Ко мне приходят студенты и показывают новые сочинения. Человек приносит хорошо изложенный экспозиционный материал, но как его развивать? Он не знает. А надо сделать всего лишь одну очень простую вещь, разобраться: ритмическую составляющую или ритм можно развить? Например, нет (нет возможности, нет потенциала). А тембр? А тембр — да. Нужно задаться вопросом, по каким координатам развивать экспонированный материал.

А. С.: У Стравинского тоже была своя терминология: не тональность, не модальность, а полярность. В первой части Симфонии псалмов «е» — полюс. Причем между полюсами нет тяготений, они противоположны.

С. Ф.: Не все ли координаты в современной музыке стали системообразующими?

Ю. К.: В каждом сочинении свое. Самое многомерное пространство — у структуралистов, потому что для них все является системообразующим: агогика — координата, динамика — координата. Другое дело, что это все, в общем, инженерия, родоначальником которой был П. Булез. Галльская инженерия давала о себе знать, и он воздействовал на К. Штокхаузена, Л. Ноно. Потом они от этого отошли, и сам Булез — тоже.

А. С.: Система координат продумывается на начальном этапе работы над произведением?

Ю. К.: Обычно — когда находишь материал. Неожиданно: думаешь, ищешь, — и вдруг он, наконец, возникает. Тогда ты его анализируешь и понимаешь, в какой системе координат он существует, и дальше, исходя из этого, его развиваешь. Вы знаете, мой постоянный многолетний фокус на системе координат подтолкнул меня к очень неожиданным выводам. Например, я обратил внимание, что во многих сочинениях молодых композиторов звуковысотность не является системообразующей. Это порождает очень любопытные вещи.

Когда я писал Концерт для гобоя с оркестром — очень давно, еще многого не понимая, — я столкнулся с проблемой: мне нужно было сделать так, чтобы звуковысотность «не выпячивалась», чтобы ее не было видно. Важной стала работа с фактурными приемами и тембрами. Я использовал тембровую модуляцию.

А. С.: Чем это отличается от Klangfarbenmelodie?

Ю. К.: В Klangfarbenmelodie используются «чистые тембры», привязанные к тонам, образующим монодию. А в случае тембровой модуляции исполнители могут играть контрапунктом, у них разные ритмические формулы. Но главное, что

выстраивается последовательность близких тембров, — один, второй, третий... Таким образом мы незаметно приходим к совершенно иному тембру.

А. С.: Это то, о чем говорится в «Темброфактуре»?

Ю. К.: Да.

С. Ф.: В какой мере в своем композиторском творчестве Вы опираетесь на символизм?

Ю. К.: Интересный вопрос. Я не большой знаток семиотики, но говорю своим студентам, чтобы они обязательно ее изучали. Ведь музыка в принципе символична. Я учу этому студентов: любой прием должен быть носителем образа. В какой-то степени мы сейчас находимся в плену новомодных способов звукоизвлечения, нам очень интересно с ними работать. Но важно, чтобы прием не был самодовлеющим.

С. Ф.: В каком соотношении в Ваших сочинениях находятся исполнительские приемы и образы?

Ю. К.: Любой прием существует не сам по себе. Он обязательно лежит в основе какого-то образа. Прием или комплекс приемов — носители образа.

А. С.: Символ, если это иконический знак, конкретизируется предметно. А если он уходит в эмоцию, значит, это уже что-то другое.

Ю. К.: Совершенно не обязательно, чтобы прием был носителем образа и становился знаком. Например, в каденции виолончельного концерта Г. Ф. Хааса виолончель играет мультифониками. Надо сказать, что мультифоники на струнных возможны только у виолончели и контрабаса, и они страшно неустойчивы. Я стараюсь избегать неустойчивых приемов, учу своих студентов быть с ними осторожными. В случае, если вам заказали пьесу, которая будет записана на компакт-диск, любой прием возможен. Сделают двадцать дублей, из них оставят один удачный, а в концерте любой кикс, любой срыв убивает произведение.

Приемы делятся на устойчивые и неустойчивые, а также — на гибкие и негибкие. Бывают одномерные, немногозначные приемы. Как выяснилось из опыта, примером гибкого приема может быть игра за подставкой у струнных. Эксперименты показали, что возможны самые разные варианты.

Хаас не испугался и построил каденцию на мультифониках виолончели. Конечно, звучит эффектно, но смысла приема в контексте сказанного ранее я не понимаю. У меня обязательно все строится на символах, и мне очень важно донести это до слушателя. Разумеется, имеет большое значение и чисто музыкальный, профессиональный аспект — как это сделано, как использовано, какая пластика в работе. Мне нравится конструктор: когда выстраивают какую-то систему, структуру. Но нужно, чтобы она дышала и была понятна.

А. С.: Сейчас очень многие исполнительские находки систематизируются в справочники. Но это еще не музыка, а материал, который может быть использован и каким-то образом вставлен в общую панораму. Здесь и происходит переход от приема к знаку и символу.

С. Ф.: Как функционируют основные изобразительные элементы Ваших сочинений: плач, смех, баталии, взрывы и другие?

Ю. К.: Все образы, о которых мы говорили ранее и говорим сейчас, являются звуками окружающей нас жизни. Те же взрывы, плачи, агуканье ребенка, автомобиль, клаксон, шум двигателя или какого-то иного механизма... По сути, это наш мир: можно его видеть и слышать, и даже обонять, осязать, а можно только слышать или видеть. Мы смотрим немое кино: например, панораму, снятую Дзигой Вертовым с колеса бегущего паровоза. Мы все это видим и изучаем, познаем мир и таким образом. То же самое со звуком: можно все выключить, завязать глаза и только слушать, — и картина возникнет.

Я нередко работаю со звуками, которые нас окружают. Это не конкретная музыка, а образы нашего звукового мира. При этом я никогда не стремился к реалистической картине. У меня все символы разбросаны, они появляются в разное время, как правило, неожиданно и сменяются, как в калейдоскопе. Поэтому картина довольно странная: с одной стороны, символы мы узнаем на слух, с другой стороны, последовательность и взаимодействие этих символов очень странные, непривычные. И даже я не всегда понимаю: что, собственно, сделал? Но при этом ощущаю логику: что с чем контрастирует, что с чем конфликтует, где тут союзники.

А. С.: Это символизм.

Ю. К.: В общем, да.

С. Ф.: Не ведет ли это к музыкальной семиотике, к программности?

Ю. К.: Я бы назвал свою музыку не программной, а семиотичной.

С. Ф.: Какие творческие принципы Вам представляются основополагающими в сочинениях *Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle* и «Пейзаже, уходящем в бесконечность»? Почему именно они были рекомендованы Вами для рассмотрения?

Ю. К.: В них довольно любопытная драматургия, которую я называю «драматургия разбитого зеркала». То есть и первое, и второе сочинение сложены из кусков. Один фрагмент — пауза. Второй фрагмент — пауза. Третий фрагмент — пауза, и так далее до конца. В чем здесь смысл? Мир в разбитом зеркале. Мы видим что-то в одном осколке, что-то — во втором, в третьем, и так далее. В конце я пытаюсь сложить из этих осколков целостную картину. Я не вижу мир полностью. У меня есть возможность рассмотреть его только в отдельных «осколках». Если взять, например, цилиндр и спроецировать его на три плоскости, то на одной будет круг, на двух других — прямоугольники. Понять по проекциям, что это за тело, просто. Но если тело более сложное, то проекции будут другие, и по ним восстановить изначальное тело уже проблематично. Здесь то же самое. Сознанием я не могу охватить все происходящее вокруг, но могу понять часть, потому что получаю «информацию» о ней из разных источников — из книг, из газет, из произведений искусства, из чего-то еще. То есть из каких-то осколков зеркала.

А. С.: Это очень похоже на кинематографический прием антимонтажа у Л. Висконти.

Ю. К.: Да! Совершенно верно! Кинематограф вообще сильно повлиял на композиторов. Например, параллельный монтаж в музыке появился у Д. Д. Шостаковича еще в годы немого кино. Потом параллельный монтаж прочно вошел в музыку и стал одним из ее выразительных средств.

С. Ф.: Известно, что Ваше творчество вдохновлено живописью — как все в целом, так и конкретные сочинения (такие, как «Символы Пикассо»). Можно ли усмотреть это же вдохновение в *Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle* и «Пейзаже, уходящем в бесконечность»? Стоит ли говорить о конкретной картине батальных действий в первом случае и об определенном пейзаже — во втором?

Ю. К.: Насчет живописи — спорно. Очевидная связь с живописью у меня прослеживается только в двух сочинениях, и в обоих случаях это связано с П. Пикассо. Откровенной связи, точных и осознанных привязок больше нет. Прежде всего, это касается моей дипломной работы, симфонии № 1 «Герника». Но если она, понятно, была связана со знаменитой картиной Пикассо, то в замысле сочинения «Символы Пикассо» конкретных картин не было, это именно символы художника. Символы «голубого периода», «розового периода», кубизма и так далее.

Изобразительность можно проследить в таких моих сочинениях, как «Четыре графических рисунка в стиле ретро» или «Четыре отстраненных взгляда в окно». Раз «четыре рисунка», то речь так или иначе идет о живописи, но отсылок к конкретным картинам или рисункам здесь нет.

А. С.: Когда возникает название сочинения? Оно инициирует начало работы или появляется в процессе?

Ю. К.: Бывает по-разному. В сочинении «Четыре графических рисунка в стиле ретро» все началось с придуманного мною названия. Это был заказ швейцарского ансамбля «Ensemble Lemniscate», исполняющего современную музыку, но не тяготеющего к «ультрамодам» приемам. Я знал, что в этом случае лучше по минимуму обращаться к новейшим техникам. Под приемом я сейчас подразумеваю новые способы звукоизвлечения: мультифоники, *tongue ram* и *jet-whistle* на флейте и так далее. На таких приемах в принципе можно построить музыку, но это не магистральный путь, а любопытное исключение из правил. И вообще, категорически нельзя отказываться от всего хорошего, что было до нас. Поэтому я решил написать что-то с опорой на звуковысотность и лишь с вкраплением новых приемов. Со стилем ретро связано наличие мотивов в привычном для нас понимании. Каждая небольшая пьеса — это нечто вроде кроки. Редко бывает, что сначала пишешь музыку, а потом уже думаешь, как же ее назвать.

А. С.: Помните оркестровую пьесу «Живопись» Э. В. Денисова?

Ю. К.: Еще бы!

А. С.: Я был на репетициях Г. Н. Рождественского, когда готовилось ее первое исполнение. Эдисон Васильевич все порывался вмешаться в репетиционный процесс, а Рождественский сказал: «Сиди. Я закончу, вот потом скажешь». Там живопись действительно вполне определенная.

Ю. К.: Да, очень красочная партитура, замечательная совершенно. Собственно, как и «Колокола в тумане». Вся пьеса тихая, и только кульминация на «*fff*».

Маленькое лирическое отступление. Для меня всегда было очень важно не отказываться от завоеваний прошлого. Дело доходило до смешного. Я довольно долго и мучительно размышлял: как оставить музыкальную интонацию — обычную, привычную нам интонацию? В принципе, все мелодические обороты,

все интонации уже написаны. Я постоянно об этом говорю. В музыке — как в науке: любой пласт обязательно исчерпывается. Все, что имело начало, имеет и конец. Во времена Ньютона физика инерциальных систем была великой наукой. Сам Ньютон открыл Первый закон, Второй, Третий, Закон всемирного тяготения. Но прошло время, и эта область науки тоже исчерпалась. Кстати, поэтому у нас по всей стране в университетах — механико-математические факультеты. Механика отошла к математике. Но это не значит, что механики больше нет. Она по-прежнему существует, просто пласт механики инерциальных систем исчерпан, как уголь в карьере, как нефть в залежах. На смену ей, благодаря А. Эйнштейну, пришла механика релятивистская, и наука вышла на следующий виток развития. Так же и в музыке: все интонации уже «открыты» и многократно использованы. Но при этом они остаются, работают, и нас волнует их выразительность.

Я долго думал, как написать то, что до тебя уже было написано. Что-то использовать и сказать, что это мое, — нехорошо. Не потому, что я боюсь проблем, обвинений в плагиате, судов, — суть не в этом. Проблема глубже и принципиальнее. Многолетняя работа привела к появлению системы, которая сама продуцирует эти интонации. Ф. М. Гершкович отмечал, что у Л. Бетховена музыкальный характер поднимается над формой, как пар над кипящей водой. То есть эмоции у Бетховена — это производное работы его «машины» сонатной формы. Так же и я опираюсь на иные средства выразительности, а они, интонации, появляются как производное от работы моей тональной системы. Получается, я их не пишу, но они у меня есть.

А. С.: Это относится к сфере сознательного или к бессознательному?

Ю. К.: Сознательного. Я конструирую такую систему, которая, «работая», сама выдает различные интонации. То есть, снова подчеркну, что я их не пишу, но они у меня присутствуют. И потому я совершенно не испытываю угрызений совести и с моральной точки зрения чувствую себя вполне комфортно.

А. С.: Вы достаточно основательно занимались додекафонией. У Вас не возникло такое подсознательное «чувство ряда»? Н. Н. Каретников однажды рассказывал мне: «Когда я пишу, повторение звука до проведения всех остальных одиннадцати я воспринимаю как фальшь, я это слышу». И в данном случае это не вопрос сознательного, а вопрос перевода, возникшего на базе сознательного в другую, бессознательную сферу.

Ю. К.: У каждого свое отношение к двенадцатитоновой технике. Она не обязательно должна быть додекафонной. Новую тональную систему изобрела Европа, над ней работали десятки, если не сотни, композиторов из многих стран, включая Россию. Шёнберг был первым, кто декларировал ее в своей Сюите для фортепиано ор. 25. Это первое произведение, которое действительно, по-настоящему и очень наглядно нам показало, что такое новая тональность. Правда, очень скоро выяснилось, что она на самом деле не заменяет гомофоническую двухладовую тональную систему. Но главное, что нам показали, как можно переосмысливать такое фундаментальное понятие, как тональность, и, осознав это, композиторы двинулись дальше.

Нельзя сказать, что додекафонию сдали в архив. У нее были и остаются adeпты. Это ученики Шёнберга в Америке, в Европе, а также ныне живущие

композиторы — например, московский композитор Леонид Гофман. Но тех, кто опираются сегодня на додекафонную тональную систему, вообще говоря, совсем не так много. А вот двенадцатитоновость, наоборот, до сих пор активно развивается, и в недрах этой двенадцатитоновости возникает море самых различных систем.

Существует два варианта: либо использовать дискретный звукоряд, либо отходить от него в ту или иную сторону. Например, дробить звукоряд, использовать микротоновую технику (кстати, сегодня очень развитую) или работать в непрерывном спектре (это не обязательно *glissando*, есть и много других средств). Но при этом мы регулярно сталкиваемся с необходимостью обращаться к дискретному звукоряду. Например, если необходимо написать пьесу для фортепиано на заказ, композитор оказывается ограниченным двенадцатью тонами в темперированном строе. Рояль никто не будет перестраивать или модернизировать, а пианисты или будут играть как привыкли, или играть откажутся. И здесь нам лучше других может помочь двенадцатитоновая система, тот или иной вид двенадцатитоновой техники.

Каждый из композиторов конструирует свою систему. У меня, соответственно, она тоже своя, причем построенная достаточно сложно. Сначала я создаю «строительный материал»: выбираю серию, делаю мутации на квартовый и квинтовый круги, затем добавляю «близких родственников», а именно, двенадцать ротаций серии и их мутации на квартовый и квинтовый круги. Затем в дело уже вступает интуиция. То есть конструктивным является только подготовительный этап.

От выбора серии зависит очень многое, и он определяется изначальной задачей. Например, когда я работал над Концертом для гобоя с оркестром, то стремился к тому, чтобы звуковысотная составляющая была нивелирована. Звуковысотность не являлась системообразующим фактором, и мне было важно, чтобы она присутствовала как бы незаметно, не отвлекала внимания от чего-то более значимого. Тогда я составил серию из последовательности малых терций и малых секунд — три пары терций через секунды по восходящей линии и обратное движение на другой высоте ракоходом. Получилось то, что нужно: абсолютно нивелированная, невыразительная звуковысотная конструкция, которую не замечаешь.

В 1988 году я в основном писал удачные упражнения, которые как-то сразу зазвучали в концертах. Среди них — Секвенция для оркестра «Lincos». В основе Секвенции — модуляция по образцу «Уцелевшего из Варшавы» Шёнберга. Серия выстроена таким образом, что повышение двух ее последних тонов на малую секунду вверх дает ту же серию, но квартой выше. Далее следуют двенадцать эпизодов с разными фактурами, различной контрастной образностью, которые сменяют друг друга, неуклонно поднимаясь по квартам, как по ступенькам лестницы.

С. Ф.: Вы уже отметили, что в отношении Ваших сочинений *Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle* и «Пейзажа, уходящего в бесконечность» не стоит говорить о конкретной картине. Но возможно, здесь есть абстрактная картина действий? Ведь образ битвы по своей сути тяготеет к изобразительности.

Ю. К.: Никакой связи с «изобразительностью» здесь точно нет. Под пейзажем подразумевается не вид, изображенный маслом на холсте, а некая последовательность звуковых комплексов, которые при прослушивании «рисуют» в сознании слушателя картину природного ландшафта. Картина эта — мрачная и безысходная, изредка нарушаемая всплесками эмоциональных высказываний.

Однажды, когда я был студентом, нас послали в Норильск в составе стройотряда. Я хорошо помню тундру, которая даже летом болотно-зеленая и страшно унылая. Такой она была и в июне, и в июле... И вдруг, в одночасье, на границе июля и августа тундра расцвела яркими желтыми и красными цветами. Мы были совершенно потрясены: откуда? Это длилось ровно три дня, а потом цветы исчезли, будто кто-то махнул волшебной палочкой, и снова воцарилась прежняя, как сейчас говорят, депрессивная картина.

Мой «Пейзаж» — что-то безысходное, наподобие этой тундры. Не знаю, почему, но в основу легла подобная картина. В очень общих чертах: какое-то серое поле, где-то покосившаяся изба, вдалеке пасется худющая корова... Ни одного человека, и так до горизонта: никого. По сути, пустыня.

С. Ф.: Вспоминаются фильмы А. Тарковского.

Ю. К.: Совершенно верно.

А. С.: Вы уже отказались от понятия «программность», объяснив это совершенно ясным образом, но существует также термин «нарративность». Собственно, она не сводится к сюжетному изложению, хотя сюжет может присутствовать. Это некоторое прогнозируемое развитие образов или впечатлений, которые выстраиваются в линию. У Вас дискретность полностью исключает такого рода нарративность или они каким-то образом соседствуют?

Ю. К.: Наверное, можно говорить о нарративности. Но непрерывный поток музыки разрезан на фрагменты и перетасован. Может быть, их можно расставить в другом порядке и склеить. И, наверное, что-то получится, я не знаю. Но, безусловно, каждый фрагмент содержит в себе какую-то нарративность. С другой стороны, нарративность обычно диктует нам что-то более протяженное, и тогда должна быть своя драматургия. В этих фрагментах, безусловно есть мини-драматургия. Даже в самом маленьком кусочке, в мельчайшей фазе. Вопрос, насколько она самостоятельна и информативна.

А. С.: Упомянули Тарковского. К моменту сдачи его знаменитого фильма «Зеркало» на руках у режиссера было сорок вариантов монтажа, и он не знал, какой из них предпочесть. Это очень существенная деталь: в принципе, все варианты были равноценны. Как любая мозаика, они имеют право существовать. Ваши дискретные эпизоды можно тасовать и делать форму целого мобильной, или здесь все же есть определенная последовательность, которую Вы четко для себя определили?

Ю. К.: Я бы очень возражал, если бы кому-то из исполнителей пришло в голову перетасовать эпизоды.

А. С.: Это не алеаторика а priori?

Ю. К.: Нет, здесь нет алеаторики. Безусловно, целое выстроено согласно неосознанной драматургии. Я не понимаю, согласно какой, но она точно есть. С

динамическими кульминациями так же — их нельзя переносить. К ним и стремится вся драматургия.

А. С.: Из названия «Пейзаж после битвы» совершенно ясно, что слушатель будет искать здесь битву, которая уже состоялась.

Ю. К.: Да. И здесь все работает именно на это. Немаловажна и двенадцатитоновая техника. В «Пейзаже, уходящем в бесконечность» нет двенадцатитоновости, а здесь она присутствует. И снова: работа с сериями глубоко индивидуальна.

С. Ф.: Вы говорили, что серия всегда создается «под идею». Как это работает в данном случае?

Ю. К.: Конечно, серия всегда выбирается осмысленно. Как и во многих сочинениях, мне было важно, чтобы музыкальный язык оставался однородным, потому что фактурно материал очень разный. В эпизоде батального марша — ни одной живой ноты: все построено исключительно на современных сонорных приемах. Марш совершенно очевиден: он батальный и гротескный. Финал тоже полностью основан на сонористике: вновь считывается марш, слышны свист, стуки... Эпизоды сильно отличаются по характеру, фактуре и значению. Избежать эклектики помогает серия. За исключением двух особых мест, я не использую никаких имитационных приемов. Интонации между тоном и серией не имеют значения, а серия, повторюсь, обеспечивает однородность языка.

А. С.: Она оказывается «канвой», а приемы, появляющиеся на ее фоне — «вышивкой».

Ю. К.: Да. Здесь есть любопытный момент, связанный со звуковысотностью. После кульминации, сопровождаемой усилением до *fff*, серия собирается в настоящую мелодию со своеобразным каноном, очень сложным с точки зрения ритмики.

С. Ф.: Под «осколками разбитого зеркала» Вы подразумеваете последовательность контрастных эпизодов. Является ли такая форма наиболее характерной для Ваших произведений? Чем она отличается от сквозной?

Ю. К.: Нет, она встречается у меня очень редко. Наверное, только в двух сочинениях — это *Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle* и «Пейзаж, уходящий в бесконечность». Когда вы работаете со сквозной формой, у вас материал развивается, происходят столкновения. Как в драматической пьесе, когда люди сталкиваются друг с другом, с обстоятельствами, их характеры меняются. А здесь череда застывших картинок. Нет «отталкивания» от начала, развития до кульминации и завершения. Да, есть моменты, когда весь ансамбль бушует, а потом этот хаос распадается: сужается регистр общего звучания, вычленяются и «прореживаются» мотивы. Но и это довольно ясный, статичный образ. В обеих пьесах мы имеем что-то, что в конечном итоге деградирует, распадается. Иными словами, философия обеих пьес есть философия деградации. Она, конечно, исключает привычную процессуальность.

С. Ф.: Как в античных мифах? Принцип напоминает древнеегипетские и вообще древние изображения. А возможна ли ассоциация с последовательностью картинок в комиксе?

Ю. К.: Если говорить об изображениях в целом, мы имеем слишком разные понятия с точки зрения средств, которыми пользовались тогда и пользуемся сейчас. Но если речь об их элементах, то любая застывшая картинка может быть связана с искусством прошлого. Связующее звено — неподвижность.

С. Ф.: Вы отмечали, что сопоставление эпизодов-«осколков» создает дискретность формы. Что Вы подразумеваете под этой дискретностью?

Ю. К.: Так называемую «блочную» форму. Но Э. В. Денисов очень не любил подобный принцип организации: один блок — другой блок — третий блок... Он считал такую форму неживой. Я прекрасно понимал Денисова и старался не показывать ему сочинения, сделанные таким образом. Но и отказаться от этого принципа я не мог.

Моим первым «блочным» сочинением стала «Эпитафия памяти Альбана Берга», написанная все в том же 1988 году. Это небольшая пьеса на три с половиной минуты для гобоя, арфы, скрипки и ударных. Ее форма напоминает *Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle* и «Пейзаж, уходящий в бесконечность»: небольшая цепь разных эпизодов, так или иначе связанных с Бергом, и, в частности, с его скрипичным концертом, но в «Эпитафии» эпизоды идут друг за другом без пауз.

Хотя Денисов, как я уже сказал, очень не любил подобное — считая, что живой организм, например дерево, — всегда связан с ростом, я продолжаю утверждать, что форма может быть как сквозной, так и блочной. Все зависит от идеи. Одно дело, когда вы просто размещаете десять прелюдий подряд и даете небольшой комментарий, другое — когда эти прелюдии действительно тесно связаны общей мыслью и средствами, несмотря на совершенно разный абрис, в том числе фактурный. Музыка нужна самая разная, и искусство может строиться по разным законам.

Например, японский художник Кацусики Хокусай написал серию гравюр «Сто видов Фудзи». Что значит — сто видов на гору? Сто разных картинок. Но есть кое-что общее для всех ста. И это общее и есть истина.

С. Ф.: Гора Фудзи?

Ю. К.: Не только. Взять, к примеру, Клода Моне. «Руанский собор в полдень» и «Руанский собор вечером». Вроде бы всего две картины, по сути, разные, но есть между ними что-то общее, и это далеко не только сам Руанский собор. Вот это общее — истина. У Пикассо есть совершенно потрясающий цикл картин «Двадцать шесть вариаций на “Завтрак на траве”» Эдуарда Мане, и все картины выполнены в самых разных манерах. «Завтрак на траве» запечатлен многократно с огромными стилистическими отличиями, но общее есть — истина.

Почему для меня важно «блочное строительство»? Конечно, в музыке все несколько иначе, чем в живописи. Общее — подчинение одной теме, одной идее и возникновение результирующего качества, которое есть истина, что-то, чего нельзя пояснить другим способом.

С. Ф.: Подобное встречается и в фотоискусстве, например, множество фотографий скульптуры Микеланджело Буонарроти «Пьета», выпущенные в виде фотоальбома. Это тоже о предмете, который открывается с разных ракурсов.

Ю. К.: Да. И то, что общее — истинное. Может быть, «истинное» звучит громко и пафосно, но во всяком случае что-то очень важное, точнее, самое важное.

С. Ф.: Получается, есть основная драматургия, а есть дополнительная, уровнем выше? Но тогда возникает противоречие: если Вы говорите, что осколки можно собрать по-разному, то и эта истина окажется изменчивой, будет каждый раз новой.

Ю. К.: С одной стороны, да. Действительно, я говорил, что отражение мира в осколках приходится рассматривать в произвольном порядке. Однако, когда речь идет о музыкальном произведении, — осколки осколками, но переставлять их нельзя, если только композитор не закладывает какую-то иную идею, как, например, это сделал Карлхайнц Штокхаузен в своем «Klavierstück XI».

С. Ф.: Я не про перестановку в процессе исполнения. Если мы взглянули один раз и увидели, например, картину битвы до ее начала, а в другой раз — после, получается, в первом случае истина окажется одной, а во втором — другой. Разве не так?

Ю. К.: Нет, истина не может быть и одной, и другой. Давайте тогда говорить не об истине, а об отношении к проблеме, которое формируется путем слушания всех этих фрагментов. Это можно сказать и про Хokusая, и про гору Фудзи, и про фотографии «Пьеты» Микеланджело. Формируется наше отношение к тому, что есть: к горе, к шедевр Микеланджело. Мы начинаем понимать их лучше, нам открывается что-то очень важное, а все наносное, наоборот, уходит. Главное — отношение к проблеме, к предмету искусства. Или не к предмету искусства, а к рассматриваемому предмету. В одном случае это гора, в другом — шедевр архитектуры, в третьем — война и одинокий человек в чудовищном, враждебном и агрессивном окружающем мире.

С. Ф.: Если форма осколков присутствует только в некоторых Ваших сочинениях, какая преобладает в остальных? Что бы Вы противопоставили «блочной» форме?

Ю. К.: Сегодня не существует ярлыков, которые можно навесить на современные формы. После того, как в мире появились сотни новых тональных систем, музыка перестала ассоциироваться с архитектурой. С архитектурой музыку связывали со времен древней Греции и до рубежа XIX — XX столетий. Еще Симонид Кеосский говорил: «Живопись — немая музыка, поэзия — говорящая живопись». Развивая его мысль, Иоганн Гёте назвал архитектуру онемевшей музыкой, а Фридрих Шеллинг — застывшей музыкой.

Основу архитектуры составляют правильные многогранники: шар, куб, призма, пирамида. Многое можно свести к этим стандартным формам. То же самое было и в музыке, однако после появления новых тональных систем в XX столетии музыка стала, по сути, ассоциироваться не с архитектурой, а со скульптурой. Описывать форму скульптуры глупо! В основе скульптуры в большинстве случаев нет правильных многогранников, и поэтому, отвечая на Ваш вопрос, —

музыкальные формы как были, так и есть, но терминов для них сегодня нет и не может быть.

А. С.: Вспоминается Сезанн, который говорил, что все в природе может быть сведено к цилиндру, шару, конусу.

Ю. К.: Да. Это абсолютная правда. Но если говорить о скульптуре, то нет никакого смысла описывать ее как форму. Вы не сведете ее ни к каким «стандартным» телам. То же самое в музыке. Когда Д. И. Шульгин писал книгу о Екимовском [6], он старался ввести новые термины, новое описание форм. Он был невероятно талантливым, умнейшим и опытейшим человеком. Сделанное им — действительно очень глубокая, серьезная работа, но это не прижилось и не могло прижиться. Как и любая классификация форм сейчас.

А. С.: Особенно по отношению к самому Екимовскому — конечно, никак не могло прижиться. Он никогда не повторялся и очень боялся этого.

Ю. К.: Да. Думаю, это касается и любого другого композитора. Уже нет стандартов, к которым можно свести музыкальное искусство. Как нет стандартов и в скульптуре. Мы можем об этом говорить, но не можем клеить ярлыки. Любой ярлык отведет нас в сторону от проблемы и дезориентирует.

А. С.: «Мысль изреченная есть ложь» [4].

Ю. К.: В данном случае это проявляется с особенной очевидностью.

А. С.: Можно вспомнить Галину Устольскую, которая говорила: «Я прошу всех, кому дорого мое творчество, не делать его теоретического анализа» [3, 9].

Ю. К.: Хотя в самом анализе нет ничего плохого. Более того, он необходим, чтобы понять, что сделано; что *вы* сделали.

А. С.: Юрий Сергеевич, для нас эта встреча очень ценна. Она продиктована не формальной надобностью, но вызвана необходимостью авторизовать любые попытки объяснить музыку, сочиненную не тобой. Помимо этого, очень многое действительно раскрывается в процессе беседы и даже в недоговоренностях.

С. Ф.: Усматриваете ли Вы в своих сочинениях идею зеркала в более традиционном ее понимании? Есть ли в них элементы зеркальности, и если да, то на каких уровнях?

А. С.: В веберновском смысле зеркальности — во всех «поворотах зеркала».

Ю. К.: Конечно. Таких примеров много: инверсии, ракоход — тоже зеркальность. Разумеется, мы всем этим пользуемся. Но для меня такая зеркальность — лишь техническое средство, никак не связанное с философией творчества. Я говорил о том, что интонация для меня важна: не везде, но во многих сочинениях. Поэтому я использую особую серийную технику. Когда мы находим интонацию и проводим ее в инверсии, звучит вроде как она же, но уже свежее. Подобные приемы присутствуют на технологическом уровне.

А. С.: Это никогда не выходит за рамки технологии? Допустим, то, о чем Вы сейчас сказали: зеркало в смысле инверсии или ракохода. Например, в «Offertorium» Губайдулиной переход на ракоход — это принципиальное драматургическое решение. Фактически происходит принесение в жертву, но никто не узнает тему, вернувшуюся в ракоходе. Второе пришествие никто не заметил: вот смысл, вытекающий из чисто структурной идеи. Было ли у Вас что-то похожее?

Ю. К.: Не припомню. Если речь идет о таких зеркальных приемах, нет. На уровне идеи — нет.

А. С.: В «Сюите зеркал» А. М. Волконского эта идея совершенно очевидна. Но в чем суть этой идеи помимо конструктивного и структурного ее выражения?

Ю. К.: Можно вспомнить «Туда и обратно» П. Хиндемита: после кульминации все ракоходом возвращается к исходной точке.

А. С.: Здесь помогает сценическая составляющая: сначала выпрыгнул в окно, потом впрыгнул в окно. Зеркальность есть и в «Ludus tonalis» — ровно пополам, сначала туда, а потом обратно — один-в-один.

Ю. К.: Я не размышлял над этим всерьез, и сам такого никогда не делал. Может быть, потому что это уже было у многих. Так или иначе, у меня этот прием «работает» в другом аспекте. Вся техническая часть такого рода — только подспорье, и в моих сочинениях очень мало формальных преобразований технического плана, которые способны нести глубокий смысл. Как в «Offertorium» Губайдулиной, например.

С. Ф.: Для Вас, как для ученика Э. В. Денисова, оказались близки наиболее важные принципы его мышления. Например, будучи композиторами, пришедшими из точных наук, вы оба, рассматриваете математическое мышление как уникальное явление в композиторской среде. Но Вами же было сказано: «Мы пишем, как дышим». Как это сочетается — интуитивность и рационализм?

Ю. К.: С Эдисоном Васильевичем у нас, конечно, были очень близкие, дружеские отношения, несмотря на разницу в возрасте. И мы беседовали о многом, всегда были очень откровенны друг с другом. Единственное, на что я не мог его «спровоцировать», это на разговор о математике и о науке. Он всегда от этого уходил. Уже после смерти Денисова, я как-то спросил его вдову Катю², говорил ли с ней Эдисон Васильевич на эту тему. Оказалось, тоже нет. Иногда он что-то проговаривал сквозь зубы, но очень мало. Он почему-то очень боялся этой темы, и я думаю, что не случайно.

Янис Ксенакис, с которым Эдисон Васильевич был близко знаком, никогда ни с кем из композиторов, тем более с коллегами, не разговаривал о музыке. Даже с Денисовым, хотя они были добрыми друзьями. Эдисон Васильевич с Катей часто приходили в гости к Ксенакису и его супруге Франсуазе. Говорили о разном, но о музыке — никогда! У Ксенакиса было все свое — свое понимание музыки, своя техника, своя философия, он считал, что нет смысла с кем-либо это обсуждать.

А. С.: Когда Ксенакис был в Консерватории, я с ним общался. И как раз не о музыке: он все время настаивал на том, чтобы мы добавили в учебные позиции точные науки.

Ю. К.: Я хорошо это помню. Наши студенты тогда даже стали возмущаться: зачем им математика и физика? А я сам тоже все время об этом говорю и считаю, что Ксенакис абсолютно прав!

² Екатерина Купровская-Денисова — музыковед, кандидат искусствоведения, доктор музыкознания (Университет Sorbonnes — Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция).

Любая формула может быть записана в трех видах: алгебраическом, графическом и табличном. И любую формулу, безусловно, можно перевести в плоскость какой-либо музыкальной конструкции. Но мне это не представляется интересным. Это интересно, только как эксперимент, упражнение

У людей, которые занимались математикой и физикой, — например, у архитекторов, инженеров — совершенно по-другому устроено мышление. Не могу сказать, как это работает, но люди с таким образованием, безусловно, мыслят абсолютно иначе

Одно из основополагающих понятий музыки — гармония. Я определяю гармонию, отталкиваясь от Холопова, как систему связей формообразующих элементов. И это смыкается с тем, с чего мы начали: с понятиями тональной системы, системы координат и другими. Когда это осознаешь, работаешь совершенно по-другому: более целенаправленно, не блуждая в потемках там, где блуждают другие. То есть мыслишь структурно. А перенесение каких-то формул, математических принципов... Можно написать музыку, выстроив граф — точки, стрелочки, системы связей. Но вот вопрос, получится ли в этом случае высокохудожественный продукт?

Это можно и сейчас сделать, и даже поднять на более высокий, более сложный, более интригующий уровень. Однако мне кажется, что результат не будет оправдан. Одно дело музыка, другое дело — музыкальная инженерия. Иногда музыкальная инженерия хороша. Ксенакис — это тоже инженерия, и у Булеза много инженерии, но для меня это все не более чем полезные эксперименты ради более глубокого проникновения в музыкальный смысл.

С. Ф.: Как обилие образов может быть структурированным и укладываться в структурное мышление?

Ю. К.: Не знаю. Когда мы подготавливаем материал, то делаем это осмысленно. Другое дело, когда пишем музыку: это абсолютно интуитивный процесс. Иначе и нельзя писать. Точнее, ради эксперимента можно, но в качестве исключения.

А. С.: Недавно в беседе я приводил важную пару терминов Штокхаузена — организация и композиция. Организовать как раз означает предварительно структурировать, а потом отпустить, и на фоне этого начинается художественный процесс.

Ю. К.: Да. Денисов поступал так же. Но как у каждого работает этот интуитивный механизм, неизвестно.

А. С.: Я говорил на эту тему с А. Г. Шнитке. В процессе анализа музыки в серийном сочинении что-то не сходилось. Он прокомментировал это очень просто: «Да, действительно. Это плохо звучало, и я изменил». Очень простое объяснение и решение.

Ю. К.: Обычное дело для многих! Это нормально и правильно: ориентироваться нужно на собственный слух, и хорошо, когда он развит.

А. С.: Но у А. Веберна нет ни одного случая, написания «не той» ноты, у него все сходилось.

С. Ф.: Когда схема сочинения Штокхаузена не сходилась с нотным текстом, он говорил: «Это продиктовано чисто музыкальными закономерностями». Но какими, неизвестно.

С. Ф.: Есть ли в Ваших *Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle* и «Пейзаже» сходство с «Одой» Э. В. Денисова?

Ю. К.: В «Оде» и, может быть, особенно в «Плачах» тоже есть работа с интонациями. Но все сделано совершенно по-другому.

А. С.: Сериальная конструкция в «Плачах» — это, по-моему, заколачивание гроба. Как раз то бездушное, и это понадобилось ему для создания образа. Это, кстати, очень хороший пример. Можно привести два таких примера. Первый — симфония Шнитке, когда он изображает хаос с помощью строго сериальной конструкции. То есть тотальная организация воспринимается как хаос. А у Денисова в «Плачах» — это заколачивание гвоздей в гроб, и это тоже сериальность.

Ю. К.: Да. При этом принципы работы с интонацией здесь очень сходные в этом смысле. Техники разные, но смысл тот же. У Денисова интонация тоже не была абстрактной. Где-то она была народной, где-то еще какой-то, но неизменно оставалась привычным средством выразительности. В этом смысле — да, много общего. А техника, естественно, разная.

С. Ф.: Вы упоминали, что создали систему, которая сама продуцирует интонации, но было ли такое у Денисова?

Ю. К.: Нет, у Денисова была иная техника. И задачи он ставил совершенно другие. Кстати, его вовсе не смущала эта проблема с интонациями. Кроме того, за исключением ранних сочинений, его интонации — нарочитые, отсылающие нас к тем или иным примерам. Когда в Реквиеме начинает звучать ре-мажорное трезвучие, смысл понятен. Подобные случаи в его творчестве — это или цитаты, или аллюзии, то есть, совершенно иного типа символы.

А. С.: В свое время я очень внимательно анализировал «Оду». Когда мы слушали Ваше сочинение, я заметил некоторые важные параллели. В самом начале звучит кларнет, а дальше, в кульминации, — удар тамтама. Вы как будто сделали этот удар включением фортепиано в нижнем регистре. Далее такие же ключевые точки совпадают. Это и есть нарратив. Следовали ли Вы какой-то ассоциации?

Ю. К.: Абсолютно неосознанно. Все-таки я учился у Денисова, и во многом на его музыке. Мы обсуждали самые разные творческие проблемы, он мне многое объяснял.

А. С.: «Оду» Денисов написал как раз в 1968 году, и в разговоре отметил: «Это одно из моих лучших сочинений». Таким образом сам композитор фактически дал право ориентироваться на эту музыку, объясняя то, что для него важно.

С. Ф.: В *Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle* существенны обдуманнные Вами антиномии «живое — неживое» и «человеческое — нечеловеческое». Не могли бы Вы рассказать о них подробнее? Уместны ли ассоциации с «Vivente — non vivente» С. А. Губайдулиной?

Ю. К.: Очень важная идея — не музыкальная, а социальная, — это противопоставление живого и неживого. С Губайдулиной ничего общего нет, хотя мы с Софией Асгатовной всегда были большими друзьями, и даже после ее отъезда часто встречались. Общего в технике нет, но сама идея, наверное, волнует практически всех. Потому что социальный аспект значим для многих, особенно для нас, композиторов, которые жили в советское время. Для молодых композиторов, возможно, он важен в меньшей степени, но это может измениться в будущем.

Здесь образы очень простые и ясные. Все построено на лапидарных символах: марш, выстрелы, стоны и так далее. Человеческий голос, к примеру, перебивается выстрелом. Выстрел реализуется или с помощью Bartok-pizzicato у какого-нибудь струнного инструмента, или же посредством jet-whistle флейты: свист пули. Начинается пьеса с акцента и высокого звука, который тянется (дрожащий флажолет), дальше *tongue ram* на флейте — пульс, биение сердца. Жизнь, дрожащая, висящая на нитке. Этот высокий флажолет не срывается, но в любой момент может сорваться. И пульс — бум! — выстрел. Все кончилось. Вот на таких принципиально очень простых и абсолютно понятных образах строится все сочинение. Так противопоставляется живое — неживое. Но мне кажется, было бы глупо строить целое исключительно по механическому принципу. Это — живое, а это — неживое. Поэтому подобные эпизоды, предельно ясные с точки зрения образности, калейдоскопически перемешиваются с иными, менее очевидными, более эзотерическими, где я стараюсь выйти на уровень обобщения и осмысления происходящего.

Однажды, кстати, уже после распада СССР, Марк Пекарский со своим ансамблем ударных сделал концерт под названием «О музыке живой и мертвой». Спорно довольно, да и с музыкой не все вполне ясно, есть здесь, о чем поговорить, однако главное — программа составлена четко: «живое» и «мертвое» через одного³. Но одно дело программа концерта — такая структура вполне логична, и идея сомнений не вызывает. Другое — художественное произведение, вряд ли это будет убедительно.

А. С.: Интересен вопрос, который мы уже обсуждали, только со стороны «живое — неживое». В психологии есть понятие «безусловно-рефлекторная интонация» — там, где нет слова и где все понятно. Стон, всхлипывание. Все эти вещи читаются очень легко, потому что они есть. Я думаю, что живое — еще и эта сфера. Потому что в данном случае ничего не сказано, слова нет, но все понятно.

Ю. К.: Совершенно верно. Это и было моей целью. А взаимодействие образов абсолютно спонтанно, непонятно. Может быть, если подумать, постараться найти какую-то логику, она найдется. Но если вы сидите в концерте и слушаете, эта логика вам не откроется, она не очевидна. Да и не нужно ее искать! Потому что, как и в жизни: все навалено, перемешано, непредсказуемо. Возникают неожиданные, спонтанные вещи — и страшные, и, напротив, очень приятные. «Все смешалось в доме...» Здесь то же самое.

³ Так называлась книга Шнеерсона [5]. По свидетельству А. Б. Любимова, Шнеерсон в своей книге «ругал буквально всех композиторов, кроме композиторов-коммунистов, которых сейчас никто и не помнит. Но мы оттуда выуживали крохи информации о композиторах, сочинениях и техниках, которыми они были созданы» [2].

С. Ф.: Есть ли здесь еще какие-то антиномии?

Ю. К.: Есть. Нужно смотреть прямо по партитуре. Необходимо выполнить отнимающую время работу: взять каждый эпизод и посмотреть, что он из себя представляет и как он сделан. Есть вещи, которые можно описать словами. Музыку это, естественно, не заменит, но кое-какие важные объяснения даст.

С. Ф.: Соотносятся ли каким-то образом Ваши антиномии «фигура — фон» и «живое — неживое»?

Ю. К.: Это тоже имеет место, но для начала достаточно провести одну линию и нарисовать разделы, которые есть в партитуре. Например, во втором разделе то, что делает гитара, — это обычный человеческий голос, обычная человеческая интонация. *Pizzicato* у струнных — как капли дождя, которые неравномерны: то затихают, то поднимаются. Вы наверняка сейчас представляете картину?

А. С.: Это живое или неживое?

Ю. К.: Человек — живой, а дождь — нет. Благодаря Вам я сейчас начинаю думать о том, над чем раньше не задумывался. То есть я, по сути, начинаю разбираться в самом себе. При этом очевидно, что «дождь» — это нечто чисто механическое. Несмотря на то, что мы слышим «дышащий» ритм, в котором, казалось бы, нет «механики», — это неживое, что-то внеличностное. На таком фоне идет монолог. Человек стоит, причем он ни к кому не обращается, а просто размышляет. Он говорит сам с собой, пытается что-то понять.

Следующий раздел — органум. И здесь деревянные духовые — носители человеческого начала, живое, а струнные — снова неживое, хотя фактура и приемы уже совершенно другие. Когда два инструмента начинают со «*sf*», с придыханием толкают звук, они как будто что-то говорят, выталкивая из себя слова с невероятным трудом. То ли они не могут их подобрать, то ли понимают, что говорить их не надо бы — все равно не поймут. И если просмотреть таким образом всю партитуру, многое станет понятным. Не нужно рисовать многоэтажные схемы, на мой взгляд.

А. С.: Язык обсуждения в данном случае — это язык заведомо метафорический?

Ю. К.: Да.

А. С.: И весь структурализм должен быть оставлен как канва? Он о чем-то говорит, но не это цель.

Ю. К.: Нет, ни в коем случае.

И игра кларнета «с зубами на трости» — это же как высокие крики ребенка. И так далее. Есть вещи, более сложные в фактурном отношении, особенно когда три разных инструмента ведут свои линии. Например, одна линия у кларнета, другая линия у гитары, и *air noise* у флейты. И вдруг *crescendo*, *frullato* на *air noise* — как бы сильный порыв ветра, ураган. Он не очень мощный, но мы его слышим. Когда я работаю, я не пытаюсь это осмыслять. Мне это понятно без слов на уровне интуиции.

А. С.: «Пишем как дышим».

Ю. К.: Да. И периодически то свист пули, то удар хлыста... Где-то возникают «человеческие» высказывания кларнета. И четвертитоновые повышения-понижения (у струнных в первую очередь) сродни стону.

А. С.: То, как Вы сейчас говорите — как раз язык, который нужен исполнителю. Он сидит и понимает, что ему надо почувствовать, и тогда он сыграет как нужно. Это очень существенно: *для кого*.

Ю. К.: Однажды я работал с Саратовским симфоническим оркестром, который исполнял музыку одного из моих бывших студентов. Его без преувеличения можно назвать ультрарадикалом. Один из оркестрантов тогда спросил меня: «А о чем эта музыка?». Я ответил, что вопрос некорректный. Ведь невозможно говорить, что та или иная музыка «о чем-то». Он удивился: «Как нельзя? А мы только так и смотрим на это».

Я, правда, никогда не объяснял никому, как нужно исполнять ту или иную мою композицию, опытные, широких взглядов исполнители интуитивно сами все понимают. Когда *Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle* играли, никому из исполнителей я смысл не объяснял. Такую партитуру возьмутся играть только опытные люди, имеющие вкус к этому — другие просто не поймут. А люди, которые имеют опыт, уже сами многое понимают. Исполнителям действительно важно «наполнить» то, что они играют чем-то своим, и что бы они себе ни напридумывали, вмешиваться и корректировать это категорически не нужно.

А. С.: Это очень важно. И мы обдумываем это, потому что на самом деле здесь есть определенные слои содержания всего сочинения. Если подходить к ним с позиции музыковеда, безусловно, эти слои не должны перемешиваться так, как в сознании слушателя. Их следует дифференцировать.

Ю. К.: Добавлю по образам: пережим — это, понятно, что-то неживое, что-то деформирующее и жизнь, и нас самих.

А. С.: Хотя это мог быть и хрип, а хрип это уже безусловно сознательное.

Ю. К.: Можно трактовать по-разному. Для меня это — момент деформации, работа бездушной машины.

С. Ф.: Какая именно реальность отражается в «осколках разбитого зеркала» в предложенных Вами сочинениях — человеческая, нечеловеческая или обе? Или нельзя провести такое деление?

Ю. К.: Все, что мы видим (в данном случае — слышим) — все это отражается. Все в целом.

А. С.: Причем, в разных осколках разное. Повернутое разными гранями.

Ю. К.: И осколки еще и разной величины. В один поместилось больше содержания, в другой — меньше.

А. С.: Мы уже выходили на этот вопрос раньше. Где человек? В названии нет, но все, что есть в названии, видится человеком. А иначе...

Ю. К.: Иначе бы ничего не было.

С. Ф.: Ключевые образы *Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle* — ветер, пепел и дождь. Но в книге Вы отметили важность еще одного героя — человека. Почему он не фигурирует в названии сочинения?

Не знаю. Человек вообще всегда присутствует. Название *Wind, Ash gloomy and Rain* я подбирал под анаграмму, чтобы заглавные буквы образовали слово "WAR" — война. Идея в том, что война никогда не заканчивается, в том числе и «после последней битвы». Отражать в названии человека не нужно, потому что понятно, что человек так или иначе присутствует. И страдает от этого. А кто с ним воюет — кстати, тоже хороший вопрос. Это обстоятельства, это какая-то система — это что? Это что-то внеличностное или это другие люди?

А. С.: Это правда. Собственно, дождь воспринимается человеком либо как дар после засухи, либо как возмездие, потоп. Вода и вода, а человек окрашивает ее эмоцией.

С. Ф.: Название пьесы — *Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle* («Ветер, пепельная мгла и дождь после последней битвы»). После какой именно последней битвы происходит действие в произведении?

Ю. К.: Нет конкретной битвы. Тем более последней. Вообще война — это то, что сопровождает нас всю жизнь. Все человечество, всегда. И война на самом деле ни на секунду не прекращается. Ошибочно полагать, что были и прошли какие-то войны — Столетняя война, Война Севера с Югом, Первая мировая, Вторая... Вроде как, война закончилась, кто-то подписал договор о капитуляции — и началось мирное время. Ничего подобного! Война, повторюсь, продолжается всегда. Меняются формы, меняется интенсивность, но война идет всегда. Мы все время под прессом каких-то очень жестких обстоятельств. Под войной не всегда следует понимать открытое столкновение с оружием, это может быть и что-то менее буквальное.

Возвращаясь к пьесе, это был заказ фестиваля в Мюнстере. И фестиваль был посвящен окончанию Первой мировой войны. Поэтому такая тематика и название. Вообще, проблема здесь не в Первой мировой войне, привязка к ней только формальная. Перед премьерой в 2013 году в Германии я обо всем этом написал в аннотации к буклету.

С. Ф.: В структуре сочинения битва возникает только в шестом эпизоде, но, согласно названию, действие происходит после битвы. Возникает ли таким образом своеобразная инверсия?

Ю. К.: Вы стараетесь найти какую-то человеческую логику, ищите естественный порядок вещей. Его здесь нет и не может быть.

С. Ф.: Получается, драматургия не линейна?

Ю. К.: Ничего близкого даже нет. Это те же отдельно выхваченные осколки зеркала. Можно посмотреть вначале сюда, потом туда, а можно в другом порядке посмотреть. В зависимости от того, как вы посмотрите в это зеркало, вы увидите отражение битвы раньше или позже. Важно, что вы это увидели; важно, что вы это знаете. А в какой момент оно возникнет в вашем сознании — вопрос менее важный.

С. Ф.: Известно, что паузы в музыке играют огромную роль. Расскажите, чем продиктованы тактовые паузы в *Wind, Ash gloomy and Rain*

after the last battle? Завершают ли они предыдущие разделы, начинают новые или являются интермедийными?

Ю. К.: Паузы интермедийны. Закончился один эпизод — пауза — начался другой. Поэтому их длина не имеет большого значения. Можно сделать чуть короче, длиннее. Важно, чтобы слушатель почувствовал, понял: «Пауза. Мы остановились». И дальше он понял, что началось. Никакого иного смысла они не несут.

С. Ф.: Как серийность вписывается в общую темброво-драматургическую систему *Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle*? Мы уже говорили о серии, но взаимодействует ли серия каким-то образом с тембром?

Ю. К.: Нет. Они не могут взаимодействовать. Эта координата — что-то одно, та координата — другое. Смысл координаты в том, что она независима. Другое дело, что, подчиняясь работе некой функции, в данной системе координат возникают пространственные тела: шар, цилиндр, призма или что-то гораздо более сложное, более индивидуализированное. И на это работают аргументы по всем имеющимся координатам. В музыке все точно, как в математике — та же логика, те же принципы. Но, повторюсь, ни одна координата не может быть функцией от другой.

С. Ф.: Похоже на положение человека в пещере лицом к ее своду, как в «Мифе о пещере» из диалога Платона «Государство». Человек не видит внешнего мира, он может судить о мире только по отражениям. Например, сзади проходят какие-то люди, они несут кувшины. Может быть, тени проносятся по стенам пещеры. Но так как человек прикован и сидит на стуле лицом к своду...

Ю. К.: Это очень близко!

С. Ф.: То есть это отражение отражения?

Ю. К.: По сути, да.

С. Ф.: Связано ли это с феноменом «зеркала в зеркале», как у А. Пярта?

Ю. К.: Здесь — нет, слишком уж глубоко. Это просто мир, который я не могу видеть или слышать целиком, не могу полностью охватить, поэтому и составляю о нем впечатление через отражение, причем отражение именно в осколках. Чем осколок отличается от зеркала? Он маленький. Но что-то в нем отразилось.

Литература

1. Буклет к альбому «Звуковой обзор 2», выпуск 3/3. М.: Мелодия, 2021.
URL: <https://www.unioncomposers.ru/public/upload/1/bff2b174d2-2-3-3.pdf> (дата обращения: 05.08.2025).
2. Верин-Галицкая А. Д. «Алексей Любимов: в 1962 году я встречал с Юдиной Стравинского, а в 1988-м с Ивашкиным — Кейджа» // Альманах «Время слышать». 2024. Вып. 2. URL: <https://timetohear.ru/project/lubimov> (дата обращения: 05.08.2025).
3. Гладкова О. Галина Уствольская — музыка как наваждение. Санкт-Петербург: Музыка, 1999. 174 с.
4. Тютчев Ф. И. Silentium! // Полное собрание сочинений: В 6 т. М.: Изд-во Дом классики, 2002. Т. 1. С. 105.
5. Шнеерсон Г. М. О музыке живой и мертвой / М.: Советский Композитор, 1960. 330 с.
6. Шульгин Д. И. Современные черты композиции Виктора Екимовского. Монография. Москва: Директ-Медиа, 2014. 610 с.

References

1. Buklet k al'bomu *Zvukovoi obzor* 2, vypusk 3/3. 2021. Moscow: Melodiya. Accessed August 5, 2025. (In Russian). <https://www.unioncomposers.ru/public/upload/1/bff2b174d2-2-3-3.pdf>.
2. Verin-Galitskaya, Anna D. 2024. "Aleksei Liubimov: v 1962 godu ia vstrechal s Iudinoi Stravinskogo, a v 1988-m s Ivashkinym—Keidzha" [Aleksei Lyubimov: In 1962 I Met Stravinsky with Yudina, and in 1988 Cage with Ivashkin]. *Al'manakh "Vremia slyshat"*, no. 2. Accessed August 5, 2025. (In Russian). <https://timetohear.ru/project/lubimov>.
3. Gladkova, Ol'ga. 1999. *Galina Ustvol'skaia—muzyka kak navazhdenie* [Galina Ustvol'skaya—Music as Obsession]. St. Petersburg: Muzyka. (In Russian).
4. Tiutchev, Fedor I. 2002. "Silentium!" In *Polnoe sobranie sochinenii: v 6 t.*, vol. 1, 105. Moscow: Dom klassiki. (In Russian).
5. Shneerson, Grigorii M. 1960. *O muzyke zhivoi i mertvoi* [On Music Alive and Dead]. Moscow: Sovetskii Kompozitor. (In Russian).
6. Shul'gin, Dmitrii I. 2014. *Sovremennye cherty kompozitsii Viktora Ekimovskogo: monografiia* [Contemporary Features of Viktor Ekimovsky's Composition: A Monograph]. Moscow: Direkt-Media. (In Russian).