

Тарнопольский Владимир Григорьевич

tarnopolski@mosconsv.ru

композитор; профессор, заведующий Кафедрой современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Prof. Vladimir G. Tarnopolsky

tarnopolski@mosconsv.ru

composer; Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Head of Contemporary Music Department

В. Г. Тарнопольский

ИТОГИ ДВАДЦАТИЛЕТИЯ

Представляем вашему вниманию беседу композитора Владимира Григорьевича Тарнопольского и главного редактора Журнала Общества теории музыки Анны Амраховны Амраховой.

А. А.: Владимир Григорьевич, давайте начнем с «ревизии» событий, о которых написана статья Ф. Софронова. Например, в ней четко прослеживается мысль, что минимализм в России возник как антитеза академизму. Так ли это на самом деле?

В. Г.: Вы знаете, этот «острый вопрос» уже сам собой характеризует специфику современной российской музыкальной ситуации. Он мог возникнуть только в России, потому что в профессиональной среде ни в одной из европейских стран сейчас он просто не мог бы появиться! Все, что можно было сказать о минимализме в мире, уже давно сказано. Замечательное время американских пионеров минимализма — 1960-е годы — давно стало историей, уже в 1980-е годы они — родоначальники этого направления — трансформировали идеи репетитивности в более традиционные концертные и оперные форматы. С другой стороны, в последней четверти XX века некоторые европейские композиторы с «традиционным андерграундом» по-своему адаптировали идеи репети-

тивности: Андриессен¹ — где-то на пересечении со Стравинским, Пярт или Тавернер — на взаимодействии с языком старинной музыкой, Корндорф — реконструируя языческую обрядность. Сегодня минимализм в его «чистом виде» занял свое место в программах «исторических» концертов (американская музыка 1960–70-х годов); в качестве фонов, своего рода звуковых обоев, его можно услышать, скажем, на каких-нибудь выставках или в супермаркетах. И только у нас минимализм — все еще «актуальное искусство»! К тому же у нас его совершенно безбожно объединяют еще и с культом Кейджа, против эстетики которого минимализм вообще-то был направлен. (Это, кстати, еще и свидетельство нашей адекватности в понимании самого Кейджа!). Тот факт, что у нас минимализм продолжает оставаться предметом дискуссий в профессиональной среде, говорит о состоянии этой самой профессиональной среды. Давайте еще начнем обсуждать в консерватории особенности позднего стиля песен какого-нибудь ВИА «Голубые гитары» при Москонцерте 1970-х годов.

Мне кажется, распространение минимализма в России имеет несколько различных причин. Прежде всего, это было простое восполнение той «ниши», которая у нас отсутствовала, хотя произошло это лет двадцать спустя. Как известно, в Америке минимализм возник в 1960-х годах, у нас он получил широкое распространение только к середине 80-х годов. По закону сообщающихся сосудов рано или поздно он должен был к нам проникнуть.

Я случайно стал свидетелем того, как этот «механизм» у нас «запустился». В самой середине 1970-х годов Эдисону Денисову прислали из Франции какую-то пластинку с минималистской музыкой. В те годы он был едва ли не единственным композитором, который имел постоянные контакты с европейскими коллегами и щедро делился этой информацией. Он передал эту пластинку Алексею Любимову, и из рук Любимова все пошло дальше. Помню, как несколько студентов вместе с Денисовым прослушали пластинку целиком, и он очень иронично отнесся к этой музыке.

Я, тогда еще студент второго курса [Московской консерватории. — *Ред.*], будучи заинтригованным демонстративным уходом минималистов от всех актуальных вопросов музыкального языка, попробовал написать минималистские пьесы, которые назывались «Три композиции Хуана Миро», и за которые, кстати, получил большие неприят-

¹ По просьбе В.Г. Тарнопольского некоторые фамилии даны в транслитерации, отличающейся от нормативной. — *Ред.*

ности на экзамене. Правда, одновременно с этим я показал на экзамене и нечто «шток-хаузенское», что тогда меня интересовало гораздо больше. Это был 1975 год. Как раз тогда у Алексея Любимова (а он до этого играл «классический» авангард — Шёнберга, Веберна и Денисова) начался период отхода от авангарда на другие пути. И Любимов, и его друзья очень заинтересовались этим движением. То есть первая причина была самая простая — попробовать самим.

Вторая причина мне кажется более глубокой. В России это направление развилось на очень плодотворной почве, потому что здесь, наряду с тенденцией к «европейскости», всегда была очень сильна и противоположная «антиевропейская» тенденция. И как раз пришедший из Америки минимализм сыграл роль такой альтернативы. Совсем не случайно именно это название — «Альтернатива» — получил и основанный Любимовым фестиваль, который стал в середине 1980-х годов «манифестной» площадкой, на которой минимализм утверждался в качестве нашего «почвенного» явления. Это стало тем, что сейчас можно было бы назвать «музыкой поколения X». Конечно же, это была в какой-то степени и альтернатива «совковому» академизму, но так как к тому времени он был уже давно «скомпрометирован». Главная и самая острая полемика все же шла по другой оси — именно с европейским авангардом. Это был «наш ответ Чемберлену».

Я совсем не хотел бы, чтобы меня примитивно причислили к «врагам минимализма». В некоторых своих пьесах я не раз вполне сознательно использовал репетитивные идеи, например, кульминация моей оперы «Когда время выходит из берегов» по сути минималистична, хотя репетитивное развертывание там является лишь одним из пластов сложносоставной ткани.

В последние десятилетия у нас особое распространение получил именно воинственно-дилетантский минимализм. Композитор сорок минут гоняет пустые арпеджио за фортепиано а la Первый этюд Шопена, но конечно, без его наполненности, а публика принимает это за откровение. Сегодняшний российский минимализм (под девизом «20 лет спустя», «40 лет спустя» и так далее) — вовсе не альтернатива авангарду, а «капитуляция» перед ним, и одновременно одна из форм психологического «самосохранения» композитора от сложностей сегодняшнего мира. Несмотря на внешнюю радикальную убежденность наших адептов этого движения, для меня это своего рода маска растерянности композитора. Одновременно за этим стоит иногда прекраснодушное, иногда коммерческое желание понравиться широкой аудитории.

А. А.: *Значит, не антиакадемизм, а капитуляция?*

В. Т.: Да, если ты не готов производить высокотехнологичные мерседесы, но не желаешь в этом признаться и хочешь сохранить лицо, то можно говорить: «А мне не нужны ваши мерседесы, я и самокатом обойдусь!» И объявить своей идеологией: «Я — принципиальный минималист». Но это классический случай психологической подмены, об этом еще в древности басни про лису и виноград писали.

В сегодняшнем отечественном минимализме меня отталкивает то, что он служит оправданием для отказа от серьезной профессиональной работы и, более того, становится фундаментом для целой идеологии. Это, конечно, отражает в целом нашу извечную проблему с рабочей этикой, и об этом русские классики уже все написали, здесь нечего добавить.

Принцип «экономии усилий» характерен отнюдь не только для минималистов. Могу здесь вспомнить один эпизод в классе моего педагога Николая Николаевича Сидельникова. Как-то один из бывших студентов принес ему на показ свою новую «пуантилистическую» сонату а la Веберн. Партитура представляла собой только половину сочинения, а дальше нужно было играть справа налево, что, вобщем-то, конечно, бывает у Веберна, но Веберн все всегда тщательно выписывает, осмысливает и прослушивает каждую ноту, словно бережно взвешивая ее на каких-то своих эстетических весах. Здесь же важна была сама идея инверсии, не эстетика, не эстетизм Веберна, а лишь идеология — «Веберн» (тогда это было «актуально»). Но этот молодой автор (кстати, очень талантливый!) не хотел тратить свои силы «впустую». И, кстати, со временем вполне закономерно этот путь привел его к «новой простоте».

А. А.: *Это стремление быть понятым после той рафинированности, которую нес в себе авангардизм. Во всяком случае, антиакадемизм во всем этом можно узреть с большой натяжкой...*

В. Т.: Антиакадемизм здесь отнюдь не главное, противопоставление направлено в сторону европейского авангарда. А сам минимализм уже давно стал, можно сказать, весьма коммерческим «новым российским академизмом».

Исторически так сложилось, что многие «блага» цивилизации, в том числе и многие новые формы искусства, завезли нам с Запада, и у нас этот комплекс до конца не изжит. Мы постоянно как бы пробуем это искусство «на зуб»: «что с ним делать?». Для Запада оно вполне естественно — там оно родилось, росло, эволюционировало, вла-

мывало идеологию, взрывало общество. К нам же каждый раз завозят «новую партию». Вот «завезли» минимализм! Но здесь эта туфелька примеряется совсем на другую ногу. Поэтому и результаты получаются иные. Вдруг оказывается, что минимализм — это «наше все»! Абсолют, конечная точка истории, стирающая и поглощающая все остальное.

Есть еще один момент. Когда я был студентом, в советское время, как и все, думал: Постановление 1948 года и все, что за этим последовало, — это следствие внедренной «сверху» сталинской идеологии. А в 90-е годы понял, что причина гораздо глубже, «онтологичнее» — в России не только «сверху», но и «снизу» существует своего рода категорический императив «народности», который может принимать совершенно разные формы — от изначального «профессионального диссидентства» Мусоргского (ради подлинной народности) до минималистского популизма, одинаково успешного как в коммерческом рекламном бизнесе, так и в области «актуальной» культуры, адресованной так называемой «либеральной среде» (часто это одни и те же композиторы!).

Знаете, в этой связи я вспоминаю один замечательный эпизод. В 1991 году, когда товары и продукты уже почти исчезли с прилавков, а счастье капитализма так и не наступало, в одном из появившихся на нашем телевидении ток-шоу под названием типа «Давай поженимся»² ведущий задает вопрос жениху: «Представьте себе, что у Вас через неделю свадьба и Вы хотите подарить Вашей невесте что-то совершенно особенное, абсолютно неожиданное, что-то уникальное, то, что запомнится на всю жизнь. У Вас нет никаких проблем с деньгами, подключите всю Вашу фантазию и представьте себе, что Вы попадаете в... — здесь ведущий закатывает глаза и с дрожью в голосе выдыхает: — в супермаркет! Что бы Вы купили?». В неосвященной Москве 1991 года банальный супермаркет был символом самой изысканной роскоши. Точно так же, как минимализм в Москве 2000-х годов, по-прежнему «не очень взыскательной». Впрочем, должен сказать, что молодых композиторов минимализм сегодня интересует крайне мало — это, скорее всего, тупик 50–60-летних.

А. А.: Я еще хотела задать вопрос об академизме, который все время фигурирует с каким-то отрицательным ореолом, а все остальное — «новая музыка», она антиакадемична. Но получается, что и академизм разный бывает. Если несколько десятков лет писать музыку в тех эстетических рамках, которые были приняты в 50-е годы

² Передача вышла в эфир в 2008 году. Скорее всего, имеется в виду игровое шоу «Любовь с первого взгляда», стартовавшее на отечественном телевидении в 1991 году. — *Ред.*

прошлого века, допустим, в среде авангардистов второй волны, то это сегодня тоже уже академизм.

В. Т.: Совершенно с Вами согласен — любые индивидуальные технические открытия, любые новые стили сегодня очень быстро становятся общеупотребительными и «академизируются», то есть становятся предметом учебного изучения. То, что вчера казалось таким новым, довольно быстро становится академизмом. И в наш информационный век эта скорость нарастает. Лет десять назад я был поражен, когда руководитель одного немецкого фестиваля мне сказал: «Понимаешь, поставить в программу пьесу Лахенмана — это всегда „верняк“. Ты ничем не рискуешь, он все равно хорошо пройдет!». Это было сказано в то время, когда у нас музыка Лахенмана воспринималась как нечто суперрадикальное. Не так давно Лахенман был в центре программ нашего «Московского форума» 2013 года, где «Студия новой музыки» и «Ensemble Modern» на протяжении недели по отдельности и совместно играли его сочинения. И теперь для наших музыкантов музыка Лахенмана — это тот *Gradus ad Parnassum*, который каждый должен обязательно пройти в рабочем порядке.

Искусство всегда пытается преодолеть пределы конвенционального — того, что сегодня является общепринятым. Само понятие «неконвенциональное» подвижно по определению, его смысловые границы постоянно смещаются. Конечно, далеко не все, что ново, является интересным, но все, что интересно, — действительно ново. Отсюда — культ идеи «прогрессизма», постоянного открытия новых средств.

Возвращаясь к тому же Лахенману: в 1960–70-х годах, когда он вырабатывал свой новый язык, — это было настоящим прорывом. Сегодня же, когда очень многие немецкие композиторы (да и молодые российские тоже) используют его открытия, — это стало вполне конвенциональным, я бы даже сказал «учебно-методическим». Во всяком случае, в обязательном порядке прохожу этот материал со своими студентами. При этом в сочинениях Лахенмана ясно ощущается та «аура» первозданности, которая, по словам Вальтера Беньямина, и делает искусство искусством. А в пьесах его многочисленных последователей вроде бы и средства те же или даже «круче», но вот с этой самой аурой подлинности — большие проблемы.

Я, кажется, где-то уже рассказывал о том, что несколько лет назад «Ensemble Modern» провел в Германии двойной концерт-портрет, где мне посчастливилось составить пару самому Лахенману. Кроме собственно концерта у нас состоялась также и не-

большая открытая дискуссия, на которой мы с ним говорили именно об этих проблемах — о первичности и подражательности, об ауре оригинальности и «усталости» эпигонства, которое девальвирует сам оригинал. Я тогда высказал примерно то, что говорю сейчас, и, должен сказать, нашел с его стороны полное понимание.

А. А.: *Проблема концептуализации в культуре тесно связана с рефлексией. Стоит только что-то назвать, и моментально стиль превращается в метод и своего рода разменную монету. Помните, как у Райкина в миниатюре о дефиците: «Ты купил, я купил, мы его не любим — он тоже купил».*

В. Г.: Абсолютно верно. Проблему «красного смещения» нужно осознавать не только в астрономии, но и в искусстве. Новейшее быстро перемещается в отработанное, неконвенциональное — в конвенциональное и академическое. Это закон движения в искусстве. Вообще, я представляю себе музыкальную историю как своего рода археолог: в ней постоянно происходят процессы оседания «высокого» в «низкое», то есть открытия гениев со временем «спускаются» в пласты массовой культуры. Квартовые ходы в басу, которые были новшеством и предметом сочинения во времена Корелли или Вивальди, спустя три века были узурпированы поп-культурой: трудно найти какую-нибудь советскую песню 1960–70-х годов, где в басу не было бы этого «золотого» хода — *e-a-d-g*. И этот принцип оседания культурных пластов касается всего: искусство Мондриана, Кандинского, которое было вызовом своему времени, сейчас украшает предметы быта — достаточно зайти в магазин тканей. Один раз я страшно удивился, был почти шокирован, когда в городском автобусе вдруг услышал звонок «мобильника», который наигрывал мелодию с характерным расходящимся рисунком (*noem: fis-g-f-as-e-a-es-b-d-h-cis-c*). Но это же серия из «Прерванной песни» Ноно! Боже, уже добрались и до додекафонии! Мне кажется, что сущность поп-культуры в том и состоит, что она «паразитарна» (в биологическом значении этого слова) по своей природе — питаясь высокой культурой, она как бы абсорбирует то, что уже давно пережевано.

С другой стороны, превратившаяся в идею-фикс мысль о том, что новое и только «новое любой ценой» двигает искусство, тоже довольно наивна.

А. А.: *«Поэт в России — больше, чем поэт». Получается, что и композитор? Тем интереснее поговорить о том смысловом поле, которое присутствует в современном концептуализме. Насколько оно «содержательно»?*

В. Т.: Количество культурных наслоений нарастает, художественная культура стремительно развивается и обогащается. Это развитие, как новые веточки на растениях, направлено в разные стороны. Естественный отбор того, что интересно, а что нет, что выживет, а что не найдет продолжения, всегда осуществляли знатоки, которые представляли привилегированные классы, — что, конечно, несправедливо. Однако сегодня складывается совершенно новая ситуация. В победившей либерально-демократической модели общества главным критерием всего является степень востребованности большинством. При этом возникает совершенно новый, можно сказать «онтологический вопрос»: а способно ли искусство, иерархичное по своему определению (то есть предполагающее, что имеются некие «абсолютные» образцы и ценности), выжить в мире победившей либеральной идеологии, где все ценности относительны, а оценщиком выступает рынок. Разрешимо ли в принципе противоречие между либеральной идеологией общества и иерархической идеологией искусства?

Другая проблема состоит в том, что Адорно очень точно называл «амузией». Речь идет об утрате нашей способности к чувственному восприятию искусства, об отсутствии или отмирании тех нервных окончаний, которые призваны воспринимать искусство. На мой взгляд, сейчас в нашем обществе просто какая-то эпидемия амузии. Но это касается не только нас.

С развитием концептуализма идейно-отвлеченная часть замысла (концепт) стала полностью преобладать над материалом, а сам материал искусства и искусность работы с этим материалом становятся вообще не существенными категориями. В принципе, такое искусство можно не показывать на выставках, не играть в концертных залах, его можно «рассказать». Здесь даже наши «сверхзалитературенные» передвижники «отдыхают»!

Один из моих очень талантливых студентов считает, например, что, в сущности, все равно, чем и как творить — словами, звуками или объектами.

В своих опытах композиторы-концептуалисты выводят композиторскую форму деятельности за пределы музыки как сложившейся художественной практики. Собственно, то же, но еще более радикально, происходит с визуальными искусствами. Может быть, это те самые поиски новых форм, которые всегда двигали развитие искусства; но возможно, что сейчас формируется какая-то новая социальная практика. Она, может быть, развивается где-то рядом с музыкальным искусством, может быть, пересекается с

ним, но она принципиально другая, потому что для авторов этой «другой практики» конкретный материал искусства совсем не играет никакой роли. Здесь не важно и художественное мастерство. Как декларировал куратор Берлинской биеннале 2012 года Артур Жмиевски, мастерство не играет никакой роли, главное — политическая направленность! Такая идейная направленность «похлеще» любого соцреализма будет!

Художник-концептуалист больше не исходит из материала своего искусства, не проецирует на него свои замыслы, а творит чистые идеи — бестелесные гомункулусы-концепты. Это какая-то чистая «идеология», а музыка (визуальное, хореографическое — нужно подчеркнуть) может «прилагаться отдельно». А может уже и не прилагаться вовсе. Оказалось, что у нас, только что переживших крах идеологии, она опять, в который раз в нашей истории, востребована! И главное, заметьте, опять — Идеология, а не Работа.

Почему у нас все, даже искусство, превращается в пустую идеологию? Для себя я объясняю это особенностями нашей культурной истории. Россия наследовала свое философское мировоззрение как бы непосредственно «из греческих рук», не из римских, а именно из греческих — через Византию. И она во многом наследовала платоновской традиции, для которой есть два параллельных мира — мир идей и мир вещей. А европейская философия развивалась в рамках аристотелевской традиции, где эти понятия неразрывны, где идея не может существовать вне материи. Разумеется, и в том, и в другом философском подходе есть своя высочайшая ценность. Но искусство не может обойтись без непосредственного контакта с материалом, иначе оно изменяет себе.

Для меня сущность искусства заключается как раз в «умной красоте», в «рациональной чувственности» материи искусства — то есть особой организации звуков в музыке, цвета и света в визуальных произведениях. В мультимедийных проектах все это возводится еще в какую-то новую степень. А многое в современном «концептуальном искусстве» я классифицирую для себя как некую новую социальную практику. В этом понимании оно мне может быть интересно.

Подобно тому, как в средневековье от теологии отпочковались наука и философия, может быть, сегодня происходит процесс зарождения новых практик, отпочковывающихся от того, что мы традиционно называем искусством.

Но даже если это так, то очень часто у меня возникает один и тот же вопрос: если Дюшан выставил в студии писсуар сто лет назад, а выставляемые сегодня готовые объек-

ты не вносят ничего нового в саму концепцию «концептуального искусства», то как еще это можно назвать, если не крайним консерватизмом? Если сама концепция концептуализма остается в сущности неизменной — выставки ready made, где сами же выставленные объекты принципиальной роли не играют, — то *что* я, собственно, должен оценивать, чем восхищаться? Это и есть тот самый «новый академизм», о котором мы уже говорили.

Разумеется, я здесь говорю не о первых и не о великих, таких как Кошут или Раушенберг, а об их многочисленных последователях. Ведь концептуализм не только легко допускает эпигонство, но и как бы его заведомо предполагает и «программирует». И когда концептуализм гениев превращается в концептуализм массовой культуры, то он не просто подменяет собой искусство, он его «забывает» культивированием тех навыков, которые провоцируют атрофию собственно *художественного* восприятия. Знаете, если нескольким поколениям людей будут с детства туго бинтовать ноги (как когда-то аристократическим девочкам в Китае, где это считалось признаком красоты), то они просто потеряют способность ходить. Мне кажется, что для искусства это совсем не безобидная тенденция.

А. А.: А Вы не боитесь, что после этих Ваших слов Вас могут записать в антидемократы?

В. Т.: Конечно, но такой взгляд крайне поверхностен. Можно закрывать глаза и не видеть эти фундаментальные проблемы, но они ведь от этого не исчезнут. Может ли вообще искусство, заведомо «высокое» по своей природе, предполагающее некие абсолютные ценности, существовать в современном либерально-демократическом обществе без социальной маргинализации? Да что там искусство, та же проблема стоит во всем мире с «интеллектуальными издательствами», а ведь в этой сфере потенциальных потребителей на порядок больше! В либеральном обществе все и вся принципиально равны, и значимость всего определяет лишь рынок. Рынок все превращает в товар, включая и «символические продукты» искусства.

Так, если судить по продажам, рыночная стоимость двух австрийских музыкантов — Гайдна (как звучит!) и, скажем, победившего на последнем песенном конкурсе Евровидения Кончита Вурст (или Кончиты Вурст, смотря какой пол взять за основу) — несопоставима. Вурст на несколько порядков опередит старика Гайдна! И для общества либеральных ценностей такое положение вещей абсолютно нормально, говорю об этом

без всякой иронии. Рынок всех расставил на свои места, и, конечно, массовая культура победила.

Но в истории Австрии XX века были и другие периоды, когда государство «воспитывало» общество и боролось с либеральными идеями свободного выбора. В середине 1930-х годов государство диктовало обществу систему ценностей, культивируя «высокое национальное искусство», пропагандируя как раз Гайдна и Бетховена. Хорошо? Да, но... такое общество было обществом попрания прав большинства (отнюдь не только в художественных вкусах), обществом насилия, подавляющим все инакомыслящее. И называлось оно фашистским.

Я привел этот пример для того, чтобы показать весь драматизм ситуации «общество — искусство». Вопрос в том, может ли быть сформировано такое общество, которое даст возможность культуре «проплыть» между Сциллой все уравнивающего тотального либерализма и Харибдой «правильно и ценностно воспитывающей» диктатуры? Бывает ли такое вообще?

А. А.: А что Вы думаете относительно последнего поветрия — нового синтеза зрительных и слуховых эффектов, импровизации в сочинениях поколения 1990-х годов?

В. Г.: Освоение новых технологий — уже само по себе творчество. Это относительно новое направление и здесь есть много всякого разного. В истории искусства систематически происходит «смена вех» — периоды так называемого «чистого искусства» чередуются с периодами «синтеза искусств», и сейчас, наверное, мы переживаем именно такое время. Новые технологии не просто помогают, но провоцируют нас на творческие исследования в этой области. Так что для художников сейчас открываются феноменальные перспективы.

Но и опасности на этом пути тоже уже вырисовываются. Два года назад к нам приезжал с мастер-классом один из столпов немецкого авангарда замечательный композитор Николаус Хубер. Я его спросил, почему среди молодых немецких композиторов в последнее время такое распространение получили мультимедийные импровизации. Он ответил: «Наша молодежь сегодня просто не в состоянии по шесть часов в день сидеть за роялем или со скрипкой, что-нибудь „выучивая“. Поэтому немного поиграв, они сразу идут импровизировать. Им приятно именно свободно музицировать, а не изучать». Вопрос здесь в том, где лежит граница между собственно развитием (о котором я уже так много сейчас говорил) и простым «пасованием» перед трудностями освоения ремесла. В каждом конкретном случае — это очень индивидуально.

Вообще-то, это прекрасно, когда создание музыки доставляет удовольствие, непосредственная «радость делания» искусства — одна из первичных его функций. При этом лично для меня здесь критерием является соотношение «тактильности» и слухового / зрительного сочинительства. Мне интересна *интерактивность* этого процесса, *как* импровизатор реагирует на любую «неожиданность». Но хочу сказать, что и в импровизации, лично для меня, *перформативный* момент не может быть важнее *звукового результата*. Так что мой критерий — а что все-таки у художника «на выходе»?