

КАЗУС

VITA  
NOVA

ВЛАДИ-

МИРА

МАРТЫ-

НОВА

# Казус Vita Nova

Мама девятилетнему сыну:

– Джон, зачем ты корчишь рожи бульдогу?

– Мама, он первый начал.

*Из рубрики «Иностранный юмор» 60-х годов*

1

Я еще застал то время, когда слово «композитор» звучало почти так же гордо, как, по мысли Горького, должно было бы звучать слово «человек». Это было время, когда на великосветских раутах к Стравинскому выстраивались очереди из премьер-министров, князей, финансовых воротил и прочих сильных мира сего, для того чтобы чокнуться с ним бокалом шампанского; когда где-то на окраинах Москвы в малогабаритных квартирах доктора физико-математических наук после очередной порции прочтения самиздатских «хроник», затаив дыхание, слушали запись Восьмой или Четвертой симфонии Шостаковича; и когда дирижер Константин Иванов, зайдя поздно вечером к соседу за спичками, мог сказать: «У меня огромное счастье: Эшпай написал новую симфонию».

В то время название книги Онеггера «Я — композитор» звучало вполне жизнеутверждающе и еще не ассоциировалось с ситуацией хармсовского композитора из «Четырех иллюстраций того, как новая идея огорошивает человека, к ней не подготовленного», а потому произносить слова «я композитор» было достаточно просто, и даже более того: как сказал бы булгаковский Иешуа, произносить их было легко и приятно. Однако в 1970-е годы эта легкость и эта приятность стали понемногу улетучиваться, и в словах «я композитор» все более и более явственно начали прослушиваться хармсовские обертоны. Дальше дело пошло еще хуже, и уже в конце 1980-х годов Володя Тарнопольский рассказывал мне, как, оказавшись однажды в каком-то пансионате на отдыхе, он постеснялся сознаться в том, что является композитором, и представился своему соседу по столу физиком. По

закону падающего бутерброда этот сосед оказался именно физиком, который страшно обрадовался тому, что сидит за одним столом с коллегой, и тут же принялся расспрашивать Тарнопольского о знакомых физиках и о каких-то статьях в научных журналах. В результате Володя перестал ходить на завтраки, обеды и ужины, начал прятаться от этого физика на прогулках и вообще испытывать целый ряд связанных с этим неудобств. Правда, со временем Тарнопольский, по всей видимости, забыл об этой истории, поскольку в 1990-е годы он стал не только одним из самых успешных композиторов своего поколения, но и получил место заведующего кафедрой композиции Московской консерватории — то есть начал не только сам бесстрашно произносить слова «я композитор», но еще и учить этому других.

То, что бремя обучения подрастающего поколения композиторскому ремеслу — то есть бремя обучения произнесению слов «я композитор», выпадает ныне на долю того, кто в свое время постеснялся произнести эти слова и притворился физиком, представляется мне крайне симптоматичным. Более того, мне кажется, что вся эта история может претендовать на статус притчи, продолжающей притчу о смерти композитора из уже упоминавшихся выше «Четырех иллюстраций» Хармса. Это продолжение может выглядеть примерно следующим образом: смерть композитора оказывается всего лишь клинической смертью — композитор попадает в реанимацию, где его возвращают к жизни, но в результате перенесенной травмы он теряет способность воспринимать окружающую действительность и отныне может слышать только себя самого. В такой потере чувствительности заключается большое преимущество, ведь теперь композитор может, не боясь никого, беспрепятственно повторять слова «я композитор», ибо даже если в ответ на эти слова и прозвучит роковая реплика Вани Рублева «А по-моему, ты говно!», то композитор ее просто не услышит.

У этой постхармсовской ситуации есть еще один аспект. Ведь дело заключается не только в том, что композитор уже неспособен услышать слов Вани Рублева, но и в том, что мы живем в таком мире, в котором слова композитора «я композитор», даже если это будет истошный вопль, практически уже не могут быть услышаны. Я могу привести массу подтверждений тому, но ограничусь лишь одним примером. Так,

читая курс по музыкальной антропологии на философском факультете МГУ, я каждый год задаю студентам один и тот же вопрос: я прошу их назвать фамилию хотя бы одного современного композитора. И за все годы своего преподавания я так и не получил ответа. Конечно же, нельзя отрицать, что композиторы еще существуют, то есть существуют люди, на разные лады произносящие слова «я композитор», но невозможно также не замечать и того, что об их существовании уже мало кто догадывается. Таким образом, суть постхармсовской ситуации заключается в том, что, хотя композитор и произносит слова «я композитор», Ване Рублеву становится настолько «наплевать на это», что он даже не считает нужным отвечать на слова композитора своей сакраментальной репликой. Конечно же, такое положение вещей выглядит крайне обидно, и, наверное, именно потому композиторы стараются всячески не замечать сложившейся ситуации. Однако мне кажется, эта ситуация далеко не предел того, что может произойти с высказыванием «я композитор» в нашем мире. Я думаю, что лет эдак через пятьдесят-шестьдесят подобное утверждение у подавляющего большинства людей сможет вызвать только одну реакцию, а именно вопрос: «А что это такое?» И самое интересное будет заключаться в том, что тогда на данный вопрос вряд ли уже сможет кто-то сразу ответить. Вернее, на этот вопрос можно будет ответить только с помощью словарей и специальных справочников.

2

Премьера оперы В. Мартынова “Vita Nova” («Новая жизнь») по одноименному сочинению Данте Алигьери (концертное исполнение коллективом Мариинского театра, дирижер А. Петренко) в буклете Пасхального фестиваля «без преувеличений» была названа «ключевым (!) событием в современной академической музыке». Если воспринять эти слова всерьез, то судьбу последней можно только оплакивать. Очередной *opus posth* композитора представляет собой невообразимую мешанину стилей и языков. Уже самое начало сочинения — сопоставление русской церковной псалмодии (именно в таком духе выдержана речитация главного героя, Данте) и хора

на латинском языке — дает представление о стилевом «разбросе». Дальше — больше: хоровые сопоставления, намекающие на многохорные композиции Возрождения, нисходящие хроматические ходы в партии Любви — почти цитата из мадригального стиля Джезуальдо ди Веноза, и тут же вагнеровско-листовские томительные нарастания с извечным мотивом опевания и бесконечными секвенциями, усиленными бесконечными же имитациями и контрапунктами а 1а Чайковский. Сюда же примешивается жанр «Страстей», вполне определенно проявляющийся в диспозиции целого: повествовательные речитативы героя, перемежаемые хоровыми, сольными и ансамблевыми фрагментами. Прибавьте еще элементы минималистской техники на абсолютно не свойственном, даже противопоказанном для нее материале: неожиданные «застревания» на повторяемых фигурах, как будто вдруг заело пластинку, — и вы получите представление об этом поистине вавилонском музыкальном столпотворении...

### 3

Говорить о том, что дом есть не столько сам дом, сколько люди, живущие в этом доме, значит, говорить избитую банальность. Не меньшей банальностью было бы говорить и о том, что дом — это та атмосфера, которая царит в нем, или те ситуации, которые возникают в связи с его обитателями. Однако в случае нашего композиторского дома на улице Огарева все это перестает быть банальным, ибо сам наш дом есть порождение совершенно особой и неповторимой ситуации, сложившейся в середине — второй половине 1950-х годов. Это было время разоблачения культа личности Сталина и время Ива Монтана, время Фестиваля молодежи и студентов и Первого конкурса имени Чайковского, время триумфа Ван Клиберна и не столь заметного, но не менее значимого приезда Глена Гульда, время первого искусственного спутника и время американской выставки в Сокольниках, — словом, это было наполненное, радостное и открытое время, которое не могли до конца омрачить ни венгерские события 1956 года, ни хрущевские гонения на церковь. Может быть, это был полдень советской эпохи, после которого дело все более и более

заметно стало клониться к вечеру, а потом уже и к закату. И наш дом, возникший в самый полдень и переживший полноту полдня, естественным образом постепенно клонился к своему закату, разделяя судьбу советской эпохи.

Это было счастливое время и для моих родителей — время зрелости и время собирания плодов. Именно здесь, в квартире на Огарева, в 1950-1960-е годы папа писал свои лучшие книги о Бартоке, Дебюсси, Равеле и Прокофьеве, а мама внедряла в школу свои учебники по пению, заодно ведя мужественную и неравную борьбу с одиозной и идиотической программой Кабалевского, основанной на идее «трех китов» (песня, танец, марш). Именно здесь, в этой квартире, постоянно собирались друзья и знакомые — композиторы Гавриил Попов и Николай Богданов-Березовский, главный психиатр Кремля Евгений Шмидт и хранитель Ленинской библиотеки Марк Клевенский, поэт-переводчик и знаток современного искусства Алексей Машистов и один из тогдашних ведущих хоровых дирижеров Владислав Соколов. Поскольку мои родители часто ездили за границу, у них образовалось множество тамошних друзей, которые также бывали у нас. Мне особенно запомнились посещения тогдашнего моего кумира Луиджи Ноно (правда, это было уже в 1960-е годы), руководителя знаменитой «Бодрой смены» Бончо Бочева, пианиста Чезаре Волобрего, ряд других встреч и разговоров. Все они оказали на меня сильное влияние. И, конечно же, особенно интенсивное общение происходило у меня с моими родственниками — кузенами-художниками Алимовыми, просвещавшими меня в области абстрактной живописи и Новой парижской школы, которой они тогда особенно увлекались, с моей любимой тетей — старой «вхутемасовкой» тетей Наташей, и ее мужем архитектором — строителем крематориев Александром Алимовым. Все эти посиделки и застолья сопровождались весьма свободными разговорами, и у меня никогда не было никаких иллюзий по поводу советской действительности. Положение усугублялось тем, что одной из наших родственниц была Мария Ангарская — дочь знаменитого революционера и советского деятеля, в свое время продававшего эрмитажного Тициана и Ван Эйка и гордившегося этим. Она бросалась под машину Берии, желая узнать судьбу репрессированного отца, и потому точно знала, в каком государстве мы живем. Однако неверно думать, что все разговоры вращались только вокруг этой

темы. Здесь были фантастические рассказы Шмидта о том, как он лечил имама Йемена и как он присутствовал при публичном отрубании голов, родительские воспоминания об их альпинистских похождениях, — и, конечно же, бесконечные дискуссии об искусстве. Когда Алексей Машистов — дядя Алеша — хотел похвалить что-либо, он говорил: «Ну, это — квадрат». Тогда я еще не понимал, что эти слова, слышанные мною с детства, относятся к «Черному квадрату» Малевича. Когда же я по-настоящему стал интересоваться искусством и понял, кто такой Малевич, я по-новому оценил уровень и умственную направленность того круга друзей и знакомых, которые собирались в нашей квартире на Огарева.

Наш композиторский дом, куда мы въехали в 1955 году, был, очевидно, одним из последних настоящих сталинских домов, ибо уже наступила эпоха борьбы с архитектурными излишествами, эпоха «хрущоб», и следующий кооперативный композиторский дом, построенный на Студенческой улице, был уже типичным хрущевским домом без излишеств. По правде говоря, и наш дом не отличался большим количеством этих самых излишеств, по широкие полукруглые окна на втором этаже и профилированные карнизы над окнами седьмого этажа придавали ему некую помпезность, которой начисто были лишены унылые хрущевские строения. В моих глазах наш дом являлся младшим и меньшим братом сталинских высоток; и хотя он, конечно же, не мог соперничать с их грандиозностью и роскошностью, все же в нем был определенный шик. Много-много позже судьба свела меня с одним из архитекторов нашего дома — с Николаем Васильевичем Матвеевым, который больше известен как знаменитый регент церкви Всех скорбящих радости на Ордынке и руководитель регентской школы при Московской духовной академии, где я преподавал в 1980-1990-е годы, но тогда, в 1950-е, он подвизался на ниве архитектуры. Так, по прихоти судьбы, я какое-то время работал под началом человека, в свое время принявшего непосредственное участие в проектировании моего дома, являющегося ближайшей и непосредственной средой моего обитания, и может быть, это позволяет говорить о том, что в какой-то степени Николай Васильевич запланировал мое пребывание в Духовной академии.

Впрочем, смысловую девальвацию слов «я композитор», так же как и дискредитацию самой фигуры композитора, отнюдь не следует воспринимать в каких-то мрачных эсхатологически-апокалиптических тонах. В поступательном ходе истории неизбежно должны возникать и исчезать различные виды человеческой деятельности, различные профессии, и в этих исчезновениях совершенно необязательно следует усматривать признаки конца света. Так, на моих глазах исчезло сразу несколько традиционных занятий, успешно практиковавшихся во время моего детства. Я хорошо помню уличных точильщиков ножей, располагавшихся прямо под окнами нашей квартиры на Новослободской улице, и их восхитительные станки с ножным приводом и с ослепительным снопом искр, вылетающим из-под ножа, соприкасающегося со стремительно вращающимся точильным камнем. Я помню старьевщиков, бродивших по дворам с корзиной за спиной, и помню, как няня пугала меня, что если я буду плохо вести себя, то она сдаст меня старьевщику и он посадит меня в свою страшную корзину. И, конечно же, в более поздние времена, я помню нотных переписчиков в производственном комбинате Музфонда или в Оркестре кинематографии, которые расписывали мои партитуры на оркестровые партии черной тушью невыносимо красивым почерком. Сейчас всего этого давно уже нет, но можно ли рассматривать исчезновение уличных точильщиков, старьевщиков и переписчиков нот как признаки надвигающегося апокалипсиса?

Наверное, для того, чтобы картина была более объективной, мне следует упомянуть не только о тех видах человеческой деятельности, которые исчезли на моих глазах, но также и о тех, которые прекратили свое существование на глазах моих родителей и на глазах родителей моих родителей. Может быть, самым характерным примером в этом смысле будет фигура извозчика, увековеченная монументальными строками Заболоцкого:

Сидит извозчик, как на троне,  
Из ваты сделана броня,  
И борода, как на иконе,  
Лежит, монетами звеня.

В этих строках заключена такая прочность и такая торжественность, что начинает казаться, будто извозчик будет вечно восседать на своем троне, невзирая на неумолимый ход истории. Но вот появился двигатель внутреннего сгорания, и от монументальности извозчика не осталось и следа. Даже мои папа с мамой нечасто вспоминали об извозчиках в своих рассказах об их детстве и юности. А вот моя бабушка вспоминала и о гораздо более экзотической профессии — о профессии фурманщика, или фонарщика, то есть о людях, обязанность которых заключалась в ежевечернем зажигании уличных фонарей и ежеутреннем их тушении. В этом, безусловно, было что-то романтическое. Можно сказать, что фурманщик нес людям свет, подобно тому как композитор несет людям музыку. Однако с введением электричества надобность в фурманщике отпала, ибо теперь уличные фонари стали зажигаться и гаснуть сами собой, подчиняясь повороту рубильника на центральном пульте управления. И если в наши дни вдруг и прозвучит слово «фурманщик», то оно не сможет вызвать никакой иной реакции, кроме вопроса «А что это такое?», — и вполне возможно, что забвение фигуры фурманщика кем-то может восприниматься в самых мрачных, эсхатологических тонах.

Вообще, между фигурой фурманщика и фигурой композитора есть много общего. Подобно тому, как каждый вечер фурманщик идет по улице, зажигая фонарь за фонарем, так и композитор, бредя по своему жизненному пути, пишет произведение за произведением, симфонию за симфонией или сонату за сонатой, и подобно тому, как у всех окружающих, включая самого фурманщика, может сложиться твердое и вполне законное убеждение в том, что если он не будет зажигать фонари, то на улицах не будет света и все погрузится во тьму, так и в композиторской среде существует стойкое убеждение в том, что если композитор не будет писать свои произведения, то музыки просто не будет. Однако если вспомнить, что ни

музыка великих культур прошлого, ни музыка традиционных культур настоящего не знают фигуры композитора, а также, что композитору нет места ни в фольклоре, ни в богослужебно-певческих системах и что в таких современных музыкальных практиках, как джаз, рок или клубная музыка, роль композитора сведена к минимуму, — то можно прийти к выводу, что музыка может сама воспроизводить себя и без посредства фигуры композитора, точно так же, как городские улицы могут быть залиты светом по ночам без каких-либо усилий со стороны фурманщика. Таким образом, подобно тому, как разговор о конце времени фурманщиков совершенно необязательно должен подразумевать разговор о конце эпохи уличного освещения, так и разговор о конце времени композиторов вовсе не означает наступления конца музыки.

Здесь крайне уместно вспомнить о хитроумном рондо Гийома де Машо «Мой конец — мое начало», ибо вполне возможно, что конец времени композиторов есть не что иное, как начало некоей новой некомпозиторской эпохи истории музыки. Если согласиться с определением композитора, согласно которому композитор — это человек, производящий музыку путем написания нотных текстов, то конец времени композиторов можно будет интерпретировать как выскальзывание музыки из-под власти нотного текста или как получение доступа к реализации тех возможностей музыки, которые до поры до времени блокировались необходимостью написания этого самого нотного текста. В аннотации к первому исполнению «Ночи в Галиции», состоявшемуся в 1996 году, я писал: «Настает время, в котором уже не будет места композиторам. По прихоти этих властолюбивых и сластолюбивых тиранов свободный поток музыки был превращен в хитроумную ирригационную систему запруд, водохранилищ, резервуаров и фонтанов. Долгое время музыка разделяла печальную судьбу всей природы, порабощаемой и уничтожаемой человеком, ибо сочинять музыку с помощью нотного текста в конечном итоге столь же противоестественно, как покорять природу. Земной шар уже почти что выгорел от подвигов покорителей природы и композиторов». Если отвлечься от нарочито заостренного полемического пафоса этих строк, то под их общей смысловой направленностью я готов подписаться и сейчас. Ведь если действительно музыка есть

свободно льющийся поток, то, может быть, самое правильное, что мы можем сделать, это, не замутняя его своими мыслями и чувствами, просто погрузиться в него, стараясь не нарушить его изначальной чистоты. Весь вопрос заключается в том, насколько такое погружение возможно для нас — людей, во многом находящихся еще во власти композиторской парадигмы.

В данной связи мне вспоминается старинная гравюра, репродукцию которой я впервые увидел в семилетнем возрасте в своей любимой книге «Солнце и его семья» и которая с тех самых пор не перестает волновать меня. На этой гравюре изображен монах, которому удалось добраться до конца света, просунуть голову сквозь небесную твердь и увидеть зубчатые колеса, а также прочие диковинные агрегаты, приводящие в движение небесные сферы солнца, луны и звезд. Подпись под гравюрой так и гласила: «Монах, добравшийся до края света». Теперь я сам себе напоминаю этого монаха, с той лишь разницей, что если монах на гравюре добрался до конца света собственными ногами по собственной воле, то я, независимо от своих усилий и даже, может быть, вопреки своим желаниям, волею судеб не просто очутился на стыке двух исторических эпох, но оказался при этом к тому же еще и перерезанным границей, эти эпохи разделяющей. Моя голова и правая рука находятся в посткомпозиторском пространстве, в то время как левая рука и все туловище — в пространстве композиторском, и потому порою я даже не знаю, где и кто я. Иногда я думаю, что я уже не композитор, хотя все еще являюсь композитором, а иногда мне кажется, что я все еще композитор, хотя уже давно, наверное, не являюсь полноценным композитором. Подобная раздвоенность и зыбкость совершенно не содействует ни взаимопониманию, ни комфорту в моих взаимоотношениях с коллегами-композиторами, однако в этом нет ничего ни апокалиптического, ни эсхатологического. Апокалиптические и эсхатологические настроения могли бы возникнуть только в том случае, если бы я упорно держался за свое композиторское начало и, невзирая ни на что, повторял: «Я композитор, я композитор...» Но что-то, а это мне, кажется, слава Богу, не грозит, ибо мне все же удалось просунуть голову в другие пространства и увидеть зубчатые колеса, приводящие в движение нашу музыкальную жизнь.

Лондонский филармонический оркестр под управлением Владимира Юровского трудился не покладая рук на премьере потрясающе бездарной оперы-оратории Владимира Мартынова в Фестивал-холле. Несусветная чушь? Полный бред? Зловонная куча мусора? Мой критический словарь отступает под напором непосильной задачи — описать “Vita Nova”, оперу-ораторию поразительной унылости, банальности и амбициозности...

Но тут возникает вопрос: а смог бы этот монах со старинной гравюры, в случае своего возвращения в наш мир (если бы таковое вообще могло иметь место), рассказать о том, что он видел? Можно ли рассказать на языке нашего мира о том, что находится за пределами мира? Если попробовать перетранспонировать этот вопрос в пространство нашей музыкальной тематики, то он будет выглядеть примерно следующим образом: а можно ли рассказать композиторам и всем тем, кто живет в мире композиторской музыки — я имею в виду исполнителей, критиков, издателей и просто слушателей, — можно ли рассказать им о том, что их музыкальный мир конечен и что за его пределами существуют иные музыкальные миры, управляемые совершенно иными законами и обладающие совершенно иными возможностями? На примере моего личного опыта можно утверждать, что это невозможно. Во всяком случае, всякий раз мои попытки заговорить об этом натыкались на стену отчуждения и полного непонимания со стороны композиторов. Помню, как на каком-то фестивале Канчели упорно доказывал мне, что композиторы были всегда и что любая фольклорная мелодия имеет своего автора, но все дело заключается в том, что «мы его не знаем и не помним». Что говорить о композиторах, если даже мой ближайший друг и собеседник Валерий Афанасьев путает бесконечность мелодических комбинаций, описанных в «занимательных» книгах Перельмана, с бесконечностью возможностей композиторского творчества. Из известных мне академических

музыкантов наиболее близок к пониманию этой проблемы, наверное, Валентин Сильвестров, обронивший в нашем разговоре где-то в середине 1970-х годов фразу: «Сочинение музыки в наше время есть гальванизация трупа», но и он в силу врожденной и еще в большей степени в силу культивированной им склонности к гениальности отдается процессу композиции с такой самозабвенностью, что, если бы не его действительно замечательные результаты, это мало отличает его от прочих композиторов, ибо как для них, так и для него понятие музыки начинает сводиться к пространству композиторской музыки.

Но если разговор заходит о музыке композиторской и о музыке некомпозиторской, то неизбежно возникает вопрос: а что такое музыка вообще? или: что есть музыка? Недавно Валерий Афанасьев выпустил книгу, озаглавленную «Что такое музыка?», и это заглавие сразу же повергло меня в пучину ностальгических переживаний, заставив остро почувствовать, как изменился мир со времени моего детства. Действительно, если сейчас гораздо уместнее задаваться вопросом «Кто убил классическую музыку?» или «Что нам делать с музыкой после того, как она перестала быть искусством?», то во времена моего обучения в музыкальной школе, то есть в 1950-е годы прошлого века, вопрос «Что такое музыка?» звучал вполне естественно, и на него можно было получить вполне вразумительный ответ, ибо тогда музыка представляла собой несравненно более монолитное и компактное явление, чем сейчас. В те благословенные времена под музыкой подразумевалось то, что начинается с Баха и кончается Прокофьевым и Шостаковичем. Ни о какой «старинной» или «добаховской» музыке, кроме «Кукушки» Дакена или «Гавота» Рамо, так же как и ни о какой «современной» музыке, связанной с именами Шёнберга, Вареза и тем более с именами Штокхаузена или Ксенакиса, и речи не шло — ничего такого для нас тогда просто не существовало. Если же говорить о том, что существовало, то существовало единое пространство классической музыки, причем Прокофьев и Шостакович воспринимались как «современные классики», то есть как те же самые «старые классики», только живущие в наши дни. Так что в ответ на вопрос «Что такое музыка?» можно было сыграть одно или несколько классических произведений и сказать: «Вот это и есть музыка». Если же кто-либо, не

удовлетворяясь подобным ответом, желал бы ознакомиться с этим предметом подробнее, то такому человеку следовало предложить погрузиться в чтение музыкально-теоретических и музыкально-исторических текстов, в которых классическая музыка репрезентировала себя на вербальном уровне. Эта сумма знаний о классической музыке именовалась почти что забытым в наше время словом «музыковедение», а носители этого знания именовались музыковедами. Музыковеды-теоретики исследовали звуковой материал, из которого строятся музыкальные формы, и анализировали сами эти формы, разбирая их на составляющие элементы, а музыковеды-историки изучали историю становления этих форм и копались в биографиях их создателей. Изучение теории и истории музыки наряду с постоянным прослушиванием и исполнением классических произведений давало полный и исчерпывающий ответ на вопрос «Что такое музыка?».

Это положение начало постепенно меняться ко времени моего окончания музыкальной школы и поступления в училище. Здесь совпало сразу несколько событий личной и общественно-музыкальной жизни. Все началось с того, что благодаря папе мне досталась подборка, состоящая из почти что трех десятков пластинок “Archiv production”, содержащих записи музыки XI— XVII веков от григорианики и Перотина Великого до Бибера и Шмельцера. Ничего подобного ни у кого в Москве тогда не было, и это даровало мне совершенно уникальный по тем временам слуховой опыт общения с готической, ренессансной и барочной музыкой. Вскоре и у нас стали продаваться пластинки с записями Ванды Ландовской, Киркпатрика, Муцлингера, Ружичковой и других исполнителей музыки XVI— XVII веков. Примерно в это же время состоялись концерты американского ансамбля старинной музыки под управлением Ноа Гринберга и первые концерты Волконского с его «Мадригалом». Тогда же моими «настольными» нотами стали три тома Гийома де Машо, собрание ренессансной музыки Анри Экспера, хрестоматии Иванова-Борецкого и Шеринга, тома “Musica Britannica” с Данстейблом и Джоном Буллем, гармонические переченя которого наряду с хроматизмами Дезуальдо и параллельными квинтами Перотина воспринимались мной как ниспровержение теоретико-композиторских основ классической музыки. Импульс ниспровержения

этих основ исходил для меня и с другой стороны — со стороны Стравинского, Бартока, Хиндемита и Айвза, с музыкой которых я начал активно знакомиться, в результате чего фигуры Прокофьева и Шостаковича переместились в моем сознании на второй или даже на третий план. Если Прокофьев и Шостакович воспринимались мной как «современные классики», то есть как композиторы, находящиеся в пространстве классической музыки, то Барток, Айвз и в особенности Стравинский представлялись мне создателями принципиально иной, «новой», или «современной», музыки, строящейся на принципах, отличных от классических принципов. Таким образом, единое пространство музыки распалось для меня на три самостоятельных пространства: на «старинную», «классическую» и «современную» музыку, в результате чего отвечать на вопрос «Что такое музыка?» стало гораздо труднее. Во всяком случае, ответ на этот вопрос оказалось необходимо предварять другим вопросом: «А какая музыка имеется в виду — старинная, классическая или современная?»

Однако для меня дело не ограничилось распадом единого музыкального пространства только на старинную, классическую и современную музыку, ибо с поступлением в училище передо мной все явственнее и явственнее стало материализоваться пространство джаза. Сам я не владел навыками джазовой импровизации, но некоторые из моих новых друзей так преуспевали и этим, что принимали участие в джем-сейшенах с такими джазовыми корифеями, как Лукьянов, Пищиков, Козлов, Громин, Марков или Чижик. В то время в Москве было несколько джазовых кафе — «Молодежное», «Синяя птица» и «Ритм», где еженедельно происходили джазовые сборища, на которых можно было непосредственно соприкоснуться с практикой джазового музицирования. Но, конечно же, они не могли сравниться с тем впечатлением, которое производили записи Питерсона, Колтрейна или Монка. Как бы то ни было, но соприкосновение с джазом еще более усложняло ответ на вопрос «Что такое музыка?», ибо некогда единое музыкальное пространство становилось еще более многосложным и многомерным. Причем в отличие от старинной, классической и современной музыки джаз представлял собой нетекстовую и некомпозиторскую музыкальную практику; в силу чего применять к нему методы

описания и анализа, принятые в теоретико-исторических музыкальных дисциплинах, становилось достаточно проблематично.

В ситуации, в которой для ответа на вопрос «Что такое музыка?» ресурсов теории и истории музыки становится явно недостаточно, не остается ничего другого, как пытаться обратиться к иным областям знания и к иным дисциплинам. Если теория и история музыки занимаются изучением музыкальных форм самих по себе, то эта новая область знания должна была бы заняться научением форм существования музыкальных форм. Формы существования музыкальных форм есть не что иное, как социально-бытовые формы жизни и поведения, которые определяют природу музыкальных форм, и поэтому эта новая область знания или новая дисциплина есть не что иное, как музыкальная социология. И поэтому, наверное, совершенно не случайно именно в это время появился фундаментальный труд Теодора Адорно «Введение в социологию музыки», превративший музыкальную социологию из прикладной статистической дисциплины в одну из основополагающих областей знания о музыке, без учета которой ответить на вопрос «Что такое музыка?» стало практически невозможно.

Следующий этап дробления некогда единого музыкального пространства совпал для меня с моим поступлением в консерваторию в 1965 году, ибо именно с этого момента антагонизм между старинной, классической и современной музыкой стал переживаться мной все острее и острее. В это время я начал активно изучать партитуры Веберна, но что, наверное, еще важнее — в это время я начал активно соприкасаться с музыкой композиторов «второго авангарда», то есть с музыкой Штокхаузена, Булеза, Ксенакиса, Берио, Лигети, Кагеля и Кейджа. Если музыка Стравинского, Шёнберга, Бартока и Айвза воспринималась мной как продолжение и развитие — пусть порою радикальное и парадоксальное — классической музыки, то музыка второго авангарда — не иначе как полное отрицание и ниспровержение всех классических норм, особенно это можно было отнести к Штокхаузену, Кагелю и Кейджу. Более того, вопрос можно было поставить и более жестко: если одно считается музыкой, то тогда другое таковой уже как бы и перестает являться. Во всяком случае, я сам неоднократно слышал от наиболее авторитетных и именитых

исполнителей классической музыки — Нейгауза, Ойстраха, Зака, Флиера: «Это не музыка» — по поводу какого-нибудь опуса Кагеля или Штокхаузена.

В 1970-е годы, когда музыкальный мир буквально захлестнула волна аутентического исполнительства, на гребне которой засверкали имена Кёйкена, Хогвуда, Савалы, Арнонкура и других блестящих дирижеров и инструменталистов, не менее драматические взаимоотношения начали складываться и у классической музыки с музыкой старинной. На наш круг и на меня лично открытие аутентики произвело, наверное, такое же шоковое впечатление, какое в начале прошлого века могло произвести открытие русской иконы. Подобно тому, как под снятыми слоями многовековой копоти и грязи открылись первозданные, радостные и праздничные краски иконы, так, освободившись от жирного академического вибрато и вагнеро-малеровской помпезности, барочная музыка открыла свою изначальную упругую, четко артикулированную природу. Казалось, что в аутентике музыка являет сама себя, а все остальное представляет собой лишь досадные позднейшие напластования. Да и сама аутентика вела себя достаточно агрессивно: сначала она вывела из-под юрисдикции и, соответственно, из компетенции академической классики всего Баха и всю барочную музыку, практически запретив неаутентическим исполнителям появляться на этой территории, а затем начала простираť свои претензии и на Моцарта, и на Бетховена, и на Шуберта. Продолжая двигаться в этом направлении, можно было подумать, что и Малер играет теперь как-то не совсем аутентично, подтверждением чего могли послужить части симфоний Малера, переложенные Шёнбергом для камерного состава. Как бы то ни было, но претензии эти заходили так далеко, что иногда начинало казаться, будто классическая музыка — это всего лишь некая позднейшая иллюзия, возникшая в результате отступлений от принципов аутентики.

Однако напряженности, возникающие между барочной, классической и современной музыкой, оказались лишь детским лепетом в сравнении с рок-революцией, разразившейся в середине 1960-х годов прошлого века. Я не буду сейчас много распространяться по поводу этой революции и ее последствий, скажу только, что «Битлз», «Роллинг Стоунз», Джимми Хендрикс и Роберт Фрипп не только

изменили лицо мира (с чем невозможно спорить), но и оказали значительное влияние на статус и месторасположение музыки в культурном пространстве мира. Ошибаются те всегдашние концерты в филармонических залах, которые полагают, что рок-концерт, проходящий по соседству на стотысячном стадионе или в многотысячном дворце спорта, не оказывает никакого влияния ни на природу классической музыки, ни на них самих даже в том случае, если о рок-музыке они ничего знать не хотят. Рок-музыка — это одно из наиболее фундаментальных музыкальных явлений XX века, как бы кто к этому ни относился.

Но лично для меня живое соприкосновение с фольклором явилось не менее, а может быть, даже и более значимым, чем откровение рок-музыки. Первая же моя фольклорная экспедиция, в которой я оказался в 1968 году, как и первая моя встреча с Ефимом Тарасовичем Сапелкиным изменили не только мое отношение к музыке, но изменили саму мою жизнь. Но сейчас я не буду останавливаться на этом личном моменте, а отмечу лишь, что расширение общемузыкального пространства в результате открытия рок-музыки и фольклора просто не могло не изменить природу самой музыки, и теперь отвечать на вопрос «Что такое музыка?» стало еще труднее; и даже привлечение методов музыкальной социологии здесь помочь уже не могло.

В самом деле, если музыкальная социология занимается изучением того, как социально-бытовые формы жизни и поведения порождают конкретные музыкальные формы, то при сопоставлении рок-музыки, академической музыки и фольклора речь должна идти уже не о различных социально-бытовых формах, но о разно ориентированных и по-разному самоопределяющихся культурах, а именно о молодежной контркультуре, о новационно ориентированной культуре города и о традиционно ориентированной культуре деревни. Эта проблема сопоставления и соотношения разных культур в их связи с конкретными музыкальными формами уже не могла быть описана и решена средствами музыкальной социологии, и поэтому здесь требовалось обращение к некоей новой дисциплине, к некоей новой области знания — которая не замедлила явить мне себя в виде музыкальной антропологии. Если антропология изучает различные типы и структуры сознания, различные культурные модели и проблемы горячих и холодных сообществ, а также особенности

анархических контрсообществ типа коммунитас, то музыкальная антропология занимается анализом того, как эти структуры сознания и культурные модели порождают определенные формы социально-бытового поведения и как эти формы социально-бытового поведения, в свою очередь, порождают конкретные музыкальные формы. Из этого анализа явствует, что музыкальные формы не существуют сами по себе, но каждая из них обусловлена определенной формой социально-бытового поведения, которая, в свою очередь, предопределяется определенной структурой сознания и определенной моделью культуры, и, стало быть, именно определенная модель культуры предопределяет в конечном итоге природу музыкальной формы и ее звуковой структуры. Это значит, что музыкальная антропология становится ключом к пониманию природы различия музыкальных форм и что в пространстве, в котором сосуществуют рок-музыка, академическая музыка, современная музыка и фольклор, ответ на вопрос «Что такое музыка?» невозможен без принципов и методов музыкальной антропологии.

Система знаний о музыке, включающая теорию, историю, социологию и антропологию, оказалась настолько жизнеспособной и действенной, что смогла служить мне путеводной нитью на протяжении всех 1970-х годов. В нее вписывалось практически все, чем я тогда занимался: и работа в электронной студии при Скрябинском музее-квартире, и участие в авангардных концертах и фестивалях вместе с Арво Пяртом и Валентином Сильвестровым, и игра в рок-группе, и написание музыки к фильмам и спектаклям, и издание серии сборников ренессансной музыки, и организация первых в СССР музыкальных хэппенингов. С другой стороны, записи индонезийского гамелана, индийских раг, японской музыки гагаку и сёкухачи, тибетской ламаистской музыки, африканской барабанной игры и арабских макомов постоянно поставляли материал для опробования методов антропологической концепции и постоянно подтверждали ее действенность, так что в конце концов у меня сложилось ощущение, что я действительно обладаю неким универсальным ключом понимания музыки. Однако в самом конце 1970-х годов, когда и, как мне казалось, навсегда порвал с композиторством, воцерковился и начал преподавать в Духовной академии, универсальность понимания, обеспечиваемая музыкальной

антропологией, была поставлена под вопрос. Погрузившись в изучение древнерусской системы осмогласия и крюковой нотации, а также в изучение византийской невменной нотации и западной, или «григорианской», системы модусов, я вдруг обнаружил, что нахожусь на границе музыки, за которой начинается что-то совсем иное, что-то принципиально «не музыкальное», хотя и оперирующее звуками. Со временем я понял, что оказался на границе человеческого и богооткровенного, на границе пространства искусства и сакрального пространства, на границе музыки и богослужебного пения, являющегося уже не искусством, но аскетической дисциплиной. Здесь уместно провести аналогию с иконописью, ибо подобно тому, как икона представляет собой богословие в красках, так и богослужебное пение представляет собой богословие в звуках; и если согласиться с таким определением богослужебного пения, то придется признать, что богослужебное пение выпадает из компетенции антропологии и подпадает под компетенцию богословия, или теологии. И, таким образом, здесь следует говорить уже не об антропологии, но о теологии музыки. Теология музыки занимается вопросами сакрального пространства, то есть тем, что находится за пределами искусства и за пределами музыки, а это значит, что знание, даруемое этой дисциплиной, дает возможность увидеть музыку со стороны, всю целиком и сразу, и в этой возможности взгляда со стороны заключается предельное знание о музыке. Вот почему можно утверждать, что только теология музыки может дать полный и окончательный ответ на вопрос «Что такое музыка?».

Все 1990-е годы я пребывал в полной уверенности в том, что мне действительно удалось найти окончательный ответ на этот вопрос, и в этой уверенности я написал несколько книг, в которых рассматривались и проблемы структуры сакрального пространства, и проблемы соотношения сакрального пространства с пространством искусства, и проблемы религиозных корней композиторской музыки, и проблемы периодизации истории западноевропейской музыки в связи с процессом утраты достоверности спасения, и еще целый спектр подобных проблем, но к концу 1990-х годов на стыке тысячелетий я вдруг ощутил недостаточность всего этого. Нет, я ни в коем случае не усомнился в правильности и

эвристичности всего написанного мной, но почувствовал какую-то неполноту этой модели знания. Вернее, я почувствовал, что до полноты здесь не хватает какого-то очень важного элемента, какого-то очень важного шага. Действительно, если путь познания музыки рассматривать как некую последовательность шагов, то этими шагами будут являться теория и история музыки, музыкальная социология, музыкальная антропология и, наконец, музыкальная теология. Каждый из этих шагов приближает к полноте знания, но когда совершаешь последний шаг и ожидаешь, что именно сейчас и обретишь эту самую полноту, то вдруг выясняется, что опять чего-то не хватает. Я долго не мог понять, чего же именно мне не хватает, пока не догадался, что здесь не хватает того, кто совершает эти шаги, того, кто идет по этому пути познания, — короче говоря, здесь не хватает меня самого, не хватает моего собственного «я».

Не знаю, как было раньше, но сейчас мне кажется невозможным существование какого-то отвлеченного, академического знания. Теперь каждое знание должно становиться самопознанием. И если это отнести к музыке, то можно заключить, что путь познания музыки должен превратиться в путь самопознания. В конечном итоге, если говорить откровенно, меня совсем не интересует, что такое музыка, — меня интересует, почему я задаю этот вопрос и чем ответ на этот вопрос будет чреват для меня лично. Меня интересует музыка как самоисследование и самоисследование как музыка; и если я действительно думаю именно так, то тут уже не могут помочь ни теория и история музыки, ни музыкальная социология, ни музыкальная антропология, ни даже музыкальная теология. Здесь нужен принципиально новый поворот знания, принципиально новая дисциплина; и поскольку эта дисциплина непременно должна быть связана со мною лично и с моим собственным «я», то такой дисциплиной может быть только музыкальная автоархеология, то есть археология моего «я» через музыку и археология музыки через мое «я». Ответ на вопрос «Что такое музыка?» невозможно получить, если прежде не ответить на вопрос «Что такое мое «я», задающееся вопросом «что такое музыка?», и поэтому вопрос «Что такое музыка?» сводится к вопросу «Что такое есть мое Я?». Вернее, эти два вопроса неразделимы, поэтому-то речь и заходит о музыкальной автоархеологии.

Основополагающая особенность нашего дома заключалась в том, что этот огромный, одиннадцатизэтажный, девяносто-квартирный дом был одновременно заселен не просто людьми, принадлежащими к одному профессиональному цеху и одной социальной прослойке, но людьми, принадлежащими к одной возрастной группе, ибо большинству новоселов было или «под пятьдесят», или же «чуть за пятьдесят». В то время не было проблемы молодежной культуры с ее диктатом молодости, а потому не существовало и проблемы среднего возраста, так болезненно переживаемой в наши дни. Средний возраст — это было то, что нужно. Это был возраст расцвета сил, возраст, когда человек находится в «самом соку», в зените своих возможностей. И еще: средний возраст был возрастом успешного состоявшегося человека, и наш дом был домом успешных состоявшихся людей, ибо квартиру в нем могли приобрести только люди, относящиеся именно к этой категории.

Разумеется, степени успешности и состоятельности могли варьироваться от средних до самых высших, и в нашем доме жили как «простые смертные», так и настоящие знаменитости. Так, нашими соседями по лестничной площадке были Блантер и Будашкин, пользующиеся всесоюзной славой и всенародной любовью. Непосредственно над нашей квартирой на четвертом этаже жил Анатолий Лепин, со студенческих лет находящийся с моим папой в теснейшей дружеской связи. Он сочинял за роялем и вообще очень много играл, в результате чего весь творческий процесс работы над «Карнавальной ночью» и над другими его хитами 1950-х годов протекал у меня на слуху. Прямо напротив Лепина на том же этаже жил Лев Шварц, над песней которого «Далеко, далеко за морем» я пролил немало умиленных слез. Над Лепиным жил Сигизмунд Кац, над Кацем жил Серафим Туликов. В соседнем подъезде жили Листов, Бабаджанян, Колмановский и Лядова, — словом, по справочной книжке нашего дома можно было изучать историю советской песни 1940-1960-х годов. Конечно же, в нашем доме жили не только композиторы-песенники. Так, непосредственно за нашей стеной жил Михаил Меерович, написавший музыку к

уйме мультфильмов, в том числе к таким шедеврам, как «Ежик в тумане» и «Сказка сказок». Несколькими этажами выше жил Михаил Зив, обессмертивший себя музыкой к кинофильму «Баллада о солдате». Жил здесь и целый ряд «серьезных» академических композиторов и музыковедов, постоянных участников камерно - симфонической секции. Жили и такие небожители, как Ростропович с Вишневской, и такие оригинальные персонажи, как всеми любимый и трогательный в своей болезни и в своих стихах Коленька Долуханян — сын тоже знаменитого композитора-песенника, или как художница Алиса Ивановна Порет, ученица Филонова и возлюбленная Хармса, которой сам Хармс посвятил следующие строки:

Передо мной висит портрет Алисы Ивановны Порет.

Она прекрасна точно фея,  
Она коварна пуще змея,  
Она хитра, моя Алиса,  
Хитрее Реинеке Лиса.

Когда мы въезжали в наш дом, мне было девять лет. И тут вдруг выяснилось, что в этом доме полно моих сверстников. Кто-то был на год моложе, кто-то на год старше, но в основном это были мои одноклассники. Все мы так или иначе были рождены в три послевоенных года — в 1945, 1946 и 1947-м. Это вовсе не значит, что у въехавших в наш дом композиторов и музыковедов не было на тот момент более взрослых и более маленьких детей. Просто более маленькие дети не были еще способны образовать сознательное и самостоятельное сообщество, а более старшие дети были уже членами тех сообществ, которые в свое время сформировались в местах их прошлого проживания, и потому на новом месте они оказались как бы не у дел. И именно мы, девятилетние, десятилетние и одиннадцатилетние, оказавшись одновременно в едином пространстве нового дома, смогли ощутить себя как осознанное самостоятельное сообщество «детей композиторов». В этом сообществе были более тесные дружеские группы и менее тесные отношения, были ближние и дальние круги, но все мы чувствовали единство друг с другом, обусловленное

причастностью к нашему дому. Мы ходили друг к другу на дни рождения и просто так в гости. Мы гуляли, играли, влюблялись, ревновали — в общем, жизнь была ключом. Все мы учились в одной школе — в школе № 131, так что все радости и горести учебного процесса мы переживали совместно. Нельзя сказать, что мы держались как-то обособленно и не водили дружбу с другими ребятами, но и в школе мы ощущали себя единым сообществом, единым кланом. Наша обособленность начинала ощущаться иногда во дворе при соприкосновениях с мальчишками из соседних домов. Нас недолюбливали, называли «композиторами», и в этом явно прослеживался мотив социальной розни, который имел достаточно веские основания, ибо по сравнению с соседними домами наш дом был, как бы теперь его назвали, элитным домом, а мы были наглыми пришельцами-нуворишами, незаконно обосновавшимися на земле аборигенов.

## 8

Несмотря на то, что на протяжении семнадцати лет я преподавал в Духовной академии Троице-Сергиевой лавры и преподаю сейчас на философском факультете МГУ, я не чувствую в себе склонности к преподаванию и не ощущаю педагогического призвания. Однако иногда мне представляется некое идеальное учебное заведение, — или некий ашрам, — обучение музыке в котором происходило бы на основе предлагаемой мною системы музыкальных дисциплин. Знание о музыке должно быть гармоническим знанием, и поэтому дисциплины, образующие систему этого знания, должны были бы образовывать не просто некую целостность, но гармоническую целостность. Подобно тому, как пифагорейский космос представляет собой гармоническое единство четырех элементов — земли, воды, воздуха и огня, которые образуют иерархическую последовательность возрастания динамичности, начиная от абсолютной статики, олицетворяемой землей, и кончая абсолютной динамикой, олицетворяемой огнем, так и идеальное музыкальное знание должно представлять собой гармоническое единство четырех дисциплин, или четырех ступеней знания — теоретико-исторической ступени, социологической ступени, ступени антропологической и ступени теологической. В этой системе познания

теоретико-историческая ступень соответствовала бы элементу земли, и поэтому находящиеся на ней должны были бы носить знак земли; социологическая ступень соответствовала бы элементу воды, и находящиеся на ней должны были бы носить знак воды. Соответственно, находящиеся на антропологической ступени должны были бы носить знак воздуха, а находящиеся на теологической ступени — знак огня. Прошедшие все четыре ступени уже не должны были носить знаков земли, воды, воздуха или огня, но получали знак тетраграмматона, указывающий на достижение полноты знания. Достижение этой полноты для большинства означало бы окончание пути познания, но для немногих избранных путь мог быть продолжен, и продолжением этого пути был бы путь музыкальной автоархеологии. Вступившие на этот путь уже не должны были бы носить никаких знаков, ибо они выпадали из-под действия иерархических законов и становились подобны сразу и кошке, гуляющей сама по себе, и Чеширскому коту, и черной кошке Конфуция.

Конечно же, этот проект ашрама является фантазией чистой воды, но описываемая здесь система знания фантазией отнюдь не является. Напротив, она представляет собой совершенно конкретную и осязаемую реальность, и я сейчас конспективно еще раз напомним ее основные положения и ее четырехступенное членение. Первая — теоретико-историческая ступень посвящается изучению конкретных звуковых структур и музыкальных форм, которое осуществляется на базе таких дисциплин, как гармония, полифония, анализ музыкальных форм и инструментоведение. Что же касается исторической части, то здесь должна изучаться не только история становления музыкальных форм, но и, что важнее, история теоретических систем и история музыкально-теоретических концепций от древности до наших дней. Вторая — музыкально-социологическая ступень посвящается изучению социально-бытовых форм жизни и поведения, предопределяющих природу музыкальных форм и обеспечивающих их жизнеспособность. На этой ступени не только музыкальные формы, но и такие дисциплины, как гармония, полифония или анализ музыкальных форм, должны стать предметом социологического анализа. Этот социологический анализ здесь должен идти рука об руку с психологией музыкального восприятия, ибо инерция восприятия превращается в мощный

социальный рычаг, воздействующий на природу музыкальных форм. Третья — музыкально-антропологическая ступень посвящается изучению архетипических структур сознания и базовых моделей культуры, которые проявляют и материализуют себя в социально-бытовых формах жизни; и поскольку эти социально-бытовые формы жизни порождают конкретные музыкальные формы, то получается, что природа музыкальных форм предопределяется архетипическими структурами сознания через посредство социально-бытовых форм жизни. Можно сказать еще, что музыкальные формы есть звуковые отпечатки архетипических структур сознания, и в выявлении этого и заключается суть музыкально-антропологического анализа. Наконец, четвертая — музыкально-теологическая ступень посвящается изучению основополагающих форм откровения и форм веры, которые запечатлеваются в архетипических структурах сознания и посредством социально-бытовых форм жизни воздействуют на природу музыкальных форм, предопределяя их конкретный вид.

Таким образом, каждая отдельно взятая музыкальная форма существует не сама по себе, но обуславливается различными факторами: социологическим фактором, антропологическим фактором и фактором теологическим. Различные комбинации воздействий этих факторов вызывают к жизни все многообразие музыкальных форм, что наводит на мысль о возможности создания всеобщей классификации музыкальных форм, которая могла бы иметь вид таблицы, напоминающей периодическую таблицу Менделеева. Во всех моих последних книгах практически присутствуют таблицы, но эти таблицы представляют собой лишь фрагменты той таблицы, которую я пытаюсь создать. И когда эта универсальная таблица всеобщей классификации всего многообразия музыкальных форм и музыкальных практик будет создана, тогда откроется и смысл музыкальной автоархеологии как искусства практического пользования этой таблицей или как искусства нахождения своего и только своего места в пространстве табличных ячеек. Однако для того, чтобы применить на практике искусство автоархеологии, совершенно необязательно дожидаться времени завершения создания этой «музыкальной таблицы Менделеева», ибо искусство автоархеологии — это путь самопознания, а путь самопознания может быть начат в любой момент в любой точке пространства.

“Vita Nova” создана на основе прозы Данте и его стихотворных размышлений о своей любви к Беатриче. Можно понять, почему Мартынов (1946 года рождения, отнюдь не желторотый птенец!) так увлекся этим произведением. Создатель многочисленных Апокалипсисов, Плачей и Видений, он — один из тех страждущих славян-мазохистов, для которых христианство — форма экстаза, отвергающая материальный мир и презирающая обыденные человеческие условности. Мучения Данте в ходе умирания Беатриче и ее превращения в воплощение божественной любви дают ему еще одну возможность подбодрить себя путаными аккордами. Так выглядит его созерцание вечности под звучание “Agnus Dei” и “Kyrie Eleison”.

Подобно тому, как в воде Москвы-реки, по утверждению экологов, можно обнаружить все элементы, содержащиеся в таблице Менделеева, так и в музыкальной жизни современного мегаполиса можно обнаружить все музыкальные формы и все музыкальные практики, классифицируемые «музыкальной таблицей Менделеева», о которой я писал выше. Ежедневно и ежевечерне любой мегаполис предлагает человеку все мыслимое и немислимое многообразие музыкальных форм. Здесь могут одновременно проходить и симфонические концерты, и концерты старинной музыки, и концерты ультрасовременной музыки, и рок-концерты, и джазовые джем-сейшены, и этнические концерты с участием тувинцев, гуцулов или эвенков, и концерты с участием знаменитого ситариста, арабского лютниста или исполнителя на кельтской арфе. В то же самое время здесь могут выступить буддийские монахи, или монахи из католического монастыря, православные певчие или певчие из хасидской синагоги. Я уж не говорю о музыке, звучащей в клубах и на дискотеках, не говорю о модных диджеях, интернетных композиторах или музыкантах, играющих в подземных переходах, — всего просто не перескажешь, и все это образует музыкальное пространство мегаполиса, образует ту музыкальную данность, в которой мы живем,

независимо от того, принимаем мы это или нет, слышим или не слышим. Это пространство, рассматриваемое как единое целое, характеризуется специфической комбинацией социологических, антропологических и теологических параметров, о чем я буду писать позже, сейчас же я хочу попытаться обнаружить место, которое занимает композиторская музыка и фигура композитора в невообразимом музыкальном многообразии.

Для того чтобы найти такое место, нужно отсесть все некомпозиторские музыкальные практики — джаз, рок, этно, клубную музыку, традиционную восточную музыку, монашеское пение — словом, все те области, где фигуры композитора не может быть изначально, и сосредоточить все внимание на академической музыке как на области, традиционно принадлежащей композитору. Но и в этой области живому современному композитору остается все меньше и меньше места. Так, в концертном пространстве старинной аутентической музыки ему нет места по определению, а в симфоническом концертном пространстве еще пребывающий в этом мире современный композитор появляется так редко, что такое появление следует расценивать как какое-то из ряда вон выходящее, исключительное, хотя и не всегда радующее событие. Единственное место, где в наше время живой современный композитор может еще чувствовать себя хозяином положения, — это фестивали и концерты современной музыки, но по сравнению с общим массивом мегаполисного музыкального пространства эта область обитания и господства композиторов настолько мизерна и мала, что, для того чтобы ее разглядеть, нужны какие-то оптические увеличивающие устройства или даже приборы ночного видения. Впрочем, последнее обстоятельство не мешает самим композиторам ощущать и вести себя так, будто им по-прежнему принадлежит все музыкальное пространство и будто, как в XIX веке, сейчас вне композиторской музыки нет никакой музыки.

Такая ситуация напоминает анекдот об экскурсии по раю, в котором ангел в качестве экскурсовода показывает экскурсантам места обитания католиков, протестантов и баптистов. Подходя к обители православных, ангел просит всех не шуметь и не разговаривать. На вопрос «почему?» он отвечает: «Они думают, что они здесь одни». Этот несколько сомнительный с религиозной точки зрения анекдот

удивительно соответствует взаимоотношениям композиторского сообщества с музыкальным пространством мегаполиса. Композиторы действительно полагают, что это пространство представляет собой бесконечное количество куч звукового шлама, среди которых они мужественно создают «настоящую музыку». Композиторы действительно полагают, что «они здесь одни». А вместе с тем их позиции теснятся не только со стороны некомпозиторских музыкальных практик, но и со стороны новых претендентов на звание «композитор».

Так, согласно данным Российского авторского общества (РАО) за 2007 год, только в одной Москве насчитывается 4604 композитора. В Питере их 442, в Нижнем Новгороде — 268, в Казани — 50, в Воронеже — 167, в Краснодаре — 333, в Ростове на-Дону — 405, в Волгограде — 211, в Самаре — 260, в Уфе — 175, в Екатеринбурге — 286, в Новосибирске — 380. Таким образом, всего в России насчитывается 7434 композитора. Совершенно поразительная цифра, если учесть, что композиторы — штучный товар и что на нашем композиторском курсе нас было всего восемь человек, и это считался очень большой курс, ибо обычно ежегодно консерваторию заканчивали не более четырех-пяти композиторов. Причем очень важно заметить, что 7434 композитора, зарегистрированные в РАО, отнюдь не являются какими-то «мертвыми душами». Факт регистрации свидетельствует о том, что их продукция где-то звучит и что они, в отличие от большинства «традиционных композиторов», получают за это деньги. Кроме композиторов, зарегистрированных в РАО, есть еще огромное количество интернетных композиторов, обменивающихся своей продукцией в сети, а есть еще и одиночки надомники, одним из которых является мой старинный друг художник Володя Серебровский, почитатель Фриппа, Гэйбриэла, Маклафлина и Шульце. Он поставил в своей студии дешевенький синтезатор и, не имея никакого специального образования записал на нем кучу дисков медитативной музыки, которая для меня порой интереснее и приятнее многого из того, что звучит в Союзе композиторов на «Московской осени».

Но вообще-то это достаточно болезненный вопрос. Когда во время обсуждения “Vita Nova” на секции Ассоциации современной музыки я упомянул о проживающих в Москве 4604 композиторах и когда все присутствовавшие в один голос на

повышенных тонах принялись утверждать, что это никакие не композиторы и что говорить об этом просто некорректно, то я вдруг почувствовал, что присутствую при ситуации, зеркально противоположной хармсовской. Если у Хармса композитор заявлял: «Я композитор», на что Ваня Рублев отвечал: «А по-моему; ты говно», то в новой ситуации слова «Я композитор» произносил уже некий коллективный Ваня Рублев, а ответ «А по-моему ты говно» исходил от профессионального композиторского сообщества. Как бы то ни было, но именно тогда я понял, что для того, чтобы решить, кто по-настоящему является композитором, а кто нет, недостаточно ответить на вопрос «Что такое композитор?» — нужно ответить на вопрос «Что такое композитор в контексте музыкального пространства мегаполиса?».

11

Вчера на заседании АСМа В. Мартынов показывал свою новую оперу. Впервые из первых уст я услышал после прослушивания музыки словесный бред самого композитора. К сожалению, этот бред транслируется через журналистов, музыкальных критиков и музыковедов, которые, как мухи, липнут к композитору. Оказывается, бред гламурности исходит от таких, как Мартынов. Сам композитор в устной речи постоянно перескакивал с одной мысли на другую. Для некоторых слушающих это было признаком ума и информированности композитора, для меня же этот бредовый рассказ — неумение человека сосредоточиться и ясно изложить свою мысль устно (письменно он, кстати, тоже очень смутно мысли излагает, хотя и гладко у него это получается). Теперь мне яснее становится и творчество самого композитора, то есть почему он избрал «долбежку» одного и того же на большом отрезке времени в своих произведениях, — это попытка самого композитора собрать свое сознание и ум, чтобы что-то понять в том, что он делает. По большому счету, мне наплевать, что делает этот автор, но очень прискорбно, что свой личный бред он умножает через зомбированных журналистов и критиков от музыки. Этот бред оседает в неустойчивых умах руководителей концертных организаций, властных структур, от которых зависит утверждение тех или иных программ и поддержки

современной музыки. Короче говоря, этот бред давит все новое, хрупкое в музыкальном искусстве. Анафема бредовой позиции В. Мартынова, которая правит сегодня в мире музыкального искусства!

12

Наш дом был действительно элитным домом не только в связи с качеством квартир, лестниц и лестничных площадок, но и в связи с имеющейся в нем коммунальной инфраструктурой. В подъездах сидели консьержки, знающие всех жильцов и любимые всеми жильцами. Эти консьержки были нам как родные: они знали все о нас, а мы знали все об их семейной, домашней жизни. На праздники им дарили подарки, а они не отказывались помогать в разных домашних делах. Ежедневно по квартирам специальные продавцы разносили хлеб из Филипповской булочной и молоко из магазина «Диета». И это были не просто хлеб и молоко — это были свежие калачи, халы, калорийные булочки, ряженка, кефир, творог, глазированные сырки — словом, все, что душе угодно, и все это можно было получить, не выходя за порог квартиры. На первом этаже дома размещался медпункт, а в нем — зубокабинет. В медпункте вам могли не только снять кардиограмму, сделать укол или посадить под УВЧ, там можно было получить медсправку, оправдывающую прогул в школе или в училище. Главный врач медпункта Циля Абрамовна Коган стала не просто домашним врачом всего нашего дома — она сделалась практически членом семьи всех семей, проживавших в нашем доме. Все мы прошли через ее руки, все мы так или иначе лечились у нее. Если же дело касалось чего-то серьезного, то она, пользуясь своими связями, всегда могла направить человека в самые лучшие больницы, к самым лучшим и надежным врачам.

Здесь же, на первом этаже, располагались две библиотеки — нотная и книжная. Нотная библиотека была совершенно замечательной библиотекой. По своему объему она уступала разве что консерваторской библиотеке, но в ней было кое-что, чего не было даже в консерватории. В состав этой библиотеки входила библиотека Асафьева и Мясковского, и поэтому очень часто попадались издания с их подписями. Так,

почти вся современная музыка, включая Шёнберга, Берга и Веберна, попала сюда из библиотеки Мясковского. Книжная библиотека была тоже очень неплохой библиотекой, но я в те годы не пользовался ею, так как меня тогда интересовали не те книги, которые можно было получить в библиотеке, но те, что находились в спецхранах больших библиотек. К тому же в 1960-е годы, когда мой папа стал одним из секретарей Союза композиторов, он начал ежемесячно получать бюллетень книжной экспедиции, где перечислялись книги всех издательств, вышедшие за последний месяц. Нужно было только поставить галочки перед нужными книгами, и через неделю их привозили на дом. Таким образом, все, что требуется для интеллектуальной и биологической жизни композитора: ноты, книги, хлеб, молоко, медицинская помощь, — все это можно было получить, не выходя из дома. Кстати, здесь же, на первом этаже, располагалась еще и редакция журнала «Советская музыка», и некоторые сотрудники редакции были одновременно и жильцами нашего дома, так что для того, чтобы попасть на работу, им нужно было всего лишь спуститься по лестнице.

13

Духовность такого рода представляется мне чистейшей воды китчем — простодушным, неумелым и наивно имитационным. Тут вспоминается несколько пристрастная характеристика Китса, данная ему У. Б. Ййтсом, в которой он предстает школьником с широко открытыми глазами, «который прижался носом и всем лицом к стеклу кондитерской лавки». Партитура Мартынова выглядит, как прожорливый набег на Восьмую симфонию Малера и Девятую — Бетховена, «Сон Геронтия», «Тристана и Изольду», «Кармина Бурана», «Сонеты Микеланджело» Бриттена, русские православные песнопения и бог знает что еще. Все это неуместным образом сшивается вместе, чтобы воздать сетевой эффект чего-то, что ближе к провокационным фаршированным пудингам Кронгольда, нежели к торжественным церемониям максималистов-минималистов, таких как Гурецкий, Пярт и Тавенер.

В фильме Отара Иоселиани «И стал свет» есть одна линия, или, скорее, тема, связанная со статуей божка из африканской деревни, затерявшейся в бескрайних джунглях. Сначала мы видим этого божка в священной хижине, где он помогает деревенским жителям в их нуждах, исполняя их насущные просьбы. Если его просят о дожде, то начинает идти дождь, и в этом нет никакого чуда, ибо это, как сказал бы Карлсон, дело житейское — обычная бытовая магия. А в конце фильма мы видим, как посреди вырубленных джунглей в каком-то африканском райцентре типа российского Урюпинска точные копии статуи этого божка продаются в качестве туристических сувениров. Здесь речь идет отнюдь не о проблеме копии и оригинала, но о том, что один и тот же объект может изменять свои социальные, антропологические и теологические функции в зависимости от социальных, антропологических и теологических параметров контекста, в котором он находится. Объект, изъятый из одного контекста и помещенный в другой контекст, — это далеко уже не тот же самый объект. Турист, покупающий деревенского божка в качестве сувенира, может быть хорошо осведомлен о его магических качествах и крайне уважительно относиться к нему как к бывшему покровителю деревни, но для самого туриста этот божок навсегда так и останется всего лишь сувениром, ибо факт покупки, как и сама возможность продажи, есть свидетельство безвозвратного перемещения статуи божка в новый контекст, не имеющий ничего общего с тем контекстом, из которого она была извлечена.

Примерно то же самое происходит и с классической музыкой. Симфония Бетховена, исполненная в контексте городского пространства XIX века, и та же самая симфония, исполненная в контексте пространства мегаполиса XXI века, — это далеко уже не та же самая симфония. И здесь речь должна идти не о разных манерах исполнения и не о разных интерпретациях, но о том что, попав в новый социально-антропологический контекст сама партитура обретает новые социально-антропологические функции. Пространство мегаполиса — это пространство потребления, и какими бы разными социально-антропологическими функциями ни

обладали звуковые объекты, попадающие в это пространство, будь то пение буддийских монахов, месса Обрехта, опера Монтеверди, симфония Моцарта или балет Стравинского, — все это неизбежно превращается в продукты потребления. Музыкальное пространство мегаполиса можно уподобить огромному супермаркету, на полках которого вместо сыров, колбас, фруктов, вин и прочих продуктов располагаются произведения разных эпох, культур, направлений, жанров и стилей, способных удовлетворить запросы посетителей с самыми разным вкусами, пристрастиями и амбициями. Не важно, что в свое время и в своем месте все эти музыкальные продукты могли быть нацелены на самые разные цели: служение Богу, стремление к возвышенному, открытие новых возможностей музыки или выражение страха перед жизнью, — важно то, что, попав на полки этого супермаркета, они начинают служить одной-единственной цели, а именно быть потребленными, хотя сами производители продуктов могут субъективно ощущать себя по-другому и не соглашаться с таким утверждением.

Дело в том, что изменилась сама природа производителей творцов, изменилась сама природа композиторской деятельности. Фигура композитора в ее классическом понимании возникла и сформировалась в условиях господства аристократическо-просвещенческой модели сознания XVIII — XIX веков, и эта фигура просто не могла не претерпеть изменений, оказавшись в принципиально новых условиях господства потребленческой модели сознания конца XX — начала XXI века. Если аристократическо-просвещенческую и потребленческую модели сознания сравнить с различными состояниями биосферы земли или с различными состояниями отдельно взятой экосистемы, то процесс перехода от одной модели к другой можно сравнить с самыми радикальными биосферными и экологическими изменениями наподобие процесса глобального похолодания и наступления ледникового периода. Естественно, что такие изменения не могут пройти бесследно для всех живых существ, обитающих на Земле. И если славное племя композиторов сравнить с неким биологическим видом, проживающим в определенной экосистеме, то следует заключить, что в результате радикальных изменений экосистемы этот вид должен либо мутировать, либо поменять ареал проживания, либо вообще исчезнуть с лица земли — других

вариантов просто нет. Но в отношении композиторов сейчас следует говорить, скорее всего, все же о мутации.

Эта мутация схожа с уже упоминавшейся выше мутацией африканского божка, некогда ниспосылавшего дождь по просьбам деревенских жителей и превратившегося в туристический сувенир, продающийся на городской улице. Ведь подобно тому, как абсолютно тщетны надежды на то, что этот превратившийся в сувенир божок сможет снова ниспослать дождь, также тщетны, и наивны и даже смешны аристократическо-просвещенческие амбиции композиторов, оказавшихся в потребленческом пространстве мегаполиса. Впрочем, если у кого-то еще и остались какие-то иллюзии по поводу положения фигуры композитора в музыкальном пространстве современности, то здесь уместно напомнить о том, что самая престижная и громкая в мире премия за достижения в области звукозаписи — премия «Грэмми» из 105 ежегодных номинаций выделяет для классической, то есть для композиторской музыки, всего лишь 13 позиций — с 91-й по 103-ю. Если учесть, что эти 13 позиций посвящены в основном исполнительским достижениям и что современный композитор может рассчитывать на премию только в том случае, если его записал какой-то «продвинутый» исполнитель, то можно составить реальное представление о месте композитора в музыкальном пространстве мегаполиса. Однако все это не должно служить поводом к унынию. Осознание реального положения вещей и осознание своего места в реальности есть начало самопознания.

И если я являюсь композитором, то для того, чтобы начать свой путь самопознания, я должен отдать себе отчет в том, что значат и чем чреватые слова «я композитор», произносимые человеком, живущим в современном мире.

15

Поймите правильно. Когда более или менее трезвая композиторская молодежь пачками, на всех парах несется на ПМЖ в Германию, где есть сложившаяся индустрия исполнения современной академической музыки, другая группа товарищей удобно пользуется позу внутренних эмигрантов. Им представляется что

тупое и дремучее быдло — дирижеры, хоры, публика — до сих пор — о, ужас! — неспособно воспринимать даже не музыку В. Мартынова, а некую его эрудитскую игру в бисер, возникшую на месте отсутствующего музыкального текста — «остроумное отчленение формы от содержания». Залы, московские залы ломятся от публики. Неожиданно выросло поколение, которое толкается в очередях за филармоническими абонементом, а им впаривают вот эти вот рефлексии потерянного поколения, освистанные в Лондоне пиесы, которые по ошибке сыграли не на родной кухне, для которой они, видимо, и были написаны, а на публике.

16

Но как получилось, что некогда единое и монолитное пространство музыки распалось более чем на сотню различных номинаций? Ответ на этот вопрос кроется не столько в изменениях окружающего нас мира, сколько в изменениях нашего сознания и нашего слуха. В том, что мы слышим совсем не так, как слышали люди XIX века, я убедился в первой же своей фольклорной экспедиции, соприкоснувшись с реальным, или аутентичным, звучанием народной песни. Это звучание не имело ничего общего ни со звучанием хора Пятницкого в его послевоенном качестве, ни со звучанием других «русских народных» хоров, ни тем более с пением знаменитых исполнительниц русских народных песен, звучащим по радио, ни даже с тем, с чем мы сталкивались на уроках «народного творчества» в училище и в консерватории. И, конечно же, услышанное мною в экспедиции не имело ничего общего с той классической и современной музыкой, которой я тогда обучался и которой собирался посвятить свою жизнь. Это было нечто абсолютно «иное»; и хотя я был музыкантом, но я был не в состоянии принять в этом «ином» хоть какое-нибудь участие.

И именно тут у меня возник вопрос: а что же именно слышал Глинка, сказавший свою знаменитую фразу: «Музыку создает народ, а мы, композиторы, ее только аранжируем»? Если принять во внимание, что эволюция фольклора протекает гораздо медленнее, чем эволюция композиторской музыки, особенно если речь заходит о календарных, обрядовых или свадебных песнях, то Глинка и я слышали

примерно одно и то же. И Глинка и я — мы оба воспитывались на классической композиторской музыке, а потому и для Глинки, и для меня народная песня была неким «иным». Но если для меня это «иное» было абсолютно иным и никак не совместимым с композиторской музыкой, то для Глинки в этом «ином» было много «своего», что позволяло ему не видеть принципиальной разницы между фольклором и композиторской музыкой хотя бы на словах. И здесь дело заключается, конечно же, не персонально в Глинке и не персонально во мне, но в той непроходимой пропасти, которая существует между музыкальным сознанием XIX века и музыкальным сознанием второй половины XX века, — то есть дело заключается в том, что люди XIX века и мы слышим одно и то же совершенно по-разному.

Наше современное сознание, настоянное на витгенштейновской идее языковых игр, постоянно побуждает нас наблюдать за тем, как разные языки искусства общаются внутри нашего сознания, а также ставит перед необходимостью отдавать себе отчет и том, что у другого языка культуры, который поступает в наше сознание, есть свои права на то, чтобы быть «самостийным» языком, отличным от нашего. Что же касается музыкального сознания XIX века, то его носители были склонны, не задумываясь, втягивать язык чуждой культуры в орбиту своего собственного привычного слушания, которое автоматически принималось за всеобщую норму, причем эта норма не была отрефлектирована ими самими именно как норма, ее правила не были определены, в силу чего она не имела ни пределов, ни границ. Этот универсализм музыкального сознания позволял таким композиторам, как Балакирев или Римский-Корсаков, с одинаковым успехом и гармонизовать «подлинные» мелодии русских народных песен, и создавать такие «ориентальные» произведения, как «Исламей» или «Шахерезада», в которых увеличенная секунда давала полную гарантию проникновения в «дух Востока».

Однако композиторский универсализм не только вовлекал в свою орбиту иные культуры и даже иные цивилизации, но распространялся и на свое собственное прошлое, и на свое собственное настоящее. Что касается вовлечения в свою орбиту своего прошлого, то об этом красноречиво свидетельствуют листовские и бузониовские транскрипции Баха. Нам, привыкшим слушать Баха только на

зильбермановских органах и считающим, что играть Баха на рояле, кроме Глена Гульда, никто просто не имеет права, эти транскрипции представляются каким-то нелепым нонсенсом. Однако к ним следует относиться, скорее, как к интереснейшим документам, свидетельствующим о том, как слышали и воспринимали Баха носители универсального композиторского сознания. Что же касается вовлечения в свою орбиту своего собственного настоящего, то в этом отношении крайне интересно понятие «легкая музыка», просуществовавшее чуть ли не до 1970-х годов. И самое интересное здесь заключается в том, что до определенного момента в это понятие включался и джаз. Понятие «легкая музыка» делало иное как бы своим, и получалось так, что джаз — это та же самая композиторская музыка, только более облегченная или просто «легкая». Между композиторской, «серьезной», и «легкой» музыкой складывались такие же отношения, какие, по словам Глинки, существовали между композиторской и народной музыкой. Таким образом, композиторский универсализм распространялся и на народную музыку, и на музыку далеких экзотических культур, и на свое прошлое, и на свое настоящее, я уж не говорю о том, что он всегда был устремлен в будущее.

С проявлением музыкального сознания подобного рода, но в ином культурном контексте я совершенно неожиданно столкнулся в самых экзотических условиях, а именно в Сингапуре во время подготовки проекта, задуманного и осуществленного тогдашним послом в России господином Майклом Тэем. В рамках этого проекта, помимо написания мною специального произведения, предполагалось еще совместное выступление ансамбля “Opus posth” с ансамблем индийской традиционной музыки, руководимым Лалитой Вайдянатан. Придя на первую репетицию этого ансамбля и ознакомившись с их программой, я с удивлением обнаружил среди названий храмовых и ритуальных композиций, посвященных различным богам, название «Вивальди. Времена года». Естественно, я тут же попросил Лалиту Вайдянатан сыграть мне этого Вивальди. То, что я услышал, превзошло все мои ожидания, ибо это была типичная традиционная индийская музыка, в которой только при очень сильном желании и воображении можно было уловить какие-то намеки на то, что было заявлено и названии. Однако самое

удивительное заключалось в том, что сами индусы пребывали в полной уверенности, что играют именно Вивальди, — это выяснилось из последующего разговора. И тогда и подумал, что гармонизации русских песен Балакирева и Римского-Корсакова и их же ориентальные произведения, вполне возможно, имеют такое же отношение к подлинной русской песне и к подлинному Востоку, какое складывается между индусским исполнением Вивальди и партитурой самого Вивальди.

Но тогда же я подумал и еще об одном. Я подумал, что наше умение видеть в ином именно иное, а не сырье для создания чего-то своего, так же как и наше стремление к аутентике, все равно к какой — фольклорной, барочной, индусской или японской, есть не что иное, как следствие падения творческого композиторского потенциала. Мощный творческий потенциал все втягивает в свою орбиту и как бы не видит того, чего не в состоянии переварить. Ослабление же потенциала приводит к тому, что мы начинаем видеть иное как такое иное, которое наше композиторское сознание уже не способно переварить, — вот тут-то и заходит речь о различных музыкальных практиках, вот тут-то и заходит речь об аутентике. Мы обретаем способность видеть иное за счет ослабления собственного творческого потенциала, — это сказано несколько прямолинейно, но, скорее всего, дело обстоит именно так. Во всяком случае, то, что произошло в 60-е годы прошлого века, наводит именно на эту мысль, и поэтому на тех событиях следует остановиться подробнее.

17

### **sa\_sha\_s**

Мне кажется, механические повторы в опусах Мартынова замечательно коррелируют с заявляемой им православностью (я говорю «заявляемой», потому что, имея дело с таким искусным хм... как бы выразиться корректно... мифотворцем, надо быть настороже).

Так вот. Как православие, застывшее в раннем Средневековье (и не стыдящееся застылости, а поднимающее ее на знамя), упорно твердит свои догматы, единственно верные вследствие непогрешимости и непогрешимые вследствие верности, так и

Мартынов, не мудрствуя лукаво (чувствуете? где мудрствование, там и лукавство!), строит произведения на бесчисленных повторах одного и того же, зато правильного.

### **pbrdn**

Православие притянута за уши. Вся техника репетитивная взята у американцев-минималистов. Мартынов же громоздит с помощью этой техники нудные композиции. Слушать повторы приемлемо, когда сам материал повторяемый не второсортен. Мартынов же изначально пользуется придуманным и найденным не им самим. По сути, его метод композиции сходен с методом музыковеда-теоретика, пишущего скучные фуги и задачки по гармонии.

### **sa\_\_sha\_s**

А я и не говорю, что техника взята из православия. Сходство в претенциозном занудстве.

18

Одним из основных событий конца 50 — начала 60-х годов прошлого века стало, безусловно, крушение колониальной системы и падение колониальных империй. Этот крах я переживал очень болезненно, так как в те времена я страстно собирал марки и особенно увлекался марками английских колоний 1930-1950-х годов. Конечно же, меня интересовали и другие колониальные марки: и марки уже не существовавших немецких и итальянских колоний, и очень красивые марки португальских колоний, и изысканные марки французских колоний, но английские колонии были моей страстью. На этих марках изображение пейзажа, животного, растения или птицы, характерных для данной территории или острова, всегда венчалось в зависимости от года выпуска или портретом короля Эдуарда, или портретом королевы Елизаветы. В этом была какая-то системность и стройность, внушающие веру в незыблемость общего миропорядка. С падением колониальной системы каждая освободившаяся страна начала выпускать марки «по своему собственному разумению»: чаще всего это были какие-то огромные, цветастые и

аляповатые марки, которые даже в классеры вставлять не хотелось. Все это было очень неприятно.

Не менее неприятное впечатление на меня производила и политическая карта мира, что становилось особенно ощутимо при взгляде на карту Африки. Если раньше большая часть этого континента на карте была закрашена в сиреневый цвет французских колоний или в зеленый цвет английских колоний с небольшим дополнением бельгийского и португальского цветов, то теперь эта карта представляла собой сочетание огромного количества разноцветных лоскутов, что делало безжалостно наглядным факт распада упорядоченного европоцентрического мира. Вид этой карты, так же, как и вид марок новых освободившихся государств, неумолимо свидетельствовал о том, что время старого мира прошло и наступило время какого-то нового, неведомого мира. Ошибочно думать, что крушение колониальной системы привело только лишь к появлению новых освободившихся государств. Не в меньшей степени оно привело и к фундаментальным изменениям тех стран, которые владели колониями, то есть оно привело к изменению самой Европы. Теперь в новой, объединенной и освободившейся от своих колоний Европе опасаются голосовать за ни к чему не обязывающий пункт конституции ЕС, в котором признаются заслуги христианской церкви в деле построения европейской цивилизации, и тем более побаиваются рисовать карикатуры на пророка Магомета. Если это не «закат Европы», то я очень хотел бы знать, что это такое. Во всяком случае, я очень бы хотел встретить человека, который смог бы доказать мне, что в результате распада колониальной системы творческий потенциал Европы заметно усилился или хотя бы остался на прежнем уровне.

Одновременно с крушением колониальной системы в 1960-е годы произошло еще одно крушение, а именно крушение империи композиторской музыки; но прежде чем говорить об этом крушении, нужно сказать несколько слов о самой империи. И во времена Моцарта, и во времена Чайковского, и даже во времена Малера и Шёнберга все европейское музыкальное сообщество существовало за счет фигуры композитора, а европейское музыкальное пространство формировалось идеями, рожденными в композиторском сознании. Усилия всего музыкального сообщества

были направлены на реализацию того, что задумал и написал композитор. Издатели издавали, исполнители исполняли, слушатели слушали, критики критиковали то, что написал композитор, и даже мастера, создающие музыкальные инструменты, создавали их для того, чтобы на них можно было играть то, что написал композитор. Поэтому не могло быть никакой иной музыки, кроме той, что написал композитор, и если бы композитор перестал вдруг писать музыку, то не было бы и никакой музыки. Издателям было бы нечего издавать, исполнителям — исполнять, слушателям — слушать, критикам — критиковать, и даже мастерам, создающим музыкальные инструменты, уже незачем было бы их создавать. Так что с полным правом уподобляясь Королю-солнцу, композитор мог утверждать: «Музыка — это я». И действительно, композитор был не просто королем — он был абсолютным монархом. Более того, он был императором великой империи классической музыки. Этот император мог претерпевать иногда различные невзгоды и даже умирать в нищете и забвении, но тяготы и невзгоды личной жизни только укрепляли мощь его творческой власти и только расширяли границы его империи.

Такое положение начало заметно меняться в середине прошлого века, и выразилось это в том, что и едином и монолитном музыкальном сообществе начали возникать некие подсообщества, в которых власть композитора была или очень сильно ослаблена, или вообще сведена к нулю; и если, появившись в таком подсообществе, композитор вздумал бы сказать: «Музыка — это я», то в лучшем случае там просто недоуменно пожали бы плечами, а в худшем случае, пожалуй, его могли бы немного и побить. Эти подсообщества откалывались от некогда единого музыкального сообщества, как отдельные освободившиеся территории откалывались от общего пространства колониальной империи, и объявляли об отказе от какой-либо опеки со стороны композитора, подобно тому как бывшие колонии объявляли о своей независимости.

Одним из первых и очень специфических примеров образования такого автономного пространства, или подсообщества, в нашей стране стало создание ансамбля «Мадригал» Андреем Волконским. Андрей Волконский вообще является выдающейся и знаковой фигурой. Он написал первые и основополагающие

произведения советского авангарда в те годы, когда Денисов и Шнитке еще под стол пешком ходили. Впрочем, когда я говорю о «советском авангарде», то поступаю не совсем корректно, ибо в отличие от Денисова и Шнитке в музыке Волконского принципиально не было ничего советского. Может быть, это происходило потому, что он не разделял их преклонения перед Шостаковичем, но скорее всего сказалось то, что первые свои четырнадцать лет он прожил в Швейцарии и в Париже, обучаясь у Дину Липатти. Как бы то ни было, но ни в «Musica stricta» (1956), ни в «Сюите зеркал» (1959), ни в «Жалобах Щазы» (1960) и близко нет советского духа. С 1962 года, когда, по его собственному свидетельству, он «был полностью запрещен», у него начинается новая жизнь. Он почти что перестает писать и полностью отдается аутентическому исполнительству, руководя созданным, им в 1964 году ансамблем «Мадригал». Таким образом, Волконский является первым в нашей стране композитором, который покинул композиторское пространство (пусть и не совсем добровольно) и образовал новое некомпозиторское пространство ренессансной и барочной аутентики, которое, постепенно разрастаясь, в 1970-1980-е годы заняло весьма внушительное место в общей картине музыкальной жизни.

К началу 1960-х годов относится и появление в Москве джазовых кафе, таких как «Молодежное», «Синяя птица», «Ритм», а затем «Печора», вокруг которых складывалось свое музыкальное сообщество и образовалось свое музыкальное пространство, не нуждающееся в фигуре композитора. В середине 1960-х годов до Москвы докатилась волна рок-революции, в результате чего здесь появилось немало сообществ, боготворивших «Битлз» и «Роллинг Стоунз». 1967 год ознаменовался выходом диска «Сержант Пеппер», воспринятого нами как какое-то грандиозное событие. Один из моих друзей учредил клуб «Сержант Пеппер», и каждый месяц мы собирались на заседания этого клуба, которые неизменно начинались с того, что все присутствовавшие, стоя, пропевали под пластинку начальный гимн. Мне кажется, что тогда поклонники рока еще не осуществляли попыток практической самостоятельной игры (во всяком случае, я о таких не слышал), но уже в самом начале 1970-х годов появляется масса «самопальных» групп в школах, вузах, при различных ДК и ЖЭКах, которые старательно переснимали все тех же «Битлз» и «Роллинг Стоунз».

Начало 1970-х годов отмечено и первым громким случаем перебежки из одного сообщества в другое. Я имею в виду Алексея Козлова, крайне авторитетного в джазовых кругах саксофониста, который вдруг вместе со своим ансамблем заиграл один в один джаз-роковые композиции «Чикаго» и «Кровь, пот и слезы», что вызвало крайнее порицание со стороны ортодоксальных джазменов. К этому же времени относится и создание Дмитрием Покровским своего фольклорного ансамбля, после чего эти фольклорные ансамбли начали расти, как грибы после дождя, образуя новое музыкальное сообщество и новое музыкальное пространство — пространство аутентического фольклора. Таким образом, уже в первой половине 1970-х годов в Москве существовал целый ряд автономных музыкальных сообществ и музыкальных пространств, причем пространство живых действующих композиторов было всего лишь одним из этих пространств, а потому оно не имело ощутимых оснований для претензий на какую-либо гегемонию. К тому же само композиторское сообщество распалось на два сообщества — «официальное» и «неофициальное», причем между этими сообществами шли постоянные

идейные и не совсем идейные разборки. Мне кажется, что, тратя все силы на эти разборки, «официальные» и «неофициальные» композиторы не заметили одной очень важной вещи, а именно того, что они живут в мире, в котором композитор перестал являться официальным лицом изначально и по определению и превратился в такое же «частное лицо», как джазмен, рокер или исполнитель аутентического фольклора. Однако, с другой стороны, вполне возможно допустить, что в начале 1970-х годов осознать этот факт было еще невозможно.

Мне могут возразить, что в только что описанной ситуации 1960 — начала 1970-х годов нет ничего такого, чего бы не было и раньше, например в 1920-1930-е годы. На первый взгляд, это возражение может показаться вполне оправданным, ибо действительно тогда были и «Синяя блуза», и джаз Утесова, и АСМ, и РАПМ, и «настоящий», а не «послевоенный» хор Пятницкого — и все это могло производить впечатление существования разных музыкальных сообществ, разных музыкальных пространств. Однако все дело заключается в том, что в те годы эти пространства еще не стали аутентическими пространствами, а потому они были не просто доступны для

композиторского сознания, но представляли собой нечто такое, что композитор мог использовать по своему усмотрению, что и происходило на практике, когда Гершвин использовал джаз, Барток — фольклор, а Шостакович — «Синюю блузу». Пролить дополнительный свет на эту ситуацию может знаменитая кинокомедия «Антон Иванович сердится», в которой коллизия, возникшая между «легкой» и «серьезной» музыкой, в конце концов нейтрализуется и даже вообще упраздняется Бахом, сошедшим с портрета и благословившим и то и другое. Бах мог разрешить эту проблему и примирить враждующие стороны только потому, что в те годы композитор был еще не «просто композитором», но «его величеством композитором». К началу 1970-х годов, когда «его величество композитор» превратился в «гражданина композитора», сошедший с портрета и даже реально оживший Бах вряд ли бы смог уже как-то повлиять на эту ситуацию, да и вообще вряд ли смог бы что-либо изменить. Да и как могло что-то измениться, если для Джимми Хендрикса Бах никогда не был указом, а Сапелкин вообще не знал, кто такой Бах?

19

Музыкальная философия Мартынова, как нас убеждают, зиждется на вере в то, что все в западной музыке уже написано и все, что мы можем сделать, — это взывать к прошлому. Он занимается этим с таким рвением, что закрадывается сомнение в том, что ему вообще есть что сказать. Он как бы пытается возвести заурядность в ранг мастерства. Столетия музыки отпрыгиваются в причудливые сопоставления и наложения, от скромнейших и простейших (да-да, даже Карл Орф здесь присутствует) до заумнейших (Мессиан и Дебюсси). Минималист или максималист — но список действительно впечатляет! Трудно представить другую работу, которая была бы таким бесстыдным «секонд-хендом».

И старый мир — он умер на скаку!  
И над покойником синеет незабудка.

Мне кажется, эти слова Хлебникова как нельзя лучше подходят для описания ситуации 60-х годов прошлого века, ибо именно в эти годы старый мир был убит, хотя, будучи уже убитым, сам мир еще не осознал факта своей смерти. Быть убитым и, не осознавая этого, продолжать какое-то время скакать все дальше и дальше, как в замедленной съемке, — именно такой момент, кажущийся вечностью, и является сущностью 1960-х годов. Это невозможно пересказать тем, кто не жил в те годы, но это было ощущение какого-то невероятного и неправдоподобного всеобщего праздника. Праздник совершался повсеместно в масштабах всего земного шара, но в каждом отдельном месте он переживался по-своему и принимал свои неповторимые формы. В Советском Союзе он переживался как «оттепель», в Штатах — как психоделическая революция Тимоти Лири и Олдоса Хаксли, в Англии — как рок-революция «Битлз» и откровение Мэри Каунт, явившей миру мини-юбку, в Африке — как триумф национально-освободительных движений. Но в это время происходило и другое. Еще активно работал Стравинский, Пауль Целан беседовал с Хайдеггером в его «Хижине», а Миро занимался керамикой на острове Мальорка — словом, в это время еще жили и действовали «подлинно великие», или «великие на все времена», племя которых в 1970-е годы принялось поспешно покидать наш мир.

1960-е годы — это, наверное, последние годы веры в великого художника и в великое произведение искусства, ибо тогда эта вера еще не превратилась в метарассказ о великом художнике и великом произведении, но переживалась как реальная вера, имеющая реальные свидетельства и реальные подтверждения.

Лично для меня одним из таких свидетельств явилось свидание с Игорем Федоровичем Стравинским, состоявшееся 30 сентября 1962 года и устроенное, конечно же, моим папой. В качестве предлога для свидания он достал редкие архивные фотографии отца Стравинского, которые я должен был вручить Игорю

Федоровичу. Среди фотографий отца Стравинского была одна фотография самого Стравинского, предназначенная, конечно же, для того, чтобы он надписал ее мне, что в итоге и было исполнено. Само же свидание проходило в Большом зале консерватории во время перерыва между двумя дневными репетициями, посвященными «Орфею» и «Симфонии в трех частях», которыми дирижировал Крафт, в то время как Стравинский молча сидел в зале и наблюдал за происходящим, так как на концерте «Орфеем» дирижировать должен был именно он, а не Крафт. Когда был объявлен часовой перерыв и оркестранты начали выходить со сцены, папа подвел меня к Стравинскому, и наше свидание началось.

Мне было шестнадцать лет, и Стравинский был для меня больше, чем царем и Богом, — он был для меня Стравинским. Мы сидели с ним вдвоем в почти что пустом зале — папа под каким-то предлогом покинул нас, для того чтобы оставить меня наедине с моим Богом. Меня сразу же поразило его говор, его построение фраз и его произношение. Много позже, встречаясь со старыми эмигрантами, я понял, что это подлинный русский язык, на котором люди говорили до революции, но тогда я услышал его впервые, и это просто потрясло меня. Перебирая фотографии своего отца, Стравинский начал говорить мне о том, как перед предыдущим концертом он перепутал дозировку лекарств и как ему вдруг стало плохо и страшно. А потом он начал рассказывать о том, что принимает эти лекарства потому, что страдает хронической предконцертной диареей. Упомянув о том, что Крафт тоже страдает диареей, Стравинский пустился в перечисление тех лекарственных средств, которые обычно помогают ему справиться с этой напастью, но тут папа вернулся, и наше свидание подошло к концу.

Нужно признаться, что сначала я не понял, что произошло, но со временем до меня начало доходить, что это было настоящее шаманское прикосновение. Если бы Стравинский говорил мне о смысле искусства, о предназначении художника или о секретах ремесла, это было бы простым разговором, напутствующее нравоучительным разговором, который исчерпывается тем, о чем он вербально сообщает и что рассчитано на понимание. Но здесь было совсем другое. Я чувствовал, что в меня вошло что-то, но я не мог понять, что это, и лишь ощущал

получение чего-то, не укладывающегося в слова. Я, конечно же, не берусь утверждать с полной уверенностью, но, может быть, это действительно было что-то вроде шаманской передачи, когда знание или судьба передается с каким-то, по видимости, ничего не значащим предметом — с мотком ниток, обрывком материи, коробкой спичек или деревяшкой. Как бы то ни было, но вскоре я получил подтверждение того, что моя встреча со Стравинским сопровождалась шаманским прикосновением, ибо перед каждым концертом, перед каждым выступлением я начал сталкиваться с теми же проблемами, о которых рассказывал Стравинский во время нашего свидания. И когда я убедился, что происходящее со мной, — не отдельно взятые случайные эксцессы, но системная особенность моего организма, то окончательно понял: «Да, Стравинский благословил меня! Да! Стравинский коснулся меня прикосновением шамана!»

21

В самом начале 1960-х годов смежный с нашим домом жилой дом был реконструирован и перестроен в роскошный Дом композиторов с концертным залом, с комнатой для конференций и секций, со студией звукозаписи, с фонотекой и, конечно же, с рестораном. Над всей этой роскошью располагались помещения и кабинеты руководства московского отделения Союза композиторов и Российского Союза композиторов, а еще выше — квартиры Шостаковича, Хачатуряна и Кабалевского. Теперь можно было увидеть живых советских классиков — Шостаковича и Хачатуряна, запросто прогуливающимися по нашему двору. Но самое главное заключалось даже не в этом, а в том, что наш дом со всеми его обитателями оказался в самом эпицентре музыкальной композиторской жизни. Вообще, мне иногда кажется, что то был какой-то грандиозный социально-эстетический эксперимент. Я думаю, что никогда в истории такому количеству композиторов и музыкантов не было предоставлено столь благоприятных условий. Ведь все эти библиотеки, медпункты, концертные залы и студии звукозаписи — это было еще не все. Был еще производственный комбинат музфонда, где можно было сшить костюм,

взять напрокат рояль, заказать переписку нот или расписать голоса партитуры. Были еще дома творчества в Прибалтике, на Черном море, в Закавказье, в Карелии, в Рузе и Иваново. Были еще съезды Союза композиторов в Кремлевском дворце съездов, заканчивающиеся грандиозными банкетами, после которых московскому ГАИ отдавалось распоряжение не наказывать подвыпивших композиторов, возвращавшихся домой за рулем своих авто. В общем, то была целая композиторская империя, и наш дом находился в самом центре этой империи, во всяком случае лично у меня было именно такое чувство. Если сказать, что мы были прикормленной советской интеллигенцией, то это будет не очень приятно звучать, но тому, кто так скажет, мне было бы очень трудно возразить. И, может быть, мальчишки из соседних домов, испытывавшие неприязнь к нам, «композиторским», имели на то все основания, но в те годы нам об этом как-то не думалось. Все мы просто учились, работали, занимались творчеством, радовались жизни и своему благополучию и испытывали определенную ответственность за все это. Я помню, как однажды Шварц-отец отчитывал Шварца-сына за плохую отметку по математике. «Как тебе не стыдно! — выговаривал он ему. — Ты живешь в одной из лучших квартир Москвы. Ты не имеешь права получать такие отметки!» И он имел полное основание говорить так, ибо тогда, в конце 1950-х годов, наши квартиры были далеко не самыми худшими московскими квартирами.

22

Но здесь я хотел бы снова возвратиться к смерти старого мира, наступившей в 60-е годы прошлого века, но самим миром в тот момент еще не осознанной. Дело в том, что многое из того, что казалось тогда радостным и желанным, на поверку оказалось несовместимым с жизнью старого мира. Ведь у каждого явления есть две стороны, и одно и то же явление может быть животворным для одних и губительным для других — все зависит от того, с какой стороны мы будем смотреть. Так, победа национально-освободительных движений 1960-х годов — это, с одной стороны, освобождение от колониального гнета, а с другой стороны — крушение

колониальной системы, но тогда как-то не хотелось замечать того, что крушение колониальной системы есть частное проявление более фундаментального события — крушения европоцентрического сознания, а это сознание питало все великое, что создавалось Западной Европой на протяжении столетий. Можно сказать, что сознание европоцентризма — это основополагающий и изначальный творческий импульс, который питал все великие западноевропейские свершения, начиная от крестовых походов и готических соборов и кончая Гегелем и научно-технической революцией. Достаточно вспомнить того же Гегеля с его оценками китайской или индийской культуры (я уж не говорю о его оценке славян), чтобы убедиться в том, что в Европе европоцентризм (а порою даже «махровый» европоцентризм) является неизбежным спутником всего великого.

Европейская классическая музыка, так же как и принцип композиции, не составляют исключения, ибо они также базируются на сознании европоцентризма, обуславливаются им и практически немислимы вне его. Уже упоминавшиеся мною знаменитые слова Глинки «Музыку сочиняет народ, а мы, композиторы, ее только аранжируем» фактически являются продуктом европоцентрического и даже колониального мышления. Из этих слов явствует, что народ представляет собой некий «сырьевой придаток», поставляющий свое сырье композитору, который создает из этого сырья конечный совершенный продукт, причем этот продукт маркируется именем композитора, не говоря уже о том, что деньги и почет достаются также композитору, в то время как народ остается всего лишь анонимным и неоплачиваемым поставщиком сырья. Именно такой смысл заключается в этих словах, если додумать их до конца. Однако может настать такой момент, когда народ скажет: «Мы сочиняем музыку, и мы же будем ее аранжировать, а композитор нам не нужен», то есть может наступить момент, когда народ сам начнет создавать готовый совершенный продукт, а композитор окажется лишним на этом празднике жизни. Если понимать все только что сказанное расширительно, то именно такой момент наступил в 1960-е годы, и справедливости ради следует заметить, что этот момент не остался совсем незамеченным. Ведь далеко не случайно, что именно в 1960-е годы возникла концепция смерти автора и смерти субъекта. Тогда она воспринималась как

одна из радикальных новационных идей, существующая в потоке других новационных идей, которые, казалось, будут сменять друг друга вечно, но со временем становилось все яснее, что эта идея занимает особое, можно сказать, судьбоносное место среди прочих. Ведь автор, подразумеваемый этой концепцией, — это не какой-то отвлеченный «принцип автора», но для носителей европейской культуры автор есть то, что делает их европейцами, что делает их носителями европейской культуры, что побуждает их совершать европейские деяния, — словом, под автором концепции смерти автора следует подразумевать европоцентричное сознание, или европоцентризм. Европоцентризм — это изначальный творческий импульс всего европейского, это авторство всего авторского в Европе, и поэтому концепция смерти автора может читаться как концепция смерти европоцентризма. Конечно же, наступление смерти автора, или смерти европоцентризма, имеет много внутренних, глубинных причин, коренящихся в исторических судьбах Европы, но совпадение времени констатации этой смерти со временем крушения колониальной системы весьма симптоматично. Может быть, между этими явлениями и нет прямой причинной связи, но, безусловно, это явления одного порядка.

Я не буду сейчас касаться того, как крушение европоцентризма сказалось на творческом потенциале различных областей культурной деятельности Европы, но что касается непосредственно музыки и композиторской деятельности, то тут последствия этого события просматриваются достаточно отчетливо. Последующий упадок творческой напряженности в области композиции становится особенно очевидным, если вспомнить, что 50-60-е годы прошлого века, с точки зрения композиторского творчества, явились поистине эпохой Великих географических открытий. Это эпоха, открывшаяся «Молотком без мастера» Булеза, «Контрадиктом» и “Zeitmasze” Штокхаузена, продолжившаяся «Группами» Штокхаузена и “Pli selon pli” Булеза, достигла своего апогея в «Моментях» и «Гимнах» Штокхаузена, в «Метастазисе» Ксенакиса, в «Атмосферах» и «Авантюрах» Лигети, в «Симфонии» Берио и в театральных композициях Кагеля. Я говорю только о том, что мне было тогда известно и что буквально поражало мое воображение. Как это ни покажется сейчас странным, но тогда я ничего не знал об американских минималистах, которые

сыграли огромную роль в моей дальнейшей судьбе, а к деятельности Кейджа относился как к странному радикальному чудачеству. Как бы то ни было, но 1950-1960-е годы — это годы ни с чем не сравнимого творческого напряжения композиторской мысли. Пожалуй, единственное, с чем это можно сравнить, так это с началом XX века, то есть со временем революционных преобразований Стравинского, Шёнберга и Айвза. Конечно же, многое из композиторского наследия 1960-х годов сейчас сильно потускнело и не производит уже такого ошарашивающего впечатления, которое производило тогда, но все же изначальная задорная эвристичность этих произведений порою просто не может не вызвать некоего ностальгического волнения. Во всяком случае, ничего подобного в последующие годы уже не происходило, что и позволяет говорить о том, что концепция смерти автора и смерти субъекта начала обретать все более явные и реальные контуры. И действительно, после окончания 1960-х годов практически не возникло ни одной фундаментальной композиторской идеи, не появилось ни одного по-настоящему значительного композиторского имени. Единственными знаковыми событиями композиторской жизни этого времени стали великие уходы — уход Кейджа, уход Мессиана, уход Штокхаузена... Если принять во внимание, что на смену этим ушедшим не приходит никто, хотя бы отдаленно приближающийся к ним по масштабу и значимости, то, наверное, все же придется согласиться с тем, что конец XX века — это явно не время композиторов.

В свете всех этих событий мне все яснее и яснее становился глубинный смысл шаманского прикосновения Стравинского. Говоря со мною о диарее или, проще, о поносе, он тем самым подспудно готовил меня к жизни в том мире, в котором больше не будет его величества композитора, но композитор будет ассоциироваться, скорее, с тем определением, которое дал ему Ваня Рублев. Я понял, что Стравинский благословил меня на жизнь в постхармсовской ситуации.

Расцвет нашего дома пришелся на 1960-е — начало 1970-х годов. Может быть, я говорю так, потому что именно на эти годы пришлось время моего ученичества и вступления в Союз композиторов, в связи с чем я на полную катушку пользовался всеми возможностями, предоставляемыми нашим домом. До Мерзляковского училища от нашего дома можно было дойти за десять минут, до консерватории — за пять, для того же, чтобы попасть в Союз композиторов, нужно было просто перейти из подъезда в подъезд. А поскольку некоторые уроки Вера Михайловна Хорошина и Марк Владимирович Мильман проводили у себя дома, то, чтобы попасть к ним, мне даже не нужно было выходить из подъезда. В нашей библиотеке я наткнулся на многотомное собрание Энди Экспера, где я впервые познакомился с мессами Пьера де ля Рю, Брюмеля и Мутона, что предопределило мой последующий интерес к нидерландцам. В зале Дома композиторов часто устраивались закрытые просмотры фильмов, не разрешенных к прокату, где можно было увидеть Феллини, Антониони, Бергмана, Годара или Алена Рене, и, разумеется, всеми правдами и неправдами я проникал на все эти просмотры. Когда я поступил в Союз, то стал активно участвовать в показах и обсуждениях камерно-симфонической и молодежной секции, где наметилось мое сближение со Шнитке, Денисовым и Губайдулиной, и было еще много-много другого интересного. Однако я думаю, что такую наполненность жизни в те годы ощущал не только я и что ее переживало большинство обитателей нашего дома, ибо для многих из них это время было пиком их карьеры, их успеха и их благополучия. Об этом можно было судить по той неподдельно радостной атмосфере, которая царила в 1960-е годы во время встреч Нового года в Доме композиторов.

Положение начало меняться во второй половине 1970-х годов. Именно в эти годы стало как-то отчетливо ощущаться, что обитатели нашего дома — смертные люди. Это вовсе не значит, что в 1960-е годы в нашем доме никто не умирал, но если

тогда эти смерти воспринимались как трагическая случайность, то теперь в этом стала просматриваться определенная закономерность. Однако дело не исчерпывалось одними только смертями. Ростропович и Вишневецкая были живы и здоровы, но их выдворили из Советского Союза, и они уже больше не жили в нашем доме. Тут вообще пошла волна отъездов, как вполне добровольных, так и не очень добровольных. Бежал в Бельгию мой ближайший друг Валера Афанасьев. Уехали Александр Рабинович и Арво Пярт. Они не жили в нашем доме, но были близки мне как композиторы. Уехал мой друг ювелир Геннадий Осьмеркин, с которым мы немало сживали в «Балалайке» (так мы называли ресторан Дома композиторов). Уехало немало моих знакомых и людей, с которыми я был так или иначе связан. Страна постепенно пустела, а вместе с ней пустел и наш дом, и не только в связи с чьими-то смертями или с чьими-то отбытиями за границу, но просто для некоторых из нас пришло время покинуть родительское гнездо и устроиться жить где-то на стороне. Но все же в те годы место старых обитателей занимали не случайные люди со стороны, но в основном свои — композиторы. Так, в нашем доме поселились Олег Галахов и Володя Комаров, а нашим соседом по площадке вместо умершей Алисы Ивановны Порет стал Реваз Габичвадзе с семьей и с сыном Ираклием, моим приятелем по консерватории. Сам же я выпорхнул из нашего дома в 1975 году, но сохранил прописку, что, как ни странно, порождало ощущение реальной принадлежности к покинутому мной родному очагу.

В 1980-е годы наш мир начали покидать не только люди, но и продукты питания. Конечно же, 1970-е годы тоже не отличались особым продуктовым изобилием, но то, что началось в 1980-е годы, было уже в каком-то смысле чересчур. Советское государство и тут не забывало о своей любимой творческой интеллигенции и по мере своих сил пыталось подкормить ее разными пайками и спецзаказами, которые выдавались в подсобных помещениях разных магазинов. Наш дом был приписан к какому-то гастроному у Красных ворот, и в дни получения заказов мы все встречались в общей очереди, набивающейся в складской полуподвал. Может быть, теперь это были единственные моменты, когда обитатели нашего дома могли собраться вместе и увидеть друг друга. В этом было что-то очень трогательное

и печальное. Было одновременно и радостно, и грустно видеть знакомые с детства, почти родные лица. Видеть, как они постарели и пооблезли, но при этом не утратили бывшего жизненного тонуса. Видеть, как они хорохорятся, видеть их сарказм по отношению к происходящему, видеть, как они все понимают и все принимают... А потом началась перестройка. Перестройку я пересидел за монастырскими стенами, занимаясь преподаванием и реконструкцией древнерусской певческой системы в Духовной академии Троице-Сергиевой лавры. Там же я пересидел и развал Советского Союза. А там уже пошли «лихие 1990-е», сопутствующим эффектом которых стала агония нашего дома.

25

В романе М. Уэльбека «Элементарные частицы» есть слова, на которые сейчас хотелось бы обратить внимание: «Неумолимый и решающий поворот, — сделал вывод Брюно, — вот что произошло в западном обществе в 1974-1975 годах». Мне представляется весьма симптоматичным, что, размышляя о неумолимом и решительном повороте, произошедшем в западном обществе, герой романа Уэльбека называет поворотными именно те самые годы, которые стали поворотными и для меня, и для многих из нас, живущих совсем в другом — в советском обществе, отделенном от западного общества пусть каким-никаким, но все же еще вполне «железным занавесом». В этой связи вспоминается один нашумевший в свое время эксперимент с двумя группами подопытных крыс, находившихся в разных точках земного шара — не помню, где точно, но кажется, где-то в лабораториях Канады и Австралии. В ходе этого эксперимента одна группа крыс обучалась определенным навыкам, в результате чего у другой группы крыс, находившейся на противоположном конце земного шара и не проходившей никакого обучения, начинали обнаруживаться те же навыки, что и у обучившейся группы. Таким образом вскрывалось наличие некоего единого информационного поля, в котором сообщения могли передаваться и восприниматься на огромных расстояниях каким-то неведомым способом. Однако в моем случае речь должна идти не о каком-то неведомом способе

передачи информации от одного сообщества к другому, но о чем-то большем — о некоем фундаментальном цивилизационном сдвиге или разломе, ощущаемом повсеместно, но проявляющем себя по-разному в разных точках пространства, в разных обществах и в разных странах. По правде говоря, тогда ни я, ни все мы, скорее всего, не отдавали себе отчета в масштабах происходящего, но все так или иначе ощущали неумолимую поступь перемен. Интересно отметить, что в те годы лично я не был знаком ни с Приговым, ни с Рубинштейном, да и они еще не были знакомы друг с другом, но много-много позже в наших совместных общениях мы неоднократно приходили к тому же выводу, к которому пришел и Брюно: 1974-1975 годы были поворотными годами, открывающими некую новую эру, активными адептами которой мы стали себя ощущать.

Из всех проявлений этого фундаментального поворота я выделю только одно, и именно то, которое оказало наибольшее влияние на последующую художественную деятельность, — я имею в виду утрату веры в смыслообразующую силу текста и утрату веры в возможность прямого высказывания, что коренным образом изменило соотношение текста и контекста в пользу контекста и соотношение произведения и порождающей его ситуации в пользу ситуации. Эта новая конфигурация текста и контекста, произведения и ситуации проявляла себя совершенно по-разному в разных областях искусства, но если по поводу ее проявлений в области изобразительного искусства и литературы сказано и написано более чем достаточно, то о том, что происходило в связи с этим в композиторской музыке, не сказано практически ничего или почти ничего. Именно этот пробел я и попытаюсь отчасти восполнить. Я говорю — отчасти, потому что, являясь непосредственным участником этого поворота, я не могу, по всей видимости, претендовать на полноту и объективность освещения данной проблемы, но, с другой стороны, может быть, именно в силу этого я и могу сказать что-то такое, что не может сказать никто другой.

Наиболее ярким и в то же время внешним аспектом этого поворота стал для меня разрыв с авангардом и со всем тем, что было связано с авангардом. Мои боги 1960-х годов — Штокхаузен, Булез, Ноно, Берио и Ксенакис — перестали быть для меня богами и превратились в то, от чего необходимо отмежеваться самым

радикальным образом. Все это усложнило мои взаимоотношения и с отечественными представителями авангарда — с Денисовым, Губайдулиной и Шнитке. К началу 1970-х годов с каждым из них у меня сложились определенные профессиональные и человеческие отношения. К Денисову я неоднократно ходил домой на Студенческую, где показывал ему свои партитуры и получал от него различные указания. С Губайдулиной и еще несколькими композиторами, в число которых входил и Артемьев, впоследствии организовавший вместе с Губайдулиной ансамбль «Астрейя», мы собирались каждую неделю и пели с листа Окегема, Обрехта, Хенрика Изаака и других контрапунктистов XV— XVI веков. У Шнитке мы прослушивали записи Берио и Лигети с его комментариями, в которых он развивал свои идеи полистилистики и неоднократно упоминал о своей работе в электронной студии. К этому времени я написал ряд серийных, поствебернианских вещей, исполнение которых ввело меня в их круг на правах «младшего товарища» и преемника. Однако к 1974 году мои с ними отношения несколько осложнились, что стало особенно заметно в электронной студии, но об этом следует сказать более подробно.

26

Электронная студия при Скрябинском музее была действительно совершенно особым музыкальным местом Москвы. В этой студии находился первый отечественный синтезатор АНС, сконструированный Евгением Мурзиным, и в конце 1960-х - начале 1970-х годов в ней работали практически все авангардно настроенные московские композиторы — Шнитке, Денисов, Губайдулина, Артемьев, Каллош и Рабинович. На АНСе были созданы такие известные электронные произведения, как «Поток» Шнитке, «Пение птиц» Денисова, «Живое и неживое» Губайдулиной и «Двенадцать взглядов на мир звука. Вариации на один тембр» Артемьева. Здесь же Мещанинов разрабатывал теорию семидесятидвухступенного звукоряда. И вообще вся деятельность студии была ориентирована на электронный авангард, то есть на то, чем на Западе занимались Штокхаузен, Варез или Шеффер. В начале 1970-х годов атмосфера на студии стала постепенно меняться. Может быть, в какой-то степени это

было связано с появлением SINTHY-100 — нового синтезатора с практически неограниченными возможностями, но, конечно, нельзя сводить все только к этому — меняться начало что-то в самом воздухе. Кроме того, на студии появились новые люди и в их числе радиоинженер и звукорежиссер Юрий Богданов, который образовал с SINTHY-100 какое-то нерасторжимое целое, какое-то подобие кентавра, сочетавшее в себе черты человека и синтезатора. Он буквально спал в SINTHY-100 и во многом стал определять лицо студии. Как бы то ни было, но музыкальные пристрастия студии стали перемещаться от Штокхаузена, Вареза и Шефера к немецким электронно-психоделическим группам типа “Tangerine Dream” и к Клаусу Шульце, с которым завязалась даже какая-то переписка. Все это создало ситуацию, как бы сама собою выдавливающую Денисова, Шнитке, Губайдулину и Мещанинова из студии. Я попал на студию в 1973 году и оказался в середине этого процесса, а к 1974 году из прежнего композиторского состава на студии остался один Артемьев, который к тому времени тоже изменил отношение к авангарду. Нашими кумирами стали Фрипп, Маклафлин и Гэйбриэл, которые, как мы тогда считали, «вернули музыку музыке», освободив ее от авангардистских конвульсий и пуканий. Я был уверен в том, что с рок-музыкой связано не только кардинальное обновление музыки, но и обновление самой жизни, и многие идеи «Конца времени композиторов» возникли благодаря именно тогдашней студийной ситуации.

Что касается обновления музыки и жизни, то именно на студии мы начали осваивать некомпозиторские «коллективные» типы музицирования и неакадемические способы прослушивания музыки, в том числе эксперименты с цветом музыки. Этому немало способствовали люди, регулярно посещавшие студию и представлявшие собой довольно специфическую прослойку московских интеллектуалов. Сюда приходили академические востоковеды — санскритологи и буддологи, действующие буддисты, панэвритмисты, нетрадиционные психологи, последователи гуру Махараджи и Тимоти Лири. Заглядывали сюда и мировые знаменитости, такие как Антониони или Коппола. Некоторые люди проваливались в студию как в черную дыру и проводили здесь дни и ночи, а то и недели и месяцы. В общем, студия представляла собой некий интеллектуально-духовный центр,

притягивающий к себе самых разных людей, но, конечно же, все крутилось вокруг музыки — здесь прежде всего писали и слушали музыку. В 1975 году на базе студии возникла группа «Бумеранг», где в качестве клавишника подвизался Артемьев, а несколько позже появилась группа «Форпост», где клавишником был я. Обе группы концертировали в Москве, Ленинграде, Таллине, Риге и Новосибирске и практически прекратили свое существование вместе с закрытием студии в 1979 году.

Может быть, закрытие студии помимо внешних идеологически-бюрократических причин имело еще и внутреннюю причину и внутреннюю закономерность. Я думаю, что студия просто выполнила свое предназначение, которое заключалось в том, чтобы сделать очевидным поворот 1974-1975 годов и превратить эту очевидность в урок для всех тех, кто еще способен воспринимать какие-либо уроки.

27

Конечно же, поворот этот ощущался не только в стенах электронной студии, но давал знать о себе и в композиторской среде. В 1973 году на пике своих авангардистских достижений я написал «Охранную от кометы Когоутека» для четырех пианистов, играющих на двух роялях. Ее написание явилось моей реакцией на сообщение о том, что в январе 1974 года комета, открытая чешским астрономом Когоутеком, должна пройти в непосредственной близости от Земли, в результате чего Земля могла оказаться в пылевом хвосте кометы. Это грозило химическими изменениями земной атмосферы с вытекающими отсюда непредсказуемыми последствиями. Опираясь на опыт древних магических практик, я попытался отпугнуть комету путем создания ее звукового подобия, для чего мы и исполнили эту пьесу в июле 1973 года на камерно-симфонической секции, где в присутствии многих композиторов, в число которых входили Шнитке и Денисов, я заявил о том, что этим исполнением надеюсь изменить орбиту кометы. Это заявление и это исполнение вызвали некое недоумение в композиторских рядах и некоторое замешательство у Шнитке и Денисова. Не меньшее недоумение вызвала и другая моя этапная пьеса —

«Асана» для контрабаса соло, написанная в 1974 году, в которой выстаивались новые взаимоотношения между текстом и ситуацией исполнения текста, между композитором, исполнителем и слушателем. Характерно, что эта пьеса вызывала большее понимание у художников и кинорежиссеров, чем у композиторов. Так, о ней восторженно отзывались Янкелевский и Хржановский, в то время как Денисов и Губайдулина хранили нейтральное молчание. Музыкальные хэппенинги, устраиваемые нами в Доме дружбы и в Доме ученых в 1974 году, также не способствовали налаживанию взаимопонимания с композиторами, и, может быть, именно в процессе подготовки этих хэппенингов я начал ощущать, что между мной и остальными композиторами воздвигается что-то вроде стены. Ощущение отчужденности от композиторов продолжало усиливаться, пока я не встретился с Сильвестровым и Пяртом.

Сильвестров и Пярт принадлежали к предыдущему поколению композиторов, то есть к поколению Шнитке, Денисова и Губайдулиной, но в отличие от них им удалось преодолеть силу тяготения авангарда. Пройдя горнило сериализма, алеаторики и сонористики, они пришли к новой тональной и даже модальной музыке. Каждый из них шел своим путем: Пярт — через григорианику и ренессансную полифонию, Сильвестров — через Глинку, Варламова и Гурилёва, — но так или иначе им обоим удалось войти в некую новую поставангардную зону, или в зону *Opus posth.* Сильвестров вошел в нее, написав в 1974 году свои «Тихие песни», в которых звуковые структуры русского романса превратились в некие медитативные объекты, в некие бусины четок, бесконечно перебираемых в сознании, а Пярт вошел в эту зону, создав в 1975-1976 годах стиль *Tintinnabuli* — особое сочетание гамм и арпеджио, создающее кристаллические звуковые структуры, напоминающие средневековые органумы. С Сильвестровым я познакомился в 1974 году на концерте, устроенном Гидоном Кремером, где исполнялись его «Драма» и моя «Асана». С Пяртом — несколько позже, в 1975 году, во время одного из его частных приездов в Москву. Все мы жили в разных городах и встречались достаточно редко, однако наши встречи носили крайне интенсивный характер. По своей насыщенности они могли сравниться с многодневными семинарами. Помню, как-то раз мы проговорили

с Сильвестровым почти всю ночь, стоя в коридоре вагона по дороге из Ленинграда в Москву. Тогда он высказал свою коронную фразу: «Сочинение музыки в наше время — это гальванизация трупа». Помню, как однажды около грех часов мы говорили с Пяртом о музыке и религии, отталкиваясь от звука небольшого африканского барабанчика, стоявшего у меня на рояле. Можно было бы вспомнить еще ряд таких моментов, но самое главное заключалось в том, что все эти встречи образовывали какое-то силовое поле, которое питало меня, а может быть, и всех нас и наполняло ощущением совершающегося на наших глазах открытия. Это ощущение охватило еще двух композиторов — на этот раз моих сверстников — Александра Рабиновича и Георгия Пелециса, которым, каждому на свой лад, также удалось преодолеть комплекс авангарда. Рабинович в 1975-1976 годах открыл способ превращения роскошных романтических фактур в минималистические паттерны, выстраивающиеся по числовым каббалистическим законам. Пелецис пришел к эстетике «новой простоты» и в 1976 году написал «Новогоднюю музыку», ставшую его манифестом и впервые исполненную мною на концерте в Центральном доме архитектора в 1977 году.

28

Если говорить о концертах и выступлениях, то их, как это ни странно будет звучать сейчас, имея в виду наше представление о советском прессинге, было тогда достаточно много. Именно к тому времени сложился блестящий круг исполнителей, также из всех сил жаждущих обновления музыки. В этот круг входили Таня Гринденко, ставшая моей женой, Алексей Любимов, Марк Пекарский, Лидия Давыдова, потом к ним присоединились братья Богдановы и еще ряд музыкантов из электронной студии. Иногда с ними играл и я — то на клавишах, то на продольной флейте. Любимов и Гринденко были филармоническими музыкантами, и под видом их концертов и под маркой их имен мы могли иногда получать не только залы Дома ученых, Дома архитектора или ЦДРИ, но и филармонические залы — Гнесинский зал или даже зал Чайковского. Наши совместные концерты начались в 1974 году, но

настоящий концерт-манифест, концерт — «программная» акция состоялась в январе 1976 года в Гнесинском зале. В первом отделении концерта звучали инструментальные пьесы контрапунктистов XV—XVI веков, во втором отделении — обертональная пьеса Артемьева и мой «Листок из альбома», сорокаминутная минималистическая пьеса для акустических и электронных инструментов, заканчивающаяся разрывом листка, до этого находившегося на дирижерском пульте, и наступлением всеобщего хаоса. Именно этим концертом мы заявили о себе как о новом сложившемся направлении. Однако это направление было понято и сочувственно принято опять-таки не столько композиторами, сколько художниками. Так, после премьеры моей «Рождественской музыки» в зале Мерзляковского училища весной 1976 года Кабаков подошел ко мне и сказал, что «мы делаем одно дело», в то время как Шнитке пребывал в состоянии какого-то настороженного внимания, а Денисова здесь не могло быть уже по определению. Но, как бы то ни было, Сильвестров и Пярт, Рабинович и Пелецис — все мы чувствовали единение и приобщенность к некоей новой композиторской истине.

Момент этой истины настал на фестивале современной музыки в Риге осенью 1977 года, где все мы — Пярт, Сильвестров и я — выступили единым фронтом. В концертах этого фестиваля прозвучали наши наиболее показательные и провокативные вещи: «Саре было девяносто лет» Пярта, «Квартет» Сильвестрова, мои “Passionslieder” и первая версия «Иерархии разумных ценностей». В Прибалтике прессинг советского недремлющего ока был более ослабленным, и единственное, что мне не разрешили там делать, так это сбрасывать с балкона листовки с текстом “Der am Kreuz ist meine Liebe!” Но и без этого фестиваль имел эффект разорвавшейся бомбы, после чего Гринденко и Любимову было запрещено концертировать на территории Латвии. Еще более грандиозный фестиваль состоялся в Таллинне в 1978 году, но на этом фестивале мы представляли только часть панорамы, включающей не только классиков авангарда Веберна, Ксенакиса и Кейджа, но и целый блок джаза, в котором принимали участие такие первопроходцы 1970-х годов, как Вячеслав Ганелин, Владимир Чекасин и Владимир Тарасов, с которым впоследствии у нас завязались тесные творческие отношения. На этом фестивале я блистательно

провалился со своей рок-оперой «Серафические видения Святого Франциска». Но даже провал на таком фестивале приближал к постижению музыкальной истины — нужно было лишь дать себе труд понять это. К тому же сам фестиваль оказался заключительный аккордом упований 1970-х годов — после него стали наступать сумерки 1980-х. Из страны уехали Рабинович и Пярт, закрылась электронная студия, Гринденко и Любимов создали ансамбль старинной музыки и начали заниматься только такой музыкой, а я спрятался за стенами Троице-Сергиевой лавры. Занавес неумолимо опускался.

29

1970-е годы принято считать эпохой застоя, и это абсолютно справедливо, если мы будем говорить об общественно-политической жизни Советского Союза и об уровне официального искусства. Однако это будет совершенно неверно, если говорить о так называемом неофициальном, или нонконформистском, искусстве. Здесь речь должна идти скорее о некоем расцвете и подъеме, затрагивающем практически все виды искусства. Действительно, именно в 1970-е годы Кабаков создавал свои графические книги, Булатов писал свои текстовые картины, а Монастырский проводил свои акции. Это время московского концептуализма и соцарта. Это время Пригова, Сорокина и Рубинштейна. И именно в этом контексте следует рассматривать то, что делали тогда Сильвестров, Пярт, Рабинович, Пелецис и я. В этой связи особо важно обратить внимание на конфронтацию, явно просматривающуюся между «шестидесятнической» и «семидесятнической» парадигмами музыкального нонконформизма. Сейчас, в рабочем порядке, условно эту конфронтацию можно определить как конфронтацию модернизма и постмодернизма, хотя, возможно, говорить о такой конфронтации не совсем корректно.

Утверждая, что постмодерн есть составная часть модерна, Лиотар пишет: «Все, полученное в наследство, пусть даже от вчерашнего дня, заслуживает подозрения. На какое пространство напускается Сезанн? Пространство импрессионистов. На какую

предметность — Пикассо и Брак? Сезанновскую. С какой предпосылкой рвет в 1912 году Дюшай? С той, что художник непременно должен рисовать картину, пусть даже она будет кубистской». Взаимоотношение «шестидесятнической» и «семидесятнической» парадигм композиторского нонконформизма вполне укладывается в эту логику. Если парадигма 1960-х годов абсолютизировала диссонанс, отвергала тональность и узнаваемое повторение, то парадигма 1970-х годов, наоборот, абсолютизировала консонанс, утверждала тональность и узнаваемое повторение. Если парадигме 1960-х годов была свойственна вера в абсолютность текста и абсолютность произведения при почти полном игнорировании контекста и ситуации, то в парадигме 1970-х годов упор делался именно на контекст и ситуацию, производными и факультативными следствиями которых могли являться текст и произведение. Эти парадигмы не только характеризовали разные композиторские поколения, но могли являться вехами биографии одного композитора. Так, почти все мы — и Пярт, и Сильвестров, и Рабинович, и я, будучи сначала приверженцами одной парадигмы, потом активно перешли на позиции другой, в то время как Денисов, Губайдулина и отчасти Шнитке остались в основном на позициях парадигмы 1960-х годов, в результате чего на протяжении 1970-х годов одновременно существовали (и не всегда мирно) обе парадигмы композиторского нонконформизма. Всех нас, нонконформистов 1970-х годов, объединяло тотальное неприятие норм официального советского искусства, но разъединяла принадлежность к разным композиторским парадигмам. Это становилось еще более очевидно в связи с тем, что парадигма авангарда образца 1960-х годов все более явно начинала превращаться в некую репрессивную, подавляющую всякое инакомыслие, музыкальную идеологию, обретая функции, ранее присущие соцреализму, причем это происходило как у нас, так и на Западе, подтверждением чего может служить судьба Рабиновича, который, спасаясь от прессинга советского официального искусства, уехал на Запад, но попал там под «булезовский прессинг», оказавшийся на поверку много хуже и горше, чем наш родной, советский.

Весьма любопытно отметить, что логика подозрительного отношения ко всему полученному в наследство, тем более к наследству вчерашнего дня, дает сбой в 1980-е годы. Ни 1980-е, ни 1990-е годы не породили ни одной принципиально новой композиторской концепции, ни одного принципиально нового композиторского метода, в результате чего место новации заняло новшество, и поступь новационных шагов, совершенно необходимая для жизни принципа композиции, застопорилась, если не полностью остановилась. Девальвация новации и превращение новации в преходящее новшество — это одно из фундаментальных событий музыкальной жизни 1980-1990-х годов, почему-то до сих пор не замечаемое большинством музыкантов. Может быть, тут сбивает с толку несоответствие состояний общественно-политической жизни с состоянием музыкальной жизни. Так, эпоха 1970-х годов, эпоха общественно-политического застоя, ознаменовалась появлением новой композиторской парадигмы и совершением весьма ощутимых новационных шагов, в то время как эпоха 1980-1990-х годов, то есть эпоха динамических и даже экстремальных общественно-политических перемен, не ознаменовалась никакими мало-мальски заметными композиторскими новациями и с парадигмальной точки зрения представляла собой эпоху застоя. Это кажется парадоксальным и вводит в заблуждение, ибо представляется, что более естественно и логично было бы наблюдать, как динамика общественно-политической жизни порождает динамику и повышенную новационность музыкальной жизни. Однако на самом деле так произошло. Динамика перестройки — внешняя и видимая динамика. Это динамика изменений общественно-социальных статусов различных субъектов и объектов музыкальной жизни, в то время как на внутреннем, парадигмальном уровне такая динамика оборачивается глубочайшей стагнацией.

Но, скорее всего, речь идет не о застое и перестройке и не об особенностях советской и постсоветской действительности, а о более общих и глобальных процессах, затрагивающих всю мировую культуру, всю нашу цивилизацию. Законы этой общемировой цивилизации, действующие одинаково как на Западе, так и на

постсоветском пространстве, практически не оставляют места принципу композиции, да и сам принцип композиции в своем современном виде демонстрирует признаки усталости, изношенности и неспособности отвечать на цивилизационные вызовы или даже просто реагировать на происходящее. Можно сказать, что принцип композиции как некий персонаж выбыл из списка действующих лиц, определяющих лицо современной культуры, однако культура в своей массе отреагировала на это событие так же, как отреагировал один отряд красноармейцев из известного стихотворения:

Отряд не заметил потери бойца

И «Яблочко» – песню допел до конца.

На самом деле факт выпадения принципа композиции из числа факторов, определяющих лицо современной культуры, является весьма показательным и симптоматичным. Он свидетельствует не только о глубочайших изменениях, протекающих в сокровенных недрах культуры, но и об изменении человеческой природы, то есть о некоем антропологическом изменении. Возможно, мы живем уже в совсем другом мире, хотя и не отдаем себе в этом полного отчета, ибо большинство из нас не заметило, как мы пересекли границу, разделяющую старый и новый мир. Граница, разделяющая оба мира, занимает весьма незначительный промежуток времени — примерно с середины до конца 1970-х годов. Это время можно определить как предсмертный вздох старого мира и рождение нового мира. Если в 1980-е годы новый мир уверенно заявил о себе появлением цифровых технологий, пультовым переключением телепрограмм и клиповым мышлением, а в 1960-е годы старый мир еще прочно удерживал свои позиции, жидившиеся на вере в великого художника-творца, в великое произведение и в смыслообразующую силу текста, то в 1970-е годы образовалась какая-то переходная, «нейтральная» зона. Вера в ценности, определяющие лицо старого мира, уже иссякла, а технологии, определяющие лицо нового мира, еще не возникли — это-то и создает неповторимость и уникальность ситуации, сложившейся в середине 1970-х годов. И именно это позволяет характеризовать середину 1970-х годов как «неумолимый и решающий поворот», о котором по разным поводам вспоминают как герои Уэльбека, так и мы — московские литераторы, художники и музыканты.

Самое странное заключается в том, что композиторское сообщество в своей массе практически никак не отреагировало на поворот середины 1970-х годов прошлого века, в результате чего большинство композиторов и по сей день живет и действует так, как будто бы и не было никакого поворота. В этом отношении крайне характерен рассказ моего друга искусствоведа и куратора Виталия Пацюкова о его знакомстве с Владимиром Тарнопольским, который во время их первой встречи выражал опасения насчет того, что Пацюков вряд ли поймет его музыку, ибо эта музыка сложна для понимания так же, как для нашего понимания сложна абстрактная живопись. Конечно же, то, что это было сказано Пацюкову, который знает и понимает современную музыку гораздо глубже и лучше большинства теперешних композиторов, представляется забавным уже само по себе, но в данном случае я хотел бы обратить внимание совсем на другое, а именно на то, что, ассоциируя свою музыку с абстрактной живописью, Тарнопольский тем самым ассоциировал себя с Поллаком, Де Кунигом, Ротко, Менесье, Фотрие или Хартунгом, то есть с корифеями абстрактной живописи 1950-1960-х годов. Другими словами, Тарнопольский ассоциировал себя с миром, в котором еще не началась деятельность Раушенберга, Джеспера Джонса, Уорхолла или Бойса и в котором на смену абстрактному экспрессионизму еще не пришли поп-арт и концептуализм. Здесь, очевидно, речь должна идти о некоем стадийном отставании композиторского сознания от сознания общехудожественного; и я думаю, что это отставание свойственно не столько лично Тарнопольскому, сколько всему композиторскому сообществу. Вообще создается такое впечатление, что этому сообществу так и не удалось преодолеть перевал «неумолимого и решающего поворота», о котором говорил узьбековский Брюно, и что все это сообщество так и осталось жить по ту сторону горного хребта, отделяющего новый мир от мира «абстрактного экспрессионизма». Во всяком случае, книга Виктора Екимовского, называемая «Автобиография» и подробнейшим образом описывающая московскую

композиторскую жизнь 1980-1990-х годов, является бесспорным подтверждением такого предположения.

Интересно, что сам Екимовский, будучи, безусловно, умным и чувствующим человеком, явно отдает себе отчет в том, что происходит что-то не то, иначе он не прокомментировал бы свой собственный композиторский манифест, абсолютизирующий приоритет новации, следующими словами: «Этот текст был написан для издательства Сикорского в 1984 году, когда краеугольная установка авангарда на поиски нового уже стала терять актуальность, одновременно теряя и самых рьяных своих адептов. Так, боготворимый мною Шнитке постепенно, как бы незаметно превращался в признанного классика-декадента, Денисов откровенно остановился на самоэпигонстве, такие крайние экспериментаторы в прошлом, как Сильвестров, Пярт, Мартынов, в сущности выбыли из авангардной игры, Пендерецкий с Лютославским до неприличия заромантизировались, Булез ударился в дирижерство, публично объявив бессрочный перерыв в сочинительстве, Лигети же подвел печальный итог всему этому процессу: Я нахожусь в состоянии композиторского кризиса, который постоянно медленно подкрадывался уже в 1970-е годы. И это не мой личный кризис: я считаю, что это кризис целого поколения». Тем более удивительным представляется тот факт, что, написав эти слова и приведя столь выразительное высказывание Лигети, Екимовский тем не менее продолжает настаивать на приоритете новизны: «Я твердо убежден в поставленной перед собой творческой задаче: новое должно быть новым во всех мыслимых отношениях».

Сам Екимовский, вслед за Николаем Корндорфом, квалифицирует свою позицию как героическую, однако мне эта позиция представляется не столько героической, сколько не до конца продуманной. В самом деле, как можно совместить абсолютизацию новизны с заявлением самого же Екимовского о том, что уже в 1984 году краеугольная установка авангарда на новизну стала терять актуальность? Следует ли это понимать в том смысле, что производство новизны стало неактуальным? И если это так, то можно ли из этого сделать вывод, что Екимовский занимается чем-то неактуальным, то есть второстепенным? Впрочем, тут, очевидно, нужно самому Екимовскому предоставить возможность разобраться в этой путанице.

Меня же больше занимает его заявление о необходимости «быть новым во всех мыслимых отношениях». Мне кажется, что то, что делает Екимовский, не является «новым во всех мыслимых отношениях», ибо он всего лишь воспроизводит модель создания новизны образца 1960-х годов прошлого века, а это отнюдь не исчерпывает «всех мыслимых отношений новизны». Более того, это сужает проблему новизны до проблемы языково-структурных новаций, оставляя за скобками область контекста, то есть ту самую область, где сейчас, по моему мнению, и могут осуществляться подлинные новации. И если взглянуть на творческую установку Екимовского с этой точки зрения, то она представится не столько новаторской, сколько консервативной, отстаивающей идеалы новизны сорокалетней давности — чем-то вроде позиции Вознесенского или Аксенова, перенесенной в сферу музыки. Впрочем, все это тем не менее не мешает мне испытывать большую симпатию и к его личности, и к его музыке, а в особенности же к его «Лунной сонате», являющейся, безусловно, замечательным опусом.

Самое же главное заключается в том, что в отличие от более молодых композиторов, которые уже просто ничего не чувствуют, Екимовский, как мне кажется, чувствует что-то неладное. Он понимает то, о чем говорит Лигети. А ведь Лигети говорит не о своем кризисе и даже не о кризисе своего поколения, но о фундаментальном, системном кризисе самого принципа композиции. Этот кризис является тем, что теперь принято называть «цивилизационным вызовом», и этот «цивилизационный вызов» обращен ко всем композиторам. Конечно же, композиторы могут и не услышать этот вызов, но они должны знать то, что если они не услышат его, то, в свою очередь, будут не услышаны той реальностью, в которой они пребывают. И мне кажется, что книга Екимовского, описывающая московскую композиторскую жизнь 1980-1990-х годов, представляет собой

идеальную иллюстрацию того бесчувствия, которое композиторское сообщество проявляет по отношению к фундаментальному вызову, вопрошающему о смысле и целях композиторской деятельности. При чтении этой книги меня не покидало ощущение того, что я имею дело с описанием какой-то игры в детской песочнице или с описанием построения каких-то песочных домиков, куличиков или

пирожков, которые вряд ли могут иметь что-то общее с проблемами, волновавшими тогда все остальное художественное сообщество. Наверное, поэтому совершенно не случайно на композиторских концертах того времени нельзя было увидеть никого из актуальных художников, литераторов, театралов или киношников. Точно так же и композиторов вряд ли удалось бы увидеть на выставках, литературных чтениях, театральных премьерах, перформансах, инсталляциях и других знаковых событиях, определяющих лицо художественной жизни 1980-1990-х годов. Это выпадение композиторского сообщества из общего контекста культурно-художественной жизни со временем стало только прогрессировать. То, что в поколении Екимовского (и, кстати, в моем поколении) представлялось детской игрой под открытым небом, совершающейся под шелест листвы дворовых деревьев и под пересуды отдыхающих пенсионеров, в следующем композиторском поколении превратилось в процесс, протекающий в безвоздушном пространстве пробирки, полностью изолированный от внешнего мира. Здесь мне вспоминается достаточно злая характеристика, данная некоторым произведениям Денисова моим консерваторским другом, ныне председателем московского Союза композиторов и вообще замечательным и язвительным человеком Олегом Галаховым, который назвал эти произведения пробирками с заспиртованными сперматозоидами. Это становится особенно забавно, если вспомнить, как во время наших хороших отношений с Денисовым он рассказывал мне о том, что при написании музыки к какому-то научно-популярному фильму режиссер потребовал от него сочинить тему сперматозоида, и как он нашел удачное решение, придумав озвучить этого персонажа бас-кларнетом. Впрочем, может быть, для произведений Денисова эта характеристика несколько и чрезмерна, но для продукции молодых композиторов она, мне кажется, подходит, что называется, в самый раз. Во всяком случае, каждый раз, когда я так или иначе сталкиваюсь с их опусами, мне неизменно вспоминаются едкие слова Олега.

Однако неверно было бы думать, что стадийное отставание композиторского сознания от сознания общехудожественного является специфически советской или постсоветской приметой. Ярким примером такого отставания может служить современное композиторское сообщество Германии, возглавляемое их лидером

Лахенманом. Если московскую композиторскую жизнь 1980-1990-х годов можно сравнить с игрой на детской площадке, то, говоря о немецких композиторах того времени, нужно явно брать выше. Тут уместнее говорить о «Парке юрского периода» Спилберга или о «Затерянном мире» Конан Дойла, то есть о таких территориях, где современный человек может встретить живых динозавров от авангарда. Любопытно вспомнить, как в свое время Сильвестров пытался увещевать этих динозавров. В своем послании к ним он писал: «Дорогие коллеги! Зима уже давно кончилась. Пора листики выпускать. Музыка не может больше отражать только напряжение, ужас, шипение, гудение, она не в состоянии лишь царапать, скрежетать, пусть и в структурно оформленном виде. Естественный период заморозков прошел. Необходимо, чтобы на музыкальном континууме расцвели цветы, а то и плоды. Предлагаю свой опыт выпуска листиков». К этим словам он приложил несколько компакт-дисков со своей безумно красивой музыкой. Но куда там! Немецкие динозавры и по сей день продолжают угрожающе шипеть, класать зубами и размахивать чешуйчатыми хвостами. Впрочем, они пугают, а нам не страшно, ибо трудно заставить себя бояться людей, которые до сих пор продолжают искренне верить в возможность прямого высказывания.

32

Но тут, наверное, настало время попробовать разобраться с проблемой прямого высказывания, ибо за последнее время мне пришлось выслушать немало недоуменных вопросов по этому поводу. Вот и совсем недавно, во время нашей очередной композиторской посиделки у Паши Карманова, Антон Батагов, говоря о моей последней книге и в общем-то положительно оценивая ее, вместе с тем принялся категорически утверждать, что в музыке не может быть никакого «непрямого» высказывания и что любое звукоизвлечение есть уже прямое высказывание. Обстановка того вечера не позволила углубиться в эту тему, ибо нам предстояло прослушать еще несколько записей, да и мне не хотелось обременять

общий разговор столь специфической проблемой, но теперь, когда я не боюсь нарушить общий ход беседы, можно попытаться ответить на реплику Антона.

Когда я рассказываю о прямом высказывании своим студентам, то начинаю с бильярда. Всякое высказывание можно уподобить посылке бильярдного шара в лузу, ибо каждое высказывание имеет побудительный мотив — в данном случае желание загнать шар в лузу, и цель — в данном случае собственно попадание шара в лузу. Шар может попасть в лузу — в таком случае это будет удачное высказывание, но шар может и не попасть в лузу — и тогда это будет неудачное высказывание, ибо совершенно естественно считать неудачным то высказывание, которое, будучи высказано, не достигает своей цели. Но помимо этого могут быть и другие различия. Так, шар может попасть в лузу в результате прямого, непосредственного удара, но может попасть туда и в результате рикошета от бортика бильярдного стола. Кстати, такой рикошетный удар в бильярде называется бриколажем. Во всяком случае, Леви-Стросс, введший этот термин в антропологический контекст, замечает, что «в своем прежнем значении глагол “bricoler” применяется к игре в мяч, к бильярду, к охоте и к верховой езде, — обычно, чтобы вызвать представление о неожиданном движении: отскакивающего мяча, лошади, сходящей с прямой линии, чтобы обойти препятствие». Подобно тому, как бильярдный удар может быть прямым и рикошетным, так и высказывание может быть прямым и «непрямым», и в случае непрямого высказывания роль бортика бильярдного стола, от которого отскакивает шар, будет выполнять уже существующее, постороннее высказывание. Таким образом, при прямом высказывании для достижения цели я говорю нечто свое от себя, а при непрямом высказывании я достигаю цели, отсылая к уже сказанному кем-то, то есть к уже существующему высказыванию. Здесь стоит заметить, что китайская классическая литература, в отличие от литературы западноевропейской, — это царство непрямого, отсылающего высказываниями это я говорю к тому, что в разных культурах у прямого и непрямого высказывания могут быть различные приоритеты и различные статусы.

Разобравшись с проблемой прямого и непрямого высказывания на студенческом уровне, можно попытаться ответить и на реплику Антона, но для ускорения процедуры ответа я позволю себе несколько заострить проблему и сказать, что вообще нет и не может быть никакого прямого высказывания. Конечно же, человек, извлекающий из рояля некие созвучия, волен полагать, что тем самым он осуществляет прямое высказывание, но при этом не учитывается, что сам звук рояля может рассматриваться как высказывание тех людей, которые его создавали и которые заставили звучать его так, как он звучит. Причем здесь речь должна идти не о каких-то абстрактных, условных людях, но о конкретных человеческих сообществах, каждое из которых обладает, к тому же, коллективным собственным именем: Бехштейн, Стейнвэй, Рёциш, Циммерман или Ямаха, и каждое из этих имен обладает своим неповторимым голосом, своим неповторимым звучанием. Так что человек, играющий на рояле, высказывается через посредство высказывания людей, создавших этот рояль. Кроме того, извлеченное из рояля созвучие обуславливается еще массой факторов, таких как пребывание в зоне действия темперированной системы, необходимость воспроизведения классического или джазового прикосновения к клавишам или обремененность общепринятыми представлениями о «хорошем» и «плохом» звучании рояля. Все эти факторы ограничивают область собственно прямого высказывания в общей массе высказывания, в результате чего область собственно прямого высказывания уменьшается в своих размерах, как шагреневая кожа.

Вообще прямое высказывание походит на кочан капусты. Когда, желая узнать, что же это такое, начинаешь отделять от него обуславливающие его факторы, то дело начинает выглядеть так же, как при обрывании капустных листьев с кочана. Кочан становится все меньше и меньше, пока от него не остается одна кочерыжка. Вот это-то и есть собственно прямое высказывание, думаешь ты, но тут же начинаешь понимать, что это тоже всего лишь некая сумма бытовых, социальных и антропологических факторов. В случае с Антоном, используя его приверженность буддизму, ему можно было бы сказать, что то, что он считает своим прямым высказыванием, на самом деле есть не что иное, как высказывание его кармы, которая

говорит не только через его дела, поступки и слова, но и через его прикосновение к клавиатуре рояля. Так что нет и не может быть никакого прямого высказывания, есть лишь сумма факторов, создающих иллюзию существования прямого высказывания.

Наверное, совершенно неслучайно сомнение в возможности прямого высказывания возникло в 1960-е годы прошлого века одновременно с появлением концепций смерти автора и смерти субъекта. Сейчас концепция смерти автора часто воспринимается в каких-то гротескных тонах наподобие того, что автор, идя по улице, вдруг хватается за сердце и падает замертво. Не менее комично выглядит и представление о том, что смерть автора наступает вследствие того, что «все уже написано» и ничего нового написать уже просто невозможно. На самом деле, концепция смерти автора представляет собой полемически заостренный анализ представлений о своевольном и своевластном индивиде «буржуазного сознания» — просветительской, романтической и позитивистской иллюзии, игнорирующей реальную зависимость человека от бытовых, социальных, антропологических и теологических условий его существования. Именно такое принципиальное изначальное непринятие во внимание этой зависимости и создает иллюзию возможности прямого высказывания. Однако эта иллюзия есть поистине великая иллюзия, ибо именно она взывала к жизни все величайшие достижения героико-трагической эпохи европейского буржуазного сознания, начиная от Бетховена и Шуберта и кончая Шёнбергом и Веберном. Нам, людям начала XXI века, остается только тяжело и болезненно завидовать тем великим, которые жили в ту великую эпоху и были одержимы великой иллюзией возможности прямого высказывания. Но что делать? Французские структуралисты и постструктуралисты не оставили камня на камне от этой иллюзии. Конечно же, к этим французам можно относиться по-разному, к ним можно относиться даже и весьма скептически, но невозможно отрицать того, что они четко и бескомпромиссно выполнили роль «санитаров леса». Во всяком случае, после них становятся абсолютно невозможными высокопарные рассуждения о вечных ценностях искусства, которые так любят вести наши исполнительские звезды. Что же касается возможности прямого высказывания, то разоблачение этой иллюзии нельзя рассматривать как некое «изобретение»

французских философов. Они являлись, скорее, бесстрастными свидетелями и хроникерами того цивилизационного сдвига, который начался с распада колониальной системы и суть которого заключалась в крушении европоцентрического сознания и в ослаблении творческого потенциала Европы.

Если же вернуться к реплике Антона Батагова, то лично мне кажется, что здесь его слова кардинальным образом расходятся с его композиторской практикой. Во всяком случае, его лучшие и знаковые произведения представляют собой образцы чего-то диаметрально противоположного понятию прямого высказывания. Ярким примером этого может служить произведение “Prayers and Dances”, являющее собой «документальную музыку», то есть традиционную буддийскую музыку, записанную Батаговым в монастырях и храмах Непала и представленную им в качестве документа на двух компакт-дисках. Что бы там ни говорил Антон, но это явно не прямое, а именно отраженное, или «бриколажное», высказывание. Еще в большей степени это относится к «Тетраксису» — произведению, которое я бы мог назвать великим, если бы считал возможным применять это слово к продукции живущих композиторов. Но это действительно из ряда вон выходящее произведение. И оно может характеризоваться самыми разными понятиями, только ни в коем случае не как «высказывание» и тем более «прямое». Вообще, если дело касается пифагорейской «гармонии мира», или “musica mundana”, то ни о каком высказывании речи быть вообще не может. Так что далеко не всегда следует верить тому, что композиторы говорят о своей музыке.

33

«Мой Господь, ну почему ты говоришь так невразумительно?» — вопрошает Марк Падмор, исполняющий роль Данте в «антиопере» Владимира Мартынова “Vita Nova”. Не думаю, что кто-нибудь из публики, кроме вконец одуроченных, решился ответить на этот вопрос, узрев нагромождение этого русского вздора...

Музыка Мартынова заталкивает постмодернизм в крайности, дабы скрыть недостаток вдохновения и реакционные, консервативные убеждения о якобы невозможности прогресса...

Мне представляется очень удачным ход мысли Петра Пospelова, сравнившего ситуацию моего провала на страницах лондонской и нью-йоркской прессы с ситуацией Фицкарральдо, героя одноименного фильма Херцога, захотевшего построить в перуанской сельве оперный театр и пригласить туда Карузо, но потерпевшего полное фиаско и спущенного разъяренным индейским племенем вниз по речным порогам на уже не принадлежащем ему пароходе. В результате всей этой истории Фицкарральдо оказывается сидящим на палубе этого злосчастного парохода, где, раскуривая сигару и блаженно улыбаясь, он наслаждается тем, как заезжая труппа поет оперу Беллини «Пуритане». Полностью принимая это сравнение, я все же хочу обратить внимание на некоторое различие, существующее между нашими ситуациями. Если Фицкарральдо есть только персонаж, только участник события, то я являюсь одновременно и персонажем и свидетелем того, что происходит с персонажем, причем свидетелем, склонным не только рефлексировать над происходящим, но привыкшим еще и письменно фиксировать результаты своей рефлексии, ведь я имею не только застарелую привычку писать музыку, но вдобавок к этому я со временем обрел привычку еще и писать книги о музыке, — вот почему все произошедшее я воспринимаю двояко, а именно как непосредственный участник и как сторонний наблюдатель, всегда готовый поведать о результатах своих наблюдений. Конечно же, мне как композитору обструкция, устроенная критиками, не доставляет особенного удовольствия, впрочем, как не доставляет и особенно болезненных ощущений, но для меня как автоархеолога и музыкального антрополога эта обструкция является поистине подарком судьбы, ибо здесь все мы — и я, и мои

оппоненты — сказали и написали все, что хотели сказать и написать, благодаря чему все мы — и я, и мои оппоненты — превращаемся в объект моих автоархеологических и музыкально-антропологических исследований.

Вообще-то, еще задолго до лондонских и нью-йоркских событий я начал подумывать о написании новой книги, продолжающей линию «Конца времени композиторов» и «Зоны Opus posth», в которой собирался рассмотреть достаточно непростые отношения, сложившиеся между мной и музыкальным академическим сообществом, и которая носила предварительно-условное название «Записки удачливого неудачника». Но когда я начал писать ее, то тут же почувствовал, что в общем контексте культурной жизни музыкальная проблематика становится все менее и менее актуальной, в результате чего я решил переключиться на другие темы, что привело к написанию и изданию фрагментов «Пестрых прутьев Иакова», подразумевающих дальнейшую разработку проблемы отношений визуального и вербального. Однако, когда я ознакомился с интернет-обсуждением лондонских рецензий на сайте OpenSpace.ru, то почувствовал, что на какое-то время мне все же следует вернуться к музыкальной теме, тем более что название поспеловской статьи «Пусть неудачник плачет», задавшее тон всему обсуждению, как бы неявно полемизировало с предполагаемым названием моей заброшенной книги, тем самым провоцируя меня к продолжению ее написания и к дальнейшему рассмотрению проблемы «удачливого неудачника» в контексте современной музыкальной жизни.

Фигура удачливого неудачника должна совершенно по-новому высвечивать смысловое соотношение удачи и неудачи, успеха и провала. В обществе, в котором царит культ успеха, и в мире, в котором успех становится единственным критерием истинности, а между достижением реальности и достижением успеха ставится знак равенства, феномен неудачи обретает особенное значение. Неудача превращается в некий альтернативный канал, по которому реальность еще как-то может послать нам весть о себе. Конечно же, для того, чтобы стать таким каналом, неудача должна перестать быть простой, или «неудачной», неудачей и превратиться в некую особенную, «удачную неудачу», то есть в такую неудачу, которая дарует возможность осознать суть происходящего и приводит нас к озарению, вызванному

переживанием постижения реальности, — к тому самому озарению, возможность которого в современном обществе прочно блокируется успехом. Даже если неудача сама по себе далеко не всегда может пробить броню успеха, то правильно пережитая неудача почти всегда готова вывести нас на новые горизонты понимания.

Так, я думаю, что, только потерпев неудачу, Фицкарральдо смог по-настоящему осознать и оценить то, что он знает и чего никогда уже не узнают индейцы перуанской сельвы, — во всяком случае финал фильма, в котором, раскуривая сигару, Фицкарральдо наслаждается «Пуританами» Беллини, наводит именно на эту мысль. И если это действительно так, то получается, что неудача постигает не Фицкарральдо, но то индейское племя, которое так никогда и не узнает то, к чему столь неудачно Фицкарральдо пытался его приобщить. Однако здесь возможен и другой поворот проблемы. Возможно, индейцы знают нечто такое, что превращает в бесполезные и даже вредные пустяки все то, к чему их пытается приобщить Фицкарральдо и что Фицкарральдо так любит. В таком случае получается, что неудача постигает и не Фицкарральдо и не индейцев, но великую западноевропейскую музыку с ее претензией на универсальность — ведь с точки зрения перуанских индейцев она представляется не более чем бесполезным и даже вредным пустяком, и, надо признать, что в своем отношении к западноевропейской музыке вообще и к опере в частности перуанские индейцы отнюдь не одиноки. Достаточно вспомнить, что на протяжении долгого времени советская власть прилежно исполняла роль Фицкарральдо, строя оперные театры в столицах среднеазиатских республик и всячески содействуя созданию опер на основе национальных эпосов. Как всем хорошо известно, со временем эта затея полностью провалилась, но здесь возникает вопрос: что именно потерпело неудачу в ситуации этого провала? Конечно же, можно сказать, что неудачу претерпела советская власть, явив собой образ бездарного и неуклюжего миссионера великой оперной идеи. Можно сказать также, что неудачу претерпела сама великая оперная идея, оказавшаяся в глазах носителей традиционного ислама и суфизма всего лишь бесполезным и даже вредным пустяком. Но можно сказать еще, что неудачу претерпело традиционное исламо-суфийское мышление, оказавшееся не в состоянии

воспринять и ассимилировать великую идею западноевропейской оперы и тем самым лишившее себя возможности наслаждаться шедеврами Монтеверди, Моцарта, Вагнера и Берга. Так или иначе, можно утверждать, что неудачу потерпели все стороны, все участники данной исторической ситуации, и, таким образом, здесь, так же как и в случае Фицкарральдо и индейцев, речь должна идти даже не о цивилизационной неудаче, но о неудаче межцивилизационной. И такая постановка вопроса вполне закономерна, ибо в век тотальной глобализации и преобладания мегаполисной модели культуры, перемешивающей и перемалывающей многочисленные этносы, любая настоящая неудача является именно межцивилизационной неудачей.

Однако помимо цивилизационных и межцивилизационных неудач, преследующих оперное искусство, в наши дни все явственнее проступают контуры более всеохватной, глобальной неудачи, и этой глобальной неудачей является неудача, постигшая саму музыку. То, что мир, по видимости, полный музыки и готовый, кажется, вот-вот лопнуть от ее переизбытка, на поверку оказывается музыкально опустошенным миром, уже само по себе может представиться странным, но самое удивительное заключается в том, что этого отсутствия музыки в мире почти никто не замечает. Композиторы пишут музыку, музыканты поют и играют то, что написали композиторы, публика заполняет филармонические и оперные залы, а критики пишут об исполненных произведениях, и все это происходит так, как будто бы музыка, как и прежде, присутствует в мире. Предполагаемое название моей недописанной книги «Записки удачливого неудачника» как раз и должно было отражать эту парадоксальную ситуацию. Действительно, быть музыкантом в мире, который покинула музыка, это, конечно же, неудача. Но осознание этого факта есть уже большая удача, и не только потому, что на такое осознание способны очень и очень немногие, и даже не только потому, что это осознание приводит к пониманию реального положения вещей, но потому, что только в этом осознании может зародиться шанс возвращения музыки в мир, если такое возвращение вообще возможно. Но даже если это возвращение абсолютно невозможно, то все равно лучше пребывать вместе с музыкой, разделяя ее судьбу, чем, забывая о ее горестном

положении, стремиться к личному успеху и выдавать этот успех за победу самой музыки. Во времена, когда музыка терпит столь сокрушительную и столь очевидную неудачу, быть успешным музыкантом, мне кажется, не совсем честно. Впрочем, тут далеко не всегда можно говорить об умышленной нечестности, ибо успех и неудача зависят не только от самого человека, но и от его судьбы, и, стало быть, честность и нечестность человека тоже в известной степени должны предопределяться судьбой. И если учесть, что честность является достаточно важным модусом во взаимоотношениях человека с реальностью, то неудачник в наши дни — конечно же, если он настоящий удачливый неудачник, а не какой-то там заурядный неудачливый неудачник, — должен не плакать, как полагает Пospelов, но, наоборот, благословлять судьбу.

36

Большая часть вокала приходится на долю Данте, роль которого исполняет тенор Марк Падмор. Порой этого убедительного исполнителя было жалко, когда, к примеру, ему приходилось монотонно произносить фразу «Первый сонет делится на две части», тогда как ударные отбивают четкий ритм. Этот прием повторился примерно десять минут спустя, когда исполнялся второй сонет. Когда позже м-р Падмор сказал: «Третий сонет не делится на части», ему хотелось крикнуть «Браво!»

37

Боря, вы все-таки, прости Господи, ебанулись там. Пятая статья о Мартынове за последние два месяца. Когда моя опера в октябре (на которую, кстати, уже половина билетов продана) в Бохуме пройдет, вы хоть строчку напишете? Или мне для этого тоже надо будет что-нибудь пиздануть про конец культуры?

Меня всегда восхищали строки, с которых Ницше начинает «По ту сторону добра и зла»: «Предположив, что истина есть женщина, разве мы не вправе подозревать, что все философы, поскольку они были догматиками, плохо понимали женщин? И действительно, ужасающая серьезность, неуклюжая назойливость, с которой они до сих пор относились к истине, были непригодным и непристойным средством для того, чтобы расположить к себе именно женщину. Да она и не поддавалась соблазну — и всякого рода догматика стоит нынче с унылым и печальным видом. Если только она вообще еще стоит!» Эти строки с удвоенной силой стали вновь преследовать меня, стоило мне только начать перелистывать объемистый коллективный труд, созданный ведущими консерваторскими теоретиками и озаглавленный «Теория современной композиции», ибо если последовать примеру Ницше и хотя бы на минуту предположить, что музыка есть женщина, то просто не может не стать по-настоящему страшно за судьбу этой женщины-музыки, волею судеб оказавшейся в руках современных теоретиков музыки. Создается такое впечатление, что в отличие от философов Ницше, которые только плохо понимали женскую натуру, авторы этого труда вообще никогда не видели женщины, но зато всячески дают нам понять, будто переспали с ней десятки раз. Во всяком случае, ужасающая серьезность и неуклюжая назойливость философов в сравнении с поведением наших музыковедов начинает казаться неким утонченно-возвышенным образцом куртуазных манер.

Однако «Теория современной композиции» отнюдь не представляет собой чего-то особенного и из ряда вон выходящего. За очень редкими исключениями, которые только подтверждают общее правило, все сказанное выше с неменьшим успехом можно отнести ко всей массе современных музыкально-теоретических текстов. Сталкиваясь с этими текстами, поначалу даже невозможно понять, что это: конспект ли по сопромату, трактат ли по баллистике или же памятка по технике безопасности, — это может быть чем угодно, но если это действительно тексты о музыке, то просто невозможно не признать, что музыка терпит в современном мире

сокрушительную неудачу, а сами эти тексты являются знаками беды, в которую попала музыка. Одним из следствий этой общей беды является то, что весь массив музыкально-теоретических текстов или, говоря по-другому, весь музыкально-теоретический дискурс давно уже выпал из сферы гуманитарного знания, к которой, пусть с известными оговорками, его можно было отнести раньше. И тут дело вовсе не в том, что никакой, даже самый изошренный и подкованный гуманитарий не в силах овладеть премудростью этого дискурса, а в том, что сам музыкально-теоретический дискурс не отвечает никаким гуманитарным критериям. Выпав из сферы гуманитарного знания, этот дискурс в то же самое время не может найти себе настоящего пристанища ни в сфере естественно-научного знания, ни в сфере точных наук, но, не принадлежа ни к одной из сфер человеческого знания, музыкально-теоретический дискурс не может образовать и своей собственной сферы, ибо за ним практически уже не стоит никакой реальности, вернее, он презентует некую музыкальную практику, которой уже давно не существует. Вот почему вместо того, чтобы вести к пониманию сущности музыки, музыкально-теоретический дискурс всячески препятствует этому пониманию и фактически является непреодолимым препятствием на пути, ведущем к реальному соприкосновению с музыкой.

Во многом это связано с тем, что консерваторский музыкально-теоретический дискурс рассматривает музыку вне социологического, антропологического и теологического контекстов, а вне этих контекстов ни о какой музыке речи вообще быть не может, ибо музыка — это не текст, но контекст. В непонимании этого факта и заключается суть стадиального отставания музыкально-теоретического сообщества от сообщества художественного. Если стадиальное отставание композиторского сознания проявляется в том, что композиторы воспроизводят новационные модели 1960-х годов, концентрируясь на создании новых структурно-языковых образований и практически не задумываясь о контекстуальной ситуации, в которой они оказываются, то стадиальное отставание теоретического сознания проявляется в том, что, умея порою очень хорошо анализировать текст, теоретики до сих пор не создали ни механизмов, ни внятных методик, приспособленных к анализу контекста. Однако самое важное, может быть, заключается в том, что теоретики описывают музыку как

некую «объективно существующую» данность, то есть они упускают из виду фигуру наблюдателя, что в наши дни выглядит, мягко выражаясь, крайне наивно. Реальность — это сложная динамическая система взаимосвязей того, что подлежит наблюдению, с тем, кто осуществляет это наблюдение. Ни того, ни другого не существует по отдельности, а потому говорить о том и другом вне системы их взаимосвязей — это абсолютно бессмысленное занятие и вообще пустая трата времени. Если же учесть, что наблюдатель — это всегда «Я», причем не просто какое-то абстрактное «Я», но мое собственное «Я», то реальность музыки может открыться только через автоархеологию. Я уже писал о том, что автоархеология — это путь самопознания, и если я музыкант, то мой путь самопознания будет пролегать через музыку, и, стало быть, музыка — это и есть мой путь самопознания и моя автоархеология. А это, в свою очередь, означает, что нет и не может быть никакой «теории современной композиции» — может быть только музыкальная автоархеология. Причем у каждого человека может быть одна — его, и только его, автоархеология.

39

В какой-то момент Юровский завершает композицию, дирижируя тишиной, что напоминает мультфильмы Hoffnung'a. Каждый момент этого действия ужасен.

40

Вообще мысль о том, что может существовать некая «теория современной композиции», представляется мне абсолютно абсурдной. Нет и не может быть никакой такой теории — есть жизненный поток и есть смена поколений, которую практически можно ощутить только на своем личном, биологическом уровне. Вот сейчас я без конца слушаю “In principio” Пярта и “Dedication” Сильвестрова, записи которых мне любезно предоставил все тот же Паша Карманов в качестве последних и наиболее актуальных опусов наших любимых мэтров. И несмотря на то, что я прослушиваю эти записи с непросыхающими слезами восторга, в то же самое время я

не могу отделаться от ощущения пропасти, разделяющей меня и этих композиторов. Я чувствую, что я никогда не смогу сделать ничего подобного. Конечно же, можно сказать, что я никогда не смогу сделать этого потому, что у меня нет ни их таланта, ни их мастерства, — и я не отрицаю этого, но здесь есть и другое. У меня нет внутренней воли и внутреннего хотения делать то, что делают они. У меня нет для этого ни их самовлюбленности, ни их влюбленности в собственное творчество. Их возвышенно-серьезное отношение к собственной творческой личности порою кажется мне комичным, но в то же самое время я понимаю, что это мое отношение к их серьезности и мое желание дистанцироваться от нее есть показатель некоей «композиторской недостаточности», присущей не только мне, но, как мне кажется, всему моему поколению. Если для Пярта и Сильвестрова творчество — это «святое», то для нашего поколения творчество — это тоже как бы «святое», но только «святое до определенной степени». Мне кажется, что на проблему взаимоотношения композиторских поколений может пролить дополнительный свет одно место из «Автобиографии» Екимовского, которое я приведу сейчас без всяких сокращений ввиду его характерной выразительности.

«Нет никаких сомнений, что признание и Денисова, и Шнитке, и Губайдулиной, пусть даже с эпитетами в сверхпревосходных степенях — заслуженно, все трое — каждый в своем роде и каждый по-своему — бесспорно, выдающиеся личности. Закавыка же заключается в том, что эта вторая «могучая кучка», сама того не желая и не осознавая, заполонила собой все наше музыкальное пространство: концертные залы, средства информации, издательства, фирмы грамзаписей, кино, зарубежные заказы, наконец, менталитет публики, исполнителей, музыковедов etc., практически не оставив композиторам-единоверцам шансов на творческую конкуренцию. Еще в 60-х годах, задолго до триумфов «кучкистов», прожженный реалист-традиционалист Буцко пророчески говаривал неоперившемуся Корндорфу: «Это поколение ходу вам не даст». Имея в виду не личные качества оных, а ситуацию с первородством прорыва в музыкальном «железном занавесе». И ведь действительно не дало. Не потому ли на нашу генерацию в 80-90-е годы обрушился настоящий эмиграционный тайфун — Смирнов с Фирсовой, Лобанов, Раскатов, тот же

Корндорф (я, как считают, заслужил звезду Героя Советского Союза за то, что я еще здесь)? Не потому ли пока оставшиеся ни Вустин, ни Караев, дожив до пятидесятилетия, до сих пор не имели в Москве ни одного авторского концерта? И не потому ли утратили свою былую творческую активность Павленко, Харютченко, тот же Караев, занявшись иными, порой далекими от сочинительства делами?»

Этот импульсивный текст вроде бы и не нуждается ни в каких комментариях, и все же я добавлю сюда кое-что от себя, ибо мне хотелось бы уточнить несколько моментов. Прежде всего, нужно подчеркнуть, что речь должна идти не столько о самих Шнитке, Губайдулиной или Денисове, сколько о поколении, к которому они принадлежали. Буцко совершенно верно сказал: «Это поколение ходу вам (то есть нашему поколению. — В. М) не даст». И если говорить об этом поколении, то к нему относятся не менее значимые фигуры Сильвестрова и Пярта, и менее заметные композиторы Ленинграда, первопроходец советского авангарда Волконский и Щедрин, которого Гершкович назвал «Кабалевским XX века», авангардно мыслящие композиторы Прибалтики и Армении и такие композиторы с совершенно сломанными судьбами, как Каретников или Караманов. Что же касается нашего поколения, то я бы добавил к перечню Екимовского еще Рабиновича, Кнайфеля, Пелециса и себя. Разумеется, что и в таком виде этот перечень будет не полным, но он все же несколько расширяет представление о поколении, которое можно получить из текста «Автобиографии». Как бы то ни было, но Екимовский фактически говорит о двух композиторских поколениях, каждое из которых имеет определенную хронологическую «прописку»: это композиторы, рожденные между 1925 и 1940 годами, то есть композиторское поколение Шнитке, Денисова и Губайдулиной, и композиторы, рожденные между 1940 и 1955 годами, то есть то поколение, которому, по словам Буцко, предыдущее поколение «ходу не даст». Однако мне кажется, что тут дело совсем не в том, что предыдущее поколение не давало ходу нашему поколению, а в том, что наше поколение в силу ряда различных причин оказалось заметно «слабее в коленках». Что бы ни говорил Екимовский, но ни один композитор из нашего поколения не стал событием общекультурной жизни в той мере, в какой им становились свершения все тех же Шнитке, Денисова и Губайдулиной. Достаточно

вспомнить премьеры начала 1970-х годов Шнитке и Денисова, на которые было невозможно попасть и на которых присутствовали Кабаков, Янкилевский, Соболев, Хржановский, Харитонов — словом, цвет московской художественной элиты, и сопоставить это с композиторскими концертами 1980-1990-х годов, на которых, кроме самих композиторов и музыковедов, никого невозможно было увидеть, чтобы понять, что сочинение музыки превратилось в узкоцеховое дело и что композиторы нашего поколения не способны создать уже нечто такое, что могло бы вызвать интерес за пределами этого цеха. Собственно говоря, книга Екимовского является красноречивым свидетельством этого.

Однако ошибочно было бы полагать, что такое соотношение композиторских поколений есть следствие особенностей советской и постсоветской истории. Действительно, на первый взгляд кажется совершенно очевидным, что поколение Шнитке, Денисова, Пярта и Сильвестрова — это поколение, успешно борющееся не только с идеологическим давлением, но с самим режимом, и это мужественное противостояние режиму, выраженное в звуках, было интересно и нужно всем нормально мыслящим людям, независимо от того, были ли они художниками, режиссерами, поэтами или музыкантами. В наше время, то есть во время, когда наше поколение начало выходить на сцену, острая фаза противостояния режиму прошла; и если на долю поколения Шнитке выпала честь пробивания брешки в идеологической стене, то нашему поколению оставались лишь различные способы проникновения сквозь эту пробитую брешку, что было уже не так интересно и не так эффектно, почему наше поколение и было обречено на изначальную вторичность, несмотря на то что в его рядах могли иметь место таланты и личности не менее яркие, чем Денисов или Шнитке. В таком рассуждении есть известная доля правды, но отнюдь не вся правда, ибо на Западе, где не было никакого идеологического прессинга и не было нужды бороться с официальной идеологией, героически пробивая брешки, тем не менее можно наблюдать то же самое соотношение композиторских поколений.

Поколение западных композиторов, рожденных между 1925 и 1940 годами, — это поколение Штокхаузена, Булеза, Берио, Кагеля, Пуссера, Стива Райха, Филипа Гласса и других первооткрывателей и первопроходцев, к которым, безусловно,

принадлежат и родившиеся несколькими годами раньше Ксенакис, Лигети и Ноно. По сравнению с этими именами имена композиторов, родившихся между 1940 и 1955 годами, выглядят гораздо более скромно, и, хотя среди этих композиторов есть целый ряд очень ярких, успешных и раскрученных имен, таких как Джон Адаме, Тан Дун или Фернихоу, все же никому из них так и не удалось стать событием, сопоставимым с масштабом Штокхаузена, Булеза или Ксенакиса. Таким образом, хотя на Западе не было ни борьбы с официальной идеологией, ни радости победы над ней, тем не менее разница между поколением композиторов, рожденных между 1925 и 1940 годами (назовем его поколением “А”), и поколением композиторов, рожденных между 1940 и 1955 годами (назовем его поколением “В”), становится, пожалуй, даже еще очевиднее, ибо здесь, на Западе, речь должна была идти не о преодолении идеологического гнета, но о преодолении чего-то гораздо большего, а именно о преодолении и подрыве самой основы западноевропейского принципа композиции. Это ниспровержение, осуществляемое композиторами поколения “А”, принимало самые разные формы. Это могло быть и разрушением вертикальной координации партитуры, которое встречается в “Zeitmass” и «Группах» Штокхаузена, или разрушением принципа последовательности изначально заданного материала, как в его же «Моментях» и “Klavierstück XI”, это могло быть и отказом от нотации, и переходом к «вербальным партитурам», это могло проявляться также и в применении принципа случайных процессов, введенного Кейджем, или в применении принципа микроизменений и постепенных процессов, провозглашенных Стивом Райхом. Если прибавить к этому беспрецедентное расширение музыкальных средств, происходящее в таких областях, как электронная, конкретная музыка или музыкальный театр, то нетрудно прийти к заключению, что поколение “А” не только окончательно ниспровергло фундаментальные основы западноевропейского принципа композиции, но и полностью исчерпало ресурс новационных шагов и новационных идей, не оставив на долю поколения “В” практически уже ничего. По правде говоря, этого ресурса не хватило уже самому поколению “А”, иначе Булез не сменил бы перо композитора на дирижерскую палочку, а Лигети не говорил бы о кризисе, который неумолимо подкрадывался к его поколению на протяжении 1970-х

годов. Они, как люди более масштабные и как люди, ближе нас стоящие к истине композиторства, ощущали надвигание этого кризиса, в то время как мы, композиторы поколения “В”, в массе своей оказались как бы вообще не в курсе того, что имеет место какой-то там кризис. Мы продолжали композиторствовать и творить как ни в чем не бывало, и в этой нечувственности кроется одна из основных причин изначальной вторичности поколения “В”.

Но, наверное, сильнее всего ощутить разницу между композиторами поколений “А” и “В” можно было при личном общении, в процессе которого у меня неизменно складывалось впечатление того, что они крупнее и масштабнее нас именно как люди. Может быть, это чисто субъективное ощущение, но что совершенно бесспорно, так это то, что по сравнению с композиторами поколения “В” они были гораздо в большей степени вкоренены в общехудожественную жизнь и обладали гораздо более обширным культурным кругозором. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно обратить внимание на их окружение. Так, Шнитке постоянно общался с Соостером, Кабаковым, Соболевым, Янкилевским и Хржановским, Сильвестров — с Геннадием Айги и Яковом Друскиным, через которого он одним из первых узнал Введенского, а Пярт — с иеромонахом Софронием, написавшим знаменитую книгу о старце Силуане. Все перечисленные люди являлись не просто художниками, поэтами, философами, режиссерами или церковными деятелями, но были, безусловно, наиболее радикальными, глубокими и утонченными специалистами своего времени. Общаясь с этими людьми, Шнитке, Сильвестров и Пярт оказывались на переднем крае интеллектуального фронта, в связи с чем они постоянно должны были рассматривать себя и свою композиторскую деятельность в более широком общекультурном контексте. Композиторы поколения “В” выпали из этого общекультурного контекста, о чем, как я уже говорил, красноречиво свидетельствует «Автобиография» Екимовского, которая, безусловно, является энциклопедией московской композиторской жизни 1980-1990-х годов, а выпав из него, они уже не могли составить полноценную конкуренцию композиторам поколения “А”. Это обстоятельство, в совокупности с тем, что поколением “А” был практически исчерпан ресурс новационных идей, и привело к ситуации, описанной в уже приведенной мною

цитате Екимовского: «Вторая «могучая кучка» (то есть композиторы поколения “А” — В. М) заполнила собой все наше музыкальное пространство... практически не оставив композиторам-единоверцам (то есть композиторам поколения “В”) шансов на творческую конкуренцию». Ну что же, точнее и откровеннее не скажешь!

41

Насколько серьезно мы можем относиться к «антиопере» Мартынова “Vita Nova”? Следует нам смеяться или плакать над этим чудачеством?

42

Однако жизнь идет свои чередом, и вслед за поколением “В” пришло поколение “С”, то есть поколение композиторов, рожденных между 1955 и 1970 годами. Это поколение настолько безлико и настолько безымянно, что о нем даже не стоило бы и писать, если бы не одно важное обстоятельство, а именно то, что в среде этого поколения появилось несколько имен, свободных от зашоренности, навязшей в зубах «общекомпозиторской» догматики. В поколении “В” такого быть, очевидно, просто не могло, ибо композиторы этого поколения были полностью подавлены авторитетом Шнитке, Губайдулиной и в особенности Денисова, который, сам будучи человеком ригористических и сектантских наклонностей, заразил такими наклонностями и своих последователей. Ко времени выхода на сцену поколения “С” авторитет этих культовых фигур заметно ослаб, а вместе с ослаблением культа потускнели и сами идеалы авангарда 1960-х годов. Все это вместе взятое, очевидно, и способствовало появлению в композиторской среде неких «альтернативных» фигур. Я не слежу за музыкальной жизнью и не знаю, как обстоят дела в этом смысле на Западе, но у нас в Москве возникла целая плеяда таких имен. С удовольствием и с радостью называю их: Антон Батагов, Сергей Загний, Иван Соколов, Павел Карманов, Алексей Айги и Ираида Юсупова. Совершенно разные, не похожие друг на друга композиторы, но их объединяет одно, а именно полное неприятие их

деятельности академическо-авангардным композиторским сообществом, и на этом я хотел бы остановиться подробнее, ибо этот момент представляется мне достаточно симптоматичным.

И тут вновь придется обратиться к «Автобиографии» Екимовского. В этой энциклопедии композиторской жизни имена Загния и Юсуповой попадают только в списках концертных программ, имена Карманова и Соколова удостоены парой не особенно лестных строк, а имени Айги нет даже в именном указателе, хотя его ансамбль «4'33» и упоминается в тексте. Но самое интересное связано с именем Батагова, который определен Екимовским даже не как композитор, но как «автор-любитель электроакустической и восточной музыки». Здесь мне видится если и не прямая аналогия, то косвенная параллель с ситуацией знаменитой выставки «0,10», на которой был представлен основной корпус супрематических работ Малевича во главе с «Черным квадратом», повешенным в красном углу. В процессе подготовки этой выставки между Малевичем и «амазонками русского авангарда» Поповой, Удальцовой и Экстер возник нешуточный конфликт. «Амазонки» — в то время приверженцы рафинированного кубизма — относились к супрематизму как к чему-то несерьезному и самодеятельному, и даже более того — как к облегченному декоративному дилетантизму, пригодному разве что в качестве образцов при вышивании. Чтобы отмежеваться от супрематизма и чтобы их работы не смешали с примитивными «орнаментами для вышивок», над своей экспозицией они вывесили плакат с надписью: «Комната профессионалов живописи».

Обвинение Малевича в непрофессионализме со стороны продвинутых «амазонок» является крайне типичным и характерным для ситуаций, в которых просто новое сталкивается с радикально новым. Примерно то же самое происходило и в случае Булеза, подозреваемого в непрофессионализме Кейджа в связи с его идеей случайных процессов, и в случае с Денисовым, подозреваемым в том же Сильвестрова в связи с его «Тихими песнями». В случае с Батаговым Екимовский продолжает линию Булеза и Денисова. Профессиональные шоры не дают ему возможности осознать, что радикально новое связано, как правило, не столько с прорывом в области профессионализма, сколько с мировоззренческим прорывом.

Зато это очень хорошо осознают радикально настроенные художники и литераторы, которые часто и охотно сотрудничают и с Батаговым, и с другими перечисленными здесь мною композиторами. Так, Юсупова постоянно сотрудничала с Д. А. Приговым, Загний сотрудничал с Анной Колейчук, Карманов — с группой АЕС+Ф. Сам Батагов сотрудничает с Л. Рубинштейном и с авангардным американским хореографом Биллом Т. Джонсом, который не только танцует, но и исполняет вокальную партию в «Музыке для 35 будд». Так что то, что не принимается профессиональным композиторским сообществом, совершенно очевидно пользуется спросом в среде актуальных художников, театралов и литераторов. И это лишний раз свидетельствует об оторванности композиторского сообщества от процессов общекультурной жизни и замыкании его в скорлупе узкопрофессиональных, цеховых интересов. Ведь те же самые Батагов, Загний, Карманов, Соколов, Айги и Юсупова хотя и являются формально принадлежащими к композиторскому сообществу, но на самом деле они гораздо чаще становятся героями различных художественных акций, чем участниками филармонических композиторских концертов. И в этом можно усмотреть еще один повод для размышлений о месте композитора в современном мире.

43

Размышляя о проблемах русской философии в одной из своих статей, Владимир Соловьев упомянул слова Робана Мавра о «ничто», в которых говорилось, что «ничто» — это столь прискорбное состояние, что не хватит всех слез мира для того, чтобы оплакать его. Если Соловьев вспомнил эти слова, с тем чтобы охарактеризовать состояние русской философии в конце XIX века, то я бы воспользовался ими для характеристики поколения композиторов, рожденных между 1970 и 1985 годами.

Во избежание недоразумений сразу же уточню, что я говорю не обо всем поколении, то есть не обо всех вообще людях, рожденных в эти годы, но только о тех из них, кто связал свою судьбу с профессиональной композиторской деятельностью,

и именно это композиторское поколение в дальнейшем я буду называть поколением “D”. Всякий раз, когда по воле случая мне приходится оказываться в консерватории и встречать там студентов композиторского отделения, я неизменно вспоминаю слова Робана Мавра, ибо невозможно представить себе ничего более достойного оплакивания, чем лицемерие человека, обучающегося композиции в наше время. Но что поделать? — таков удел композиторского поколения “D”, и, может быть, единственное его предназначение заключается в том, чтобы все остальные смогли извлечь из этой плачевной ситуации хоть какой-то урок.

Как-то жарким июньским днем, прогуливаясь по своим любимым Кисловским переулкам и прихлебывая прохладное пиво, я забрел в подворотню Рахманиновского зала, где встретил Тарнопольского. Здесь я должен на минуту прерваться, чтобы заметить, что ошибался, когда в самом начале этой книги писал о том, что Тарнопольский является деканом композиторского факультета. Оказывается, деканом композиторского факультета является Александр Кобляков, а Тарнопольский всего лишь заведует отделением современной музыки или чем-то в этом роде, толком я не знаю. Однако думаю, что тогда, в начале книги, я не очень погрешил против истины, ибо имя Тарнопольского значительно более широко известно в композиторских кругах, и поэтому для очень многих именно это имя ассоциируется с композиторским факультетом Московской консерватории. Как бы то ни было, но, увидев меня в подворотне Рахманиновского зала, Тарнопольский принялся рассказывать мне о некоей своей замечательной дипломнице и предложил подняться в свой кабинет, чтобы ознакомиться с ее партитурой, что и было тут же исполнено. Действительно, эта шестидесяти или семидесятистрочная партитура просто не могла не произвести впечатления своей масштабностью. Каждая из шестидесяти или семидесяти строчек представляла собой совершенно самостоятельную диссонирующую мелодическую линию, а по общей плотности и густоте материала эта партитура мало чем уступала «Группам» Штокхаузена или «Атмосферам» Лигети. Не говоря уже о том, что все это было выполнено на компьютере. Ни о чем подобном во время моего обучения не могло быть и речи, и я листал эту партитуру с ощущением прикосновения к какому-

то продукту инопланетного разума, в то время как стоявшая тут же создательница этой партитуры виделась мне представительницей этого разума.

Однако это ощущение начало покидать меня, когда, углубляясь дальше в партитуру, я обнаружил, что это не просто оркестровое произведение, но произведение, использующее текст Хармса «История дерущихся». И тут меня поразило уже другое, а именно несоответствие минималистичности и концептуальной репрессированности текста Хармса плотности и перенасыщенной густоте партитуры. На мой вопрос, является ли это несоответствие плодом осознанного художественного замысла, присутствовавшая тут же представительница инопланетного разума не дала какого-либо вразумительного ответа. И тут до меня дошло, что этого несоответствия для нее просто не существовало и что, обладая, по всей видимости, развитым композиторским слухом, она почти начисто была лишена общекультурного слуха, способного улавливать соответствия и несоответствия между музыкальным, литературным и художественным пространствами. Вообще, как я заметил, эта культурная глухота присуща многим представителям композиторского поколения “D”, но в данном случае меня удивило то, что Тарнопольский, будучи ведущим педагогом этой дипломницы, никак не отреагировал на это несоответствие, в то время как в своем собственном творчестве вроде бы не допускал ничего подобного. В связи с этим я подумал о том, что Шнитке, Денисов и тем более Сидельников обязательно отреагировали бы на такую особенность студенческой партитуры, а также о том, что причиной отсутствия подобной реакции у Тарнопольского явились не столько личные качества самого Тарнопольского, сколько качества, присущие всему композиторскому поколению “B”. В отличие от поколения “A” это поколение обладает гораздо меньшим педагогическим потенциалом, и, будучи еще хоть как-то в состоянии передавать последующим поколениям код композиторского письма, оно практически уже неспособно к передаче общекультурного кода, воспринятого им от поколения “A”. В результате этого композиторскому поколению “D” фактически уже не у кого перенять общекультурный код, и композиторы этого поколения становятся «композиторами и только композиторами» вне каких бы то ни было общекультурных ориентиров.

Один из моих интернетовских оппонентов, как раз принадлежащий к поколению “D”, написал забавную фразу о том, что «трезвомыслящая композиторская молодежь пачками бежит в Германию, где существует налаженная индустрия исполнения современной музыки». Забавным здесь является уже выражение «трезвомыслящая композиторская молодежь», ибо оно есть не что иное, как типичный образец оксюморона наподобие «горячего льда» или «круглого квадрата». В наше время трезвомыслящая молодежь не может быть композиторской молодежью, а композиторская молодежь не может быть трезвомыслящей в том смысле, что она просто не способна трезво и адекватно оценивать общекультурную обстановку, и это подтверждается, в частности, тем, что эта молодежь «пачками бежит в Германию». Что же касается «налаженной индустрии исполнения современной музыки», то эта индустрия есть не что иное, как старая авангардистская модель производства нового, редуцированная до состояния пространства потребления. Это поставленное на индустриальные рельсы воспроизведение авангардистского жеста Д.А. Пригова определял понятием «художественный промысел» наподобие жостовских подносов или хохломской посуды, а я определяю понятием «культурная рутина», подразумевающим состояние, при котором некогда живые культурные жесты рутинизируются и превращаются в продукты потребления. Если же этой хорошо налаженной индустрии исполнения современной музыки попробовать подобрать какой-нибудь евангельский образ, то им будет, скорее всего, пространство, в котором мертвые хоронят свои мертвецов. Впрочем, «композитор и только композитор» может чувствовать себя в этом пространстве вполне комфортно и самодостаточно.

44

Разговор о композиторских поколениях “А”, “В”, “С” и “D” я затеял для того, чтобы показать, что конец времени композиторов — это не некое одномоментное событие, но достаточно продолжительный и постепенный процесс, причем процесс, имеющий совершенно определенные хронологические рамки. Здесь дело обстоит

примерно так же, как и в случае начала времени композиторов, только в обратном порядке. Начало времени композиторов — это тоже постепенный процесс, длящийся около ста или ста пятидесяти лет, начинающийся с появления первых свободных органумов и заканчивающийся явлением первого в истории человечества композитора — Перотина Великого. Между этими двумя историческими точками располагаются стадии, характеризующиеся появлением органумов со все более и более явным присутствием композиторского начала: мелизматические органумы, затем развернутые мелизматические органумы эпохи Сен-Марсьяль, потом «почти что уже композиции» первого поколения школы Нотр-Дам во главе с Леонином, и, наконец, во втором поколении школы Нотр-Дам появляется магистр Перотин Великий, который отвечает уже всем требованиям понятия «композитор». Все это напоминает процесс выхода живых существ из воды на сушу. Сначала появляются кистеперые рыбы, затем — рыбы, выходящие на какое-то время на сушу, затем — земноводные амфибии и, наконец, ящеры, живущие на суше и даже летающие по воздуху — археоптериксы и птеродактили.

Если начало времени композиторов — это процесс постепенного становления метода композиции, завершающийся появлением фигуры композитора, то конец времени композиторов — это процесс постепенной инфляции идеи композиторской музыки, завершающийся превращением живого художественного жеста в художественный промысел и культурную рутину. Этот процесс распадается на ряд стадий, для выявления которых и следует прибегнуть к расчленению современного композиторского сообщества на поколения “А”, “В”, “С” и “D”. Но прежде чем говорить об этих поколениях, нужно сказать хотя бы несколько слов о «последнем поколении великих».

Это поколение заявило о себе в самом начале XX века, еще перед Первой мировой войной, причем заявило самым энергичным и категорическим образом, определив производимую им музыку как «новую» и «современную» музыку. Вообще-то, строго разбираясь, каждая композиторская музыка, созданная в определенное время, должна являться, с точки зрения этого времени, и новой и современной, однако об этом не объявляется специально, так как это как бы

подразумевается само собой. И музыка Моцарта, и музыка Шопена, и музыка Чайковского в свое время являлась именно новой и современной музыкой. В данном же случае новизна и современность ставились во главу угла, как основополагающие качества музыки и как гаранты ее истинности. Речь должна была идти не просто о «новом» и «современном», о «революционно новом» и «революционно современном», то есть речь должна была идти о революции, и то, что происходило, действительно являлось революцией. История композиторской музыки знает три революции такого масштаба: это *Ars Nova* — революция XIV века, *Musicì Nuova* — революция XVII века и, наконец, *Neue Musik* — революция, о которой сейчас и идет разговор. Эта революция вызвала ощущение открытия невиданных и безграничных возможностей развития музыки. В одном из своих писем Шёнберг писал, что открытие метода додекафонии продлит господство немецкой музыки как минимум на сто лет, и эти слова хорошо характеризуют то воодушевление, которым были охвачены музыкальные революционеры начала XX века. Однако в их творчестве можно усмотреть уже предвестия надвигающегося кризиса. Это проявилось и в подмеченной Адорно некоей «подточенности» и «ослабленности» самой идеи произведения, проявляющейся и в радикальном сокращении длительности и размеров произведений Веберна, и некоторых произведений Шёнберга, и в незавершенности таких фундаментальных произведений, как «Моисей и Аарон» Шёнберга и «Лулу» Берга, и в некотором творческом застое 1930-1940-х годов, и в ряде других признаков; однако ни о каком «конце времени композиторов» в этом «последнем поколении великих» речи быть еще не может. Все дело заключалось в том, что их новационный шаг оказался столь радикальным, что подвел их к границам возможностей самого принципа композиции, и следующий новационный шаг мог быть осуществлен только путем нарушения этих границ и переступания через них, что и было осуществлено поколением, вышедшим на историческую сцену сразу после Второй мировой войны, — то есть композиторским поколением «А».

Я называю это поколение поколением «А», ибо деятельность именно этого поколения представляет собой ту отправную точку, от которой начинается реальный отсчет часов и минут конца времени композиторов. Если в отношении к «поколению

последних великих» можно было говорить только о предвестиях, предчувствиях и предварительных симптомах конца времени композиторов, то в деятельности композиторов поколения “А” все эти предвестия, предчувствия и предварительные симптомы обрели совершенно конкретные и осязаемые формы. Именно в творчестве этих композиторов была дискредитирована и идея произведения как единого целого и завершенного в себе явления, и идея предустановленного последовательного изложения вместе с идеей предустановленного вертикального соотношения элементов, и сама идея нотного письма — словом, были дискредитированы фактически все основополагающие принципы, образующие фундамент здания композиторской музыки. Можно сказать, что поколение “А” взорвало это здание, и в этой связи мне вспоминаются слова Нади Буланже, сказанные ею Алексею Рыбникову, когда Рыбникова и меня, как лучших студентов консерватории, показывали ей в помещении Иностранной комиссии Союза композиторов весной 1966 года. «Нельзя жить на взрыве», — сказала она, и эти слова, мне кажется, как нельзя лучше передают суть того, что оставило поколение “А” последующим композиторским поколениям.

Вообще-то композиторам поколения “А” можно только позавидовать. Независимо от того, были ли они сами инициаторами взрыва или им только довелось жить в момент взрыва, в любом случае в этом есть что-то героическое. Пусть им и не хватает подлинного величия «поколения последних великих», но в героизме и бескомпромиссной смелости им отказать просто невозможно, и вот именно этого героизма явно недостает поколению “В”. Это вполне естественно, ибо взрыв-то уже произошел и необходимость в героизме просто отпала. Правда, можно взрывать кое-что помельче — то, что еще осталось от основного взрыва, и самое главное — можно совершенно искренне полагать, что взрыв — это не какой-то очень краткий момент, но протяженный процесс и что можно «жить на взрыве» — именно так полагают композиторы, определяющие лицо поколения “В”. Поколение “С” представляет собой некий ослабленный и разжиженный вариант поколения “В” с той существенной разницей, что в нем появляется ряд композиторов, которые начинают понимать, что жить на взрыве нельзя, но жить после взрыва все-таки как-то надо. Они

пытаются наладить жизнь на обломках здания композиторской музыки, латая зияющие бреши и дыры заплатами из обрывков разных некомпозиторских музыкальных практик, и это является, на мой взгляд, самым привлекательным из того, что происходит в этом поколении, хотя, по всей видимости, это и не определяет его лица.

Что же касается поколения “D”, то оно занимает особое место в истории музыки, ибо, если поколение “A” является исходным пунктом процесса, определяемого как конец времени композиторов, то конечным пунктом этого процесса является как раз поколение “D”. Композиторы этого поколения слишком умны и практичны для того, чтобы тешить себя иллюзией возможности жизни на взрыве и тем более для того, чтобы позволить себе просто выживать на обломках здания композиторской музыки, оставшихся после взрыва 1950-1960-х годов. Они весьма успешно научились тиражировать и привлекательно упаковывать иллюзию этого взрыва, тем самым превращая эту иллюзию в реальный продукт реального потребления. Собственно говоря, именно таким тиражированием взрыва «образца 1950-1960-х годов» и занимается «хорошо налаженная индустрия исполнения современной музыки» в Германии, благодаря чему «современная композиторская музыка» превратилась в некий товарный бренд, может быть, и не самый громкий на музыкальном рынке, но все же достаточно успешный и к тому же приносящий уверенные дивиденды некоторой известности и некоторого достатка. Как бы то ни было, но эта ситуация немецкого воспроизведения и тиражирования взрыва «образца 1950-1960-х годов» уж очень подозрительно напоминает ситуацию из упоминавшегося уже мною фильма Йоселиани со статуей деревенского божка, некогда ниспосылавшего дождь и исцелявшего от болезней, а ныне превратившегося в туристический сувенир.

В связи с поколением “D” о конце времени композиторов можно говорить уже не как о процессе, но как о состоянии, и это состояние есть не что иное, как культурная рутина, которая может продолжаться сколь угодно долго, создавая у некоторых впечатление наполненной жизни. На смену поколению “D” могут прийти другие поколения — поколение “E”, “F”, “G”, “H”, “I”, “J”, “K” и так до

бесконечности, но, сколько бы их ни приходило, все останется без изменений: композиторы будут заниматься своим художественным промыслом — писать современную композиторскую музыку, и это есть уже «окончательный и бесповоротный» конец времени композиторов, или, как сказано в Апокалипсисе, это будет «смерть вторая». Однако все может измениться самым чудесным образом с приходом поколения “X”, которое придет и скажет: «Нет никакой современной музыки, нет никакой старинной музыки, нет никакой музыки будущего, нет никакой композиторской или некомпозиторской музыки — есть просто музыка. Есть единая, всепронизывающая и всепроникающая музыка на все времена и на веки вечные». Я верю, что поколение “X” не только скажет, но и явит эту единую музыку, и все, что я говорил и говорю о конце времени композиторов, в конечном итоге сводится к одному — к чаянию прихода поколения “X”.

Однако этот приход может совершиться и гораздо раньше, чем можно предположить, так что вполне вероятно, не нужно будет ожидать долгой смены поколений “E”, “F”, “G” и т.д.

Это раньше поколения постепенно сменяли друг друга в естественном ходе рождений и смертей отцов и детей, а теперь время спрессовалось, и совершенно разные поколения могут жить одновременно бок о бок в один и тот же исторический момент. Так, современное композиторское сообщество представляет собой спрессованный конгломерат поколений “A”, “B”, “C” и “D”, в результате чего все стадии процесса конца времени композиторов сосуществуют одновременно. Однако для того, чтобы увидеть и понять суть этого уникального момента, необходимо отбросить совершенно бессмысленную теорию современной композиции со всеми ее консерваторскими премудростями и обратиться к другой теории — к теории композиторских поколений, набросок которой дан здесь в самых общих чертах. И, наверное, с разработкой этой теории следует поторопиться, ибо поколение “X” может прийти в любой момент, а с его приходом любые разговоры о «современной композиторской музыке» станут совершенно неактуальными.

Я думаю, что это действительно некая установка круга московских концептуалистов. Установка на самоуничтожение, переходящее в дикую агрессию ко всему, этим самоуничтожением не страдающему. Эта риторика есть и у Кабакова («я плохой рисовальщик», хотя он-то как раз, к счастью, лукавит), и у Пригова покойного (тоже как игровая модель), и у Загния («композиторов больше нет, а если кто считает, что он есть, тот шарлатан»). Да нет, дорогие мои концептуалисты, шарлатаны — это вы. Хочется сказать: ребята, идите себе на кухню и развивайте там свою частную кухонную эсхатологию, а нам не мешайте работать. Проблема, однако, еще в том, что не идут, потому что это ложное самоуничтожение сочетается у Мартынова с чудовищным махровым омерзительным русским мессианизмом. Именно он критику в Европе и отталкивает, а в России, к сожалению, привлекает. Как сказал, кажется, Загний в 1970-е годы, «если Мартынов скажет, что надо всем ездить на велосипеде, все начнут ездить на велосипеде». Как я уже раз написал, как раз без фигуры автора, Мартынова, его музыка совершенно бессмысленна. Никаким Булатовым с надписью «закат», на которого Боря ссылается, тут и не пахнет. Все предельно серьезно. И эта серьезность сводит на нет все достаточно скромные музыкальные достоинства Мартынова.

Тут, понимаете ли, вырабатываешь язык, смыслы разные, доискиваешься новой выразительности, выясняешь отношения с традицией, призываешь к умному слушанию, к душевному труду — и вдруг является Владимир Иванович и отодвигает тебя в сторону со всеми твоими исканиями и ласково этак до-мажорит со слушателем: «Музыкальное сообщество застряло где-то в середине XX века; оно все еще верит в силу прямого высказывания и требует его в музыке».

Не так давно мне попался на глаза манифест нового композиторского объединения, называемого «Сопротивление материала», или сокращенно «СоМа». Наверное, о нем вообще не следовало бы упоминать, ибо он не представляет собой ничего, кроме набора недодуманных до конца оборотов речи, как сказал бы Хайдеггер, однако первая его фраза показалась мне настолько забавной, что я просто не смог удержаться от искушения процитировать ее, — вот она: «Современная русская музыка — это мы». В этой фразе поражает не столько полное отсутствие чувства юмора и чувства реальности, сколько уверенность в существовании явления, называемого «русская музыка». Это уверенность, мне кажется, в свою очередь, опирается на весьма наивное предположение, согласно которому любой этнический русский, проживающий на территории России или когда-либо проживавший на ней, в случае написания музыки будет писать именно русскую музыку. Это действительно крайне наивное предположение, ибо на самом деле существование русской музыки напрямую связано с определенной социально-антропологической средой, и если эта среда в силу каких-то причин прекращает свое существование, то ни о какой русской музыке уже не может идти и речи.

Я не буду сейчас вдаваться в подробности относительно того, что социально-антропологической средой, породившей русскую музыку, явилась Российская империя XIX века, но обращаю внимание только на то, что XIX век в Европе — это век национальных музык. Если в XX веке музыка, для того чтобы быть «настоящей», «истинной» музыкой, должна была быть современной музыкой, то в XIX веке «настоящей», «истинной» музыкой могла быть только национальная музыка, и поэтому совершенно не случайно этот век являет взору невиданный парад национальных композиторских школ. Национальное самосознание каждого народа настойчиво требовало претворения своих особенностей в музыкальных звуках, и практически каждая европейская страна в это время создает свою национальную музыку и порождает своих национальных композиторов. В Польше это Шопен и Монюшко, в Венгрии — Лист и Эркель, в Чехии — Дворжак и Сметана, в Норвегии — Григ, в Германии, конечно же, великий провозвестник германского духа Вагнер, в

России, конечно же, Глинка и «Могучая кучка». Во всех этих случаях музыка понималась как некое национальное служение, а ее высшим призванием почиталось «выражение национального духа».

У каждой из этих национальных музыкальных школ была своя судьба. Некоторые из них имели успешное продолжение в XX веке, другие же совершенно заглохли. Что же касается русской музыки, то её судьба была предрешена Октябрьской революцией. В 1920-1930-е годы на территории бывшей Российской империи образовалась совершенно новая социально-антропологическая среда, и эта новая среда породила новую музыкальную данность — советскую музыку. Советская музыка отличается от русской музыки ровно в той же степени, в какой Советский Союз отличается от Российской империи. Несмотря на ряд генетических сходств, это принципиально противоположенные явления — что бы ни говорило сейчас молодое поколение специалистов, не желающих видеть здесь никаких различий. Сильно упрощая и обобщая проблему, можно сказать, что последними подлинно русскими композиторами были Рахманинов и Стравинский, а Прокофьев и Шостакович были первыми советскими композиторами. При этом любопытно отметить, что Прокофьев начал писать советскую музыку еще до революции, ибо такие его произведения, как Первый фортепианный концерт или «Классическая симфония», представляют собой не только типичные образцы советской музыки, но в 1940-1950-е годы они превратились в канонические образцы композиторской работы как для самого Прокофьева, так и для целого ряда других композиторов, являющихся типично советскими композиторами.

Вообще-то «советскость» музыки — это отнюдь не стилистическое понятие. Лично для меня это некое внутренне, трудно уловимое, но все же всегда ощущаемое качество, присущее произведениям самой разной стилистической принадлежности и самой разной идеологической направленности. Советская музыка — это и Свиридов, считающий себя русским композитором, и вторая «Могучая кучка» — Шнитке, Губайдулина и Денисов, кажущиеся на первый взгляд скорее некими «антисоветскими», нежели «советскими», композиторами, но при ближайшем рассмотрении обнаруживающие именно советскую природу, проявляющуюся, в

частности, в их искренней преданности идеалам Шостаковича. Впрочем, когда я говорю о советской музыке, то это не следует толковать в каком-то оценочном плане. Советская музыка может быть выдающейся музыкой — как Пятая симфония Шостаковича или Вторая скрипичная соната Шнитке, может быть заурядной — как «Поэтория» Щедрина или «Концерт для оркестра» Эшпая, а может быть вообще «никакой» — как вся музыка Кабалевского, но в любом случае она для меня так же узнаваема, как узнаваема русская музыка. Однако и советская музыка могла существовать только до тех пор, пока породившая ее социально-антропологическая среда была жизнеспособна и была в состоянии оказывать давление и всячески воздействовать на Сознание причастных к ней людей. В 1960-е годы жизнеспособность и давление этой среды заметно ослабли, в результате чего и могли появиться такие произведения, уже не имеющие ничего общего с советской музыкой, как «Тихие песни» Сильвестрова или “*Tabula rasa*” Пярта.

То, что названные произведения Сильвестрова и Пярта не имеют уже никакого отношения к советской музыке, отнюдь не означает того, что они представляют собой какую-то там «постсоветскую» музыку. Вообще мне кажется, что искусство второй половины XX века освобождается не только от обязанности быть национальным, но даже от обязанности быть привязанным к какой-то определенной социально-антропологической среде. Вернее будет сказать, что это искусство привязано к новой и общей для всего земного шара среде — к социально-антропологической среде мегаполиса, в которой любое проявление национального начала должно быть разумно дозировано, исходя из соображений всеобщей лояльности и политкорректности. Концертные залы, выставочные площадки и театральные подмостки не имеют принципиальных отличий друг от друга, где бы они ни находились — в Нью-Йорке, Париже, Амстердаме, Токио или Москве, и современный художник, оказываясь в этих пространствах, должен соответствовать их параметрам, то есть быть интернациональным, космополитичным и «наднациональным». Сказанное вовсе не означает полного отказа от национального начала в искусстве. Напротив, национальное как антураж, национальное как «оригинальная краска», национальное как остроумно разрабатываемый мотив может

иметь место и даже крайне желательно, однако национальное уже не может быть внутренним конструктивным моментом, не может быть внутренней движущей пружиной искусства, и, конечно же, искусство сейчас не может быть «высшим служением национальному духу», каким оно являлось в XIX веке, ибо в этом случае оно неизбежно будет обречено на отторжение и полную изоляцию.

Феномен «мировой музыки» нисколько не противоречит, но, напротив, подтверждает сказанное, ибо на нескончаемых полках супермаркета в современном мегаполисе должны выставляться продукты, производимые в самых разных местах земного шара, ибо в противном случае потребитель не сможет ощутить себя полноценным жителем мегаполиса, в котором «должно быть все», и не сможет быть причастным к переживанию наднационального космополитизма, вне которого невозможна сама идея потребления. Здесь уместно вспомнить советскую формулу, гласящую, что искусство социалистического реализма должно быть национальным по форме и социалистическим по содержанию. В приложении к настоящему моменту она может выглядеть примерно так: «Современное искусство должно быть национально по форме и мегаполисно (или, что то же, потребительски- рыночно) по содержанию». А если быть точнее, то следует говорить о том, что современное искусство может быть, а может и вовсе не быть национальным по форме, но оно обязано быть потребительски-рыночным, или мегаполисным, по содержанию.

В отличие от «мировой музыки», которая просто обязана постоянно поставлять потребителю все новые и новые национальные продукты, современная композиторская музыка абсолютно свободна от подобной обязанности, а потому она вполне может позволить себе не обременять себя какими бы то ни было национальными проблемами. И если еще как-то возможно говорить о немецких корнях Штокхаузена, французских корнях Булеза, итальянских корнях Ноно или американских корнях Райха, то, пожалуй, совсем невозможно говорить о венгерских корнях Лигети или польских корнях Лютославского. И я просто не могу себе представить, на каком основании можно говорить о Екимовском, Тарнопольском или обо мне самом как о русских композиторах. Еще труднее понять те причины, на основании которых русскими композиторами можно считать Смирнова, Раскатова,

Невского, Воронова и многих других композиторов поколения “С”, проживающих и успешно практикующих сейчас на Западе. В связи с этим возникает вполне обоснованное подозрение, что «русский композитор» — это всего лишь некий торговый бренд, позволяющий выцыганить у наивных европейцев те заказы, которые наверняка проплыли бы мимо в случае непредъявления этого бренда. Во всяком случае, если вспомнить о том, что последний русский композитор Игорь Федорович Стравинский умер в 1971 году, то нынешние композиторы, называющие себя «современными русскими композиторами», очень сильно смахивают на детей лейтенанта Шмидта, да по сути они и являются ими. Конечно же, гораздо правильнее и честнее было бы называть себя советскими или хотя бы постсоветскими композиторами, но это, конечно, не так приятно и уж совсем не выгодно. И тут просто невозможно не восхититься честностью и мужественностью Корндорфа, который в письме из Канады признается Екимовскому в своей невытравляемой советскости.

Но мне кажется, что сейчас национальная принадлежность композитора не имеет того значения, которое придавалось ему в момент возникновения национальных композиторских школ. Композитор может позиционировать и ощущать себя в качестве русского, советского, китайского или французского композитора, но важным оказывается совсем не это, а то, что при всех своих позиционированиях и ощущениях он прежде всего должен вписаться в интернациональную парадигму современной композиторской музыки. Подобно тому, как во второй половине XIV века на всей территории Европы от Португалии и Каталонии до Богемии и Венгрии в изобразительном искусстве господствовало единое направление, называемое «интернациональной готикой», практически нивелирующее национальные особенности, так и сейчас во всем мире господствует единая интернациональная парадигма композиторской музыки, стирающая различия между Европой и Россией, Востоком и Западом. В современной ситуации следует говорить не столько о национальных различиях, сколько о более «продвинутых» и менее «продвинутых» странах, о центрах и провинциях.

Все это я пишу потому, что в корне не согласен с Пospelовым, утверждающим, что разгром “Vita Nova” на страницах английской и американской прессы обусловлен разницей культурных установок России и Европы, а также какими-то русскими особенностями этой оперы, которые не приемлются и не «съедаются» на Западе. Такое утверждение для меня более чем странно: во-первых, потому, что в данном конкретном случае я абсолютно не ощущаю себя русским композитором; а во-вторых, потому, что в “Vita Nova” я совершенно сознательно пытался как можно дальше дистанцироваться от русской оперной традиции. Конечно, возможно, я ошибаюсь, и на самом деле национальный русский дух прямо-таки прет из меня помимо моей воли, вызывая раздражение западных критиков, но мне все же кажется, что меня не принимает и не воспринимает академическое музыкальное сообщество и композиторская среда независимо от того, где я нахожусь — в России, в Европе или в Америке. И доказательством этому служат разгромные российские рецензии, последовавшие за исполнением первых двух актов “Vita Nova” на Московском Пасхальном фестивале в 2003 году.

Самое интересное заключается в том, что английские и американские критики практически слово в слово повторяют все то, что писалось в российских рецензиях. И в Москве, и в Лондоне, и в Нью-Йорке критики предъявляют одни и те же претензии, выдвигают одни и те же доводы, приводят одни и те же аргументы и в итоге выносят одинаково непримиримый приговор. В чем же причина такого единодушия? Конечно же, вполне резонно предположить, что на самом деле причина очень проста и что все дело заключается в том, что “Vita Nova” — это действительно никуда не годная бездарная опера, представляющая собой одновременно и вонючую кучу мусора, и бесстыдный секонд-хенд, — этого тоже не стоит сбрасывать со счетов, ибо в жизни бывает и такое, и я всегда готов рассмотреть и такой вариант. Однако мне представляется, что дело здесь заключается совсем в другом, и это «другое» обнаруживает себя в тот момент, когда критики начинают сравнивать “Vita Nova” с «Братьями Карамазовыми» Александра Смелкова.

Вообще-то рассматривать меня вкупе со Смелковым — это все равно что сопоставлять Виноградова и Дубосарского с Шиловым. Конечно же, в искусстве

могут существовать самые разные вкусы и предпочтения, и для кого-то Шилов окажется гораздо интереснее и лучше, чем Виноградов и Дубосарский, а Смелков — гораздо интереснее и лучше меня. Но здесь дело заключается не в том, что лучше и что хуже, но в том, что речь должна идти о явлениях с совершенно различными культурными кодами. Рядовой слушатель, как и рядовой зритель, не обязан считывать эти культурные коды и волен помещать в единое нечленораздельное пространство своего восприятия и меня вкупе со Смелковым, и Виноградова и Дубосарского вкупе с Шиловым; однако если точно так же начинает вести себя профессиональный критик, то это значит лишь одно, а именно то, что он не способен считывать культурный код того, о чем он пишет, другими словами, он не справляется со своей профессиональной задачей. А если подобным образом начинает вести себя не отдельно взятый критик, но все сообщество музыкальных критиков от Москвы до Нью-Йорка, то тут нужно говорить уже о каком-то системном профессиональном сбое, не позволяющем данному сообществу правильно сориентироваться в современной музыкальной реальности. Конечно же, кому-то может показаться, что, говоря все это, я просто свожу счеты с досадившими мне критиками, но на самом деле я пытаюсь по мере своих сил объективно проанализировать ситуацию, которую считаю тестовой. К тому же я вовсе не снимаю с обсуждения вопроса о том, что, вполне возможно, я написал никуда не годную оперу.

Как бы то ни было, но я полагаю, что когда Петр Поспелов пытается объяснить провал “Vita Nova” у английской и американской газетной критики несостыковкой российского и западного культурного менталитета, то он просто «переводит стрелки» на национальную проблематику, тем самым подсознательно стремясь спасти профессиональную честь мундира той гильдии, к которой принадлежит сам. На самом деле во всей этой ситуации нет никаких национальных мотивов, и речь должна идти не о специфике того или иного национального сознания, но о специфике сознания музыкальных критиков и сознания сообщества академических музыкантов. Эта специфика проявляется, в частности, в неспособности представителей этого сообщества к считыванию культурных кодов музыкального материала, что в конечном итоге приводит к культурной неадекватности, то есть к неумению

ориентироваться в пространстве культурных феноменов. Культурная неадекватность музыкального сообщества становится особенно очевидной при сопоставлении этого сообщества с художественным сообществом, с позиций которого смешение Виноградова и Дубосарского с Шиловым не просто немислимо, но вопиюще безграмотно. Понимание недопустимости подобного смешения обусловлено тем, что художественное сообщество в 1960-1970-е годы прошло сквозь искусство концептуализма, в то время как музыкальное сообщество остановилось только где-то на дальних подступах к этому искусству. Это позволяет говорить о стадильной отсталости музыкального сообщества от сообщества художественного, а поскольку художественное сообщество занимает ключевую позицию в современной культурной ситуации, то можно говорить об общекультурной стадильной отсталости академического музыкального сообщества. Именно эту стадильную отсталость, послужившую причиной неприятия оперы “Vita Nova” музыкальными критиками, Пospelов и пытается интерпретировать как проблему несостыковки различных национальных менталитетов, однако единодушные российских, европейских и американских критиков в отношении к этой опере полностью опровергает правомочность такой попытки. Я уверен в том, что в пространстве современного искусства нет и не может быть никаких национальных несостыковок, но зато вполне могут иметь место стадильные несостыковки; и мне кажется, что ситуация, спровоцированная “Vita Nova”, как раз и интересна тем, что обнаруживает местоположение одной из этих несостыковок.

48

Проблема конца времени композиторов может быть рассмотрена и на социально-бытовом уровне. Так, к примеру, можно рассмотреть вопрос, где и в каких условиях композитор мог выпить водки. В этой связи вспоминается, что когда-то в Доме композиторов был довольно неплохой ресторан, называемый в простонародье «Балалайка». В этом ресторане не было никакой музыки, но зато был специальный зал для композиторов, куда не мог зайти никто из посторонних и где, несмотря на

любой аншлаг, композитор всегда мог получить свою рюмку водки и свой «стейк по-суворовски». Но потом грянула перестройка, а за ней и развал Советского Союза, одним из результатов которого стало то, что композиторы лишились своего ресторана. В помещении этого ресторана обосновался какой-то элитный ночной клуб, музыка в котором звучала так громко, что часто была слышна во время концертов в зале Дома композиторов. У меня до сих пор хранится концертная запись моего «Народного танца» в исполнении Любимова, в тихих местах которой отчетливо прослушиваются бас-гитарные рифы, доносящиеся из помещения этого ночного клуба, бывшего когда-то рестораном для композиторов.

Какое-то время композиторам оставалось еще «место под солнцем», где они могли опрокинуть свою рюмку водки. Так, в помещении бывшего буфета Дома композиторов, куда раньше считалось приличным заглянуть разве что во время антракта, образовалась кафе с музыкально-гастрономическим названием «Фа-соль». В этом новообразовавшемся кафе прямо у барной стойки стоял столик, на котором красовалась табличка «Стол для композиторов». Как бы ни было переполнено кафе (а по вечерам оно почти всегда было более чем переполнено), любой случайно забредший туда композитор мог рассчитывать пусть и не на очень значительное, но все же на какое-то там привилегированное положение по сравнению с другими посетителями. Что ни говори, но мысль о том, что где-то в мире существует столик, на котором стоит табличка «Стол для композиторов», просто не могла не согревать тонкую композиторскую душу. Но время неумолимо шло своим чередом, и табличку «Стол для композиторов» заменила табличка «Стол для композиторов и администрации». Конечно же, большинство завсегдатаев кафе даже и не заметили этого изменения, но я, постоянно занимающийся проблемой конца времени композиторов, случайно оказываясь в этом кафе с кем-либо из своих друзей или знакомых, всякий раз указывал на эту табличку, рассказывая о том, что раньше вместо нее на столе стояла табличка «Стол для композиторов», тем самым подталкивая своих собеседников к нужным мне радикальным выводам. Однако ход времени оказался гораздо радикальнее и гораздо циничнее того, о чем я пытался говорить за рюмкой водки или за кружкой пива. Как-то, зайдя в очередной раз в это

кафе, чтобы по своему обыкновению пропустить парочку кружек пива, я не увидел привычной таблички на привычном столе, но зато прямо над столом я увидел прибитый к стене небольшой транспарант, на котором было написано: «Стол для администрации». Тут я испытал что-то вроде сатори, вылившееся в пронзительный вопрос: и зачем только я написал столько книг о конце времени композиторов, ссылаясь на Хайдеггера, Адорно, Фуко и Хабермаса, когда все так просто и так наглядно? Зачем вообще тратить время на разговоры о конце времени композиторов, если и без слов все предельно ясно? Ведь что такое, в сущности, конец времени композиторов? Когда над столиком, на котором раньше стояла табличка «Стол для композиторов», появляется транспарант с надписью: «Стол для администрации» — это и есть конец времени композиторов, и для того, чтобы увидеть это, не нужны ни Хайдеггер, ни Фуко, ни Хабермас, ни даже я. Поистине жизнь богаче и мудрее всего того, что можно написать про нее. Жизнь не нуждается ни в каких книгах, ибо, по сути дела, сама жизнь и есть книга. Нужно только научиться читать эту книгу.

49

Но если разговор зашел о социально-бытовом аспекте проблемы конца времени композиторов, то следует коснуться хотя бы вскользь и тактильно-мускульного аспекта. В свое время я уже достаточно подробно писал о том, что разрешение использовать шариковые ручки при обучении письму в начальных классах школы самым пагубным образом сказалось на литературно-поэтическом потенциале целого поколения, ибо поэтическое чувство во многом зависит от тактильно-осязательного ощущения, возникающего при соприкосновении пера с бумагой. Письмо играет огромную роль и в становлении композитора. Наверное, самым лучшим способом ознакомления с произведением кого-либо из великих мастеров для начинающего композитора будет собственноручное переписывание этого произведения. В процессе такого переписывания переписывающий приобщается к мысли мастера не только на зрительном, слуховом и рациональном уровне, но и на уровне тактильно-мускульном, ибо он воспроизводит те же самые движения руки, которые совершал мастер при

написании своей партитуры. Вот почему переписывание великих партитур всегда почиталось одним из лучших способов приобщения к секретам композиторского мастерства. Ведь не случайно Бах испортил себе зрение именно в результате того, что в отрочестве и юности переписывал по ночам произведения других композиторов.

Но что говорить о собственноручном переписывании партитур великих мастеров, если в наше время практически совершенно забыта игра в четыре руки? А вместе с тем я уверен, что игра в четыре руки — это тот питательный раствор, в котором только и может произрасти настоящий кристалл композиторского сознания. В процессе этой игры на каком-то неосознанном, или, лучше сказать, подсознательном уровне происходит некий изначальный, первичный анализ, ибо вся ткань исполняемого произведения распределяется между двумя играющими, и, пока ты играешь свою часть фактуры, ты слышишь, как твой партнер играет свою. Потом можно поменяться местами, и тогда ты будешь играть то, что играл твой партнер, а слышать то, что перед этим играл сам. Это сочетание собственных тактильно-мышечных ощущений прикосновения к клавишам с ощущением контакта с партнером ни с чем не сравнимо. Оно приносит такое знание о музыке, которого не может дать никакое прослушивание, никакой визуальный анализ. В моем поколении все обучающиеся музыке так или иначе играли в четыре руки. Я сам вместе с папой и мамой, со своими сокурсниками и, конечно же, с Валерием Афанасьевым переиграл в четыре руки всю симфоническую литературу от Гайдна до Малера, в результате чего я узнал ее как бы изнутри. Особую область четырехручной игры представляет собой игра партитуры “Die Kunst der Fuge”, которую я постоянно играю как сам, так и с кем-нибудь практически на протяжении всей жизни. Игра в четыре руки делает ближе не только музыку, но и того, с кем ты играешь, и поэтому она неизбежно превращается в некий социально-антропологический акт, в горниле которого рождается человек особого типа — человек, склонный к композиторству. Ведь композиторство — это не просто способность к написанию музыки, композиторство — это сложная система соотношений сознания со звуком, с другим человеком и со своими собственными тактильными ощущениями, и именно эта система соотношений формируется в процессе четырехручной игры. Широкое внедрение

звукозаписи в музыкальную жизнь сделало практически ненужной игру в четыре руки, а это привело к тому, что эмбрион композиторского сознания лишается питательной среды, необходимой для его полноценного созревания, и так и остается всего лишь эмбрионом. Нужно ли говорить о том, что все это вместе взятое делает абсолютно невозможным появление настоящего полноценного композитора?

Но я вспоминаю еще один тактильно-мускульный опыт общения с музыкой, который я пережил в нашу бытность в квартире на Новослободской улице, где под руководством папы начинались мои музыкальные занятия. Я обожал, что называется, просто брэнчать на рояле, то что-то подбирая по слуху, то пытаюсь придумать что-то свое; но когда дело доходило до систематических занятий, то тут начинались проблемы, которые усугублялись еще более, если дело касалось вопросов аппликатуры. Я был упрям и капризен, а папа был вспыльчив, в результате чего вскоре на меня начинал сыпаться град увесистых подзатыльников и затрещин. Я же, обливаясь слезами и всхлипывая, упорно продолжал тыкать роковую клавишу именно тем пальцем, которым хотел, но не тем, которым было нужно. Потом я убежал в нашу темную переднюю, прятался за большой кованный сундук и, глотая слезы, шептал как заклинание: «Ненавижу тебя, музыка! Ненавижу тебя, музыка!» Но через полчаса, когда наставало время записывать, что я сочинил, начиналась новая фаза тактильно-мускульного опыта. Тогда я еще не умел записывать сам, и поэтому папа записывал с моих рук. То, что нащупываемое мною на клавишах может под рукой папы превратиться в графические знаки, производило на меня какое-то мистическое впечатление. Оно было столь сильным, что я не мог сдержать себя и начинал прыгать, приседать и кувыркаться вокруг стула, сидя на котором папа записывал то, что я придумал. Тогда я отчетливо ощущал реальное присутствие музыки в нашей комнате. Может быть, это были самые яркие минуты моей жизни. И сейчас, когда я думаю о них, я склонен квалифицировать их как некие «докомпозиторские» или «предкомпозиторские» состояния сознания, которые становятся принципиально недостижимыми, когда наступает пора композиторско-половой зрелости, когда человек становится «полноценным» композитором. И если это действительно так, то, может быть, не стоит сожалеть о том, что время композиторов проходит? Быть

может, осознание факта конца времени композиторов есть залог обретения той полноты бытия, которая была дана мне, когда я глотал слезы за нашим кованным сундуком или кувыркался вокруг папиного стула у нашего пианино?

50

В 1990-е годы в доме осталось не так уж много тех, кто изначально поселился в нем и кто определял его лицо в 1950-е, 1960-е и отчасти в 1970-е годы. Те же, кто остался, уже давно миновали пик и своей карьеры, и своего успеха, и своего благополучия. Это были люди, живущие, что называется, «на покое», хотя в бытовом плане жизнь 1990-х годов к покою не особенно располагала: советская инфраструктура разваливалась буквально на глазах. Так, в течение довольно недолгого времени исчезли все продуктовые магазины, находящиеся в окрестностях нашего дома. Если раньше в округе было полно разных овощных, молочных, рыбных, булочных и бакалейных магазинов, то к концу 1990-х годов из них практически не осталось ни одного, ибо в их помещениях расположились бутики, элитные салоны и банки. Время не пощадило даже такие знаменитые магазины на Тверской, как «Диета», «Российские вина», «Главрыба» и Филипповская булочная, номинально сохранившаяся, но превратившаяся непонятно во что. Из этих знаменитых магазинов сохранился только Елисеевский, но мой папа не ходил туда, ибо с этим магазином для него была связана память о том, как в феврале 1994 года, стоя в очереди, он потерял сознание, а мама, бросившись к нему, упала и сломала бедро. Да и вообще, в Елисеевском магазине все стало так дорого, что мало кто ходил туда. Так что пожилым людям, живущим в нашем доме, стало достаточно проблематично ходить за хлебом, молоком и картошкой.

51

Все в целом производит впечатление абсолютно всерьез преподнесенной карикатуры — конечно, если отместить предположение, что композитор просто решил

произдеваться. Это впечатление достигнет кульминации в «экстатическом дуэте» Данте и Беатриче ближе к концу сочинения, где Беатриче на разные лады повторяет фразу: «И ты тоже умрешь», а Данте точно так же твердит: «Сладчайшая смерть». По-видимому, в данном случае источником вдохновения для композитора послужил один из номеров знаменитого спектакля «Необыкновенный концерт» С. Образцова, где колоратурное сопрано в неподражаемой манере исполняет романс «Я, кажется, влюбилась», — во всяком случае, сочинен этот дуэт точно по рецепту Образцова.

52

Когда я говорил об «искусе концептуализма», то я вовсе не хотел сказать, что теперь все должны быть концептуалистами или что все обязаны исповедовать истины этого направления. Концептуализм как направление остался в прошлом и давно уже стал достоянием истории, однако вместе с тем он имел далеко идущие последствия, кардинальным образом изменившие конфигурацию пространства искусства, и потому его подспудное воздействие ощущается теперь не только в том, что так или иначе претендует на какую-то актуальность, но даже и в том, что не ведает ни о каком концептуализме и не претендует ни на какую концептуальность. В отличие от «традиционного» доконцептуального искусства, концептуализм начал работать не с цветовыми, звуковыми или словесными формами, но с тем, что их задает: с мышлением, сознанием и идеологией, в результате чего кардинально изменились взаимоотношения произведения с тем, кто это произведение воспринимает. Теперь зритель или слушатель оказывался в пространстве умозрительных и абстрагированных от конкретных материальных форм отношений, и ему самому приходилось разбираться во множестве контекстов — этических, эстетических, социально-политических, историко-культурных и многих других, свободно интерпретируя концепцию, предложенную автором. Последствия этого оказались столь фундаментальными, что здесь по аналогии с коперникианским поворотом стало возможно говорить о концептуалистском повороте, ибо если коперникианский поворот лишил землю ее центрального местоположения в мироздании, то

концептуалистский поворот лишил произведение его монополии на смыслообразование.

Все это имеет самое непосредственное отношение к обсуждаемой выше проблеме прямого высказывания, ибо любое произведение в конечном итоге есть не что иное, как высказывание, выраженное через посредство цветов, звуков или слов. В доконцептуальном искусстве высказывание было единственным источником или генератором смыслообразования, и воспринимающему оставалось только подключиться к этому генератору, чтобы воспринять высказываемый смысл. В концептуализме смысл генерируется контекстом, в котором высказывание выполняет роль лишь некоего провокативного импульса, провоцирующего активность воспринимающего и подталкивающего его к созданию новых контекстов. Таким образом, суть концептуалистского поворота заключается в том, что смысл более не предопределяется высказыванием, но рождается в процессе обнаружения и открытия все новых и новых контекстуальных ситуаций, связанных с этим высказыванием. Выработанное в концептуализме новое соотношение текста и контекста, произведения и воспринимающего оказало воздействие на все послеконцептуальное искусство, и теперь любые разговоры о смыслообразующей силе высказывания, игнорирующие контекстуальную ситуацию этого высказывания, выглядят крайне наивно и неадекватно.

Я прошу прощения за то, что говорю совершенно очевидные вещи, но дело заключается в том, что эти вещи очевидны для всех, кроме музыкантов и музыкальных критиков, и для них мне приходится служить эту обедню снова и снова. А то, что эти очевидные вещи являются совершенно неочевидными для музыкальных критиков, явствует хотя бы из слов одной московской критикессы, написавшей о “Vita Nova”, в частности, следующее: «Однако в какой-то момент слушатель остается один на один со звучащим опусом, и в этот момент ему безразлично, опус это или *opus posth.*, сочинен ли он композитором или посткомпозитором. Если он написан и вынесен на сцену, то должен обладать определенной автономией и быть достаточно самостоятельным, чтобы выдержать встречу с аудиторией, которая не обязана вникать в нюансы самоидентификации автора». В этом тексте восхищает четкое

распределение прав и обязанностей. Автор *должен* предоставить опус, обладающий автономией, а аудитория *не обязана* вникать в нюансы самоидентификации автора. Кроме того, автор *обязан* еще выдержать встречу с этой самой аудиторией, и это накладывает на него дополнительную ответственность, в то время как слушателю абсолютно *безразлично*, кто перед ним находится. Самое же пикантное здесь заключается в том, что, говоря от лица аудитории и слушателя, критик тем самым полностью консолидируется с ними, и, стало быть, это именно критик не обязан вникать в нюансы того, что он слышит, именно критику должно быть безразлично то, с чем он имеет дело. Однако здесь следует говорить, скорее, не о том, что критик должен и обязан, но о том, что он просто не может вникать в нюансы и отдавать себе отчет в том, с чем он имеет дело, в силу своих профессиональных установок. И эти профессиональные установки, не позволяющие критику считать культурный код звучащей вещи, неукоснительно действуют как в России, так и на Западе. Не важно, где находится музыкальный критик — в Москве, Лондоне или Нью-Йорке, важно то, что он живет в некоей заповедной временной области, куда еще не дошли отголоски концептуалистского поворота и где процветает искренняя вера в абсолютность прямого высказывания.

Здесь следует оговориться, что я вовсе не сомневаюсь в силе прямого высказывания, но отрицаю его абсолютность, и, чтобы пояснить свою мысль, мне кажется уместным продолжить сравнение коперникианского поворота с поворотом концептуалистским. Каждое утро мы видим, как солнце поднимается из-за горизонта, и каждый вечер мы видим, как оно опускается за горизонт, и эта очевидность есть очевидность прямого высказывания, с которой, как говорится, не поспоришь. Однако после Коперника у этой очевидности появилась обратная сторона, а именно знание о том, что на самом деле солнце не восходит и не заходит — оно вообще неподвижно относительно нас, а движемся как раз мы вместе с вращающейся вокруг своей оси землей. Таким образом, есть очевидность, и есть механизмы, создающие эту очевидность, однако концептуализм не занимается ни тем, ни другим в отдельности, но постоянно находится между этими точками, вовлекая человека в нескончаемую игру все новых и новых контекстуальных ситуаций. К пониманию этого очень близко

подошел Борис Филановский, который в своем отзыве на “Vita Nova” написал следующее: «Между тем Владимир Иванович почти уверил меня в возможности этой непростой вещи — прямого высказывания. Ведь в его опере оно прямее некуда. Только прямота здесь не эмоциональная, а коммуникативная. Это прямота центона. (Конечно, в строгом смысле слова “Vita Nova” не центон, но в музыке он почти не встречается. Пародия — да, цитата — да, но не центон. То есть центонность “Vita Nova” чуть ли не максимально возможная.) Мартынов остроумно отчленяет форму от содержания, «что» от «как», ведь их неразделимость и есть авторское как таковое — то, что, по Мартынову, исчерпало себя и должно завершиться». Конечно же, Филановский, как и другие музыканты, просто не может относиться ко мне с симпатией, однако он, в отличие от музыкальных критиков и подавляющего большинства композиторов, хотя бы понимает, о чем идет речь.

А речь идет о том, что дело совсем не в том, о чем идет речь. Разбираться в том, о чем идет речь, — то же самое, что пытаться распутать гордиев узел или заставить яйцо стоять неким хитроумным способом. Гордиев узел существовал для того, чтобы его разрубил Александр Македонский, яйцо — для того, чтобы, слегка надбив скорлупу, его поставил Колумб, а речь — для того, чтобы, оторвав «что» от «как», концептуализм сделал бессмысленной любую попытку понять, о чем, собственно, идет речь. Во всех трех случаях совершенно сознательно нарушается целостность предмета или явления, изначально заявленного именно как целостного. Во всех трех случаях имеют место нетривиальные решения, и эти нетривиальные решения приводят к нетривиальным результатам. Вот почему нетривиальность есть одно из основополагающих условий существования концептуализма. Здесь уместно вспомнить то, что Стравинский как-то сказал о духовной музыке: «Духовная музыка без религии почти всегда тривиальна. Она может быть и скучной. Церковная музыка тоже бывала скучной — от Гукбальда до Гайдна, — но она не бывала тривиальной». Эти замечательные по глубине слова вполне могут быть приложимы и к концептуализму. Концептуализм мог быть скучным, занудным, банальным и даже невыносимым, но он не мог быть тривиальным, и эта особенность концептуализма имела роковые последствия для всего постконцептуального искусства — как для

того, которое восприняло импульс концептуализма, так и для того, которое осталось абсолютно глухо к его импульсу, и это породило достаточно парадоксальную ситуацию современной конфигурации пространства искусства. Отныне все нетривиальное обречено выглядеть скучным и банальным, в то время как все претендующее на оригинальность, самобытность и новизну на поверку неизбежно оказывается тривиальным. Конечно же, это положение выглядит парадоксально, но таковы последствия концептуалистского поворота, и именно эти последствия, игнорируемые музыкальными критиками, превращаются в непреодолимые препятствия на их пути к тому, чтобы понять хоть что-нибудь.

53

Дом композиторов также переживал далеко не лучшие времена. Ресторан, как я уже говорил, пришлось отдать, и в нем устроили какой-то ночной клуб. Одно время рядом с залом поставили бильярдный стол, у которого собирались какие-то подвыпившие личности, и тогда к музыке, звучащей со сцены, примешивался стук падающих на пол бильярдных шаров. Помню еще, как в какой-то из годов зал перестали отапливать, и редкие слушатели сидели в пальто и шапках. Так что жизнь Дома композиторов могла служить живой иллюстрацией к моей книге «Конец времени композиторов».

54

В ходе прослушивания оперы В. Мартынова не покидало чувство дискомфорта: было как-то неудобно и за музыкантов, вынужденных на полном серьезе исполнять это невразумительное попурри; и за слушателей, собравшихся, чтобы на полном серьезе послушать «несуществующий» опус «несуществующего» композитора; и за самого автора, который, сохраняя видимую серьезность, до такой степени не уважает ни первых, ни вторых.

Не в лучшем виде находился наш дом. Его надстроили на два этажа элитными квартирами. В подъездах вновь появились консьержи, на лестницах установились прежняя чистота и прежний порядок. Но зато, вопреки всем застроечным и экологическим нормам, фактически вплотную к фасаду нашего дома встала серая стена пятиэтажного офисного здания, построенного благодаря темным махинациям председателя правления кооператива Мержановой, путем обмана ослабленной возрастом основной массы жильцов. Если раньше из нашего окна на третьем этаже открывался щемящий вид на каскад московских дворики, на помпезное здание МИДа и на церковь Воскресения Словущего, то теперь стена не просто перекрывала все пространство за окном — она вдавливалась через окна в комнаты и заполняла собой все внутреннее пространство. Я уверен, эта стена сократила дни жизни моего папы, ибо его письменный стол находился прямо перед окном и он все время был вынужден видеть ее. Когда я думал о том, что жильцы элитных квартир верхних этажей могут наслаждаться прекрасными видами из окон, я вспоминал мальчишек из соседних домов в моем детстве и их неприязнь к нам. Теперь те же чувства, которые испытывали они, я испытывал в отношении жильцов верхних этажей. Но, очевидно, в этом заключалась определенная справедливость и жизненная правда: на смену умершему должна приходиться новая жизнь. Наш дом умер, и на его остове вырос новый дом. Это совершенно естественный закон жизни, хотя в нашем случае этот закон и стал пугающе наглядным. Наш дом превратился в какое-то подобие геологического пласта, на котором произросло новое биологическое образование — элитная надстройка, которой предстоит своя жизнь и, может быть, своя история.

Всякий дом есть не столько сам дом, сколько люди, живущие в нем; атмосфера, окружающая его; и ситуации, складывающиеся между его обитателями. Дома, о котором я все предыдущее время писал, больше нет. История его закончилась. Но, может статься, осознание этого факта приведет к тому, что наш дом вдруг обретет новую жизнь?

Мне кажется, что музыкознание, занимающееся изучением советской музыки, идет по неправильному пути. Оно исследует отдельные произведения и творчество отдельных композиторов, в то время как необходимо исследовать жизнь композиторских сообществ. Под сообществом здесь я подразумеваю не такие объединения, как «Могучая кучка» или французская «Шестерка», а такие, которые скреплены социальными и административно-хозяйственными механизмами. Мне кажется, что для того, чтобы понять, что действительно представляет собой феномен советской музыки, необходимо всесторонне исследовать феномены композиторских домов — первого, на 3-й Миусской улице, второго — на Огарева, третьего — на Студенческой, и четвертого — на Садовой-Триумфальной. Нужно попытаться понять, в чем состоит специфика, в чем заключается отличие одного дома от другого, а также в чем конкретно проявляется их связь и преемственность. Нужно понять, почему всем последующим домам не суждено было превратиться в такие центры композиторской жизни, какими являлись миусский и огаревский дома. Мне кажется, что только подробнейшее социоантропологическое рассмотрение всех этих проблем может дать нам ключ к подлинному пониманию феномена советской музыки. И, может быть, в этом смысле жизнь нашего дома только начинается.

56

Вообще, поразительно, как на протяжении всей нововременной истории музыкальные критики не уставали постоянно наступать на одни и те же грабли, старательно смешивая с грязью тех, кто, вопреки их оценкам, со временем становились признанными классиками. Кого только из ныне почитаемых великих они не поносили всеми доступными им средствами! Здесь можно вспомнить и Берлиоза, и Дебюсси, и Стравинского. Можно вспомнить и Чайковского, по поводу каждого нового произведения которого Цезарь Кюи писал: «...новое произведение господина Чайковского несравненно хуже предыдущего...» Вот почему меня так порадовали слова музыкального критика из газеты «Таймс», сравнившего “Vita Nova” со зловонной кучей мусора, — ведь не исключено, что в этих словах можно усмотреть

залог причисления меня к сонму великих. Во всяком случае, своим комплиментом этот уважаемый критик предоставляет мне шанс.

Но, может быть, еще больше меня порадовал другой критик, который для того, чтобы окончательно посрамить меня, предложил предоставить на суд почтенной публики свои студенческие тетради с гармонизациями в духе Штрауса и Регера, которые, по его мысли, должны были бы выглядеть гораздо талантливее и профессиональнее моих жалких стилизаций. Я-то не считал нужным сохранять свои студенческие тетради; и вообще вся эта ситуация напоминает мне ситуацию, описанную Лесковым в «Запечатленном ангеле», в которой на реплику любителя русской старины, англичанина Якова Яковлевича, о том, что «у них в Англии всякая картина из рода в род сохраняется и тем самым явствует, кто из какого родства происходит», старообрядец Марк отвечает: «Ну а у нас, верно, другое образование и с предковскими преданиями связь рассыпана, дабы все казалось обновленнее, как будто и весь род русский только вчера насадка под крапивой вывела». Как бы то ни было, стихия гармонических задачек и упражнений по сольфеджио сейчас мне гораздо ближе и милее стихии авангардистского новаторства, так что вразрез со своими желаниями и устремлениями этот критик мыслит в правильном направлении.

И все же, строго говоря, большинство современных музыкальных критиков являются просто ленивыми свиньями, которые, удобно развалясь в креслах концертного зала, всерьез полагают, что композиторы должны постоянно выпендриваться перед ними, неустанно предлагая им что-то «новенькое», а они — критики — будут судить, насколько это «новенькое» является «действительно новеньким». Однако, скорее всего, в таком положении дел повинны не столько критики, сколько сами композиторы, которые совершенно искренне полагают, что их долг заключается в постоянном поставлении нового музыкального материала. Если в середине и даже в конце прошлого века такой ход мысли был вполне уместным, то сейчас он начинает представляться все более и более неадекватным. Здесь все упирается в вопрос «Что есть новое и что есть истинное, реальное обновление?» Герой хармсовского текста под названием «Утро» ночью молит Бога о чуде. Он зажигает лампу, чтобы увидеть, что изменилось в комнате, но тут же понимает, что

изменение должно произойти не вокруг него, но в нем самом. Вот в чем дело! Композиторы все время изменяли и обновляли музыку, сами при этом оставаясь неизменными и необновленными, а подлинное изменение и обновление может осуществляться только внутри человека.

Мне кажется, те, кто с гордостью говорят о том, что все время создают что-то новое и что каждое их последующее произведение принципиально отличается от предыдущего, просто не задумываются над тем, что весь этот поток изменений и новшеств не приводит к принципиальному изменению и обновлению их самих, в силу чего все эти изменения и обновления остаются внутренне опустошенными, рассчитанными в конечном итоге только на то, чтобы потенциальный критик мог по достоинству оценить это новое как нечто ценное, сам при этом тоже оставаясь неизменным и необновленным. В результате всего этого, музыка окончательно превращается в продукт потребления, а ее вынужденное обновление практически ничем не отличается от постоянного появления все новых и все более совершенных моделей холодильников, телевизоров или стиральных машин. Принимая все это во внимание, можно утверждать, что внутреннее обновление композитора должно заключаться в том, что композитор должен перестать производить продукты потребления и вообще должен перестать относиться к музыке как к чему-то такому, что должно потребляться публикой и критиками. А для этого композитор должен перестать быть композитором.

Собственно говоря, в этом и заключается суть концепции «конца времени композиторов».

Вопреки мнению подавляющего числа композиторов, считающих концепцию «конца времени композиторов» сугубо негативной, пессимистической, упаднической и эсхатологической, я воспринимаю ее исключительно в жизнеутверждающем, оптимистическом и позитивном ключе. Конец времени композиторов — это конец эпохи беззастенчивого потребления музыки и начало эпохи новых взаимоотношений музыки с человеком. В этой новой эпохе не будет уже ни композиторов, ни критиков, ни публики, ни директоров издательств, ни артистических агентов, но музыка превратится в свободно льющийся нескончаемый поток, из которого сможет напиться

и в который сможет погрузиться каждый желающий, независимо от возраста, пола, национальной принадлежности и профессиональной подготовки. Это будет совершенно новая антропологическая и космологическая данность, но для того, чтобы войти в эту данность, человек должен измениться. Он должен изменить свое отношение к космосу и музыке, он должен прекратить кажущееся сейчас ему столь естественным покорение природы и потребление музыки. Ведь, по сути говоря, музыка — это гармоническое соотношение космического и человеческого или космологического и антропологического, и надежда на возникновение этого нового гармонического соотношения заложена в концепции антропокосмологического принципа, о чем я и писал в книге «Конец времени композиторов». Впрочем, практически никто из композиторов и музыкантов не обратил на это никакого внимания, в силу чего идея «конца времени композиторов» так и осталась для них равнозначной идее «конца музыки вообще». Ну что ж, здесь я уже ничем не могу им помочь. Да, строго разбираясь, они и не нуждаются ни в какой помощи, ибо чувствуют себя в этой жизни вполне комфортно и самодостаточно.

57

И когда земной шар, выгорев,  
Станет строже и спросит: «Кто же я?»,  
Мы создадим «Слово полку Игореве»  
Или что-то на него похожее.

В этих строках Хлебникова говорится о грядущем изменении мира и о приходе нового искусства. Мир просто не может не измениться. Хотя бы потому, что он не может, не имеет права существовать в том виде, в котором он существует сейчас. Может быть, это будет моментальное катастрофическое изменение, может быть, это будет плавное и постепенное, но от этого не менее радикальное и фундаментальное изменение; но каким бы оно ни было — это изменение обязательно произойдет, и приход его не за горами. Это будет новая неолитическая революция. И, может быть,

она уже совершается — просто мы этого не замечаем. Хлебников говорит о том, что земной шар должен «выгореть», и это очень похоже на правду, ибо современный мир действительно выгорает, будучи выжигаем обществом потребления. На самом деле потребление — это совершенно извращенный способ отношения человека к миру и к самому себе, ибо потребление выжигает не только земной шар, но саму реальность. В «Дхаммападе» есть поразительные слова: «Что за смех, что за радость, когда мир постоянно горит? Объятые тьмой, почему вы не ищите света?» Эти слова, произнесенные две с половиной тысячи лет назад, обретают совершенно особое звучание в наши дни. Если раньше они являли собой некую духовную истину, то в современном мире, в котором ежедневно исчезают по нескольку видов животных и растений, ежегодно сокращается количество народов и языков, постоянно уничтожаются леса и коралловые рифы, а реальность с каждым днем все ощутимее уходит сквозь пальцы, как песок, — эти слова обретают буквальный физический смысл. Мир действительно выгорает, но мы не чувствуем этого, ежеминутно, ежесекундно продолжая выжигать его всеми доступными нам способами, среди которых далеко не последнее место занимает и способ, именуемый «современная композиторская музыка».

Однако это выжигание мира и реальности не может продолжаться вечно. Неизбежно должен настать момент, когда в мире выгорит все, что может гореть, и это будет момент великого изменения. В этот момент изменится всё и изменятся все, независимо от того, хотят они этого или нет. А для того, что останется, и для тех, кто останется в результате этого великого изменения, этот момент будет моментом отрезвления и прозрения. Хлебников пишет, что именно в этот момент земной шар станет строже и спросит: «Кто же я?»; и действительно, человек, полностью поглощенный процессом потребления, выжигающим реальность, просто физически не мог задаться этим вопросом, зато после полного выгорания мира человек уже просто не сможет уклониться от этого вопроса, ибо человеку, оставшемуся один на один с полностью выжженным им самим миром, не останется ничего, кроме вопроса «Кто же я? Кто сотворил все это?». И ответом на этот вопрос будет создание нового великого искусства, ибо только великое изменение может породить великое

искусство. Хлебников пишет, что это будет «Слово о полку Игореве» или «что-то на него похожее», тем самым указывая на то, что это новое великое искусство будет в корне отличным от нашего современного искусства. Возможно, это будет некий новый эпос или новый фольклор, но, во всяком случае, это будет нечто принципиально отличное от всех наших теперешних представлений об искусстве.

В этой связи мне вспоминаются слова еще одного моего учителя, о котором я упоминаю не так часто, но который оказал на меня огромное влияние, — мне вспоминаются слова Олега Сергеевича Семенова о приходе нового искусства. Он говорил, в частности, что в новом веке будет новое искусство. И это искусство будет, во-первых, позитивным (знающим, что *есть* Бог и *что* есть Бог), во-вторых, классическим (то есть опирающимся на общезначимые моральные аксиомы и художественно-языковые нормы) и, в-третьих, народным (не отторгающим публику, но, напротив, идущим к ней). И все эти три «да» подготовлены великим расцветом искусства XX века. Подготовлены модернизмом — несчастным, кричащим, больным, знающим о ничтожестве человека и сострадающим его бессилию перед лицом времени. Подготовлены и постмодернизмом, поставившим перед собой задачу осмеять всю исторически-художественную память, а вместо этого (или вместе с тем) на самом деле актуализировавшим ее. Я полностью разделяю мысль Семенова о той, что искусство, приходящее на смену нашему современному искусству, будет в отличие от него позитивным, классическим и народным. Но, будучи верным учеником и последователем Олега Сергеевича, я не просто разделяю его мысль, но усиливаю и радикализирую ее. Я утверждаю, что на смену нашему современному искусству должно прийти нечто большее, чем просто новое искусство, — должно прийти новое сакральное пространство. Понятие сакрального пространства включает в себя и позитивность, и классичность, и народность, но оно подразумевает и нечто другое — оно подразумевает совершенно новые взаимоотношения человека с реальностью. Перефразируя знаменитую фразу «Коммунистического манифеста», гласящую о том, что «философы лишь различным образом объясняли мир, а дело заключается в том, чтобы изменить его», я говорю: «Люди лишь различным образом выражали и преображали реальность, а дело заключается в том, что нужно просто

пребывать в ней». Это состояние пребывания в реальности и является сутью нового сакрального пространства, однако оно абсолютно несовместимо с современными принципами композиторства. Вот почему словосочетание «конец времени композиторов» для меня звучит крайне позитивно и радостно — ведь этот самый конец времени композиторов есть не что иное, как залог наступления эры нового сакрального пространства.

58

Да, у Мартынова, кажется, с логикой изложения совсем худо — судя по книге “Opus Posth”. К тому же натяжек масса...

59

«Казалось, что оркестранты скорее исполняли необходимые для рождения мелодии ритуалы, чем играли ее...» Мне представляется, что эта фраза Пруста стоит многих десятков музыковедческих томов, ибо она самым непосредственным образом подводит к пониманию тайны рождения музыки, а также — и может быть, это самое главное — к тайне взаимоотношений человека с музыкой. Из этой фразы следует, что музыка — это не то, что можно сыграть, не то, что можно спеть, и не то, что можно сочинить, но то, что может родиться только в результате совершения неких ритуалов, без совершения которых любая игра, любое пение и любое сочинительство сами по себе никогда не станут музыкой. Но если музыка рождается и являет себя только через посредство ритуала, то возникает вопрос: какова степень участия человека в этом рождении и так ли уж вообще необходимо его участие?

В связи с этим вопросом вспоминается один эпизод из фильма Дэвида Линча «Малхолланд-драйв». В этом эпизоде героиня фильма просыпается среди ночи от того, что сама собой автоматически-бессознательно повторяет странную навязчивую фразу: «Здесь нет музыкантов, здесь нет музыкантов...» Движимая какой-то непреодолимой силой, она вместе с другой героиней — своей любовницей — едет по

ночному Лос-Анджелесу и попадает в странный магический театр, где в почти пустом зале звучит странная завораживающая музыка. На совершенно пустой сцене не менее странный и зловещий конференсье как заклинание повторяет ту же самую фразу: «Здесь нет музыкантов, здесь нет музыкантов...», хотя музыка продолжает непрестанно звучать. Но вот на сцене появляется певица — «плакальщица Лос-Анджелеса», и на какое-то мгновение начинает казаться, что дело принимает более привычный оборот, ибо, вопреки заклинаниям конференсье, музыканты все же появляются, во всяком случае, теперь можно не только слышать пение, но и видеть живой источник звука — поющую женщину. Однако эта иллюзия длится недолго, ибо певица падает замертво, и тут обнаруживается, что отнюдь не она была причиной того, что воспринималось нами как ее пение и ее голос, так как этот голос продолжает звучать без каких-либо изменений, в то время как ее безжизненное тело без лишних церемоний выволакивают со сцены. Именно в этот момент начинает доходить смысл слов «Здесь нет музыкантов, здесь нет музыкантов...» Эти слова означают, что музыка не нуждается в музыкантах, музыка не нуждается в человеке — во всяком случае, она не нуждается в живых музыкантах и в живом человеке. Музыка начинается там, где кончается человек. Рождение музыки связано с упразднением или, лучше сказать, с самоупразднением человеками об этом очень хорошо знал Александр Введенский, ибо задолго до падающей замертво «плакальщицы Лос-Анджелеса» Дэвида Линча он описал ту же самую ситуацию, хотя и под несколько иным углом зрения:

В искусстве музыки творец

Десятое значение имеет.

Он отвлеченного купец,

В нем человек немеет.

Такое «немение» или самоупразднение человека и есть тот ритуал, который подразумевал Пруст, и этот ритуал есть ритуал умирания, ибо музыка рождается там, где человек умирает. Не это ли подразумевают и хлебниковские слова «Когда

умирают люди — поют песни»? Музыка — посмертная маска человека, именно поэтому голос «плакальщицы Лос-Анджелеса» и продолжает заполнять притихший зал своим завораживающим звучанием, в то время как бездыханное тело самой певицы выволакивают вон со сцены. Истинный музыкант есть тот, кто способен своим самоупраждением предоставить место музыке в себе самом. Искусство музыканта — это искусство ритуального умирания, в результате которого рождается музыка; и слова «здесь нет музыкантов, здесь нет музыкантов...» следует понимать, как сигнал, оповещающий о том, что все помехи, препятствующие рождению музыки, упразднены, и музыкальный поток может начать наполнять наше жизненное пространство уже буквально в следующий момент.

Сегодняшняя ситуация представляет собой точный негативный отпечаток ситуации странного магического театра из фильма Линча. Здесь есть музыканты, здесь много музыкантов, здесь бесчисленное количество музыкантов, и именно поэтому здесь нет музыки. «Здесь нет музыки, здесь нет музыки...» — эти слова, как заклинание, начинают произноситься сами собой каждый раз при соприкосновении с результатами жизнедеятельности современных музыкантов. Если раньше «оркестранты скорее исполняли необходимые для рождения мелодии ритуалы, чем играли ее», то теперь наоборот: оркестранты скорее играют мелодии, нежели исполняют необходимые для ее рождения ритуалы, в результате чего мелодия просто не может родиться; и хотя мы слышим ее звучание, но это звучание не превращается в музыкальный объект, ибо неисполнение необходимых для рождения мелодии ритуалов превращает звучащую мелодию в мертворожденную мелодию. Современные музыканты не хотят самоупрадиться и неметь, они хотят играть, петь и сочинять. Они хотят сами производить музыку и не собираются предоставлять место музыке в самих себе путем собственного самоупраждения, в результате чего бедная музыка уже не может найти себе пристанища в этом мире. Поэтому на вопрос, поставленный в начале этой книги, — «Что такое музыка?», скорее всего, следовало бы ответить так: «Музыка — это то, что сейчас невозможно услышать».

В этой связи мне представляется крайне показательным парадоксальное и загадочное отношение Введенского к музыке. Написав немалое количество

совершенно поразительных слов о музыке, свидетельствующих о его уникальном даре проникновения в самую суть тайны музыкальной природы, он в то же самое время совершенно не выносил реально звучащей музыки. Так, Алиса Ивановна Порет вспоминает о том, как однажды Хармс повел с ней в филармонию на «Реквием» Моцарта Сашу Введенского, которому «медведь наступил на оба уха и который никогда в жизни не был на концерте и заявлял, что из музыкальных явлений он любит только свист, да и то свой. Сидел он сперва смирно, даже хвалился, что ему нипочем, — но постепенно стал томиться, ерзал на стуле и пытался приподняться и бежать. В антракте под предлогом выпить в буфете он ускользнул». Я думаю, что Введенский знал о музыке что-то такое, чего не знаем и никогда не узнаем мы, и поэтому он совершенно не мог выносить той музыки, которую мы слушаем с большим удовольствием. Мне кажется, он был причастен тайне истока музыки, иначе бы им не были написаны такие строки: «И пока она пела, играла чудная, превосходная, все и вся покоряющая музыка. И казалось, что разным чувствам есть еще место на земле. Как чудо, стоят сыновья возле тихо погасшей кровати отца. Им хочется все повторить... «Господи, — могли бы сказать сыновья, если бы они могли, — ведь это мы уже знали заранее». В этих словах совершенно осязательно пульсирует тайна, связывающая рождение музыки и смерть человека, и в этой тайне заключено высшее знание о музыке. Введенский, безусловно, был причастен этому высшему знанию, но со стороны это знание выглядит как патологическая немusicalность, а сам он представляется человеком, которому медведь наступил сразу на оба уха. Ну что ж, таков парадокс мира, в котором полно музыкантов и который буквально лопается от игры, пения и сочинительства этих самых музыкантов, но в котором именно благодаря этому и нет музыки. Следуя традиции научного мира, я назвал бы этот парадокс «эффектом Введенского—Линча».

Однако сказанное отнюдь не означает того, что музыка совсем покинула наш мир — в противном случае мир перестал бы существовать, ибо музыка есть первичная вибрация, рождающая форму мира. Музыка, конечно же, не покинула наш мир, но музыка покидает места своего традиционного пребывания, осуществляя некую глобальную дислокацию. Музыка покидает концертные залы, музыка покидает

музыкальные организации и музыкальные учебные заведения, музыка покидает тексты, описывающие музыку, и тех людей, которые называют себя музыкантами. Субстанция музыки больше не концентрируется там, где концентрировалась раньше, ибо музыка идет в новые места, где она могла бы осесть в виде некоего конденсата или где она могла бы выпасть в виде чудотворной благоуханной росы. Сейчас достаточно трудно предполагать, где будут находиться эти новые места обитания музыки и какими они будут, но следует сказать хотя бы несколько слов о тех местах, которые она покидает.

60

Как-то Шёнберг сказал: «Публика — враг музыки номер один». И эти слова удивительно точно отразили тот момент, когда стало абсолютно ясно, что публике нужна вовсе не музыка, но ее собственные косные представления о музыке и что с этими представлениями отныне придется считаться всем, кто так или иначе подвизается на музыкальном поприще. Ярчайшим симптомом этого стало враждебное отношение публики к современной музыке в опере, анализируя которое Адорно писал: «Кавалер розы» был и остается последним произведением оперного жанра, которое завоевало широкую известность и при этом, хотя бы внешне, удовлетворяло стандарту технических средств эпохи своего создания. Беда не в том, что у Штрауса не хватило дарования. Он думал о публике, об успехе, а уже тогда можно было претендовать на успех, только сдерживая свои же собственные творческие силы. Не только финальный дуэт — уступка, но и весь «Кавалер розы» — капитуляция; не случайно в переписке, которая предшествовала этой отличной *commedia per musica*, встречается имя Легара». Однако эти уступки и капитуляции, совершаемые постоянно, не могли пройти бесследно. Постепенно накапливаясь, они достигли к концу прошлого века некоей критической массы, в результате чего слова Шёнберга начали нуждаться в серьезной коррекции. Теперь говорить о том, что «публика — враг музыки номер один», значит, не только говорить затертые истины, но говорить еще и нечто принципиально неверное, ибо теперь врагом музыки номер

один стало само музыкальное сообщество, то есть врагами музыки стали сами музыканты.

Теперь на вопрос Кейджа: «Делается ли шум проезжающего грузовика более музыкальным, если этот грузовик проезжает мимо консерватории, филармонии, оперного театра, Союза композиторов или какого-либо другого музыкального заведения?» — следует отвечать, скорее всего, однозначно отрицательно. Когда Кейдж задавался этим вопросом, еще можно было верить в то, что даже молчаливое присутствие музыканта и тем более присутствие целой группы музыкантов делает окружающее более музыкальным. Однако с тех пор как академические музыканты превратились во врагов музыки, ни о чем подобном не может быть уже и речи. Присутствие академических музыкантов в каком-либо месте не только делает шум проезжающего мимо грузовика менее музыкальным, но и подавляет саму возможность понимания музыки как во всей близлежащей округе, так и во всех, кто волею судьбы оказался рядом. И чем именитее и звезднее оказываются музыканты, тем это влияние на окружающую среду становится более ощутимым. Поверьте: я знаю, о чем говорю, ибо мне довелось не только общаться со многими из них, но приходилось еще и становиться объектом их интерпретаторской деятельности. В одной из своих предыдущих книг я сравнивал этих музыкантов с мертвецами, хоронящими своих мертвецов, но теперь это сравнение кажется мне несколько чрезмерным. В нем есть что-то библейско-евангельское, во всяком случае, в нем есть что-то величественное, в то время как на самом деле все обстоит гораздо проще. Сейчас они напоминают мне, скорее, персонажей музея мадам Тюссо. И в самом деле, все эти музыканты есть не более чем восковые фигуры, предназначение которых заключается в том, чтобы у зрителей создавалась полная иллюзия жизни там, где жизнь невозможна по определению.

Зато когда среди этого воскового паноптикума вдруг встречается фигура, наделенная живым музыкальным пониманием, это начинает восприниматься как чудо. Еще большим чудом может показаться, если вдруг выяснится, что этой фигуре не многим более тридцати лет. И уж совсем каким-то несусветным чудом может выглядеть тот факт, что эта фигура из плоти и крови, по какой-то странной

случайности затесавшаяся между восковых манекенов, — вполне раскрученная, именитая и звездная персона. Когда я говорю об этом сугубом чуде, то подразумеваю Владимира Юровского. Вообще-то, моя встреча с ним была predetermined на каком-то генетическом уровне. В детстве я приятельствовал с его отцом — ныне известным европейским дирижером Михаилом Юровским. Знал я и его деда — автора балета «Алые паруса» и большого почитателя Малера, и его бабушку — «красавица Симону». Я помню неразлучную тройку друзей—Андрея Беляева, Сашу Шварца и Мишу Юровского, к которым я приходил в гости в композиторский дом на Миусской площади еще в самом начале 1950-х годов. Я помню ту атмосферу, так же как помню атмосферу Мерзляковского училища и консерватории, где мы учились вместе с Мишей, и я явно ощущал флюиды этой атмосферы во время нашего общения с Владимиром Юровским. Но, как говорится, флюиды флюидами, а здесь нужно отдать должное личной инициативе и личной смелости самого Владимира, ибо склонить Лондонский симфонический оркестр на исполнение “Vita Nova” в Лондоне и Нью-Йорке было, безусловно, большим риском, — который, по всей видимости, не оправдал себя. Ведь тот поток помоев, который был вылит музыкальными критиками на это исполнение, не миновал самого Юровского. Так что получается, что я «подставил» его. В результате, у меня развился комплекс вины перед ним. Однако, поскольку комплекс вины есть вещь совершенно неконструктивная, я почти за лучшее напомнить и себе самому, и Юровскому мои любимые строки Заболоцкого:

Побит камнями и закидан грязью,  
Будь терпелив и помни каждый миг,  
Коль музыки коснешься чутким ухом,  
Разрушится твой дом.  
И, ревностный к наукам,  
Над нами посмеется ученик.

Я не знаю, как повлияло на Юровского «побивание камнями» и «закидывание грязью», но знаю точно, что в нашем московском и лондонском общении осязательно

ощущалось прикосновение музыки. Это общение несколько напоминало «игру в бисер», ибо для того, чтобы прийти к общему пониманию при обсуждении партитуры, мы поочередно апеллировали к разным культурным феноменам, что напоминало очередность игровых ходов. Помню, как, когда наше обсуждение коснулось «Зимнего пути» Шуберта, я сказал, что общим ориентиром при исполнении “Vita Nova” должна стать песня “Das Wirtshaus” — «Постоялый двор», в которой лирический герой Шуберта сетует на то, что ему не находится места на кладбище, мимо которого он проходит, и что ему придется продолжать свой путь под неподражаемое звучание фа-мажорного трезвучия. А через день Юровский сказал мне, что считает таким ориентиром не “Das Wirtshaus”, но “Die Nebensonnen” — «Ложные солнца», и это меня совершенно поразило, хотя я и не подал вида. Это поразило меня не только потому, что такой ход оказался утонченнее моего, но в первую очередь потому, что в этой песне речь идет о трех изначально существующих солнцах и об угасании или уничтожении двух из них, то есть практически о том же самом, о чем повествуется в эпосе орочей, послужившем основой для «Детей выдры» Хлебникова. К тому времени я уже достаточно активно занимался этим хлебниковским проектом, однако соприкосновение одного из древнейших на земле эпосов с романтической поэзией Мюллера, имеющее место в почти что одинаковой трактовке проблемы трех солнц, оставалось абсолютно незамеченным мною. Вот почему мысль Юровского прозвучала для меня как откровение. Сам того не подозревая, он предоставил мне ключ к разгадке тайны перемещения музыки в современном мире, то есть тайны того, куда музыка направляет стопы, покидая места своего традиционного пребывания. Именно в тот момент я начал понимать, что пути дислокации музыки ведут от эталонного звучания Лондонского симфонического оркестра к горловому пению группы «Хуун-хуур-ту», от романтической поэзии к архаическому эпосу, от Данте к «Сыну выдры», от замкнутого пространства филармонического зала к бескрайним азийским просторам, от атлантического и средиземноморского сознания к евразийскому материковому сознанию. Если же говорить обо мне лично, то для меня этот путь есть путь, ведущий от “Vita Nova” к «Детям выдры». Во всяком случае, сейчас я вижу все это именно таким образом.

В наше время музыка покидает не только места своего традиционного пребывания, но и традиционные формы музицирования, в результате чего эти формы превращаются в пустые безжизненные муляжи. О том, что дух музыки покинул оперу еще в середине прошлого века, Адорно писал следующее: «Затруднения, которые испытывали Шёнберг и Берг, — не личного свойства, как и разломы в искусственных нагромождениях скал «Царя Эдипа» Стравинского. Они раскрывают имманентный кризис формы. Этот кризис был зарегистрирован еще этим поколением, а в следующем поколении — уже всеми, кто может вообще претендовать на какую-либо значимость; все те, кто продолжает творить оперы, словно ничего не случилось, да еще, может быть, гордятся своей наивностью, заранее обрекают себя на неполноценность; и если их создания пользуются успехом, то успех этот — внутренне ничтожен, эфемерен».

Эти слова постоянно пульсировали в моем мозгу на всем протяжении переговоров, предшествовавших написанию “Vita Nova”. И когда Коля Дмитриев знакомил меня с Эдуардом Волковым, и когда Бояков представлял меня Гергиеву, и когда мы с Бояковым летали к Гергиеву в Питер, — я все время держал их в уме. Впрочем, и без этих слов мне было совершенно ясно, что писать оперу в наше время — значи, заниматься чем-то не совсем приличным. К тому же мне, как представителю музыкального андеграунда и как «музыкальной персоне нон-грата», было не совсем корректно соглашаться на общение с таким титулованным представителем музыкального истеблишмента, как Гергиев. Поэтому первой моей реакцией на предложение написать оперу для Мариинского театра было желание ответить немедленным отказом. Однако, поразмыслив немного, я понял, что это не просто некий жизненный вызов, но цивилизационный вызов и вызов моей судьбы, на который я обязан ответить. Когда же я начал думать о том, как именно следует отвечать на этот вызов, то пришел к выводу, что мне нужно написать некую «двойную» оперу, или оперу с двойным дном. С внешней стороны это должна была бы быть абсолютно нормативная опера, отвечающая всем замшелым оперным

стандартам и способная удовлетворить среднего любителя оперы. Однако в то же самое время эта усредненная опера — *opera vulgaris* — должна была иметь двойное дно, о существовании которого не должен был подозревать не только среднестатистический любитель оперы, но даже и сам Гергиев, со всеми его звездными исполнителями, которые должны были исполнять все это на полном «оперном серьезе». Короче говоря, эта опера должна была стать «оперой об опере», а если быть точнее, то «оперой о невозможности написания оперы». Именно поэтому я выбрал “Vita Nova” Данте, ибо его “Vita Nova” — это не текст о любви и смерти, но текст о написании текста о любви и смерти. Однако если дантовская “Vita Nova” знаменовала собой фактическое начало великой западноевропейской литературы, то моя “Vita Nova” знаменует собой окончание великой западноевропейской музыки, и тут я подхожу к тому главному, чего так и не смогли понять ни музыкальные критики, ни большинство музыкантов: “Vita Nova” — это не опера, это посмертная маска оперы.

Когда я понял, что мне предстоит снять посмертный слепок с лика усопшей оперы, я начал просматривать все доступные мне изображения посмертных масок. Конечно же, все посмертные маски совершенно поразительны из-за запечатленной в них тайны смерти, но какое-то особое, ни с чем не сравнимое впечатление на меня произвела посмертная маска Марии Стюарт. Подолгу рассматривая ее, я начал понимать секрет того впечатления, которое производят все посмертные маски. Он заключается в каком-то фантастическом сочетании мельчайших жизненных подробностей с общей безжизненной «распряmlенностью», и я решил пойти по тому же пути в музыке. Кстати, это очень хорошо почувствовал, хотя и не до конца понял, Филановский, который в своей статье писал об «обсасывании» и «распряmlении» Вагнера, Малера, Чайковского, Бартока и других композиторов, к которым отсылает партитура “Vita Nova”. К «обсасыванию» и «распряmlению» я добавил бы еще геометризацию, ориентирующуюся на геометрическое искусство античной архаики. Я стремился превратить все оперные роскошества в архаический орнамент, в «дизайн», в узор на обоях, если хотите. Точное воспроизведение стилистических особенностей того или иного композитора в сочетании с принципом архаико-

геометрического распрямления я сознательно использовал для того, чтобы превратить музыку “Vita Nova” в посмертную маску оперы. Кроме того, и в партитуре, и в тексте “Vita Nova” имеется немало подсказок, указывающих на то, что все это есть не что иное, как звучащая посмертная маска. Одной из таких подсказок является центральный дуэт, в котором Беатриче распевает одну и ту же фразу: «И ты тоже умрешь», в то время как Данте беспрестанно повторяет: «Сладчайшая смерть, приди ко мне!» — однако никто из музыкантов не удосужился вникнуть в смысл этого кажущегося совершенно абсурдным повторения. Впрочем, и все остальные подсказки остались незамеченными. Ну что ж? Я сделал свое дело — я предъявил посмертную маску оперы, а то, что музыкантов отталкивают и даже отпугивают ее распрямленные смертью черты — это уже проблема самих музыкантов.

И здесь я хотел бы обратить внимание еще на один крайне важный момент. Дело в том, что для очень и очень многих мысль о посмертной маске ассоциируется только лишь с мраком, тлением и смертью, и поэтому в их глазах я выгляжу каким-то гробокопателем, старательно зарывающим гроб с телом музыки в глубокую могилу, однако при этом совершенно не замечается то, что осуществляемое мною предъявление посмертной маски оперы предваряется названием “Vita Nova” — «Новая жизнь» и начинается со слов “Incipit vita nova”, что означает «Начинается новая жизнь». Что же делать с теми, кто не замечает этой очевидности? Напомнить ли им еще раз о рондо Гийома де Машо «Мой конец — мое начало»? Но, скорее всего, им вряд ли это поможет, и поэтому я ограничусь лишь тем, что, подобно Галилею, топну ногой и тихо проговорю: «И все-таки она начинается!»

62

Вот написал один уважаемый коллега столько слов про «конец композитора». Очень впечатляюще, но помогло ли это ему? Он сам настолько привязался к тем ярлыкам и понятиям, которые сам же и придумал, чтобы объяснить всем, что это такое и почему оно больше не может таким быть, что он не в состоянии теперь от них отвязаться, и пишет такую музыку, которая должна проиллюстрировать идею о том,

что ее писать не надо. При общении с ним я каждый раз чувствую, как он отягощен собственными концепциями. А ведь его самые сильные вещи (музыкальные) — это как раз то самое «прямое высказывание», о невозможности которого он пишет в книгах. (Дескать, в наше время надо быть полным идиотом, чтобы сочинять нечто в форме прямого высказывания.) Кстати, в его последней книге — «Пестрые прутья Иакова» — он пришел к той же буддийской идее об отсутствии «Я». Это, по-моему, его лучшая книга. Но если бы идеи и практика были нераздельны...

63

В крайне модном в свое время и крайне дурацком фильме Денекена «Воспоминание о будущем» рассказывается, тем не менее, одна реальная история, которая произошла на далеком острове, затерянном в бескрайних просторах Тихого океана. Во время Второй мировой войны американцы стали использовать этот остров в качестве военной базы. На остров садились американские самолеты, и американские летчики дарили местным дикарям консервы, жвачку и прочие атрибуты цивилизации, а дикари почитали американских летчиков богами, прилетевшими к ним с неба с небесными подарками. Но вот война закончилась, американские самолеты перестали прилетать на остров, и поток небесных даров иссяк. Тогда дикари решили, что боги забыли о них и что им нужно как-то напомнить о своем существовании. С этой целью они построили самолет из веток кустарника, травы и цветов, для того чтобы боги, увидев с неба изображение самолета, вспомнили о дикарях и снова прилетели бы к ним со своими небесными подарками.

Я не сразу догадался, что эта история на самом деле есть история обо мне самом. Только много позже до меня дошло, что я всего лишь жалкий дикарь, пытающийся напомнить о себе покинувшему нас духу великой западноевропейской музыки и покинувшим нас небожителям. Мои композиции — это всего лишь самолеты из травы и цветов, имитирующие настоящие самолеты — произведения Обрехта, Гайдна, Шуберта, Малера или Шёнберга. Они не предназначены для того, чтобы летать. Они предназначены для того, чтобы привлекать внимание богов,

забывших о нашем существовании. Они предназначены для того, чтобы напомнить о нас отлетевшему от нас духу западноевропейской музыки. Но, может быть, в первую очередь они предназначены для того, чтобы напомнить нам самим о позабывших нас богах, напомнить нам о том, что было с нами до того, как мы стали композиторами, напомнить о неизбежности наступления новой жизни. Во всяком случае, я думаю, что предназначение того, что я делаю, заключается именно в этом.

64

### **gaveston**

Боже, какое словоблудие! Почему человек, который прочел энное количество книг Хайдеггера, Гуссерля и Адорно, начинает к месту и особенно не к месту употреблять слова, которые он в этих книгах вычитал? Почему бедное геометрическое искусство должно исполнять функции трансцендентального, бытия — you name it? Почему, например, не протогеометрическое? Или там «дизайн», если угодно? И каким образом отношение геометрического стиля к фигуративному = отношению бытия и явления? Но об этом — ни слова! Ибо, вероятно, истолкование этого отношения разрушит его сакральность, внесет «психологизм», от которого необходимо избавиться *ad majorem Dei gloriam!*

### **prostipoma**

Почему, почему. Потому что консерватория такая. ПТУ, корчащая собой Тарту.

### **lavds**

Что за чушь про «Воццека», Шёнберга и Штрауса? И что значит: «Штраус продан публике»? Бред какой-то.

### **mlick**

Ох, как он меня бесит.

### **Cat\_City**

Я бы высказался об этом деятеле прямее и по существу, чем многие достойные комментаторы. :) Боюсь только, что ненормативная лексика не будет воспринята с должным юмором. Гиперсолипсизм и сектантство, возможно, играют роль «тихой комнаты» для некоторых не совсем адекватных людей.

Книга Писем

1

Счастливого Рождества и наилучшие пожелания мира в новом, 1970 году от семьи Альбрехтов (463 West Elletst Philadelphia PA 19119).

Простите за опоздание с ежегодным поздравлением, но в течение долгого времени я был так занят, что забыл даже о собрании Музыковедческого общества в Сент-Луисе, где должен бы быть вчера. Простите также за то, что на этот раз получите, вероятно, ксерокс, использование которого облегчает мои почтовые дела. Примите наши приветствия, такие же теплые, как и всегда. И благодарю за ваши, полученные перед тем как я смог написать свои.

2

Мысли мои смешались, не знаю с чего начать. Шел в консерваторию, и добрая половина письма была уже у меня в голове. Перед тем как пойти в класс (а я знал, что первых нескольких студентов у меня не будет), я зашел в наш кабинет звукозаписи взять что-нибудь из пластинок, чтобы писать тебе и слушать музыку. Взял 21-ю кантату Баха “Ich hatte viel Bekummernis”. И вот — звучит вступление. Я слушал его с беспомощной улыбкой, оцепенело и беспомощно погружаясь в его глубину, которая как-то вдруг лишила смысла то, что я собирался писать. Но странно, слушая дальше первый хор, арию сопрано, речитатив и арию тенора, я постепенно потерял ощущение глубины. Не берусь ни за какие объективные оценки — я вообще за них больше никогда не буду браться, — но лично для меня даже и в Бахе остается совсем немного сильнейших мест (по сравнению с целым, конечно). А как кажется тебе?

А только что вышла еще более странная вещь. Написав тебе эти строки, я поспешил поставить пластинку сначала, чтобы еще раз сполна отдаться только что

испытанному очарованию, и больше не испытал и его. О, что за проклятые демоны шутят со мной! Где же абсолютно и вечно прекрасные звуки? Я потерял всякое чувство глубины и завораживающей бесконечности этой музыки. Только легковесность и бытовая чувственность! О Господи!

### 3

К благословеннейшему и милейшему брату Михаилу обращается Гвидо, испытавший многие превратности жизни и вновь воспрянувший духом.

Или времена настали жестокие, или по Божьей воле пришла пора тяжелых испытаний, когда правду часто попирает ложь, а любовь к ближнему попирает зависть, которая, кажется, не покидает наш орден. Таким путем заговор филистимлян становится наказанием израильтянам за их грехи, с тем чтобы, если случится, что все желаемое сразу сбудется, слишком самоуверенный дух не пал замертво. Ибо творимое нами добро истинно только тогда, когда мы предназначаем Творцу все наше умение.

### 4

Каким приятным было твое последнее письмо! Как приятно иногда доверительно поделиться своими настроениями и впечатлениями от окружающих тебя вещей, природы, погоды и т. д. Поделиться, зная, что будешь понят и услышишь в ответ что-нибудь созвучное и вместе с тем неожиданное, но не настолько, чтобы твои настроения и чувства отвергались или недооценивались. Так редко появляется теперь такая возможность. Так редко можешь угадать в ком-нибудь натуру, с которой хотелось бы войти в контакт. Не то что было в юности! Как хорошо, что между нами еще остается такая возможность! Тянущаяся с той самой юности.

Последнее время у меня какое-то странное спокойное и светлое настроение. Странное — потому что разные бытовые неприятности следуют одна за другой и

длятся уже довольно долго. Но меня это как будто не касается. Я все время в каком-то сне. Для меня это ново, но даже и не удивляет.

На днях как-то вечером, воспользовавшись одиночеством, присел к роялю и минут за 10-20 написал маленькую пьеску. Сначала я ею не увлекся, а теперь наигрываю ее и наигрываю. Какая-то в ней есть шумановская струнка, которую приятно дергать. Неотразимых интонаций я тут, конечно, не нашел, но все-таки хочу с тобой ею поделиться. Нигде в официальных показах ее, очевидно, играть не имеет смысла. Кому она нужна такая! Может, и тебе не нужна, но я все-таки тебе ее пошлю. Так сказать, просто как «привет из Риги».

Будет настроение и время, напиши что-нибудь!

5

Аслан Наминток поет всю свою жизнь, и это всегда казалось ему слишком естественным, чтобы стремиться сделать пение своей профессиональной карьерой. И лишь после того, как он с отличием оканчивает филологический факультет Краснодарского университета, он окончательно решает стать профессиональным певцом.

6

Ученый авторитет святых Отцов предписывает, чтобы в службе божественных хвалений, совершаемых с должным смирением, дух всех участников бодрствовал бы, речь не влачилась по земле, а серьезная сосредоточенность псалмопевцев украшалась бы благочинным пением и в устах их звучала сладостная песнь.

А поистине сладостная песнь в устах псалмопевцев звучит тогда, когда Бога приемлют сердцем и, произнося слова, в то же самое время своим пением вручают ему свое благоговение.

Мэриам провела сочельник у своей сестры Паулины в Валли Форж. Она останется там со второй своей сестрой Кэрол до тех пор, пока все будет готово для ее возвращения домой. Дом Паулины находится очень близко от храма, в котором мы венчались с Мэриам. Там неподалеку есть и прекрасный парк.

Аслан Наминток успешно сдает вступительные экзамены на основной курс вокального факультета Санкт-Петербургской консерватории. Молодой певец проявляет исключительную целеустремленность и блистательный талант; о нем говорят как о самом одаренном вокалисте за последние три десятилетия факультета, его *tenore scuro* исключительно богат и отличается необычайно широким диапазоном, что представляет собой определенные сложности для его педагогов.

Для Отто прошедший год знаменовался несколькими необычными событиями. Из них по порядку первое — отставка с извещением в 24 часа, произведенная новым руководителем Музыкального департамента на основании того, что Отто имел там временную работу. Это было очень неприятно. Главная победа Отто заключалась в том, что он настоял на уходе в конце года.

Твое письмо вышло совсем неожиданным. Неожиданно оно для меня двойко. Хотя нет, не двойко. Вполне «однойко». Обе стороны весьма связаны. Во-первых, потому что я сам в последнее время все размышляю о тех проблемах, которых

касаешься ты. Во-вторых, я опять, видимо, пересуровил тебя. Я стал тебя представлять (и об этом, кажется, писал) как человека, который значительно отделился и, увы! (для меня — увы!), отделился по своему мировосприятию, интересам, поведению, деятельности от меня. Я стал чувствовать себя ребенком, а тебя мужем. Когда мы оба были детьми, мы пили пиво на Центральном рынке. Теперь же партнеры «по пиву тебе не нужны (пиво как символ, конечно). И вдруг ты предлагаешь не просто обсудить то, что и меня волнует, но обсудить еще и за кружкой пива на Центральном рынке. Вот что неожиданно! Конечно, я и сам уплыл куда-то из ситуации прежних лет, и прежних ощущений и настроений, наверное, не повторить, но все равно — замечательно, что ты еще предлагаешь пиво. Видимо, твоя ситуация не такая однозначная, как я ее воспринимал.

11

Поэтому и предписано, чтобы в церкви Божией псалмы распевались с тем, чтобы благословение верующих пробуждалось бы во время ночной и дневной службы. А также и празднование мессы сопровождается непрерывным пением клира и народа, по некоему испытанному старинному ходу и установленному порядку, с тем чтобы этот порядок вызывал удовольствие, а благочинность — веселие.

12

30 июня мы праздновали семидесятилетие Отто. Празднование было подготовлено Рекси и Дороти Крауфорд вместе с Пегги Стюарт в прекрасной новой квартире Крауфордов — обед для 24 персон — не меньше! Но самое главное событие этого года — прекращение преподавания в университете — около недели тому назад. Смешанные чувства облегчения, сожаления и свободы для исследовательской работы, где бы то ни было, без необходимости спешить обратно в Филадельфию ради семинара или собрания.

Что-то я стал сдавать. Не сочиняется, не пишется. Много всяких начинаний — и в сочинении, и в разных анализах — по полифонии, по инструментовке, по форме в сонатах Моцарта. Примусь, потыкаюсь-потыкаюсь и брошу, возьмусь за другое, опять брошу — устаю. Все представляется каким-то бессмысленным, непреодолимым, ненужным. Днем почти все время хочется спать, ночью же бывает, просыпаюсь, и никак сон не идет. Тогда часто начинает слышаться где-то за стеной, вернее, за несколькими стенами, большой барабан и гобой. Гобой наяривает какую-то бесконечную, нервную и статическую нудь, а барабан бьет то редко, то часто, безо всякой ритмической основы. Это бесы, Володя, но мне совсем не страшно, а днем все почти начисто забывается, помню только, что это было. Теперь я уже слушаю это как должное, без всяких эмоций, медленно думая о чем-нибудь, что, безо всякой связи сменяясь, всплывает из глубины, и мелодия звучит то громче, то пропадает почти совсем. А первое время я поражался — до чего антигуманистическая музыка, никогда бы себе не представил, что она должна быть именно такой. Но пусть звучит, я ей не противлюсь, я ее уже люблю. Великую же музыку я стал бояться слушать, особенно в компании. Она на меня стала действовать как на какого-нибудь пастуха. Я плачу, я самым непосредственным образом стал плакать от прекрасной музыки. Недавно, когда мы всей кафедрой слушали по делу 3-ю Английскую сюиту Баха, мне после Прелюдии пришлось выйти из класса, чтобы никто не заметил моего конфуза...

Вот почему я, движимый богодухновенной любовью, не только тебя ради, но и всех других людей ради, с величайшей поспешностью и заботой запечатлел в словах этого трактата благодать, дарованную мне, ничтожнейшему, от Бога, чтобы церковные песнопения, которые я и все люди до меня выучивали с величайшим трудом, потомки могли исполнять с величайшей легкостью, чтобы они с готовностью стали бы вымаливать для меня, тебя и всех моих помощников вечное спасение, чтобы

по милости Божьей свершилось отпущение грехов наших или, по крайней мере, они вознесли молитву любви к ближнему. А если негодные люди проявят свою неблагодарность по отношению к столь значительным благодеяниям, то разве не воздаст нам справедливый Бог за труды наши? Разве от того, что Бог — творец всего сущего и без него мы ни на что не способны, мы и ни на что не можем рассчитывать? Неправда. Даже апостол, по милости Божьей ставший тем, что он есть, возглашает в пении: «Подвигом добрым я подвизался, течение совершил, веру сохранил. А теперь готовится мне венец правды».

15

Начав обучение у знаменитого баритона И. Алексева, Аслан Наминток завершает свое музыкальное образование под руководством В. Вихрова, которому, очевидно, ведомы все тайны вокальной техники. Так Аслан Наминток становится зрелым художником. Упорная работа и артистическое обаяние приносят ему широкое признание публики.

16

Равноапостольный Иоанн, который ныне управляет Римской церковью, заслышав о славе нашей школы и о том, как мальчики по нашим антифонариям распознают неслышанные ими прежде песнопения, очень удивившись, через трех нунциев призвал меня к себе. Я прибыл в Рим с почтеннейшим аббатом доном Грюнвальдом и доном Петром, старшим каноником аретинской церкви, ученейшим человеком нашего времени. Итак, папа чрезвычайно обрадовался моему приезду, долго беседовал и о разном расспрашивал; как некое чудо он все вертел наш антифонарий и, непрестанно твердя перечисленные в начале книги правила, не отступился, то есть буквально не сошел с места, на котором сидел, пока не выучил незнакомый ему выбранный им произвольно версикул, и тогда то, чему он едва мог поверить в пересказах других, внезапно обнаружил в себе самом. Чего же боле?

Духовность его исполнения изумляет. В голосе Аслана Наминтока — отзвук ассирийских жреческих прорицаний, трагедий Эллады, потаенных греховных страстей, безбрежность русских просторов, ярость тропического шторма и монашеское смирение.

Символично для эволюции европейской профессиональной музыки, ее роковой судьбы (вообще смешно: ее судьба и роковая и роковая) суть кантус фирмуса на этапе ее голубого детства, у Перотина, например. Григорианский хорал, в музыке которого раньше парили религиозная сосредоточенность и экстаз молящихся, каким-то Перотином вдруг стал уродоваться до неузнаваемости. Звуки хорала, соответствовавшие раньше словам и слогам текста Святого Писания и являвшиеся художественно- акустическими резонаторами этих слов и слогов, а также чувств смирения, благоговения и любви, превращаются каким-то хулиганом (Геростратом от музыки) в нечто дьявольское и специально изобретенное для их уничтожения: каждый звук, как в кривом зеркале, растянут на километры до полной потери смысла интонаций, на фоне чего выписывается масса занимательного музыкального материала (я его сейчас изучаю для статьи), который окончательно добивает и затаптывает то, что существует в так называемом кантус фирмусе.

А символично это потому, что звуки с. f., увеличившись до космических размеров, олицетворяют некую бесконечность, как бы божественные категории макромира, несоизмеримо же уменьшенная суeta движущихся голосов суть человеческий микромир «изобретений», «композиций», «лада гордыни».

Ну вот уже и кантус фирмус отброшен, растворился он в колорировании Окегема, стал необязательным для «композиции» и «числовых изобретений» этого Ксенакиса XV века. А если уж так хотите вы кантус фирмус, так привыкли чего-то

там выслушивать в такой интересной самой по себе музыке, то вот вам, пожалуйста, песенка — *Si la face au pale* или *L'homme arme*. Прелесть! Вот это *cantus firmus* так *firmus*! Вот его теперь и слушайте. Гораздо ведь интереснее и приятнее! Разве что текст отвлекает. Ну пусть звучит для порядка и конспирации. Все равно вам будет не до него. Такой двойной канончик закатим — не оторветесь.

Ну вот уж нет у нас ни хорала, ни *cantus firmus*'а, ни даже святого текста в музыке! Все ушло и отвернулось от нас. Осталась только именуемая музыкой та суета, которой Перотин торпедировал музыку истинную. Сначала суета вкралась, а потом и выкрала музыку. В лучшем случае теперь в ней скорбь (Бах) или инфантилизм (Вивальди). А то — просто забава, или наркотическая видимость чего-то далеко не простого, или «мощи», или всякая безобразная бессмыслица.

Вот такие, Володенька, мысли посетили меня, когда сидел я на работе в своем 15 Б классе в бесполезном ожидании студентов, которым я нужен так же, как мне *cantus firmus*.

Пока! Гоша.

За стеной все время звучит концерт Эльгара в исполнении Гидона.

Раньше, бывало, я тоже так вот сидел, чего-то там писал свое, а он учил этот концерт. Готовился к Брюсселю.

19

Но некоторые воспитанники новой школы не спят ночи напролет, заботясь только о мензурации темпусов, посвящают себя всецело новым нотным формам, предпочитают выдумывать свои ноты, чем петь старые, и в результате этого церковные песнопения поются в семибревисах и минимах и раздробляются на мелкие нотки.

Почувствовав недомогание, я не мог оставаться в Риме даже ненадолго, поскольку летняя жара в приморских и болотистых местах грозила гибелью. Мы, однако, договорились, что уже ближайшей зимой я должен буду туда вернуться, для того чтобы растолковать этот труд упомянутому папе и его клиру.

И церковные мелодии они разрезают гокетами, расшатывают дискантами; а иногда триплурами и мотетами на народных языках до того затаптывают, что основы антифонария и градуала они порой игнорируют.

Несколько дней спустя после празднования дня рождения Отто направился в Европу. В Англии, несмотря на гнетущую жару, он провел время очень приятно: встретился с друзьями, побывал в Ковент-Гардене на спектакле «Щелкунчик» Большого театра и, после сорокалетней паузы, совершил поездку в Ковентри, где обедал с Перси Юнгом и восхищался новым кафедральным собором. Краткий визит в Париж был посвящен в основном Национальной библиотеке, встречам с друзьями и посещению двух спортивных состязаний.

Спустя несколько дней я посетил вашего и моего патера дона Гвидо, аббата Помпозы, я страстно желал увидеть его, мужа добродетельного и мудрого, в высшей степени по праву угодного Богу и людям; и он также, будучи мужем пронцательного ума, когда увидел наш антифонарий, немедля испытал его и

поверил в него, он покался, что некогда сочувствовал нашим завистникам, и настаивал на моем переезде в Помпозу. Он убеждал меня в том, что для монаха монастыри предпочтительнее епископатов, и наиболее всего предпочтительна Помпоза — ради научных занятий, возможность для которых милостию Божией и как раз благодаря радению почтеннейшего Гвидо впервые открылась в Италии.

24

Они забывают, на чем они строят, не знают церковные лады, которые не различают, а, напротив, смешивают. Ведь из-за множества нот надлежащий объем восхождения и нисхождения хорала, которым сами лады отличаются друг от друга, затемняется.

25

Настоящим событием был, как вы можете подозревать, Пежо III. Никто не подумал и сказать мне, что его управление полностью отличается от моего старого авто! Вновь посетил Бовэ, затем хорошо отдохнул в маленьком замке Пьер-ан-Тарденца, а на следующий день приветствовал башни Лаона и своих любимых коров, выглядывающих из-за башенных карнизов. Переночевал в пограничной деревне, где был единственным американцем, и получил поздравления от лунного человека, которого увидел прежде, чем смог войти в свою комнату. Странно было знать, что я видел это в далеком селении, когда вы, вероятно, наблюдали то же самое за вашими занавесками. На другой день поехал по извилистой долине в Мёз и Семой, вплоть до аббатства Орваль как раз во время мессы, посвященной Сен-Джеймсу. Затем направился по знакомым местам в Брюссель, где меня тепло приветствовали Альбрехты из Уккля.

Аслану Наминтоку подвластны все движения души — безумная страсть и меланхолия, ослепительный экстаз любви и раскаленная ненависть персонажа.

Я, кажется, тебе еще не говорил, что играл в концерте свою третью сюиту, которая никому не понравилась и в прессе получила осуждающую оценку. Написали, что со своей точки зрения я уже ничего яркого не предлагаю и точку зрения пора менять. Но как же я могу ее сменить? Это же мое лицо, а не маска. Просто это лицо, видимо, никому уже больше не нужно. Что ж, их дело.

Аслан Наминток оказывает некое гипнотическое воздействие на слушателя, материализуя своим волшебным голосом архетипы бессознательного, покоряя публику яркостью образов: прекрасное лицо романтического героя передает тончайшую игру чувств.

Ведь они суетятся и не могут успокоиться; опьяняют слух, вместо того чтобы врачевать его; и пытаются жестами изобразить то, что исполняют.

Снова пришел бейсбольный сезон. Старший Тони явился организатором «Брюссельских звезд», младший Тони находился в числе игроков (подающий и

отбивающий мяч). Они завоевали бельгийский титул после трех игр, и затем, пока они отдыхали, Отто провел конец недели в Баварии, останавливаясь в Касселе вместе с кузеном Фриделем и целый день работал над статьями для большой немецкой энциклопедии по заказу Varenreiter. Возвратившись в страну бейсбола, увидел третью и четвертую игры, проигранные Бельгией, занявшей в конце концов третье европейское место. Во время четвертой игры наблюдал два удара Тони и четырнадцать strikeouts (в течение 6 минут). В оставшееся время посетил Гент и Брюгге. Во втором городе была прекрасная встреча со старыми фламандскими анонимами. Забыл упомянуть о таком же впечатлении, полученном в давние офицерские дни 1945-46 годов в Мюнхенском доме искусства от флорентийских фресок. Программа фламандского фестиваля включала серию прекрасных концертов, но я был только на первом, пригласив Тони и Юлию послушать пёрселовскую The Fairy Queen.

31

Снова вот потянуло писать...

Теперь что-то не пишется мне в дневнике, а как придут какие-нибудь раздумья, так хочется придать им форму письма к тебе, нежели записывать только для себя.

Конкретный же импульс неожиданный. Случайно напоролся на телевизионную передачу о Бетховене. Звучала «Лунная соната»...

Горностаева привела слова Нейгауза, который говорил якобы, что I часть «Лунной» — это Фауст, склонившийся над бездной познания.

Как это глубокомысленно и красиво звучит. А мне подумалось — какой бездны, какого познания? Конечно, познание — это бездна. Но что ж высокого, что ж таилось патетического в том познании, которое имеется в виду. Это бесконечное накопление информации о природе, обществе, человеческой продукции, космосе, структуре и ресурсах мозга. И с какой это рожей Фауст склонился над бездной всего этого познания? Подразумевается, наверное, что с печатью крайней степени мудрости на лице, духовного экстаза и близости к истине.

И, может, действительно во всей человеческой цивилизации есть какая-то истина? Но какое-то чувство подсказывает, что нет ее там, нет. Как ни глубокомысленны лицо Фауста и мысль Нейгауза, как ни красива «Лунная соната» (а она все-таки действительно красива, бесконечны ее поэтические ассоциации, да и мало что можно поставить с ней в ряд), но ничего за этим в конечном счете не стоит. Никакой опоры. Никакой опоры для жизни, для поведения, для души. Задумчивость, печаль, призрак мечты и ничего более. В конечном счете — пустота. То же страшное ничто, от мыслей о котором волосы встают дыбом (ох, предстоит еще ужаснуться этому по-настоящему, ужаснуться необратимо!).

И подумалось, что, собственно, по одну сторону лежит вся человеческая цивилизация, некий мыльный пузырь (ничто), а по другую — какое-то безусловное нечто. Ничто и нечто.

И, конечно, только это второе заключает в себе истинную жизнь, реальность, правду и спасение. Не может не заключать. Ведь альтернатива лежит только между первым и вторым. Ибо внутри самого первого, как ни ищи, никаких альтернатив нет. Только видимость их. Только кажется (по нерадивости, из самообмана или преднамеренно), что правильно так-то, а неправильно так-то, что хорошо одно, а плохо другое. Если игнорировать второе (нечто), то первое так и останется ничем, пустотой, не давая человеку никакого настоящего выбора, никакого настоящего шанса, никакой реальной альтернативы. Мечись себе, суетись и думай, что что-то выбираешь, что-то делаешь, созидает, учишь даже. И вот, казалось бы, если можешь расписаться в собственной неразвитости, самообмане и преднамеренности, то это и есть признание второго, того самого нечто, под которым я понимаю Божью благодать и любовь. Это и есть покаяние? Но нет. Совершенно ясно, что расписаться можешь только формально. Ибо при этом остаешься в той же суете, обуреваемый корыстолюбием, честолюбием, сластолюбием, небрежением, ленью, — одним словом, собственной гордыней. И нет моральных сил превозмочь это, противостоять этому, «расписывайся» или покупай индульгенции хоть каждый день.

Володя, страшно бывает вдвойне. Страшно потому, что нет моральных сил идти по пути, который в общем-то указан, хотя и понимаешь единственность этого

шанса. Страшно и потому, что все окружающее — мыльный пузырь, который может лопнуть в любой момент, и ничто больше не прикроет ужасной пустоты. Друзья, семья — все может исчезнуть, и смысл жизни вместе с этим уйдет. Ведь практически живешь только для них, с помыслами о них, в моральном покое благодаря им. Но тленны, обманчивы эти прибежища, эти убежища. Вот и страшно.

Или это страх гордыни, которой ужасно остаться наедине с собой, с пустотой? Я ведь не пугаюсь, что другим будет страшно без меня, я пугаюсь страха быть без них, без материального уюта в них и, пожалуй, какого-то даже духовного уюта. Пусть мнимого. Я боюсь мнимости, но все-таки стремлюсь к ней. Володя, приезжай! На денек! Пока ты можешь это! Или я приеду! Я приеду скоро! На денек, на два. Просто покурим, попьем пива! Сходим к друзьям! Послушаем музыку!

Может быть, что-то переменится во мне? Ведь еще впереди десятки лет жизни! Или конец ближе? Он может быть завтра, сегодня... Что-то разнервничался я. Закончу на этом. Слезы застилают мне глаза, Володя! Проклятая «Лунная соната»!

32

Бархатный, дивный тенор великолепного тембра (как называют его музыковеды — *tenore assoluto*) ласкает сердце слушателя, вызывает мистический трепет в его душе. Голос Аслана Наминтока подобен волшебной флейте и мягкому касанию тигриной лапы, в нем голубиная нега и звериная мука, неземное наслаждение и угроза.

33

В результате благочестие, которого следует искать, не достигается, а распущенность, которой следует избегать, обнажается.

И не зря предостерегал уже сам Боеций, что распутная душа или радуется распутным ладам, или от частого их слушания размягчается и разрушается.

Необычайно также и слияние высокого интеллектуализма с пророческой, звучащей как откровенность, чувственностью. Аслан Наминток чудесным образом воплощает в своем пении оба первоначала всякого подлинного искусства: страстная, чувственная, почти эротическая дионисийская выразительность тонко огранена аполлоническим совершенством художественного мастерства.

Главным летним делом явилась встреча рабочих комитетов музыкальных библиотек. Я был рад, что она начиналась в понедельник, и смог совершить поэтому двухдневное путешествие вместе с Тони. Мы исследовали остров Валькерен, великолепно пообедали на маяке в Веере, посетили Мидлсбург, проехали к берегу Вест каппел, провели ночь в Хоек-ван-Голланд. На следующий день проехали по новым для нас местам вплоть до Роттердама. Отсюда Тони направился домой в Амстердам. Амстердамская встреча была плодотворной. Я приветствовал многих старых друзей и наслаждался голландской кухней. Не могу рассказать о финальном банкете, ибо в это время находился над Атлантикой в самолете KLM, закончившем рейс в аэропорту Кеннеди. Затем поехал в Стрэтфорд (штат Коннектикут) — там на следующий день состоялась свадьба Карла. Его невеста Лори Восхиз, родом из Филадельфии, преподавательница английского языка в школе Пеннсбург. Она очень привлекательная женщина, и ее хорошо приняли в семье. Свадьбу праздновали в большом доме лориного дяди. Неделю своего медового месяца молодые провели на Бермудах. Я посетил Боба Альбрехта и Поля Эвенса, затем возвратился в Нортхэмптаун. Молодые поселились в прекрасной квартире в Гамильтауне — парк Левиттаун. Не так далеко, чтобы забыть о посещении старого человека.

У меня просто сейчас какое-то благостное состояние. Сажу в своем закутке (есть теперь у меня во второй комнате отгороженный шкафом закуток, и я встроен между двумя стенами, в углу которых стоит письменный стол, и шкафом, к которому прижимается спинка моего стула), сажу и купаюсь в каком-то тихом счастье. Вот это и хотел тебе сообщить.

У тебя теперь бывают такие минуты? И вообще, я подумал, что ведь совершенно не знаю, считаешь ли ты себя счастливым. И не знаю, какова твоя копилка, твой арсенал, «банк» счастливых минут в жизни. Напиши, если будет расположение. Какова эволюция твоих ощущений счастья в жизни? Каковы бывали объективные источники таких ощущений (не поименно, конечно, а по принципиальному качеству, по категориям)?

Источник моего настоящего благостного ощущения — утренняя молитва. Вечером мне удается молиться часто. По утрам — крайне редко. Вот сажу, купаюсь и думаю, что бы хорошего сделать. Не по инерции погрузиться в работу, будь она неладна, а сделать что-то, что можно сделать на трамплине моего благостного настроения. Вообще пойду сопровождать Марину. Ей должны удалять зуб, а она очень боится. А вообще нет большего счастья, чем снова и снова читать слова молитв. Какое это счастье! Катарсис, слезы, умиление, очищающееся упрощение своего существа до одной-единственной и главной струны, счастливо и благостно вибрирующей. Какое это счастье!

Володя, сейчас я эта струна! Мне так хорошо! Я счастлив! Посажу поразмышляю еще об этом. И почитаю снова.

Володя, когда навалится на наше общение пустота, бросимся на колени и будем молиться. И наше общение сразу наполнится бесконечным содержанием. Выход (правильный) только один.

До встречи, дорогой, и до писем!

Итак, тронутый молитвами этого почтенного патера и связанный его наставлениями, я хочу, прежде всего своим сочинением, с Божьей помощью восславить столь замечательный монастырь и представить себя как монаха среди монахов. Поскольку как раз недавно почти всех епископов обвинили в симонианстве, я боюсь каким-либо образом быть с этим связанным.

Володя, Рождество! И какое! Зима — царственная. Царственные морозы. Царственные снега. Царственная белизна. Сверкающие царственные дни. Сияющие царственные ночи. Царственные небеса. Царственные цвета. Царственные месяц и звезды. Царственная прямота дымов из труб. Царственные спокойствие, тишина и неподвижность. Царственная строгость и чистота. Царственное величие. Царственная простота. Царственная открытость для созерцания и преисполнения. Гимничность! Торжество! Радость! Счастье! Зима! Сердце ликует, душа поет! Володя, дорогой мой, как прекрасна жизнь, зима, музыка! <...>

Дальше, наверное, следовало бы поддоставить еще на *ff* октавами в левой и аккордами правой (материалом с конца предыдущей страницы). Но не знаю... Может быть, это слишком близко лежит. А может быть, как раз то, что надо. Но я и так уже слишком расписался для одного «хода». Подумай теперь ты, если хочешь.

А вообще-то я отвратительно провел последнюю неделю поста. Весь пост насмарку. Никаких сил не было противостоять этому пресловутому «Новому году». Ужирался, упивался, укуривался, убалтывался, укайфовывался, увожделевался, не молился. В общем, скотина скотиной. К празднику так и не причастился. Господи, прости меня, худшего из грешников! И как это еще такие царственные рождественские дни ниспосланы нам? Наверное, многие у нас образцово провели Филиппов пост... Или просто Божья милость на наше скотство?

А Рождество, Володя, впервые в Риге и единственно в нашем Троицком храме встречали, как положено, ночью. Служили с 12 до 4-х (с ранней обедней). Как на Пасху. Вышли в 4 часа на улицу — серебристая рождественская ночь, искрится снег, месяц, звезды, мороз! Ах, Володя! Нехорошо, наверное, так говорить, но я себя почувствовал как причастившегося Св. Тайн.

Да, Володя. Мое полугодичное пребывание в Москве в 1983 году тоже обросло уже ореолом романтических воспоминаний. Как бы там ни было, но это время вспоминается мне гораздо настойчивее и радостнее, чем 60-е и 70-е годы. Наиболее благодарные и радостные для души воспоминания у меня о проведенном совместно с тобой Великом посте. Я все лучше теперь вижу, насколько это имело значение для дальнейшей моей жизни, моих настроений и поведения. Вообще, как прекрасно совместно проводить посты, разделять — или лучше — соединять благочестивые усилия, радения, самопонуждения. Да, Володя, теперь это явно лучшие мои московские воспоминания. Радостные, светлые, душеполезные. Вообще я теперь хорошо понимаю и чувствую, что главный критерий — душеполезность. Хочется только такого, что полезно для души, ее спасения, ее благочестия. И так досадно, что варишься в том, что в основном не душеполезно. Но, собственно говоря, наверное, и на таких позициях быть неправильно. Самое ведь душеполезное — это смирение. А для смирения есть место в любой ситуации. Вот есть ли силы? Их, конечно, нет. И не просим о них, как полагается. Вот в чем дело. В нашей безответственности. Безответственно не имеем мы страха, ужаса от нашего сластолюбия, неблагочестия и самолюбия.

Ну, в общем, поздравляю тебя с Рождеством Христовым. Хотя, когда ты получишь эти бумаги, на носу уж будет Крещение. Кланяйся Тане и всем нашим общим знакомым, кто попадется. Как о. П.? Напиши.

P. S. Я уже на почте. Сейчас отправлю тебе здоровенный пакет. В конверт не влезает. Шел на почту, наслаждался городской зимой (тоже радостная картина!) и думал: какой толк в этих «Великих литературах» или в «Великой музыке», если они не душеполезны? Так и надо их называть: «Великая недушеполезная литература», «Великая недушеполезная музыка». Смешно. Если бы не было так грустно.

Джон по-прежнему живет вблизи. Сюзанну мучает спина, но она добивается улучшения, регулярно занимаясь плаванием. Джон стал гордым обладателем ученого звания и с увлечением продолжает преподавание истории. Другое важнейшее приобретение — гончий щенок. Что касается внуков, то я говорил только о Тони. Ему 13 лет, его братья Крис (11), Майк (9) и Дэнни (5), также подающие надежду атлеты, и Юлии приходится бегать за ними. Все хорошо учатся, включая Дэнни, впервые пришедшего в школу. Тони — президент РТА, Юлия — активная религиозная деятельница. Кажется, что семья вернется в Штаты, но где будет жить — неизвестно.

Есть еще причина, по которой я откладывал письмо. Размышляя о вещах, тобою затрагиваемых, я никогда не приходил к каким-то определенным выводам, которыми можно было бы поделиться. Теперь многие вопросы поставлены тобой ребром: о сути музыки католической, православной, протестантской, о роковой эволюции и деградации западноевропейской светской музыки, о нравственной функции художественного воздействия. Нередко я о всем этом размышлял, но всегда останавливался на том, что мне еще не хватает должной духовной зрелости, чтобы почувствовать и увериться в абсолютной правильности того или иного вывода. Сначала у меня складывается какой-то весьма радикальный тезис по поводу рассматриваемой ситуации, потом я начинаю его смягчать, ибо слишком многое вроде бы остается за бортом, потом чувствую, что этим смягчением движет какая-то оправдательная пружина, что смягчаю оценку, оправдывая свою моральную неспособность быть на уровне задач, исходящих из жесткой оценки, потом пытаюсь еще немного маневрировать, и на этом дело кончается, вернее, прерывается, чтоб повториться в другой раз с какими-то незначительными вариациями тематики или процесса.

Рожденный в прибрежных горах Кавказа, Аслан Наминток вырос на пересечении двух великих культурных традиций — Востока и Запада. Он органично соединяет в своем искусстве совершенство европейской формы (рафинированное итальянское бельканто, изысканная артикуляция, отточенный мелодический рисунок) и буйство восточной стихии (неукротимой, как море, непредсказуемой и манящей своими темными глубинами).

Что касается пишущего эти строки, то родственники пытаются убедить его ничего не делать — ведь уже тридцать лет он занимается исследовательской работой. Но я надеюсь продолжать ее еще долго и делаю успехи в поисках редких материалов в Музыкальной библиотеке — тех, что не каталогизированы в Main Library, а также в музыкальных находках для университета в Оуэн Уистер. Кроме того, пишу краткие биографии американских музыкантов для большой немецкой энциклопедии. Статья «Английская пре-романтическая поэзия в музыке немецких композиторов» должна появиться в томе эссе Карла Хайрингера. Другие статьи пишутся.

Я ценю упорство, которое Вы должны были иметь для прочтения этого длинного письма, и надеюсь, что придет день, когда смогу приветствовать Вас лично.

Итак, чтобы распознать незнакомую мелодию, дражайший брат, первое и всеобщее правило таково: если буквы, которые содержит любая невма, ты озвучишь на монохорде, то и у него, слушая, ты сможешь научиться, как и у человека-учителя. Но это правило для детей, — оно удобно для новичков, но никуда не годится, если речь идет о продвинутых учениках.

Ибо я видел многих проницательнейших философов, которые ради изучения этого искусства приглашали не только итальянских, но также галльских и германских, и даже греческих учителей; но, поскольку они полагались лишь на упомянутое правило, они не смогли стать не только музыкантами, но даже и певцами, не смогли сравниться даже с нашими мальчиками-псалмопевцами. Итак, не следует нам, встретившись с незнакомой мелодией, непременно пускаться на поиски человеческого голоса либо какого-нибудь инструмента, чтобы не уподобляться слепцам, которые никогда, кажется, не передвигаются без поводыря. Напротив, мы должны твердо запомнить различия и специфические свойства отдельных звуков и всех нисхождений и восхождений. Тем самым ты получишь наилегчайший и самый надежный метод распознавания незнакомой мелодии, если есть некий человек, который без всяких книг, но, так сказать, в ходе задушевной беседы — по нашему обычаю — может научить кого угодно. В самом деле, после того как я взялся преподавать этот метод мальчикам, то меньше чем за три дня любой из них смог легко петь незнакомые ранее песнопения, что при других методах не могло бы свершиться и в течение многих недель.

44

Это был активный год, но для нас печальный. Наша любимая жена и мать отошла в апреле на вечный покой после тридцатитрехлетней болезни. Прошлый месяц мы совершили прекрасное поминовение в Доме дружеских встреч, где слушали ее любимую музыку (Бах, Шуберт, Вольф и Малер), а также ее любимые стихи, прочитанные Катериной Дринке Боуэн. Несколько месяцев ранее внезапно скончалась после тяжелой болезни моя невестка (вдова Карла).

Плохо на душе. И погода плохая. Все вокруг серое, обнаженное, грязное, неприглядное, расплзающееся. Да, зима прошла... Вот ее жалкое тление. Кажется, что и жизнь вся прошла. И вот я — бессильный, обнаженный, грязный, неприглядный, расплзающийся. Вот я на пороге жалкого тления. Я в грехе глубокого уныния. Подходит к концу пост. А как я его провел? Увы! Еще хуже, чем Филиппов пост. Какие-то дурацкие концерты, бесконечные дни рождения, гости то к нам, то мы. И срывы, срывы, срывы. Постоянно и по всем статьям. Вот мой «пост». Приближается «буйная весна». Но никакой радости, никакого ожидания нет. Чувствую, что весна меня не коснется. Ничего не хочется. Удивительно, что я еще смог написать тебе какую-то ответную музыку. Может, у меня появляется «композиторский профессионализм», которого никогда в жизни не было? Я же никогда не мог писать «на заказ».

Я все с большей благодарностью вспоминаю наш совместный позапрошлый Великий пост. Вот это было на что-то похоже. Как хорошо плечом к плечу пройти трудную, но необходимую дистанцию, черпая силы в совместных размышлениях о цели дистанции, во взаимной поддержке в ее достижении, разделяя различные душевные порывы! Тот пост, по-моему, повлиял и на прошлогодний пост, который я провел, кажется, еще как-то приемлемо. Но в этом году я только и делаю в пост, что тешу нечистого. Да, распустился донельзя я. И нюни распустил. И в письме тебе ничего интересного написать не могу. Хочется встретиться. Провести вместе хоть пару дней или даже вечеров. Но пока совершенно неясно, когда я смогу выбраться. Подали заявку на Сортавалу. На июль. Дадут ли?

Фрагмент № 7 получился угасающим шлейфом к теплой и светлой комете, звучавшей во фрагментах № 5 и 6.

Пиши, Володя. Буду ждать.

Относительно этого по решению упомянутых братьев мы строго предписываем, чтобы отныне не вздумали совершать такое или подобное этому в упомянутых службах, и особенно в канонических часах или во время праздничной мессы.

Если же кто сделает что-нибудь супротивное, то должен быть наказан на основании настоящего указа восьмидневным приостановлением службы; и это по приказу епископов в тех приходах, в которых это случается, либо их представителей в подчиненных приходах; в монастырях же по приказу настоятелей или прелатов, на которых возложена обязанность исправления и наказания провинностей и отклонений подобного рода.

В августе Тони и его семья возвратились из Брюсселя, где в течение пяти лет он работал в администрации «Общего рынка». Он приступил к работе в Госдепартаменте (по делам европейской экономики) и приобрел большой дом в Бетседе (округ Колумбия). Все четыре мальчика с удовольствием занимаются в прекрасной школе. Джон и Сьюз делят время между преподаванием, общественной работой и улучшением домашней обстановки. Самую большую семейную новость принесли, конечно, Карл и Лори — 28 ноября у них появилась Кристина — моя первая внучка и первая девочка по прямой линии в нашей семье вслед за моей сестрой, родившейся в 1883 году!

Поистине, все мы дети времени. И, поистине, страшно трудно быть в первую очередь не детьми времени. Опять-таки, может быть, сказать это мало. Может быть, можно доказать, что и некто, вопреки очевидному широкому стереотипу, тоже дитя

времени. Не знаю. Я, собственно, имею в виду в данном случае себя (хотя ко мне тут могли бы присоединиться многие), себя и современную музыкальную культуру. Я хочу сказать, что пережил в себе нечто похожее на то, что пережила история западноевропейской музыки. По крайней мере — в определенном плане. Вот ты интересуешься, как менялось мое отношение к музыке, к Окегему. Сначала покончим с Окегемом, так как здесь ответить можно более или менее кратко. С его музыкой я так и остался на «вы». Я очень хотел сблизиться с ней, надеялся, что она способна открыть горизонты, которые сделают меня совершеннее, мудрее, тоньше. Но... То ли я мало ее играл, мало слушал (а я ее действительно не много играл и слушал), то ли еще что. Может быть, какие-то радостные сюрпризы в этом плане меня ожидают еще впереди. Не знаю. Не думаю. Ты как-то сказал, что Сапонов писал о Машо, чуть ли ни разу так и не слушав его музыку. Я тогда крайне поразился этому. А теперь должен сказать, что я тоже что-то там об Окегеме написал, так и не прослушав (внутренне) его музыки. Я ее не полюбил, не понял, не отличу от похожей. Почему я начала ею заниматься? Потому что я вообще тянулся тогда к старинной музыке, в которой, кроме ее возвышенности, меня привлекала еще загадочность. А у Окегема загадочности было особенно много. В литературе создали вокруг этого композитора какой-то ложный ореол изощренной техники, и я клюнул на это, захотел разобраться. Ждал там на каждом шагу сложных контрапунктов, обращений, ракоходов. Нашел же лишь тысячную долю того, что ждал. Сначала растерялся, почувствовал себя обманутым, прямо-таки обиженным. Когда же напоролся на материалы Хенце, то уже испугался, сразу понял, что я в этих делах «не Копенгаген», мы «этого не проходили» и вряд ли я смогу овладеть методикой поиска таких закономерностей. Ну, что в результате получилось? Получилась работа, анализирующая определенный нотный текст с позиций прославленной советской школы анализа музыкальных произведений. Анализируется, даже с этих позиций, конечно, не самым лучшим образом. Холопов и Сапонов сделали бы во много раз лучше. Но, очевидно, и не самым худшим образом. Важнейшие зримые закономерности очерчены достаточно четко. Эффект объективности, научности, необходимой эрудиции достигается. А насчет того, что «мы не проходили», то, наверное, «другие товарищи разберутся».

Вот о Бетховене, или даже об одной 9-й симфонии сколько работ! И какие люди писали! Цвет интеллекта! И всё еще пишут о ней же и будут писать. Конечно, я сильно подозреваю, что проглядел в Окегеме главное, я почти уверен в этом. Малоприятное чувство! И, возможно, новые штрихи в моем отношении к Окегему уже от злобы, от мщения. Но, так или иначе, я иногда думаю, что Окегем — худший из модернистов. Выкрутасы явных модернистов обычно подаются на виду, да еще с пафосом. А у этого скрытого модерниста все концы в воду. И еще только начали вытаскивать. А когда вытащат да всем покажут, то это еще хорошего, я думаю, парку поддаст авангардных дел мастерам, хорошей воды подольет на их мельницу и идеологию. Конечно, это не все штрихи в моем отношении к Окегему, но я думаю, на этом пока остановлюсь. Собирался-то я об этом пару строк черкнуть, а побольше остановиться на своем отношении к музыке вообще, о котором ты спрашиваешь.

49

Отто исполнилось 73, он начинает чувствовать себя «старым, седым и сонливым», но не «престарелым», так как предпочитает не замечать этого, когда речь идет о большом событии в «Метрополитен-опера» или о поездке на такси за десять пенсов. В этом году он совершил большую поездку, сочетавшую музыковедческий конгресс в Копенгагене, встречу руководителей музыкальных библиотек в Париже, встречи с друзьями в Лондоне, Оксфорде, Амстердаме, Касселе и Цюрихе. Он побывал снова на бейсбольном чемпионате в Бельгии. Оба — Тони и Майк — имели национальное первенство, но потеряли его в европейском финале: Тони в Дармштадте и Майк — в Мадриде. Grandpa видел три из игр на стадионе Шейп, на стадионе около Монса. Впервые после 1956 года Отто получил возможность провести целый месяц в Италии и теперь, благодаря прекрасному «Фиату», повидал Черветери, Тарквинию, Бомарцо, Вольтерру, Сан-Джиминиано и Ареццо, а также смог вновь побывать в Риме, Венеции и Флоренции. Последнюю неделю он провел в прекрасном адриатическом круизе. Это была первая встреча с чудесным побережьем Адриатики.

Итак, ты видишь, что эта мелодия в шести своих фазах начинается с шести различных по высоте звуков. Таким образом, любой, кто, основательно поупражнявшись, выучит начало каждой фразы настолько, чтобы сразу — какую фразу ни захочет — он мог бы не раздумывая начать, то и шесть разных по высоте звуков, где бы он их ни встретил, сможет легко воспроизвести согласно их свойствам.

Что же касается моих взаимоотношений с западноевропейской музыкой, то, с одной стороны, процесс познания все новых и новых пластов музыкальной культуры открывал все новые и новые возможности, которые освоило человечество. Я жадно вникал в них, чтобы найти самое истинное, самое ценное, непреходящее в музыке. Какие-то вещи начинали казаться «самыми-самыми», незыблемыми, аксиоматичными. Но по мере открытия нового они вступали друг с другом в борьбу. Их оставалось все меньше. И получалось, что процесс накопления контактов с музыкой означал, с одной стороны, процесс расставания со старыми идеалами, но, с другой стороны, и новые оказывались нестойкими. Поэтому и приходит на ум сравнение с историей западноевропейской музыки. Там ведь тоже, с одной стороны, шло все ускоряющееся открытие новых возможностей и кайфов, а с другой стороны, мы пришли теперь к полному извращению духовных идеалов, в лучшем случае имея еще рок-музыку, в которой тоже много самообмана, наркотических иллюзий. В этом смысле я и вижу себя «дитём» времени. Сегодня музыка пришла к пустоте. К пустоте пришел и я. Что же дальше?

Вообще эти «что же дальше?» или «ну, и что из того?» меня замучили. Я почему-то прямо автоматически задаюсь теперь этими вопросами после любого своего умозаключения, и они сводят мои мысли к абсурду. Самое страшное — просто даже вопрос «ну и что?». Знаешь, невозмутимо так, пожимая плечами, немного поднимая брови, голову чуть набок и чуть улыбаясь...

Этим самым мы вовсе не хотим запретить, чтобы иногда, — в особенности же по праздничным дням, будь то в мессе или оффиции, над простым церковным напевом исполнялись бы какие-то консонансы, которые поддерживают мелодию, как-то: октавы, квинты, кварты и подобные, однако таким образом, чтобы целостность самого хорального напева не нарушалась бы. И это прежде всего потому, что такого рода консонансы ласкают слух, побуждают к благочестию и не позволяют душам певцов, поющих Богу, расслабляться.

Что же до нравственности, то Платон совершенно прав, позволяя в идеальном государстве одни лады и запрещая другие. Но идеальное государство будет только в Царствии Божьем. И идеальные лады там установятся сами. Вернее, Богом. А кто в силах, кроме Него, установить лады, виды и жанры музыки, да еще в царстве отнюдь не Божьем? Здесь все двойственно. И до поры до времени никто эту двойственность разорвать не в силах, указать выход или найти от начала до конца «правильную» недвойственную, абсолютную музыку. Поэтому в нерасторжимой двойственности, образованной двумя главными и противоположными ладами — ладом любви и ладом гордыни, будет каждым человеком обретена та пропорция, которой он достоин.

Если же начнешь петь какую-либо незнакомую записанную мелодию, то следи хорошенько за тем, чтобы надлежаще заканчивать каждую невму, — чтобы одним и тем же образом окончание невмы хорошо связывалось с началом той фразы, которая начинается с того звука, которым невма заканчивается. Итак, чтобы как положено спеть незнакомую мелодию, сразу как увидишь ее в нотной записи, или, услышав записанную мелодию, хорошо в ней разобраться, чтобы быстро ее цитировать, — в этом поможет тебе упомянутый метод лучше всего.

А то, о чем я собираюсь особо написать, произошло в автобусе по дороге в Салацгриву.

Я могу это для себя назвать откровением (хотя бы в рабоче-терминологическом порядке), ибо оно было тем, что своим более или менее одномоментным проявлением приносит какое-нибудь новое знание или уверенность. Глубина и парадоксальность бывают тут, видимо, самые различные — от довольно частых мини до редчайших (и не во всякой человеческой жизни) макси. Для меня, во всяком случае, явление оазалось весьма впечатляющим. Хотя и чисто музыкальным.

Автобус-экспресс плавно несся по шоссе. За окном было очень пасмурно. В салоне полумрак. Я подремывал, но был абсолютно трезв. Из радиоприемника постоянно доносилась музыка, и она вдруг стала приводить меня в неопишуемый восторг. Я в этом стоянии заснул, а до этого все пытался, помню, понять акустико-психологические причины такого чудесного воздействия на меня звучаний из радио. И вдруг мне стало сниться, что и нахожусь в огромном торжественном соборе, скорее всего, в православном, хотя обстановка и помещение вряд ли были традиционными. Кроме меня там было очень много москвичей наших общих знакомых. Ты и я сидели. Сидели и некоторые другие люди. Иногда какие-то группы медленно и церемонно перемещались. Но полностью реально они для меня как бы не существовали. Сам я был в полном и сладком оцепенении. Единственная реальность и то, что меня полностью захватывало, — была музыка. Это был удивительный бесконечный поток самого различного внутреннего качества, ничто не повторялось, но внешне — одинаково прекрасный и без перепадов уровня состояния. Ты, верно, улыбнешься, и мне трудно снабдить эту музыку серьезными комментариями, но она шла в самом различном жанровом и стилистическом порядке. Это был и рок, и старинная музыка, и какой-то Тухманов, и «еще хуже». Но все настолько прекрасно следовало друг за другом и в каждом отрезке было столько художественно-духовной силы и легкости, как будто проблемы «низменности» или «приземленности» музыки (нашего бича), просто не существует.

Писать что-либо более уточняющее по этому поводу, — значит упражняться в последовательностях разных эпитетов, метафор и сравнений. Вряд ли это сейчас стоит делать. Лучше поделюсь некоторыми мыслями, которые я вынес из этого радостного случая. Теперь, правда, он меня скорее сбивает с толку и смущает, чем воодушевляет. Ведь я теперь *знаю*, что возможна такая же внутренняя свобода, которая была доступна древним, но на уровне всего нашего слухового опыта. И он *может* безоговорочно выплескиваться в бесконечный поток, без всяких повторов и «тематической работы». Но его главный модус (технический модус) уже ускользнул от моего внимания. Я помню только его модус духовно-художественный — всеисторгающие радость, любовь и нежность. Но как сопрягалось столь разнородное в эту непререкаемую однородность — уже не знаю. Как достигалась столь естественная и желанная бесконечность? Какие преобразования получила звуковая материя, чтобы каждый звук так проникал в душу?

Но я хорошо запомнил, что никаких звучаний в духе и эстетике модернизма или авангарда там не было. И я теперь думаю, что терцовая музыка — это нечто большее, чем только исторический период в эволюции искусства. Разве не кончается музыка там, где кончается терцовый кайф? Ведь даже рок, если это и новая вспышка музыки в XX веке, то — вскрытие новых ресурсов терцовости. И сейчас можно либо вдыхать новую жизнь в терцовость (в широком, конечно, смысле), либо искать нечто адекватное ей. Но последнее либо невозможно, либо будет возможно не так скоро (если считать, что окружающее музыкальное безобразие — не конец, а гигантский перелом). Тогда весь авангард обретет смысл как поиски и находки новой целины в спектре кайфа. И те, кто смогут оплодотворить ее силой великого и высшего духа, кто исторгнет из нее новые и еще невиданные лавины радости, станут новыми Жоскенами, Монтеверди, Палестринами и Шютцами.

Как отмечают музыкальные критики, «сочетание одаренности, ищущей творческой мысли и ощущение сегодняшнего исполнительского процесса ставит Аслана Наминтока в ряд незаурядных мастеров сцены». Великолепный вкус, высокая драматическая одаренность и обаяние певца, зрелость и оригинальность таланта превращают каждое выступление Аслана Наминтока в законченный шедевр.

Его библиографическая активность кажется бесконечной, хотя есть и прогресс в подготовке прекрасного приложения к его *Census of Autographs* и в количестве статей для различных энциклопедий. Его очень обнадежила поддержка Альбрехтовской Музыкальной библиотеки, и он снова благодарит тех, чья бескорыстная помощь дала ему возможность приобрести редкие книги и ноты.

Постановлено и издано в Авиньоне, в девятый год нашего понтификата (1324/25).

К пустоте я пришел уже. Да. Но я еще в пустоте не растворился. А Бог даст, и не растворюсь. Я ее вижу, сознаю, ужасаюсь. Но почему я не ужасаюсь, часами предаваясь пустому занятию — ища самую красивую гармонизацию никчемных мелодий из задачника? А найдя какой-нибудь удачный оборот, чувствую себя счастливейшим человеком. Или это тоже самообман? Может быть. Но мне пока так не кажется.

Как-то меня осенила несложная на поверку мысль. Что такое красота? Красота — это сияние славы Божьей. Это случилось в августе, когда я случайно проснулся ранним утром и почему-то посмотрел в окно: все сияло золотом — голубое небо, зеленые деревья, кусты, растения и травы, белые облака, даже птичий гомон. С меня сразу спала сонливость, я онемел и затрепетал от восторга. Необъяснимое сверкание золота, которое источала природа, было сверканием славы Божьей. Я сразу это почувствовал и был потрясен.

Позже я подумал, что переживание красоты — есть любовь. Пока человек не потерял способность любить, у него есть шанс познать Бога. И мне кажется, прекрасна та музыка, в которой есть любовь, устремленность к идеалу, нежность, восторг, обожание, слезы умиления. Прекрасна та музыка, которая это выражает (ты пишешь о порочности самого принципа выражения...), хотя в светских рамках выражение этих состояний никогда вроде бы не адресовано Богу. Но никому другому они, в конечном счете, адресованы быть не могут, кто бы конкретно ни стоял «на пути». Поэтому так радуют нас проявления любви в музыке, пусть эти проявления по продолжительности почти никогда и не равны протяженности опуса. Это может быть «кусочек», или тема, или пара аккордов, или пара звуков в любой музыке, даже у того же Шостаковича. Ведь человек — это и вместилище греха, и подобие Божие. Поэтому естественно, что всякое творение его рук носит двойственный характер...

60

Затем под каждый из звуков я поставил кратчайшие мелодии; если ты внимательно рассмотришь их фразы, то с радостью обнаружишь все нисхождения и восхождения всех звуков по порядку в началах упомянутых фраз. Если же ты попытаешься спеть какие угодно фразы то одной, то другой мелодии, то обнаружишь, что ты кратчайшим и легким способом выучил трудные и весьма многообразные различия всех мелодий. Все то, что мы едва-едва и с грехом пополам изображаем на письме, можно растолковать в ходе одной только непринужденной беседы.

Иногда, знаешь, я чувствую прикосновение к этим малоосознанным, но вожделенным сферам в некоторых фрагментах моих сочинений. И я играю эти кусочки, играю их сам себе бесчисленное число раз, уносясь на таких волнах к бесконечному Эдему, во всех иного рода попытках недостижимому. Но они так коротки, эти жалкие кусочки, так мимолетны. А они должны быть вещью в себе, они должны для других значить то же, что и для меня, но как научиться достигать искомого эффекта без этих глупых повторов одного и того же (к чему я, впрочем, люблю прибегать до опьянения), как уловить тайну пружины сладострастия, чтобы можно было сжимать ее или отпускать так долго, как этого мне захочется?! Неужели во мне заложены способности только к оперированию поверхностной, банальной выразительностью, более или менее ловко и оригинально скомпонованной из носящихся в воздухе штампов, и лишь где-то изредка оказаться проводником разряда, как-то самого собой вырвавшегося из-за глухих туч, навсегда задернувших настоящее небо, за которыми царствуют его таинственные источники — великие и чарующие, полные неги и особого темперамента энергии. У меня же они получают столь низменное и ничтожное выражение, что и другим никому они не понятны, да и я сам скорее домысливаю, пожалуй, чем реально вижу, их грандиозный потенциал. Вот и верчу в недоумении, как баран, какие-то брошенные мне шутивным Богом осколки и в лучшем случае клеиваю неумелыми и грубыми руками в свои неумелые, грубые и никчемные конструкции, да потом, привлеченный их загадочным сиянием, могу лишь сам снова и снова рассматривать их.

Он обследовал малоизвестные коллекции в Нью-Йорке, Чикаго, Эвенстауне и Сент-Луисе и должен еще много поработать для полного окончания Census. Было много неординарных находок в области редких книг и рукописей, и, сверх того, он получил неожиданный сюрприз — избрание почетным членом Библиотеки Пирпонта

Моргана. Число членов ограничено двадцатью, из них три четверти — европейские ученые. Концерты, опера, театры и кино приносят много интересного, так же как и вечера камерной музыки, в которых он играет на фортепиано.

63

Не пишешь... Пиши же!

Выпал обильный снег. И снова как в последние годы созерцание воцарения торжественной и прекрасной черно-белой графики приводит меня в сосредоточенно-экстатические настроения. Чувствую в себе какой-то тихий, волнующий и радостный органнй пункт, струющийся сквозь всякое движение мыслей и чувств. Как обходятся без зимы в жарких странах? Наверное, ее заменяют пустыня, горы, море...

Простаиваю у окна. Белая земля, белое небо, белые крыши, дымок из труб. Черные деревья. Сколь развито и ажурно их девственно-обнаженное строение! Как, должно быть, прекрасна и величественна тундра, где вообще только все белое, чистое, мирное, и оживляют, оттеняют это лишь отдельные, случайные моменты пейзажа. А если еще это пронизывается северным сиянием!.. Окажешься там, и исчезнут время, заботы, движение. Как у того монаха, который, заслушавшись ангельским пением, замер без движения на 300 лет, пролетевших как миг.

Стою у окна и тоже слушаю музыку в себе. Может быть, это и не музыка. Да я и не слушаю, в обычном смысле. Смотрю в окно. А органнй пункт можно выразить то звуком, то интервалом, то аккордом. Но как это выразить? Это и не звук, и не интервал, и не аккорд. Но это что-то длящееся, переполняющее, прекрасное, просящееся наружу. Или не просящееся. Не знаю.

Северного сияния тут нет, но есть плавные изменения освещения, есть преобразования пейзажа, есть величественные цветовые сюрпризы. Не тоньше ли это северного сияния! Ах, эти дымчато-золотисто-молочные тона, за которыми угадывается солнце, но его как будто растерли по небу! Как это празднично! Как радостно! Как мягко! А вот уже посинело все. Все глубже, контрастнее. Сумерки. Органнй пункт стал совсем неуловимым.

Есть ли в музыке такое? Чтобы не спеша, спокойно и радостно, просто и сильно, открыто и неотразимо, бесконечно и сверкающе передавалось это? Нет в музыке такого. Но, может быть, такое возможно?

Пришла домой Марина с детьми и задернула окно занавеской. Будем ужинать.  
Пиши!

64

*Из репертуара Аслана Наминтока*

**Дж. Россини**

Старинная ариетта  
Жалоба арагонца  
Баркарола  
Неаполитанская тарантелла  
В изгнании  
Каватина Амальвивы  
Ария Отелло  
Ария Джанетто

**В. Беллини**

Светлой печали кроткая дева..  
Мой кумир, моя богиня  
Ты, что сердца трепетанье...

**Г. Доницетти**

Каватина Неморино  
Романс Неморино

**Дж. Верди**

Речитатив и каватина Эрнани  
Ария Альфреда  
Ария Родольфо  
Сцена смерти Отелло

<b>Ж. Оффенбах</b>	Песня Гофмана
<b>Ж. Бизе</b>	Серенада Смита
<b>Дж. Пуччини</b>	Ария Каварадосси
<b>Ф. Чилеа</b>	Ария Маурицио
<b>П. Масканьи</b>	Прощанье Туридду
<b>У. Джордано</b>	Романс Шенье
<b>Э. Григ</b>	Люблю тебя!
<b>Ф. Лист</b>	Канцона
<b>О. Респиги</b>	Туман
<b>М. Равель</b>	Вокализ
<b>Р. Штраус</b>	Ночь
	Посвящение
	Мечтания в сумерках
	Тайный призыв
	Любя, я слов не трачу
	Серенада

**П. И. Чайковский**

Хотел бы в единое слово  
Закатилось солнце  
Погоди!  
Мы сидели с тобой  
Страшная минута  
День ли царит  
То было раннею весной  
Нет, только тот, кто знал  
Соловей  
На нивы желтые...  
Не верь, мой друг...  
Ночь  
Растворил я окно  
Серенада Дон Жуана  
Снова, как прежде, один...  
Ни слова, о друг мой...  
Забыть так скоро  
Легенда  
Ночи безумные

**С. В. Рахманинов**

Весенние воды  
Она, как полдень, хороша.  
Проходит все  
Апрель!  
О нет, молю, не уходи!  
Увял цветок  
Не может быть!  
Сон  
Оне отвечали!  
Судьба

Отрывок из Мюссе

Речная лилея

Пора!

Я не пророк!

Христос воскрес!

# Содержание

Казус Vita Nova.....	2
<i>Приложение. Книга писем.</i> .....	139

Владимир Иванович Мартынов

Казус Vita Nova

*Выпускающий редактор:* М. Фетисова

*Редактор:* Н. Шантырь

*Дизайн обложки:* А. Васин

ТУТ, ПОНИМАЕТЕ ЛИ, ВЫРАБАТЫВАЕШЬ  
ЯЗЫК, СМЫСЛЫ РАЗНЫЕ, ДОИСКИВАЕШЬСЯ  
НОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ, ВЫЯСНЯЕШЬ  
ОТНОШЕНИЯ С ТРАДИЦИЕЙ, ПРИЗЫВАЕШЬ  
К УМНОМУ СЛУШАНИЮ, К ДУШЕВНОМУ  
ТРУДУ — И ВДРУГ ЯВЛЯЕТСЯ **ВЛАДИМИР  
ИВАНОВИЧ** И ОТОДВИГАЕТ ТЕБЯ В СТОРОНУ  
СО ВСЕМИ ТВОИМИ ИСКАНИЯМИ, И ЛАСКО-  
ВО ЭТАК ДО-МАЖОРИТ СО СЛУШАТЕЛЕМ:  
«МУЗЫКАЛЬНОЕ СООБЩЕСТВО ЗАСТРЯЛО  
ГДЕ-ТО НА НАЧАЛЕ XX ВЕКА: ОНО ВСЕ ЕЩЕ  
ВЕРИТ В СИЛУ ПРЯМОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ  
И ТРЕБУЕТ ЕГО В МУЗЫКЕ»  
/Б. ФИЛАНОВСКИЙ/

**ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ**, провозгласивший «КОНЕЦ ВРЕМЕНИ КОМПОЗИТОРОВ»,  
является, как ни парадоксально, одним из самых ярких композиторов  
нашего времени. Он прошел через увлечение авангардом, электроникой  
и роком, изучал восточные культуры, европейское средневековье  
и возрождение, древнерусское богослужбное пение, написал музыку  
к десяткам театральных постановок и кинофильмов, среди которых  
«МИХАЙЛО ЛОМОНОСОВ», «ХОЛОДНОЕ ЛЕТО 53-ГО», «ОСТРОВ».  
АВТОР КНИГ «КОНЕЦ ВРЕМЕНИ КОМПОЗИТОРОВ», «ЗОНА OPUS POSTH,  
ИЛИ РОЖДЕНИЕ НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ», «ПЕСТРЫЕ ПРУТЬЯ ИАКОВА» И ДР.  
ПРЕПОДАЕТ НА ФИЛОСОФСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ МГУ.

ISBN 978-5-89817-306-7

