

УДК 78.01

DOI: 10.26176/otmroo.2025.49.1.001

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»¹.

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)², 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 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

¹ 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*).

² *Насонов Р. А. Музыка: диалог с Богом. От архаики до электроники. М.: Никея, 2021. С. 194–195.*

я задаюсь невольным вопросом: а слушатели времен Бетховена прочитывали заложенную в обсуждаемом фрагменте аллегию? насколько глубоко зашифрованным было для них высказывание композитора?.. Ведь музыка — это такое искусство, которое всегда можно прочесть 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»³. 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 истории⁴. 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 академическое искусство с его институтами*, сама опусная музыка с присущим ей

³ 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»).

⁴ 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.

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», обрисуем точно современное состояние музицирования в Германии, где есть Крайдлер⁵, а есть Видман⁶. Видман создает произведения, написанные современным языком, но в рамках академического музицирования — они прекрасно укладываются в устоявшиеся веками ритуалы филармонической жизни⁷. 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 собственное — разумеется, лишь для того, чтобы немедленно раскрыть все обстоятельства

⁵ Йоханнес Крайдлер (нем. Johannes Kreidler, 1980) — немецкий композитор-концептуалист, медиахудожник. — *примеч. ред.*

⁶ 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.*

⁷ 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 метаквартета // Музыкальная академия. 2023. № 4. С. 178–189. DOI: 10.34690/352.

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 силы⁸.

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 респектабельного 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 общество⁹. 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.

⁸ 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).

⁹ 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 духу¹⁰, 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

¹⁰ 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»¹¹, 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.

¹¹ 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>.