

Софронов Фёдор Михайлович

sofronow@list.ru

композитор, кандидат искусствоведения,
старший преподаватель Кафедры современной
музыки Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского

Senior Asst. Prof. Fyodor M. Sofronov,

Ph.D. in Art Studies

sofronow@list.ru

composer; Tchaikovsky Moscow State Con-
servatory, Contemporary Music Department

Русская музыка за двадцать лет

Аннотация

В статье речь идёт о русской музыке последнего десятилетия (с начала 1990-х годов до 2013-го). Музыкальная культура анализируется в историческом контексте как конгломерат художественных направлений: академизма, минимализма, авангардизма. Также рассматриваются взаимосвязи разных поколений композиторов.

Ключевые слова

современная русская музыка, минимализм, авангардизм, академизм, молодые композиторы, Научно-творческий центр современной музыки Московской консерватории, Студия Новой музыки

Russian music of the two recent decades

Abstract

The article views Russian music of the two recent decades, from the beginning of the 1990s until the year 2013. The music culture is analyzed in the historical context as a conglomerate of various artistic trends, such as academicism, minimalism and avant-gardism. Interrelations between different generations of composers receive certain attention as well.

Keywords

contemporary Russian music, minimalism, avant-gardism, academicism, young composers, the Moscow Conservatory's Science and Art Center of Contemporary Music, the New Music Studio

Ф. М. Софронов

РУССКАЯ МУЗЫКА ЗА 20 ЛЕТ¹

Последнее двадцатилетие в истории русской музыки распадается на три отчетливо просматриваемых периода.

Первый — с 1993 по 2003 год — характеризуется опустошением поколенческого резерва; во второй — с 2003 по 2008 год — появляются новые имена композиторов, рожденных после 1970 года; третий — с 2008 года по настоящее время — вмещает в себя многообразие имен молодых авторов, что связано со вступлением в профессию композиторов 1980–1990-х годов рождения. Соответственно в эти периоды и активность институций новой музыки движется по нарастающей.

Что такое быть молодым композитором в России сейчас? Не зная позднесоветской ситуации в области, обозначенной характерным клише «творчество молодых», на этот вопрос ответить невозможно, как невозможно и понять причины скудости каталога имен и сочинений после крушения СССР в 1990-е годы.

Можно выделить три основные черты, характеризующие данную ситуацию (условно — 1970–1990-х годов):

- размытость профессиональных и возрастных критериев;
- подмена творческого поиска абстрактным «антиакадемизмом» в условиях культурной изоляции;
- разрыв между тремя или четырьмя поколениями композиторов (не преодоленный до конца и сейчас).

Рассмотрим эти признаки по пунктам.

В последнюю четверть века существования СССР в молодых композиторах (писателях, художниках...) члены творческих союзов числились подчас до сорока пяти —

¹ Статья написана по заказу редколлегии Журнала Общества теории музыки и основывается на материале доклада, прочитанного на семинаре в рамках XIV фестиваля «Московский форум» 18 декабря 2013 года.

Редколлегия Журнала Общества теории музыки выражает благодарность за участие в подготовке материала статьи доктору искусствоведения, профессору Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского Марианне Сергеевне Высоцкой.

пятидесяти лет. Искусство 20–30-х годов прошлого века было по преимуществу молодым — в силу тотальной смены «художественных кадров» творческая зрелость наступала, по нынешним понятиям, рано — и возраст молодого артиста кончался где-то вместе с возрастом перехода из рядов молодежной партийной организации (ВЛКСМ) во «взрослую» партию — КПСС, то есть около 27–28 лет. Обласканные материальными заботами вождей, еще при жизни объявленные классиками, чудом избежавшие в конце 1930-х годов сталинских чисток советские деятели искусства во многом тормозили процесс естественной смены поколений, крепко держась за свое место под солнцем. «Молодых» авторов 30–40 лет со всем советским народом объединяло (и одновременно разъединяло) бесконечное стояние в очередях. Пробриться из сборных «молодежных» концертов к авторским, к печати отдельных сочинений, на симфоническую эстраду было трудно, но возможно. Достаточно было отстоять длинную очередь — примечательный феномен не только общества «советского» потребления, но и творческой жизни. Для патерналистской государственной системы с распределительной экономикой это было явлением нормальным и тотальным.

Одновременно с этим в музыкальном образовании насаждался академизм, росла оторванность преподававшейся теории от музыкальной практики, что не могло не породить противодействия. Осознавая необходимость противопоставить что-либо академизму, и молодежь, и ряд прогрессивно мыслящих преподавателей абсолютно инстинктивно почувствовали «социальный заказ» и выдвинули на первый план поставангардные модели. Академическая сложность, «сложносочиненность», вытекающая из требования единства материала и его развития, подменялась фрагментарностью, сюитностью; богатство развития — все более возрастающим влиянием репетитивных техник, изысканность оркестровки — нарочитой примитивностью или даже брутальностью использования отдельных инструментов и составов, и, наконец, единство стиля — нарочитой полистилистикой или уходом в стили предыдущих эпох. «Стилистические разногласия» с советской властью, о которых писал в 1960-е годы А.Д. Синявский, заслонили собой все вышеперечисленные формы антиакадемического протеста; инерция споров о стиле оказалась настолько сильной, что всюду действует и по сей день. Поставангард как мощный и одновременно эстетически привлекательный «антидот» к советскому академизму — вот что для этих молодых людей оказалось одним из самых ярких впечатлений от новой музыки. Когда железный занавес рухнул, то на них поздние сочинения

того же Ноно или готовые части гепталогии «Свет» Штокхаузена производили гораздо меньшее впечатление, чем перформансы Кейджа и его советских последователей, повсюду собиравшие колоссальную аудиторию.

Помимо чисто внешних причин, у того кризисного состояния, в котором находилось целое поколение русских композиторов 1960–1970-х годов рождения, были и причины чисто внутренние. И вновь они уходят корнями в далекое прошлое. Русский музыкальный авангард первой трети XX века оказался недолговечным явлением не только в силу идеологического давления, и не только в силу молодости традиции, которой еще не пришла, вероятно, пора «проверки на прочность». В отличие от литераторов, архитекторов или живописцев, блокировавшихся в творческие объединения, учреждавших неофициальные и полуофициальные школы со своими корифеями даже в годы жесточайшего идеологического диктата, у музыкантов ничего подобного не было. Отсюда — неестественные разрывы в поколениях, со временем так и не наверстанные. Единственным исключением здесь являлся семинар Филиппа Гершковича, принадлежавшего к совсем другой культурной традиции и перенесшего ее принципы на русскую культурную почву. Однако массового возвращения идей авангарда 20-х годов во время «оттепели» в русское музыкальное искусство (как это было, например, в филологии или архитектуре) так и не произошло. Хорошо известно высказывание Лидии Гинзбург, одной из уцелевших сторонниц «формального метода»: «Старики учат молодых чувству современности...». К сожалению, эти слова, свидетельствующие о том, как непросто заживал очередной рубец на теле советской культуры, не мог повторить ни один из композиторов. Нормальной была бы, к примеру, ситуация, при которой композитор Гавриил Попов, вместо того, чтобы учить детей пению в общеобразовательной школе (известный факт из его биографии, относящийся к последним предвоенным годам), был бы учителем, скажем, Эдисона Денисова. А ученики Денисова являлись бы сейчас заслуженными профессорами в расцвете педагогического таланта. Однако это — картина, нарисованная радужными красками утопии. Ничего подобного, конечно, не было и быть не могло.

Итак, размытость возрастных и профессиональных критериев, антиакадемизм, кажущийся «авангардом» в силу длительной культурной изоляции и отсутствия привычки думать, и, наконец, — непреодоленные разрывы между тремя-четырьмя поколениями композиторов... Это, пожалуй, худшее, от чего можно было избавиться в результате смены политического строя в 1991 году. К сожалению, сразу стали избавляться от лучшего.

Первый период (1993–2003)

Ситуация после 1991 года резко отличалась от позднесоветской тем, что до поры идеология никак не была востребована и, следовательно, не была нужна корреспондирующая художественная элита (в сравнении с ситуацией после 1921 года). К тому же новое российское государство сказочно обнищало по сравнению с СССР даже последних лет его существования, и ассигнования на культуру сократились до минимума. Это, в свою очередь, повлекло за собой окончательное торможение кадровой ротации в музыкальной сфере. Музыканты, и ранее неохотно шедшие на риск, связанный с исполнением новой музыки, в рыночных условиях практически вовсе перестали ее играть. Композитор Кирилл Уманский выразил это от лица своего поколения так: «Мое поколение родившихся в 1960-х начинало свой путь, будучи социально ориентированным на... положение члена Союза композиторов, достигшее пика к середине 80-х годов. Это были как раз наши студенческие годы. Консерватория осталась позади, и период жизни, когда композитор становится на ноги, обретает самосознание и самостоятельность, — этот период пришелся на эпоху перестроек, „бархатных революций“, дефолтов и проч. Мы росли и учились в одной стране, а взрослеть и мужать пришлось уже в другой; ключевой период становления для моего поколения оказался разрезан „эпохой перемен“ надвое. Прошлое унесло все упования, будущее не сулило ничего хорошего» [4, 65].

После того как старый круг ожиданий распался, начал формироваться новый, в котором можно усмотреть, условно говоря, две тенденции — центростремительную и центробежную. Они тесно связаны с процессом рецепции в 1990-е годы западного авангарда и временным торжеством минимализма, который имел все шансы стать своего рода мейнстримом.

Одна часть композиторов стала активно ориентироваться на Запад, пытаясь быстро наверстать упущенное и добиться признания там. Однако молодежь подметила институциональный, иерархический характер западного авангарда и его правил со всей чуткостью людей, едва вышедших из-под гнета Большой Системы. В то же время разнообразие индивидуальных проявлений музыки современного Запада ускользало из-за неразвитости и недостаточности слухового опыта. Неясен был и социальный контекст ряда явлений — сказывался еще недавно плотно задвинутый «железный занавес».

Показательным примером здесь служит постсоветская рецепция творчества Лахенмана и ее эволюция с течением времени. Первый приезд композитора в СССР в 1982 году и первая публикация о нем в журнале «Музыкальная жизнь» прошли совершенно незамеченными. Антибуржуазный пафос его выступлений остался для творческой молодежи, подраставшей под гнетом догм в распределительной системе экономики, такой же тайной за семью печатями, как, к примеру, еврокоммунизм или общество потребления. Второй приезд Лахенмана в 1990 году также не имел особого резонанса. Только в 1993 году, когда в Москве состоялась встреча с исследователем его творчества Йорном-Петером Хиккелем, Лахенман быстро вошел в число кумиров молодых композиторов, в основном из класса Э. Денисова. Однако художественная манера композитора воспринималась во многом как «Ding an sich», в отрыве от пересмотра социальной функции искусства в рамках его концепции. Так шло вплоть до начала 2000-х годов, и только когда в путинской России начали формироваться буржуазные ценности: глянец, индустрия потребления музыкальной культуры, аналогичная западной, — пафос музыки Лахенмана стал вполне очевиден, и его актуальность приобрела новое, сообразное самой себе качество. Не случайно в первом же номере журнала молодых композиторов «Трибуна современной музыки» в 2005 году была опубликована статья — творческий портрет Лахенмана.

Поэтому одним из главенствующих, пользующихся общей любовью слушателей направлений начала и середины 1990-х годов стал минимализм и шире — упрощенные, опирающиеся на некий ностальгический опыт техники письма. Музыка Райха, Гласса, Райли выглядела подлинной альтернативой системам как советского академизма, так и западного «фестивального» искусства. Во многом как ее продолжение воспринималось творчество Гурецкого, Пярта, Канчели, Караманова: затянувшееся на десятилетие прощание с прежней жизнью требовало постлюдии, «простой коды». Сама фундаментальность как принцип, как понятие, возможность организации целостного произведения искусства отталкивала и творцов, и публику. Дух времени диктовал крайнюю нестабильность существования, дум и помыслов: замки, колоссальные предприятия нуворишей возникали на зыбком песке и столь же внезапно исчезали со всеми атрибутами финансового и политического могущества. Вчерашний инженер советской «шарашки», поймавший свою жар-птицу, в одночасье становился миллионером, но мог столь же мгновенно разориться или погибнуть от пули удачливого конкурента. В Москве городской

пейзаж менялся столь стремительно, что, пересекая один и тот же перекресток два раза в год, прохожий созерцал совершенно различные ландшафты. Одна интеллектуальная мода сменялась на другую по несколько раз в сезон. Название книги Милана Кундеры «Невыносимая легкость бытия» стало одним из лозунгов этой удивительной эпохи.

Продолжателями дела первых российских минималистов — Владимира Мартынова и Николая Корндорфа — стали Антон Батагов и два композитора, родившихся в 1970–1971 годах, — Павел Карманов и Алексей Айги. Композиции Павла Карманова 1990-х годов, несмотря на очевидное влияние американских репетитивных техник, отличало, тем не менее, пристрастие к четкой логике чередования разделов, изысканной инструментовке и яркой эмоциональности. Алексей Айги, создав творческий коллектив «4'33», названный так в память о Кейдже, стал работать на границе минимализма и андерграундного рока, со временем используя более опыт Фрэнка Заппы или Яна Тирсена, нежели Ла Монте Янга или Терри Райли.

Соблазн «замкнуться» в охраняющем от всех социальных бурь академизме и традиционализме, искушение пойти вслед за набирающими силу и влияние минималистами, наконец, опасность вовсе уйти из профессии довели над композиторами, рожденными около 1970 года, гораздо сильнее, чем соблазны советской эпохи. И здесь мы сталкиваемся еще с несколькими парадоксами, каждый из которых труднообъясним. Первый парадокс заключается в том, что повальное увлечение минимализмом не породило последователей среди композиторов 1975–1980 годов рождения. Нет до сих пор и никого, кто пошел бы за эксцентричным Андреем Семёновым. Не менее парадоксально и то, что подавляющее большинство композиторов, рожденных в 1970–1975 годах, упорно продолжало развиваться с гипотетическим расчетом на старый, давно распавшийся советский круг ожиданий. Фестивали «Молодежные академии России», состоявшиеся уже в 2003–2005 годах, в гораздо более благополучную эпоху, когда стало возможным последовательное и централизованное исполнение симфонических произведений молодежи, показали поразительный результат. Музыка, созданная авторами до 30–35 лет, в подавляющем большинстве оказывалась стилистически родственной советской музыке даже не семидесятых, а скорее пятидесятых годов!

Лишь небольшая группа композиторов, в основном сгруппировавшихся вокруг спецклассов Эдисона Денисова и Владимира Тарнопольского, сознательно старалась осуществить новую модель и соответствовать новому кругу ожиданий. Эдисон Денисов,

организовав еще в предпоследний год существования СССР оппозиционную советской культурной модели музыкальную институцию — АСМ-2, справедливо заботился о распространении идей Ассоциации. На это была направлена его педагогическая деятельность в Московской консерватории, где в его классе подрастали молодые авторы, музыка которых стала известна на Западе еще в 1990-е годы: Ольга Раева, Александра Филоненко, Антон Сафронов, Вадим Карасиков. Получив «боевое крещение» на заседаниях АСМ-2, завоевав свои первые призы на международных конкурсах, они стали едва ли не единственными из тех, кто смог приспособиться к новой модели в полной мере. Вот что пишет о них член АСМ-2 Дмитрий Капырин: «...уже в середине 90-х, когда у Эдисона Васильевича Денисова в консерватории, наконец-то, появился свой полноценный композиторский класс <...> стало ясно: зарождается что-то новое, свежее, необычное, отличающееся от того музыкального мироощущения, которое было у нас. Несмотря на всю разность их характеров, а порой и просто личную неприязнь, между ними была какая-то парадоксальная связь, что-то общее, какое-то объединяющее начало. Возможно, это был Хельмут Лахенман, под знаком которого они все в то время формировались, или Эдисон Денисов, влияющий и воспитывающий силой и мощью своей личности. Так или иначе, стало очевидно — появляется новое, серьезное поколение композиторов, формирующихся уже в совершенно иных условиях — и политических, и экономических, и культурных, и информационных» [2].

В 1993 году Владимир Тарнопольский — профессор Московской консерватории, ученик Денисова и член АСМ-2 — срочно набирает ансамбль из студентов и аспирантов для постановки своего музыкального фарса «Ох, уж эти русские», премьеры которого под управлением Мстислава Ростроповича должна была состояться во Франции. После своего возвращения коллектив, получивший название «Студия новой музыки», приобрел статус первого специализированного ансамбля современной музыки, созданного на базе учебного заведения, — существуя на общественных началах, а с 2005 года — в качестве структурного подразделения консерватории. Его главным дирижером стал Игорь Дронов, к тому времени уже имеющий опыт работы с молодежными коллективами. В том же году при деятельном участии Владимира Тарнопольского и Александра Соколова (в то время — проректора по научной работе) в Московской консерватории создается

Общество современной музыки², а в 1994 году на базе «Студии» открывается аспирантский класс — «Ансамбль современной музыки». В этот сложный для страны период тотального нивелирования культурных ценностей Общество современной музыки выступает с инициативой учреждения нового международного фестиваля современной музыки, призванного интегрировать российскую музыку в европейский контекст, и уже в 1994 году в Московской консерватории проходит первый фестиваль «Московский форум», посвященный современной музыке России и Голландии и названный «Российско-голландские музыкальные ассамблеи». Этот проект явился моделью для последующих «Форумов», неизменно ориентированных на актуальные тенденции современной академической музыки и культурный диалог, что нашло отражение в построении программ, в практике совместного музицирования российских и зарубежных исполнителей, а также в тематике проводимых в рамках фестиваля конференций, мастер-классов и свободных дискуссий.

К сожалению, уход Денисова из жизни в 1996 году, которому предшествовали долгая болезнь и жизнь за границей, — помешали расширению круга его учеников и их интеграции в российскую музыкальную жизнь. Более того, реалии России середины 1990-х годов буквально выталкивали денисовских учеников в эмиграцию, заставляя следовать примеру старших коллег: Щедрина, Губайдулиной, Раскатова, Шутя, Грабовского, Канчели и многих других. К этим реалиям относились отсутствие экономических условий для серьезной творческой работы, а также уже упомянутая консервативность и даже открытая враждебность академической среды, для которой деятельность Денисова и Тарнопольского всегда была определенным раздражителем. К тому же, подавляющее большинство их молодых коллег в силу ориентированности на академическое письмо оказалось совершенно неконкурентоспособным на Западе, что облегчило ученикам Денисова путь к признанию заграничной аудиторией. Эта совокупность обстоятельств привела к тому, что практически все они к концу 90-х годов оказались на Западе.

К концу 1998 года экономическая и политическая ситуация в стране достигла апогея кризиса, а стагнация в академической среде казалась такой же нескончаемой, как когда-то застой политический. Кадровый состав кафедр сочинения не менялся с начала 90-х годов. В сотрудничестве с музыкантами и культурными институциями Австрии,

² В 1999 году преобразовано в Научно-творческий центр современной музыки Московской консерватории, который с 2001 года является российским отделением Международного общества современной музыки (ISCM).

Италии, Франции, Германии, однако без всякой поддержки со стороны Министерства культуры РФ, ежегодно проводились фестивали «Московский форум». Так же регулярны были и выступления МАСМ, как и «Альтернатива» Дмитрия Ухова (не говоря уже о «Московской осени»), но аудитория их все таяла, а организаторы имели все больше проблем с финансированием. Эти печальные итоги являются логическим продолжением еще советской катастрофы с преемственностью в области новой музыки: на рубеже 1990–2000-х годов в России практически не осталось признанных и перспективных молодых авторов в возрасте 30–40 лет. То, что должно было стать нивой, дающей урожай новых талантов, превратилось в пустошь, заполняющуюся буйной порослью академизма.

Как противовес этим тенденциям Научно-творческий центр современной музыки Московской консерватории³ выступает с рядом инициатив, направленных на изменение ситуации в области академической музыки. Именно тогда формируется одна из главных стратегических линий деятельности ансамбля «Студия новой музыки», связанная с возвращением в концертную практику сочинений русского авангарда 20–30-х годов. В Брянске проходит мировая премьера Камерной симфонии Н. Рославца, осуществляются записи Струнного трио Е. Гольщева и Первого струнного квартета А. Мелких. В 2000 году стартует проект «Ранний русский авангард: открывая заново», дающий вторую жизнь утраченным шедеврам и забытым именам их авторов — сочинениям В. Дешевова, А. Крейна, А. Лурье, Г. Попова, Н. Обухова и других пионеров новой музыки начала XX века.

Параллельно разрабатывается концепция репрезентации советского андерграунда — аудиовизуальный перформанс «Жёлтый звук» А. Шнитке, показанный в Концертном зале Московского дома композиторов (2002) и Государственной академической капелле Санкт-Петербурга (2003), стал провозвестником будущих мультимедийных проектов и началом традиции регулярных исполнений в контексте проводимых НТЦСМ фестивалей и концертных циклов музыки отечественных композиторов-«шестидесятников» — А. Волконского, А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной, Н. Каретникова⁴.

³ В дальнейшем — НТЦСМ.

⁴ В том числе в рамках авторских вечеров. Позднее в Камерном зале Московской филармонии к 75-летию со дня рождения Шнитке «Студия» проведет цикл концертов — «Альфред Шнитке в контексте эпохи».

Второй период (2003–2008)

Выход из кризиса, постигшего поколение композиторов рубежа веков, виделся только в подрастании новой генерации родившихся около 1975 года. Большинство социологов проводят резкую, но хронологически очень узкую границу между ментальностью молодых людей, появившихся на свет с разницей всего лишь в эти пять лет — имеются в виду 1970–1975 годы. К. Уманский так описывает молодую генерацию композиторов: «Пришедшее вслед за нами нынешнее молодое поколение 70–80-х годов рождения уже на студенческой скамье были лишены всяческих тоталитарно-имперских иллюзий. Развитие и становление этого поколения пришлось на постсоветскую эпоху, имеющую уже историческую перспективу. Общее свойство этого поколения — здоровое прагматическое конструирование своей композиторской карьеры с заглядыванием вперед: „что со мной будет дальше“» [4, 65].

Что же способствовало их формированию? Здесь надо выделить несколько факторов: у государства появились деньги на культуру, в связи с чем начали появляться институции новой музыки (поначалу спорадически, а затем все более и более регулярно), и — самое главное — появилась альтернатива академическому образованию: сеть Интернет. И хотя, по-прежнему, по выражению Бориса Филановского, государство «предпочитало поклонение святым мощам — воспитанию и поддержке новых имен» [5], стали возможны отдельные проекты в пользу начинающих композиторов. Так, с 2001 года НТЦСМ на регулярной основе раз в два года проводит международный конкурс молодых композиторов имени П.И. Юргенсона. Внук знаменитого русского нотоиздателя, продолжатель фамильного дела Борис Юргенсон учредил этот конкурс совместно с Министерством культуры РФ, Московской консерваторией и Союзом композиторов России для поиска молодых отечественных и зарубежных талантов (напомним, что именно Петр Юргенсон разглядел талант своего молодого тезки — Чайковского). Главная номинация — произведение для ансамбля современной музыки (инструменты большого оркестра, взятые поодиночке) — явилась показательной позицией против традиций академизма. В обширный набор ремесленных навыков умение писать для этого типового для новой музыки состава никогда не входило, и каждый композитор вынужден был опираться только на самостоятельное изучение опыта своих предшественников. То же касалось и другой номинации — музыки для ансамбля ударных инструментов, «фирменного знака» АСМ-2. Только третья номинация — струнный квар-

тет — была традиционна. Жюри конкурса обычно возглавляет Владимир Гарнопольский, музыку лауреатов исполняют ансамбль солистов «Студия новой музыки» и Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского. За семь прошедших конкурсов лауреатами этого композиторского состязания стали 67 участников, а на суд жюри было представлено 968 партитур из 49 стран мира.

В Санкт-Петербурге усилиями Бориса Филановского и его коллег еще в конце XX века стал функционировать музыкальный отдел института «Pro Arte», вокруг которого поначалу объединились молодые питерские композиторы. Позже, с развитием деятельности фестивалей «Дельфийские игры» и «Пифийские игры» (с 2002 года и по настоящее время), к ним примкнули и молодые авторы, живущие за рубежом, и москвичи, и жители других регионов.

В начале 2000-х годов академическое образование также стало поворачиваться лицом к современности. В Московской консерватории открылась кафедра современной музыки (2003) — задумывавшаяся в качестве межфакультетской, первоначально, однако, она осуществляла свою деятельность только среди студентов композиторского и дирижерско-хорового отделений. К чтению лекций по авторским курсам «История композиции XX столетия» и «Современные композиторские и исполнительские техники» были привлечены лучшие специалисты с других кафедр. Деятельность эта сводилась (и, к сожалению, частично сводится поныне) к ликвидации безграмотности в области не только новейших направлений, но, по сути, всей музыки XX века.

Опыт Московской консерватории попробовали перенять и в других учебных заведениях. В 2000 году в ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова открылась и просуществовала в течение 12 лет первая кафедра современного исполнительского искусства, студенческий ансамбль которой всегда был надежным резервом молодых кадров, с энтузиазмом относящихся к новой музыке. Преподавать на новой кафедре стали инструменталисты и музыковеды, работавшие также в НТЦСМ и консерваторском ансамбле, а возглавила ее скрипачка Мария Ходина — солистка ансамбля АСМ-2, а впоследствии — концертмейстер «Студии новой музыки». Особенностью кафедры должно было стать то, что каждый курс исполнителей набирался как отдельный ансамбль, после же открытия композиторской кафедры должно было наладиться тесное сотрудничество с композиторами по уже имевшейся в консерватории модели. Кафедре, к сожалению, пришлось закрыть в 2012 году в связи с нехваткой абитуриентов и финансовыми трудностями

института. Однако еще в 2007 году ее выпускники и студенты составили костяк ансамбля «XX век», который продолжил функционировать на постоянной основе и активно выступает до сих пор.

Если централизованным преподавание современной музыки так и не стало, то сама по себе новая музыка как факт культурной жизни целенаправленно пошла в регионы именно в это время. Было несколько крупных проектов, предпринятых филармонией, МАСМ и «Студией новой музыки». Так, «Молодежные академии России» (2003–2005) под руководством Александра Чайковского явились своеобразным продолжением передвижных «Музыкальных Академий», начатых еще в 1990-е годы, носивших культуртрегерскую функцию и под новым названием «вдруг» представивших в своих программах десятки сочинений молодых композиторов. В 2005–2007 годах «Студия новой музыки» осуществляет один из своих наиболее масштабных просветительских проектов «Созвучие. Антология музыкального авангарда XX века» — 30 концертов, лекций и мастер-классов, адресованных российским регионам. В больших и малых городах европейской части России и Урала музыковеды и солисты ансамбля выступили перед профессиональной и любительской аудиторией, рассказывая о современной музыке, об искусстве ее слушания и исполнения, знакомя с необычными исполнительскими приемами. В дополнение к этому, начиная с X фестиваля «Московский форум» в Московскую консерваторию в качестве слушателей и участников мастер-классов приглашаются студенты региональных консерваторий и музыкальных училищ, обретающие возможность творческого общения с ведущими зарубежными композиторами и исполнителями — гостями фестиваля.

Эти же годы становятся началом новой традиции междисциплинарных абонентных циклов лекций-концертов, на регулярной основе проводимых «Студией» в Камерном зале Московской филармонии. Сверхзадачей этих культурологических проектов является создание «коллективного портрета» эпохи, запечатленного в пестром многоцветьи музыки представителей русской эмиграции и революционного авангарда («Красное колесо: к 90-летию Октябрьской революции»), а также в многоплановом сопоставлении музыкального и визуальных видов искусства («Резонансы. Музыка и живопись»).

Этих усилий, однако, было явно недостаточно. Спрос на новую музыку в какое-то время опережал предложение. Причина выяснилась несколько позже и оказалась не-

обычной. Не только в провинции, но и в столице, отчаявшись получить от своих консервативно настроенных профессоров знания о сегодняшнем состоянии своей специальности, молодые люди обратились к Интернету. Как раз между 2002 и 2005 годами высокоскоростной Интернет пришел, наконец, в крупные города России, и есть повод именно с ним связывать лавинообразный взлет интереса к новой музыке. Обмен партитурами и записями, полемика о стилях и техниках, информация о концертах и многое другое, что в XX веке определяло нормальную жизнь молодой художественной среды, переместилось в пространство всемирной Сети. «Сетевая жизнь» для многих молодых композиторов, особенно в регионах, стала едва ли не главнее консерваторского и институтского образования. Повторилась, фактически, на новом этапе, ситуация «оттепелного» времени, когда самообразование — знакомство с новинками западной музыки, официально объявленными упадочничеством и формализмом, — становилось подчас намного более важным фактором становления композитора, чем учеба у профессоров еще РАПМ'овской закалки (по сути, и по сей день не ослабевающей с поколениями академистов, продолжающих выступать под левыми лозунгами о «доступности массам музыки», которыми переболели национальные школы еще в 30-е годы прошлого века).

В это же время новая музыка осторожно вступает на территорию современного искусства, что станет одной из самых примечательных черт следующего периода. Процесс «втягивания» новейшей музыки в лоно современного искусства обычно связывают с фестивалем «Территория» — его руководителем являлся дирижер Теодор Курентзис, который уже тогда противопоставил себя академическому музицированию и смело осваивал новые пока для России поля исторического и современного исполнительства. Молодым композиторам удалось убедить греческого дирижера в целесообразности включения их сочинений в музыкальную программу невиданного по размаху фестиваля современного искусства. Так, коллективное сочинение «Lacrimosa», написанное Дмитрием Курляндским, Сергеем Невским, а также украинским лидером новой музыки Дмитрием Щетинским, исполненное ансамблем «Klangforum Wien» под управлением Теодора Курентзиса в одной программе с сочинениями Гризе и Малера, явилось крупным шагом вперед по пути общественного признания новейшей музыкальной эстетики.

В 2008 году состоялся третий по счету фестиваль «Территория», где прозвучала премьера оперы Александра Сюмака «Станция» на либретто греческого поэта Димитриса Яламаса в постановке Кирилла Серебренникова. Это было крупным событием для

русского музыкального театра — впервые в России появился полноценный мультимедийный продукт с заслуживающей внимания музыкальной составляющей.

На волне этих перемен формируются композиторские объединения, первым из которых стала группа «СоМа» (Соппротивление Материала). Отправной точкой для ее создания явилось сотрудничество молодых композиторов в журнале «Трибуна современной музыки», основанном Дмитрием Курляндским в 2005 году и просуществовавшем до 2009 года.

Несколько слов об этой новой генерации русских композиторов. Дмитрий Курляндский и Алексей Сюмак окончили Московскую консерваторию в 2002 году и буквально сразу привлекли к себе внимание музыкальной общественности в Москве и за рубежом. Их произведения в исполнении ансамбля «Студия новой музыки» впервые прозвучали, когда оба были еще аспирантами, — вначале на VIII фестивале «Московский форум», а потом — и за рубежом (в США и Голландии). Весной 2005 года была создана группа «СоМа» («Соппротивление Материала»), в которую, помимо Курляндского и Сюмака, вошли композиторы Сергей Невский, Валерий Воронов, Антон Сафронов и Борис Филановский, — впервые со времени образования денисовской АСМ-2 (и следовавших за ней мелких групп и объединений) можно было наблюдать формирование именного композиторского сообщества, объединенного общими эстетическими предпочтениями. «СоМа», кроме пропаганды определенных эстетических взглядов и произведений участников группы, решала еще две важные задачи — объединения композиторов, а также ликвидации описанного выше поколенческого разрыва. Самый старший на тот момент из участников группы Борис Филановский родился в 1968 году, самый младший Дмитрий Курляндский — в 1976 году. Первые же проекты группы — «Соппротивление материала» и «Реконструкция» (один — чисто репрезентативный, другой — нацеленный на русский советский авангард 1900–1920-х годов) — привлекли к себе внимание слушателей как в России, так и за рубежом. В манифесте группы особую роль играла коммуникационная составляющая музыки: «Музыка — самая мощная машина памяти среди всех, созданных культурой. Любая машина памяти, даже самая авангардная, работает на топливе воспоминаний <...> Музыкальное произведение — это не ноты, не звуки, не восприятие и не продукт. Это — путь. Это — коммуникативный мост, наведенный над пропастью между опытом автора и опытом „человека из публики“. И чем безнадежнее эта пропасть, тем глубже переживание, тем острее ощущение невесо-

мости, свободы от догм и правил» [3]. В этом следовало бы усмотреть некую принципиальную социальную ангажированность, поиск новых форм контакта со слушателем. Через два года после «СоМа» была образована еще одна композиторская группа «Пластика звука», презентация которой состоялась в апреле 2007 года в рамках X фестиваля «Московский форум» («Свобода звука»), в тот же вечер, что и презентация «СоМа» на этом фестивале. В состав объединения на момент его основания входили композиторы Ольга Бочихина, Владимир Горлинский, Андрей Кулигин, Николай Хруст и Алексей Сюмак (входящий также в группу «СоМа», но поддерживающий эстетические платформы обеих групп). Впрочем, «Пластика звука», состоящая в основном из студентов и аспирантов Владимира Гарнопольского, и ранее выступала в коллективных проектах: в 2004 году в Москве — с вокально-инструментальным циклом «Прометей» на стихи Р.Г. Моннау; в 2006 году в Дрездене, совместно с молодыми композиторами Германии и Австрии, — «Klang und Raum»; в 2007 году в Амстердаме, Гааге и других городах Нидерландов — со сценическим проектом «Boxing Pushkin». Некоторые из участников этой группы (Н. Хруст, В. Горлинский) находились к моменту ее основания еще на студенческой скамье, однако подошли к делу создания коллектива со всей серьезностью — продумали план проектов, издали манифест, создали интернет-страницу. Более того, именно свое поколение — поколение 25-летних — они справедливо объявляют полностью лишенным опыта жизни в условиях СССР, заявляя в своем манифесте «Двадцать шесть предложений о Новой музыке» следующее: «Приходит новое поколение, «поколение ноль», и нам выпала высокая и волнующая роль: воссоздание и продолжение языка Новой музыки. <...> музыкальный язык приобретает новое качество тогда, когда все его аспекты адекватны друг другу в выражении новой идеи, родившейся в недрах самой музыки. В частном содержится целое, а целое отражает частное: музыкальная «материя» порождает саму себя. Поэтому наше особое внимание направлено на исследование природы звука. С развитием языка музыка отрывается от каких-либо функций: развлечение, эпатаж или социальная декларация, равно как и коммуникация и эстетизация пространства не могут быть ее исчерпывающей целью» [1].

Очевидно, такая цель заявлена была «в пику» группе «СоМа». Смещение акцентов в сторону внутримызыкального, заострение проблемы языка и его адекватности материалу, понимание задачи художника как вслушивания «в поток наследуемого языка», понятого в качестве единственной «осознанной необходимости», — все это, как каза-

лось, резко отмежевывало «Пластику звука» от группы «СоМа». Так или иначе, но образование «Пластики звука» ликвидировало, наконец, досадную «брешь» в российской рецепции новой музыки Запада — область чистых звуковых поисков в диапазоне от французской спектральной школы до алгоритмики Митчела Айреса, то есть ту самую область, которая была «тайной за семью печатями» для тех, кто был молодым в начале 1990-х годов.

Третий период (2008 — настоящее время)

Собственно, именно этот период представляет наибольший интерес и должен был бы стать темой отдельной статьи. Сформулируем его основные черты:

- резкое увеличение институций и событий, связанных с новой музыкой, в том числе рассчитанных и на поддержку молодых авторов;
- стирание различий между группами и фактический их распад в новых условиях;
- лавинообразный рост новых имен композиторов преимущественно 1985–1990 годов рождения.

Несмотря на экономический кризис 2008 года, новая музыка продолжила процесс дальнейшего завоевания аудитории, обрстая институциями и открывая новые композиторские имена. В области образования, однако, картина оказалась сравнимой с предыдущим периодом. Построить полноценную систему композиторского образования удалось только в Московской консерватории благодаря активной деятельности НТЦСМ и кафедры современной музыки, состав которой в 2005–2010 годах расширился в основном за счет молодых кадров. Начиная с 2008 года коллектив педагогов кафедры и ведущих солистов ансамбля «Студия новой музыки» осуществляет разработку учебных курсов (теоретических и практических), ориентированных на музыку последнего столетия, — в настоящее время это учебные дисциплины: «Музыка XX века и новые исполнительские техники» (для ассистентов-стажеров класса «Ансамбль современной музыки», читается в течение четырех семестров), «Современные композиторские и исполнительские техники» (для студентов композиторского факультета, читается в течение четырех семестров) и «Репертуар XX века» (для студентов разных специальностей, читается один семестр). Последний из названных курсов, адресованный студентам исполнительских факультетов, имеет свою специфику, связанную с акцентуацией практического аспекта в подходе к музыкальному материалу, — в частности, рассматриваются вопро-

сы стилистически грамотной интерпретации нетрадиционной нотации и новейших приемов звукоизвлечения и исполнительства, технических трудностей и их преодоления. Для каждой специальности составляется свой каталог базовых музыкальных произведений, который по желанию педагога может варьироваться и обновляться за счет поступления нового материала. Введены были в обязательную и факультативную части образовательной программы и многочисленные курсы, посвященные истории фестивалей новой музыки, а также современному гуманитарному знанию в его связи с музыкой XX века.

Таким образом, к началу 2010-х годов, к своему 20-летию, НТЦСМ, фактически, замкнул всю цепочку социокультурного функционирования новой музыки: лекции — мастер-классы и студенческие reading sessions с участием солистов ансамбля — концертная практика, — реализовав стационарную «дармштадтскую» модель.

Однако такая благополучная ситуация с образовательным процессом сложилась далеко не везде. Выше уже было сказано о ликвидации кафедры современного исполнительства в институте имени М.М. Ипполитова-Иванова. В настоящее время в Санкт-Петербургской консерватории единственный курс современной музыки находится под постоянной угрозой закрытия в связи со своего рода «академической контрреволюцией», последовавшей после ухода из жизни Бориса Тищенко. В консерваториях других городов обстановка соответствующая. Как следствие — все события, связанные с новой музыкой, смещаются от образовательных организаций к центрам современного искусства (со всеми вытекающими отсюда последствиями, далеко не всегда позитивными для молодых композиторов). В свою очередь, центры современного искусства вводят все больше образовательных программ, связанных с новой музыкой. Именно это смещение акцентов является характерной чертой текущего периода.

Среди определяющих данную тенденцию событий последнего пятилетия (только в Москве) следует назвать:

- учреждение фестиваля «Платформа»;
- учреждение фестиваля «Другое пространство» (под эгидой Московской филармонии);
- проект «Россия глазами европейцев — Европа глазами россиян» (НТЦСМ);
- проект «Опергруппа»;
- фестиваль «Трудности перевода».

Сюда же следует отнести открытие школы-академии в городе Чайковский недалеко от Перми, еще совсем недавно претендовавшей на статус альтернативного Москве и Петербургу культурного центра. Основной движущей силой музыкальных программ фестивалей «Платформа», «Трудности перевода» и Академии в Чайковском стал ансамбль МАСМ, перешедший с 2009 года к стратегии коллективного художественного руководства. После выступления в Берлине на фестивале «MaerzMusik» в 2009 году ансамбль стал гораздо более активен. За его дирижерский пульт все чаще встает молодой дирижер, выпускник Московской консерватории Филипп Чижевский, во многом продолжающий работу, начатую Теодором Курентзисом⁵. Своего рода «эхом» середины 2000-х годов стала постановка в Пермском театре оперы и балета оперы «Дракула» Дмитрия Курляндского, состоявшаяся в рамках Дягилевского фестиваля в июне 2014 года. Уже в сезоне 2014–2015 годов театру резко снизили финансирование, в результате чего главный дирижер был вынужден отказаться от многих запланированных проектов.

«Платформа» явилась логическим продолжением «Территории», практически отказавшейся от музыкальных программ. Руководитель проекта «Платформа», театральный режиссер Кирилл Серебренников создал в лофте Винзавода пространство, вместившее в себя театр, музыку и мультимедиа. Первым музыкальным руководителем проекта стал Сергей Невский, уступивший в этом году свой пост Александру Маноцкову, который в свою очередь передал его Владимиру Ранневу. В рамках этого проекта учащиеся и выпускники школы-студии МХАТ сотрудничают с композиторами, осуществляя достаточное количество совместных акций. На «Платформе» выступили такие коллективы, как «Neue Vocalsolisten Stuttgart», ансамбль «Mosaik» под руководством Энно Поппе и другие, была осуществлена постановка хоровой оперы «Autland» Сергея Невского.

Почти в одно время с «Платформой» был создан еще один театральный проект — «Опергруппа», который возглавил оперный и драматический режиссер Василий Бархатов. Открылся этот проект премьерой оперы «Франциск» С. Невского, далее в течение сезона состоялось еще пять постановок, в том числе опер Бориса Филановского, Ольги Раевой, Елены Лангер.

Камерный фестиваль с небольшим бюджетом «Трудности перевода», проводя-

⁵ Курентзис возглавил оперный театр в Перми и все дальше стал отходить от пропаганды новой музыки: одной из его последних работ в Москве стал финальный концерт конкурса YouTube, состоявшийся 9 сентября 2010 года.

щийся ежегодно в одном из частных московских клубов, преследует просветительские цели: привлечь внимание завсегдаев богемных мест, в первую очередь, молодежи, к современной музыке. В совместной работе над этими проектами постепенно стирались черты между двумя композиторскими группами, о которых речь шла в предыдущей главе, а участие в них нового поколения композиторов 1985–1990 года рождения придало этому процессу поколенческую многослойность и (парадоксальную) гетерогенность одновременно.

Однако именно для поколения 1985–1990 года рождения данная ситуация является исключительно выигрышной. Еще раз сошлюсь на ежегодную сентябрьскую Академию в г. Чайковский, имеющую международный статус, — реальный шанс для молодых композиторов тесно поработать с преподавателями, среди которых в разные годы были Франк Бедросян и Пьерлуиджи Биллоне, Марк Андре и Бернхард Ланг, Антуан Бойгер и Жан-Люк Эрве, Филипп Леру и Франческо Филидеи. Академия в первую очередь рассчитана на студентов и аспирантов из регионов и соседних стран, но в ее работе принимают участие и москвичи, и учащиеся зарубежных музыкальных вузов. Приглашенные профессора дают мастер-классы и в Москве для студентов консерватории.

Нельзя не упомянуть также и возрождение молодежной секции Союза композиторов — теперь она носит название «МолОТ» (Молодежное творческое объединение). Этот реформаторский проект возглавил композитор и виолончелист Ярослав Судзиловский, развернувший бурную деятельность по вовлечению в объединение молодых композиторов не только из столиц, но и из регионов. Кроме того, характерной чертой работы МолОТ'а является привлечение к работе объединения музыковедов.

Итак, доступность опыта перешла на новый уровень, из Интернета (что было характерно для второго периода) в реальную жизнь. Все это приводит к тому, что композитор оказывается вовлечен в институциональный процесс со студенческой скамьи. Вернемся к началу моей статьи и попробуем ощутить разницу.

Хотелось бы видеть в развитии данной ситуации аналог тому, что происходит в Европе, однако не может не настораживать тот факт, что композиторы старшего и среднего поколения почти не включены в этот процесс. Их музыка звучит преимущественно на концертных площадках еще советского времени, а их творческой судьбой занимаются ансамбли «Студия новой музыки» и «XX век». Показательным явлением международного, более того — политического значения стал проект НТЦСМ Московской

консерватории под названием «Европа глазами россиян — Россия глазами европейцев» (сезон 2011–2013), для которого ансамблем «Студия новой музыки» было специально заказано 18 новых сочинений — девять из них были написаны авторами из Западной, Центральной и Восточной Европы (среди них Иван Феделе, Роджер Редгейт, Лидия Зелинска, Ласло Тихани, Драгомир Иосифов), а девять — российскими композиторами. В каждом концерте звучали произведения, созданные репрезентантами всех возрастных групп с обеих сторон, российской и европейской, и нельзя было не заметить, что сочинения композиторов-«семидесятников» рождали не менее, а то и более активный слушательский отклик. Наиболее удачные из сочинений проекта вошли в постоянный репертуар ансамбля, регулярно исполнялись им на гастролях и были записаны на компакт-диски. Параллельно, в рамках Года России — Германии был запущен другой проект — «KlangStream» («Звуковой поток», 2012–2013), включавший четырнадцать программ в двух сезонах и посвященный исключительно русской и немецкой музыке. В нем также соблюдался принцип равномерной поколенческой репрезентации, были исполнены сочинения русских композиторов, уехавших в Германию в 1990-е годы, и только отдельные программы (например, мультимедийный проект с участием учеников Вольфганга Рима) были отданы исключительно композиторской молодежи.

Базовым коллективом всех учреждаемых НТЦСМ концертных циклов является ансамбль солистов «Студия новой музыки». С момента своего создания помимо регулярных выступлений в концертных залах Москвы, в рамках которых, в частности, состоялось свыше 80 авторских вечеров, коллектив активно гастролирует в России и за рубежом. За прошедшие 20 лет сыграно более 900 концертов (практически каждый — с новой программой), осуществлено более 1000 российских и мировых премьер. Как и прежде, основополагающими являются три репертуарные составляющие: классика XX века, в первую очередь русская и советская, музыка современных зарубежных композиторов и музыка современных российских авторов, включая студентов и выпускников российских консерваторий. Так, в частности, одним из важнейших проектов ансамбля солистов стал цикл «Двадцать взглядов: посвящения ансамблю „Студия новой музыки“» (2013–2014), включивший премьеры 20 произведений молодых композиторов, специально написанных к юбилею коллектива⁶. Идею создания композиций-

⁶ Среди авторов сочинений — О. Пайбердин, А. Подзорова, Н. Прокопенко, Н. Попов, А. Сысоев, А. Хубеев, Н. Хруст и другие.

приношений продолжили циклы 2013 года «Посвящение Григу» и «ARTинки с выставки», в которых творческая молодежь представила пьесы, вдохновленные творчеством норвежского композитора и арт-объектами XXI века.

Серию интересных сценических проектов «Студия» реализовала в сотрудничестве с антрепризой «Новый музыкальный театр», призванных преодолеть границы между музыкальным, театральным, хореографическим искусствами с привлечением мультимедийных технологий. В рамках этого долгосрочного театрального проекта московские зрители увидели оперы «Н.Ф.Б.» В. Кобекина (1997) и «Человек, который принял свою жену за шляпу» М. Наймана (2003), аудиовизуальные перформансы — «Гимны» К. Штокхаузена (2001, 2003), «Историю солдата» И. Стравинского (2002), «Звук и свет» (на музыку А. Скрябина, 2007). Под титрами «Кругом возможна опера» прошли премьеры произведений П. Аполлонова, К. Прасоловой и С. Андрусенко (2005). Значительными событиями в художественной жизни Москвы стали недавняя российская премьера оперы «Лживый свет моих очей» С. Шаррино (2012), а также мультимедийные проекты ансамбля, среди которых, в частности, озвучивание немого кино — «Берлин. Симфония большого города» (режиссер В. Руттман; 2010), осуществленные в сотрудничестве с Театральным центром имени Вс. Мейерхольда спектакли «Индекс металлов» Ф. Ромителли и «Падение/я» с музыкой Р. Сандо, М. Маталона и М. Жарреля (оба — 2013), а также цикл «Ожидание / Erwartung — 1914 и сто лет спустя» (Россия — Австрия; 2013–2014).

Последние три проекта стали возможны благодаря поддержке Центра электроакустической музыки Московской консерватории⁷, открывшегося в 2010 году и возглавляемого до настоящего времени Игорем Кефалиди, одним из пионеров электронной музыки еще в эпоху СССР. Центр, оборудованный по последнему слову техники, сразу же заявил о себе как самостоятельными акциями, так и участием в осуществлении сценических и мультимедийных постановок⁸.

Еще одним актуальным начинанием, изначально призванным объединить все композиторские группы — и возрастные, и сформированные по эстетическому принци-

⁷ В дальнейшем — ЦЭАМ.

⁸ Прежде обучение основам электроакустики велось на базе Термен-центра и носило факультативный характер, оборудование было несовершенным и малочисленным, — материальная база будущего ЦЭАМ состояла из двух штатных единиц, пустой комнаты, одного старого магнитофона и одного компьютера.

пу, — дав максимально более широкий жанровый охват, стал фестиваль «Другое пространство». Его идейный вдохновитель и организатор Олег Пайбердин также сформировал ансамбль «ГАМ» (Галерея Актуальной Музыки), в рамках фестиваля удавалось проводить и симфонические концерты. Все программы «Другого пространства» отличались исключительной представительностью (хотя и не были лишены некоторой эклектики), а география композиторов и исполнителей простиралась от Восточной Европы до Северной и Южной Америки. Из-за регулярных финансовых и организационных трудностей в 2013 году фестиваль не смог состояться, а с 2014 года перешел под руководство Владимира Юровского — крупного эксперта в области музыки XX века, осуществившего немало премьер современных авторов⁹, что внушает надежду на возрождение «Другого пространства».

Все перечисленное здесь касается в основном Москвы, по-прежнему занимающей позицию центра и во многом определяющей культурную жизнь провинции. Если заглянуть за пределы столичного региона, то мы увидим картину, которую трудно было бы предсказать в середине 2000-х годов. Можно констатировать ослабление позиций Санкт-Петербурга, определенную изоляцию Казани и выход на арену Нижнего Новгорода, где за последние четыре года благодаря подвижнической деятельности Музея современного искусства, Нижегородской консерватории и других организаций резко поднялся интерес к современной музыке. Усилиями молодого (25 лет) композитора Марка Булошникова был создан ансамбль «NO NAME», выступающий во многих городах России. Проекты нижегородского Центра современного искусства, имеющего в своем распоряжении несколько прекрасных площадок в историческом центре старинного волжского города, по масштабу не уступают московским.

Одновременно с этим в Санкт-Петербурге судьба современной музыки перешла в основном под контроль академических институций. Конечно, сохраняется традиция фестивалей 1990-х годов («От авангарда до наших дней», «Звуковые пути»), продолжает проводиться старейший фестиваль «Санкт-Петербургская музыкальная весна». В филармонии возникают абонементы, посвященные новой музыке (в рамках которых, в частности, впервые в исполнении российских музыкантов прозвучали «Молоток без мастера» Булеза и «Прерванная песнь» Ноно). Нельзя не оценить инициативу Валерия Гергиева, довольно регулярно играющего новые симфонические сочинения, однако ка-

⁹ В том числе «Feux Follets» В. Тарнопольского с ансамблем «InterContemporain».

чество их исполнения чаще всего довольно сильно страдает. Внезапное смещение с поста дирижера Санкт-Петербургского государственного академического симфонического оркестра Александра Титова, регулярно включавшего в свои программы новые сочинения, стало тяжелым ударом для петербургских композиторов. Мероприятия фонда «Pro Arte» становятся все более редкими; художественный руководитель «eNsemble» Борис Филановский переезжает за границу. Одной из последних запомнившихся акций стал конкурс молодых композиторов «Шаг влево», открывший несколько новых имен, в том числе Дмитрия Тимофеева. Крупным событием стала постановка оперы «Два акта» Владимира Раннева на либретто Дмитрия Пригова, однако над музыкальной частью постановки работал Энно Поппе и ансамбль «Mosaik», много делающий для пропаганды новой русской музыки в Европе. В противовес кафедре сочинения Санкт-Петербургской консерватории была лицензирована и открыта новая кафедра в университете, но она так и не смогла начать свою работу из-за недобора абитуриентов.

Одновременно с этим в 2013 году впервые был проведен фестиваль современной музыки «ReMusic», организованный иранцем Мехди Хоссейни, выпускником Санкт-Петербургской консерватории. Уже в 2014 году фестиваль собрал огромную аудиторию и хорошую прессу, его участниками стали швейцарские музыканты, ансамбль «Студия новой музыки» и другие известные коллективы и исполнители. В этом же году Александринский театр заявил о создании музыкально-театральной лаборатории как очередного альтернативного центра композиторского образования, однако результаты его работы мы увидим позже.

Фактический самороспуск групп «СоМа» и «Пластика звука», выполнивших свои задачи, тесная интеграция их с совсем молодыми авторами не означали, однако, даже частичной гомогенизации творческих устремлений композиторов в возрастной группе «до 40 и чуть позже». Каждый из участников этих объединений продолжал оставаться самобытным автором с достаточно узнаваемым композиторским «лицом», а молодые композиторы не подражали им, но, напротив, стремились к декларативно заявляемой самоидентификации. Причина ясна — в мире современной музыки время в последние 10 лет значительно ускорило даже в сравнении с рубежом последнего и предпоследнего десятилетий XX века. Однако тенденция «расподобления» осталась прежней — в сторону еще большего радикализма. Двадцатилетние композиторы стремились стать еще более радикально антиакадемическими, чем тридцатилетние. Можно гадать о при-

чинах того, почему возникла такая тенденция, но на поверхности находятся только две из них. Первая — это колоссальная инерция силы антиакадемического противостояния, заряда которой хватит еще надолго, так как почти все культурные организации России (за пределами Москвы) созданы еще в советские времена и наследуют советским традициям. Вторая — это выход новой музыки в «большое» пространство современного искусства, все институции которого созданы после падения СССР и где само понятие радикальности находится на грани исчезновения. У этого поколения есть первый герой, необычайно одаренный композитор Георгий Дорохов, во многом манифестировавший поиски своих ровесников. Его сочинения базировались на идиоматике акционистских движений 1960-х годов (в частности, «Fluxus»), но Дорохов придавал этим бурным жестам, часто вводимым в качестве метацитат, специфическое музыкальное содержание, лишённое присущей первоисточнику спонтанности. Опыт акционизма был пропущен композитором через глубоко личное восприятие, и провокационный жест оказывался совершенно по-бетховенски «vom Herzen». В этой субъективной прямоте высказывания молодой композитор проявлял себя вполне наследником Чайковского, Шостаковича и Шнитке. Такая субъективность, устремленность внутрь собственных душевных импульсов, но внешне выражающаяся в изменении формы контроля над временем / пространством акции, все более усугублялись от сочинения к сочинению, и неизвестно, какова была бы эволюция стиля Георгия Дорохова: его творческий путь прервался на 28 году жизни. Оставленные им сочинения могут служить своего рода мерой радикальности представителей его поколения.

На другом полюсе — 23-летний Кирилл Широков, сочинения которого полностью лишены всякой театральности и «работают» с радикализацией не столько текста, сколько контекста. Он пишет тихую, длительно разворачивающуюся музыку, в которой происходит очень мало событий, и в этом аспекте оказывается близок эстетике группы «Wandelweiser» (Нидерланды / Германия), сочинения одного из участников которой, композитора Антуана Бойгера, были впервые в России исполнены Широковым в содружестве с аккордеонистом Сергеем Чирковым, солистом нескольких ансамблей современной музыки и постоянным участником ряда крупных международных фестивалей.

И, конечно, одним из главных «ключей», из которых бьет вдохновение двадцатилетних, остается преимущественно спонтанная импровизация (также отсылающая к опыту 60–70-х годов прошлого века). К числу ее адептов можно отнести Марину Полеухину,

Александра Чернышкова (Австрия) — круг этот постоянно расширяется за счет композиторов, вовлекающихся в процесс непосредственно со студенческой скамьи. Особого упоминания заслуживает композитор Алексей Сысоев, родившийся в 1972 году, и, тем не менее, аккумулировавший в своем творчестве именно вышеописанные тенденции. Сысоев пришел в академическую музыку из джаза с колоссальным опытом импровизатора; более того, он написал обширное исследование об импровизационной музыке 1960–1970-х годов, защитив его в качестве диссертации. В музыке композитор работает с конкретно-сонористической идиоматикой, полностью, однако, удаляя из нее характерную механистичность, ставя во главу угла импровизационность, спонтанность музыкального жеста.

Импровизационные группы стали создаваться в самом начале 2010-х годов Владимиром Горлинским, последовательно проводящим в своем творчестве экспериментальную линию (вплоть до создания новых инструментов и приемов нотации). Участники этих групп стремились «отпустить звук на свободу», заставить ощутить собственно музыкальное там, где его и не догадывались искать. Реален только поиск, направление, тогда как звуковой результат можно предсказать далеко не всегда. В этом приверженцы нового направления отчасти продолжают линию «объективной музыки» (музыки объектов) Курляндского, однако уже вне рамок жесткого, линейного формообразования, свойственного их старшему коллеге. Часто выступления этих авторов и групп путают с перформансом, но это не совсем так; впрочем, и сами авторы отрицают связь с перформансом и примат жеста в своем творчестве. Композитор может идти от объекта, но без «объективности» в понимании Курляндского. Более того, это ответ на вызов времени, требующего нового синтеза искусств. Заказчиками таких сочинений выступают в первую очередь художественные институции (Арт-Москва, Премия Кандинского). Проснувшийся в последнее время интерес к новому очерчиванию границ музыкального характеризует поиски нового поколения композиторской молодежи. Новая музыка осваивает пространство арт-галерей, сама становясь живым звучащим арт-объектом. К сожалению, в моем историческом обзоре нет места для того, чтобы дать развернутые творческие портреты упомянутых здесь молодых авторов, как они того заслуживали бы. Это, вероятно, задача еще одной статьи. Теперь же пора подвести итоги.

За более чем двадцать постсоветских лет три поколения композиторов вывели современную русскую музыку на международную орбиту с принципиально иной траек-

торией, чем это было на рубеже 1980–1990-х годов. То явление русской музыки было подобно быстро вспыхнувшей над горизонтом и скрывшейся из поля зрения комете; нынешний свет, исходящий от русской музыки, не столь ярк, но в большей степени отражает драматическую реальность нынешней России. В каждом (временном) кадре спектрального состава этого света резко выделяется супрематический черный клин радикализации композиторского письма. Он пронзает собой массу инертных, красновато-бледных линий, фактически не меняющих свои очертания с советских времен (разве что тогда их цвет был радикально ярче). Как я уже писал, эта тенденция с течением времени будет только нарастать, поскольку в общем и целом подобная радикализация является в первую очередь ответом на очевидную аморфность художественной ситуации в России за пределами трех-четырех крупных культурных центров. Более того, нарастать она будет по мере стремления оформить общероссийскую культурную ситуацию по образу и подобию советской. До сей поры все эти попытки носили карикатурный характер, но неизвестно, что будет в ближайшем будущем.

В конце 2013 года в рамках очередного фестиваля «Московский форум» Московскую консерваторию посетил Хельмут Лахенман. Прошло ровно двадцать лет с того момента, как Й.-П. Хиккель, также приехавший на этот фестиваль и читавший свой доклад одновременно с моим, составившим основное содержание этой статьи, познакомил тогдашних учеников класса Денисова с его творчеством (что, напомним, положило начало процессу радикализации композиторского письма в те далекие времена). Сегодняшняя молодежь, да и сорокалетние композиторы слушали лекции Лахенмана и его музыку как откровения живого классика, стоящего в одном ряду с Моцартом, Малером, Веберном. Подобно тому, как поэтика Лахенмана пережила общественный контекст, ее породивший, так и новая русская музыка, во многом начавшаяся с уроков лахенмановской языковой радикальности, давно пережила чужую радикальность, вписав собственную в сумеречный и лишь снаружи кажущийся стабильным общественный контекст постсоветской России. И в эти дни пребывания Лахенмана в Москве не у одного свидетеля мучительно трудного становления российской композиторской сцены последних двух десятилетий родилось ощущение того, что круг замкнулся. Начинается новый этап. Однако подведение его итогов, естественно, явится задачей будущих исследователей.

Литература

1. Двадцать шесть предложений о Новой музыке // Пластика звука: инициативная группа: [сайт]. URL: <http://sound-p.ru/26predlojenij/> (дата обращения: 06.12.2014).
2. Капырин Д. Мое композиторское поколение — воспоминания и размышления // Композитор Дмитрий Капырин: [сайт]. URL: <http://www.capyrin.com/art3R.htm> (дата обращения: 11.12.2014).
3. Манифест // СоМа: Группа композиторов «Сопротивление Материала»: [сайт]. URL: <http://www.stres.iscmrussia.ru/manifestr.html> (дата обращения: 06.12.2014).
4. Уманский К. Исповедь сына века // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 64–66.
5. Филановский Б. Без Шостаковича // ForumKlassika.ru — дискуссии об академической музыке: [сайт]. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-4131.html> (дата обращения: 11.12.2014).