

**Метадискурс русской музыкальной культуры: выпуск 7.
Письмо А. Шнитке Ф. Караеву, ставшее поводом для серьезных
размышлений о природе авангарда в музыке в целом, и о советском
авангарде в частности**

**Metadiscourse of Russian Musical Culture: Issue 7.
A letter by A. Schnittke to F. Karaev, which became an occasion for serious
reflection on the nature of avant-gardism in music in general and Soviet avant-
gardism in particular**

От редакции

Данный выпуск Метадискурса должен был выйти в прошлом году — к 90-летию А. Г. Шнитке. Но по мере того, как собирался материал, мы поняли, что проблемы, которые в нем затрагиваются, вышли далеко за рамки жанра юбилейных панегириков. Беседа с К. В. Зенкиным переросла в преисполненную полемического запала статью о сущности советского авангарда, а интервью с Р. А. Насоновым позволило взглянуть на комплекс вопросов в совершенно ином культурологическом масштабе. Казалось бы, избитая тема соотношения левого и правого в искусстве открылась с неожиданной стороны и вдохновила на большой разговор об отношениях личности и социума, творца и власти, новаторского и традиционного.

Поводом для дискуссии стало впервые полностью публикуемое письмо А. Г. Шнитке Ф. К. Караеву от 18 февраля 1988 года. Письмо это невелико по объему, но своей информативностью дает богатую пищу для размышлений, характеризуя не только человека — автора послания, но и эпоху, которую многие из нас еще помнят.

Альфред Гарриевич делится с младшим коллегой воспоминаниями о том, с каким интересом и почтением он относился к творчеству Кара Караева. Описывает бесконечную череду болезней, а все, умеющие читать между строк — и те, кто считает себя соратниками, и те, кто обладают статусом наследников Шнитке — могут сделать выводы о масштабе этой личности: каким величием духа необходимо обладать, чтобы, будучи тяжело больным, писать (от руки, между прочим, неслыханная роскошь по нынешним временам) о почитании таланта композитора, с которым его связывали только деловые отношения¹.

Но есть и другой, не менее важный посыл в этом письме, не субъективный, но мировоззренческий. В том, каким образом Шнитке описывает К. А. Караева, — как человека, не подвластного давлению ни справа, ни слева. Мы видим ситуацию и проблему, которая близка самому Шнитке не понаслышке.

¹ Ф. К. Караев на наш вопрос, каковы были отношения А. Г. Шнитке с К. А. Караевым, ответил: «Они, конечно, были знакомы. Но вряд ли эти отношения можно было назвать дружбой. Помню, как-то раз отец обмолвился:

— Опять пришла анонимка на Шнитке.

А было это в тот период, когда Кара Караева на непродолжительное время заменял Т. Н. Хренникова на посту Первого секретаря Союза композиторов. Жалоба была на то, что А. Г. Шнитке узурпировал все возможности писать музыку к кинофильмам и мультфильмам.

— И что же стало с этой анонимкой?

— Как говорится, была положена под сукно, то есть ей не был дан ход».

Эта дилемма соотношения правого и левого, столь популярная в последнее время², и легла в основу Метадискурса. Логику его развертывания можно уподобить расходящимся по воде кругам: в письме говорится о «правом» и «левом», в интервью с Р. А. Насоновым — самые приближенные к этой терминологии размышления, в статье К. В. Зенкина содержатся выводы о том, что наши «левые» таковыми не являлись, период их увлечения авангардом был краткосрочным. Воспоминания Ю. В. Воронцова — история взросления композитора через постижение «нелевизны» нашего авангарда. Автору удалось описать не только культурную ситуацию вокруг премьеры Первой симфонии А. Г. Шнитке, не менее интересен момент автобиографический. Как шел этап становления композитора Ю. В. Воронцова: от слепого поклонения творчеству Шнитке через первые разочарования к уже взрослому приятию, в котором сильные и слабые стороны творчества Альфреда Гарриевича получили объективную оценку. Эти воспоминания могут стать артефактом, который будет цитироваться многими музыковедами, изучающими творческие биографии и Шнитке, и самого Воронцова.

Редколлегия Журнала ОТМ надеется, что данный выпуск Метадискурса никого не оставит равнодушными — ни «правых», ни «левых».

А. А. Амрахова

² Достаточно сказать, что ей посвящены две конференции под названием «“Правые” и “левые” в искусстве: диалог эпох и поколений», проведенные в Нижегородской консерватории в 2023 и 2024 году.

Дорогой Фарадж!

Пользуясь случаем поздравить Вас с 70-летием Кара
Абулфазовича и выразить свою принадлежность к огромному
числу людей, для которых память о Караеве непреходяща.
Торно, что жизнь его прошла в такое время. Но есть уверенность
в том, что он не покорился обстоятельствам и остался самостоятель-
но развивающимся композитором огромного формата, не подверженным
ни правому, ни левому нажиму, ни давлению сверху или снизу.
Это один из немногих случаев, когда награды и титулы были
справедливы, ибо значение Караева неизмеримо больше, чем все
его звание.

Сожалею, что из-за своего состояния я не был и на этом.
Уже в месяце я болел несомненной аллергией, из-за которой
не поху на концерты, в том числе и свои, и почти нигде не
езжу (кроме Баку, вынужден был отказаться от поездок в Ленинград,
Казань, Таллин, Минск, Лондон, Рим, Зап. Берлин, Вену и т.д.). Но се-
годня собираюсь и получить приглашение от Ютаса Кюлиштрюв.
Однако мало или инсульта и экзема — еще скрывать между
радикально, тоже мой давний друг, и я не могу при всем
желании даже выйти из дома. Надеюсь, что на следующих
концертах с проведением Кара Абулфазовича или Вахити
я буду.

С уважением

Ваш
А. Шнитке

18.02.88

Дорогой Фарадж!

Пользуюсь случаем поздравить Вас с 70-летием Кара Абульфазовича и выразить свою принадлежность к огромному числу людей, для которых память о Караеве непреходяща. Горько, что жизнь его прошла в такое время. Но есть утешение в том, что он не подчинялся обстоятельствам и остался самостоятельно развивающимся композитором огромного формата, не подвластным ни правому, ни левому нажиму, ни давлению сверху или снизу. Это один из немногих случаев, когда награды и титулы были справедливы, ибо значение Караева неизмеримо больше, чем все его звания.

Сожалею, что из-за своего состояния я не был и на этом. Уже восемь месяцев я болен нескончаемой аллергией, из-за которой не хожу на концерты, в том числе и свои, и почти nowhere не езжу (кроме Баку, вынужден был отказаться от поездок в Ленинград, Казань, Таллин, Минск, Лондон, Рим, Зап. Берлин, Вену и т. д.). Но сегодня собирался и получил приглашение от Союза Композиторов. Однако мало мне инсульта и экземы — еще скрючил меня радикулит, тоже мой давний друг, и я не могу при всем желании даже выйти из дома. Надеюсь, что на следующих концертах с произведениями Кара Абульфазовича или Вашими я буду.

С уважением Ваш А. Шнитке

18.02.88

Роман Александрович Насонов

rrnassonov@rambler.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Анна Амраховна Амрахова

amrahovaaa54@hotmail.com

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

Roman A. Nassonov

rrnassonov@rambler.ru

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor of Foreign Music History Department of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory

Anna A. Amrakhova

amrahovaaa54@hotmail.com

Dr. Habil. in Art Studies, Associate Professor of the Music Theory Department of the Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Head of the Research Analytics Department of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russian Music Theory Society

Чума на оба ваших дома

(С Р. А. Насоновым беседует А. А. Амрахова)

Аннотация

Р. А. Насонов размышляет об истоках возникновения в искусстве метафорического деления на «правое» и «левое», обращаясь к таким темам, как художник и власть, художник и идеология. По мнению автора, все в конечном итоге упирается в фундаментальную дихотомию традиционного и новаторского. В XX веке «левое» выражается не столько в изобретении новых техник композиции и, как следствие, в расширении представлений о том, что является материалом музыкального искусства, сколько в попытках дискредитировать традиционное («филармоническое») музицирование как таковое и предложить ему альтернативы. Так, по крайней мере, это видится с исторической дистанции.

Время нейтрализует эффект и собственно «левизны», и любых проявлений новаторства в искусстве, какими бы революционными они ни представлялись современникам. Показательным примером может служить творчество А. Шнитке. Мы и сегодня восхищаемся многими произведениями композитора, но склонны трактовать их как естественное продолжение традиций концертной музыки, попытку наполнить академические жанры новой жизнью — исходя из опыта общения с широкой аудиторией, полученного Шнитке не в последнюю очередь благодаря работе в советской киноиндустрии. Редкая способность «раскрепощать» музыкантов и публику, дистанцируясь и от левацкого нигилизма, и от сентиментального охранительства, окрашенного конформизмом, определяет актуальность его наследия в наши дни. Звучание «главных опусов» Шнитке на современной концертной эстраде — это не только дань памяти выдающемуся соотечественнику, но и уникальный импульс, устремляющий нас в будущее академического искусства.

Ключевые слова

А. Г. Шнитке, «левое и правое» в искусстве, авангардизм и традиция, глубинный нарратив

A plague on both your homes

(R. A. Nasonov is interviewed by A. A. Amrakhova)

Abstract

R. A. Nasonov reflects on the origins of the metaphorical division into “right” and “left” in art, addressing such topics as the artist and power, the artist and ideology. According to the author, everything ultimately rests on the fundamental dichotomy of the traditional and the innovative. In the twentieth century, the “left” is expressed not so much in the invention of new techniques of composition and, as a consequence, in the expansion of ideas about what constitutes the material of musical art, but rather in attempts to discredit traditional (“philharmonic”) music-making as such and to offer alternatives to it. So, at least, it is seen from a historical distance.

Time neutralizes the effect of both “leftism” itself and any manifestations of innovation in art, however revolutionary they may seem to contemporaries. The work of A. Schnittke is an illustrative example. Even today we admire many of the composer's works, but we tend to interpret them as a natural continuation of the traditions of concert music, an attempt to fill academic genres with new life—based on Schnittke's experience of communicating with a wide audience, gained not least through his work in the Soviet film industry. His rare ability to “liberate” musicians and audiences, distancing himself from both leftist nihilism and sentimental conservatism colored by conformism, determines the relevance of his legacy today. The sound of Schnittke's “major opuses” on the modern concert stage is not only a tribute to the memory of an outstanding compatriot but also a unique impulse that points us towards the future of academic art.

Keywords

A. G. Schnittke, “left and right” in art, avant-gardism and tradition, profound narrative

— **Роман Александрович, хотелось, чтобы мы с Вами сегодня поговорили об историческом контексте соотношения «правого» и «левого» в музыкальном искусстве.**

— Существует извечная проблема художника и идеологии, художника и власти — всего того, что давит на него и ограничивает свободу творчества. Думаю, что настоящий художник не поддается давлению ни справа, ни слева. И как раз именно такие качества, как способность не поддаваться давлению, подчеркивают в Шнитке самостоятельность художника, его *самостояние*. Сегодня это дается очень трудно, и даже тогда, когда перед нами человек действительно сильный и зрелый, все равно жизнь вне общества — невозможна. Даже когда мы думаем, что никакому давлению не подвержены, все равно, не давлению, так манипуляции все-таки подвергаемся. Поэтому так или иначе мы существуем политически.

— **Насколько Шнитке испытал на себе эту дилемму соотношения правого и левого? Вопрос не случайный, довольно популярно в «левых» кругах мнение о том, что**

Шнитке уже устарел, потому что был слишком привязан миру, такого рода «содержательность» на потребу времени быстро забывается.

— Тут я вижу начало очень большого разговора, который касается, конечно, отнюдь не только творчества Шнитке, но вообще того музыкального мира, в котором мы живем. Ведь можно сказать, что мы живем *в мире*, а можно сказать, — *в мирке* филармонического музицирования. Есть филармония, есть оперный театр, это все сложилось когда-то как места, где люди — горожане, представители образованного класса — развлекались и где звучала самая модная, самая современная музыка. Но с некоторых пор ни филармония, ни даже оперный театр, несмотря на всю популярность режиссерской оперы, таким местом развлечений не являются. Сегодня есть массовая культура, существует огромное количество разнообразных форматов, дающих возможность зарядиться энергией и получить удовольствие. Мы уже давно смирились — хотя и стараемся пореже размышлять на подобные темы — с тем фактом, что на рынке музыкальной продукции классические жанры занимают довольно скромную нишу. Но поскольку совсем игнорировать реалии невозможно, все чаще ведутся дискуссии о том, не является ли наше музицирование «музейным»³.

И это, конечно, очень досадно, потому что многие признанные шедевры — это произведения, чью актуальность мы в упор не замечаем. В свое время они поражали новизной, провокативностью, вызывали культурный шок — притом, как часто бывало, и каким-то внешним экстрамузыкальным содержанием, или акциями публики, медийными скандалами, которые сопровождали новаторское искусство, но вместе с тем и в первую очередь, конечно, теми музыкальными средствами, которыми пользовались композиторы. В определенный исторический момент происходит некий сдвиг между тем, что допустимо и что недопустимо, что есть прекрасное и что есть безобразное, что мы можем принимать слухом и чего принять не можем. Хрестоматийный случай — когда созвучие «ля, до, ми, фа» появляется в кульминации первой части Третьей симфонии Л. ван Бетховена. По моему глубокому убеждению (и я даже уже прописывал его в печатных трудах)⁴, там просто зарезают человека на наших глазах. Мы видим, как его многократно протыкают штыком или чем-нибудь в этом роде, как это происходило в те времена, когда жили такие мощные люди, что сразу их было не резать; чтобы убить, надо было нанести удар много раз. Акценты, синкопы, невыносимые для ушей современников Бетховена диссонансы передают это все; затем весьма узнаваемо изображаются последние тяжелые вздохи и конвульсии умирающего тела, а дальше, в мелодии гобоя, ожидаемо озвучивается идея посмертного утешения, потому что культурный шок надо как-то умерить.

И таких случаев в истории музыки много (притом что «Героическая» Бетховена служит для меня чистейшим образцом эстетической революции). Помню, как в свободные девяностые на одном фестивале, посвященном эстетическому воспитанию школьников, я выступил с небольшой лекцией, в которой предложил подумать о том, как познакомить старшеклассников с малоизвестными тогда у нас шедеврами современного западного искусства. Был в числе моих музыкальных примеров и фрагмент из «Реквиема» Б.-А. Циммермана, реакция на который меня скорее порадовала: в комментариях к репортажу о моем выступлении появились призывы защитить детей от «демонической музыки, которую пропагандирует Насонов».

Таким образом, Бетховена «детям» слушать можно, а от Циммермана их лучше защитить — в одном случае аудитория была не готова опознать предусмотренный автором

³ См., например, полемическую статью В. В. Задерацкого (*Задерацкий В. В. Звуковой фон жизни и мы // PianoForum. 2021. № 2 (46). С. 4–15*) и ответ на нее (*Тихомиров А. Г. Музыкальная классика: музей, архив или все-таки жизнь? // Музыкальная академия. 2022. № 1. С. 184–191. DOI: 10.34690/229*).

⁴ *Насонов Р. А. Музыка: диалог с Богом. От архаики до электроники. М.: Никея, 2021. С. 194–195.*

шок-контент, в другом реагировала на него достаточно бурно (и адекватно). Не исключено, что сегодня аудитория «проглотила» бы и ту и другую музыку с одинаковым равнодушием. И здесь я задаюсь невольным вопросом: а слушатели времен Бетховена прочитывали заложенную в обсуждаемом фрагменте аллегорию? насколько глубоко зашифрованным было для них высказывание композитора?.. Ведь музыка — это такое искусство, которое всегда можно прочитать по-разному, и никогда нельзя доказать, кто кого в каком такте зарезал — но ведь зарезал же, тем не менее, никуда от этого, судя по всему контексту, не деться.

Получается, что в музыке можно, с одной стороны, изображать ужасные вещи, недопустимые в данный исторический момент в других видах искусства, а с другой стороны, высказывание композитора можно легко и дипломатично проигнорировать, сделать вид, что все эти диссонансы (гармонические, ритмические и т. д.) — чистая игра звуков, своего рода арабески. К тому же звучания, казавшиеся неприемлемыми с эстетической точки зрения, быстро «приедаются», входят в слуховую привычку — и вот уже начинают восприниматься как проявления чистой и внутренне гармоничной «красоты»⁵. Великие, но неоднозначно воспринятые современниками сочинения становятся частью филармонического музицирования, их эффект затирается: вся музыка прошлого, от и до, кажется нам консервативной, «классической» и охраняется как одна из «традиционных ценностей».

Здесь пора бы уже и дать ответ на Ваш вопрос о «правом» и «левом» в искусстве. В конечном итоге все сводится вроде бы к вещам банальным: «левое» — новаторское, непривычное, шокирующее; «правое» — традиционное, привычное, комфортное для слуха. Получается, что, рассуждая о «правом» и «левом» в музыке, мы в известном смысле проецируем на нее метафоры, характерные скорее для описания политической истории⁶. Спрашивается: зачем мы порождаем этот дополнительный понятийный ряд? Возможно, только для того, чтобы синхронизировать «вечное» (эстетическое) и «актуальное» (социальное), коль скоро художественные явления нередко становятся предметом ангажированных спекуляций и манипуляций.

Так оно, по-моему, и есть, на этом можно было бы остановиться, но, к счастью, имеются и нюансы. Из того, о чем мы говорили с Вами до сих пор, следует вывод, что «левое» и «правое» в нашем любимом искусстве опознается на уровне гармонических и композиционных структур, что столкновение новаторов с традицией происходит на почве музыкального языка и тех жизненных реалий, которые допустимо или недопустимо отражать с его помощью в произведениях высокого качества и вкуса. Все это верно для европейской «опусной музыки» — идеи, нашедшей свое наиболее полное воплощение в репертуаре концертных залов и оперных театров. Вопросы традиции и новаторства мы привыкли обсуждать применительно к этому феномену, уходящему корнями в далекое прошлое. Но ведь недаром в середине прошлого столетия такой громкий резонанс вызвали споры о «начале» и «конце» опусной музыки. Спусковым крючком послужила пришедшая из-за океана в Европу мода на алеаторику и, шире, идеи музыкального индетерминизма, Помимо собственно научного измерения эта дискуссия содержала в себе и реакцию на перемены в художественной жизни: для наиболее радикальных критиков музыкальной традиции («левых») предметом нападок стали не тональность (и не атональность, и не додекафония, и не сериализм, и т. п.), а *само*

⁵ И в этом есть доля истины, поскольку конечной целью создателя «опусной музыки» является гармоничное разрешение жизненных конфликтов — в наиболее талантливых и значительных произведениях показанных достаточно жизнеподобно, «такими, каковы они есть» («as is»).

⁶ При этом стоит напомнить, что в политологии традиционное деление политического спектра на «правых», «левых» и «центристов» ныне считается инструментом несовершенным: помогающим ориентироваться на политической карте обывателю, но недостаточным для специалистов и, возможно, попросту устаревшим для описания современных общественных реалий.

академическое искусство с его институтами, сама опусная музыка с присущим ей стремлением устанавливать гармонию даже там, где для человека все выглядит совсем грустно.

«Левое» должно по меньшей мере удивлять, а в культурно-историческом контексте последних двух столетий скорее шокировать. Во времена Бетховена, Вагнера, Мосолова, — кого угодно! — именно сдвиг в музыкальном языке, музыкальной композиции, в тех или иных формах выражения производил это шокирующее впечатление. (А в хорошей музыке, конечно, — не просто шокирующее, а заставляющее о чем-то глубоко задуматься и что-то очень глубокое пережить).

Если же мы обратимся к тому, что произошло в XX веке, в период близкий к творчеству Шнитке (возьмем тот же самый европейский авангард, как начала столетия, так и особенно послевоенный), то увидим, что для музыкантов, занимающих наиболее радикальную позицию (собственно их и имеет смысл позиционировать как «левых»), речь идет уже не столько о музыкальном языке, сколько о попытках найти какие-то иные формы музицирования — помимо филармонических. Хоть под открытым небом медитировать, как Штокхаузен в парковой музыке «Звездный звук» («Sternklang») и в «Настрое» («Stimmung»), хоть плавать в бассейне или прогуливаться на открытом воздухе, «составляя» собственную музыку из полученных слуховых впечатлений, хоть превращать «государственный театр» в бог знает что и тем самым радикально реформировать институт, реформированию уже как будто и не подлежащий.

Поскольку именно немецкое искусство в силу понятных исторических обстоятельств после Второй мировой войны породило один из наиболее радикальных вариантов «левизны», обрисуюем точно современное состояние музицирования в Германии, где есть Крайдлер⁷, а есть Видман⁸. Видман создает произведения, написанные современным языком, но в рамках академического музицирования — они прекрасно укладываются в устоявшиеся веками ритуалы филармонической жизни⁹. Премьерные исполнения ряда сочинений Видмана состоялись в музеях, пространство которых автор имел в виду, но это относительное новшество никак не выводит их за рамки опусной музыки.

Многие концептуальные работы Крайдлера являются по сути не произведениями, а художественными акциями; так их композитор и обозначает. Упомяну, вероятно, самый известный факт его творчества — акцию «Fremdarbeit» («Аутосорсинг», 2009). Крайдлер заказал сочинение двум случайно найденным в сети халтурщикам (китайскому композитору и индийскому программисту), предлагающим свои услуги по сходной цене, и выдал его за

⁷ Йоханнес Крайдлер (нем. Johannes Kreidler, 1980) — немецкий композитор-концептуалист, медиахудожник. — *примеч. ред.*

⁸ Йорг Видман (нем. Jörg Widmann, 1973) — немецкий композитор, дирижер и кларнетист. С 2001 по 2015 год профессор кларнета и композиции в Университете музыки во Фрайбурге, в данное время является профессором композиции в Академии Баренбойма-Саида. — *примеч. ред.*

⁹ Ярким подтверждением тому является оратория «Ковчег», созданная в 2017 году по заказу, к открытию новой сцены Эльбской филармонии в Гамбурге. Здание это, как известно, напоминает отправляющийся в большое плавание корабль — произведение Видмана не просто музыкальная иллюстрация истории человечества (см. об этом: *Садых-Заде Г.* От начала времен // Музыкальная жизнь. 2017. № 1. URL: <http://mus-mag.ru/mz-txt/2017-01/r-arche.htm> (дата обращения: 21.02.2025)), но и манифестация верности европейским духовным, интеллектуальным и художественным традициям, которые автор отнюдь не склонен сбрасывать «с корабля истории»; прошлое он воспринимает критически, но не нигилистически. При всей своей совместимости с академической концертной жизнью (и несмотря на многочисленные цитаты произведений немецких и австрийских композиторов прошлого как часть творческого метода) Видман ни в коей мере не является консерватором. Скорее он воспринимается как представитель тех тенденций в современном искусстве, которые обозначают несколько расплывчатым понятием «метамодернизма»; см. об этом: *Ермасова С. Е.* Струнные квартеты № 1–5 Йорга Видмана: опыт метаквартиета // Музыкальная академия. 2023. № 4. С. 178–189. DOI: 10.34690/352.

собственное — разумеется, лишь для того, чтобы немедленно раскрыть все обстоятельства создания пьесы и делать это частью ее презентации. Авторство «Fremdarbeit» столь же сомнительно, как и идентичность многих немецких брендов, производимых в Азии из-за дешевизны местной рабочей силы¹⁰.

Намерения Крайдлера не ограничивались рефлексией над категорией авторства в современном искусстве. Его акция представляет собой четкое антибуржуазное высказывание. Композитор разоблачает колониализм как часть современного мира и заодно демонстрирует все лицемерие музыкальной жизни: купленное по дешевке изделие безвестного китайца, подражание творчеству уважаемого музыканта из Германии, принесет Крайдлеру солидный доход только потому, что он немец, имеет имя в западном музыкальном сообществе и получил очередной заказ от ежегодного фестиваля новой музыки. Стоит ли говорить о том, что Крайдлер является эталонным представителем современного «левого» искусства и убежденным противником либерализма, представленного в немецком политическом спектре Свободной демократической партией Германии (А кроме того, он не приемлет творчество академических композиторов, опирающихся на твердую государственную поддержку, таких как Йорг Видман.)

Подобные акции, олицетворяя собой левое движение, направлены не против исчерпавших свой исторический потенциал подходов к музыкальной композиции, а против основы основ. Речь идет о том, что, возможно, надо отменить традицию классической музыки как таковую, повесив на нее все грехи прошлого и настоящего — шовинизм, тоталитаризм, расизм; в самой структурности и иерархичности музыкальной композиции усматривают попытку не просто отразить, но и узаконить неравенство и насилие, принципы, на которых зиждется, увы, испокон веков человеческое общество¹¹. Именно до этого доходит левый дискурс. С другой стороны, в рамках отсталого, инерционного, герменевтически наивного музицирования обесмысливаются произведения мастеров прошлого. И в результате публика, вместо того чтобы задуматься и пережить нечто действительно серьезное, приходит отметить на фоне Большого зала Московской консерватории или Исторической сцены Большого театра. А что ей еще остается делать?.. Конечно же, нам грозит опасность и слева, и справа, и только сохраняя осмысленную независимую позицию мы можем противостоять нажиму со всех сторон. Тут рецепт очень простой: быть живым и отзываться на те импульсы, которые вложили в свои творения мастера, уважая их замысел и культурно-исторический опыт.

¹⁰ Подробнее на русском языке о Крайдлере и «его» широко прославившейся пьесе см.: Лаврова С. В. Неоконцептуализм в новой музыке XXI века: идея как товар, творческий почерк как торговая марка // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26). С. 142–149. Также см. материалы на персональном сайте художника: Fremdarbeit (2009) // Johannes Kreidler Komponist: [персональный сайт]. URL: <http://www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html> (дата обращения: 21.02.2025). Приведу фрагмент авторского комментария: «В 2009 году я получил заказ от Klangwerkstatt Berlin на новую пьесу для Ensemble Mosaik. Тогда я стал искать в Интернете композиторов в Китае, предлагающих свои услуги. Я нашел Сяна, которому я отправил свои недавние композиции; он должен был имитировать стиль моей музыки для Ensemble Mosaik. Кроме того, я искал недорогого программиста в Индии и нашел Р. Мюррейбея. Я дал ему те же произведения, что и Сяну; Мюррейбей должен был написать программу с алгоритмом, имитирующим мою музыку. Третьим заданием было: Сян должен использовать программу Мюррейбея... Музыка, которую я получил из Азии, действительно похожа на мою, но в то же время отличается от нее» (там же).

¹¹ Чтобы не оставаться голословным, отошлю читателей к нашумевшей статье Филипа Юэлла, в которой тот интерпретирует некоторые тезисы Шенкера — о неравенстве тонов ладового звукоряда и о том, что фундаментальная структура (Ursatz) «управляет» остальными элементами музыкальной ткани и «контролирует» их, — как прямое следствие убежденности немецкого ученого в биологическом неравенстве народов и человеческих рас (см.: Ewell Ph. A. 4.5. How Schenker's Racism Affects His Music Theory // *Idem*. Music Theory and the White Racial Frame // Music Theory Online. Vol. 26. No. 2 (September 2020). DOI: 10.30535/mto.26.2.4).

— Люди, которых мы называем конъюнктурщиками, — они же тоже чувствуют себя живыми и как-то так приспосабливаются к ситуации достаточно резво, чтобы быть наплаву.

— Есть «живой», а есть «живенький». Я бы ввел здесь «терминологическое различие». Да, можно быть живеньким таким, хорошим приспособленцем, но речь ведь идет о подлинном искусстве. Вот это подлинное искусство сегодня нам просто необходимо. Мы за него, в конце концов, боремся, являемся ли мы исполнителями, композиторами или музыковедами; это наша общая борьба, наше общее дело.

Возьмем «аутентизм», к которому я, как известно, равнодушен. Это как раз борьба за то, чтобы старая музыка звучала актуально. Вовсе не попытка реконструировать ее музейно, но усилие, направленное на то, чтобы мы сегодня почувствовали: эта музыка нас по-настоящему задевает, она нас по-настоящему увлекает, она жива и постоянно меняется.

И вот что удивительно. Старая музыка благодаря аутентичному исполнительству оказывается все время «не та» — не такая, как мы только-только к ней привыкли. Записи десятилетней давности — не те, что записи двадцатилетней «выдержки». А сегодня мы и вовсе слышим нечто новое, порой ультрасовременное по своему духу¹², и дело не только в том, что совершенствуется манера исполнения, ужесточаются профессиональные стандарты... Вот реальный пример того, как музыкальное прошлое продолжает жить и как оно становится частью сегодняшней культуры, живой и подлинной.

— Тогда такой вопрос: почему, на премьере Первой симфонии Шнитке конная гвардия регулировала движение желающих послушать музыку, а сегодня, думаю, ее исполнение такого эффекта не вызывает?

— Это тоже понятно. Потому что мы не нашли, очевидно, таких контекстов, которые могут вызвать подобный эффект. Между прочим, в конце августа 2024 года был очень неплохой опыт в Нижнем Новгороде, на фестивале современной музыки, — реконструкция премьеры той самой Первой симфонии силами Российского национального молодежного симфонического оркестра под управлением Фёдора Леднёва. Организаторы устроили выставку, напечатали нарядный и информативный буклет, поместили исполнение в контекст фестиваля современной музыки с его богатой историей. Посещаемость прекрасная, зал заполнен, много молодежи. И надо-то «всего ничего»: вырваться из рутины, придумать событие, вложить в его проведение душевные силы.

И вот тогда мы за живое задеваем слушателя, а слушатель, в конце концов, есть «цель» нашей музыки. Только надо верить в высокое искусство, верить в то, чем мы занимаемся. Ибо если не верить, возникает соблазн пошлости, «желтизны», коими забито наше «информационное пространство».

Именно потому, что «классика» задевает в людях что-то глубокое и подлинное, она существует так долго, и не в виде каких-нибудь «перепевов»... Ведь как бывает в массовой культуре: несложная, но привязчивая мелодия живет бесконечно, потому что ее все время перепевают. Без сожаления и страданий теряет она свою идентичность; аранжировать ее можно и так и сяк.

А вот с классическим произведением «и так и сяк» обращаться все же не стоит. Есть определенные ограничители. И это не моя консервативная позиция. Просто сравните постановки «Летучего голландца» Гари Купфера (1978) и Константина Юрьевича Богомолова (2023). Огромная разница — при том, что Купфер производит беспощадный психоанализ

¹² Именно такое впечатление, к примеру, произвела на меня запись «Страстей по Матфею» Рафаэля Пишона с ансамблем «Пигмалион» (2022).

художественного целого, экспрессивно заостряет и подчеркивает смыслы, которые Вагнер почти бессознательно заложил в свою оперу и никогда бы при жизни в этом не признался. И тем не менее, пользуясь всеми преимуществами своей исторической позиции, Купфер сохраняет метафизический масштаб произведения, отражает всю противоречивость его болезненного идеализма.

У Богомолова все получается, на мой взгляд, довольно предсказуемо и довольно уныло. Голландец, конечно, маньяк, мы о таких в газете читали и по телевизору их часто показывают — но что дальше? ради чего столько художественных потерь?.. Не «ради чего», однако, а «потому что» — потому что режиссер не с произведением искусства работает, а с его обломками, и иначе работать он не умеет. Богомолов просто разломал оперу Вагнера и дальше делает с нею все, что захочет, — полагаю, в святой уверенности, будто безвольная жертва получает свое удовольствие. Таков узнаваемый творческий метод этого художника, его почерк, а заодно и диагноз нашему времени.

То есть современный творец, демиург пресловутого режиссерского театра, частенько свое ничтожество, не побоюсь прямо об этом сказать, утверждает за счет великого произведения. Делает это порой творчески и вдохновенно, но только совсем не этого мне хотелось бы, когда я говорю о живости. Живости не в смысле желтоватой «life», а в смысле собственно «жизни» — когда нам есть о чем с произведением поговорить, и мы можем сделать это со всей серьезностью, без придыхания и заискивания. Это и не «правое», и не «левое». А «правое» и «левое» в музыкальной практике — это то, что уничтожает само произведение. «Отстаньте вы от него», — так и хочется сказать, особенно тем, кому не терпится трактовать классику идеологически.

— **И все-таки, возвращаясь к Шнитке...**

— Мне кажется, что Шнитке себя проявил в русле академического музицирования. Пусть в свое время он представлялся публике суперноватором, тем не менее выяснилось, что это композитор-традиционалист, и не случайно его музыка абсолютно естественно чувствует себя в филармонических залах. Другое дело, что некоторые его лучшие или, по крайней мере, известнейшие произведения в условиях советской концертной жизни несли элемент эстетической провокации. Вторгнувшись в советское академическое пространство, они немножко расшевелили его. И это отчасти перекликается с идеями умеренных западных «авангардистов»: не ликвидировать филармонию и оперный театр, а как-то их преобразовать, как-то изменить в них жизнь и что-то из современности туда интегрировать. А лучшее, на мой взгляд, произведение Шнитке относится уже скорее к «правому» искусству (хотя по отношению к подобным шедеврам обе обсуждаемые нами категории лукавы — так и хочется сказать «чума на оба ваших дома»). И это Хоровой концерт, музыка «поставангардного» Шнитке, созданная под конец того сравнительно короткого периода жизни, когда музыкант мог творить, не отвлекаясь на борьбу с нездоровьем.

— **Я привела пример критики со стороны «левых». Но и правые тоже были им недовольны. Из их лагеря часто можно услышать: «Диссидентство этой четверки — мнимое. Их сделали такими знаменитыми. А они здесь никакие не были диссиденты. И у Шнитке, и у Губайдулиной киномузыки гораздо больше, чем у композиторов-«неавангардистов».**

— Да, конечно. И у Каретникова киномузыки хватает. Действительно, в области киномузыки наши «музыкальные диссиденты» могли зарабатывать. Для них не была отрезана возможность жить и более или менее прилично существовать в советской стране. Такой подход восходит еще к сталинским временам: если «товарищ Шостакович» хорошо умеет писать

оперетты и киномузыку, так зачем же таким ценным кадром разбрасываться? Советское начальство, отдадим ему должное, мыслило прагматично: прежде чем человека совсем уж забить или репрессировать, надо посмотреть, не будет ли от него больше пользы.

— Этот взгляд на написание киномузыки как на какую-то халтурку — в принципе, он ходил в среде композиторов. Но если сравнивать то, как писали киномузыку те же самые Шостакович, К. Караев, Шнитке, и то, что делается сейчас... Там, когда нужно было не только написать почти что симфонию, но еще и рассчитать по секундам, такую раскадровку, чтобы это совпало с какой-то сценой или поворотом сюжета... Это же адский труд на самом деле! И неслучайно потом композиторы могли из своей киномузыки делать сюиты. А то, что делается сейчас — это даже халтурой нельзя назвать.

— Видите ли, тут просто разный подход к созданию не только киномузыки, а кино как такового. Все-таки тогда киномузыка была более... (и фильмы, соответственно, тоже) штучным товаром, и искусству кино придавалось очень большое значение. И в кино, в конечном итоге, получила выражение некая суть советской эпохи. Притом что внешний нарратив мог быть очень поверхностным, глубинный оказывался подчас очень серьезным.

— Его обеспечивала музыка, кстати.

— Его обеспечивала музыка. Не так давно я был на телеканале «Культура», вспоминали в замечательном обществе 30-летие со дня смерти Николая Николаевича Каретникова и в том числе его Четвертую симфонию, которая выросла из балета «Геологи» (1964).

Этот балет, в свою очередь, связан с фильмом «Неотправленное письмо» (1959) — про то, как геологи оказались в лесу, и там, среди моря огня они пытаются спастись; кто-то погибает, кто-то выбирается. Вот такая трагическая история. Как, собственно говоря, и «Экипаж», музыку к которому два десятилетия спустя написал Шнитке, — тоже фильм-катастрофа советского времени. Но ведь это же все выразительная метафора какого-то исторического прорыва, движения вперед сквозь страдания, бедствия и катаклизмы — квинтэссенция советского духа, потому что советский дух — это не только лагеря и многие другие малоприятные элементы действительности. В общественном сознании той эпохи, несомненно, присутствовала идея прогресса, существовало представление о мужестве человека, который, преобразуя природу, общество и даже космос, в конце концов прорывается куда-то... в «светлое будущее».

Для Каретникова, рискну предложить такую интерпретацию, — это прорыв к Богу — человека, который опален окружающей действительностью. Архетипический сюжет. Можно менять реалии: есть картинка — на музыку накладываются сцены из жизни советских людей, поданные в героизированном, пожалуй, даже в фантастическом ключе; в отвлечении же от зримых образов та же самая музыка начинает разговор о вечном, обращенный уже отнюдь не только к посетителям кинотеатров, и вообще не только к современникам. Это и есть ее глубинный нарратив, или, иначе говоря, ее абсолютное измерение.

— Продолжая свою линию внутреннего оппонирования, опять постараюсь повернуть разговор, становясь как бы на позицию консерваторов. Очень часто вспоминают тот факт, что в 1979 году Шнитке стал членом правления Союза композиторов СССР, и тем самым его конфликт с советской властью как бы был исчерпан.

— Но это вовсе не так. Мы помним знаменитое заявление, в котором он отказывается от Ленинской премии, объясняя это тем, что не может быть одновременно с коммунистическим

вождем и с Нарекаци... Шнитке был честным, искренним человеком. А что касается оценки исторического значения нашей «авангардной» тройки или, может быть, четверки (включая Каретникова), то колебания ее — обычное дело, потому что музыкальная жизнь — это вечная игра на повышение и понижение.

Вспоминаю труды Татьяны Васильевны Чередниченко, которую я в высшей степени уважаю и считаю одним из своих главных учителей. В опубликованных заметках о наследии семидесятых годов, нашем «культурном запасе»¹³, она всячески пытается «приподнять» тех композиторов, которые оказались в тени этой тройки: Мартынов, Уствольская, Слонимский, Сидельников и другие, сочинявшие преимущественно в русле «неотрадиционализма». Музыковед здесь работает на историю, потому что в разные периоды нам хочется в сложной культурной ситуации (а ее картина практически всегда неоднородна и неоднозначна) сделать какой-то акцент. Мы все время «рисует» историю, и такова наша потребность: в какое-то время нам очень нужен был советский «авангард» с его, возможно, несколько преувеличенным нонконформизмом, а потом пришло время творчества композиторов неоканонических и тяготеющих к минимализму, пора осмыслить и его.

Мы не можем занимать по отношению к прошлому все время одинаковую, «объективную» позицию: сегодня нам больше интересен один композитор, завтра — другой. Человек хорош тем, что его точка зрения не константна, она меняется. Только недалекие люди всю жизнь придерживаются какого-то единого взгляда, единого вкуса. Напротив, необходимо постоянно двигаться, ибо движение — это жизнь.

Наши переоценки вовсе не означают, что мы наконец-таки приближаемся к «объективной» истине. Я несколько не удивляюсь, наблюдая, как человек, слывший некогда великим энтузиастом авангардной музыки, со времени стал ее поносить. Это можно понять как траекторию человеческого пути. Такое бывает. Это интересно иногда проследить. Но это не имеет никакого отношения к тому, какое значение имел *сам* авангард. Он займет свое место в истории культуры, переоценка его наследия еще не раз состоится, интерес к нему будет теряться и возникать вновь, — какой-то совершенно иной, совершенно с других позиций, вероятно, чем наш. Такова жизнь. А музыка Шнитке заслужила вечность. И пусть это будет не вечность торжественных собраний (коих к 90-летнему юбилею, конечно же, хватало), а вечность таких вдохновляющих мероприятий, как августовский фестиваль в Нижнем Новгороде.

¹³ Речь идет о книге: *Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи.* М.: Новое литературное обозрение 2002. — примеч. ред.

Литература

1. *Ермасова С. Е.* Струнные квартеты № 1–5 Йорга Видмана: опыт метаквартета // Музыкальная академия. 2023. № 4. С. 178–189. DOI: 10.34690/352.
2. *Задерацкий В. В.* Звуковой фон жизни и мы // PianoФорум. 2021. № 2 (46). С. 4–15.
3. *Лаврова С. В.* Неоконцептуализм в новой музыке XXI века: идея как товар, творческий почерк как торговая марка // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26). С. 142–149.
4. *Насонов Р. А.* Музыка: диалог с Богом. От архаики до электроники. М.: Никая, 2021. С. 194–195.
5. *Садых-Заде Г.* От начала времен // Музыкальная жизнь. 2017. № 1. URL: <http://mus-mag.ru/mz-txt/2017-01/r-arche.htm> (дата обращения: 21.02.2025)
6. *Тихомиров А. Г.* Музыкальная классика: музей, архив или все-таки жизнь? // Музыкальная академия. 2022. № 1. С. 184–191. DOI: 10.34690/229.
7. *Ewell Ph. A.* 4.5. How Schenker's Racism Affects His Music Theory // *Idem.* Music Theory and the White Racial Frame // Music Theory Online. Vol. 26. No. 2 (September 2020). DOI: 10.30535/mto.26.2.4
8. Fremdarbeit (2009) // Johannes Kreidler Komponist: [персональный сайт]. URL: <http://www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html> (дата обращения: 21.02.2025).

References

1. Ermasova, Sofiya E. 2023. “Strunnye kvartety № 1–5 Yorga Vidmana: opyt metakvarteta [Jörg Widmann’s String Quartets Nos. 1–5: the Metaquartet Experience].” *Muzykal’naya akademiya / Music Academy* no. 4, 178–89. (In Russian). <https://doi.org/10.34690/352>.
2. Zaderatskiy, Vcevolod V. 2021. “Zvukovoy fon zhizni I my [The Soundscape of Life and Us].” *PianoForum / Pianoforum* no. 2 (46), 4–15.
3. Lavrova, Svetlana V. 2017. “Neokontseptualizm v novoy muzyke XX veka: ideya kak 16ovar, tvorcheskiy pocherk kak togovaya marka [Neoconceptualism in the New Music of the 21st Century: Idea as a Commodity, Creative Writing as a Trade Mark].” *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul’tury / International Journal of Cultural Studies* no. 1 (26), 142–49.
4. Nasonov, Roman A. 2021. *Muzyka: dialog s Bogom. Ot arkhaidi do elektroniki* [Music: a Dialogue with God. From Archaic to Electronic]. Moscow: Nikeya. (In Russian).
5. Sadykh-Zade, Gyulyara. 2017. “Ot nachala vremen [Since the Beginning of Time].” *Muzykal’naya zhizn’ / Musical Life*, no. 1. Accessed February 21, 2025. <http://mus-mag.ru/mz-txt/2017-01/r-arche.htm>.
6. Tikhomirov, Andrey G. 2022. “Muzykal’naya klassika: muzey, arkhiv ili vse-taki zhizn’? [Musical Classics: Museum, Archive or Still Life?]” *Muzykal’naya akademiya / Music Academy* no. 1, 184–91. (In Russian). <https://doi.org/10.34690/229>.
7. Ewell, Philip A. 2020. “Music Theory and the White Racial Frame.” *Music Theory Online*, vol. 26, no. 2 (4,5). <https://doi.org/10.30535/mt0.26.2.4>.
8. Kreidler, Johannes. 2009. Fremdarbeit. Johannes Kreidler Komponist: personal website. Accessed February 21, 2025. <http://www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html>.

Константин Владимирович Зенкин

kzenkin@list.ru

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

Konstantin V. Zenkin

kzenkin@list.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Vice-Rector for Research and Educational Affairs, Professor of Foreign Music History Department of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory

Авангард как мимолетный опыт в позднесоветской музыке

Аннотация

В статье представлена панорама модернистского движения второй половины XX века. Авангард как направление в советском музыкальном искусстве 1950-70-х годов рассматривается многопланово, в частности как техническое «первооружение», которое привело к тотальному сериализму и алеаторике. В историческом аспекте исследуются пути отхода от авангарда: возвращение к умеренному модернизму (неоклассицизм, неоромантизм, необарокко) или, напротив, отдаление от предшествующей традиции (постмодернизм, минимализм). На материале творчества А. М. Волконского, Э. В. Денисова, С. А. Губайдулиной и А. Г. Шнитке исследуется специфика советского авангарда.

Ключевые слова

А. М. Волконский, Э. В. Денисов, С. А. Губайдулина, А. Г. Шнитке, послевоенный авангард, советский авангард

Avant-garde as a fleeting experience in late Soviet music

Abstract

The article presents a panorama of the modernist movement of the second half of the twentieth century. Avant-garde as a trend in Soviet musical art of the 1950s-70s is examined in a multidimensional way, in particular as a technical "rearmament" that led to total serialism and aleatoricism. The ways of departure from the avant-garde are explored from a historical perspective: a return to moderate modernism (neoclassicism, neo-romanticism, neo-baroque) or, on the contrary, an estrangement from the preceding tradition (postmodernism, minimalism). The work of A. M. Volkonsky, E. V. Denisov, S. A. Gubaidulina and A. G. Schnittke is used to explore the specifics of the Soviet avant-garde.

Keywords

A. M. Volkonsky, E. V. Denisov, S. A. Gubaidulina, A. G. Schnittke, post-war avant-garde, Soviet avant-garde

«... где у нас авангард? Мы все время ссылаемся на Кёльн или, на худой конец, на Париж (меньше всего на Америку, потому что она в некотором смысле провинция). Впечатление такое, что центры в нашем представлении — там, и все идут за ними, только с некоторым опозданием. Наши же — Волконский, Шнитке, Денисов, Губайдулина — четверка авангардистов, которых авангардистами сделала обструкция в Секретариате Союза композиторов. (Остальных почему-то не ругали — правильно почуяли, кто у нас самые лучшие). Кажется, что наша четверка просто идет за западными авангардистами, следует за модой. На самом деле, это не мода, это совсем другое направление, которое просто не следует оценивать с западной точки зрения. Мы — *не западные*, но проходим те же самые стадии, пусть менее интенсивным образом.

Вот в подобном умеренном тоне, менее интенсивном — не слабость, а иной дух этого русского континента. Не потому что «недозападный», а потому что именно *другой*».

Ю. Н. Холопов [8, 23].

Современное российское музыковедение выделяет в авангарде XX века две волны: первая — 1910–1920-е годы (отметим попутно, что применение к ней термина «авангард» неаутентично), вторая — 1950–60-е годы. Договоримся о терминах для обозначения важнейших стилевых тенденций музыки XX века, имевших наибольшее распространение в Советском Союзе. Большинство из них даются с позиций современности и не использовались в советской научной литературе. Значительный процент советской музыки составлял традиционализм — фактически поздние и постромантические техники с большим или меньшим модернистским «привкусом». В этих техниках работали такие гениальные композиторы, как Н. Я. Мясковский, А. И. Хачатурян, Г. В. Свиридов и многие другие. Модернизм, даже если он органично продолжал традицию, вызывал подозрение властей, что и обусловило критику С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича в 1930–40-е годы; даже само слово «модернизм» использовалось в советской критике и научной литературе только как ругательное.

Конечно, в таких условиях думать об авангарде было крайне сложно (напомним, что раннесоветский авангард 1920-х годов был совершенно вычищен из памяти музыкантов и вновь стал входить в обиход уже после краха коммунистической идеологии). И все же в 1950–60-х годах о советском авангарде стали говорить, подразумевая композиторов, идущих против течения: таких, как А. М. Волконский, Э. В. Денисов, А. Г. Шнитке, С. А. Губайдулина, Н. Н. Каретников и др. Строго говоря, под авангардом имеет смысл понимать музыку, которая, по мысли авторов, не должна была походить ни на какую музыку прошлого и возникала вне любых традиций. Конечно, в полном смысле слова это утопия, но тем не менее определенное рациональное зерно здесь есть. В самом деле, в середине XX века наблюдался глубочайший «разлом» в истории культуры, глубину которого зафиксировало известное положение К. Штокхаузена о «времени икс» или «часе ноль».

В техническом отношении в лоне авангарда возникли тотальный сериализм, как и крайние, часто производные от него формы алеаторики и сонористики, включая и электронную музыку; а также инструментальный театр, хэппенинги; особо следует отметить неизведанные ресурсы внеевропейских традиций — в плане ощущения звуковой материи и времени. Впрочем, указанные технические приемы и эстетические особенности впоследствии стали использоваться и в контексте более традиционных стилей, а критерием авангарда остаются:

новый звуковой мир (включая использование интервалов меньше полутона) и особенно новый синтаксис и новое ощущение времени, композиции и целого.

Авангард (как крайняя степень модернизма) доводит до логического конца и возводит в абсолют само стремление «к новым берегам», исконно присущее европейской культуре и с течением времени неуклонно нараставшее. Сказанное касается в большей степени первой волны авангарда, поскольку его вторая волна фактически сформировала, хотя и производную от прежней, но при этом принципиально новую музыкально-культурную традицию.

Однако музыкальная культура XVIII — XIX веков, подобно гигантской планете, обладает столь мощным притяжением, что мы и сейчас в основном продолжаем жить в ее рамках. И поэтому, даже когда в начале XX века ряд композиторов-новаторов преодолели ее притяжение, то они все же остались на ее «орбите», что подтвердило их последующее сближение с покинутой «планетой» — возврат к традиции и простоте выражения: так произошло с С. С. Прокофьевым, Д. Д. Шостаковичем, Б. Бартоком, П. Хиндемитом, И. Ф. Стравинским, отчасти даже с А. Шёнбергом (так что в упрощении стиля позднего Прокофьева «повинна» не только сталинско-ждановская культурная политика СССР, но и общемировая культурная ситуация; сложнее была ситуация с Шостаковичем). Нечто похожее происходило и с представителями второй волны авангарда. В то время как П. Булезу, К. Штокхаузену, Д. Кейджу и Я. Ксенакису удалось покинуть не только поверхность «планеты», но и ее «орбиту», многие яркие представители авангарда: К. Пендерецкий, А. М. Волконский, А. Г. Шнитке, А. Пуссёр, М. Кагель, Д. Лигети, А. Тертерян, В. Сильвестров, А. Пярт — предпочли отказаться от поисков непреходящей новизны, без чего немыслима авангардная музыка.

Отход от авангарда возможен в различных направлениях. Одно из них — возврат к более умеренному модернизму, который ко второй половине XX века уже образовал мощную традицию (включающую в том числе и стили с приставкой «нео» — неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм, необарокко). Другой — по пути отдаления от традиции, но уже без отказа от использования традиционных, привычных звучаний. Это — различные формы постмодернистского мышления — поставангард, минимализм и т. д. Различие двух путей можно образно прокомментировать, сопоставив два высказывания. Под неоклассицизмом можно понимать, если использовать слова Стравинского, «ремонт старых кораблей» [6, 302]. При постмодернизме, как образно выразился А. В. Михайлов на одной из лекций в Московской консерватории, «культура проваливается в собственные недра»; также трудно пройти мимо расхожего образа — «мусорная свалка истории». Замечу, что, парадоксальным образом, такую характеристику не обязательно воспринимать как оценочную: современное искусство дает правдивую картину современности, честно реагируя на ее «вызовы».

Как можно заметить, в российском музыкознании понятие авангард используется в большинстве случаев на основе не стилевых критериев, а по иным, внемзыкальным, социокультурным признакам. Так, говоря об авангарде 1920-х годов, как правило, имеют в виду композиторов, вновь открытых в 1990-е годы, говорят о Н. А. Рославце, А. В. Мосолове, И. А. Вышнеградском, Н. Б. Обухове, А. С. Лурье, но очень редко в этом ряду упоминают «Весну священную» И. Ф. Стравинского, «Прометей» А. Н. Скрябина или раннего, крайне «левого» С. С. Прокофьева. О советском авангарде 1960-х годов стали говорить, имея в виду Волконского, Шнитке, Денисова и Губайдулину уже только потому, что они шли против господствовавшего в советской музыке течения, вызывая гнев руководства Союза композиторов. Конечно, для супертрадиционалистской советской музыки сама мера авангардности была иной, чем на Западе: так, использование додекафонии в «Musica stricta» Волконского казалось «взрывом», хотя к 1956 году в европейской музыке это была уже хорошо

освоенная техника, а об аналогичных опытах Н. А. Рославца, Е. Гольшера и других русских композиторов советские музыканты того времени ничего не слышали.

Родоначальник советского авангарда Андрей Волконский прошел очень плавный, естественный путь от традиционализма — через додекафонию, еще отчасти неоклассическую (в «Musica stricta»), — к авангарду. Волконский проложил путь всему «советскому авангарду», используя серийную технику в «Musica stricta» и «Сюите зеркал» на слова Гарсиа Лорки. Достаточное ли это основание для отнесения композитора второй половины XX века к авангарду? Нет, но, начиная с «Сюиты зеркал», стиль Волконского (ощущение времени и звука, сочетание темы, ритма, развития и фактуры) действительно соприкасался с языком Булеза, элементы неоклассицизма исчезают совершенно. Однако сам композитор имел особый взгляд на эту проблему.

«Я ведь, по сути, не был авангардистом, потому что современный язык — это еще не авангардизм. Я считаю очень неудачным свое произведение “Узелки времени” (на персидские тексты — К. З.). Сам его замысел уже был “авангардным”, потому что я хотел идти от порядка к беспорядку. А традиция — это как раз проявление порядка, — доброго порядка, — то есть я перестал быть ДОБРОпорядочным. Искусство в том и заключается, чтобы идти от беспорядка к порядку, а не наоборот» [5, 34–35]. Как видим, Волконский превратно истолковал суть авангарда, поскольку для любого авангардиста порядок структуры — это непререкаемый идеал, однако авангардный порядок существует в совершенно иной парадигме — это порядок не *высказывания* (как было прежде), а *самоорганизующейся материи*. Приведенное мнение, подкрепленное критическими высказываниями в адрес Кейджа [5, 35], как раз и свидетельствует о неполном соответствии Волконского западному авангарду. Подтверждение тому — еще одна цитата из интервью: «Музыка должна основываться на традиции. Порядок видоизменяется, но не придумывается. Традиции не надо путать с академизмом. Традиции — это когда мертвые становятся живыми, академизм, наоборот, когда живые становятся мертвыми. А настоящая традиция живая, как дерево. У дерева есть листья, ветви, плоды. Сухие ветки можно отрубать, листья подстригать, переделывать наверху. Но ствол нельзя трогать. Я считаю абсолютно необходимым, чтобы не прикасались к стволу» [4, 217].

Волконский хорошо знал музыку различных азиатских традиций — от арабского мира до Японии, что отразилось и в перечне его сочинений, включающем «Мугам» для тара и клавесина и «Две японские песни». Некоторое время он жил в Средней Азии и на Кавказе, который любил с особой силой. Кавказская поэзия дала основу для самого известного произведения Волконского — «Жалобы Щазы», а авангардный язык оказался максимально созвучен традициям неевропейского, исламского мировоззрения и искусства. «Это произведение, — объясняет автор, — углубляет предыдущие открытия. Музыкальная речь здесь “рубленая”, а время дискретное». Как дирижер Булез включал это произведение в свои концерты.

Заметим, что дискретность, атомарность времени — одна из существенных черт мусульманской, особенно древней суфийской культуры (хотя от Аристотеля средневековый Арабский Восток усвоил и континуальное понимание времени).

«Странствующий концерт» создавался на Кавказе. Волконский выбрал самые пессимистические, беспросветные стихи Омара Хайяма, созвучные Экклезиасту и экзистенциалистам XX века. В этом сочинении авангардное ощущение времени как прерывной материи еще более углубилось. Волконский не скрывал, что ставит задачу найти новую форму и синтаксис, которые бы соответствовали новому языку. В Концерте есть алеаторика (нотный текст не до конца фиксирован и может давать различные конкретные формы звучания).

Наконец, о «самом неудачном произведении» — «Узелки времени»: «Название появилось из персидской книги, однако время в нем никак не организовано, — оно бесплотное.

А время ни в коем случае не должно прерываться» [5, 126]. Поэтому последующее отдаление Волконского от авангардного поля было естественным и мотивированным, хотя лучшее, что он написал, все же в той или иной степени соприкасается с авангардом.

Самым непосредственным проявлением постмодернизма Волконского, как и его контактов с музыкой Востока (при осознании непреодоленной пропасти между культурами) стал его «Мугам» для тара и клавирина, созданный в 1974 году, уже в годы парижской эмиграции. Однако его предыстория уходит еще в советскую пору, связанную с поездками по Кавказу. «Однажды, путешествуя по Азербайджану в поисках музыки для фильма Сергея Параджанова “Саят-Нова”, — вспоминает композитор, — я услышал потрясающего тариста. Его игра настолько меня поразила, что я включил его музыку в фильм» [5, 204]. Возникла даже идея о совместном выступлении с этим исполнителем на таре в Малом зале Ленинградской филармонии — конечно, в условиях строго регламентированной концертной жизни Советского Союза эта экспериментальная идея не получила поддержки и не была осуществлена. «Но идея поселилась во мне, и когда мне устроили участие в фестивале в Ла-Рошели, я, недолго думая, предложил: “Нужно ведь что-то новое, сногшибательное. Я сделаю специальное сочинение”» [Там же]. Для выступления пригласили тариста из Ирана, с которым Волконский долго репетировал. Результат этого эксперимента — «Мугам», в который проникли принципы европейской импровизации, гармонизированные с азиатским инструментальным музицированием. «Это был интереснейший опыт, и я постоянно решал вопрос: «Могут ли стовориться восточный и западный музыканты? Может ли встретиться Восток с Западом?» Очень интересная тема, которую я пытался решать не в первый раз. Сейчас я думаю, что в каком-то смысле Киплинг был прав, отрицая эту возможность, — для него это было бы просто чудовищно!» [5, 205].

Нельзя сказать, что последователи Волконского — Шнитке, Денисов и Губайдулина — совсем непричастны к авангарду, и это понятие применяется к ним совершенно необоснованно. У всех троих в начале пути (1960-е годы) был яркий авангардный этап — более продолжительный у Денисова и совсем небольшой у Шнитке и Губайдулиной. Все трое работали в серийной и других новейших техниках. Каждый из них написал совсем немного электронных произведений для синтезатора АНС (аббревиатура — инициалы Александра Николаевича Скрябина): «Пение птиц» Денисова, «Vivente — non vivente» Губайдулиной, «Поток» Шнитке. Последнее произведение написано в то же время, что и «Stimmung» Штокхаузена, и близко ему по идее. В додекафонной технике и свободной технике тотального сериализма дольше всех работал Денисов. Шнитке уже в Первой симфонии (1970), исполненной в закрытом городе Горький (сейчас — Нижний Новгород), перешел к коллажной полистилистике, продолжив направление Бернда Циммермана и Лючано Берлио и тем самым эстетически перейдя к прямой противоположности авангарда — постмодернизму. Именно Шнитке, автор ряда теоретических работ, ввел в употребление термин «полистилистика». При этом важно отметить, что Первая симфония Шнитке действительно имеет много общего с Симфонией Берлио в плане коллажной полистилистики, есть элементы инструментального театра. Однако, при всем том она вполне вписывается в традиционную симфоническую концепцию. Первоначальный вариант названия — «симфония — антисимфония», впоследствии превратившаяся в «симфонию». Тем самым Шнитке показал, что довел до логического конца принципы симфонизма, во многом перешедшие в свою противоположность. Так, моменты хаоса занимают соответствующие разделы: вступление с выходом музыкантов, их импровизацией и настройкой оркестра, а также скерцо с коллажем цитат и джазовой импровизацией (вспоминается идея скерцо в преломлении Г. Малера и Д. Д. Шостаковича — как калейдоскопа и мелькания совершенно контрастных образов). А в целом, в отличие от Симфонии Берлио, где доминирует статика, симфония Шнитке — процесс, устремленный к

итогу, со своей лейттемой, ее утверждением в финале и «послесловием» — уходом музыкантов, как и в процитированной «Прощальной симфонии» Гайдна. Так, авангардные и поставангардные приемы Шнитке сумел «вписать» в традиционную симфоническую логику.

Впрочем, дальнейший путь Шнитке нельзя назвать и полностью постмодернистским. Во многих случаях он представлял различные варианты стилей с приставкой «нео» — необарокко с элементами полистилистики (Реквием, кантата «История доктора Фауста»), неоромантизма (Вторая, Третья симфонии) и даже неоренессанса (опера «Джезуальдо»). Во второй симфонии «Санкт-Флориан» со стилиевыми перепадами (григорианская месса и новейший язык) еще можно говорить о постмодернистском коллаже. Полистилистика Третьей симфонии больше напоминает не Берио, а Малера Четвертой симфонии, и в целом она развивается в неоромантическом поле.

Идея Четвертой симфонии Шнитке — музыкальный «экуменизм» — объединение католичества, лютеранства, иудаизма и православия — казалось бы, дает особые основания говорить о полистилистике и коллаже. Но Шнитке сочиняет специальные лады для четырех разных религий, и в заключении Симфонии они соединяются, образуя синтез. И если посмотреть трезво и непредвзято, то контрасты ладов здесь не более острые, чем, например, в сказочных операх Н. А. Римского-Корсакова с их контрастами реального и волшебного миров.

Начавший как авангардист, Шнитке затем стал одним из крупнейших русских симфонистов, продолжив линию драматического симфонизма Бетховена — Малера — Шостаковича. Постепенно его творчество, испытавшее воздействия авангарда и постмодернизма, все больше входило в русло широко понимаемой неоклассики и нового модернизма.

Денисов сначала был связан с авангардным движением более тесно, чему способствовала его дружба с Булезом. В «Солнце инков» он соприкасается с многопараметровой серийностью: кантата основана на сериях из шести тонов, шести тембров и шести динамических оттенков. В качестве прямой противоположности Шнитке, германские корни которого чувствовались явно, Денисов ориентировался на французскую традицию, в особенности на К. Дебюсси. В своей Первой симфонии он также выходит за рамки авангарда, приобщаясь к масштабному симфоническому мышлению — слышится опора на традиции Б. Бартока, В. Лютославского и даже Г. Малера. Принципиальный противник полистилистики, Денисов все же прибегает к барочной стилизации в своей Партите для камерного ансамбля. Правда, там полистилистика не коллажная: взаимодействие барочного и «авангардного» стилей становится глубинной основой сочинения. В целом стиль Денисова находится на пересечении авангардного, позднемодернистского и отчасти неоклассического полей. Не случайно Г. В. Григорьева характеризует его как представителя «академического авангарда» [1, 30], а композитор Ю. С. Каспаров характеризует ситуацию еще радикальнее: «Денисов (равно как и Шнитке, и как Губайдулина) никогда авангардистом не был! Если, конечно, слово “авангард” не понимать в значении “новатор”» [2, 140].

Отход Губайдулиной от авангарда был именно преодолением (ее слова о преодолении додекафонии были приведены выше). Очень редко — в кантате «Час души» (1976) и Концерте для двух оркестров, эстрадного и симфонического (1976) она использовала, вслед за Первой симфонией Шнитке (очень ею любимой) коллажную полистилистику. Но после этого Губайдулина не соприкасалась с полистилистикой, равно как с неоклассицизмом, неоромантизмом или необарокко. Ее стиль, как и стиль Денисова, — целен и с трудом впускает в себя чуждые элементы. Его можно определить как поставангардный, сочетающий рациональные принципы конструирования с новой простотой. При этом все знакомые элементы, невозможные в собственно авангардной музыке, например, мажорное трезвучие, воспринимаются вне контекста какого-либо стиля прошлого. Европейский рационализм,

достигший кульминации в авангарде 1950-х годов, проявляется в произведениях Губайдулиной прежде всего в конструировании ритмических рядов (длительностей, пауз и разделов формы), которые очень часто подчиняются числовым рядам Фибоначчи. Это — любимый метод конструирования Губайдулиной, поскольку ряды Фибоначчи основаны на принципе динамической симметрии, содержащем в себе золотую пропорцию. Как подчеркивает Софья Асгатовна, динамическая симметрия, в отличие от статической, присуща живой природе и поэтому широко используется ею как принцип формообразования.

Губайдулина как-то назвала Денисова классиком, поскольку в его музыке суть — в самом материале, Шнитке — романтиком [7, 35], так как, по ее мнению, в его музыке самое существенное в отношениях между материалом. Себя Губайдулина причисляет скорее к архаике и связывает это со своим восточным происхождением — но к архаике новейшего этапа, на основе которой когда-нибудь сложится новый классический стиль. Поэтому она — исследователь, стремящийся проникнуть во внутреннее пространство звука, в его время и материю. Очень интересно и амбивалентно ее восприятие времени. С одной стороны, она ощущает прежде всего настоящее время, что опять-таки укоренено в традициях ислама. Для мусульман вечность не отделена от времени и не находится вне конечного времени, как у христиан, но само бесконечное время образует вечность.

Приведем наиболее значимые из высказываний Губайдулиной по проблеме времени: «Искусство — та область, где происходят очень важные вещи, с моей точки зрения: это Настоящее Длительное Время [в оригинале — разр.]. Только в искусстве, и только в религиозном акте и, может быть, в сновидении» [3, 355]; «По сути дела, времени не существует. [...] И все же мы живем в реальном космическом времени — вечно длительно настоящим. Но это время не искуплено. Оно искупляется только в искусстве — там происходит творение сущностного времени» [3, 93].

Иными словами, музыкальное время произведений Губайдулиной близко понятию статической формы, как его исследовал и описал Шнитке [9]. Но при этом в музыке Губайдулиной сохраняется бинарная драматургия с драматическими оппозициями. В отличие от момент-формы Штокхаузена, моменты не существуют автономно, в качестве отражений вечности, а едва заметно складываются в процесс.

Поэтому можно говорить, что путь Губайдулиной отразил всю логику истории музыкального авангарда и поставангарда, но при этом отразил и принципы европейской классико-романтической симфонической драматургии. Статическая форма, по мысли Шнитке, не есть неподвижность, также как для восточного сознания медитация не означает абсолютного внутреннего покоя.

Шнитке выразил свое, нетрадиционное понимание статики в следующем положении: «Под внешней статикой незамкнутой, непроцессуальной формы таятся магнитные поля полярных тяготений, пересекающихся в каждой точке формы и наполняющих ее взрывчатой силой конденсированной динамики» [9, 74]. И далее: «Не достигают абсолютной статики ни Штокхаузен, ни Булез, ни Лигети, ни Кейдж — при максимальном приближении к внешней статичности формы они лишь открыли новую внутреннюю динамику» [9, 75].

В заключение подчеркнем, что авангард в русской музыке второй половины XX века по-настоящему так и не укоренился, но довольно мимолетное обращение русских композиторов к авангардным техникам и мышлению позволило им выйти из пут традиционализма, не стать эпигонами и создать по-настоящему яркие, оригинальные произведения. Каждый из них создал для себя свое, единое стилевое поле, пересекающееся со стилевыми полями авангарда, постмодернизма, неоклассицизма и других направлений музыки XX века.

Литература

1. Григорьева Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции / отв. редактор В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 23–40.
2. Гринёва М. И. Э. Денисов и советский музыкальный авангард 60-х–70-х годов XX века // Музыкальное искусство XX века, 2011, 1 (8). С. 140–144.
3. Губайдулина С. А. О музыкальном материале, форме и времени // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Сост. Кюрегян Т., Ценова В. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 347–356.
4. Дубинец Е. А. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. Москва: РИПОЛ классик, 2010. 382 с.
5. Пекарский М. И. Назад к Волконскому вперед. М.: Издательский дом «Композитор», 2005. 288 с.
6. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Издательство «Музыка», 1971. 415 с.
7. Холопова В. Н. София Губайдулина. Монография, 4-е издание. М.: Издательство «Композитор», 2020. 444 с.
8. Холопов Ю. Н. Восток-Запад в русской культуре // Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Издательский дом «Композитор», 2009. С. 19–27.
9. Шнитке А. Г. Статическая форма. Новая концепция времени // Шнитке А. Статьи о музыке. М.: Издательский дом «Композитор», 2004. С. 72–75.

References

1. Grigor'eva, Galina V. 2005. "Novye esteticheskie tendentsii muzyki vtoroy poloviny XX veka. Stili. Zhanrovye napravleniya [New Aesthetic Trends in Music of the Second Half of the Twentieth Century. Styles. Genre Directions]." In *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [Theory of Modern Composition], 23–40, ed. by Valeriya S. Tsenova. Moscow: Muzyka. (In Russian).
2. Grineva, Mariya I. 2011. "E. Denisov i sovetskiy muzykal'nyy avangard 60-kh–70-kh godov XX veka [E. Denisov and the Soviet Musical Avant-garde of the 60s-70s of the Twentieth Century]." *Muzykal'noe iskusstvo XX veka* [Musical Art of the Twentieth Century], no.1 (8), 140–44. (In Russian).
3. Gubaydulina, Sofiya A. 2009 "O muzykal'nom materiale, forme i vremeni [On Musical Material, Form and Time]." In *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii* [Composers on Contemporary Composition], 347–56, comp. by Tat'yana S. Kyuregyan, Valeriya S. Tsenova. Moscow: Moscow Conservatory Publishing. (In Russian).
4. Dubinets, Elena A. 2010. *Knyaz' Andrey Volkonskiy. Partitura zhizni* [Prince Andrei Volkonsky. Life Score]. Moscow: RIPOL klassik. (In Russian).
5. Pekarskiy, Mark I. 2005. *Nazad k Volkonskomu vpered* [Back to Volkonsky up front]. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
6. Stravinskiy, Igor' F. 1971. *Dialogi* [Dialogues]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
7. Kholopova, Valentina N. 2020. *Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina], 4th edition. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
8. Kholopov, Yuriy N. 2009. "Vostok-Zapad v russkoy kul'ture [East-West in Russian Culture]." In *Sovremennaya muzykal'naya kul'tura. Poisk smysla. Izbrannye interv'y u i esse o muzyke i muzykantakh* [Contemporary Musical Culture. The search for Meaning. Selected Interviews and Essays about Music and Musicians], ed. and comp. By Anna A. Amrakhova, 19–27. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
9. Shnitke, Al'fred G. 2004. "Sticheskiy forma. Novaya kontseptsiya vremeni [Static Form. A New Concept of Time]." In *Stat'i o muzyke* [Articles about Music], 72–75. Moscow: Kompozitor. (In Russian).

Юрий Васильевич Воронцов

yuryvorontsov@yandex.ru

Композитор, профессор Московской
государственной консерватории имени
П. И. Чайковского

Yuri V. Vorontsov

yuryvorontsov@yandex.ru

Composer, Professor of the Composition
Department of Moscow P. I. Tchaikovsky State
Conservatory

Записки о Первой симфонии Альфреда Шнитке

Аннотация

В основу воспоминаний о времени 1970-80х годов легли события вокруг премьеры Первой симфонии Шнитке, диалоги Альфреда Гарриевича со своим консерваторским профессором Евгением Кирилловичем Голубевым, реакция музыкальной студенческой среды на это сочинение за прошедшие полвека. Автор пытается осмыслить значение данного события для отечественной музыки и проследить дальнейшую судьбу этого сочинения.

Ключевые слова

А. Г. Шнитке, Первая симфония Шнитке, Е. К. Голубев, Г. Н. Рождественский

Notes on Alfred Schnittke's First Symphony

Abstract

The memories of the 1970s and 1980s are based on the events surrounding the premiere of Schnittke's First Symphony, Alfred Garrievich's dialogues with his conservatory professor Evgeny Kirillovich Golubev, and the reaction of the musical student community to this work over the past half-century. The author attempts to comprehend the significance of this event for Russian music and trace the further fate of this work.

Keywords

A. G. Schnittke, Schnittke's First Symphony, E. K. Golubev, G. N. Rozhdestvensky

Пожалуй, трудно вспомнить другое музыкальное произведение, которое бы произвело на меня, двадцатитрехлетнего студента Московской консерватории, такое сильное впечатление. В ней не было технического совершенства, которое заставило бы вспомнить имена гениев прошлого или сверхтонкого проникновения в мир переживаний души человека. Даже Родион Щедрин со своей волшебной оркестровкой и незаурядной фантазией вероятнее мог претендовать тогда на подобное место в моем рейтинге. Строго говоря,

сочинение вообще не подходило под определение «шедевр». Пользуясь студенческим сленгом того времени, можно сказать, что оно «сорвало крышу» моего музыкального сознания, разрушило прежние эстетические ценности.

Весна 1976 года. Второй семестр 4-го курса композиторского отделения МГК. Я работал над дипломной симфонией, и это была моя первая оркестровая партитура. Решил начать с финала, где основная идея была в столкновении квазибарочной ре мажорной темы и современного языка. Из сказанного ясно, что эта идея была навеяна предшествующими Симфонии сочинениями А. Г. Шнитке. Партитур его я до этого момента не видел, но исполненные в концертах сочинения вызывали живой отклик.

В один из дней среди студентов теоретико-композиторского факультета с самого утра стала распространяться новость. В 21 классе 1-го учебного корпуса состоится авторский показ аудиозаписи Первой симфонии Альфреда Шнитке. «Изюминкой» этой новости было то, что 21-й класс был самой вместительной аудиторией в Консерватории и использовался, в основном, для лекций по марксизму-ленинизму. Шнитке уже несколько лет, как не работал в Консерватории, но тесные контакты, особенно на кафедре оркестровки у него сохранялись. Собственно, само событие показа записи музыки композитором, либо работающим в Консерватории, либо приглашенным, не было чем-то особенным. Но имя Шнитке к тому моменту уже связывалось в музыкальных кругах с повышенным чувством свободы. Он не делал никаких эпатажных заявлений. Это было не в его стиле. Да ему и не нужно было ничего говорить, ярче всего свобода мышления проявлялась в его музыке.

Человек, организовавший это событие с таким рекламным размахом, явно рисковал. Но тогда на кафедре инструментовки работали Эдисон Васильевич Денисов и Николай Сергеевич Корндорф, которые, как мне тогда казалось, вообще никого не боялись. Два года ранее Эдисон Денисов в маленькой аудитории 2-го корпуса, где он занимался со студентами по классу оркестровки, собрал всех желающих прослушать запись своего сочинения «Солнце инков», сделанную во Франции. Присутствовало человек десять. Мы выслушали интересные комментарии автора, поблагодарили Эдисона Васильевича аплодисментами и разошлись по своим делам. Совсем иное зрелище ожидало собравшихся в этот раз.

Класс был переполнен. Причем, переполнен — это не то слово. Студенты сидели на всех подоконниках, многие просто стояли вдоль стен. Я пришел чуть раньше, но ситуация уже была такой! Кажется, было заранее известно, что партитуру можно будет увидеть, и я занял место у самой сцены.

Шнитке вошел под аплодисменты. Держался он свободно и уверенно. Говорил кратко и строго: формальные вещи об исполнителях. Все мое внимание было приковано к партитуре в его руках. Когда стало ясно, что он направляется к роялю, чтобы поставить партитуру на пюпитр, я со скоростью пантеры рванулся за ним. Но оказалось, что таких же быстрых и целеустремленных было человек 10–12. Над партитурой за секунды образовался купол из человеческих тел. Откровенно говоря, не помню, где во время прослушивания был сам Шнитке. Кажется, его не было у партитуры, потому что коллективный взгляд смотрящих часто терял нить не только из-за непривычной сложности происходивших в партитуре событий, но и из-за неоднократных купюр. Были страницы, где никто не понимал, что происходит. Я впервые в жизни видел многие вещи, например, склейку по вертикали двух тридцатистрочных страниц партитуры, превращавших страницу в шестидесятистрочную, полностью заполненную нотами. Если в партитурах Родиона Щедрина явно проявлялось стремление добиться изысканности в оркестровке, повышенное внимание к разработке динамических градаций, здесь акцент был сделан на мышлении сонорными звуковыми массами. Максимальное сосредоточение на каждом новом звуковом элементе сыграло со мной злую шутку. Голова раскалывалась от

желания объять необъятное уже после первой части. В итоге, мне стало ясно, как это сочинение нужно было слушать, только после того, как оно... закончилось.

Начало второй части добило окончательно. (Оговорю сразу — симфонии Лючано Берно я тогда еще не знал). Урок того, как можно изящно, остроумно, демонстрируя невероятную фантазию, с глубоким философским подтекстом и массой музыкальных аллюзий поиграть с квазибарочной (тоже ре мажорной!) темой, используя новые возможности современной гармонии, полифонии, оркестровки и музыкальной драматургии, был такой беспощадный, что я почувствовал себя ничтожеством, вспоминая как эта идея убого решалась в дипломной партитуре, лежавшей дома на столе. Но эта негативная часть переживаний была не сопоставима с той эйфорией, которую симфония во мне вызвала!

Ведь нельзя сказать, что у меня не было других сильных музыкальных впечатлений от премьер в те годы. Пятью годами ранее, еще будучи учащимся Гнесинского колледжа, я был на премьеры Пятнадцатой симфонии Дмитрия Шостаковича в БЗК. Зал был полон. Дмитрий Дмитриевич с палочкой, заметно хромя, не менее семи раз выходил в конце на аплодисменты. Люди пришли услышать шедевр, и они его услышали! Можно сказать, что на тот момент (начало 1970-х) Шостакович был моим композитором номер один. Однако всем было понятно, что это было прощание с главной звездой уходящей эпохи.

Здесь же было нечто совсем иное. Распахнулись двери в другое пространство. Именно такие мысли надолго поселились в моей голове — появился новый музыкальный кумир.

2

Через несколько дней состоялось первое после прослушивания симфонии занятие по специальности в классе Евгения Кирилловича Голубева. Я сразу попросил профессора дать мне время, чтобы переделать многое из того, что было написано в партитуре финала моей Симфонии. Объяснил это тем, что услышанное в Первой симфонии Шнитке показало мне путь, каким образом это можно сделать, насколько это будет ярче и ближе к тому, что мне хочется, нравится. Голубев, слегка улыбнувшись, согласился, но поставил условие, чтобы по истечении двух недель я принес законченную партитуру финала. Я, конечно, пообещал. Дальше случилось нечто для меня совсем неожиданное. Открылась дверь класса и вошел Альфред Шнитке. Оказалось, что у Голубева со Шнитке была договоренность о встрече, но мне об этом ничего Голубев не сказал. Как описать мое состояние в тот момент? Если кратко, мне показалось, что я видел светящийся нимб над головой легкой походкой вошедшего в класс человека, такое впечатление на меня произвела его Симфония.

Голубев любил дружеские розыгрыши. Здесь вдруг совершенно спонтанно он решил устроить один из них. Здороваясь за руку со Шнитке, он строгим голосом спросил: «Что же это Вы делаете, Альфред Гарриевич?» От неожиданности Шнитке принял это всерьез и насторожился: «А что произошло, Евгений Кириллович?» И Голубев серьезным голосом продолжил: «Вот Вы пишете Симфонию, показываете ее в Консерватории, а у меня после этого студенты отказываются на занятия ходить! Просят отпуск на две недели, чтобы все уже написанное переделать под впечатлением от Вашей музыки!» Как-то не сразу, а спустя пару секунд Шнитке догадался, что это комплимент, завуалированный в форму упрека, и мне показалось, что он даже чуть смутился, и только молча улыбнулся в ответ.

Я совершенно ничего не могу вспомнить про эти первые минуты, когда я впервые видел Альфреда Шнитке так близко. Ведь за три с лишним года учебы мне ни разу не доводилось встретиться с ним в классе Голубева, зато в последующие годы это случалось относительно часто. Голубев представил нас друг другу и кратко рассказал о моих восторгах. Тут же они начали свой разговор, я же сидел за роялем и смотрел в ноты. Через какое-то время Голубев,

видимо поймав мой взгляд, неожиданно и для меня, и для Шнитке, вдруг предложил ему проанализировать стоящую на пюпитре партитуру моего сочинения.

Шнитке приблизился к роялю, я моментально вскочил со своего места и встал рядом. Альфред Гарриевич сел напротив партитуры, это был первый и единственный случай, когда он смотрел в мои ноты. Партитура была открыта не на самом интересном месте. Тем не менее, он сказал несколько слов по открытому развороту. Я уже несколько успокоился. Стало интересно, в какую сторону он захочет листать. Ближе к началу как раз была игра с барочной ре мажорной темой, и мне было любопытно посмотреть на его реакцию. Но он стал листать дальше, может быть, в надежде, что так это непонятное для него занятие быстрее закончится, потому что он явно не проявлял интереса и комментировал несколько лениво и комплиментарно. Хотя даже в таком «расслабленном» режиме схватывал происходящее в партитуре за доли секунды.

Излишне говорить, что концентрация моего внимания в этот момент была максимальная. Его замечания были очень нестандартны. Обращала внимание изысканность и точность выражения мысли, которую, конечно, я сейчас воспроизвести не смогу даже приблизительно. Например, помню, он обратил внимание на один фрагмент и сказал, что в нем очень хорошо будет звучать сочетание родственных тембров: вибратона и флейты. Таких замечаний было несколько, они были точечные и носили позитивный характер, никаких предостережений о том, чего стоит избегать, он не делал. А дальше в партитуре шел уникальный для меня фрагмент: я решил воспользоваться моделью оркестровки Родиона Щедрина.

Надо сказать, что партитура балета «Анна Каренина» лежала у меня на столе, и я ее изучил досконально. Одна из особо понравившихся мне сцен нашла отражение в нескольких как раз следовавших далее страницах моей партитуры. Тематический материал у скрипок в высокой тесситуре и бурное движение контрабасов и виолончелей, создающих фон, пара тромбонных, выполняющих функцию педали. Я, попавшись на удочку звукорежиссера, который вывел (и правильно сделал) на аудиозаписи на первый план движущиеся струнные и почти совсем убрал тромбоны, подумал, зачем мне их ставить — их все равно практически не слышно. Версию без тромбонных и взял за основу. Как только Шнитке дошел до этой страницы, он приостановился. А до этого говорил не поворачивая головы, глядя в партитуру. В этот момент он оживился и впервые посмотрел на меня. Я, наверное, покраснел, почему-то стыдясь того, что взял чужую модель оркестровки. Резким контрастом моим ощущениям был взгляд Шнитке. В нем читалась дружеская профессиональная поддержка. Этот взгляд как бы говорил: «Вы изучаете правильные партитуры!» Потом, конечно, я понял, что стыдиться здесь было нечего, и в первой партитуре композитор всегда использует какие-то проверенные модели, с изменениями, конечно.

Шнитке тоже, по-моему, отнесся к этому скорее с симпатией, чем с осуждением и уж, конечно, с пониманием «синдрома первой партитуры». Самое любопытное, что ему хватило нескольких секунд, чтобы оценить, что это и откуда, и он несколько небрежным тоном сказал: «Прозвучит хорошо, только сюда хорошо бы поставить пару тромбонных». Эта фраза показала мне, какой памятью и быстротой мысли должен обладать современный композитор. И по прошествии многих лет я испытываю чувство большой благодарности Голубеву, который иногда устраивал свои встречи со Шнитке в консерваторском классе. Думаю, что он делал это сознательно, как бы давая студентам возможность почувствовать иной темп и насыщенность мысли, иной уровень эрудиции и в итоге иной уровень профессионализма, который демонстрировал его звездный ученик в любом общении. Нимб над его головой я видел уже явственно.

Через некоторое время состоялось второе прослушивание Первой симфонии Шнитке в Московской консерватории. Одним из организаторов второй встречи, вероятно, была Е. И. Чигарёва. Рекламы не было никакой. Встреча планировалась в узком кругу с возможностью последующей беседы. Память сохранила лишь некоторые интересные детали.

Вопрос: «А какая у Вас там форма?». Ответ Шнитке: «1-я часть написана в сонатной форме». Этот ответ утонул в дружном смехе всех собравшихся, относившихся к творчеству автора максимально благоприятно и с большим интересом. Большинство тех, кто слушал симфонию впервые, подумали, что он шутит. Но нет. Он с пунктуальностью теоретика стал показывать в партитуре грани формы.

Еще вопрос: «Какие композиторские техники Вы использовали в этом сочинении?» Листая партитуру, Шнитке бросал короткие фразы: «Здесь — чисто серийная техника, а здесь — просто гармонизация трезвучиями». Деталей этого разбора я, конечно, не помню. Но сохранилось впечатление довольно большого количества непривычной слуху терминологии. Я хоть и учился на композиторском отделении, считал себя достаточно продвинутым по теоретической линии. А ведь нашему курсу композиторов в Консерватории очень повезло. Именно нам начал читать «Курс современной гармонии» для композиторов Юрий Николаевич Холопов, с книгой которого «О современных чертах гармонии С. С. Прокофьева» я познакомился еще в училищное время, когда преподавала «звездная россыпь» консерваторских педагогов. Достаточно назвать В. Н. Холопову (музыкальная форма), Б. К. Алексеева (сольфеджио, гармония), А. Г. Чугаева и А. С. Соколова (полифония). И у всех мне довелось поучиться. Но то, на что опирался в терминологии Шнитке, показалось мне неизвестным, интересным и в большой мере интуитивно понятным.

Прошли годы. Я вступил в Союз композиторов. Мечта добраться до партитуры Первой симфонии меня не покидала. Ни у кого из знакомых ее не было. И вот как-то в нашем нотном комбинате на Смоленской (так называли службу по подготовке и изготовлению нотных материалов) я познакомился с одной сотрудницей. Ее звали Мария Григорьевна. Выяснилось, что именно она ксерокопировала и брошюровала Первую симфонию Шнитке! По моей реакции она сразу поняла, что я не отстану, пока она не сделает мне копию.

Так я получил копию рукописной партитуры с указанными годами написания: 1969–1972. Собственно, никакой другой версии нот и не было. Позже возникли слухи, что Сикорский купил права на партитуру, но об ее издании ничего не было известно. Больше того, судя по пометкам в нотах, это была копия с копии, по которой ее в Горьком исполнял Геннадий Рождественский! Хотя есть вероятность, что пометки карандашом принадлежат звукорежиссеру, работавшему с этим экземпляром нот при сведении.

Аудиозапись симфонии достать было намного проще. Погружение в партитуру заняло несколько лет и прошло несколько стадий. Сначала — эйфория, энтузиазм. Серийный анализ соответствующих разделов 1-й части. Анализ формы. Вариации финала неожиданно напомнили построение финалов 9-й Бетховена и 4-й Чайковского! Вспомнилась и фраза, которую неоднократно слышал от моего консерваторского профессора Е. К. Голубева: «Юра, Вы в своей музыке недостаточно внимания уделяете макроформе».

Много лет прошло, пока я, наконец, понял, о чем говорил Голубев. Всем известно, что музыкальная форма реализуется одновременно как бы в двух параллельных измерениях. Как

схема и как процесс. Обе ипостаси влияют на итоговое впечатление. В момент прослушивания, как, впрочем, и сочинения музыки, на первый план выходит процесс, ближе к концу прослушивания и, особенно, после окончания свой вклад в окончательное впечатление вносит макроформа. И гармоничное взаимодействие этих разнонаправленных линий восприятия музыки является одной из важнейших забот композитора, осознанной или неосознанной. Первая симфония Шнитке, которая поначалу произвела на меня впечатление неструктурированного потока фантазии, в ходе анализа партитуры превращалась в строго организованный процесс, обретая явные черты давно известных форм, например, сонатной или вариационной. Именно это качество, гармоничное сочетание содержания музыки и макроформы, создает своеобразное «послевкусие», замечаемое слушателями большинства сочинений Шнитке. По ходу Вас может что-то не устраивать или даже раздражать. Но чем ближе последний аккорд, тем явственнее проявляется устойчивое ощущение — да нет же! Все было точно на своем месте, все было именно так, как было нужно!

Я много раз ловил себя на подобном «эфекте идеальной макроформы» при прослушивании сочинений Альфреда Гарриевича. Важно отметить, что под макроформой понимается не столько схема последовательности разделов, например, АВА, а сложное сочетание временных пропорций и смысловых координаций между всеми слышимыми «действующими силами». Важна связь времени и драматургии, распределение кульминаций. Если они не предусмотрены, а возможно, и полностью отсутствуют, тогда могут подключаться и «оживать» в качестве активных участников иные компоненты музыкального языка.

5

Прошло еще несколько лет. В БЗК Геннадий Рождественский поставил в программу филармонического абонементного концерта Первую симфонию Альфреда Шнитке. Конечно, я не мог пропустить такое событие. Билет взял в амфитеатр намеренно, чтобы все перемещения оркестрантов идеально просматривались. Геннадий Николаевич счел необходимым подготовить зал к тому, что он сейчас услышит. Он произнес небольшую речь и зазвучала музыка. К тому моменту я прослушал запись Симфонии, наверное, несколько десятков раз. И ни разу не приходило в голову задуматься и представить, а что получится, если убрать работу звукорежиссера?

Наверное, для человека, слушавшего это сочинение впервые, все было в порядке. Я же пребывал в растерянности. Тот же дирижер, оркестр уж точно не хуже, чем тогда в Горьком. Но для тех, кто много раз слушал запись, разница была очень заметной. Прояснились многие неожиданные (хотя, на самом деле, весьма ожидаемые) детали. Неоднократные перемещения музыкантов по сцене сильно отражались на звуковом балансе, они были сглажены мастерской работой звукорежиссера в записи, а теперь предстали совсем в ином свете. В аудио-версии отсутствовала «картинка» странствующих музыкантов, и это не отвлекало от музыкального процесса. Здесь же любое неуклюжее движение исполнителя обращало на себя внимание.

Очень неожиданно для себя я испытал... разочарование. Только через некоторое время пришло осознание того очевидного факта, что мастерски сведенная многоканальная запись оркестрового произведения очевидно выигрывает по силе впечатления практически у любого живого исполнения. Перед этим преимуществом отступают на второй план любые акустические характеристики зала. Конечно, мнения такого рода высказывались давно и были к тому времени уже распространены в музыкальных кругах. Но так уж повелось, что люди, влюбленные в музыку, прежде всего вспоминали свои еще детские ощущения о сильнейших музыкальных впечатлениях, и все они были связаны с атмосферой концерта, красивого зала, предвкушения услышать и увидеть... а вот здесь — стоп!.. уже ловишь себя на мысли, что при

контакте с сильно действующей музыкой глаза хочется закрыть, чтобы уменьшить влияние отвлекающих факторов и сосредоточиться исключительно на звуке.

Так уж сложилось, что для меня эта новая истина о жизни и судьбе музыкального произведения в современных условиях открылась наиболее ярко и убедительно на примере именно Первой симфонии Альфреда Шнитке.

6

Евгений Кириллович Голубев любил рассказывать своим студентам историю о том, как Альфред Гарриевич, будучи студентом 5-го курса принес в класс и положил перед ним на стол две солидные, звучанием по 40 минут каждая, партитуры. 4-х частную симфонию и 4-х частный скрипичный концерт. (Для сравнения, заметим, что по хронометражу этот объем музыки приблизительно в 8 (!) раз превышал время звучания сегодняшних дипломных партитур композиторов). Шнитке, по словам Голубева, предложил профессору выбрать, какую из партитур предоставить в качестве диплома. Голубев выбрал Скрипичный концерт, который так и стал Концертом для скрипки с оркестром № 1. Симфония же отправилась «в стол» надолго и так и не стала Первой. Много лет спустя запись ее появилась в фонотеке Московской консерватории под названием Симфония № 0. Евгений Кириллович каждый раз «как бы случайно» вспоминал эту красивую историю предоставления студентом права выбора профессору, когда очередной дипломник испытывал «муки творчества» над своей 10–12 минутной первой партитурой.

Трудно предугадать, как бы сложилась судьба этой неисполненной симфонии, если бы Голубев тогда выбрал ее, а не концерт. Она написана языком, в котором робко угадываются черты будущего Шнитке. Но это серьезная партитура, профессионально сделанная. Наша музыкальная культура много потеряла из-за того, что это сочинение так и не прозвучало на родине сразу после написания. Вполне возможно, что ее бы ожидала судьба 3х-частного фортепианного концерта 1960 г, написанного Шнитке для пианистки Виктории Постниковой и ею исполненного (дирижером был Г. Н. Рождественский), от авторства которого Шнитке позже публично отказывался. Возможно, сейчас не всем может быть понятна такая позиция автора, поэтому расскажу еще один эпизод, отвечающий на вопрос, почему Шнитке так поступал.

Шла очередная встреча с дискуссией после прослушивания музыки. Кажется, это было в Доме композиторов. Встает один человек и говорит: «Я мало слышал Вашей музыки, но знаю Вашу «Сюиту в старинном стиле...». Шнитке вскочил с места, как ужаленный, и очень громко и отчетливо выкрикнул: «Я отказываюсь от авторства этого сочинения!» Более терпеливого и толерантного человека к любому мнению, чем Альфред Гарриевич, трудно было тогда найти. Это до какой же степени нужно было надоесть ему этой фразой, чтобы добиться того, что он от нее просто закипал! Написанная для друзей сюита в барочном стиле стала настолько популярной, что ее стали исполнять почти все! Конечно, эта сюита сыграла какую-то роль в «раскрутке» имени малоизвестного композитора. Но привело это еще и к тому, что именно по данному сочинению люди делали вывод о том, кто такой Шнитке, и вот, оказывается, какую музыку он пишет! Создавалось впечатление, что автор уже сам не знал, что с этим делать.

В контексте разговора о Первой симфонии стоит напомнить, что Шнитке все-таки нашел способ использовать популярность своей сюиты-стилизации. 2-я часть Первой симфонии начинается с ре мажорной темы, заимствованной как раз из этой Сюиты. Она исполняет роль, похожую на роль темы из 2-й Симфонии Малера в знаменитом Скерцо из Симфонии Лючано Берио, т. е. автор использует ее как цитату, как некий символ, а не как свою

музыку. Хотя по факту это музыка Шнитке, и здесь уже начинается тонкая игра с внимательным и подготовленным слушателем.

7

Евгений Кириллович Голубев был заметным музыкантом своего времени. В композиторском сообществе к нему относились с уважением. В 1950-60-е годы его оркестровая музыка исполнялась постоянно, в 1970-е, когда я поступил в Консерваторию, она звучала уже заметно реже. За годы моей учебы состоялась только одна оркестровая премьера, Симфония № 7. Концерт, организованный, кажется, Союзом композиторов почему-то проходил в Колонном зале Дома союзов, совершенно не «раскрученном» в плане исполнения современной музыки, да еще и концерт был дневной. Я, конечно, присутствовал. Публики было мало, да и, как говорил Голубев, афиш почти не было. Эта симфония оказалась последней и прозвучала достойно. Независимая этическая и эстетическая позиция Голубева не располагала к хорошим отношениям с руководством Союза композиторов, и это отражалось на концертной жизни его музыки. Помочь Шнитке с исполнением Первой симфонии ему было сложно. Надо отдать должное Альфреду Гарриевичу, он обладал невероятными способностями не только в написании музыки, но и в организации исполнения. Ставка была сделана на Геннадия Рождественского, и она оправдалась. В консерваторском классе № 35, где занимался Голубев, Шнитке рассказывал о деталях этого события, и оставалось только удивляться, как исполнение вообще состоялось!

Первое, что вспоминается, это рассказ Шнитке о предложении дирижера изменить конец симфонии. В партитуре все заканчивалось цитатой из «Прощальной» симфонии Гайдна. Рождественскому это не понравилось, и он предложил повторить начало Симфонии в конце, т. е. «закольцевать», тем самым сделать ее уходящей как бы в бесконечность. Рассказывая об этом факте Голубеву, Шнитке спокойным голосом сказал: «Я согласился». Я специально в этот момент посмотрел на него, ни один мускул на лице Альфреда Гарриевича не дрогнул. Принятое и озвученное автором решение ставит точку в этом вопросе. Однако тем, кто испытывал любовь к этому сочинению, с таким ответом было трудно согласиться, ведь окончания гайдновской цитатой требует сама музыка.

В музыкальном мире того времени авторитет Рождественского и Шнитке был несопоставим. Премьера Симфонии без Рождественского либо совсем бы не состоялась, либо состоялась, но на совсем ином уровне. Самое любопытное, что главным аргументом Рождественского, возможно, была вовсе не эстетическая позиция. Представим вариант окончания по версии Шнитке. Сцена в очередной раз пустеет. Истаивают последние звуки. Зал, недоуменно переглядываясь, начинает аплодировать. Сцена пустая. Выходит дирижер? Выходят дирижер и автор? Выходят все? Ни одна из этих версий не кажется убедительной. Получается, что вариант окончания симфонии, предусмотренный Альфредом Гарриевичем, был не очень-то и рассчитан на традиционное концертное исполнение! Похоже на то, что он уже тогда «обитал в мире», где студийная запись, а не концерт являются «местом жизни» его Симфонии.

Запомнился рассказ Шнитке о гитаристе. В Горьком нашлось два человека, которых отобрали как главных кандидатов на партию электрогитары. По словам Шнитке, один из них выдавал прекрасный звук, но испытывал трудности с чтением нот. Второй прекрасно читал ноты, но играл не столь выразительно. Выбор пал на первого. Из-за огромного состава исполнителей оркестр сидел очень плотно. Гитаристу нашлось место там, где рядом ему никто не мог помочь. В его партии были длительные паузы, и шансов, что он не запутается, где вступить, не было никаких. Но выход был найден! К ноге гитариста, сидевшего через ряд

впереди, привязали веревочку и протянули ее к пульта ударника. В партии ударника на нужной цифре поставили знак, по которому ударник дергал за веревочку, и гитарист понимал, в каком месте он находится. Через несколько тактов он уже должен был вступить в нужном месте. Это сработало! Если бы я не слышал эту историю из уст Шнитке, я бы просто посчитал это анекдотом и не поверил. Но я это слышал!

Третья история — о планировавшемся участии в исполнении Симфонии настоящей рок-группы. Кандидатов искали долго. К этому времени на первый план вышли представители тяжелого рока. «Властителями дум» молодого поколения стали Роллинг Стоунз. Критерии отбора здесь были следующие. Во-первых, умение профессионально импровизировать, во-вторых, харизматичность. По словам Шнитке, с этими ребятами он мучился очень долго. С харизмой было все в порядке. Когда они в первый раз пришли на репетицию, по оркестру прошел заметный шумок. Геннадий Николаевич обратился к ним с каким-то очевидным, простым вопросом. В ответ услышал, что-то вроде: «Че?» На этом их репетиция, как и участие в исполнении, закончилась. Рождественский попросил сделать так, чтобы он больше никогда их не увидел.

Шнитке был талантливым рассказчиком, остроумным, с тонким чувством юмора. Голубев в тот день был молчаливее, чем обычно. Как я понял позднее, незадолго до этого Шнитке познакомил профессора со своей Первой симфонией. Первый обмен мнениями уже состоялся. Эта же встреча была связана с передачей материалов от кого-то кому-то и прошла совсем без серьезных разговоров. В самом конце, уже прощаясь, Голубев встал и сказал фразу, которую я запомнил точно, слово в слово. И было заметно, что он ее тщательно обдумывал, прежде чем сказать. В контексте легкого разговора прозвучала она неожиданно: «Альфред! В Вашей симфонии слишком заметно желание понравиться публике. И Музыка Вам этого не простит...». Воцарилась долгая пауза. Альфред Гарриевич в молчании и с достоинством провел эту минуту. Мне показалось, что Голубев специально так рассчитал, чтобы эта фраза оказалась последней в разговоре. Было заметно, что он не хотел больше ничего говорить. За все время их общения при мне я не помню случая, чтобы Шнитке вступал в дискуссию по поводу сказанного Голубевым. И в этот раз ученик, как обычно, поблагодарил своего учителя. Они пожали друг другу руки, и Шнитке вышел из класса.

Во мне все кипело! Мой профессор обидел, как мне тогда казалось совершенно несправедливо, моего музыкального кумира! По молодости лет думалось, что дело в обычной ситуации из разряда «отцы и дети». Их разница в возрасте составляла 24 года. Это как раз разница в поколение, а в тот момент (1960–70-е годы) эта разница превращалась в огромную пропасть! В музыкальной эстетике эта пропасть действительно была велика. Но дальнейшая жизнь Симфонии показала, что не все так просто было с этой фразой Голубева.

Талант Шнитке имел одну очень яркую грань. Он как никто другой чувствовал дыхание потока жизни. В его музыке это очень заметно. Ему было дано ощущать, чего от него ожидает публика. Причем заметим, не какой-то идеальный воображаемый зал, заполненный тысячью шнитке, а зал, заполненный обычными любителями музыки. Голубев, конечно, лучше, чем кто бы то ни было другой, знал все стороны творческой природы Альфреда Гарриевича. Наблюдая большой ажиотаж в узких кругах вокруг Первой симфонии, он, возможно, единственный тогда почувствовал, как трудно будет его любимому ученику преодолеть это испытание «медными трубами». Его реакция была жесткой, как у отца, который почувствовал, что сын вышел на развилку дорог и выбор, который он должен сделать, будет важен для его дальнейшей музыкальной жизни.

Признаюсь, меня тогда более всего поражала необъяснимо тотальная покорность Шнитке перед Голубевым. Это было какое-то идеальное послушание и уважение. Возможно, прошедшие со времени окончания Консерватории два десятилетия успели его убедить в том,

что Голубев со временем постоянно оказывался прав в оценке практически любых музыкальных явлений. У меня тогда такого опыта еще не имелось, и была непонятна столь сильная ориентация ученика на мнение Учителя. Особенно, учитывая возраст ученика (42 года) и толпы поклонников на его концертах.

Была какая-то незримая, но очень прочная нить, связывавшая этих двух людей. Со стороны могло показаться, что стремление Шнитке вновь и вновь приносить и показывать новые сочинения, за которые он получал новую порцию критики (исключение составил, пожалуй, лишь Реквием), напоминало что-то из области мазохизма. На самом деле, мне кажется, Голубев был необходим Шнитке как некий компас, по которому он постоянно сверял верность своего пути. Учитель никогда не льстил. Никому. Всегда говорил правду. И умел держать удар. Наличие таких качеств многое объясняет.

Сейчас я приведу два факта из жизни Учителя и ученика. Комментировать не буду. Произведение молодого композитора Голубева, ученика Н. Я. Мясковского, Кантата на тексты народов Севера для солистов и хора с оркестром была выдвинута на Сталинскую премию. Из Комитета по присуждению премий через кого-то из знакомых Мясковского поступила информация: без упоминания имени Сталина в текстах народов Севера Премию получить будет проблематично. Музыка понравилась, нужно лишь вставить нужное имя. Голубев отказался это сделать. Премию не получил.

Альфред Шнитке, для многих неожиданно, был выдвинут на получение Ленинской премии. Поклонников удивило, что он никак на это не отреагировал. Скорее всего, он был уверен, что Премию ему все равно не дадут. Но Премию дали! И он сразу же от нее отказался. Думаю, что, принимая это решение, Шнитке помнил поступок Голубева. И не удивлюсь, если своим промедлением с отказом он решил точно повторить путь Учителя — дойти до вершины и не получить.

8

Среагировал ли Шнитке на фразу Голубева? И да и нет. Ведь речь шла о понимании сущности музыки. Голубев понимал творчество как попытку помочь человеку и человечеству в стремлении к совершенству. И само произведение должно стремиться к совершенству, следуя традициям великих предшественников. В этом было что-то пушкинское. Шнитке привлекала противоречивость внутреннего мира человека. Инфернальная сторона души человека притягивала его везде, где он выходил в своей музыке на философский уровень. В этом было что-то от Достоевского.

Однако, все отмеченное обнажалось лишь в отдельных сочинениях. В один из дней я зашел в класс Голубева и почти сразу почувствовал какую-то тревогу и озабоченность Учителя. На мой вопрос, не случилось ли чего, он сказал, что получил письмо от Альфреда.

Со слов Голубева, Шнитке жаловался на постоянно возвращающееся повышенное давление, которое не удается побороть. Верхняя цифра часто находилась в районе 200 (!). До первого инсульта оставалось всего несколько недель. Когда произошел инсульт, я сразу вспомнил горькую реакцию Голубева на письмо. Похоже, что этот человек действительно обладал даром предвидеть ход событий. И хотя мы с ним тогда в классе наперебой, но как-то по инерции стали перебирать в памяти случаи, когда медицине в аналогичных случаях иногда удавалось развернуть процесс в сторону позитивных изменений, не верилось в главное. Не верилось в то, что Шнитке сможет поставить творческий процесс на паузу. Чтобы не сглазить, мы, не договариваясь, не стали произносить это вслух. Но чувствовали, что каждый думает именно об этом. Инсульт предчувствовался как неизбежность, и он вскоре случился.

В постинсультный период творчества Шнитке стал часто обращаться к религиозной образности. Исчезла не только дьявольщина, но вместе с ней исчезла из музыки и мощная энергия жизни. Не считаю, что поздний Шнитке изменил себе. Даже перенеся несколько инсультов, он был готов к новому вызову. Болезнь отобрала у него его главное оружие — неуемную энергию. Помнил он, как можно в музыке сымитировать энергию? Конечно, помнил. Но он не имитировал, и это вызывало большое уважение. Он решил остаться честным перед музыкой и попытался создать иной мир нового Шнитке, лишенного своего главного музыкального козыря.

Где-то с начала нулевых в программу консерваторского курса музыкальной формы для студентов-композиторов я стал ежегодно включать Первую симфонию Альфреда Шнитке. Пророчество Голубева о мести со стороны Музыки, к сожалению, сбылось. Профессиональный интерес к этому сочинению у студентов-композиторов, конечно, сохранился. Однако, после прослушивания Симфонии того блеска в глазах молодых талантливых музыкантов, который я видел 15–20 лет назад, уже не было. Многие музыкальные аллюзии Шнитке приходится объяснять. А полвека назад они легко считывались внимательным слушателем. С технической точки зрения произведение остается непревзойденной вершиной отечественной музыки за последние полвека. Однако, только среди своего поколения удается найти заинтересованного собеседника для разговора о ней. Такой дорогой оказалась плата за восторги современников. Мое же отношение к этой Симфонии можно сравнить с первой любовью. И даже время в таком случае ничего уже не может изменить. Первая любовь остается в памяти человека навсегда.

Трудно переоценить роль Альфреда Гарриевича в моей музыкальной судьбе, хотя о ней он даже не догадывался. Шнитке показал возможности, о которых я не подозревал. Оказалось, что композитор способен вторгаться в социум, активно предлагая свои идеи, и быть услышанным! Не только во времена великого Верди, а здесь и сейчас! Он на своем примере продемонстрировал, что для достижения высокой планки профессионализма в современном понимании необходима постоянная и кропотливая работа не столько над устранением недостатков, сколько над совершенствованием собственных достоинств. Он показал, как важно для художника уметь «слышать время». Шнитке умел слышать время. Я абсолютно уверен, что он и до фразы Голубева понимал, что находится в позиции Фауста (недаром его так привлекал этот сюжет) и сознательно сделал свой выбор. Именно Первая симфония показала нам его. Он чувствовал, что сделать этот выбор ему начертано судьбой, и он его сделал.