

Анна Амраховна Амрахова

amrahova54@mail.ru

Доктор искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая Научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории, главный редактор Журнала Общества теории музыки

Левон Оганесович Акопян

levonh451@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором теории музыки, заведующий Отделом современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания

Константин Владимирович Зенкин

kzenkin@list.ru

Доктор искусствоведения, проректор по научной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Лариса Валентиновна Кириллина

larissa_kir@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Александр Михайлович Раскатов

a.raskatov@gmx.net

Композитор, член Союза композиторов России, член Ассоциации современной музыки, член Российского авторского общества

Джахангир Селимханов

jselimkhanov@osi-az.org

Музыковед, заслуженный деятель искусств Азербайджана, советник ректора Бакинской Музыкальной Академии имени У. Гаджибекова, эксперт Министерства Культуры и Туризма Республики Азербайджан по вопросам нематериального культурного наследия, член Европейского Культурного Парламента

Виолетта Николаевна Юнусова

violetta_yunusov@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Assoc. Prof. Anna A. Amrahova, D.A.

amrahova54@mail.ru

Associate professor of Music Theory Department of Mikhail Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Head of Research Analytics Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russia's Music Theory Society

Prof. Levon O. Akopyan, D.A.

levonh451@yandex.ru

Head of Music Theory Sector, Head of Department of Contemporary Problems of Musical Art of State Institute for Art Studies

Prof. Konstantin V. Zenkin, D.A.

kzenkin@list.ru

Vice-rector for Research, Professor of Foreign Music History Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Prof. Larissa V. Kirillina, D.A.

larissa_kir@mail.ru

Professor of Foreign Music History Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Alexander M. Raskatov

a.raskatov@gmx.net

Composer, Member of Composers' Union of Russia, Member of Association for Contemporary Music, Member of Russian Authors' Agency

Jahangir Selimkhanov

jselimkhanov@osi-az.org

Musicologist, Honored Artist of Azerbaijan, Rector's Adviser of Hajibeyov Baku Academy of Music, Expert of the Ministry of Culture and Tourism of Republic of Azerbaijan on Intangible Cultural Heritage, Member of the European Cultural Parliament

Prof. Violetta N. Yunusova, D.A.

violetta_yunusov@mail.ru

Professor of Foreign Music History Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Национальные школы в эпоху глобализации: «история с географией»
(интервью и беседы с Л. О. Акопяном, К. В. Зенкиным, Л. В. Кириллиной,
А. М. Раскатовым, Дж. Селимхановым, В. Н. Юнусовой, ведущая — А. А. Амрахова)

Аннотация

Что есть «национальное» в музыке? Как этот феномен проявляется в настоящее время, в эпоху глобализации? Эти и другие вопросы по данной проблематике обсуждаются в ходе виртуального «круглого стола» с участием ведущих специалистов в области истории и теории музыки и музыкальной культуры (Л. О. Акопяном, К. В. Зенкиным, Л. В. Кириллиной, Дж. Селимхановым, В. Н. Юнусовой). Специальный гость: А. М. Раскатов, российский композитор, в настоящее время проживающий во Франции.

Ключевые слова

Национальные школы в музыке, феномен «национального» в музыке, Запад и Восток, русская музыка, современная музыка, постнеклассическая эпоха, глобализация

National Schools in the Era of Globalization: “history with geography”
(interviews and conversations with L. O. Akopyan, K. V. Zenkin, L. V. Kirillina,
A. M. Raskatov, J. Selimkhanov, V. N. Yunusova, presenter — A. A. Amrakhova)

Abstract

What is “national” in music? How this phenomenon is effected today, in the era of globalization? What is the relationship between “national” and “ethnic”? Those and others questions on given areas are discussed in the course of the present virtual «round table» featuring the leading experts in the history and theory of music and music culture (L. O. Akopyan, K. V. Zenkin, L. V. Kirillina, J. Selimkhanov, V. N. Yunusova). Special member: A. M. Raskatov, Russian France-based composer.

Keywords

National music schools, phenomenon of “national” in music, West and East, Russian music, contemporary music, post-non-classical era, globalization

Дорогие друзья!

В этом номере мы вновь обращаемся к рубрике «Из истории — в теорию». Выбор темы очередного «круглого стола» показался актуальным по многим причинам. Изменение геополитической карты мира на рубеже XX – XXI веков повернуло в другую плоскость противостояние между Востоком и Западом, которое дополнилось непростыми взаимоотношениями между Севером и Югом. В основе новой конфронтации — увеличение взаимозависимости частей мира, которое спровоцировало ускорение динамики структурных и системных изменений во всех сферах жизнедеятельности: экономике и политике, идеологии и технологии, демографии и образовании — в самой культуре.

Сама глобализация явилась проблемопорождающим феноменом: вызов, который она бросает современности, не только ставит множество новых вопросов, но заново заставляет искать ответы на старые, казалось бы, решённые давным-давно. В сложившихся условиях потребовали переосмысления классические дихотомии локального и глобального, разнообразного и единообразного, универсального и отдельного.

Один из самых ключевых вопросов, над которым ломают головы политики, социологи и философы — каково влияние глобализации на национальную идентичность? Каждый этап социокультурного состояния общества выдвигал свои модели трактовки последнего как феномена. С романтизмом вошли в наш обиход представления о национальном характере, душе, психологии. Модернизм привнёс в эту сферу убеждённость в том, что нация являет собой лишь продукт экономических изменений, деятельности государственных институтов, системы всеобщего стандартизированного образования. В постнеклассическую эпоху даже национальная самоидентификация стала восприниматься как миф и свойство дискурса¹. В сфере музыкального искусства эта проблема выглядит ещё более радикально: актуально ли сегодня вообще использование такого понятия как «национальная школа» в музыке, когда молодые композиторы в своих исканиях все без исключения ориентируются на Запад, а само «национальное» как будто вовсе ушло из сопутствующих стилю определений.

Чтобы разобраться с непростой проблематикой в этой сфере, мы решили обратиться к ведущим специалистам в области истории, теории музыки и культуры, — к тем людям, которые с проблемой национального в искусстве соприкасаются плотно, хотя степень их погружения в соответствующий круг вопросов и внимание к ним обусловлены различными факторами: происхождением, местом проживания, интересами.

Сперва мы встретились с **Константином Владимировичем Зенкиным** (род. 1958, Москва), доктором искусствоведения, профессором кафедры истории зарубежной музыки и проректором по научной работе Московской консерватории имени П. И. Чайковского. В своих работах и выступлениях он не раз обращался к теме национального в музыке, и за годы изучения у него появилась своя точка зрения на данную проблему, неоднократно выверенная в многочисленных публикациях. Из беседы с Константином Владимировичем «выкристаллизовались» тематические направления нашей рабочей анкеты, так как это не совсем вопросы, но своего рода проблемные поля. Пользуясь современными скоростными технологиями общения, данную анкету мы выслали ряду специалистов по соответствующим вопросам, и в результате участниками нашего обсуждения стали:

¹ Современные социологи и антропологи утверждают, что нацию не следует рассматривать как архетип, как нечто данное человеку от рождения, а национальная принадлежность — это форма конституирования сознанием того, что затем приписывается в качестве «объективных» сторон его образа жизни. По мнению Б. Андерсона, разработавшего концепцию «воображаемых сообществ», национальная идентичность не является генетически наследуемым элементом, ее можно рассматривать как форму нарратива и перформанса, то есть создаваемого нацией коллективного повествования, представления о самих себе и «других» [2, 30-32]. (Здесь и далее все постраничные сноски-примечания выполнены ведущей «круглого стола», А. А. Амраховой — *прим. ред.*.)

Джахангир Селимханов (род. 1959, Баку) — музыковед, заслуженный деятель искусств Азербайджана, в своей профессиональной деятельности вышел далеко за пределы узкой специализации, занимал разные посты в Министерстве культуры своей страны, но не ограничился чиновничьей деятельностью: как член жюри Европейского музейного форума курирует состояние музейного дела порой и за пределами Европы;

Левон Оганесович Акопян (род. 1953, Ереван) — доктор искусствоведения, профессор, специалист по современной музыке, проблемам теоретического музыкознания, а также по средневековой армянской музыке, автор книги «Музыка XX века. Энциклопедический словарь» (М., 2010) и редактор русской версии «Музыкального словаря Гроува» (2001) и собрания сочинений Д. Шостаковича;

Виолетта Николаевна Юнусова (род. 1952, Москва) — доктор искусствоведения, профессор, специалист по изучению музыкальной классики Востока, член Международного совета по традиционной музыке при ЮНЕСКО (ИСТМ), член Совета исследовательской группы тюркоязычных народов ИСТМ.

Лариса Валентиновна Кириллина (род. 1959, Москва) — доктор искусствоведения, профессор, автор крупных исследований по европейской классической музыке (монографии о Бетховене, Глюке, Генделе) и музыке XX века.

Завершает виртуальный «круглый стол» расшифровка телефонной беседы с композитором **Александром Михайловичем Раскатовым** (род. 1953, Москва), членом Союза композиторов СССР (ныне — России), новой Ассоциации современной музыки и Российского авторского общества, лауреатом премии Пасхального Зальцбургского фестиваля (1998). С середины 1990-х он живёт за рубежом, вначале в Германии, а в настоящее время — во Франции. Нам показалась интересной идея поговорить с человеком, который все этапы взаимодействия национального и глобального познавал не в теории, а на практике, не проводя скрупулезных исследований, а расплачиваясь за познание неожиданными поворотами своей судьбы. Из беседы с А. Раскатовым можно почерпнуть много фактов, расширяющих наше представление о том, из чего состоит «стиль» композитора, как «набор» соответствующих характеристик качественно трансформируется не только с течением времени, но и в результате смены места пребывания. Иными словами, каким видоизменениям подвергается стиль одного и того же композитора в зависимости не только от исторических параметров «тогда» и «сейчас», но и от географических локаций — «здесь» и «там».

Мы далеки от мысли, что выбранный нами план обсуждения даст исчерпывающие ответы на те вопросы, которыми «чревата» нынешняя ситуация в культуре, наша цель была лишь обратить на них внимание.

Ведущая круглого стола — Анна Амраховна Амрахова

Восток и Запад в динамике и статике
(интервью с К. В. Зенкиным)

А. А.: Константин Владимирович, цель нашего «круглого стола» — посмотреть, какие положительные и какие отрицательные черты несёт в себе глобализация в ракурсе оппозиции национального и инонационального. Но начать разговор, наверное, необходимо с общих рассуждений на тему: что это такое — национальное в музыке?

К. З.: Национальное в музыке — одна из наиболее сложных проблем в музыковедении. Что мы имеем в качестве исходных данных? С одной стороны, расхожее утверждение, что музыка — язык без границ, понятный без перевода людям любых национальностей. С другой стороны, высказываются мнения о национальных чертах музыки, достигшие кульминации в XIX веке, когда романтики провозгласили идею «местного колорита» в качестве неотъемлемой составляющей художественного образа, а идея создания национальных композиторских школ стояла на повестке дня как ведущая. Стоит вспомнить, что на протяжении XIX века обретало особую актуальность не только создание национальных школ в тех музыкальных культурах, которые прежде были периферийными, но и сохранение национальных традиций среди ведущих музыкальных культур, например, во Франции или Италии — под флагом противодействия вагнеровскому влиянию, что особенно усилилось во время Первой мировой войны. После Первой мировой войны идея национального в музыке, как правило, не ставилась во главу угла, и эта тенденция только усиливалась параллельно нарастанию глобализации.

Всякий раз, соприкасаясь с мыслями о национальных признаках музыки, например, композиторского стиля, невольно приходится отмечать, что, как правило, всё, что говорится об этом, не то чтобы неверно или субъективно, но очень зыбко, эфемерно и неточно. С одной стороны, вряд ли кто будет спорить, что в музыке Глинки или Мусоргского явно чувствуется русский почерк и «русский дух» — это очевидно и даже можно сказать — объективно! С другой стороны, вовсе не всё, принадлежащее этим композиторам, обнаруживает с очевидностью свою национальную принадлежность. Чаще всего мы не замечаем, что говорим о национальных чертах музыки *post factum*, когда знаем, кто её написал. А представьте, что мы впервые в жизни услышали рефрен Финала Скрипичной сонаты Франка, не зная автора. Уверен на сто процентов, любой сказал бы, что это русская музыка.

В старинной музыке (Ренессанса и барокко) нередко фигурировали понятия французской, английской, итальянской манеры, и в этих случаях манеры подразумевали какие-то вполне конкретные и формальные стилевые признаки, которые с легкостью перенимались композиторами других стран, например, И. С. Бахом. В музыке XIX века национальное стало выражаться значительно более полно и глубоко, но в то же время и более индивидуализированно. Например, можно говорить об особой глубине и «философичности» немецкой музыки, связанной как с понятием *Innerlichkeit*, о чем писал еще Томас Манн [в начале XX века — *прим. ред.*], так и со стремлением немцев всё вывести логически из единого основания (от темы фуги у Баха, исходного мотива у Гайдна, Бетховена и Брамса, от развертывания лейтмотивной системы у Вагнера — до серии у композиторов нововенской школы и суперформулы Штокхаузена). Профессионалы и грамотные любители музыки нередко могут на слух определить национальную принадлежность звучащего произведения, однако в большинстве случаев это сделать совершенно невозможно.

А. А.: Итак, в XIX веке культивировался пиетет к национальному в музыкальном искусстве, а как обстоят дела сегодня?

К. З.: Понятно, что в период романтического XIX столетия, поставившего национальное чуть ли не во главу угла и даже оперировавшего понятиями «национальный

стиль», «национальный язык» в музыке, пиетет к нему культивировался. Инерция эта еще достаточно сильна, и в русской культуре она, по понятным причинам, значительно сильнее, чем на Западе. Следствие упомянутого романтического подхода в том, что мы привыкли относиться к национальному как к некоей субстанции, в то время как вся история европейской музыки последних веков показывает, что оно (национальное) — скорее некий более или менее легкий «акцент», нежели сам стиль или язык — в отличие от ситуации в языках вербальных. Но для романтиков XIX века и их последователей национальное имело столь важное значение потому, что, во-первых, на фоне европейского оно выступало как характерное (важнейшая категория романтической эстетики), а во-вторых, в отношении к индивидуальному оно выступало как некий сверхличный «дух» — «дух народа». В отличие от таинственной «мировой души», о которой грезил многие романтики, «дух народа» обладает несомненной реальностью, даже если эта реальность выступает как продукт романтизирующей мифологии.

Скорее всего, национальное в музыке возникает как некое производное от двух соседних и значительно более определенных и «сильных» позиций. Одна из них — базовая — это музыкальный язык *суперэтнуса* конкретной исторической эпохи (здесь уместно использовать термин Л. Н. Гумилёва) — например, европейской музыки барокко, классицизма или романтизма, средневековой музыки арабо-мусульманского, индийского или китайского мира. Другая позиция возникает на достаточно поздней исторической стадии и в композиторском творчестве по-настоящему получает определенность только в XIX веке — это индивидуальный композиторский или исполнительский стиль, специфика которого проявляется значительно ярче, чем характерные национальные черты. Таким образом, национальное в музыке — не субстанция и не стиль, а некая факультативная (возможная) конкретизация эпохального «суперэтнического» стиля, с одной стороны, и индивидуального стиля, с другой.

А. А.: *В чём же причина заостренности восприятия национального в России? Только ли в этническом многообразии населения?*

К. З.: Безусловно, это (этническое многообразие населения) — один из важнейших факторов, но есть ещё одно основание для такого положения дел — национальный контраст. В европейских странах, к примеру, во Франции и Испании, тоже есть различные национальные меньшинства, исповедуются разные религии (католицизм, лютеранство), но граждане всё равно остаются представителями достаточно близких и родственных наций (пожалуй, одно исключение — баски). А в России настолько пёстрое этническое многообразие — и расовое, и культурно-историческое, — что очень трудно всё привести к общему знаменателю.

А. А.: *Рискну задать вопрос, который может показаться несерьёзным: Европа ли Россия?*

К. З.: Несомненный факт, что в музыкальном отношении Россия приобщилась к Западной Европе в XVIII веке, до этого представляя собой продолжение Восточно-европейского, византийско-славянского ареала. Вся профессиональная музыкальная культура России последних трех столетий представляет собой несомненную часть европейского музыкального «суперэтнуса». В то же время положение России по близости от иных культурно-исторических «континентов» (суперэтносов) на различных этапах истории способствовало сближению и даже во многом слиянию с ними. По крайней мере, в период Золотой Орды, не будучи в полном смысле европейской, русская музыка (в отличие от русского государства) не стала и азиатской, поскольку православно-христианская культурная традиция не подавлялась монголами. Гибель Византии не повлекла за собой гибели восточно-христианского культурного и музыкального суперэтнуса, в который важнейшей своей частью (музыкой церкви) продолжала входить и Россия.

Если же говорить о музыкальных мирах, локализованных к Востоку от центральной России (Кавказ, арабо-иранский и тюркский), то их очевидное воздействие

на русскую музыку было достаточно непосредственным (Глинка, Балакирев и Мусоргский имели возможность воспринимать их в тесном контакте), но «точечным», как и проявления ориентализма и экзотизма во французской музыке. Но всё же не исключено неочевидное глубинное воздействие Востока на ощущение пространства и времени у русских композиторов (Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, Рахманинов, вплоть до Волконского и Губайдулиной).

А. А.: Но столь ли однородно «русское начало» в русской музыке?

К. З.: Конечно же, нет. Для Стравинского в русской музыке существует определенная «русско-европейская» линия, представленная Глинкой, Чайковским и, конечно же, самим Стравинским. Надо сказать, что эта, совершенно правильная мысль не была достоянием или открытием Стравинского, а воспринималась (в отношении Глинки и Чайковского) как достаточно очевидная и в XIX веке. Однако такая характеристика недвусмысленно предполагает, что другие течения и школы внутри русской музыки (например, балакиревский и беляевский кружки) в меньшей степени европейские, а значит, в большей мере «собственно русские». И на первый, поверхностный взгляд, это вроде бы и так. В самом деле, композиторы «Могучей кучки», развивая, впрочем, традиции того же Глинки, целенаправленно опираются на старинный фольклор Московской, допетровской Руси, Мусоргский создает характерные типы через речевую интонацию русского языка и т. д. Но значит ли это, что «Могучая кучка» была дальше от европейской музыки, чем Глинка или Чайковский? Конечно, нет! Вспомним, что писал Римский-Корсаков о раннем, то есть наиболее специфичном и характерном, периоде существования «Кучки». В качестве образцов для собственного творчества представители «Новой русской школы» называли помимо Глинки Бетховена, Шумана, Берлиоза и Листа. И это были не некие абстрактные образцы, а конкретные источники стиля «Могучей кучки». Позднеромантическая гармония Листа стала не менее важным истоком стилей Римского-Корсакова и Бородина, чем русская крестьянская песня. Почему же тогда в сознании русских же современников и потомков «кучкисты» не воспринимались, в отличие от Чайковского, как представители европейской линии? Дело тут, как представляется, не только и, быть может, не столько в национальной природе стиля, сколько в целостном социомузыкальном контексте.

Неприятие композиторами «Могучей кучки» консерваторий, открытых в Санкт-Петербурге и Москве по немецкому образцу и явившихся мощным проводником европейской музыкальной культуры в России, сразу позиционировало их в качестве подчеркнуто русских. В то же время отмеченная неприязнь балакиревского кружка была связана, в первую очередь, с тем, что в консерваториях учили слишком традиционно, на классических образцах. И оппозиция «новое — старое» тут же спроецировалась на другую: «русское — западное» и едва ли не смешалась с ней. Или же, если мы посмотрим на фигуру Глинки, то можно, следуя Стравинскому, считать его «западником», а можно, с не меньшей обоснованностью, композитором, подчеркивающим русскую специфику и противостоящим Западу (достаточно вспомнить его [Глинки — прим. ред.] ироничное высказывание о «дiligenсе прочной немецкой работы») [4, 557]. В этом и состоит диалектика национального в искусстве: занятия с Зигфридом Деном² на протяжении всей жизни и пристальный интерес к европейской традиции не исключали желания избавиться от «немецкой разработки». И вырывание из контекста только одной какой-либо стороны упростит картину и внесет некорректную тенденциозность.

² Зигфрид Вильгельм Ден (нем. Siegfried Wilhelm Dehn; 1799 – 1858) — немецкий музыковед и музыкальный педагог, исследователь контрапункта. Среди его учеников наряду с немецкими композиторами (Теодором Куллаком, Фридрихом Килем, Генрихом Гофманом) были и русские, в том числе Михаил Глинка, Антон и Николай Рубинштейны. В 1850 году Ден выступил одним из соучредителей Баховского общества. Подготовил к изданию ряд музыкальных текстов XVI – XVII веков, в том числе партитуры Орландо Лассо.

А. А.: *Не кажется ли Вам, что корни этого парадокса — в отсутствии в отечественном музыкознании дифференциации этнического и национального?*

Например, я совершенно четко себе представляю, что «Могучая кучка» ориентировалась, конечно, на этническое. Чайковский — представитель национальной культуры. Сейчас на уровне учебников по культурологии утверждается мысль о том, что национальное всегда открыто для восприятия инокультурного³.

К. З.: Это наиболее традиционная точка зрения. Думаю, — один из возможных вариантов понимания этой проблемы, хотя я лично не особенно склонен различать этническое и национальное. Действительно, исторически как бы принято считать, что нация — это образование, сложившееся уже на поздних этапах нового времени, в эпоху становления буржуазных государств, буржуазных революций. Но, с другой стороны, мы знаем такое очень старое понятие, как «Священная Римская империя германской нации», которая сложилась гораздо раньше этого, еще в эпоху Ренессанса⁴. Следовательно, понятие наций тогда было. Значит, тут надо просто исторически разбираться, что такое на самом деле нация и что такое на самом деле этнос. Даже не возьмусь, пожалуй, дальше рассуждать, потому что надо очень четко проследить историю этих слов, я не специалист в этой области.

А. А.: *Возвращаясь к нашей теме, сегодняшние молодые композиторы всеми помыслами находятся на Западе.*

К. З.: И это дополнительное доказательство того, что Россия в культурном аспекте относится к Европе. На самом деле «Запад» тоже очень разнороден. С одной стороны, — это некая целостность, с другой стороны есть Запад романо-католический, лютеранский, и прочие разные «Запады». А какой из них Запад — Россия? Россия — это культурный Запад в отношении мусульманского и индо-буддийского миров, но Восток в рамках Европы. Так что Восток и Запад — понятия многослойные и относительные.

А. А.: *Но Запад?*

К. З.: Восточная часть Запада. Конечно, восточное христианство, что тут говорить, наложило отпечаток на всю культуру. Но, между прочим, даже Австрия — это *Österreich*⁵, тоже восточная часть немецкого мира, иными словами, Европы, не говоря уже о Румынии, Болгарии, Греции и прочих балканских странах. (Кстати, Хорватия и Словения, входившие в состав Австрии, являются Западом в отношении бывших под турецким игом Сербии, Боснии, Черногории и Македонии). Но как раз Россия и смогла стать такой, действительно, великой страной и создать такую великую культуру именно потому, что она стала частью этого европейского мира. Китай, например, только сейчас становится частью мирового культурного сообщества. А в свое время он был очень изолирован, и мы не знаем великих китайских композиторов времен Чайковского или масштабов Чайковского. Россия как раз смогла стать не просто какой-то периферийной частью Европы. Она смогла усвоить, вобрать всё не только самое лучшее (да и худшее тоже), но все те возможности, которые Европа предоставляла. И мы это хорошо знаем на примере

³ Как указывает, например, И. А. Галяс: «Национальная культура — это синтез культур различных классов, слоев и групп, объединенных единством территории, государственности и общностью экономической жизни. Идентификационные ментальные признаки этноса здесь уходят на второй план. Национальная культура включает наряду с традиционно-бытовой, профессиональной и обыденной также специализированные области культуры, охватывает субкультуры всех больших групп, которых может не быть в этнической. Большинство современных национальных культур полиэтничны» [3, 42].

⁴ Священная Римская империя (с 1512 года — Священная Римская империя германской нации; лат. *Sacrum Imperium Romanum Nationis Germanicae* или *Sacrum Imperium Romanum Nationis Teutonicae*, нем. *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation*) — политическое межгосударственное образование, сохранявшееся в течение девяти веков (962 – 1806) и объединявшее государства Центральной Европы в Средние века и в Новое время. В период наивысшего расцвета в состав империи входили: Германия, являвшаяся её ядром, северная и центральная Италия, Нижние Земли, Чехия, а также некоторые регионы Франции.

⁵ Официальное название Австрийской Республики — *Republik Österreich*. Название страны происходит от древнегерманского *Ostarrichi* — «восточная страна».

Стравинского, дягилевских сезонов: именно Россия стала в авангарде нового искусства. Не только она, конечно, тут была и Германия, и Франция, но Россия в этом процессе шла впереди, действительно. Она была совершенно неотъемлемой частью Европы.

А. А.: *А то, что потом случилось?*

К. З.: То, что потом случилось — это катастрофа, когда Россия оказалась изолирована. Но почему это произошло? Только потому, что Россия слишком легковерно восприняла западное, опять-таки, учение марксизма. Это не было её собственное изобретение, это пришло из Германии, как мы знаем. И дело ведь не только в марксизме, но и просто в тех реальных внутренних политических условиях, что мы оказались отрезаны от остального мира на какое-то время, но к счастью, небольшое. Сейчас этот процесс общения восстанавливается, собственно, и тогда этот занавес не был абсолютным и, в общем, контакты, конечно, какие-то были.

А. А.: *Я вспомнила одно из первых интервью, которое брала у Ю. Н. Холопова по проблемам национального в культуре. Говоря о России, он дал такой ответ: «Специфика России в том, что для всего Запада Восток находится на востоке, а для России — на юге»⁶.*

К. З.: Надо отметить, что Восток — это юг не только для России, но и для Франции — это Алжир, Марокко, куда ездил Сен-Санс. Испания в какой-то степени является востоком. А для России не только на юге, например, в 300 км от Москвы расположен город Касимов, где есть мечети [старинные — прим. ред.], так как это столица бывшего Касимовского ханства⁷. Так что не только «юг», но и «восток» — понятие условное.

А. А.: *Ю. Н. Холопов относил Россию к особому культурному континенту — условно располагающемуся по рубежам не существующей уже Византийской империи⁸.*

К. З.: И это совершенно верно. Византийская империя, будучи Восточной в отношении к Риму, всегда противопоставляла себя восточным «варварам». Как и античная Греция, как Александр Македонский, своими завоеваниями столь много сделавший для синтеза культур и едва ли не первой в истории глобализации.

Тут важно понять, что христианство — это не восточная религия, хоть оно возникло на Ближнем востоке. Закономерно, что религии часто не укореняются там, где они возникают. Израиль не стал христианской страной, так же, как и Индия — буддийской. Буддизм ушел на восток от Индии, а христианство, наоборот, на запад от

⁶ Ю. Н. Холопов: «Относительно мирового статуса русской музыки... Обычная “западная” точка зрения, что это Восток. Традиционно считается, что Прибалтика, Польша, Словакия, Украина, Белоруссия, Россия — это Восточная Европа. По нашему мироощущению, это совершенно неверно, потому что центральная часть России географически находится в Европе — до Уральского хребта: и Москва в Европе, и Питер в Европе. И искусство наше европейского типа со времен Петра — казалось бы. У нас здесь резкое несовпадение географии с культурологией. С точки зрения географии мы, наверное, по отношению к Центральной Европе — Восток (они не говорят, что это Азия, а просто — Восток, Восточная Европа). А для нас — Вы Восток [имеется в виду Азербайджан — А. А.]» [9, 19].

⁷ Касимовское ханство (тат. Касыйм ханлыгы, Qasım xanlığı) — феодальное государство, существовавшее в 1452—1681 годах в западной части Мещёры (ныне — территория Рязанской области). Главный город — Касимов (262 км от Москвы).

⁸ Ю. Н. Холопов: «Запад заканчивается как культурный континент там, где “кончается” латинский шрифт, то есть по восточной границе Польши, Чехии и Словакии. Здесь заканчивается Запад, а вот начинается... всё же не “Восток”. И не Север (разве только для Пушкина, сидящего в Молдавии, который в “Онегине” писал: “Но вреден Север для меня...”»). Спрашивается, а что же это такое?»

Культурология, оказывается, может ориентироваться не на эти географические страны, а ориентироваться на то, что представляют собой эти культурные континенты. Россия, конечно же, — особый культурный континент. К этому континенту относятся Белоруссия, Украина — безоговорочно, “их” юго-восточная Европа, то есть Болгария, Румыния, Греция, конгломерат стран, бывших в недавнем прошлом Югославией, и должна была бы быть частично Турция. Какая-то здесь есть общность, например, в нашей церковной музыке есть определенная общность с греческими, румынскими, болгарскими, молдавскими христианскими песнопениями.

Размышляя об этом, начинаешь припоминать, что в истории культуры уже был такой “континент” и назывался он Византия» [9, 20].

Израиля. Это интересная закономерность. Религии словно разошлись в разные стороны от тех мест, где зародились.

А. А.: *И всё же, глобализация — добро или зло?*

К. З.: Глобализация — это такое явление, которое от нас не зависит и его приходится принимать таким, какое оно есть. Здесь есть свои очевидные плюсы. Ещё совсем недавно такие отсталые страны как Таиланд, Малайзия становятся одними из самых развитых, их столицы выглядят примерно так же, как Токио и гораздо более современно, чем Нью-Йорк. Это, конечно, поверхностный срез проблемы, так как глобализация имеет свои уровни, и важно понять, что она затрагивает.

Возьмём такое ведущее направление XX века, как авангард. Авангард — это явление чисто западное, потому что в восточных традиционалистских культурах не возникало никогда идеи создавать то, чего раньше не было. Это было бы непонятно, странно и выступало бы против культурных устоев. Сейчас появляются по-настоящему авангардные композиции и в Корее, и в Японии, и в Китае, они развивают и европейские, и свои национальные традиции.

Авангард и поставангард — это такие явления, которые дают возможность при правильном, серьёзном, глубоком отношении всмотреться в свои собственные корни, потому что здесь культивируется новое ощущение звука. Ощущение звука на Востоке совсем не такое, как на Западе. Многие западные композиторы, например, Кейдж или Штокхаузен, учились у Востока новому слышанию (звук как жизнь, процесс, космос). А восточные композиторы постигают у западных современные техники, и оказывается, что одно другому не противоречит. Я с удивлением обнаруживаю, что гораздо труднее совместить классическую мажоро-минорную систему с какими-либо внеевропейскими традициями, даже с русско-средневековой. Мне довелось слышать ряд фортепианных концертов, написанных в 1950-е годы в Китае, и это было примерно то же самое, что концерт Чайковского, только неизмеримо хуже и с пентатоническим тематизмом. Потому что здесь синтез достаточно поверхностный, а в авангардных техниках он более органичен и даёт очень хорошие плоды.

А. А.: *А вот в национальных композиторских школах «на окраинах» (и во времена) Советского Союза считалось, что синтез такой возможен в тональной музыке. И я подозреваю, что китайцы в 1950-х писали точно так же, как, допустим, азербайджанцы (или армяне, казахи и т. д.).*

К. В.: И это вполне понятно, потому что в Советском Союзе не считалось, что может быть вообще что-то, кроме тональной музыки. В Китайской народной республике происходило то же самое. Процветала ждановская эстетика, только в маоистском варианте. Здесь очевиден упрощенческий подход.

А. А.: *Получается, что характер взаимоотношений между востоком и западом в современном мире разительно поменялся?*

К. З.: Вчера ночью я заканчивал статью о Волконском, посвященную его полемике с Кейджем. Волконский придерживался точки зрения Киплинга, что Запад и Восток так и останутся Западом и Востоком.

А. А.: *«Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут»⁹.*

К. В.: Это верно, но в то же время и не верно. Верно в случае, если рассматривать их как аутентичные и полностью сформированные миры. Но если мы говорим о путях будущего развития, о том, какие плоды их симбиоза возможны в дальнейшем, прежние Запад и Восток могут дать новый результат синтеза. И в этом случае Киплинг уже не прав.

⁹ Цитата из стихотворения Д. Р. Киплинга «Баллада о востоке и западе»:

О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут,
Пока не предстанет Небо с Землей на Страшный господень суд.
Но нет Востока, и Запада нет, что племя, родина, род,
Если сильный с сильным лицом к лицу у края земли встает?

Перевод Е. Полонской [6, 275].

Такие композиторы, как И Сан Юн¹⁰, Тань Дунь¹¹, Такэмицу¹² в своем творчестве демонстрируют целую палитру возможных взаимодействий Запада и Востока. Кейдж говорил об этом: Запада и Востока уже нет, они сливаются, и получается нечто новое, третье. Здесь все зависит от того, как их рассматривать: в динамике или в статике.

А. А.: *Если говорить об истории вопроса, не только Волконский, но еще и Т. Адорно считал, что национальные и фольклорные элементы нельзя использовать в авангардной музыке*¹³.

К. З.: Существовал авангардный пуризм, но тот же Штокхаузен своей «Телемузыкой»¹⁴ подобную мысль прекрасно опроверг. С тех пор все хорошо знают, что фольклорные элементы в музыке авангарда можно использовать. А национальные школы, конечно, будут существовать до тех пор, пока существует феномен нации. Мы не пророки, и, может быть, действительно в будущем уже не будет разговора о нациях. Вот на западе, кстати, уже изменился смысл слова «нация». Теперь значение слова *national* там отождествилось со значением слова «государственный». Для них национальный и государственный — это одно и то же. Значит, и внимание к национальной специфике нивелируется. Для нас приравнение понятий «национальный» и «государственный» неправильно, потому что внутри государства существуют разные нации. Тем не менее, у них *national* всегда переводится как «государственный».

А. А.: *Это, наверно, связано с некой идеологией, возникшей в результате социокультурных явлений, связанных с объединением Европы. И подобная установка на нивелирование национального — это идеология США*¹⁵.

¹⁰ Юн И Сан (или Исан; Yun Isang или I-sang, 1917 – 1996), южнокорейско-немецкий композитор, музыка которого активно исполняется на Западе, где прошла значительная часть его жизни. Стал одним из первых восточных музыкантов, получивших известность в Европе второй половины XX века. В 1956 году уезжает в Европу и до конца жизни будет находиться именно там. Изучал музыку в Париже и в Западном Берлине у Б. Блахера. Несколько раз принимал участие в Дармштадтских летних музыкальных курсах (с 1958). В 1967 году был вместе с женой похищен в Берлине корейской разведкой и вывезен в Южную Корею, где по подозрению в шпионаже приговорен к смертной казни. Освобожден в 1969 году под давлением западной общественности: письмо в его защиту подписали И. Стравинский, Г. Караян, Л. Даллапиккола, Х. Хенце, М. Кагель, О. Клемперер, Д. Лигети, К. Штокхаузен и др. В 1970 – 1985 годах преподавал в Высшей музыкальной школе в Западном Берлине. В 1971 году получил гражданство ФРГ. Композитор сочетал элементы корейской музыкальной традиции и современной композиционной техники. Автор четырех опер («Сон Лю Туна», 1965, «Сим Чхон», 1972), симфонических произведений («Измерения», 1971, и др.), камерно-инструментальной и хоровой музыки.

¹¹ Тань Дунь (р. 1957) — китайско-американский композитор, известный своими оперными сочинениями («Марко Поло», «Чай — зеркало души»), а также киномузыкой (к/ф «Крадущийся тигр, затаившийся дракон»).

¹² Тору Такэмицу (1930 – 1996), японский композитор. В начале творческого пути противопоставлял свои поиски традиционной японской музыке, с конца 1960-х Такэмицу шёл к синтезу японской и европейской мелодических культур. Испытал глубокое влияние Дж. Кейджа, через него обратившись к переосмыслению японских музыкальной и духовной традиций: отсюда его трактовка пустоты и молчания как основы музыки.

¹³ В частности Т. Адорно говорит о национальной музыке следующее: «Народная музыка давно уже не просто то, чем она является, она занимается саморефлексией и отрицает этим свою непосредственность, которой гордится; подобно этому бесчисленные тексты народных песен — на самом деле плоды изощренной прожженной хитрости. Но то же можно сказать и о новейшей профессиональной музыке в национальном стиле. Она кощунственна — и по отношению к себе самой, и по отношению к природе, которая написана на ее знамени; она изготавливает национальное, манипулируя тем, что выдается за произвольное, спонтанное» [1, 145].

¹⁴ «Телемузыка» (1966) — электронная композиция К. Штокхаузена, в которой используется в качестве материала для обработки традиционная музыка всех континентов.

¹⁵ В современной социологии различают две формы национальной идентичности — традиционную (примордиальную), основанную на культурных традициях и ценностях, и либеральную (гражданскую) — базирующуюся на принадлежности к государству и его правовым нормам. Приведем, к примеру, цитату из статьи П. Матича (орфография оригинальная): «Важной характеристикой либерального гражданского образца является отнесение исконных примордиальных (коллективных) атрибутов идентификации лишь к частной сфере. Каждый индивид волен исповедывать свою религию и уважать свои этнические обычаи,

К. З.: Да, это идеология подобных мировых империй. А началось всё, как известно, с Римской империи, в которой впервые были ликвидированы нации, и все стали зваться «ромеями», то есть, римлянами, гражданами империи. Точно так же все называются американцами в США, независимо от цвета кожи и национального происхождения. Эти явления — в Древнем Риме и в США сейчас — абсолютно одного и того же характера. Но на самом деле, и тогда — кроме Римской империи, и сейчас — кроме США, было и есть много других государств. Поэтому подобный подход очень ограничен.

А. А.: Как известно, в Советском Союзе композиторы, ратующие за прогрессивное в искусстве (допустим, в локусе какой-то национальной композиторской школы), писали авангардистские сочинения, далёкие от фольклора. Но как только Советский Союз развалился и «занавес» упал, эти же самые авторы моментально стали «национальными», то есть стали использовать какие-то этнические мотивы. Казалось бы, стало всё можно. Пиши себе додекафонную музыку, которую писал до этого, — но нет! Понятно, конечно, что можно много говорить о национальной идентификации, но здесь присутствовал и элемент конъюнктуры. Получается, что «национальное» и «авангард» — это система координат, позволяющая не только как-то идентифицировать себя, но и обратить на себя внимание. В то время, когда многое запрещалось, даже попытка «быть авангардистом» носила ореол какого-то диссидентства. А когда стало позволительно быть таким, как все на Западе, возникла проблема иного рода: что сделать для того, чтобы на тебя обратили внимание как на продукт, отличающийся от огромной массы, допустим, додекафонистов.

Таким образом, «национальное» в современной культуре может выполнять самые различные функции, и, как это ни странно, на их характер влияет время и место пребывания композитора.

К. З.: Это очень сложный вопрос. Я говорил уже, что в музыке никогда не был определяющим национальный аспект. Даже в XIX веке, когда одной из основных идей романтизма было создание национальных композиторских школ. Для музыки главными в определении стиля являются другие категории. Во-первых, суперэтническая. То есть музыку европейскую с её тонально-гармонической системой, музыку исламского мира, где есть макамы, мугамы и прочее как некая целостность, или, например, музыку дальневосточного китайского региона мы сможем отличить без ошибки. А вот русская, польская или немецкая музыка — определить получится не всегда. Важна в этом вопросе и историческая логика. Когда вдруг возникает новое государство, Туркмения, скажем, или Армения, у граждан этой страны появляется совершенно другое мироощущение. Теперь они не граждане огромной страны, живущие на окраине, но граждане самостоятельного государства. Это, как сами понимаете, переворот в сознании, и это не может не вдохновлять.

А что касается техники, то уже внутри авангарда возник интерес к различным национальным проявлениям. Штокхаузен одним из первых опроверг Адорно, идеологически связанного с первой половиной XX века и, как следствие, совершенно другими художественными принципами. Штокхаузен вовсе не пропагандирует национальную музыку, он использует понятие «мировая музыка». Мировая — значит возникающая как некое интегральное обобщение того, что есть в разных национальных культурах. Мне кажется, это самый перспективный подход — рассматривать национальное как вариацию на тему общемирового, не в отрыве ни в коем случае, а именно в связи. Более того, национальная специфика проявляется ярче всего в тесной

говорить на своем языке и т. п., но это совершается как частное действие равноправных граждан с такими же правами и других. <...> Этот либеральный процесс в своей самой развитой форме возник в течение формирования “первой новой нации”, т. е. Соединенных Штатов Америки. Поэтому в общественном смысле эта страна значительно отличается от большинства стран мира, в которых при национальной идентификации были задействованы нормы и обычаи традиции, происхождения, религии, и другие культурные нормы и ценности, создаваемые на протяжении веков» [7, 30].

связи с общемировым. Возьмите Глинку, Шопена, Бартока и прочих. Если композитор будет ограничен в своем мире, то и национальное вряд ли сможет проявиться в полной мере.

Проблема национального в музыкальной культуре России и мира

(на вопросы анкеты «круглого стола» отвечают

Л. В. Кириллина, В. Н. Юнусова, Л. О. Акопян, Дж. Селимханов)

№ 1

Эпоха глобализма и философия пост-постиндустриального общества. Пока эти понятия не вошли в плоть и кровь музыковедческих исследований. А между тем, есть немало фактов, говорящих о том, что многие явления в современном музыкальном искусстве следует рассматривать именно с учётом этих социокультурных изменений. Считается, например, что мы уже пережили модернистскую эпоху диалога культур, а современный полилог культур диктует совершенно иные критерии развития искусства. Как пишет Ю. Кристева: «...единственная позитивность, приемлемая в современную эпоху, — увеличение количества языков, логик, различных сил воздействия. Поли-лог: плюрализация рациональности как ответ на кризис западного Разума» (Цит. по: [5, 142-143]). Поэтому сегодня активно продуцируются «культурные гибриды», в которых ситуативно и порой механически сочленяются различные традиции, жанры, стили и т. д.

Полилог, полифония — эти термины, демонстрирующие переход к новой многомерной парадигме мышления. Но значит ли это, что о национальном в современной музыке следует забыть?

Л. В. Кириллина:

О национальном забыть не получится в любом случае — оно запечатлено в самой матрице культуры и, соответственно, в парадигмах музыкального творчества вообще (временные структуры, тембры, соотношение стабильных и мобильных элементов, интонация в широком смысле слова). Поэтому о национальном можно особенно не беспокоиться — оно есть даже там, где кажется, будто оно нивелировано.

В. Н. Юнусова:

Отнюдь, национальное будет играть базовую роль в таком полилоге. Оно непременно обнаружится на генетическом уровне.

Л. О. Акопян:

Для начала — я категорически против употребления слова «полилог». Не знаю, что там думает Кристева, но в словарном значении «полилог» (точнее «полилогия» — *πολυλογία*) — «многословие; пустословие; болтливость». Собственно, это вполне подходит к творчеству Кристевой и иже с ней. Но нам, наверно, надо соблюдать терминологическую точность. То, что в данном случае именуется «полилогом» — это диалог нескольких участников (напомню, что в слове «диалог» приставка «диа-» вовсе не означает «два»).

Забыть о национальном в современной музыке и в современном искусстве вообще (и в любых других аспектах современной жизни), может быть, и хотелось бы, но не получится. У каждого из нас, включая «полукровок», есть свой родной («национальный») язык и впитанные с молоком матери «национальные» стереотипы поведения. Деваться от них некуда — поэтому «национальное» навсегда останется с нами.

Дж. Селимханов:

Пожалуй, там, где это является необходимым пре-текстом и контекстом произведения или группы произведений, или всего творчества композитора, забыть о национальном не получится, но там, где для выискивания черт и следов национального приходится применять ухищренные аналитические процедуры или невероятно широкие культурно-философские обобщения, лучше от этого отказаться. Действительно, в наше время смешно и нелепо, если не сказать, опасно, ощущать 24 часа в сутки свою национальную принадлежность. Не навязываю свою точку зрения, но по себе ощущаю, что могу достаточно легко (и при этом совершенно искренне) перемещаться, переключаться с одного слоя своей культурной идентичности на другой, а таких слоёв выработалось за годы жизни немало, и национальное — только один из них, наряду с региональными, местными, языковыми, профессиональными и другими. Мне импонирует в этом смысле идея Джереми Рифкина¹⁶ об эмпатической цивилизации, как о необходимой форме спасения жизни на Земле. Строя свою концепцию на базе экономических факторов, этот автор, тем не менее, во главу угла ставит именно эмпатию. Продолжая его мысль, смею утверждать, что именно эмпатия, готовность и стремление проникнуться строем чувств и мыслей другого, и есть условие и предпосылка диалога культур, потому что, если диалог исходит из «толерантности», то есть вынужденного терпения другого, он превращается в пособие по выживанию в джунглях среди опасных и диких хищников.

№ 2

Не кажется ли Вам, что проблема «национального» в культуре России стоит как-то особняком, обладает какими-то онтологическими свойствами, чего нет в западноевропейских странах? В чём причина подобной заострённости восприятия национального — только ли в этнической многообразии населения России?

Л. В. Кириллина:

На мой взгляд, это результат удручающей культурной отсталости. Ментально Россия в общей своей массе безнадежно застряла в XIX веке (эпоха формирования современных наций и национальных школ), и вместо того, чтобы идти вперёд, пытается отступить ещё глубже назад, проскочив XVIII век с его просветительскими, интеграционными и модернизаторскими идеями (кстати, обобщающее слово «россияне» появилось уже тогда), и ища свою идентичность где-то примерно на уровне эпохи Ивана Грозного. Но, чем дальше отстоит от современности культура, принимаемая за национальный идеал, тем более размытыми оказываются сами границы национальной идентичности. Так, в XVI веке ещё нельзя было чётко разделить по этносам русских, украинцев и белорусов — разделение шло по другим параметрам: государственным и конфессиональным. В то время проблема национального в культуре и обществе вообще не стояла и не ставилась. А стало быть, никакой онтологии тут искать не следует. Обострённое восприятие национального — психологический комплекс того же порядка, что обострённое восприятие своей личной ориентации во времени, пространстве и взаимоотношениях с окружающим миром.

¹⁶ Джереми Рифкин (англ. Jeremy Rifkin; р. 1945, США) — американский социальный философ, экономист, писатель и общественный деятель. Теоретик посткапитализма, пропагандист устойчивого развития и альтернативной энергетики, автор концепции «третьей промышленной революции». Консультант ряда влиятельных политиков. В своей книге «Цивилизация эмпатии: Путешествие ко глобальному сознанию на Земле в эпоху кризиса» (2009) [10] развитие человеческой цивилизации представил в виде разных способов и масштабов эмпатии — сперва основанной на кровных связях, затем на религиозных, только потом — на национальных связях. Основной постулат исследования: развивающаяся способность к эмпатии благодаря нынешним технологиям позволит нам в какой-то момент соотнести себя со всей человеческой расой как с большой семьей.

В. Н. Юнусова:

И в этническом многообразии, и в истории России, и в её географическом положении (Европа и Азия), и в сложившемся менталитете народов России, издавна живущих рядом и, помимо добрососедства, старающихся сохранить национальную самобытность.

Л. О. Акопян:

Не знаю. Наверно, в каждой стране и у каждой нации есть свой модус (или много разных модусов) восприятия «национального». Надо хорошо изучить вопрос, чтобы о нем судить. То есть надо постичь различные «национальные образы мира» не по-гачевски¹⁷ поверхностно, а достаточно глубоко.

Дж. Селимханов:

Не думаю, что тут кроются имманентные причины. Национальная, племенная, культурная, конфессиональная или иная другая идентичность создаётся и постоянно воссоздается теми, кто добровольно или насильственно, сознательно или интуитивно примыкает к кругу её носителей. Пока действуют маркеры этой идентичности, она самовоспроизводится — посмотрите на коллекции национальных костюмов в этнографических музеях, сегодня нам трудно сразу понять, чем именно отличаются детали кроя или отделки отдельных областей и регионов, а ведь в свое время каждый мог безошибочно читать и распознавать эти приметы. Так, наверное, и с национальным или региональным «кодом» музыки, написанной композитором. Об этом можно говорить только до тех пор, пока это имеет какое-то значение при восприятии музыки, пока эта информация «считывается» при прослушивании. Григ и Сметана сознательно культивировали национальные черты своего музыкального дискурса, потому что это было востребовано тем процессом, который обозначает фраза-клише «рост национального самосознания». Первых советских додекафонистов и сонористов отважно отстаивали перед лицом оголтелой критики их коллеги-музыковеды, «доказывая» что в современных произведениях, которые только кажутся оторванными от национальной почвы, есть связь с некими глубинными слоями национального ладового или тембрового мышления. Мне трудно судить со стороны, но, видимо, в России эта тема просто по сей день актуальна, или, может быть, заново актуализируется сейчас?

№ 3

Так Европа ли Россия?

Л. В. Кириллина:

Безусловно, Европа. Как географически, так и культурно. Этот выбор был сделан отнюдь не Петром I, а самой историей, «устроившей» формирование русских городов и русской государственности на пути «из варяг в греки», то есть с севера на юг Европы. Вместе с монгольским игом в Россию пришла Азия, однако Европа смогла «переварить» и это нашествие, а затем перейти в контрнаступление, продвигая культуру европейского типа на юг и на восток, вплоть до Аляски. Невзирая на все различия в типах государственного устройства (от абсолютной монархии до республики), формой существования и развития культуры европейского типа является город с присущей ему общественной и институциональной структурой. Эта структура непременно включает, помимо правительственной резиденции (дворец, ратуша, дом губернатора и др.), присутственных мест и культовых сооружений, также общедоступные учебные заведения

¹⁷ Георгий Дмитриевич Гачев (1929 – 2008) — советский и российский философ, культуролог, литературовед и эстетик; доктор филологических наук; ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН; автор многочисленных работ о национальных особенностях культур и цивилизаций.

— университеты, школы, колледжи, художественные вузы, — и культурные центры: театры, музеи, галереи. Вся эта структура безусловно направлена на воспроизведение в сознании нации европейских ценностей: науки, искусства, образования, законности, общественного порядка. Пытаться доказать, что России всё это чуждо и не нужно — затея совершенно абсурдная и обречённая на провал, если только целью не ставится полное уничтожение русской культуры. Замена профессионально ориентированной культуры на мнимо почвенный фольклор невозможна, как невозможно принуждение всего народа к возвращению в сельские общины со всеми прелестями посконного быта (лучина, лапти, соха и прялка).

В музыкальном отношении Россия также была и останется Европой, пока у нас существует система музыкального образования, ориентированная на европейскую профессиональную традицию, и все соответствующие ей культурные институты (консерватории, оперные театры, музыкальные школы, филармонии, концерты) и музыкальные профессии (включая профессию музыковеда). Даже если всё это разгромить и разрушить, оставив, например, только попсу и шансон, всё равно у нас будет Европа, потому что даже самая низкопробная массовая продукция, звучащая ныне в эфире, основана на европейских парадигмах: квадратные песенные структуры, чёткое различение мелодии и аккомпанемента, использование европейских инструментов (рояль, гитара), и т. д.

В. Н. Юнусова

Россия — это ЕВРАЗИЯ, что даёт возможность диалога и с Европой, и с Азией. В этом её своеобразие.

Л. О. Акопян:

Все мы, отвечающие на эту анкету, — наверняка европейцы. И тот сегмент российской музыки, который нас интересует, — тоже европейский.

Дж. Селимханов:

Мне в последнее время забавно слышать, как иностранные гости, посещающие Баку, будь то эстонцы, итальянцы, или датчане, в растерянности вопрошают: так все-таки Европа здесь или нет? Сами они ответ найти не могут, потому что находят много того, что говорит в пользу данного утверждения, и что-то такое, что не вписывается в сложившийся круг понятий. Мой короткий ответ в таком случае — в том традиционном смысле, чем была Европа в XIX веке, мы, конечно, не Европа, но если полагать концепцию Европы динамичной, гибкой, и, как нравится сейчас самим «истинным европейцам», инклюзивной, то очень даже. Эту дилемму хорошо иллюстрирует название масштабного международного творческого, исследовательского, образовательного проекта об искусстве после 1989 года — «Бывший Запад»¹⁸.

№ 4

Как меняется восприятие национального со сменой места пребывания?

Л. В. Кириллина:

Трудно сказать. Мне не приходилось надолго менять место пребывания. А когда приходилось на некоторое время уезжать в другие страны, никакой тоски по березкам, гармошкам и матрёшкам не возникало.

¹⁸ Former West — международный проект, предполагающий осуществление исследований, выставок, публикаций, образовательных программ. Проект посвящен современному искусству и теории и призван бороться с последствиями политических, культурных и экономических событий 1989 года, связываемых с окончанием «Холодной войны», в том числе для уравнивания возникших в это время представлений о «бывшем Востоке».

В. Н. Юнусова:

На своём опыте могу сказать, что оно усиливается в другом культурном пространстве, может быть это связано с потребностью самосохранения.

Л. О. Акопян

Это очень индивидуально. Могу говорить только о своем личном опыте. Конечно, имеет место своего рода «остранение»: обострение восприятия, обусловленное дистанцией. Усиливается интерес к истории родной страны, к таким аспектам ее культурного наследия и языка, которые раньше, возможно, ускользали от внимания. Но по рассказам друзей и знакомых мне известны и другие случаи, когда дистанция притупляет восприятие национального и в конечном счете приводит к почти полной ассимиляции. Или наоборот, смена места пребывания никак не меняет человека, что чревато самоизоляцией и провинциализацией. Эта типология действительно не только для «простых» людей, но и для людей искусства, включая композиторов. Думаю, каждый сможет привести по несколько примеров для любого из перечисленных случаев.

Дж. Селимханов:

Не могу судить, так как все время жил у себя на родине, но, видимо, частые поездки по миру выковали ту самую обостренную эмпатию, и добавили слоёв к внутренней культурной идентичности.

№ 5.

Ориентализм по Эдварду Саиду: «Запад придумал себе Восток»¹⁹, насколько мы придумали себе Запад?

Л. В. Кириллина:

Опять же, трудно сказать. Чтобы ответить на этот вопрос, нужно долгое время жить на Западе.

В. Н. Юнусова:

Думаю, что Эдвард Саид ошибается. Его точка зрения для меня — частное мнение. Запад и Восток существуют и как географические координаты, и как географически обозначенные культурные традиции, в том числе, языковые. В России они находятся в сложном взаимодействии. Запад мы не придумали, он существует реально, и мы ощущаем, в том числе, что он не всегда принимал Россию, как свою неотъемлемую часть.

Л. О. Акопян:

В какой-то степени придумали, конечно. Но это относится главным образом к советскому времени, когда Запад был малодоступен и потому легко идеализировался. Сейчас, слава Богу, ситуация изменилась, и мы, кажется, уже привыкли воспринимать Запад более адекватно и дифференцированно.

Дж. Селимханов:

Кажется, я невольно предвосхитил ответ — см. выше о позиции по поводу «бывшего Запада». Запад перестаёт существовать для нас, как только мы входим в зону post-современности или meta-современности (кому как угодно называть нынешнее состояние культуры).

¹⁹ В предисловии к своему знаменитому труду «Ориентализм» Э. Саид пишет: «... слова “Восток” и “Запад” не имеют за собой никакой постоянной реальности, существующей как естественная данность. Более того, все подобные географические обозначения являются странной комбинацией эмпирического и воображаемого» [8, 4-5].

№ 6

Сейчас кажется абсолютным заблуждением позиция авангардистов против использования (или воспроизведения) национального в творчестве композиторов — современников Адорно. Вместе с тем, сегодня «национальное» может быть и его может не быть в творчестве одного и того же композитора. Как это понимать? Что изменилось в механизме самоидентификации?

Л. В. Кириллина:

Мне эта дилемма кажется совершенно надуманной. Самоидентификация реализуется нередко лишь на словах, но не всегда совпадает с творчеством. Более того, национальное и этническое в творчестве выдающихся мастеров второй половины XX — начала XXI века часто преломляются в двойной и тройной оптике. Например, ориентальные влияния у Булеза преподносятся через призму определённой линии внутри французской традиции, уделяющей особое внимание тембру, краске, импрессионистической и пантеистической созерцательности (Дебюсси, Варез, Мессиан), а у Штокхаузена — через призму немецкой традиции, связанной с идеей музыки как мифологической и философской парадигмы (Бетховен, Вагнер, Шёнберг).

Л. О. Акопян:

Адорно был догматиком и демагогом. Его мнение и тогда стоило недорого, а сейчас цена ему ломаный грош (достойно удивления, что его все еще иногда воспринимают всерьез). Даже самые заядлые авангардисты, включая Булеза, Гризе, Ноно, Берио, Штокхаузена, Лахенмана, Ксенакиса, Христу, Кейджа, Фелдмана — полноценные и полноправные представители своих наций: французы, итальянцы, немцы, греки, американцы. В механизме самоидентификации ничего не изменилось, кроме более или менее поверхностных деталей, обусловленных эволюцией музыкального языка. См. ответ на 1-й вопрос: национальное всегда остается с нами, с этим ничего не поделаешь.

В. Н. Юнусова:

Всё зависит от глубины поиска и знания исследователем национальной традиции. Но в музыке национальное всегда присутствует, порой в очень сложно закодированном виде (так сказать на бессознательном уровне). Его можно обнаружить при углублённом анализе.

Дж. Селимханов:

По-моему, так было всегда, кстати, так же, как с чертами стиля, которые проявляются в одних произведениях одного и того же композитора явно, в других — косвенно или размыто. Опять же, как следует оценивать, например, национальное в творчестве Генриха (или Хенрик, если учесть, что он был родом из Фландрии?) Изаака (или Arrigo il Tedesco, что по-итальянски значит «Немец»), автора немецких Lieder, французских Chansons, итальянских канцон, среди прочих произведений? Ведь это XV век!

№ 7

После развала Советского Союза многие заядлые авангардисты перестали чураться этнических мотивов. Не объясняется ли это тем, что национальное — понятие амбивалентное с точки зрения нормы и аномалии? (Аномалия всегда предпочтительнее, так как является более информативным и конструктивным явлением, обращает на себя внимание, служит подспорьем не только в яркой характеристичности, но и действенным способом развития дискурса).

Л. В. Кириллина:

Этнические мотивы интересны новыми возможностями. Классический авангард вдруг обнаружил, что тотальное следование принципам «чистой музыки» ведёт к стерильности. А поскольку благодаря современным средствам связи обнаружилось, что «музык» много, естественно желание воспользоваться богатствами из разных источников.

В. Н. Юнусова:

Скорее авангардисты обнаружили (порой не без помощи своих западных коллег) в национальном материале, традициях те новации, которые их коллеги «открыли» в XX веке. И на почве этой общности стали разрабатывать национальные традиции средствами современных композиторских техник. Момент самоутверждения не исключается, но не думаю, что он играет ключевую роль.

Л. О. Акопян

Интересный вопрос. Он имеет отношение не только к современности. Концентрация на этнических мотивах и прежде была действенным средством быстрого самоутверждения для представителей «периферийных» культур, стремившихся занять видное место на «большой» европейской сцене. Культивирование своей этнокультурной необычности или, если угодно, провинциализма (слово «аномалия» здесь все же не подходит) и ее конвертация в товар, выгодно продаваемый в «большом мире», — обычная практика, в частности, для постсоветских композиторов. Среди самых ярких примеров — Гия Канчели, Тигран Мансурян, Петер Васкс; несколько характерных случаев описано в недавно вышедшей превосходной работе Е. Дубинец «Моцарт отечества не выбирает». Сюда же — не постсоветские, но тоже «провинциалы», и притом чрезвычайно удачливые, Тань Дунь и Освальдо Голихов. Подобный модус творческого поведения хорошо описывается известным в афроамериканской среде глаголом *to tom*, производным от имени дяди Тома из известного романа. Смысл этого глагола — вести себя так, чтобы понравиться белым людям, угодить им, заставить их видеть в тебе симпатичное существо, почти такое же, как они сами. Среди афроамериканцев такое поведение считалось недостойным и не одобрялось; и мне, откровенно говоря, тоже не по себе, когда я слышу, как мой соотечественник и некогда любимый композитор в своих вещах недавнего времени, сочиненных «на экспорт», нещадно эксплуатирует характерные, моментально узнаваемые армянские интонации, извлекая коммерческую выгоду из снисходительной симпатии пресыщенной космополитической аудитории к «экзотике». Впрочем, «провинциалу», оказавшемуся на большой международной сцене, в принципе трудно оставаться самим собой и воздерживаться от реверансов в сторону «белой» публики; для этого надо быть художником масштаба Шопена, Сибелиуса или Такэмицу...

Дж. Селимханов:

Думаю, что это одно из многих возможных объяснений частных проявлений «национального» в среде, в которой это воспринимается, как аномалия. Во-первых, нет предела человеческой фантазии, как еще нарушить норму, чтобы найти новые грани выразительности, и оппортунистический «возврат к истокам» вряд ли может точно срежиссировать интерес, а тем более, успех. К тому же, в последние хотя бы 30 лет общие регулятивные механизмы вряд ли действуют в новой музыке. Это я говорю чисто теоретически, потому что не совсем представляю, на какие примеры ссылается ведущий «круглого стола». Так могло бы быть легче с определениями.

№ 8

Считается, что этническое отличается от национального тем, что более консервативно. В этническом сильны охранительные тенденции, национальное (часто — сфера деятельности интеллигенции, поэтому может быть непонятно народу) —

открыто миру. Поэтому отличительной чертой этнического — идентифицирующая установка на «свое и чужое». Мне думается, современное понимание «национального» настолько подверглось рефлексии, что воспринимается довольно отстраненно самими носителями культуры. Это позволяет современным композиторам не творить в одной-единственной системе «национального», а относиться к этническим явлениям довольно отстраненно, например, подвергать национальное стилизации. Не означает ли это, что «национальное» из «системы мышления» перебазировалось в «сферу игры» у современных композиторов?

Л. В. Кириллина:

Стилизация национального — это скорее какой-то коммерческий приём. Такое искусство лучше продаётся, и об этом было известно с давних пор. Например, практически все иностранные музыканты, работавшие или гастролировавшие в России в XVIII — начале XIX веков, сочиняли вариации на русские народные песни — не потому, что питали особую любовь к фольклору, а потому, что публике это нравилось.

Этническое, безусловно, глубже, поскольку апеллирует к архаике, к архетипам мышления, и в этом смысле интересно самым разным людям, а не только тем, кто принадлежит к данной национальности. В сфере диалога западноевропейского современного мышления с этнически-архаическим возможны очень интересные и глубокие решения, поскольку пра-человек сидит в каждом из нас. Игра как метод познания и сотворения новой реальности также может дать весьма плодотворные и серьёзные результаты, что показано ещё в знаменитой книге Хёйзинги «Homo Ludens».

В. Н. Юнусова:

Сфера игры скорее обозначает некий внешний пласт этой музыки, в глубине она непременно сохраняет национальную идентичность. По-моему, этническое включает более древние, архаические пласты, национальное — понятие более позднее, связанное с процессом формирования наций. Выход — в большем внимании к контексту исследуемого материала или проблемы, в том числе — к исторической составляющей.

Л. О. Акоюн:

Большие художники и в прежние времена не ограничивались одной-единственной системой «национального» и относились к национальному (или, если угодно, к этническому) элементу довольно отстраненно. Достаточно вспомнить тех же Шопена, Сибелиуса или Такэмицу. Могу только сказать, что высшим формам искусства не свойственно деление на «свое и чужое» по национальному или этническому признаку. В идеале высокое искусство — «свое» для всех и всегда.

Дж. Селимханов:

Я вообще не сторонник теории замкнутых «национальных систем мышления» (отсюда недалеко до утверждения национальной исключительности!), поэтому считаю, что в любом случае, если речь идёт о «национальном» в музыке, это должна быть осознанная позиция автора (будь то воспевание или разыгрывание национализма, либо капризная игра в переодевание в разные костюмы, либо искреннее желание с помощью красок, взятых из родного фольклора, расширить палитру выразительных возможностей музыки — извиняюсь за невольное цитирование устаревших штампов, в этом и ирония, и желание быстрым намёком обозначить субъект). Другой возможный случай — помимо намерений и воли самого композитора, музыковеды, историки или идеологи «встраивают» его творчество в какую-то мыслительную конфигурацию (конструкт), для подтверждения какого-то тезиса — о национальной принадлежности или исключительности, или миссии...

Деление же на этническое и национальное — это тема для отдельного обсуждения. Начать надо бы с того, что разобраться с тем, что подразумевает «национальное» — относящееся к «нации» или «национальности», потом определиться с тем, что такое nation state²⁰ — понятие, выстроенное в XIX веке и сегодня значительно трансформирующееся. Не буду развивать эту цепочку дальше, по-моему, понятно, что тут многое требует более ясного видения с позиций сегодняшнего дня.

«О себе: на Востоке и Западе»
(интервью с А. М. Раскатовым)²¹

А. А.: *Александр Михайлович, что Вас больше всего поразило во Франции?*

А. Р.: Каждого поражает что-то своё. Туриста — красоты страны, архитектура, музеи, изыски гастрономии. Я уже давно перестал быть туристом и поражаться стал меньше. Но, вынужденный вживаться в систему, я обнаружил скрытые свойства этой страны. Прежде чем об этом говорить, важное уточнение. Я ведь уехал из России в 1994 году и бываю в ней лишь наездами. Поэтому сравнивать современную Францию и Советский Союз 80-х и начала 90-х годов не совсем политкорректно. Сделаем на это поправку. Теперь — к Франции. Я убедился в том, что человек, живущий здесь, опутан уже с момента рождения определенными ограничениями, навязанными ему административными постановлениями кого-то — неизвестно кого. Отсюда — тысячи бумаг, которые, собственно, формируют человека, письма, на которые нужно отвечать в течение двадцати четырех часов, и так далее и тому подобное. На самом деле, продолжительность жизни ведь понятие очень относительное. Да, во Франции дольше живут, чем, может быть, в России, но какой прок прожить 80 лет, из которых ты 10 должен отдать администрации? Это реальная пропорция, так как каждый среднестатистический француз — свободный художник, как я, адвокат, врач или директор аптеки — один день в неделю полностью, с утра и до вечера, отдает бумажной работе. В самом слове «страховка» присутствует корень «страх». То есть люди, которые постоянно чего-то боятся, должны постоянно от чего-то застраховываться. В конце концов этот стиль жизни сказывается на психике. Она становится как бы более «правильной». Человек сам себя начинает формировать как некий компьютер. Возникают темы табу, о которых не принято говорить — политика, деньги, религия и так далее.

В России, может быть, было больше хаоса, элементов неуправляемого анархизма, но, с другой стороны, чисто творческой свободы оказывалось (может быть, это кощунственно сказать) больше. Вот это, пожалуй, очень важно. Отсюда уже возникают огромные различия между психикой восточного человека, допустим, из Восточной Европы, и человека из Европы Западной. Очень немногим людям удавалось это преодолеть, добиться какой-то внутренней независимости — достичь другого берега, где ты свободен от бесконечных условностей чисто административного плана.

Или, может быть, люди, которые в этом мире рождаются, в конце концов к этому привыкают и чувствуют себя совершенно спокойно? Думаю, что тут есть определенная проблема. Но эта разница, которая происходит в момент рождения и зависит от места рождения, она очень важна.

А. А.: *Вы приехали во Францию (сперва в Германию). Когда почувствовали свою инородность. Почувствовали ли?*

А. Р.: Мне понадобилось несколько лет, может быть, пять-шесть, чтобы... мои «батарейки», «аккумуляторы» подсели. В том смысле, что те ресурсы, импульсы, которые у меня сохранились из России, как-то за шесть лет поизносились. Я сначала не мог понять, что происходит, потом понял, что мне именно не хватает, банально сказать (это слово

²⁰ Национальное государство (англ.).

²¹ Интервью представляет собой телефонную беседу. Композитор в это время находился под Парижем.

очень опасное) — почвы, среды, на которой я все-таки когда-то вырос. Думаю, это, прежде всего, звучащая речь. Искусственно создавать для себя эту среду непросто, хотя мы знаем примеры, когда выдающиеся люди (а мы ориентируемся все-таки на них, других примеров история не сохраняет) создавали шедевры, исполненные величайшего духа своей страны, за границей. Например, Достоевский написал «Идиота» в Швейцарии, Чайковский «Пиковую даму» — во Флоренции, Стравинский «Весну священную» — так же в Швейцарии... Примеров очень много. Совсем не обязательно находиться на исторической родине, чтобы написать что-то путное. И можно деградировать у себя дома с таким же успехом, как и на чужбине. Но всё-таки проблема «батареек» остаётся.

А. А.: По приезде на Запад — Вы почувствовали, что Ваши ожидания не оправдались, что это было нечто совсем другое? Иными словами, насколько мы придумали себе Запад?

А. Р.: Не бывает так, чтобы всё сложилось идеально, — это случается только в сказках или с людьми, которые не вызывают большого доверия. Мне, впрочем, повезло. Я до сих пор занимаюсь своим делом — остаюсь действующим композитором, а это главное. Правда, я плачу за свою творческую свободу дорогую цену.

Придумали ли мы себе Запад? С таким же успехом мы можем спросить: придумали ли мы себе Эльдorado или Атлантиду? Человек постоянно что-то придумывает, он живёт какими-то фантазиями и надеждами.

.Запад ведь постоянно меняется. Уже нет той патриархальной Европы, которую мы видим в фильмах 50-60-х годов. Нет и Парижа, в котором шансонье распевает песни, — всё это тоже изменилось. Как-то я проходил по улицам квартала, заселённого китайцами, и увидел надпись на одном из домов, что в подъезде этого дома в таком-то году была подобрана девочка (подкидыш-младенец), которая впоследствии стала Эдит Пиаф. Вот такие удивительные воспоминания навевают прогулки по Парижу, но это был другой Париж, другая Европа — домашняя, уютная. Теперь от неё практически ничего не осталось, она открыта всем ветрам — со всего мира. И этот мир ещё предстоит заново осмыслить.

Сегодня ничего специально придумывать не надо. За последние 20 лет Россия перестала быть улицей с односторонним движением. Россияне приезжают сюда и уезжают, я встречал уже немало людей, которым не нравится Париж. И это я могу понять. Запад для россиян — это запретный плод, который перестал быть таковым. В этой ситуации исчезло слово «придумать», ведь придумывают то, чего не знают, что хотели бы знать, а на самом деле реальность оказывается очень часто совсем не такой. А для творческих людей «прививка» Европой, конечно, необходима. Именно как прививка. А прививка очень часто сопровождается болезненными ощущениями и повышенной температурой. Но без такой прививки сейчас обойтись практически невозможно.

А. А.: Часто говорят (те, кто испытал это на себе), что одно дело приезжать в другую страну погостить или с туристическими какими-то целями, а другое дело приезжать навсегда и стараться жить в совершенно новой среде...

А. Р.: Действительно, это огромная разница, и я это прекрасно много раз ощущал. Вспомнил один случай. Речь идет, правда, о литераторе и режиссёре, с которым я познакомился в самом начале 90-х годов в Москве. Он был диссидентом, его выпихнули в свое время из страны при Брежневe. Он совсем вроде бы уезжать не хотел, но так сложилось. Он прилетел в Нью-Йорк, там уже была подготовлена пресс-конференция: мол, безобразие, так сказать, человек изгнан из страны, и так далее. И когда потом был какой-то прием, то ли это было... я не помню, в каком контексте..., но встал один из его коллег — очень известный деятель тоже... скажем, то ли это был литератор, то ли деятель кино — и подарил нашему, так сказать, беглецу магнитофон с несколькими кассетами изучения английского языка, и сказал, что вот, надеюсь, что ты сможешь теперь овладеть английским. Все были в умилении. Потом все разошлись и тот, кто подарил ему при всяких журналистах и репортёрах этот магнитофон с кассетами, подошел и сказал: «Тебя

хорошо приняли — мы сыграли свою роль. Теперь мы конкуренты: забудь мой телефон, забудь, как меня зовут, и живи, как знаешь».

Я не хочу сказать, что бывает всегда именно так, но случай типический, и, естественно, в этом плане человек есть человек, и ничего не меняется.

Как после этого можно продолжать писать, как ты писал до этой фразы? Это так же полностью ломает представления о человечности, о человеке. Даже смешно это объяснять.

Мне кажется, что существуют у каждого какие-то ключевые моменты, которые делают невозможным возвращение назад: например, ментальное возвращение в то состояние, в котором я был, скажем, когда писал сочинения в Рузе. Когда у меня что-то не получалось, я пил по десять чашек кофе в день, мне становилось плохо. А здесь просто невозможно писать с таким отношением к творчеству, с таким безжалостным отношением к самому себе. Общество, в котором существует культ здоровья, огромная цена, которая за него платится, не оставляет возможности писать вот так «душа нараспашку». Фатализма по отношению к себе здесь не существует. Иначе после первого же сочинения ты не выживешь.

А. А.: Скажите, пожалуйста, а воспринимают ли на Западе россиян как европейцев?

А. Р.: Достоевский ещё 150 лет назад сказал: всё, что ни делает Россия, априори для Запада плохо. Сегодня, это звучит как никогда актуально. Но всё-таки есть надежда, что когда-нибудь эта цитата перестанет оставаться пророческой.

Кроме того, многое зависит от того, кто воспринимает. Спектр восприятия очень широк. Никто не оспаривает, что Россия — страна величайшей культуры, как минимум, признаются наши достижения в области музыки, литературы. Никто не может отрицать этот факт. Что касается психологии людей — надеюсь, что постепенно это будет как-то нивелироваться — разность поведения, импульсов каких-то. Думаю, они до сих пор не знают — как воспринять этот удивительный евразийский феномен российского человека. Единственное, что могу сказать, это вызывает у всех огромный внутренний интерес, неизменно привлекает — тайна гигантской страны и самих её обитателей. Россия — страна огромного пространства, обладающая сильным полем гравитации. Оно действует наподобие большого магнита, который тянет тебя к ней. Колоссальное пространство рождает другое измерение времени. Макросистема времени в России соответствует микросистеме времени в Европе. В Европе время микроскопически рассчитано. В России оно течёт по-другому и поэтому вызывает другие — гораздо более масштабные темы для искусства. Не случайно слово «ностальгия» по смыслу для очень многих связано с русским характером. Ностальгия по большому пространству — совсем иное дело, что-то в этом есть необъяснимое, если притягивает людей других культур и иных национальностей.

А. А.: А как в музыке проявляется разница между Востоком и Западом?

А. Р.: Тут я могу привести слова немецкого драматурга Хайнера Мюллера²². Он как-то сказал, что «для западного человека слово — информация, а для нас — эмоция». По-моему, это определение даже больше подходит звуку, потому что в слове совсем уничтожить информацию невозможно, а в музыке это легко сделать — как в более абстрактном искусстве. У Мюллера я нашел очень много интересного. Честно сказать, к стыду своему, не знал этого писателя до тех пор, пока не столкнулся с предложением написать оперу по его пьесе «Германия — III» [*«Germania 3 Gespenster am toten Mann»*, 1995 — прим. ред.]. Потом прочел целую книгу его интервью на английском языке, многое показалось настолько созвучным моим собственным мыслям. Ну, например, хотя бы то, что «переизбыток информации ведет неизбежно к дезинформации». Зачем человеку

²² Хайнер Мюллер (нем. Heiner Müller; 1929 — 1995) — немецкий драматург, театральный режиссёр, поэт, эссеист.

такое количество информации, он в ней просто тонет. Вот такого рода довольно жёсткие парадоксы мне лично очень близки.

Наверное, в плане музыкальной культуры можно провести такую классификацию: страны подразделяются на аграрные и индустриальные не только в плане экономики. Хотя это все очень черно-бело сказано, понятно, что истина имеет много оттенков, но в принципе, для человека ориентального, какими мы все являемся для европейцев, момент эмоции важнее момента информации, который свойственен, безусловно, больше представителям Западной Европы. Возможно, это сравнение немного хромает, но мне кажется, существуют такие страны, в которых, в силу ряда причин, мозг ориентирован на первичные отношения с природой, с космосом, с первоэлементами реальности. И есть страны, где музыка имеет, наоборот, «индустриальную» окраску. Элемент влияния на психику сочиняющего человека окружающая среда безусловно несет, хотим мы этого или нет.

Но по поводу информации и эмоции есть ряд счастливых примеров, которые показывают, что это можно удивительным образом совместить. Одним из ярких представителей такого «синтеза» в литературе являлся Умберто Эко. Мне довелось с ним встретиться. Вопрос был такой (может быть, банальный): «Как удастся одному и тому же человеку, сочиняя роман, одновременно оставаться привлекательным и для простого читателя, и для интеллектуала — знатока истории или, например, кабалистики». Эта тема стала предметом нашей беседы. Он сказал, что его всегда интересовал «двойной путь сочинения». При этом под словосочетанием «двойной путь» каждый может понимать своё. Эта проблема, видимо, его волновала, когда он писал романы. Запали мне в душу и его слова о том, что до пятидесяти лет можно заниматься авангардом. Авангардом можно заниматься до 50 лет. После этого возраста остаётся не так уж много времени, чтобы тратить его на эксперименты. Но это другой аспект проблемы.

Так что люди об этом думают и по ту, и по эту стороны границы.

Недавно прочитал одну интересную книгу французской путешественницы Александры Давид-Неэль²³, которая провела лет эдак сорок на Тибете. Она говорила с некоторыми ламами по поводу того, что восточному человеку феноменально свойственна визуализация. Речь шла о том, что некоторые люди чуть ли не в состоянии вызывать каких-то собственных фантомов — остаётся только довериться этой французской путешественнице. Ламы говорят, что это результат огромного дара людей ориентального происхождения к визуализации образа и огромных волевых усилий. Обратной стороной визуализации в музыке непременно оказывается иллюстративность, которая является страшным грехом с точки зрения современной западной эстетики. Но, с другой стороны, мы не можем изменить свою психофизиологическую структуру. Я заочно абсолютно согласен с теми ламами, которые говорят об особой способности восточных народов к визуализации. Наоборот, мне кажется, что, за очень редкими исключениями, современной европейской музыке это мало свойственно. Здесь, скорее, преобладает картезианская способность к умозрительному построению вещей, к безусловно интереснейшим объяснениям всего ментального процесса сочинения. Поэтому вопрос тут в том, кто мы такие, насколько кому что близко.

Взять канадского замечательного композитора Клода Вивье²⁴, творчество которого сейчас всё больше и больше привлекает к себе внимание. Когда я впервые услышал это

²³ Александра Давид-Неэль (фр. Alexandra David-Néel, 1868 – 1969) — французская оперная певица, поэтесса и композитор, более известная как путешественница, писательница и исследовательница Тибета. Знаменита тем, что первая из европейцев достигла столицы Тибета — Лхасы в 1924 году, написав впоследствии ряд книг о Тибете.

²⁴ Клод Вивье (фр. Claude Vivier; 1948 – 1983) — канадский композитор. В Монреальской консерватории учился композиции у Жиля Трамбле (1965 – 1970). По стипендии уехал изучать электроакустическую музыку в Кёльн, где занимался у Штокхаузена (1970 – 1974). В 1976 предпринял путешествие на Дальний Восток (Япония, Таиланд, Ява, Бали, Иран), оказавшее воздействие на его творчество. Испытал влияние спектральной музыки (Мюррей, Гризе).

имя — где-то в конце девяностых — его, кажется, мало кто знал. Это композитор, который рожден был в Канаде, объехал много стран Юго-Восточной и Центральной Азии. И когда слышишь эту музыку, создается ощущение, что человек там родился, или он так в себя впитал эту культуру, что это стало его натурой. При всем при том, что все элементы современного языка, безусловно, сохраняются. Кем же его считать: канадским композитором, азиатским или еще каким-нибудь?

То же самое можно сказать и о Чайковском: пока он жил в России, стремился в Европу, когда приезжал в Париж, ему на второй же день хотелось вернуться в Петербург, и в виде такого «маятника» прошла вся его жизнь. Это тоже довольно странный феномен. И это не просто погоня за чисто житейскими благами, это какая-то попытка догнать и поймать самого себя. И если продолжить это метафорическое уподобление композиторской деятельности раскачиванию маятника, то следует признать: чем больше размах амплитуды колебания, чем больше культурных «территорий» он охватывает, тем богаче его внутренний мир. Этой задачи не было абсолютно в XVIII веке, она не стояла просто потому, что люди не имели возможности путешествовать. А сегодня открылся мир такого масштаба географического, что иногда кажется, мы просто не знаем, что с этим делать, что делать с этой информацией. Хорошо было венским классикам: они, за редким исключением «раннего» Моцарта и «позднего» Гайдна, никуда особенно не ездили. А сейчас другая ситуация... Поэтому возникают другие критерии оценки, другие требования к себе. И самая главная сложность — пропустить всё это дикое количество информации через себя и отобрать ровно столько, сколько тебе нужно.

А. А.: *А каковы взаимоотношения с народным искусством в индустриально развитых странах (и культурах)?*

А. Р.: У меня нет достаточной информации, чтобы судить об этом в масштабе всей Европы. Но, здесь во Франции цитадель инструментального фольклора — это Бретань, Гаскония — это вокальный, хоровой фольклор. Это просто локальные примеры настоящей ситуации во Франции. Естественно, индустриализация общества вымывает фольклор. К сожалению, а может, это неизбежно, стираются различия между национальными школами, особенно в Европе. Но что касается России, я думаю, здесь ситуация совсем другая в силу самой гигантской территории страны, огромного количества национальностей, и некоторых нетронутых индустриализацией регионов. Не знаю, как к этому относиться: цивилизация — это, конечно, огромный плюс. Но, как известно, развитие цивилизации в каком-то смысле может оказаться обратно пропорциональным развитию культуры. Совсем не обязательно, что это должно совпадать. Неслучайно, в своё время лидеры авангарда обожали ездить, слушать и изучать искусство пигмеев из Южной Африки. Как это ни странно, но те композиторы, художники, которые не могли почерпнуть какие-то важнейшие импульсы в своей собственной стране, должны были отправляться куда-то за тридевять земель, чтобы найти это где-то в совершенно чужом им мире и «присвоить» это себе. (Вспомним хотя бы Гогена).

Когда-то я купил компакт-диски, которые называются «Le Voix du Monde» (Голоса мира). Меня эти диски потрясли. Здесь оказалось систематизировано практически всё фольклорное наследие, которое существует сейчас на земном шаре — будь то самые необычные сочетания пения соло, пения — имитации инструмента, пения плюс инструмент. И я вдруг обнаружил, что всё, к чему мы так упорно стремимся, существует в этих культурах уже сотни лет. Это к вопросу о том, что такое Восток, а что такое Запад. Как будто бы с другой стороны приходишь к тому же самому, что существует в недрах первобытных культур. На самом деле, я не претендую на оригинальность этой мысли, это известный факт, но просто для меня он был каким-то ошарашивающим откровением.

Если задаться вопросом: «Кто мы?» — я имею в виду, граждане России, — европейцы, азиаты или и то и другое? Ответ на него не может быть однозначным. В этом спектре слишком большое количество различного рода составляющих цветов. Слава богу, что Аляска продана, а то мы себя еще и американцами могли бы считать.

С другой стороны, учитывая те гигантские изменения, которые происходят, в частности, во Франции, я хотел пожелать людям интересующимся, как можно быстрее себя сравнивать с Европой, потому что, кто знает, будет ли она существовать в таком виде через некоторое количество лет или уже будет поздно себя сравнить с Европой по причине ее исчезновения чисто демографического. Сейчас уже коренные французы говорят, что «мы уже не у себя дома», а может быть, когда-то будут уже действительно задавать себе более глубокий вопрос: «Кто же мы такие?»

Но и Восток-то уже не тот. Самое главное, что почему-то все время проводится эта параллель: Восток — Запад, Запад — Восток, но никак и нигде Север против Юга. И в этом плане тоже можно себя начать с кем-то сравнивать, особенно тем странам, у которых были африканские колонии, в Европе — в первую очередь — Франция. Бумеранг колонизации ударил им в лоб, потому что любое действие рождает противодействие.

Что касается унификации культур, то это явление может быть, в очень грубом виде, сравнимо с унификацией валют. Каждая валюта — будь то марка или франк — имела за своей душой национальное самовыражение. И когда вместо всего этого возникло евро, произошло обезличивание денежных единиц. Очень не хотелось бы, чтобы «музыкальное евро» возникло в искусстве. Всё-таки мне кажется, что люди рождаются разными, и хотелось бы, чтобы эта разность сохранилась.

Я сам каждый день решаю этот вопрос, у меня нет на него ответа. Думаю, принципиально однозначного ответа, не существует.

Когда я жил в Москве, как и несколько других композиторов, входил в так называемый АСМ, меня интересовали вещи, которые я не знал. Помню, что из Франции я привез в начале девяностых годов кучу партитур издательства Salabert: Ксенакиса, Шелси²⁵, которого тогда мало кто знал... Но попав сюда, откуда сейчас с вами разговариваю, я постепенно понял, что ниточка, которую я в Москве тянул справа налево, не оборвалась, а поменяла направление своего движения. Здесь всё словно перевернулось, и та же самая нить вектором имеет движение слева — направо. У меня возникло желание плыть против течения. Может быть, кому-то я покажусь консерватором, — я не против. Но сегодня меня интересует банальная, опять-таки, вещь — нахождение корней: откуда ты и что ты собой являешь. В конце концов, может быть, это привело к сознательным исключениям каких-то технологических особенностей письма, но, с другой стороны, когда ты попадаешь в сферу, где процесс композиции в каком-то смысле ментально унифицирован, то как-то неловко пытаться соответствовать общепринятым стандартам. Хочется все-таки найти что-то свое, что, может быть, было, но каким-то образом оказалось затушеванным в годы моей московской жизни.

Если уподобить свою жизнь трёхчастной форме (А-В-А), — я бы очень хотел каким-то образом когда-нибудь попробовать оказаться в репризе, может быть, синтетической и попытаться опять попасть в букву А. Посмотреть, что бы я стал писать, если бы опять оказался хоть на какое-то время в России? Может быть, меня бы полностью парализовало. Я не знаю, как бы это могло произойти. Чисто гипотетически мне бы очень хотелось поставить такой эксперимент — не потому что я хотел бы обратить на себя внимание — такие вещи всегда органически чувствуются. Но мне, действительно, несколько раз хотелось вопреки тому, куда идет развитие нашей цивилизации (может быть, это ужасно звучит), написать музыку, сочинённую «против часовой стрелки», как бы повернувшись вспять, и сделать то, что я не мог делать, когда жил в Москве,

²⁵ Джачинто Шелси (или Шельси; итал. Giacinto Scelsi, 1905 – 1988) — итальянский композитор. Родился в аристократической семье, занимался музыкой как любитель, вел интенсивное интеллектуальное общение с европейскими знаменитостями (Жан Кокто, Вирджиния Вулф). Изучал додекафонию у Вальтера Кляйна, ученика Шёнберга. Став одним из крупнейших реформаторов музыкального языка второй половины XX века и получив в конце 1980-х широкое признание, Шелси ориентировался не столько на радикальный авангард, сколько на синтез авангардных поисков с наиболее архаическими, ритуальными традициями различных культур мира.

постоянно внутренне думая о Западной Европе. И почему не сделать наоборот, находясь здесь, — больше думать о том, откуда ты приехал, откуда тебя принесла судьба случайно. Может быть, так вообще размышлять на эту тему не стоит. Думать надо, может, о других вещах. Но раз уж мы с Вами говорим об этой проблеме Запада — Востока (или Севера — Юга), этот вопрос неизбежно встаёт.

Я не очень верю в композиторов, которые не претерпели никакой эволюции — даже болезненной, даже негативной, даже с неудачами какими-то, с их собственными ошибками. Я не очень верю в тех авторов, которые как писали ровно 20 лет назад, так и продолжают делать это сегодня. Хотя какое-то отрицание самого себя на какой-то момент мне кажется необходимым — особенно, когда меняется все: среда обитания, язык. Мы говорили о языке. Ведь очень важно, когда ты идешь по улице, тебя окружают атомы родной речи — и ты понимаешь всё, что вокруг тебя говорят люди. Здесь даже птички по-другому поют. Думаю, это тоже очень важно — звук языка. В рефлексологии это называлось отражение сознанием окружающей среды. Сейчас я понимаю, что нужно иметь право на ошибку, но пусть это будет твоя ошибка.

Мне кажется, куда бы человек ни попал — в Австралию, Японию или Аргентину, — невольно его язык изменится, притом, что, может быть, он будет себя ощущать всё равно российским гражданином. Перемещения в пространстве (географическом, культурном) неизбежно влияют на изменения речи вообще, и музыкальной речи в частности. Хотелось бы только, чтобы наша неназываемая суть оставалась неуязвимой.

Литература

1. *Адорно Т.* Введение в социологию музыки: [Двенадцать теоретических лекций] / Пер. А. В. Михайлова // Теодор В. Адорно. Избранное: Социология музыки / [отв. ред. Л. Т. Мильская, сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов, пер. М. И. Левина, А. М. Михайлов]. М.—СПб.: Университетская книга, 1998. С. 7-190. (Книга света).
2. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева; Вступ. ст. С. Баньковской. М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2001. 288 с. (Малая серия «COGNITIO HUMANA» в серии «Публикации Фундаментальной Социологии»).
3. *Галяс И. А.* Культурология: курс лекций: Учеб. пособие. Ч. 1. Севастополь: СНУЯЭиП, 2008. 108 с.
4. *Глинка М. И.* Литературное наследие: [В 2 т.] Т. II: Письма и документы / под ред. В. Богданова-Березовского; Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки. М.—Л., 1953. 890 с.
5. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., Интрада, 1996. 256 с.
6. *Киплинг Р.* Баллада о Востоке и Западе / пер. Е. Полонской // Киплинг Р. Рассказы. Стихотворения / Пер. с англ.; сост., вст. ст. и прим. А. Долинина. Л.: Худ. лит., 1989. С. 275-277.
7. *Матич П.* Национальное самосознание в эпоху глобализации // Вестник Череповецкого государственного университета. 2014. № 5. С. 28-32.
8. *Сауд Э. В.* Ориентализм. Западные концепции Востока / Пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб.: Русский Мирь, 2006. 637 с.
9. *Холопов Ю. Н.* Восток — Запад в русской культуре // Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: «Композитор». 2009. С. 9-27.
10. *Rifkin J.* The Empathic Civilization: The Race to Global Consciousness in a World in Crisis. N. Y.: J. P. Tarcher / Penguin Group, 2009. X, 674 p.