

Юрий Васильевич Воронцов

yuryvorontsov@yandex.ru

композитор, профессор кафедры композиции музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, преподаватель Музыкального училища имени Гнесиных

Prof. Yuri V. Vorontsov

yuryvorontsov@yandex.ru

Composer, Professor of the Composition Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Professor of the Musical College Named After Gnessins

Мои встречи с Николаем Корндорфом

Аннотация

В настоящем материале Журнал публикует воспоминания профессора Ю. В. Воронцова о советском и российском композиторе Н. С. Корндорфе (1947 – 2001), который в 1972 – 1991 годах преподавал в Московской консерватории. В ходе рассказа профессор раскрывает интересные детали исторического контекста встреч со своим старшим современником, освещает примечательные подробности из собственной творческой биографии, а также затрагивает ряд непростых художественно-эстетических вопросов. Среди последних — влияние метатекста и интертекста на глубину художественного содержания произведения и на восприятие этого произведения. Кроме того, автор приводит данные из собственных метких аналитических наблюдений над стилем Корндорфа, пытаясь вскрыть особые механизмы художественного мышления композитора в условиях принципа интертекстуальности.

Ключевые слова

Николай Корндорф, интертекстуальность, художественное мышление, советская музыка, композиторский стиль

My meetings with Nikolai Korndorf

Abstract

In this article the Journal publishes the memories by Professor Yu. V. Vorontsov about the Soviet and Russian composer N. S. Korndorf (1947 – 2001), who taught at the Moscow Conservatory in 1972 – 1991. During the story, the Professor reveals interesting details of the historical context of meetings with his elder contemporary, highlights the remarkable details of his own creative biography, and also touches upon a number of difficult artistic and aesthetic issues. Among the latter is the influence of metatext and intertext on the depth of the artistic content of the work and on the perception of this work. In addition, the author provides data from his own well-aimed analytical observations on the style of Korndorf, trying to reveal the special mechanisms of artistic thinking of the composer in terms of the principle of intertextuality.

Keywords

Nikolai Korndorf, intertextuality, artistic thinking, Soviet music, composer's style

Мне давно хотелось написать о Николае Сергеевиче.

Первая и главная причина — жест благодарности одному из самых талантливых и ярких русских композиторов второй половины XX века, одному из тех немногих, кто несомненно и реально повлиял на ход развития отечественной музыки.

Второй причиной является бережно хранимая памятью вереница эпизодов наших встреч, разговоров, которые, как кажется, могли бы быть добавлены в общую копилку воспоминаний об этом незаурядном человеке, тем более что такие эпизоды помогают понять несомненную связь характера композитора с некоторыми существенными чертами его творческого облика.

Третья причина — желание приблизиться к пониманию этого неординарного явления в нашей музыке, именуемого «Николай Корндорф», попытаться обнаружить нити, связующие его музыкальные идеи с прошлым нашей музыки, ее настоящим и будущим.

Перебирая свои воспоминания о Корндорфе, я обнаружил, что большая часть из них касается периода семидесятых годов, времени моих студенческих и аспирантских лет. Николай Сергеевич в эти годы был преподавателем консерватории на кафедре инструментовки. Пять лет разницы между нами — вроде бы ничтожная дистанция времени. Были даже некоторые однокурсники с подобной разницей в возрасте, с которыми отношения на всю жизнь остались абсолютно равными. В тех же случаях, когда эти пусть даже всего пять лет разделяют студента и преподавателя, на всю последующую жизнь сохраняется дистанция труднопреодолимая. Так получилось и у меня с Николаем Сергеевичем. Барьер этот усиливался еще и тем, что он был личностью, рано созревшей и ментально, и музыкально, а я, наоборот, еще несколько лет после окончания консерватории не мог отделаться от «студенческого» взгляда на мир, хотя уже и начал преподавать в консерватории.

Первый яркий эпизод воспоминаний из начала восьмидесятых. Шло скучное и вялотекущее собрание Союза композиторов Москвы. В бесконечных прениях по какому-то докладу ораторы то и дело меняли друг друга. Слушатели редко, «в шахматном порядке», сидели по залу и, большей частью, занимались своими делами. Корндорф сидел в последнем ряду перед проходом, где ничто не мешало как угодно расставить длиннющие ноги, и думал о чем-то своем, глядя в пол перед собой. Вдруг по залу прошел шорох-шепот. Оказалось, на собрание пришла и где-то там, впереди, села важная дама из Министерства культуры. Николай Сергеевич у кого-то поблизости переспросил, кто пришел. В этот момент как раз закончил говорить предыдущий оратор и сквозь жидкие аплодисменты зала Корндорф резко выбросил вверх руку и своим «тромбовым» голосом выпалил: «Прошу слова». Зал как-то сразу оживился. Речь его была короткой и даже несколько путаной, но главный пафос ее был в последней чеканной фразе: *«...А Министерство культуры должно выполнять по отношению к своим композиторам роль Надежды Филаретовны фон Мекк!!!»*

Резко и громко произнеся последние слова, даже показалось, метнув свой орлиный взгляд в сторону сидевшей в первых рядах министерской дамы, он по спортивному легко спрыгнул со сцены и, не обращая никакого внимания на бурные аплодисменты и несколько протянутых с разных сторон рук одобрения и солидарности, прошагал через зал к своему месту с абсолютно спокойным без эмоций лицом, сел и тут же погрузился в какие-то свои мысли.

Вот таким, провокационным и бесстрашным красавцем в длинном спортивном свитере я его и запомнил. А ведь он в это время был еще очень молодым человеком, по меркам Союза композиторов СССР — просто юнцом. Было в его облике и характере что-то от викинга. Борьбы он никогда не избегал, даже искал ее и чувствовал себя в ней естественно, как рыба в воде.

Следующий эпизод. Консерватория. Где-то те же годы. Вечер. Я только начал преподавать. Спускаемся по лестнице в первом учебном корпусе, видимо встретившись

случайно после занятий. О чем-то говорили. Навстречу идет по коридору Анатолий Федорович Ушкарев, возглавлявший в это время закупочную комиссию Министерства культуры. Каждый композитор приносил в его комиссию свою музыку, и часто именно от него зависело, купят твоё сочинение или нет. Естественно, что Ушкарев привык к постоянному заискиванию и лести от любого встречного композитора. Поздоровались. Корндорф, как показалось, разговаривать с ним не собирался и, даже повернувшись ко мне, намеревался продолжать прерванный разговор. Но Ушкарев сам изменил направление движения и, взяв Корндорфа под руку, доверительным голосом начал:

— Ваша музыка всегда вызывает в нашей комиссии жаркие споры и долгие разговоры...

— Так ведь всё равно не покупаете!

— Ну, последний же раз, вот, купили!

— Да, купили... А дальше-то что? Где исполнения, где распространение партитур по оркестрам страны?

От неожиданности такого тона Ушкарев, кажется, так ничего не ответив, посчитав все это неслыханной наглостью и неблагодарностью, развернулся и пошел, куда направлялся. А Корндорф, как ни в чем не бывало, повернулся ко мне и стал продолжать начатый до этого разговор.

Если большинство композиторов видело в Ушкареве и министерских чиновниках того времени потенциальных благодетелей, которые могли дать денег, а могли и не дать, то Корндорф был одним из немногих, кто видел в них чиновников и не более того, чиновников, которые неправильно, не так, как виделось Николаю Сергеевичу, понимают возложенную на них государством миссию.

Закупка музыкальных произведений происходила в то время под сильным давлением идеологии. Зеленый свет открывался сочинениям с соответствующей политике партии тематикой или с нейтральной тематикой, но непременно демократичным по музыкальному языку. Если оба названных фактора в сочинении отсутствовали, у автора неизбежно возникали проблемы. Я это хорошо почувствовал на себе.

В какой-то момент возникло ощущение, что существует некая сила, которая как-то незаметно, но существенно влияет на то, что я пишу и как пишу. Такие люди рядом, как Николай Корндорф, помогали это осознать. Помню свое чувство растерянности и неловкости, что и у этого моего товарища не купили, и у этого, а у меня всё покупают! И я понял, что надо что-то менять. Менять, потому что нравилось как раз творчество тех, у кого не покупали.

Первым сочинением на этом пути стала большая, на двадцать с лишним минут одночастная соната для скрипки и фортепиано «Письма Эдуарда Гольдернесса» по повести Евгения Богата (1987), блестяще исполненная Сергеем Кравченко. Помню свою радость, когда услышал слова Р. С. Леденева¹, огласившего мне вердикт закупочной комиссии: «К сожалению, большинством голосов — не купили. Как-то сложновато и не очень понятно. Однако, раньше Вы яснее и проще писали. Не мудрите. У Вас же хорошо получалось...» Хорошо помню, что та потеря денег принесла мне впервые не уныние, а чувство, близкое к восторгу! Я на верном пути! И благодарность моя за то прозрение в немалой степени принадлежит Николаю Корндорфу. Не помню ни одного случая каких бы то ни было назидательных его разговоров по этому поводу. Да и опасно было их тогда вести. Но, думаю, его останавливала не опасность, а уважение к чужому мнению, каким бы оно ни было. Он просто был рядом и своим примером показывал, как можно жить и писать иначе и в этих условиях, тем более, что стали уже в это время появляться очаги поддержки новой музыки. И действительно, почти сразу же издательство «Советский композитор» купило и напечатало эту мою отвергнутую закупочной комиссией сонату.

¹ Роман Семенович Леденев (р. 1930) — советский и российский композитор, профессор Московской консерватории, Народный артист России. — *Прим. ред.*

Я недаром, в первую очередь, обращаюсь не к педагогическим эпизодам воспоминаний о Корндорфе. По-моему, ярче, глубже и даже поучительнее он был в своей музыке и в жизни, чем в педагогике. Казалось, он совсем игнорировал методiku. Создавалось впечатление, что он не любил ее совсем. (Вообще-то, кто же ее из композиторов любит? Но мало кто на моей памяти игнорировал ее в такой степени.) По крайней мере, я помню, что почти полностью бессистемная подача материала была для него почти нормой. На фоне читавшегося нам двухгодичного курса музыкальной формы Юрия Николаевича Холопова его курс инструментоведения в разделе «Струнные инструменты» вообще никак не просматривался, как учебный курс. Если у Холопова это была образцово выполненная система, которую венчали девяносто шесть вопросов, «упакованных» в 32 экзаменационных билета, то у Николая Сергеевича курс представлял собой композиторский мастер-класс по использованию струнных инструментов. К сожалению, никто из нас, студентов, тогда не был готов к предлагаемому им уровню разговора. Сейчас я скрупулезно «выкапываю» из памяти его мысли и суждения. Расстраиваюсь из-за того, что память мало что сохранила. А тогда для меня это был выстрел в пустоту. Мы еще элементарных вещей об оркестре не знали, а он акцентировал внимание на деталях, которые мы не в состоянии были оценить. Его это была вина или наша — так и останется для меня некоторой загадкой.

В этом смысле показательным оказывается такое воспоминание. Я только начал преподавать на кафедре композиции. Встречаю Николая Сергеевича по дороге из Союза композиторов в консерваторию. Делюсь с ним этими новостями. И в ответ он рассказывает о начале своей педагогики в консерватории:

«Я долгое время ждал, когда же, наконец, мне доверит кафедра инструментовки читать свой курс. И вот — о счастье! — мне объявляют: со следующего года курс по предмету «Инструментоведение» (струнные инструменты) у композиторов — мой! Почти целый семестр! Целых три месяца! Но, с другой стороны, — это же всего три месяца! Как же я успею за столь малый срок всё, что так хочется, рассказать! И вот наступает долгожданное первое сентября. Я, как на праздник, иду на первую лекцию. Начинаю читать. И... через 15 минут после начала... с ужасом понимаю, что всё, что хотел рассказать в этом своем курсе, я уже, кажется, рассказал... А что делать дальше... Я не знаю... совершенно... Просто кошмарный сон наяву!»

Вообще-то это все как-то не укладывается в моей голове. Как может один и тот же человек быть реальным претендентом на гениальность в умении распределять свои музыкальные мысли во времени в своих сочинениях на невероятных для большинства композиторов просторах музыкальной формы, проявлять невиданную силу воли и целеустремленность в достижении избранной цели, и ничто не в силах помешать ему, — и тот же самый человек превращался в порою наивного увлекающегося ребенка у доски, который был не в силах удержать одну мысль, так как ее тут же перебивала вторая, третья, четвертая и так далее. Этот парадокс каким-то немислимым образом уживался в нем.

Иногда приходилось наблюдать стремительную модуляцию из одного Корндорфа в другого. Таким был разговор перед его отъездом в Канаду. Я спросил: «Правда ли это?» Все вокруг уже об этом говорили. Он ответил с твердостью, что да, решение принято. И тут я решил рассказать ему, что во время своего просмотра кинофильма «Пираты XX века» не знал автора музыки, и по ходу, заинтересовавшись происходящими событиями в саундтреке, стал пытаться угадать, кто же композитор. А незадолго до этого прошла премьера пьесы Корндорфа «Amogoso», которая мне очень понравилась. В фильме один из лейтмотивов — арфовое соло, сделанное по той же модели, что и в «Amogoso». Сейчас уже не помню точно, но я ему назвал еще три-четыре оркестровых момента, по которым определил, что автор музыки к фильму — Николай Корндорф. Ему, с одной стороны, очень это всё понравилось, он как-то сразу оживился, но, с другой стороны, он вдруг начал совершенно по-школьному оправдываться, что ему времени на музыку к фильму совсем не

дали, и вот пришлось для скорости выполнения заказа что-то такое придумывать, — и на моих глазах произошла модуляция из уверенного в себе «супермена» в мальчишку!

Воспоминание из времен нашего курса. Лекция (так и хочется поставить это слово в кавычки) Корндорфа по инструментоведению. 1972 год. Заходим в класс — на доске выписана Николаем Сергеевичем длинная скрипичная мелодия из какой-то симфонии то ли Брукнера, то ли Малера, уже не помню точно. Задание — расставить штрихи. Нам тогда и по элементарным примерам сделать это правильно было не просто. Первый курс! А тут... Пишем, кто во что горазд. А он бросает реплики: «Да вы особо не мучайтесь. Тут такое! Все равно никто не угадает!» И сам же начинает расставлять штриховку на доске: «Только посмотрите, что он здесь делает! А здесь!» Не будучи погружены в довольно специфичную и непростую область расстановки штрихов в оркестровой партитуре так, как знал ее он, мы были не в состоянии оценить большую часть из всех этих тонкостей. А он хотел нас этими «лакомствами» «угостить»... И это была достаточно типичная ситуация для наших с ним занятий. Он относился к нам, как к своим коллегам-композиторам, кстати, с непоказным, а реально «осязаемым» уважением, основанным на том, что мы — *студенты композиторского отделения московской консерватории*. А ведь, возможно, это был сознательный выбор такой методической тактики, которая бы заставляла заинтересованного студента изнурительной самостоятельной работой стараться компенсировать пропасть между собственным уровнем знаний и тем уровнем, на котором читается курс. Вполне это допускаю. Он вполне мог так рассуждать: «Да, нас учили иначе. Но вы — новое поколение и должны начинать обучение с того момента, на чем мы закончили!» Это было абсолютно нереально, но как раз «в его духе».

Об отношении старших коллег-профессоров к младшим в Московской консерватории тех лет могу рассказать такую историю. Николай Петрович Раков², у которого я занимался в классе инструментовки, любил работать так: каждый студент получал свою пьесу для оркестровки, все сидели вместе в одном классе и искали правильное с точки зрения профессора решение. Время от времени каждый подходил к столу Ракова и излагал свою версию. Чаще она была неверной, и студент слышал в ответ: «Нет, это не пойдет, ты не учел ни этого фактора, ни этого! Возвращайся на свое место и подумай. Нужно другое решение». Это, как мы называли, «высисживание» правильного, по мнению профессора, варианта могло продолжаться достаточно долго, по несколько часов. Некоторые бедолаги мучились по несколько дней. И найденное, наконец, правильное решение могло предваряться десятком неудачных подходов-предложений. Счастливчик, нашедший верное решение, отпускался домой реализовывать найденный план, то есть выполнять уже техническую часть работы. И хотя ты сидел и думал о своей пьесе, но то, что в это время происходило с твоими товарищами, тоже воспринималось и впитывалось как опыт, который должен был помочь и тебе. Поэтому мы часто приходили все вместе, да и уходили достаточно поздно вместе с профессором. И вот однажды мы встречаем Николая Петровича у класса и сразу замечаем, шеф сегодня явно не в духе. И действительно, нервно листая журнал посещения занятий, он как-то сразу без объяснения спросил: «Кто позавчера был на концерте, где исполнялась симфония Корндорфа?» (Видимо, это была Вторая симфония.) Так получилось, что не был никто. По крайней мере, все промолчали. По тону профессора все почувствовали, что даже тем, кто и был, лучше промолчать. Показалось, что Николай Петрович явно был настроен на дискуссию, а вести ее было не с кем. Нашу инфантильную инертность и нелюбознательность он воспринял как проявление солидарной с ним позиции, и это его несколько успокоило. А вслед за этим прозвучала шокировавшая меня тогда фраза: «А я был. И, скажу Вам, это — фашистская музыка!». Для человека, прошедшего Великую отечественную войну, такая характеристика не требовала комментария. Обратим внимание, что это было сказано о сочинении коллеги по кафедре в разговоре профессора со студентами! А на одном из следующих занятий он продолжал:

² Николай Петрович Раков (1908 – 1990) — советский композитор, дирижер, пианист, скрипач, педагог, профессор Московской консерватории (с 1942 года), Народный артист СССР (1989). — *Прим. ред.*

«Вот тут недавно состоялась симфоническая премьера одного нашего модерниста. Я разговаривал с трубачами из оркестра. Они все (!) порвали губы на чрезмерно высоких нотах, “долбежка” которых продолжалась бесконечно долго. А так как концерт состоялся в воскресенье, они прозвали его “кровавое воскресение”». Эту удачную, как он считал, шутку мы слышали от него еще несколько раз в течение года.

Я подробно остановился на этих эпизодах, так как, на мой взгляд, они ярко характеризуют напряженную атмосферу в музыкальном сообществе того времени. Свобода творчества молодых одаренных художников, композиторов, музыковедов встречала резкое непонимание и неприятие со стороны коллег старшего поколения. Это было эстетическое непонимание друг друга до такой степени, что напоминало пропасть. А так как все властные рычаги находились в руках старших, противостояние обретало весьма яростный характер. Часто и неизбежно сюда добавлялась и идеологическая составляющая. Прежде всего, потому, что ею как дубиною пользовались отдельные представители старшего поколения, особенно те из них, которые строили свою музыкальную карьеру в русле нужной политической позиции.

Вот некоторые штрихи прямой речи композиторов старшего поколения о младших, которые сохранила память.

1968 год. Музыкальное училище имени Гнесиных. Первая встреча с педагогом по композиции Олегом Константиновичем Эйгесом³: «Ну что ж, молодой человек, а музыку композитора Денисова Вам приходилось слушать? Нет? Так вот, имейте в виду, я считаю, что это — вообще не музыка!»

1976 год. 35-й, «композиторский», класс в Московской консерватории. Беседа профессора Е. К. Голубева⁴ со своим одним из любимых выпускников — Альфредом Шнитке — после прослушивания его Первой симфонии: «Альфред, в Вашей музыке слишком заметно желание понравиться публике. *Музыка* Вам этого не простит!»

Хорошо помню спокойное лицо Шнитке после этих слов и ни одного слова возражения в ответ! Он принимал все это, как послушный немецкий сын принимает наставления отца. Благодарил! А через месяц приносил запись нового еще более «дикого» для профессора сочинения! И всё повторялось вновь. Опять даже незамаскированный ушат критики с одной стороны и вежливая благодарность с другой. Я даже спрашивал себя, а нет ли в этом элемента какого-то скрытого садизма со стороны горячо мною любимого Альфреда Гарриевича? Но нет, их дружеские отношения были настолько крепкими, что после любой жесткой на посторонний взгляд схватки (причем, односторонней) они моментально возвращались к разговору максимально уважающих друг друга профессора и ученика. Стоило Шнитке покинуть класс, Голубев не позволял никому критиковать своего любимца, — не запретами, конечно, — это был не его стиль, — а тонкими и едкими ремарками-замечаниями, которые были настолько удачны, что критик терял всякое желание продолжать. «Фашистская музыка» и «кровавое воскресение» от Николая Ракова в сторону музыки Николая Корндорфа в таком контексте уже не кажутся чем-то запредельным.

Сдвиг в сознании молодой и активной части общества в 1960-е годы оказался очень сильным. Глядя сейчас, из 2017 года, назад в шестидесятые, просто диву даешься, сколько самых разных новаторских событий успело произойти за это десятилетие! Порою даже кажется, что почти всё новое в музыке второй половины XX века своими корнями уходит в это совершенно счастливое для новой музыки время. А традиционное противостояние «отцов и детей» обрело в музыкальном искусстве тех лет невиданную доселе остроту и непримиримость.

³ Олег Константинович Эйгес (1905 – 1992) — советский композитор, пианист, педагог, преподавал в Московской, Свердловской и Горьковской консерваториях, Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. — *Прим. ред.*

⁴ Евгений Кириллович Голубев (1910 – 1988) — советский композитор и педагог, профессор Московской консерватории. — *Прим. ред.*

Ну вот, наконец, я подошел к воспоминанию, которое оставило во мне какой-то болезненный след. Корндорф уже из Канады приезжал на исполнение своей Четвертой симфонии в Россию, в Санкт-Петербург. И показывал запись этого сочинения в Москве. Это было в Малом зале Союза композиторов. Собралось не так много людей, но это были заинтересованные люди — друзья, близкие знакомые, ученики. Встречу вел его друг Виктор Екимовский⁵. Николай Сергеевич, как позже я для себя решил, захотел провести на своих друзьях эксперимент. Ничего не стал объяснять. Думаю, он действительно захотел проверить, как сработает вся эта многоярусная знаковая система без комментариев автора. Не сработала.

Вспоминается фраза П. И. Чайковского, которой он охарактеризовал прием публикой своей Шестой симфонии на премьерке: «Она не то чтобы не понравилась, но произвела некоторое недоумение»⁶. Именно так можно охарактеризовать реакцию друзей и близких Николаю Сергеевичу по духу коллег-композиторов в Москве после первого прослушивания этого сочинения. Я часто возвращаюсь в мыслях к этому эпизоду, пытаюсь понять, как такое могло произойти со мной в отношении музыки, которая через несколько лет стала моей любимой! Я не понял почти ничего. Я не понял главного — идеи симфонии. Не получилось ни эмоционального воздействия, ни концептуального. Я оказался не готов к такой идее. И нельзя сказать, что не было опыта осмысления подобных по сложности восприятия сочинений. Первую симфонию Альфреда Шнитке я принял с восторгом с первого же прослушивания. Здесь же я хорошо помню свою реакцию. Показалось, что это неудачное сочинение, громоздкое и непонятное. Думаю, дело в том, что я пытался воспринимать ее как чисто музыкальное произведение. И в этом была моя ошибка. А это был концептуальный опус, где музыкальная часть — лишь вершина, видимая часть айсберга. А настоящие глубины открываются лишь с проникновением в замысел, намеки на который прихотливо разбросаны по всей партитуре. Мне до сих пор стыдно за то, что никто из нас после прослушивания тогда даже не сказал слов одобрения автору. А ведь эта встреча оказалась последней для многих из нас с живым Корндорфом! Но как я могу кого-то упрекать, когда сам там был и ничего не понял! Обсуждения как такового и не было. Помню, что после настоятельных просьб к автору хоть как-то что-то объяснить, Николай Сергеевич с осторожностью стал намекать на название симфонии. Но это не возымело никакого эффекта. Рассуждения на тему названия — «Underground music» — привели и вовсе к панибратским репликам: «Коля, а ты не забыл там, в своей Канаде, что такое андеграунд?»; «Как у тебя и Шостакович и Бетховен там оказались?» Думаю, у Николая Сергеевича должно было остаться весьма гнетущее впечатление от той встречи. Мы все оказались, мягко говоря, не на высоте... Большая часть присутствующих ограничилась молчанием, как и я. Обидно, что наиболее активно себя вели те, кто менее других что-либо поняли в этой музыке. Некоторым оправданием себе могу считать, что был там среди присутствующих, наверное, одним из самых молодых...

Московская премьерка Четвертой состоялась на концерте открытия «Московской осени — 2003». Мне повезло оказаться впервые с Корндорфом в одном концерте. Фестиваль в том году открывала моя «Пастораль», и вслед за ней, сразу, в том же первом отделении концерта, звучала Четвертая симфония Николая Корндорфа. Его уже не было в живых. Удивительно, но любви моей она еще не вызвала и тогда, исполненная вживую в БЗК⁷! Но вызвала интерес. На репетициях запомнились многочисленные «чертыхания» Валерия Полянского⁸ по поводу невероятной сложности этой партитуры. Но сыграл он все

⁵ Виктор Алексеевич Екимовский (р. 1947) — советский и российский композитор, музыковед (кандидат искусствоведения) и музыкально-общественный деятель. — *Прим. ред.*

⁶ Из письма П. И. Юргенсону от 18 октября 1893 года. См.: П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2: 1884 – 1893 гг. / Ред. писем и комментарии В. А. Жданова и Н. Т. Жегина; Вступ. статья закл. деят. иск. Б. В. Асафьева; Отв. ред. М. А. Гринберг. М.: Музгиз, 1952. С. 273. — *Прим. ред.*

⁷ Большой зал Московской консерватории. — *Прим. ред.*

⁸ Валерий Кузьмич Полянский (р. 1942) — советский и российский дирижер, музыкально-общественный деятель, профессор Московской консерватории, Народный артист России, основатель,

замечательно. И только после этого, когда у меня появилась запись музыки и аннотация автора, которая приоткрывала многое и направляла слушателя в нужную сторону, я начал свое продвижение к этой симфонии. Достал партитуру, углубился в нее, и вот тут уже началась настоящая любовь, сравнимая с любовью к Первой Шнитке и Симфонии Лючано Берлиози.

Я даже не могу твердо сказать, что мне в этой симфонии, собственно, больше нравится: красота конструкции самой идеи или реальная музыка, ее воплощающая. Скорее, сочетание того и другого вместе, так как музыка сама по себе, без интеллектуальной составляющей, не работала, по крайней мере, в моем случае.

По этому поводу возникает весьма щекотливый вопрос: а не есть ли такая необходимость провозглашения или просто знания идеи сочинения а priori недостатком музыкального произведения как такового? У меня нет прямого ответа на этот вопрос. «Виновата» эстетика концептуализма, понятая как расширение рамок музыкального произведения за счет некоей интеллектуальной надстройки, существующей где-то в точке пересечения разработанной автором идеи и способности-готовности слушателя ее принять.

Я неоднократно проводил в консерватории со студентами своего класса композиции такой эксперимент. Даю послушать сочинение Виктора Екимовского «Симфонические танцы». Слушаем. (Благо, оно весьма лаконично, не Четвертая Корндорфа, и сходно воспринимается публикой.) Если слушатели обращают внимание исключительно на музыку как таковую без всякого пояснения, то максимально благоприятная реакция — не более чем деликатное приятие из уважения к имени автора, а чаще, как и у меня с Корндорфом при первом прослушивании, — никак. Если же я перед прослушиванием просто зачитываю авторский эпиграф и даю нужную настройку — та же самая музыка, тяжелая, перенасыщенная и давящая слушателя, воспринимается как сильнейший образ навязанной танцевальности. Восприятие — от простого «это очень интересно» до восторга! Были даже опыты проделать это с одной и той же аудиторией с двукратным прослушиванием — без эпиграфа и с ним, — работало! И было даже особенно показательно по результату.

Мне кажется, что Корндорф надеялся на то, что название симфонии («Underground music») подействует как кнопка включения целой цепочки аллюзий, и слушатель задумается о разбросанных по партитуре знаках-намёках, которые способны реально сработать как катализаторы мыслительных процессов. В первой части это и имитация ревущего голоса Высоцкого, как бы воспроизводимого старым катушечным магнитофоном с «плывущим» звуком, и соло ударника с явной имитацией забиваемых гвоздей в крышку гроба на кладбище, во второй — этот невероятной красоты памятник русскому романсу в сочетании с фактурой из «Лунной» Бетховена может вывести внимательного слушателя на желанный автору прообраз — хмельная вечеринка советского диссидентского андеграунда. Если дойти до этой точки — дальше уже будет всё «размотать» легче. Но на мне это не сработало ни с первого, ни со второго раза. Если проводить аналогию с сюжетной драматургией, описанная ситуация навеивает аналогию с приемом *flashback*, подразумевающим ретроспективное развитие сюжетной линии, — с той лишь разницей, что всю эту ретроспективу слушатель вынужден «разматывать» самостоятельно в реальном времени в момент прослушивания, отталкиваясь от тех знаков, которые ему даются композитором.

Часто сама реальная жизнь преподносит нам ситуации, которые могут восприниматься по-разному людьми в разной степени информированными. В качестве аналогии, показывающей возможности многослойного восприятия информации, можно привести всем хорошо известную ситуацию. Всему миру знакома фраза Юрия Гагарина, произнесенная им с борта стартующего космического корабля «Восток»: «Поехали!» Для большинства это пример удали русского парня, ступающего в новое-неизвестное,

художественный руководитель и главный дирижер Государственной академической симфонической капеллы России. — *Прим. ред.*

сохраняющего спокойствие и уверенность в себе. Однако, Ваши впечатления от этой фразы станут заметно богаче, если Вы будете знать, что в отряде космонавтов одним из любимых у всех в это время был анекдот про попугайчика-оптимиста, который не унывал в любой ситуации. И, когда, наконец, он попался в лапы кошке, и она, схватив его в зубы, понесла в укромный уголок, чтобы уединиться и спокойно позавтракать, он все равно, не унывая, заорал: «Поехали!» Алексей Леонов, коллега Гагарина, рассказывал о том, что Юрий Алексеевич очень любил этот анекдот. Если знать эту историю, контекст ситуации на корабле и фраза Гагарина наполняются дополнительным содержанием — умением взглянуть на сверхнапряженную и ответственную ситуацию с юмором, а также намеком на то, что герой прекрасно осознавал, что далеко не всё зависит от его личного подвига, умения, отваги и т. д. А если наряду с этим ваша память подскажет, что за полвека до данного события тот же анекдот отражен в знаменитой записке Н. А. Римского-Корсакова С. П. Дягилеву («Ехать, так ехать»⁹) на предложение возглавить российскую делегацию в Париж, ваше восприятие одного лишь произнесенного Гагариным слова включит целую цепь аллюзий.

Идеальным примером такого названия — «кнопки включения» мощного ассоциативного ряда может служить пьеса Х. Лахенмана «Mouvement (– vor der Erstarrung)» — в русскоязычной версии — «Движение (– перед оцепенением)», — блестяще исполненная самим автором во время его последнего визита в Москву. В этом сочинении тоже чистая музыка без «идеи» (когда не знаешь название) и с «идеей» (когда знаешь название) приводят к совершенно разным по силе впечатлениям. Но в данном случае название так идеально-счастливо вбирает в себя всю идею, что дальше уже все зависит от подготовленности слушателя, а идея способна работать на *любую* по степени готовности аудиторию. И это при весьма сложной музыкальной ткани как таковой.

Если поставить вопрос о том, с кем из русских композиторов прошлого у Н. Корндорфа больше общего, напрашивается ответ: да, кажется, что ни с кем... Ну, может быть, в некоторой степени — И. Ф. Стравинский, в таких чертах как:

- отказ от гармонического развития материала;
- антиромантизм в эстетике;
- ставка скорее на «рацио», чем на эмоцию;
- стилевые аллюзии, как инструмент музыкального мышления.

Иногда, как в «Колыбельной», это ощущается даже в интонации и ритмическом развитии.

Стравинский и, вроде бы, всё... Точнее сказать, слишком много всех понемногу. Эстетика постмодернизма часто проявляется у Николая Сергеевича в непринужденном стилистическом, аллюзивном или цитатном скольжении по всей истории музыки. Это и Георгий Свиридов, и Авет Тертерян, и многие другие.

Есть, правда, одна, на первый взгляд, шокирующая параллель — Сергей Рахманинов! Как?! Великий русский мелодист «номер один» и композитор, почти весь свой мелодический материал либо заимствовавший у кого-то, либо бравший, что называется, из «обихода», постоянно делая ставку на символы, знаки. Всё это так. Но есть одна очень важная черта, тесно сближающая этих, на первый взгляд, совершенно непохожих художников. Это ощущение *русской бесконечности*. Если у Рахманинова оно проявляется в широте дыхания мелодики, то у Корндорфа — в организации музыкального времени-пространства, можно сказать, в форме.

⁹ Случай и соответствующая цитата приводятся А. Н. Римским-Корсаковым в «Хронографе жизни Н. А. Римского-Корсакова». См.: [Римский-Корсаков А. Н.] Хронограф жизни Н. А. Римского-Корсакова // Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Восьмое издание / [ред.: Н. Н. Римская-Корсакова, А. Н. Римский-Корсаков (прил. комм. указ.), В. Н. Римский-Корсаков, А. Н. Оссовский]. М.: Музыка, 1980. С. 320. Также см.: Варуц В. П. С. П. Дягилев: несостоявшиеся мемуары // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 153. — Прим. ред.

Необъятные просторы России нашли весьма своеобразное отражение в творчестве этих двух русских композиторов. Масштабность полотен Корндорфа с его невероятными по длине органными пунктами, нарастаниями, кульминациями, широким дыханием при реализации любой идеи — отражение необъятности самой России, которое в свою очередь находит свою проекцию в душе каждого русского человека. А мощь кульминаций — нереальна, она заставляет вспомнить о былинных богатырях. Да в нем и в жизни было что-то былинно-богатырское: высокий, несмотря на некоторую сутулость, рост, невероятного обаяния прямой и открытый взгляд, мощное, по-настоящему мужское рукопожатие, голос уверенного в себе человека. А борода добавляла, на мой взгляд, всему облику даже что-то библейски-пророческое.

Отмечая влияние кого-то на кого-либо, мы, как правило, внимание обращаем на такие элементы музыкального языка, как интонация, гармоническая вертикаль и логика развертывания гармонической горизонтали, иногда, как в случае с Аветом Тертеряном, это необычное распределение музыкальных событий во времени. В ситуации с Николаем Корндорфом такой подход не работает. Он осознанно отказывается от возможности идентификации на этом уровне, по этим, казалось бы, стержневым признакам. Материал может оказаться почти любым. Всё решается там, где создается и реализуется модель его (материала) развития. Можно сказать, что акцент идентификации авторства Корндорф смещает собственно в композицию как таковую.

Показательно его отношение к минимализму. Ему не интересен минимализм как эстетика. Элементы минимализма, которых он не чурается, часто бывают ему нужны не сами по себе, а как необходимость раздвинуть временные и иные рамки музыкальных возможностей. Неспешность происходящих событий позволяет по-новому взглянуть на использование самых элементарных приемов формообразования, например таких как подъемы, спады, крещендо и диминуэндо.

В большинстве случаев Корндорф придерживается традиционной волновой идеи построения формы с ярко выраженной кульминацией. Эта традиционность часто помогает слушателю «не заблудиться» на огромных просторах композиции.

Смена материала в процессе развития происходит, как правило, тоже по хорошо известным моделям:

- постепенного «врастания» нового материала внутрь старого (косая грань¹⁰ — любимая модель А. Шнитке);

- переход с использованием диффузной зоны, в которой чередуется материал, по схеме типа ...aaaaababababababbbbbb... (например, в «Ярило» переход от равномерной пульсации к трелям очень напоминает выход из кульминационной пульсации во второй скрипичной сонате А. Шнитке),

- резкий контраст (как сравнительно редкое явление).

Следует отметить, что смена материала предполагается лишь в случаях особого замысла. В большинстве же случаев избранный материал развивается максимально подробно и обстоятельно. Этот фантазийный максимализм в рамках ограничения материалом зачастую и создает эффект поразительной фундаментальности воплощения замысла Николаем Корндорфом.

Другая возможная важная причина этого ощущения фундаментальности — постоянное стремление автора к информационной многослойности музыкального пространства. Вслед за первым реально слышимым слоем — назовем это «чувственным уровнем» — оказывается возможным и необходимым считывать музыкальные знаки-символы, которые ведут внимательного и подготовленного слушателя к многоуровневой системе как бы закодированной в звуках информации, развертывающейся уже в ментальном континууме.

¹⁰ Подразумевается аналогия с приемом «косая склейка» в кинематографе. — *Прим. ред.*

Практически не вызывает сомнения тот факт, что именно такой тип музыкального творчества притягивал Корндорфа. И именно это основание объясняет выбор соответствующих музыкально-выразительных средств по основным музыкальным параметрам. Знаковая, не стремящаяся к личностной идентификации мелодика. Статичная, не отвлекающая на себя внимание гармония. Частое обращение к цитатам и аллюзиям. Личностный аспект идентификации авторства в музыке переносится на иной уровень, уровень самих мыслей, уже не музыкальных. И уже связь этих мыслей с музыкальным рядом становится критерием творческой удачи или неудачи.

У подобного рода творческой модели существует очень много «если», без реализации которых ничего не получится. В системе знаков, символов и аллюзий очень легко скатиться в банальности, не несущие в себе никакой тайны открытия, и также легко воспарить в такие высоты тонких ассоциаций, куда никому, кроме самого автора, будет не добраться. Поиск «золотой середины» и является в этой ситуации синонимом творческой удачи. Это с одной, авторской, стороны. А если к этому добавить непредсказуемо разную степень подготовленности потенциальных слушателей в конкретно взятом концертном зале... Гипотетически процент удачи в творческой «встрече» интересного замысла, его удачной реализации автором, исполнителей-единомышленников и подготовленного и нацеленного «пройти свою часть пути» слушателя становится совсем небольшим.

Несколько лет назад симфонический оркестр студентов Московской консерватории в бесплатном воскресном дневном концерте исполнил Четвертую Корндорфа. Дирижировал Анатолий Левин¹¹. В первом отделении прозвучала Седьмая Бетховена, а во втором — Четвертая Корндорфа. Зал вначале был почти заполнен, но на начало второго отделения потерял уже процентов тридцать, так как многие пришли на Бетховена. Я сидел в консерваторской ложе в самом конце партера и, к сожалению, было хорошо видно, как во время первой части симфонии Корндорфа каждые 20 – 30 секунд кто-то из слушателей вставал и покидал зал. И это продолжалось всю(!) первую часть от начала до конца. Эти потери составили еще процентов тридцать. Зато оставшаяся половина зала устроила исполнителям восторженную овацию по окончании концерта.

Состоявшаяся год назад московская премьера Третьей (дирижер — А. Лазарев¹²) была поистине триумфальной. Аншлаг в БЗК. Причем слушатели прибывали даже по ходу огромной полуторачасовой симфонии и устраивались уже в проходах и на ступеньках лестниц. Симптоматично, что дирижер перед началом счел необходимым зачитать свою переписку с автором, имевшую место еще перед немецкой премьерой. И слова композитора сыграли свою роль в восприятии зала. Не думаю, что эта разница в восприятии этих двух симфоний в одном и том же зале, разделенных по дате исполнения всего несколькими годами, свидетельствует о каких-то сдвигах в продвижении «к Корндорфу». Просто стечение обстоятельств и действие рекламы. Да и стоит заметить, что по сложности концептуальной конструкции, Четвертая намного сложнее Третьей.

А для тех, кто еще не открыл для себя музыку Корндорфа, позволю себе дать такой совет. Не спешите делать категорических выводов после первого прослушивания. В лучших произведениях этого композитора мы встречаемся с явлениями концептуального искусства. И если Вы не ограничитесь восприятием только музыки как таковой, а постараетесь заглянуть в нее чуть глубже, Вам обязательно откроются новые впечатления с красотой и глубиной не столько самих звуков, сколько мыслей и образов, стоящих за этими звуками. В какой-то степени эта многослойность восприятия свойственна любой музыке. Но редко где мы имеем такой явно выраженный акцент автора на ментальной части замысла.

¹¹ Анатолий Абрамович Левин (р. 1947) — советский и российский дирижер, Заслуженный артист России, профессор Московской консерватории. — *Прим. ред.*

¹² Александр Николаевич Лазарев (р. 1945) — советский и российский дирижер, Народный артист РСФСР, профессор Московской консерватории. — *Прим. ред.*

До сих пор некоторые сочинения Корндорфа остаются для меня неразгаданной загадкой. Но опыт пройденного с Четвертой не позволяет признать эти сочинения неудачами, а скорее заставляет вернуться к ним еще и еще раз и проверить свое восприятие в новых условиях, с верой в талант удивительно яркой фигуры и гордости нашей музыки — Николая Сергеевича Корндорфа.