

**Анна Амраховна Амрахова**

[amrahovaaa54@hotmail.com](mailto:amrahovaaa54@hotmail.com)

Доктор искусствоведения, доцент 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

**Юлия Сергеевна Векслер**

[wechsler@mts-nn.ru](mailto:wechsler@mts-nn.ru)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

**Александр Кузьмич Вустин**

[awustin-avustin@yandex.ru](mailto:awustin-avustin@yandex.ru)

Композитор, композитор в резиденции Государственного академического симфонического оркестра Российской Федерации имени Е. Ф. Светланова

**Фарадж Кара оглы Караев**

[karaevfg88@mail.ru](mailto:karaevfg88@mail.ru)

композитор, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Лариса Валентиновна Кириллина**

[larissa\\_kir@mail.ru](mailto:larissa_kir@mail.ru)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада в Государственном институте искусствознания

**Светлана Ильинична Савенко**

[savenkosi@mail.ru](mailto:savenkosi@mail.ru)

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания, профессор кафедры современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Кирилл Алексеевич Уманский**

[kirillumansky@mail.ru](mailto:kirillumansky@mail.ru)

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

**Assoc. Prof. Anna A. Amrakhova, D.A.**

[amrahovaaa54@hotmail.com](mailto:amrahovaaa54@hotmail.com)

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

**Prof. Yulia S. Veksler, D.A.**

[wechsler@mts-nn.ru](mailto:wechsler@mts-nn.ru)

Professor of the Music History Department of M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

**Aleksandr K. Vustin**

[awustin-avustin@yandex.ru](mailto:awustin-avustin@yandex.ru)

Composer, Composer in Residence of the State Academic Symphony Orchestra "Evgeny Svetlanov"

**Prof. Faraj K. Karayev**

[karaevfg88@mail.ru](mailto:karaevfg88@mail.ru)

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

**Prof. Larissa V. Kirillina, D.A.**

[larissa\\_kir@mail.ru](mailto:larissa_kir@mail.ru)

Professor of the Foreign Music History Department of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory, Leading Researcher of the Classical Western Art Department of the State Institute of Art Studies

**Prof. Svetlana I. Savenko, D.A.**

[savenkosi@mail.ru](mailto:savenkosi@mail.ru)

Senior Researcher of the Department of Music History of the State Institute for Art Studies, Professor of Contemporary Music of the Contemporary Music Division of the Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory

**Assoc. Prof. Kirill A. Umanskiy**

[kirillumansky@mail.ru](mailto:kirillumansky@mail.ru)

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

## **Отсроченные премьеры**

### **Аннотация**

Темой для обсуждения ведущих музыковедов-историков С. И. Савенко, Л. В. Кириллиной, Ю. С. Векслер стал феномен «отсроченных премьер» в мировой культуре, когда произведение впервые представляется публике значительно позже времени окончания работы над ним. Проблема рассматривается в широком культурологическом аспекте, так как подобное переосмысление культурных событий при попадании их в иную историческую среду — явление достаточно распространенное.

Композиторы К. А. Уманский и Ф. К. Караев обсуждают видоизменения в произведениях, которые происходят при авторском обращении к своим опусам по прошествии какого-то времени. В своих высказываниях композиторы раскрывают тонкости содержательных и образных переосмыслений.

Завершает виртуальный круглый стол развернутое интервью с А. К. Вустиным, посвященное его опере «Влюблённый дьявол» (1989), которая впервые была поставлена в Московском академическом музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко спустя 30 лет после ее написания (2019, режиссер — А. Б. Титель, дирижер — В. М. Юровский).

### **Ключевые слова**

А. К. Вустин, «Влюблённый дьявол», Ф. К. Караев, К. А. Уманский, датировка явления культуры, расслоение значимости, исторический контекст

## **Delayed Premieres**

### **Abstract**

The topic for discussion of the leading musicologists-historians S. I. Savenko, L. V. Kirillina, Yu. S. Veksler was the phenomenon of “delayed premieres” in world culture, when the opus was first presented to the public much later than the time of the end of work on it. The problem is considered in a broad cultural aspect, since such a reinterpretation of cultural events when they fall into a different historical environment is a fairly common phenomenon.

Composers K. A. Umansky and F. K. Karayev discuss modifications in works that occur when the author returns to their opuses after some time. In their statements, the composers reveal the subtleties of reinterpretations concerning the content and image.

The virtual round table concludes with a detailed interview with A. K. Vustin, dedicated to his Opera “The Devil in Love” (1989), which was first staged at the Stanislavski and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theater 30 years after its writing (2019, directed by A. B. Titel, conducted by V. M. Jurowski).

### **Keywords**

A. K. Vustin, “The Devil in Love”, F. K. Karayev, K. A. Umanskiy, dating of cultural phenomena, stratification of significance, historical context

Поводом для обсуждения в рамках нашего очередного круглого стола стала премьера оперы А. К. Вустина «Влюблённый дьявол», состоявшаяся в театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в феврале 2019 года — почти через 30 лет после написания музыки. Но тема и сама проблема звучания произведения или знакомства с каким-то явлением не в момент его создания гораздо шире данного случая. Более того, интеллектуальная составляющая этой проблемы шире не только биографии отдельных композиторов, но и искусства вообще. Достаточно вспомнить, какими окольными путями в современную отечественную науку пришла семиотика, многие идеи которой были возвращены на трудах русских формалистов, позабытых в Советском Союзе<sup>1</sup>.

Как видоизменяется смысл произведения от исполнения его в иной культурной ситуации, каким образом происходит «расслоение» значимости художественного явления на факт биографии композитора и факт культурно-исторического процесса, несет ли в себе это «запаздывание» какие-то положительные эффекты, — вот тот круг вопросов, которые были представлены на обсуждение нашим музыковедам-историкам: С. И. Савенко, Л. В. Кириллиной, Ю. С. Векслер. Отдельно мы беседовали с композиторами — К. А. Уманским и Ф. К. Караевым, так как выяснилось, что обращение авторов к своим же сочинениям по прошествии какого-то времени имеет определенные особенности, которые нельзя сбросить со счетов или объяснить только лишь постмодернистской игрой. Наконец, завершающим этапом было обсуждение с самим А. К. Вустиным деталей организации премьеры его произведения, представленного на суд зрителей со столь внушительной отсрочкой.

Мы продолжаем экспериментировать с формой обсуждения наших вопросов. Несмотря на то, что на сей раз мы постарались отойти от анкетирования, вопросы наши всё время фокусируются вокруг проблем, связанных со сложностью восприятия музыкальных произведений, создание и премьерное исполнение которых хронологически не совпадают. (Впрочем, под эту рубрику подходят все явления культуры, возникновение и распространение которых асинхронны). Потому и ответы на эти вопросы выглядят как несколько вариаций на тему отсроченных премьер, сами же «вариации» можно назвать культурной рефлексией — обрамлением премьеры «Влюблённого дьявола» А. К. Вустина, Мы постарались актуализировать значимость этой постановки для нашей культуры, поместив ее в двойной смысловый контекст: о превратностях судьбы оперы нашего современника мы рассуждаем с самим композитором, о явлении отсроченных премьер в истории культуры — с его коллегами, музыковедами и композиторами.

А. Абрамова

---

<sup>1</sup> Русская формальная школа просуществовала недолго: с середины 1910-х до середины 1920-х годов. В ее состав входили две группы: «Общество изучения поэтического языка» (ОПОЯЗ) и «Московский лингвистический кружок». Членами этих сообществ были многие известные ученые-лингвисты и литературоведы: В. Виноградов, Е. Поливанов, Л. Якубинский, Г. Винокур, Р. Jakobson, Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский и ряд других. Как известно, фигурой, перебросившей мостик от исканий «формалистов» первых десятилетий XX века к семиотическим исследованиям текста в конце этого же столетия, был Роман Jakobson. Эмигрировав в Европу, Jakobson стал членом Пражского лингвистического кружка, в котором разрабатывался формальный метод, оказавший влияние на становление структурализма и, в дальнейшем, семиотики. Другой вехой — проводником идей русской формальной школы — стало издание Ц. Годоровым антологии «Теория литературы, тексты русских формалистов» (1965), что способствовало возникновению во Франции структурного варианта общей поэтики. И уже в 60-е годы XX столетия многие идеи русской формальной школы вернулись на историческую родину в обновленном облике в виде структурно-семиотических штудий зарубежных авторов — Ю. Кристевой, того же Ц. Годорова, А.-Г. Греймаса, Р. Барта и т. д.

### **С. И. Савенко**

А. А.: *Светлана Ильинична, какие примеры «отсроченных» премьер из истории мировой культуры вы можете привести?*

С. С.: Эта интересная проблема имеет отношение к разным видам искусства и литературы Нового времени и наверняка заслуживает специального и всестороннего изучения. Не имея возможности предпринять таковое, приведу краткий перечень самых известных примеров, лежащих на поверхности истории музыки:

- Ф. Шуберт, Симфония C-dur («Большая»);
- Ч. Айвз, Третья симфония и львиная доля других сочинений;
- А. Веберн, Четыре песни на слова Стефана Георге (без опуса);
- Д. Шостакович, Четвертая симфония;
- Г. Попов, Первая симфония (фактически);
- С. Прокофьев, Кантата к двадцатилетию Октября;
- С. Прокофьев, опера «Огненный ангел»;
- И. Стравинский, кантата «Звздоликий»;
- Н. Сидельников, опера «Бег»;
- Н. Каретников, опера «Мистерия апостола Павла»

Стоит добавить, что премьеры некоторых сочинений из нашего перечня состоялись за пределами земной жизни авторов. Они их не смогли услышать, и этот факт драматичен не только с точки зрения судьбы композитора: отсутствие исполнения так или иначе отражается на окончательном облике произведения, в особенности крупного масштаба. Например, по отношению к упомянутому «Огненному ангелу» можно осторожно предположить, что баланс оркестра и голосов в некоторых местах был бы Прокофьевым откорректирован.

А. А.: *Что бы вы могли сказать о распространенности самого феномена отсроченных премьер?*

С. С.: Очевидно, речь здесь может идти о запоздалых «первых исполнениях» в СССР или в другой стране с подобной исторической судьбой. Таких случаев много, причем некоторые несостоявшиеся премьеры, преимущественно из новой музыки (но не только), так и пребывают в статусе отложенных на неопределенный срок.

А. А.: *А можно ли, на ваш взгляд, отметить нечто общее между произведениями, исполненными со значительным запозданием, с точки зрения их роли в историческом процессе?*

С. С.: Сходство во всех случаях очевидно: сочинение не стало историко-культурным фактом в должный момент, но, как известно, время не останавливается, бежит себе вперед, и опус выпадает из истории — и общественной, и лично-авторской. Потом, когда премьера все же случается, нередко оказывается, что она может претендовать лишь на сугубо ретроспективный интерес. И это еще неплохой вариант.

А. А.: *Как вам кажется, насколько в этих случаях следует учитывать фактор «расслоения» их значимости по двум датам — написания и исполнения?*

С. С.: По-видимому, ответ на этот вопрос дают наши уши (и глаза, если это сценическое произведение). Тут возможна коллизия, когда приходится держать в уме именно дату создания и оценивать опус с точки зрения его эпохи: если сочинение, увы, устарело, то такой подход может его спасти, хотя бы отчасти. Великие произведения, ранга Четвертой [симфонии] Шостаковича, Кантаты к двадцатилетию Октября Прокофьева или симфоний Айвза, безусловно, не нуждались в подобных «скидках»; их запоздалые премьеры вполне могли конкурировать с первыми исполнениями настоящих новинок, типологически ничем от них не отличаясь.

Вообще это разделение на две даты кажется несколько искусственным. Особенно если временной разрыв большой — тогда значимость даты написания мы должны реконструировать вместе с ушедшим контекстом. Для истории это важно, для актуальной

музыкальной жизни важнее сама премьера, пусть и отсроченная; лишь потом мы заинтересуемся тем, что ей предшествовало.

*А. А.: Уточню свой вопрос: не стоит ли в таком случае говорить о двойственном значении произведения как факта биографии автора и как явления культуры?*

*С. С.:* Да, конечно, можно посмотреть со стороны авторской эволюции, порассуждать о месте и значении опуса для композитора, а можно оценить извне, в контексте общей культурной ситуации. Ведь композитор со всеми своими «потрохами», включая биографию, — это часть культуры данного общества в данное время. И наоборот, культура общества составляет часть творческой биографии и самой личности композитора. Но так можно поступать [то есть рассматривать с разных сторон — *А. А.*] с любым произведением, в том числе и исполненным вовремя. Специфика «отсроченности» тут не особенно заметна. Кроме того, всем известны казусы, и не такие уж редкие, когда сочинение сыграло сразу, без задержки, но звучит оно так, как будто написано много лет тому назад. Наконец, слово «контрапункт» или просто «сочетание» кажется здесь более уместным, чем «расслоение»: последнее подразумевает автономность, вплоть до антагонизма, что вряд ли имелось в виду.

*А. А.: Как вы считаете, есть ли положительные аспекты в самом факте отсроченных премьер?*

*С. С.:* Все-таки лучше все исполнять и показывать вовремя. Даже если сочинение опередило свое время, и его исполнили, но не поняли и осудили, и только потом, через много лет, оценили по достоинству, — все равно, лучше не откладывать. Некоторый плюс отсроченной премьеры (точнее, еле заметный намек на плюс) можно усмотреть в высоком качестве преподнесения, ранее гипотетически недостижимом. Это как раз и есть случай «Влюбленного дьявола» Александра Вустина.

### **Л. В. Кириллина**

*А. А.: Лариса Валентиновна, скажите пожалуйста, насколько часто встречается феномен отсроченных премьер и каково их значение в истории культуры?*

*Л. К.:* Поскольку феномен отсроченной премьеры может вполне относиться лишь к значительному произведению, то он связан с историей опусной авторской музыки. В Новое время примерами такого рода являются, в частности, важные открытия, сделанные в середине и во второй половине XIX века: Симфонии Шуберта C-dur («Большая», № 9) и h-moll («Неоконченная», № 8), «императорские» юношеские кантаты Бетховена — «На смерть императора Иосифа II» и «На воцарение императора Леопольда II» (при жизни композитора нигде не исполнялись), в какой-то мере — «Бранденбургские концерты» И. С. Баха (при жизни композитора они каждый по отдельности исполнялись в Кётене, но как цикл никогда не звучали, и автограф их до 1850 года был неизвестен). Такие произведения и их премьеры меняют наши представления об истории музыки и о творчестве великих композиторов.

Несколько другой смысл имело возрождение в XX веке когда-то исполнявшихся, но очень давно не звучавших или забытых произведений далекого прошлого: опер Монтеверди, Генделя, Вивальди. Возрождение таких произведений в XX веке также меняет музыкально-исторический ландшафт, хотя премьерными в полном смысле слова их назвать нельзя.

*А. А.: Не кажется ли вам, что отсроченные премьеры — явление межкультурное.*

*Л. К.:* Вопрос может быть понят с разных точек зрения. С одной стороны, каждая из значимых премьер становится достоянием всей культуры, невзирая на национальные и жанровые границы. С другой стороны, премьера может произойти не обязательно там, где произведение когда-то создавалось, и инициаторами события могут быть люди, принадлежащие к другой художественной традиции, нежели автор произведения. Для искусства Нового времени и особенно XX века это совершенно нормальное явление.

А. А.: *Можно ли во всех внешне разрозненных фактах отложенных премьер увидеть черты сходства?*

Л. К.: Скорее, черты различия.

Часть премьер оказалась «отложенной» потому, что сам автор не желал или не спешил выносить произведение на публику. Иногда это было связано с тем, что партитуры так и не были закончены («Моисей и Аарон» Шёнберга), иногда с утратой актуальности содержания, самокритичным отношением автора к своему детищу или использованием уже готового материала в другом произведении (неоконченная Месса Моцарта с-moll, частично переработанная в кантату «Кающийся Давид»).

Часть произведений не была вовремя исполнена в силу равнодушия современников и отсутствия «пробивных» талантов у композитора (многие симфонии Шуберта, первая редакция «Бориса Годунова» Мусоргского).

Третья группа «отложенных премьер» — следствие влияния цензуры, политики или других сугубо внешних сил, сделавших исполнение в данное время в данном месте невозможным.

А. А.: *Как определить значимость произведения для культуры: по дате написания или по дате премьеры?*

Л. К.: И так, и так. Дата премьеры обозначает факт активного вхождения произведения в историю культуры в широком смысле слова: оно не просто исполняется, но обсуждается, рецензируется, оказывает то или иное влияние на современность. Дата же создания имеет значение для внутренней творческой биографии композитора и для истории искусства. Так, по первой же странице симфонии Шуберта h-moll видно, что это — сугубо романтическое произведение, и граница между Бетховеном и романтиками проходит именно здесь. После другие композиторы могли создать десятки вполне классических по духу и форме симфоний, но Рубикон уже был перейден. Или случай с «Тристаном [и Изольдой]» Вагнера. Дату завершения оперы — 1859 год — важно помнить, когда мы вслед за Эрнстом Куртом говорим о «кризисе романтической гармонии»<sup>2</sup> на примере этого сочинения. Ведь 1859 год в музыке не выглядел и не осознавался как рубежный, да и романтизм пока еще не сказал своего последнего слова. А дата премьеры — 1865 — погружает нас уже в другой контекст. Это уже позднеромантическая эпоха, хотя прошло всего несколько лет.

А. А.: *Как вы считаете, может ли запоздалая премьера пойти на пользу произведению или ее автору?*

Л. К.: Думаю, нет. Каждому автору хочется услышать свое произведение наяву или увидеть поставленным на сцене, узнать мнение знатоков и публики, вступить в диалог с современниками — коллегами, исполнителями, слушателями. Сочинение «в стол» никого не способно удовлетворить и утешить, это сугубо вынужденная ситуация. Осознание своей невостребованности всегда уязвляет и подавляет творческого человека.

### **Ю. С. Векслер**

А. А.: *Юлия Сергеевна, вы являетесь специалистом по музыкальной культуре Австрии и Германии начала XX века. Были ли в этот период (и в этом регионе) случаи несвоевременных премьер?*

Ю. В.: Один из самых известных примеров в истории музыки начала XX века — отсроченная премьера оратории А. Шёнберга «Песни Гурре». История ее создания сама по себе очень интересна. Сочинение было задумано еще достаточно молодым и не очень известным композитором, который пытался найти свое место в музыке рубежа столетий, опираясь на традиции Брамса и Вагнера. Оратория — типичное произведение *Weltanschauungsmusik*, «мировоззренческой музыки», как его определяет немецкое

---

<sup>2</sup> Речь идет о книге Э. Курта «Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера» (*Romantische harmonik und Krise in Wagners "Tristan"*, 1923; рус. пер. — 1975). — Прим. ред.

музыкознание<sup>3</sup>: это тяготение к философским концепциям, с одной стороны, и к их грандиозному воплощению — с другой (малеровская так называемая «Симфония тысячи участников» — самый известный образец такой музыки). Работа шла в 1900 – 1901 годах, но инструментовка не была закончена, поскольку Шенберг отправился в Берлин в поисках заработка — он должен был кормить семью. Благодаря уговорам друзей он вернулся к «Песням Гурре» в 1910 – 1911 годах, но это был уже совсем другой Шенберг, протагонист так называемой «великой стилевой революции», один из немногих, кто решился вопреки всему покинуть лоно тональности. Водораздел в истории музыки, да и истории искусства вообще, проходит приблизительно по 1910 год или чуть ранее (это начало экспрессионизма, когда все искусства утратили свои традиционные основания). Завершение оратории вообще выглядит каким-то чудом: Шенберг обычно бросал начатое, если не мог закончить сразу, — перерыв в работе оказывался чаще всего фатальным. Безусловно, композитор понимал, что к началу второго десятилетия эта музыка более не актуальна.

Однако вопрос актуальности не столь однозначен. «Песни Гурре» не актуальны в контексте раннего экспрессионизма (когда на смену традиционным крупномасштабным жанрам и формам пришли миниатюры, в том числе и в жанре *Orchesterlieder*: такие лаконичные миниатюры для огромного состава оркестра — в «Песнях на тексты к почтовым открыткам Петера Альтенберга»<sup>4</sup>). Но, безусловно, они имеют вневременную актуальность как один из шедевров австро-немецкой музыки.

И несколько слов об «отсроченной» премьере сочинения 23 февраля 1913 года, которая стала ярчайшим примером коллективного подвижничества нововенской школы. Без преданного самоотверженного участия учеников и друзей она [эта премьера — А. А.] бы не состоялась: благодаря им были собраны по подписке деньги, подготовлен и сверен крупнейший оркестровый материал, проведены десятки репетиций, написан путеводитель. Сочинение имело совершенно исключительный в биографии Шенберга успех, который впоследствии не повторился никогда. Но Шенберг был недоволен: ему рукоплескала та же публика, что свистела и шикала на концертах атональной музыки, восторженный прием традиционной по языку оратории превратился для него в еще одно свидетельство неготовности публики к восприятию нового.

Безусловно, своевременное исполнение «Песен Гурре» многое изменило бы в биографии Шенберга: он мог бы рассчитывать на профессию в академии музыки, ему не пришлось бы скитаться в поисках лучшей атмосферы и лучшего заработка, возможно, иначе сложилась бы его судьба. Но это не единственный пример отсроченных премьер в его биографии — их много: не законченная в свое время оратория «Лестница Иакова», которая утратила актуальность для автора в связи с разработкой техники композиции при помощи 12 тонов, так и не завершённая опера «Моисей и Арон».

Отсроченной премьерой стала и премьера трехактной оперы Берга «Лулу», которая состоялась спустя почти 45 лет после безвременной смерти автора. Но это уже другая история.

А. А.: *Что представляют собой «отсроченные премьеры» как межкультурное явление?*

Ю. В.: Я бы сформулировала иначе: «как феномен истории музыки, истории искусства». И здесь надо вести речь даже не столько о премьерах как таковых, сколько о запоздалом открытии и отдельных сочинений, и художественных направлений, и научных школ, — да и целых эпох. И тогда отсроченные премьеры становятся явлением всеобъемлющим и универсальным, как, например, открытие венского модерна в

<sup>3</sup> Термин «*Weltanschauungsmusik*» принадлежит Герману Данузери, см. подробнее: [16]. — *Прим. Ю. В.*

<sup>4</sup> «Пять песен для голоса и оркестра на тексты к почтовым открыткам Петера Альтенберга» (*Fünf Orchesterlieder: nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg*) — произведение А. Берга, op. 4 (1912). — *Прим. ред.*

последней трети XX века. И обратное явление: многое из того, что в свое время было популярно и востребовано, кануло в Лету,

*А. А.: Юлия Сергеевна, а как должно воспринимать роль сочинений подобного рода и их премьеры в контексте биографии автора и в контексте истории культуры в целом?*

*Ю. В.:* Думается, здесь можно применить термины рецептивной эстетики: горизонт ожидания и эстетическая дистанция<sup>5</sup>. Эти два фактора влияют на восприятие сочинения всегда, а в случае отсроченных премьер они оказываются принципиально иными. Дистанция с течением времени может не только увеличиваться, но и сокращаться, а горизонт ожидания реципиента существенно влияет на смысловую структуру сочинения, меняя ее до неузнаваемости, порой создавая ее заново.

*А. А.: А если говорить о датах (написания и исполнения), какая из них наиболее релевантна для интерпретации художественного явления?*

*Ю. В.:* Думается, в разных ситуациях может иметь значение и то, и другое. Например, феномен незавершенных опусов, премьеры которых не было и по сути не могло быть. Это явление, чрезвычайно важное в творческой биографии композитора, поскольку идеи незавершенных замыслов чаще всего переходят в другие сочинения. Такие незаконченные опусы создают контекст для понимания состоявшихся произведений, подчас способствуют совершенно иной интерпретации их. Поэтому они значимы и для культуры, составляя ее внутренний слой, не всегда видимый извне. Они, как не что иное, впитывают в себя закономерности своего времени, служат отражением культурных процессов, но сами не оказывают на них влияния. В случае премьеры ситуация обратная — здесь важнее всего факт воздействия. Рожденное своей эпохой, сочинение оказывается в ином контексте, нежели тот, в котором оно создавалось, обнаруживая порой неожиданную актуальность или же подтверждая справедливость истории, которая приговорила его к забвению.

*А. А.: Можно ли прийти к выводу, что подобные явления приводят к расслоению их значения на внутреннее, отсылающее к биографии композитора, и внешнее — к культуре данного общества?*

*Ю. В.:* Да. Добавлю, что новая музыкальная герменевтика<sup>6</sup>, которая в принципе основное внимание уделяет проблеме рецепции, различает историю фактов и историю восприятия, эти две истории протекают в разном темпе и порой не коррелируют друг с другом. Здесь вводится такое понятие, как «пик рецепции» — тот период, когда сочинение оказывает наиболее сильное воздействие на историю культуры. Карл Дальхауз приводит известный пример: пик рецепции Девятой симфонии Бетховена пришелся не на период жизни композитора, но на вторую половину XIX столетия, когда сочинение оказало влияние на Вагнера, Брукнера, Брамса<sup>7</sup>. По мнению Жака Хандшина, историю музыки XVIII века можно написать без Баха, а XIX — нет<sup>8</sup>. Еще более явно это расхождение в случае с Густавом Малером, композитором «заключительной партии»

---

<sup>5</sup> Горизонт ожидания — комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, определяющих отношение автора и его произведения к обществу, а также отношение читателя к произведению. См. подробнее: [3].

Эстетическая дистанция — понятие, определяющее степень неожиданности произведения для читателя. См.: [4]. — *Прим. Ю. В.*

<sup>6</sup> В отечественном музыкознании, исследующем эволюцию западной музыкально-эстетической мысли, принято различать «старую» и «новую» герменевтику. «Старая» музыкальная герменевтика связана с именами Германа Кречмара (Hermann Kretzschmar, 1948 – 1924) и Арнольда Шеринга (Arnold Schering, 1877 – 1941) и направлена на истолкование смысла и идейного содержания абсолютной музыки посредством поэтических образов. Предмет «новой» музыкальной герменевтики, которая находит опору в философии М. Хайдеггера и Г.-Г. Гадамера, — не столько само сочинение как воплощение авторского замысла, сколько музыкально-историческое сознание, история суждений о музыке. См., в частности: [12]; [13]. — *Прим. Ю. В.*

<sup>7</sup> См.: [15]. — *Прим. Ю. В.*

<sup>8</sup> См.: [15, 248]. — *Прим. Ю. В.*



XX века, как определила его София Асгатовна Губайдулина<sup>9</sup>, «современником будущего» (Курт Блаукопф<sup>10</sup>). Его творчество было по-настоящему оценено лишь в период постмодерна с его стереофоническим слышанием и стилевым плюрализмом. Но Малер, как мне кажется, сейчас сдает свои позиции, уступая Брукнеру, конечно, в немецкоязычных странах. Я не веду статистику, но создается впечатление, что без Брукнера в Австрии не проходит ни одного месяца концертного сезона. Приехав в Вену на несколько дней, можно застать порой и не одно исполнение брукнеровских симфоний. В чем же актуальность этого композитора, который долгое время считался принадлежностью исключительно XIX века? Его стали слышать иначе после того, как музыкально-историческое сознание прошло через опыт минимализма и репетитивной техники, медитативной музыки, такой работы со звуком, какую мы видим, например, в сочинениях Джачинто Шельси. В 2018 году в Вене мне посчастливилось услышать две программы Венского симфонического оркестра под управлением Филиппа Жордана<sup>11</sup>, где были исполнены Восьмая и Девятая симфонии Брукнера вместе с «Lontano» Д. Лигети и «Kopx-Om-Rax» Дж. Шельси. Брукнер звучал абсолютно современно, и в том и в другом случае в центре была жизнь звука, перипетии его развития, архитектура тембров, но не жизнь темы, как мы привыкли трактовать музыку XIX века.

А. А.: *Можно ли отметить какие-либо плюсы в том, что премьера сочинения реализуется с опозданием?*

Ю. В.: Разумеется. То, что может быть фатальным для судьбы творца, так и не дождавшегося исполнения своего детища, порой оказывается благоприятным для судьбы самого сочинения, помещенного в контекст иной эпохи, и идет ему на пользу.

---

<sup>9</sup> См.: [2, 1]. — Прим. Ю. В.

<sup>10</sup> Так названа известная монография Блаукопфа о Малере, см.: [14]. — Прим. Ю. В.

<sup>11</sup> Филипп Жордан (Philippe Jordan, р. 1974) — швейцарский дирижер, музыкальный директор Opera National de Paris, с 2014 года главный дирижер Венского симфонического оркестра (Wiener Symphoniker).

**К. А. Уманский: «Соединить — свежесть и мастерство»**

А. А.: Кирилл Алексеевич, прозвучало произведение, написанное, допустим, 30 лет назад, как в случае с оперой Вустина. К чему относить это явление культуры — к тому времени, когда оно было написано, или к тому, когда оно было услышано публикой широкой и стало достоянием нашего времени?

К. У.: Я начну с такого демократического аспекта, как работа аранжировщика. Ситуация связана с песней из репертуара Анны Герман. Мне дирижер, курирующий проект, сказал: «Вы не только это сделайте, вы немножко оосовременьте». Но я глубоко убежден: даже если я сделаю так же, как там звучит, но играть будут сейчас, — сыграют по-другому. Что касается сочинения авторского и серьезного, академического в самом широком смысле слова, то я убежден, что оно процентов на 80 принадлежит нашему времени — когда оно уже звучит. Например, взять такое сочинение, как Квintет для фортепиано Шостаковича — его никогда не сыграют так, как его играл Квартет [имени] Бетховена с самим автором за роялем<sup>12</sup>. Он будет звучать совершенно иначе. Он вберет в себя все те тенденции истории музыки, которые сопутствовали становлению исполнителей.

А. А.: Но это с точки зрения исполнительства. А с точки зрения авторства всё немного иначе: все-таки оно же написано в то время, когда мы не знали многого из того, что знаем сейчас.

К. У.: Конечно. Допустим, моя «Лирическая поэма»<sup>13</sup> тоже создана на базе сочинения, которое написано было еще раньше. Она сохраняет в себе какой-то духовный импульс того времени. Но в данном случае материал во многом изменен до неузнаваемости.

А. А.: Несомненно. Я встречала один раз мысль, и считаю ее глубокой, о том, что, допустим, киномузыка 1950-х годов американская и советская имеют гораздо больше точек соприкосновения, чем советская музыка с советской же, написанной тридцатью годами позже.

К. У.: Правильно, да. Так же, как я говорил, что сейчас сливается в восприятии Дунаевский с Прокофьевым, уже Шнитке с Аллой Пугачевой сливается, с тем репертуаром, который она пела. А пройдет какое-то время, и песни, которые поют Валерия<sup>14</sup> или Лепс<sup>15</sup>, будут соединяться в сознании слушателей с сочинениями любых авангардных авторов наших дней по каким-то параметрам, которые нам еще непонятны. Сейчас это представляется как нечто диаметрально противоположное решительно во всех отношениях. Но потом и то, и другое в совокупности будет уже прочитываться как знак эпохи.

А. А.: В этой связи не случайно у меня возникла идея разговора с Вами. Вы упомянули о желании по-новому интерпретировать свои же сочинения. Как это понимать?

К. У.: Я конкретно могу ответить. Относится это к такой очень интересной для меня идее некоего реванша-возмездия. Раннее сочинение содержит в себе свежесть юности, яркость, которую очень трудно сейчас воспроизвести, но, с другой стороны,

---

<sup>12</sup> Фортепианный квинтет соль минор, соч. 57 — одно из известнейших произведений Дмитрия Шостаковича. Первыми исполнителями были квартет имени Бетховена и сам автор (партия фортепиано). Премьера состоялась в Малом зале Московской консерватории 23 ноября 1940 года.

<sup>13</sup> «Лирическая поэма» (2013) — сочинение К. А. Уманского для большого симфонического оркестра. — *Прим. ред.*

<sup>14</sup> Валерия — сценическое имя Аллы Юрьевны Перфиловой, российской эстрадной певицы, Народной артистки России, Народной артистки Чеченской и Кабардино-Балкарской республик, члена Совета по культуре и искусству при Президенте Российской Федерации. — *Прим. ред.*

<sup>15</sup> Григорий Викторович Лепс (Лепсверидзе) — российский эстрадный певец, автор песен, продюсер, член Международного союза деятелей эстрадного искусства, Заслуженный артист Республики Ингушетия, Заслуженный артист Российской Федерации, Народный артист Карачаево-Черкесии. — *Прим. ред.*

хранит след боли недоделанности, которую никто не мог в силу, как мне думается, гораздо большего равнодушия, чем я сам испытываю к своему сочинению, помочь усовершенствовать должным образом. Но вот теперь я смог сам себе помочь... Здесь есть феномен «отцы и дети» в одном лице. У меня сейчас выработался очень сильный педагогический инстинкт. Козьма Прутков писал: «“Зачем, — говорит эгоист, — стану я работать для потомства, когда оно равно ничего для меня не сделало?” — Несправедлив ты, безумец! Потомство сделало для тебя уже то, что ты, сближая прошедшее с настоящим и будущим, можешь по произволу считать себя: младенцем, юношей и старцем» [7, 126].

У меня выработалась уже такая почти отеческая забота в отношении своих студентов. Но я же теперь и к себе могу ее применить тоже? Как к представителю потомства из прошлого в лице самого себя. Теперь-то я знаю, что можно сделать, чтобы произведение зазвучало.

Могу привести еще пример. После успешного исполнения моего Хорового концерта на стихи И. А. Бунина Хоровой капеллой «Ярославия» под управлением Владимира Контарева одна моя бывшая сокурсница, которая сейчас живет в Европе, написала мне в Facebook: «Замечательное сочинение, сейчас я пойду и еще раз его послушаю». Вот когда говорят «еще раз послушаю», значит, что сочинение действительно понравилось. А [оно] было написано на втором курсе консерватории: из 9 написанных в студенчестве хоров я выбрал 3 и положил их в основу Концерта. Мне тогда Константин Константинович Баташов<sup>16</sup> сказал: «Ты используешь инструментальные приемы в хоровой фактуре». Но мне было важно хоры переосмыслить, пересочинить и доказать, что произведение должно существовать, не потеряв при этом своей первоначальной образной сущности.

Я бы назвал этот процесс перевоссозданием. Тут степень удаленности еще имеет значение. Когда удалено произведение во времени очень сильно, это особенно удачно «перевоссоздается». Очень интересно сошлись обстоятельства: в Сортавале выключили свет на сутки, а у меня был этот бунинский концерт в старом варианте с собой, и вертелась мысль, что нужно сделать что-то такое. Просто я не мог за компьютером сидеть. Я стал карандашом писать. И с каким же наслаждением я прибегнул к этой старой, уже забытой форме работы — с карандашом и ластиком! А на пюпитр пианино падал свет заходящего солнца, и нужно было поспешить, пока не наступит полная темнота. Это был совершенно незабываемый вечер!

А. А.: *Давно ли состоялось исполнение?*

К. У.: Это было два года назад, в августе 2018 года. А сочинение изначально — 1982 года. Просто здесь вот такая штука получается. Есть тривиальная поговорка: если бы молодость знала, если бы старость могла. Но это же можно соединить — свежесть и мастерство! А потом, тот же Бунин... Ну, можно по-разному относиться. Я, например, знаю, что никто из студентов сейчас такого не пишет — или очень мало кто. Вроде бы можно поделиться чем-то дорогим и хорошим именно из студенческих лет по первоначальному импульсу — почему бы и нет?

Потом, меня ужасно мучит всегда какая-то неполноценность, несостоятельность в сочинениях, как [будто они] больные дети. И это уже относится к сочинениям более близким. Меня просто терзает это. Тот же Козьма Прутков сказал: «Одного яйца два раза не высидишь!» [8, 143]. Но хочется опровергнуть — высидишь, просто будет уже немножко другое яйцо. Признаюсь: хочу переделать свой «Остров Мантсинсаари»<sup>17</sup>.

А. А.: *Такое чудо чудное!?*

<sup>16</sup> Константин Константинович Баташов (р. 1938) — композитор, музыкальный педагог, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. — *Прим. ред.*

<sup>17</sup> «Остров Мантсинсаари» (2010) — поэма для скрипки и оркестра. — *Прим. ред.*

К. У.: И тем не менее, есть вещи, которые меня там раздражают ужасно. Виктор Алексеевич Екимовский указал очень точно на то место, где валторны звучит плохо, вступая вместе внезапным неподготовленным аккордом. Это можно сделать по-другому — так, что основная идея не пострадает. И еще много чего можно там усовершенствовать.

И хочу переделать — моя давнишняя мечта — «Обретение света»<sup>18</sup>, чтобы рояль был просто участником оркестра, — тоже сделать другую версию. Хотя «Обретение света», в свою очередь, выросло на основе некоторых тем из второй части Органного концерта<sup>19</sup>, написанной в Сортавале, но в том состоянии души, которого у меня не будет никогда в жизни уже. Вновь впасть в это состояние нельзя, можно смаковать, украшать, представить себе, что ко мне пришел я же, как студент (или уже аспирант), понять его в деталях и начать улучшать. Такая интересная игра, которая меня очень увлекает.

А. А.: *Мне кажется, и Вы могли бы подтвердить мою догадку, что данный род творчества никак не зависит от постмодернизма и от всяких подобных игр с повтором, с автоцитатами и прочим. Это что-то иное по природе своей. Ведь чтобы прийти к такому, нужен опыт жизненный, педагогический, композиторский, но никак не стремление творить многосмысленность из повторения того же самого в другом историческом контексте.*

К. У.: Да, я бы так сказал: индивидуальная выстраданность. Да и нет у меня такого величия или мании величия, чтобы заниматься автоцитатами. У меня есть сочинения, причем, очень ранние, в которых я уже ни одной ноты не переделаю. Так бывает тоже — с моей Сонатиной, допустим. Это вообще какая-то вещь в себе, которая в 17 лет была написана, и тоже, кстати, на до-диезе — как у Скрябина до-диез-минорный этюд в 17 лет, и у Рахманинова до-диез-минорная прелюдия колокольная, и в те же 17 лет! Она тоже на до-диезе. Странный такой юношеский озабоченный до-диез минор, осложненный политональным взаимодействием с ля-минором.

Интересен сам момент перерождения собственного отношения к произведению, давно написанному: начинаешь чувствовать, что упирался лбом в какое-то место, которое не нравится, а как переделать — не знаешь. И вдруг открывается новый ресурс, когда ты, отойдя на значительную временную дистанцию от момента первоначального создания, имеешь уже многовариантность возможностей работы с материалом. Ну, почему это не сделать, когда ты вдруг видишь, как может быть лучше?

Вместе с тем, должен сказать, что есть в произведениях некое ядро, которое, как в термосе, остается все равно. Это некий потенциал образа, который ты сам знаешь (ты сам свой высший суд), довыразил ты его или нет. Он живет. Что касается Вустина, у него вообще вся его жизнь — это такой термос. Если говорить про оперу, мне кажется, может, он что-то и переделывал, но у него есть какая-то стабильная система духовного нахождения внутри чего-то такого... Она может десятилетиями не меняться. Я, когда оперу слушал, понял, что он уже и тогда был таким, как сейчас. А я — нет.

А. А.: *Интересная мысль. Недавно мне попала замечательная мысль о том, чем цитата отличается от аллюзии. Цитата несет в себе тот же предикат, что и первоисточник, выражает ту же самую мысль, используя ее в новом контексте. А вот аллюзия, попадая в новые условия, «говорит» о другом. Мне хочется провести такую аналогию и акцентировать внимание читателей на том, что подобное пересоздание музыки — все-таки не всегда переиначивание смысла. Это просто усовершенствование какого-то языка, я не хочу сказать — средств выразительности, может быть, тембровой игры. Но образность и все остальное сохраняются такими, какие были. Или что-то привносится новое?*

К. У.: В первоначальный вариант усовершенствования вносятся ради самого ценного, что в нем было изначально. Но дополнительно неизбежно возникает что-то

---

<sup>18</sup> «Обретение света» (2012) — «фантазия-притча» для солирующего фортепиано с оркестром. — Прим. ред.

<sup>19</sup> Имеется в виду Концерт для органа, струнных, литавр и вибратона (1998). — Прим. ред.

новое. Со временем арсенал средств увеличивается, уже больше хочется его использовать, чтобы избавиться от чувства неполноты в мелодике, фактуре, ритме и т. д. И потом, тут появляется чисто утилитарное желание: неинтересно не добавить ничего нового. Обязательно что-то да привнесется. Я хочу даже Скрипичный концерт свой переделать юношеский. Кстати, он многим нравился — Вустину, Беринскому. Тут нужно соблюсти какую-то золотую середину между тем, что обязательно останется, и тем, что подвергнется усовершенствованию. То есть с разными сочинениями может быть разная работа.

Например, моя «Лирическая поэма» выросла из первой части ненаписанной симфонии, я просто придумал такую концепцию: то, что было в этой симфонии, — словно обросло травой, особенно во второй половине, — как у Тарковского в «Сталкере» — «Зона», уже заброшенная, заросшая травой, деревьями, тонушая в каких-то лужах и ручьях. Этой «Зоной» здесь является мое прошлое — вот новая идея, которая появилась. Она, может, немножко постмодернистская, индивидуальная. Заглохший мир, который уже погружен в эту тину или жидкость, — возник такой образ. Естественно, процесс обрастания разными фактурами становится более интенсивным к концу.

Хотя надо сказать, что некогда один флейтист (он работал в МАСМ<sup>20</sup>), Илья Лундин, проницательно на меня посмотрел и спросил: «Это твое старое сочинение?» Я решил ему не выдавать творческий расклад и говорю: «Да нет, новое». Но он даже и сыграл так, как если бы было тогда написано. Но то просто очень тонко чувствующий музыкант — услышал интонации, когда они написаны были, и даже умудрился влезть в прошлое исполнительски.

А обычно не очень это слышат, поэтому исполнитель, играя даже то же сочинение... Допустим, Второй струнный квартет, который тоже написан и переделан из квартетных пьес консерваторских, — все равно играет как-то по-другому уже нынешними исполнителями.

А есть вещи, которые я и сейчас не возьмусь переделывать. Не знаю: в своем развитии остановился или не развился? Например, как писать вокальную музыку, я не понимаю. Я не могу понять, почему у многих авторов это настолько свободно и легко получается, а мне почему-то не удается. В хоровой музыке — получается, как мне кажется, извините за нескромность. А в сочинениях для голоса и фортепиано у почему-то происходит какой-то перекосяк. Нужно, чтобы, грубо говоря, голос вел. Меня это раздражает. Мне хочется его тоже по-тарковски «закрыть», а получается немножко не то. Это не интересно. Что-то иногда, правда, и в этой области получалось, например, есть у меня такие две длинные вокальные поэмы на стихи Блока — «Насмешница» и «В октябре» для тенора и фортепиано, а также «Три стихотворения Мандельштама» для сопрано и фортепиано. Но над этими сочинениями я в свое время много и мучительно работал и уже не стану к ним возвращаться.

Что касается «Обретения света», я долго не мог решить проблему, как сделать, чтобы интересно звучала кульминация, пока не понял, что надо было по-другому оркестровать. Просто почувствовал, как это можно сделать, и все. Перестал быть рабом первоначальных предвзятых убеждений.

А вообще, мне тоже хочется спросить: много ли авторов переделывает свои сочинения?.. Я знаю, Михаил Броннер<sup>21</sup> много переделывал свои старые сочинения.

А. А.: *Фарадж Караев. У него это вошло в систему уже. Он не боится и открыто провозглашает: «Постлюдия № 1», «Постлюдия № 2».*

К. У.: Но тут есть момент какой-то позиции. Кажется, у меня по-другому. Для меня путеводная звезда и пример — это Тициан, который переписывал свои ранние картины на новый лад. И потом ученики думали, что он спятил, тихонечко смывали растворителем то,

<sup>20</sup> МАСМ (Московский ансамбль современной музыки) — музыкальный коллектив, основанный в 1990 году композитором Ю. Каспаровым при поддержке Э. Денисова.

<sup>21</sup> Михаил Борисович Броннер (р. 1952) — российский композитор, педагог. — *Прим. ред.*

что он делал, думая, что он сошел с ума просто. А он был старый уже, не следил. Это известный факт. Я, может быть, рано это начал делать...

*А. А.: Наше с Вами интервью как раз послужит залогом того, чтобы потомки Вас обратно не перечеркивали.*

К. У.: Я бы так сказал: очень бы хотелось подольше пожить и поработать. Но [мне] не то чтобы нечего больше сказать. Мне и новые сочинения хочется писать. Но мне хочется, чтобы оставшееся (а там есть какие-то вещи, которыми я дорожу) просто было доработано, чтобы не было стыдно за то, что там. Я же знаю, что там что-то не так. И вот это «что-то не так» мне хочется сделать лучше.

### Ф. К. Караев: «Увидеть строжайшую самоцензуру»

История музыки знает немало примеров, когда первое исполнение сочинения ждало своего часа десятки лет. Можно вспомнить, что практически все творчество Чарльза Айвза находилось в забвении при его жизни, а премьеры его Симфоний состоялись — трудно себе представить! — почти через полвека: Вторая (1902 / 1951), Четвертая (1916 / 1965).

По не ясным и поныне обстоятельствам, премьера Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича не состоялась — то ли была запрещена, то ли была отложена из-за опасений — небезосновательных! — самого автора. Дмитрию Дмитриевичу на тот момент было тридцать лет, это был сформировавшийся мастер с блестящим будущим, и если он решил — или был вынужден! — убрать сочинение из программы, значит, на то у него были веские основания. Симфония ждала своей премьеры двадцать пять лет, и что же, скажите на милость, стала ли за это время ее партитура более совершенной или же, наоборот, потеряла ощущение свежести и новизны? Конечно, нет!

История не знает сослагательного наклонения — «что было и могло бы быть, если бы не случилось то, что случилось»<sup>22</sup> — и спорить сегодня о вчерашнем, дискутируя о том, каким годом следует оценивать значимость опуса 43, нет никакого резона. Равно как бессмысленно, скажем, оценивать истинную значимость антикварных опусов Айвза, связывая оценку с годом написания и (или) премьеры.

Пример положительного свойства несостоявшихся премьер, правда, не из музыки, а из литературы, — пропавший чемодан с рукописями ранних рассказов Хемингуэя. Плод работы многих месяцев, невосполнимая потеря и... несомненная польза от пропажи (sic!), как он сам признавался в дальнейшем. Не начини автор работать заново, с чистого листа, с нуля, быть может, и не была бы так выстрадана — и вычищена! — финальная фраза романа «Прощай оружие»<sup>23</sup>, и не было бы того Хэма, творчество которого и по сей день поражает флоберовским мастерством.

Древние латиняне говорили: *festina lente* — поспедай медленно. И в этом видится немалая польза от отсроченных или даже несостоявшихся премьер. Особенно для молодых авторов. Партитура, написанная «в стол», — не трагедия ни для состоявшегося автора, ни для начинающего, отсутствие опыта у которого, несомненно, должно компенсироваться терпением. Негоже не только тащить на концертную эстраду слабое, незрелое и неинтересное сочинение, но также более чем рискованно и опасно предоставлять автору возможность исполнения подобного опуса. В итоге авторская самооценка растет, а прозвучавшие сочинения так и остаются продукцией подающего надежды автора.

Я не призываю к цензуре, отнюдь! Но мне хотелось бы увидеть строжайшую самоцензуру молодого автора, критическое отношение к своей — еще не озвученной! — партитуре, строгий отбор сочинений, предлагаемых к исполнению. Так что повторю: партитура, ждущая своего часа в ящике письменного стола, — ситуация не только не трагичная, но нередко имеющая и несомненную пользу.

Последний китайский император Пу И<sup>24</sup> был настолько избалован дворцовым бытом, что научился причесываться, завязывать шнурки и самостоятельно одеваться

<sup>22</sup> Цит. по: [10, 43].

<sup>23</sup> «Немного погодя я вышел и спустился по лестнице и пошел к себе в отель под дождем» (цит. по: [11, 410]).

<sup>24</sup> Пу И (1906 – 1967) — последний император Китая маньчжурской династии Цин, возведен на престол в двухлетнем возрасте, отрекся от престола 12 февраля 1912 года, позже — верховный правитель государства Маньчжоу-Го (1932 – 1934), император Маньчжурской империи (1934 – 1945), в 1945 году интернирован в Мукдене десантниками Забайкальского фронта СССР, находился в спецлагере для интернированных руководителей в Читинской области, в 1950 передан КНР, где находился в тюрьме для военных преступников в городе Фушун (1950 – 1959), с апреля 1962 года до конца жизни был депутатом Всекитайского народно-политического консультативного совета. Информация об этой личности крайне противоречивая, редакция ориентировалась на данные из «Энциклопедии Китая» [5].

*Амрахова А. А., Векслер Ю. С., Вустин А. К., Караев Ф. К., Кириллина Л. В., Савенко С. И., Уманский К. А.*

Отсроченные премьеры

только в советском плену в зрелом возрасте. Уловите связь между этим фактом и всем изложенным выше!

И в завершение хотелось бы задать риторический вопрос: много ли наши дирижеры знают авторов, которые после первой репетиции сняли премьерное исполнение своего сочинения, осознав просчеты инструментовки, формы, средств выразительности?



**А. К. Вустин. О том, с чего началась «биография» «Влюблённого дьявола»**

Из многочасовой беседы с А. К. Вустиным получилось два интервью, которые взаимодополняют друг друга. Первое будет опубликовано в газете «Музыкальное обозрение». В него войдут воспоминания композитора об эпохе, сюжете оперы, первой встрече с дирижером премьеры В. М. Юровским. В данное интервью мы включили впечатления композитора о постановочном процессе в Театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Для того, чтобы читатель лучше ориентировался в описываемых событиях, даем список персон, задействованных в постановке оперы, и вкратце описываем сюжет произведения.

В основу либретто оперы легла одноименная повесть Ж. Казота<sup>25</sup> «Влюблённый дьявол». Автор либретто — певец и литератор В. Х. Хачатуров<sup>26</sup>. Работа над оперой продолжалась 14 лет.

В повести речь идет об офицере итальянской армии Альваре. Когда он узнает от своих приятелей (офицеров Соберано и Бернадильо), что существуют способы вызывания духов, которые позволяют овладеть могущественными знаниями, он тут же просит поделиться навыками и вызывает нечистого. Дьявол появляется вначале в виде головы верблюда. Увидев, что Альвар его не испугался, дух меняет тактику: сперва прикидывается собачкой, затем арфисткой, потом — милостивым пажом. Дьявол хочет обольстить молодого человека, только этот злой дух, в отличие от гётевского Мефистофеля, женского рода (он предстает в облике девушки по имени Бьондетта). И возникает тема одновременно и обольщения, и дьявольского «падения», потому что дьявол в ходе повести и, соответственно, оперы, очеловечивается.

В интервью 2014 года А. К. Вустин так говорит о сюжете: «...амбиции главного героя (в его лице вообще человека): знать больше, чем ему положено, — это заигрывание опасное. Эта история кончается для главного героя серьёзнейшим испытанием. Но форма оперы открытая. Если у Казота главный герой это испытание не выдерживает, — но Бог милостив: Альвар — не до конца падший человек, его спасает какая-то врождённая чистота натуры, и в конце концов всё заканчивается благополучно в чисто житейском смысле, — то у меня открытый финал: эта открытость обращена в зал. Перед залом выбор как таковой: чем эта история может закончиться — решать зрителю» [1, 151-152]<sup>27</sup>.

*А. А.: Александр Кузьмич, из многочисленных послепремьерных интервью мы узнали о том, что в Советском Союзе сама атмосфера, царящая в культуре, не препятствовала ситуации «писания в стол». Правильно ли я понимаю, что работа над оперой и основная линия Вашего творчества (в основном инструментального) являли собой два параллельных русла? Как это технически было возможно?*

*А. В.:* Весь тот период — конец 1970-х — 1980-е — был неоднозначным. Официальная идеология заполняла собой все ниши культурной жизни. Об умонастроениях того времени весьма красноречиво свидетельствует одна фраза Сережи

---

<sup>25</sup> Жак Казот (Jacques Cazotte, 1719 – 1792) — французский писатель, автор стихотворений, романсов и сказок. Около 1775 года Казот увлекся мистикой и вступил в общество мартинистов (так называемых «просветленных», представителей одного из ответвлений масонства). Свое неприятие Французской буржуазной революции выразил в письмах («Correspondance mystique», 1790), за которые в сентябре 1792 года был схвачен, приговорен к смерти, геройски защищен дочерью Елизаветой, с нею отпущен на свободу, но через несколько дней снова схвачен и казнен 25 сентября.

<sup>26</sup> Владимир Христофорович Хачатуров (1939 – 2003) — советский и российский академический певец, пропагандист современной музыки, первый исполнитель ряда произведений А. Берга, К. Штокхаузена, Э. Денисова, А. Вустина. Б. Клюзнера, Б. Тобиса. Хачатуров увлекался драматургией и поэзией. На его либретто написаны опера Б. Тобиса «Бриллиантовые гонки» (по роману И. Ильфа и Е. Петрова «12 стульев»), опера А. Вустина «Влюблённый дьявол», опера М. Мееровича «Страшная ночь».

<sup>27</sup> Цитата из главы «Александр Вустин. Без названия. Или ещё одна попытка сформулировать невыразимое» книги «Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения» [1].

Павленко<sup>28</sup>, который сказал после премьеры «Мемория»<sup>29</sup>: «“Воронок” уже стоит». Сегодня это произведение кажется вполне традиционным, и о подобного рода опасениях смешно говорить. Но фраза очень характерна для того времени. Она помогает точно представить ситуацию, все-таки достаточно разнородную.

Но не следует забывать: в Советском Союзе много чего можно было услышать благодаря малым сценическим площадкам и энтузиастам типа Денисова<sup>30</sup>, Фрида<sup>31</sup>, Любимова<sup>32</sup>, Пекарского<sup>33</sup>. Если есть время попробовать себя, почему бы и нет? Я тем более уже увлекался ударными инструментами тогда. К тому времени и «Посвящение Бетховену»<sup>34</sup> было написано, и «Мемория» в 1979-м году была исполнена. Раз могло такое произведение быть исполнено, как «Мемория», а еще раньше, в 1976-м, — «Слово»<sup>35</sup>, то почему бы и нет?

Я уже говорил, что ситуация с написанием оперы воспринималась как хобби, игра. Но были и моменты, которые помогали внедрять в партитуру то, что у меня получалось лучше всего, то, что мне было интересно. Например, я тогда серьезно увлекся ударными инструментами. И Володя Хачатуров придумал сцену игры в бильярд, чего нет у Казота. Никакого бильярда в оригинале нет, а в либретто офицеры пробавляются не только всякими разговорами и картежной игрой, но еще игрой в бильярд. А бильярд — замечательный повод для появления ударных.

Вся атмосфера тех лет очень благоприятствовала работе. Это не было принудительным трудом. Для меня сложность состояла в том, чтобы приноровить русский язык к додекафонному вокалу, не просто к инструментальной музыке серийной, а именно к вокалу. Додекафонный ряд не сразу пошел к вокальной русской речи. Немецкий язык как бы создан для этого, да? Только после написания произведения «Памяти Бориса

---

<sup>28</sup> Сергей Васильевич Павленко (1952 – 2012) — советский и российский композитор, в 1977 году с отличием окончил Московскую государственную консерваторию (композиция — в классе Николая Сидельникова и инструментовка — в классе Эдисона Денисова, в 1980 году там же — аспирантуру, с 1976 по 1982 годы — музыкальный руководитель Театра на Таганке, автор 5 симфоний, 16 инструментальных концертов, около 100 камерных, вокальных и сольных произведений, член Союза композиторов, один из ведущих членов АСМ-2, победитель престижного международного конкурса в Париже в 1988 году (номинация за саксофонный квинтет «Пастораль») и лауреат второй премии (первая не присуждалась) международного конкурса композиции *La Musique Sacrée* во Фрибуре в Швейцарии (1995, награда присуждена за Гимн для сопрано и камерного оркестра).

<sup>29</sup> «Мемория-2» (1978) концерт для ударных, клавишных и струнных инструментов.

<sup>30</sup> Э. Денисов был инициатором цикла «Новые камерные произведения композиторов Москвы» и в течение ряда лет организовывал циклы концертов «Музыка XX века» в московском Доме композиторов. В ходе этих концертов инициировались горячие обсуждения на тему современной музыки в среде избранной публики, что послужило поводом к появлению неофициального названия данных концертов как «клуба Денисова».

<sup>31</sup> Московский молодежный музыкальный клуб при Доме композиторов был организован в 1965 году, 47 лет клубом руководил композитор Григорий Самуилович Фрид (1915 – 2012) — педагог А. К. Вустина по композиции в Музыкальном училище при Московской консерватории. На заседаниях клуба проводились авторские вечера Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Р. Щедрина, Д. Кабалевского, Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Шнитке и многих других композиторов. Гостями клуба были известные ученые, а также писатели, поэты, художники, режиссеры.

<sup>32</sup> Алексей Борисович Любимов (р. 1944) — советский и российский пианист, клавесинист, органист, дирижер и педагог, Народный артист России, после окончания обучения был участником, основателем и руководителем многих ансамблей старинной, современной (в том числе неакадемической) музыки, а также организатором различных фестивалей, посвященных музыкальному авангарду, ныне является профессором кафедры клавишных инструментов факультета исторического и современного исполнительского искусства (ФИСИИ) Московской консерватории. — *Прим. ред.*

<sup>33</sup> Марк Ильич Пекарский (р. 1940) — советский и российский музыкант-перкуSSIONИСТ, дирижер, руководитель ансамбля ударных инструментов, заслуженный артист России, педагог, профессор кафедры струнных, духовых и ударных инструментов факультета исторического и современного исполнительства. — *Прим. ред.*

<sup>34</sup> «Посвящение Бетховену» («Hommage à Beethoven», 1984) концерт для ударных и камерного оркестра.

<sup>35</sup> «Слово» (1975) для духовых и ударных, посвящено Григорию Фриду.

Клюзнера»<sup>36</sup> (которое прекрасно исполнил Володя Хачатуров) я почувствовал, что начал понимать, как технически можно сделать. По времени это совпало с началом работы над оперой. Именно в том сочинении я «нащупал» серию, которая впоследствии легла в основу оперы.

Все было как-то взаимосвязано. Одно помогало другому попутно. Ударные в «Метогія» повлияли на оперу. Вокал Володи, который исполнял тогда в Доме композиторов того же Берга... Были такие музыканты, его друзья — Анна Соболева и концертмейстер Сокол-Мацюк<sup>37</sup>. Они исполняли всё: Шнитке, Сильвестрова...

Такое было веселое время. Нет, конечно, там были свои сложности. Но у меня все-таки с ним связаны самые светлые воспоминания.

А. А.: *А как вы думаете, если гипотетически представить совершенно другой расклад, что опера была бы все-таки поставлена тогда, когда она написана, выиграла бы она от этого?*

А. В.: Не уверен. Не уверен потому, что еще не было такого дирижера, как Володя Юровский. Мне кажется, не всякий потянул бы эту оперу.

Это мог бы сыграть, допустим, Рождественский, легко мог бы это сделать. Но Рождественский был человеком другого поколения и других приоритетов, на нас [членов новой Ассоциации современной музыки (АСМ-2) — прим. А. А.] он смотрел как на мальчиков. Я ведь передавал в свое время Рождественскому «Посвящение Бетховену». При случае спросил его: «Как там моя пьеса?» На что он ответил: «Все может быть».

Кто-то мне потом сказал, что у Рождественского целая библиотека накопилась произведений московских композиторов, но он всерьез относился только к авторам своего поколения. Он потом это подтвердил, незадолго до смерти, сказав, что, на его взгляд, с творчеством «русской тройки» (Шнитке, Губайдулиной и Денисова) не идет ни в какое сравнение то, что писалось позже.

Не знаю, насколько серьезно вообще он интересовался музыкой молодых тогда композиторов. Но это не умаляет его заслуг. Мы давно благодарны ему за то, что он сделал для советской (русской) музыки.

А вы знаете, с чего началась биография постановки оперы?

А. А.: *Вот не знаю. Расскажите, пожалуйста.*

А. В.: В конце 1980-х, в перестройку, начались какие-то немыслимые процессы. Самые невероятные идеи стали претворяться в жизнь. Одной из таких новаций, скажем, была затея ставить оперы на площадях городов.

Как-то пришли к нам два нахальных молодых человека — режиссера. Марина [супруга А. К. Вустина — прим. А. А.] устроила прием с угощениями, мы провели совершенно замечательный вечер. Володя пел, я аккомпанировал. Они сказали: «Нас очень заинтересовала ваша опера, мы поставим ее на Красной площади. Да, будет такой спектакль»<sup>38</sup>.

В 1989 году работа над оперой была окончательно завершена. Я ее написал годом раньше, в 1988, но понял к концу, что надо переделать первые две картины, потому что они еще были очень робко написанные, словно стиснутые, и состав уже не соответствовал

---

<sup>36</sup> «Памяти Бориса Клюзнера» (1977) — миниатюра для голоса, скрипки, альты, виолончели и контрабаса, на текст Юрия Олеши. Борис Лазаревич Клюзнер (1909 – 1975) — советский композитор.

<sup>37</sup> Анна Борисовна Соболева (1932 – 2016) советская и российская певица, педагог, солистка Саратовского театра оперы и балета, Москонцерта, профессор ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, сотрудничала с известными московскими композиторами, первая исполнительница ряда сочинений композиторов XX века. Муж певицы и ее постоянный концертмейстер — пианист Всеволод Владимирович Сокол-Мацюк (1933 – 2018). — *Прим. ред.*

<sup>38</sup> Со слов одного из участников этого события П. Поспелова, прослушивание состоялось в начале 2000-х годов: «В начале 2000-х я водил в гости к Вустину начинающего оперного режиссера Дмитрия Чернякова. Тогда еще был жив либреттист оперы — певец, поэт и педагог Владимир Хачатуров; вдвоем с композитором они, как могли, изображали оперу под рояль. Однако до постановки дело не дошло, и, похоже, сами авторы слабо верили в то, что она когда-нибудь случится» [6].

тому расширенному, который выкристаллизовался позже. Первые две картины я переписал и в 1989 году закончил работу над партитурой. Но клавира еще не было. А без клавира ни одна опера не может быть выучена вообще. Клавир — важнейшая часть претворения оперы в жизнь, начало начал. Мне самому ужасно не хотелось заниматься изготовлением клавира, и без этого хватало работы.

А на той встрече присутствовала девушка — Данова Иоланта. Она была студенткой консерватории, писала реферат о новой музыке и выбрала в качестве темы мою оперу. Молодые люди обратились к Иоланте: «Вы можете сделать клавир? Мы вам оплатим работу». Иоланта согласилась. (К слову сказать, они действительно какие-то копейки оплатили.) Но перед началом работы на всякий случай меня спросила: «А как писать клавир? У вас в опере столько инструментов, и каждый играет свое». Я говорю: «Вы пишете самый верхний голос для правой руки и самый нижний инструмент поручите левой. И что перепадет — в середину». Такой был дан совет в общем плане... Она так и сделала. Короче говоря, этот клавир так называемый на самом деле был не клавир, а скорее дирекцион, который мне уже сейчас — во время подготовительной работы к постановке в театре — пришлось переводить в настоящий клавир. И это была просто адская работа. Это оказалось даже сложнее, чем корректура партитуры.

А. А.: *Сколько вы на это времени потратили?*

А. В.: Если считать корректуру, то почти год.

Возвращаясь к нашим режиссерам-авантюристам, нужно сказать, что через какое-то время они сказали: «На Красной площади страшновато, но мы перенесем в Кропоткинский переулок и сыграем спектакль в каком-нибудь дворе. Это будет потрясающе». Естественно, вся эта затея уличной постановки оперы канула в Лету.

А. А.: *Как протекала работа в театре?*

А. В.: Один важный момент следует подчеркнуть особо: я сразу почувствовал очень хорошее отношение работников театра ко мне. Я же написал головомомную вещь (не специально, во многом по незнанию, но и еще потому, что, не будучи уверенным, что это когда-то будет поставлено, делал все, что хотел).

В театре Станиславского<sup>39</sup>, конечно, много чего ставили, но такого рода произведений, думаю, нет. И наборщица — Лариса Катыхина — оказалась сама композитор тоже. Она в буквальном смысле слова с пониманием отнеслась к работе: понимала, что набирает. Кроме того, я позволял себе что-то корректировать, и она все это стоически сносила. Один раз только сказала: «Да, если бы это был какой-нибудь мужик-наборщик, он бы с вами не стал так церемониться». Но в конце концов она это сделала.

Еще одна поразительная личность — это пианистка Светлана Ефимова, концертмейстер, которая работает в Московской консерватории тоже. Она этот «дьявольский» клавир знала наизусть, даже ударные изображала каким-то образом, стуча по пюпитру и по всем частям рояля. А как она учила зверски с певцами их партии! Даша Терехова<sup>40</sup> никогда ничего подобного не пела. А Света ей сказала: «Вы должны встать на голову, но это ваша партия, и вы обязаны её спеть». И они семь месяцев учили партию Бьондетты.

А. А.: *Расскажите о солистах поподробнее, пожалуйста.*

---

<sup>39</sup> Здесь и далее под именем «театр Станиславского» имеется в виду Московский академический музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. — *Прим. ред.*

<sup>40</sup> Дарья Андреевна Терехова (р. 1987) — российская оперная певица, в 2012 году закончила Российскую Академию Театрального Искусства (ГИТИС) (мастерская Александра Тителя и Игоря Ясуловича, класс вокала Эммы Саркисян), лауреат II премии международного конкурса «Competizione dell'Opera» (Москва, 2016), лауреат I премии и обладатель «Приза зрителей» международного конкурса «Paris Opera Awards» (Париж, 2014), лауреат I премии Международного конкурса оперных певцов Ирины Богачёвой «Санкт-Петербург» (2011), лауреат II премии Международного конкурса «Hans Gabor Belvedere Singing Competition» (Вена, 2010), с 2010 года — солистка Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

А. В.: У меня такое впечатление, что Даша Терехова просто создана для этой роли. Правда, я не сразу это понял. Был кастинг, на котором Даша показывалась вместе с подружкой. И мне поначалу даже показалось, что подружка больше подходит для роли Бьондетты. Хотя она была выше ростом и такая черноглазая, в общем, антиблондинка. А Дашу я совершенно тогда не знал. Подружка на кастинге спела из оперы уже кусочек. Я подумал: «Ну, а почему бы и нет?» А Даша спела что-то из классики. Классика классикой, но я не мог представить, как она с современной музыкой справится. Я и предположил: «Может быть, брюнетка?» Вдруг вижу, Володя прямо вцепился: «Нет, конечно, Даша!». В общем, на кастинге выбрали Терехову. А потом, когда я уже встретил Дашу несколько месяцев спустя, то понял, что Юровский с Тителем<sup>41</sup> были абсолютно правы. (Даша в ГИТИСе училась у Тителя). Это певица невероятной работоспособности. К тому же она оказалась очень трогательным человеком, душевным и чутким. Когда ночью ей не спится, она пишет стихи и тут же их размещает в Фейсбуке.

Была еще одна показательная история. В театре Станиславского работал гениальный дирижёр Вольф Горелик<sup>42</sup>, который давно ушел из жизни. Он долго мечтал продирижировать «Ночь просветленную» Шёнберга<sup>43</sup>. Но так сложилось, что смог осуществить свою мечту только в конце жизни. Когда у него был какой-то очень солидный юбилей, ему дали возможность сыграть концерт, разрешив составить программу на свое усмотрение<sup>44</sup>. И он так продирижировал! Лучшей «Ночи просветления» я не слышал. И Даша нашла ту запись и выставила ее на Фейсбуке, хотя, казалось бы, это не вокальная вещь. Было очень много просмотров записи, и я ее у себя воспроизвел. И тут же пошли восторженные отклики. Как это замечательно, когда в искусстве существуют такие памятливые люди.

А прекрасного тенора, исполнителя партии дона Альвара, — Антона Росицкого<sup>45</sup> — в Питере режиссер Титель нашел. Это гениальный совершенно тенор, который блестяще владеет верхами. Росицкий очень волновался: он никогда не пел додекафонии, у него не абсолютный слух. Я его успокаивал, как мог: «Уверяю вас, вам только кажется, что вы должны попасть буквально в каждую ноту, тут главное не точность, тут важно само мышление. И если вы думаете, что в операх Берга абсолютно точно воспроизводится вся система звуковысотности, то вы глубоко ошибаетесь. Важно находить опорные звуки, и важен очень ритм». И вот я его как-то убедил, чтобы он не боялся просто. Он был замечательно «приставучий», самый «приставучий» из солистов.

А. А.: *Это такая благодатная черта характера, которая гарантирует качество.*

А. В.: Да, да. Он все время допытывался: «А здесь что вы хотите? А здесь?» Я один раз пришел на репетицию чуть раньше времени, слышу — поет. Я думал, он со Светой репетирует, захожу, смотрю: он сам играет. Конечно, он это прошел со Светой тоже. Поет и сам себе аккомпанирует, то есть он еще и отменно владеет фортепиано.

<sup>41</sup> Александр Борисович (Борухович) Титель (р. 1949) — советский и российский оперный режиссер, педагог, профессор ГИТИС, с 1991 года — художественный руководитель и главный режиссер оперной труппы Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Народный артист Российской Федерации (1999), лауреат Государственной премии СССР (1987), многократный лауреат театральной премии «Золотая маска» (1997, 2007, 2010, 2016).

<sup>42</sup> Вольф Михайлович Горелик (1933 – 2013) — советский и российский дирижер, Народный артист Российской Федерации (1999), с 1993 года и до конца жизни — дирижер Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

<sup>43</sup> Струнный секстет ор. 4 «Просветленная ночь» (1899) — произведение Арнольда Шёнберга, одно из вершинных достижений позднего романтизма.

<sup>44</sup> «Verklärte Nacht» («Просветлённая ночь») Арнольда Шёнберга в исполнении оркестра МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко под управлением Вольфа Горелика прозвучала на концерте 26.07.2011.

<sup>45</sup> Антон Святославович Росицкий (р. 1979) — российский оперный певец, солист Санкт-Петербургского государственного детского музыкального театра «Зазеркалье», приглашенный солист Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. — *Прим. ред.*

А. А.: *Мне кажется, что все, кто соприкасался с этой оперой и способствовал тому, чтобы она получила жизнь, — незаурядные люди.*

А. В.: Создалось ощущение, что все работают на каком-то запредельном воодушевлении, словно хотят показать, на что они способны. И они выдали.

А. А.: *Расскажите о репетиционном процессе.*

А. В.: Репетиции начались с того момента, как раздали клавиры. После десятой или двадцатой корректуры они пошли по рукам — и в хор тоже пошли. Вначале я посещал и сценические репетиции. Мне же было интересно, что происходит. Я думал даже, что это моя обязанность. Мне потом кто-то сказал: «А что вы ходите на сценические репетиции? Вы же композитор». Как Саша Раскатов<sup>46</sup> рассказывал, что его во время репетиции «Собачьего сердца» спросили: «Зачем вы смотрите в клавиры? Ведь это же шоу, режиссер все сделает»<sup>47</sup>.

Титель, не знаю, в восторге или не в восторге он был от моего присутствия, но не возражал. Но посторонних, понятно, он не хотел видеть на репетиции. Его работа, конечно, — это что-то потрясающее.

Даша Терехова прекрасно исполнила свою партию, но и артистически это было сделано безукоризненно. (А игра — это все работа Тителя в большой степени.) Она моментально выполняла все, что предлагал режиссер. За нее я был спокоен.

Мне кажется, Росицкий больше был склонен к ситуациям обсуждения каких-то вопросов: «Почему так, а не иначе, почему?» Это не во враждебной было форме, а именно в такой уважительной, равной как бы. Титель позволял это, выслушивал и даже мог воспользоваться каким-то предложением того же Росицкого. Но когда они уже о чем-то договаривались, то Антон выполнял все точно и неукоснительно. Я понял, что это профессионалы высочайшего класса.

Расскажу об одном эпизоде, характеризующем мастерство режиссера и тот дух, который царил на репетициях. Александр Борисович репетировал с Росицким. (Антон очень серьезно ко всему подходит, не педантично, но очень ответственно и глубоко.) И вот первая сцена, игра в бильярд. Когда Альвар видит, что Соберано и Бернадильо (старшие по званию офицеры) владеют какой-то тайной, он пристаёт к ним с просьбой: «Возьмите меня к себе в ученики, сколько на это времени уйдет?» Соберано отвечает: «Ну, год, а то и больше». Альвар говорит: «Нет, это невозможно. Я хочу, я хочу это сейчас».

А Титель делает замечание: «Вы не так это делаете». [Росицкий]: «А как?» Титель вдруг обращается к Антону: «Отойдите, я сам покажу». Подбегает, садится на колени к Соберано, говорит: «Я хочу, я хочу!» (Он просто показал, что это каприз ребенка избалованного, которому не терпится исполнить желание. Какой год ждать вообще? Немедленно, чтобы завтра!) Потом поворачивается ко мне, говорит: «Я преувеличиваю». Но у Антона сразу же всё получилось.

Вот такой Титель режиссер, сумасшедший в хорошем смысле этого слова. Хотя он отнесся к моей опере с большим, так сказать, сомнением... Не то, что сомнением, но настороженно. И вдруг приезжает Володя и все это играет на фортепиано. Причем играет не хуже Светы Ефимовой клавиры. И все сразу становится на свои места. Все задвигалось. Было упоительно наблюдать за тем, как с его появлением сразу менялся тонус всего происходящего, понимаете?

А. А.: *А сколько времени у Юровского ушло на подготовку?*

---

<sup>46</sup> Александр Михайлович Раскатов (р. 1953) — советский и российский композитор, в 1978 году окончил Московскую консерваторию (класс Альберта Лемана), в 1980 — ассистентуру-стажировку под руководством Тихона Хренникова, член Союза композиторов СССР, после распада СССР — Союза композиторов России, новой Ассоциации современной музыки (1998), лауреат премии Пасхального Зальцбургского фестиваля (1998), с середины 1990-х годов живет за рубежом, сначала в Германии, ныне — во Франции.

<sup>47</sup> Со слов А. М. Раскатова, А. К. Вустин воспроизводит эпизод из репетиционного процесса в Лондоне во время работы над оперой «Собачьё сердце» в 2010 году.

А. В.: Он же то здесь, то там. Я не понимаю, как так можно жить даже, не то, что работать. Как можно одновременно дирижировать вагнеровской оперой, в Лондоне или в Берлине, и ставить в Париже авторскую версию «Бориса Годунова»?

Вы знаете, ему это все страшно любопытно. Володя относится к той редкой породе людей, которых сложности не отвращают, а, наоборот, привлекают: чем сложнее, тем ему интереснее.

Кроме того, он невероятный йог. Он считает, что, если у него и бывали кризисы, то его всегда спасала йога. Я не знаю, как он вообще физически с этим справляется: чтобы выйти к оркестру, ему надо быть «заряженным». Если репетиция начинается в девять, как вот здесь случается, он встает в пять утра, чтобы пройти весь комплекс.

А. А.: *А Вы можете вспомнить какой-то яркий и показательный эпизод из вашего общения с Юровским?*

А. В.: На втором представлении не там вступил оркестр. Я к нему подхожу, он понимает, что я-то автор, говорит: «Никто это не услышал, никто». И на самом деле, исполнение было замечательное, но в какой-то момент так увлеклись, и в эпизоде проезда со спицей доньи Менсии (это мать главного героя), в конце уже ее партии, что-то там не вовремя произошло. Но спасло то, что в это же время начинается деревенский танец с использованием ударных. Я, решив пошутить, сказал: «Ну, наверное, все-таки это дьявол». Он ответил: «Конечно». И вот что характерно: я сказал с юмором, а он — нет.

А. А.: *А как вообще Юровский оценивал ситуацию с перипетиями постановки вашей оперы? Как рассматривал этот феномен отсроченной премьеры?*

А. В.: Юровский в одной из телевизионных передач, отвечая на совсем иной вопрос, сформулировал мысль, на которую я мог бы сослаться, так как по смыслу его слова могли бы быть ответом и на ваш вопрос...

\*\*\*

На этой неопределенной ноте, почти как и в постановке оперы, Вустин решил прервать свой рассказ. Однако мы нашли подходящий к словам композитора видеосюжет и воспроизводим текст из выступления Владимира Михайловича Юровского:

«...У этого произведения может быть большое будущее. <...> Я очень надеюсь, что <...> большой успех и <...> сенсационный ажиотаж, который эта премьера в Москве вызвала, <...> заставит руководство театра подумать о дальнейших представлениях <...> оперы. Я очень надеюсь, что она со временем войдет в <...> постоянный репертуар театра, как на Западе в постоянном репертуаре какого-нибудь театра в Берлине, в Вене или в Париже <...> та же "Лулу", тот же "Воцек", где-то идет "Моисей и Аарон" Шёнберга. Я считаю, что давно уже пора к музыке, написанной в XX веке, перестать относиться как к современной. А эта музыка, написанная больше 30 лет назад, именно к этой категории относится. Это музыка нашего современника, но это уже классическое наследие» [9].

На наш взгляд, это очень емкое определение, которое могло бы стать эпиграфом к нашему круглому столу.

## Литература

1. Амрахова А. Современная музыкальная культура: в поисках самоопределения / Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки. М.: Композитор, 2017. 302 с.
2. Губайдулина С. «Дано» и «задано». Беседа с О. Бугровой // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 1-7.
3. Дранов А. В. Горизонт ожидания // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Гл. науч. ред. Е. А. Цурганова; Отв. науч. ред. А. Е. Махов. М.: Intrada, 2004. С. 108-109.
4. Дранов А. В. Эстетическая дистанция // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Гл. науч. ред. Е. А. Цурганова; Отв. науч. ред. А. Е. Махов. М.: Intrada, 2004. С. 480-481.
5. [Мажаров И. В.] Пу И // Энциклопедия Китая : Информационный портал по Китаю проекта АБИРУС / Махаров И. В. (автор и руководитель проекта). URL: <https://www.abirus.ru/content/564/623/626/12557/12601.html> (дата обращения: 11.02.2020).
6. Поспелов П. История постановки оперы «Влюбленный дьявол» так же небывала, как и ее сюжет // Ведомости. 2019. 19 февраля. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2019/02/19/794459-istoriya-postanovki-vlyublennii-nebivala-ee> (дата обращения: 28.02.2020).
7. [Прутков К.] Мысли и афоризмы. [Плоды раздумья] // Сочинения Козьмы Пруткова / Вст. ст. Д. И. Заславского; Подг. текста и прим. А. К. Бабореко. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 122-139.
8. [Прутков К.] Мысли и афоризмы. [Плоды раздумья, не включавшиеся в собрание сочинений Козьмы Пруткова] // Сочинения Козьмы Пруткова / Вст. ст. Д. И. Заславского; Подг. текста и прим. А. К. Бабореко. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 140-151.
9. Сати. Нескучная классика... С Владимиром Юровским, Дарьей Тереховой и Антоном Росицким : [видеозапись] / [Спивакова С.; ООО «М-продакшн Медиа»; ВГТРК] // Телеканал «Россия – Культура» онлайн : официальный сайт – [tvkultura.ru](http://tvkultura.ru). [Видео. Передачи. Сати. Нескучная классика...] / Дирекция информационных технологий ВГТРК. [2019]. [39 мин 09 с]. URL: [https://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/20901/episode\\_id/2110335](https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20901/episode_id/2110335) (дата обращения: 28.02.2020).
10. Уоррен Р. П. Вся королевская рать : Роман / Пер. с англ. В. Голышева; [Послесл. М. Тугушевой]. М.: Молодая гвардия, 1968. 544 с.
11. Хемингуэй Э. Прощай, оружие! : Роман / Пер. Е. Калашниковой // Эрнест Хемингуэй. Избранные произведения : в 2-х томах. Т. 1 / Пер. с англ.; [сост., вступ. ст., коммент., ред. пер. И. Кашкина]. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 189-410.
12. Чередниченко Т. В. Герменевтика музыкальная // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 133.
13. Чередниченко Т. В. Герменевтические тенденции в западном музыкознании 70-х – 80-х годов // Общие проблемы искусства : Обзорная информация. Вып. 1: Герменевтика и музыкознание / Сост. Т. В. Чередниченко; Мин-во культуры СССР; Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина. М.: Информкультура, 1984. С. 8-29.
14. Blaukopf K. Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft. Wien; München; Zürich: F. Molden, 1969. 326 S. (Glanz und Elend der Meister).



15. *Dahlhaus C.* Grundlagen der Musikgeschichte. Köln: Gerig, 1977. 264 S. (Musik-Taschen-Bücher; Bd. 15)
16. *Danuser H.* Weltanschauungsmusik. Schliengen: Ed. Argus, 2009. 502 S.