

УДК 78.01

DOI: 10.26176/otmroo.2025.50.2.001

Александр Сергеевич Соколов

rectorat@mosconsrv.ru

Доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, заведующий кафедрой теории музыки, ректор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Alexander S. Sokolov

rectorat@mosconsrv.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Honoured Art Worker of the Russian Federation, Professor, Head of the Music Theory Department, Head of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

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

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

О телевизионном фильме «Мысли вокруг премьеры»

(С Соколовым А. С. беседует Амрахова А. А.)

Аннотация

В интервью А. С. Соколов вспоминает время создания телевизионного фильма «Мысли вокруг премьеры» и некоторые сопутствующие творческому процессу подробности. Главной целью беседы является сопоставительный анализ двух временных срезов полувековой истории отечественной музыкальной культуры: 1970-х годов XX века и первой четверти XXI века. Основным интерес представляют размышления о том, что изменилось в отечественной культуре «по прошествии времен», какие проблемы актуальны и по сей день. Беседа, вторя основным сюжетным поворотам телефильма, развивается словно в параллельном русле анализа взаимоотношений композитора и исполнителя — в XXI веке к ним добавляется оформитель — и новых (для того времени) способов организации музыкального дискурса.

Ключевые слова

А. С. Соколов, В. А. Екимовский, Н. Н. Сидельников, Е. О. Фирсова, Д. Н. Смирнов, М. Г. Коллонтай, А. С. Караманов, русская музыка второй половины XX — первой четверти XXI веков

The television film «Thoughts around the premiere» After the passage of time

(A. S. Sokolov is interviewed by A. A. Amrakhova)

Abstract

In the interview, A. S. Sokolov recalls the time when the television film «Thoughts around the premiere» was created, as well as some details related to the creative process. The main goal of the interview is to compare two time periods in the half-century-long history of Russian musical culture: the 1970s of the 20th century and the first quarter of the 21st century. The focus is on reflecting on what has changed in Russian culture over time and what issues are still relevant today. The conversation, echoing the main plot twists of the TV movie, develops as if in a parallel line of analysis of the relationship between the composer and the performer — in the 21st century, the role of the designer is added to the relationship between the composer and the performer — and new (for that time) ways of organizing musical discourse.

Keywords

A. S. Sokolov, V. A. Ekmovsky, N. N. Sidelnikov, E. O. Firsova, D. N. Smirnov, M. G. Kolontay, A. S. Karamanov, Russian music of the second half of the 20th century to the first quarter of the 21st century

— Первый вопрос — об истории создания фильма «Мысли вокруг премьеры»¹: кому пришла в голову идея и как она была реализована, кто помогал, каким образом все завертелось? По советским меркам это был немаленький проект.

— Я познакомился с людьми телевидения, принимая участие в подготовке фильмов — к тому времени их было уже два, а может быть, и три — о моем деде, о Соколове-Микитове. Фильмы получились разные, к одному из них я еще и сам подбирал музыку. В кинопроектах приняли участие Владимир Солоухин, Михаил Дудин, Олег Волков, Владимир Лакшин — в общем, люди были очень интересные и знающие, о чем они говорят.

Вскоре возникла мысль: «А может быть, и о музыке что-то сделать»? Мне пришла в голову идея, как вызвать интерес уже первыми кадрами, с тем чтобы потом удержать его до конца. Тогда появилась задумка создать цикл связанных сквозной темой новелл, которые при этом были бы непохожи друг на друга. Объединять все должен был, конечно, жанр диалога.

Я очень заботился о том, чтобы встреча была подготовленная и с каждым из композиторов обсуждал в неформальной обстановке то, о чем пойдет речь, вытягивая, так сказать, будущие соло. Они знали, кто соберется за столом. И я уже просто воспользовался Рузой, где композиторы и так все жили. Потом, когда они увидели своих собеседников, стало сразу понятно, что не все друг другу особенно

¹ <https://rutube.ru/video/b56616439b8b3052e7867f508d981eac/?r=wd>.

близки. И кто-то, так сказать, надулся.

Я начал писать беседы и понимаю: не получается. То есть вот никак. И тогда я сказал: «Давайте сделаем перерыв». Зашли в буфет, я коньячку всем налил, потом пошли опять работать, и тут началось! И уже сцепился Сидельников с Витей Екимовским (еще там вырезали сколько!). Я сидел, и, с одной стороны, радовался, а с другой — думал: «Все-таки надо цензуру свою внутреннюю тоже как-то включить».

— Возьму на себя смелость напомнить Вам слова, которыми заканчивается фильм: «“Мысли вокруг премьеры” побудили нас задуматься о некоторых аномалиях современной ситуации в музыке, и следует ли видеть в них норму завтрашнего дня, время покажет». Что же показало время?

— Я сейчас вспомнил фразу Юрия Николаевича Холопова: «Что такое хроматика? Это диатоника завтрашнего дня». Вот такая аналогия.

Безусловно, конечно, очень многое нормализовалось, если только осторожно пользоваться этим словом, потому что поиски, которые раньше были обречены на недосказанность, досказываются. В подобном случае я употребляю слово «договаривание». На мой взгляд, эта арка простирается на более далекое пространство и время, то есть сейчас очень интересно досказывается то, что было в начале века. У итальянских футуристов, например, да и у наших также, — это связанность с театром, прежде всего.

А то, что происходило в пределах одного поколения, сложнее понять — много индивидуальных превратностей судьбы. У нас были случаи, когда композитор по окончании консерватории начинал ставить на своих нотах «опус 1». Это Николай Николаевич Каретников. Он говорил, что все, чему его *не научили*, он стал постигать самостоятельно; в основном это было связано с нововенцами, и он очень хорошо освоил их язык. Но это уже превратности судьбы определенного поколения и определенных людей, в этом поколении себя обнаруживавших.

Что стало с нормой? Видимо, она потеряла некоторые ограничительные пределы. И очень жаль, потому что новую «норму», наверное, искать не надо. В любом искусстве, и это давно сформулировано, нормой является самоограничение. Только на основе принятого внутреннего табу и начинается настоящее творчество.

Мы с Вами уже записывали одну беседу, которую я озаглавил «Печально я гляжу на наше поколенье»². Не хотелось бы повторяться, но договорю: конечно, обретение новых впечатлений от современного искусства происходит не только в печали. Тем не менее, есть и подобное эмоциональное ощущение. Это граничащее с сожалением чувство относится не только к самому искусству, но и к поколению, которое утратило нечто значимое — и в способности воспринимать, и в умении творить.

С другой стороны, нельзя не отметить, что образование стало другим. Мы сейчас очень многому учим молодежь, которая имеет право этим не воспользоваться, но не имеет права сказать: «Не знаю и знать не хочу». Эта норма

² См. Амрахова А. А. Соколов А. С.: Печально я гляжу на наше поколенье!.. // Журнал Общества теории музыки, 2023. № 1 (41). С. 11–22. https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2023_1_%2841%29_2_Sokolov_Generation.pdf.

действительно дорогого стоит, потому что в моем поколении было все абсолютно не так.

— Очень внимательно посмотрела фильм и пришла к выводу, что само название — «Мысли вокруг премьеры» — это постоянно меняющийся ракурс видения проблем в музыкальной культуре Советского Союза.

— Да, конечно.

— По тематике фильм всеобъемный, «премьера» — только зачин, инициирующий разговор об очень серьезных явлениях. Начнем с ситуации «наоборот» — с проблемы отсроченных премьер. В. А. Екимовский, скажем, сетовал на то, что, если бы он вовремя услышал, как звучат его симфонические произведения, может быть, его судьба сложилась бы по-другому. По его словам, он «вынужден был писать камерную музыку».

— Да, он это неоднократно говорил, и не только в этом фильме.

— Я знаю еще одну точку зрения — композитора, который, как он сам выражается, «кормится карандашом». Это живущий во Франции А. С. Раскатов, он неоднократно говорил: «Как это ужасно — писать музыку на заказ». Потому что такой ситуации, как в Советском Союзе, когда можно было «писать в стол», то есть «совершенствовать» — не совершенствовать, а просто удовлетворять какие-то свои творческие фантазии, — на Западе не было, художник был этого лишен. Только на заказ, только в срок, и никого не касается, больной, здоровый, что с тобой случилось — ты должен сдать эту музыку. Конечно, в такой ситуации на-гора удерживать каждый раз самую высокую планку, по-моему, едва ли возможно. Да и сам Раскатов, кажется, с ностальгией вспоминает времяпровождение в Рузе, когда композиторы писали музыку по велению сердца, а не на заказ. Как это было здорово, что-то неповторимое и невозможное ни в одной стране мира. То есть «писание в стол», сама эта ситуация, наверное, все-таки не лишена положительных моментов?

— Безусловно, собственно говоря, примеров-то очень много, на наше поколение как раз выпало счастье обретения того самого, что писалось в стол. Достаточно вспомнить толстые журналы времен Твардовского, допустим, когда «Новый мир» опубликовал «Котлован» Андрея Платонова³, когда в журнале «Москва» двумя десятилетиями ранее прочитали «Мастера и Маргариту» М. Булгакова.

Очень хорошо помню этот журнал. Роман «Мастер и Маргарита» был опубликован в 1966 году⁴ и фактически открылась очень большая перспектива — не только читательская, но и исследовательская. У меня это происходило так:

³ Написанная в 1930 году повесть А. Платонова «Котлован» была впервые опубликована в шестом номере журнала «Новый мир» за 1987 год.

⁴ М. А. Булгаков работал над романом с 1928 по 1940 годы. Первая публикация романа в сокращенном виде была осуществлена в журнале «Москва» в 1966–1967 годах с предисловием Константина Симонова и послесловием Абрама Вулиса.

сначала я прочел роман; потом вышла статья Владимира Яковлевича Лакшина (а Лакшин был замечательным филологом и литературоведом из ближайшего окружения Твардовского, — он проанализировал «Мастера»⁵), и я тут же прочел роман второй раз, это был совершенно другой «Мастер». И потом я себя к этому приучил: после того, как вышла книга Ю. Лотмана о Евгении Онегине⁶ и комментарии В. Набокова⁷ к этому же произведению, я прочел роман заново — и это был другой «Евгений Онегин». Все это было, можно сказать, уделом того поколения, которое открыло для себя все написанное и лежавшее в столе. И слава Богу, что не все рукописи сгорели, но тем не менее...

В музыке, наверное, это было не столь очевидно, хотя я помню, как в первый раз исполняли Четвертую симфонию Шостаковича. Сколько она пролежала!⁸ А как она воспринималась уже после того, как мы знали и Пятую, и Шестую! Это совершенно особая культурологическая ситуация, когда сказать, как бы было лучше — нельзя. Сослагательное наклонение тут не годится. Вот так произошло: что-то искажая, что-то и высвечивалось.

И сетование на то, что «государство не кормит», оно же было! А когда прекратили работу закупочные комиссии Союза композиторов и Министерства культуры, сколько было по этому поводу негодования! Так что сидеть на двух стульях — это дело не очень удобное.

А забвение на самом деле очень обидно. Когда Николай Николаевич Сидельников написал свою «Литургию»⁹ и, в общем, понял, что ее не исполнят, мы с ним много говорили на эту тему. Вот это — трагедия, поскольку это был уже реализованный и обреченный на большую-большую паузу замысел.

— Я с Вустиным затронула эту тему, заговорив об опере «Поцелуй дьявола», партитура которой тоже пролежала «в столе» тридцать лет, и задала ему сакраментальный вопрос: «А вот что было бы, если?.. Не жалеете?» И он ответил: «Я не жалею, потому что тогда бы, тридцать лет назад, наверное, ее бы не смогли так сыграть и поставить». То есть какие-то ситуации, когда идея должна созреть, что ли, не только у композитора, но...

— Но и у исполнителей, конечно. Это напрямую связано со спецификой той или иной жанровой сферы, потому что музыка для театра — это совершенно другая ипостась. Допустим, «Тиль Уленшпигель» Каретникова — это тоже замечательное

⁵ Имеется в виду: Лакшин В. Я. Мир Михаила Булгакова // М. А. Булгаков. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1992. С. 5–68.

⁶ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Пособие для учителя // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 472–762.

⁷ Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Владимир Набоков; пер. с англ. [Е. М. Видре]. СПб.: Искусство-СПБ, Набоковский фонд [1998]. 924 с.

⁸ Симфония № 4, до минор ор. 43 была написана Дмитрием Шостаковичем в 1934–1936 годах. Премьера состоялась в 1961 году в Москве.

⁹ Литургия Св. Иоанна Златоуста (Литургический концерт) для 5-голосного смешанного хора в двух ораториях была создана в 1988 году к 1000-летию крещения Руси. Впервые исполнена в январе 1990 года Ленинградской Государственной хоровой капеллой им. Глинки под управлением Вл. Чернушенко на фестивале хоровой музыки в Москве, в Большом зале Московской консерватории.

сочинение, но ни один театр не позволил бы взять его, как штангу на плечи. В случае с миниатюрами было больше возможности понадеяться на солиста, который на свой страх и риск, может быть, на гастролях, далеко от всевидящего ока руководящего органа исполнил бы что-то, и таких примеров было много.

— Мне как-то показывали либретто оперы «Капитанская дочка», где Маша была, как теперь принято говорить, девушкой с низкой социальной ответственностью. Мое провинциальное происхождение не смогло переварить эту информацию. Это как так?

— Автор опередил события, потому что сейчас это норма. Что такое норма? К сожалению, иногда это штамп. В театре так и происходит, что любая норма тут же начинает восприниматься как штамп, который надо преодолеть. И вся история театра как история этого преодоления все еще продолжается.

— Но сначала-то аномалии превращаются в норму, а потом норма превращается в штамп.

— Совершенно верно. В 60-е годы в немецком городе Халле, еще в Демократической Республике, я увидел «Орфея и Эвридику», это было как раз в театре. Все выходили на сцену в пиджаках и в соответствующих головных уборах типа бейсболки. Но как на меня это тогда подействовало! Думаю: «Что же это такое вообще? Какая глубокая мысль тут, наверное, есть!» А теперь без этого просто нельзя. Вот и штамп.

— Мы плавно подошли к следующему сюжету, который я назвала бы «композитор — исполнитель». Супругами Смирновым и Фирсовой была высказана мысль о том, что у нас даже на «Московской осени» играют плохо, не сравнить с ситуацией на Западе, на Западе всегда играют хорошо. Мне кажется, что за это время у нас появились ансамбли, которые не умеют играть плохо. В этом плане какие-то подвижки у нас есть.

— Естественно, я сразу начинаю думать про «Студию новой музыки», и тут-то пример действительно хороший. С чего начиналась «Студия»? С полноценного академического образования. Мы сделали этот аспирантский ансамбль за чертой уже полученного диплома Московской консерватории.

— За чертой учебного процесса?

— Да, и поэтому была исключена профанация. Если человек не владел своим инструментом на уровне выпускника Московской консерватории, у него не было никаких шансов поступить в аспирантуру. А там очень многое начиналось заново, но с опорой на фундамент, который уже всегда держал, что называется, на высоте. И если так воспитывать ансамбль — тогда, действительно, из него может получиться коллектив международного уровня.

Еще необходимо учитывать ротацию — ведь из этого ансамбля очень многие уходили в московские оркестры на ведущие позиции, причем по всем специальностям! О чем это говорит? О том, что уходили они, конечно, по материальным причинам, сохраняя при этом свой технический потенциал. И мы к

этой ситуации тоже приноровились, у нас было очень много концертов, где как приглашенные возвращались в ансамбль те самые аспиранты, кто был воспитан на этой сцене. Таким образом мы учитывали разные стороны жизни: и идеальную, духовную, и чисто материальную, суть профанную. Если так строить этот процесс, тогда, на самом деле, больше шансов создать коллектив европейского уровня.

А дальше эта сфера продолжала расширяться, возникали контакты с теми же зарубежными коллективами на Западе, где это было, собственно говоря, более распространено. Например, к нам приезжал «Ensemble Modern» — это же вообще, можно сказать, вершина в европейском искусстве. А студийцы на равных играли с ними! Вот это было уже очень существенно.

И потом, у нас все-таки был контакт с композиторами, которые очень многому научили. Особенно придирчиво к исполнению относился Эдисон Васильевич. Он не просто требовал тщательного раскрытия своего замысла, но и подсказывал, как это делать. Это еще одна грань.

— В продолжение этой темы — мне кажется, что сегодня дилемма «композитор — исполнитель» переросла в тандем «композитор — оформитель». Поясню свою мысль. Несколько лет назад в Нижнем Новгороде мои студентки-вокалистки хвалились, что на каникулах были в Москве и посмотрели мюзикл «Анна Каренина», который им очень понравился. Естественно, мой первый вопрос был:

— А кто автор? Композитор, в смысле.

— Мы не знаем.

— Я посетовала на то, «какие невнимательные девочки». Но подумала, ладно, их прощает то, что они вокалистки. Приезжаю в Москву, в метро вижу тумбу с афишей. «Анна Каренина. Мюзикл». Читаю. Все есть: продюсеры, режиссер, художник и так далее, а имени композитора — нет.

А вот свежий пример: на одном из последних заседаний АСМ Коля Попов показывал свое сочинение, которое называлось «Завод». Он увлеченно рассказывал (а мы все слушали, раскрыв рты), как это было сделано, как на заводе, который выпускает заглушки для атомных подводных лодок, смоделировал звук агрегатов, голоса крановщиц, а на экране, где это показывалось, все сверкало и горело. Работа была проделана колоссальная, это было видно невооруженным глазом. Закономерно возникает такой вопрос: в связи с нашествием мультимедийных жанров, может быть, роль композитора сегодня немножко стала иной, не определяющей в системе целого?

— В какой-то степени. И композитор к этому должен быть готов, поскольку среди рецепторов, так сказать, «воспринимающего» все-таки превалирует визуальное восприятие.

— Именно сейчас?

— Да, конечно. Я имею в виду мультимедийные жанры. И тут возникает как бы обратное отслеживание: «А что в это время делает музыка?» Но не «как отражается музыка на экране». Это установочное представление, и, кстати говоря,

Николай Попов воплощает это очень увлеченно, предлагает множество интересных решений.

Он получил в свое распоряжение не только Центр электроакустической музыки, но и выход на внешние контакты и, может быть, тут-то у него наиболее выдающиеся достижения.

То есть не келейное, так сказать, собеседование с компьютером, а именно творческие контакты. И, кстати, один из самых последних таких контактов отмечен Гран-при Московской премии. «Новая опера» получила Гран-при за «Свадебку» Стравинского, а что там сделал Попов? Фактически, он реализовал то, чего не сумел сделать Стравинский в начале века, а именно синхронизировать четыре механических пианолы. Тогда чисто технически не получилось. А Попов это сделал при помощи электронных средств спустя век, воплотив в жизнь идею, столь привлекательную для Стравинского.

— Да, это было замечательно. Но ситуация в целом все-таки остается амбивалентной. Я не хочу сказать, что она настораживает, нет. Может быть, нам пора привыкнуть к ней.

— Привычка, конечно, вторая натура, но, тем не менее, в данном случае привыкать бы не хотелось. Возвращаясь к «печальному взгляду на поколение», сравните первую четверть XX века и первую четверть XXI. Какая выше? Ясно, что тогда были какие-то декларативные моменты, очень многое было найдено, но не доведено, а сейчас, с одной стороны, досказывается многое, с другой — на этом и ставится точка.

— В фильме был раздел с духовной музыкой, то есть «выход» в сферу веры.

— Тут я был предельно аккуратен, многое бы мог еще добавить, но не стал этого делать, потому что у меня были очень доверительные взаимоотношения с людьми Церкви, и я знал их проблемы, их трудности. Когда музыка писалась в расчете на исполнение в храме, то практически никогда, за редкими исключениями, в церкви она не звучала. Николай Ведерников в этом отношении то самое исключение, ему это было дозволено. Но какую он музыку писал? Он писал согласно канону этой Церкви, никоим образом его не нарушая. Сам факт, что Ведерников как бы «подписал икону» можно трактовать как то, что он уже внес свое авторство, но это, собственно, и в живописи тоже было ересью до определенного периода.

А один из священнослужителей объяснял это очень интересно. Когда я задал вопрос: «Но почему? Ведь был же знаменный распев, а потом был партес. Было ли это революцией? Да, безусловно. Было ли это прививкой другой совершенно культуры? Да, безусловно. Возымело ли это положительный результат? Тоже да, хотя есть свои тонкости: что бы, например, из себя представлял знаменный распев, если бы он не был так отсечен, выдвинут в скиты раскольников? Вопрос сложный, тем не менее, почему сейчас не сделать этот шаг?»

И он мне ответил, что действительно очень многое резонирует в окружающей жизни, приведя ассоциацию с неизменностью облачения священника.

Он сказал: «В этом очень многое заложено. Потому что в Церковь приходят другие люди, принося с собой другие настроения, а выйти они должны если не воцерковленными, то по крайней мере уже дистанцированными от тех искушений, которые надо избегать. А что этому помогает? Неизменность убранства храма и неизменность облачения священника. Они должны чувствовать, что вот тут — вечное».

И поэтому те ограничения стилистического порядка в музыке, которые церковь декларирует в храме, имеют не искусствоведческие причины, но духовные. Судьба композитора, решившего связать свою жизнь с духовной музыкой, конечно, может быть не слишком радостна, но он должен быть к этому готов.

— Буквально на прошлой неделе в Московской консерватории состоялась защита диссертации Павла Сергеевича Антонова на тему «Русская богослужебно-певческая культура начала XX века». И он вскользь сказал, что «Всенощная» Рахманинова — не богослужебная музыка. Что тут началось! «Ах, как же так!» А ответ был простой: это произведение даже у людей, которые слушают его в храме, вызывает восхищение и наслаждение, но не молитвенный настрой.

Совершенно верно. Очень хорошо помню, как на богослужении в Афонском монастыре, куда я ездил много-много раз, и где вся служба идет на греческом языке, мне в знак уважения давали возможность вслух прочитывать «Отче наш» и «Символ веры» на русском языке. И я читал эти молитвы так, как я и для себя их читаю, а мне потом игумен сделал замечание: «Вы послушайте, как у нас звучат эти молитвы».

В нашем обиходе это тоже присутствует, но воспринимается, я не скажу — негативно, но по крайней мере — странно. Чтобы было понятно, что игумен имел в виду, поясню. Как у нас воспринимается фраза: «Бубнит, как пономарь». Ну конечно, плохо! А он «бубнит»-то правильно! Вот так и надо читать эту молитву для того, чтобы интонационным строем никоим образом не сужать и не расширять ее значение. Когда молитва читается именно так, аскетично, подобно монашеской одежде, ты внутренним слухом можешь ее проецировать на себя, на свою жизнь. Но когда начинаешь ее в какой-то степени декламировать, ты становишься тем же самым артистом, которому в литургии не место. Все это очень взаимосвязано, поэтому, как это ни странно, «Всенощная» Рахманинова своей божественной красотой выводит из молитвенного состояния, если звучит в храме. А на сцене, наоборот, преображает в храм концертный зал.

— В этой сфере, конечно, и сегодня существует какое-то недопонимание всех тех тонкостей, о которых мы сегодня с Вами говорили...

— Вы помните, как Коллонтай прервал меня в этом фильме, не собираясь даже особенно углубляться? Он сказал: «Мне кажется, что тут мы несколько теряем чувство...» Чувство... Не «меры» он сказал — «вкуса». Вкуса, да. Я с ним согласился и дальше мы не стали разворачивать эти тезисы.

— Я запомнила, что он говорит в фильме: «Все, что мы ни говорим, это

поверхностно». «Словно мы хотим зайти в дом, а там, может быть, нам и не рады...»

— А выход за пределы канона как раз в иконописи и назывался «ересь». А уж такие выбросы вольности как делал Шнитке — уже и вовсе дерзость невероятная. Например, он вернул в заупокойную мессу «Credo», и это абсолютно объяснимо, понятно, что арка возникает и т. д., но все равно это невероятная дерзость.

— Завершающим сюжетом в фильме была тема ускользающих премьер, связанных с алеаторикой, необыкновенными видами письма, как в «Baletto» Екимовского. Мне кажется, как раз в этой сфере многое не то чтобы изменилось, но уже позволяет воспринимать данное явление не как новаторство, а как пройденный этап.

— Да, безусловно.

— Как Вы думаете, что пришло взамен, например, с точки зрения форм?

— Я уже посетовал на то, что ничего принципиально нового и не пришло, потому что в любой такой новизне при ближайшем рассмотрении очень легко увидеть подготовку. Вот это как раз и есть то же самое «договаривание», попутная возможность из фона сделать рельеф. Все это вместе взятое — область поиска. И это было всегда.

— Я вспомнила, что Лигети в статье о новых формах в современной музыке¹⁰ писал: один из главных признаков новой музыки заключается в том, что композиторы стали больше уделять времени предкомпозиционной работе. Главное — составить схему, план, рассчитать, то есть сделать все то, чем композиторы раньше не занимались. Они сочиняли тему и дальше вместе с ней жили.

— Да, конечно. А вот тот же Николай Николаевич Каретников, который, как я уже сегодня вспоминал, сам осваивал секреты нововенской школы, у него была такая замечательная фраза, которую он неоднократно при мне повторял: «Что такое нововенская школа? Нововенская школа — это творчество одного композитора, который родился под фамилией Гайдн, жил двести лет, по дороге неоднократно менял фамилию, он был Моцарт, он был Бетховен, он был Малер, он был Шёнберг, под фамилией Шёнберг он и умер». Потом он говорил: «А в чем, собственно, их единство? Их единство в венском методе, который был одинаковый и в первой венской школе, и во второй. Это искусство выдвинуть тезу и все последующее развитие вывести из нее».

Тогда мы начинаем понимать: а что такое побочная партия? Это производный контраст от главной, то есть из нее же выведенный! Самое внешне

¹⁰ Имеется в виду: Дьердь Лигети. Превращения музыкальной формы. Форма в новой музыке. Перевод с немецкого Юлии Крейниной / Дьердь Лигети. Личность и творчество Сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания; [Составитель Ю. Крейнина]. М.: РИИ, Б. г. (1993). 223 с.

непохожее генетически выводится из своей противоположности. И вот как раз то, о чем Вы говорите, собственно, в этом русле может быть воспринято точно так же.

— Если только вынести за скобки то, что потом произошло, например, «момент-формы» Штокхаузена, да?

— Да, это уже другое.

Ну, и опять же, мы же сейчас вспоминаем дела давно минувших дней. Штокхаузен, — конечно, явление совершенно удивительное. Но сколько в нем недоговоренного! Поэтому на эти «проценты с капитала» сейчас довольно многие успешно реализуются.

— Задам вопрос, который естественным образом возникает после просмотра фильма, хотя данная тема в фильме не обсуждается. Владимир Григорьевич Тарнопольский говорил, что те композиторы, которые отсюда уезжали, с собой увозили и тот мир, в котором жили. Поэтому дальше они не развивались. Вы согласны с этой мыслью?

— Частично. Конечно, родимые пятна всегда останутся, и при любой косметике, так сказать, они будут проявлены. Все прошли через гоголевскую «Шинель», от этого никуда не денешься. Поэтому дальше возник вопрос о мере дозволяемого самому себе компромисса. И тут все повели себя по-разному. Одни композиторы действительно находили себя. Скажем, из тех, кто принял участие в фильме, больше всего к эмиграции был подготовлен Дима Смирнов. Он уже здесь «оседлал» Блейка как тему, которая ему дала именно в Англии, а не в какой-то другой стране точку опоры, и так дальше он вот эту самую пашню и возделывал.

Потом, все композиторы-эмигранты были так или иначе связаны с Эдисоном Денисовым, который им очень помогал. Этот отток за рубеж произошел не без участия Эдисона Васильевича.

А в какой степени они реализовали то, что могло быть реализовано здесь, трудно сказать. Это опять сослагательное наклонение, которое тут никак не уместно. Во всяком случае, те композиторы, которые остались, состоялись здесь ничуть не меньше, чем те, которые уехали.

В. Тарнопольский сейчас уже признанный мэтр, а не «искатель жемчуга». Думаю, что Владимир Григорьевич при создании «Студии новой музыки» получил такой ресурс, который он за границей не получил бы. Заказы — да, безусловно, но среды обитания он там бы не получил. Поэтому можно сказать, что за каждым из композиторов тянется свой шлейф, но тут уже мог бы состояться длинный разговор на совершенно другую тему.

— Спасибо!

Литература

1. *Амрахова А. А.* Соколов А. С.: Печально я гляжу на наше поколение!.. // Журнал Общества теории музыки. 2023. № 1 (41). С. 11–22. https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2023_1_%2841%29_2_Sokolov_Generation.pdf.
2. *Антонов П. С.* Русская богослужебно-певческая культура начала XX века: вопросы интерпретации и исполнительские традиции (на основе фонозаписей). Диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. Москва, 2024. 242 с.
3. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Москва. 1966. № 11, 1967, № 1.
4. *Лакшин В. Я.* Мир Михаила Булгакова // М. А. Булгаков. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1992. С. 5–68.
5. *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы. Форма в новой музыке. Перевод с немецкого Юлии Крейниной / Дьердь Лигети. Личность и творчество Сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания; [Составитель Ю. Крейнина]. М.: РИИ, Б. г. (1993). 223 с.
6. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 472–762.
7. *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Владимир Набоков; пер. с англ. [Е. М. Видре]. СПб.: Искусство-СПБ, Набоковский фонд [1998]. 924 с.
8. *Платонов А. П.* Котлован. Новый мир. М., 1987. № 6. С. 50–123.

References

1. Amrakhova, Anna A. 2023. "Sokolov A. S.: *Pechal'no ya glyazhu na nashe pokolen'e!*." *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki / Journal of the Society for Music Theory*, no. 41, 11–22. https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2023_1_%2841%29_2_Sokolov_Generation.pdf. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/otmroo.2023.41.1.002>.
2. Antonov, Petr S. 2024. *Russkaya bogosluzhebno-pevcheskaya kul'tura nachala XX veka: voprosy interpretatsii i ispolnitel'skie traditsii (na osnove fonozapisey). Dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya*. [Russian Liturgical and Singing Culture of the Early 20th Century: Issues of Interpretation and Performing Traditions (Based on Phonographic Recordings)]. Dissertation ... PhD in Art History: 5.10.3. Moscow. (In Russian).
3. Bulgakov, Mikhail A. 1966, 1967. "Master i Margarita [The Master and Margarita]." *Moskva* [Moscow], no. 11, no. 1. (In Russian).
4. Lakshin, Vladimir Ya. 1992. "Mir Mikhaila Bulgakova [The World of Mikhail Bulgakov]." In *Collected works in 5 volumes*, vol. 1: 5–68. M.: Khudozhestvennaya literature. (In Russian).
5. Ligeti, D'erd'. 1993. "Prevrashcheniya muzykal'noy formy. Forma v novoy muzyke [Transformations of Musical Form. Form in New Music]." Translated and compiled by Yuliya V. Kreynina. In *D'erd' Ligeti. Lichnost' i tvorchestvo* [György Ligeti. Personality and Creativity]. M.: RII. (In Russian).
6. Lotman, Yuriy M. 1995. "Roman A. S. Pushkina «Evgeniy Onegin»: Kommentariy: Posobie dlya uchitelya [Pushkin's Novel «Eugene Onegin»: Commentary: A Guide for Teachers]." In *Pushkin: Biografiya pisatelya; Stat'i i zametki* [Pushkin: Biography of the Writer; Articles and Notes]. Spb.: Iskusstvo-SPB. (In Russian).
7. Nabokov Vladimir V. 1998. *Kommentariy k romanu A. S. Pushkina «Evgeniy Onegin»* [Commentary on Pushkin's Novel «Eugene Onegin»], translated by [Ekaterina M. Vidre]. Spb.: Iskusstvo-SPB. The Nabokov Foundation. (In Russian).
8. Platonov, Andrey P. 1987. *Kotlovan* [The Foundation Pit]. *Novyy mir / New World*, no. 6: 50–123. (In Russian).