

В.Г.Тарнопольский - А.А.Амрахова.
Три беседы о современной музыкальной культуре

АВАНГАРДИЗМ И ЕГО СПЕЦИФИКА В РОССИИ

А.А.: Владимир Григорьевич, то, что сейчас делается молодыми композиторами в России – это Авангард -3?

В.Т.: Это вопрос о словах – названиях. Ситуация точно отличается от Авангарда-2. А как это называть – дело, может быть, самих участников этого движения или даже следующего поколения – не знаю. Мне-то это прежде всего напоминает Авангард-1, а именно – футуризм. К сожалению, образцы футуристической музыки практически не сохранились. Из итальянского музыкального футуризма вообще ничего не дошло, кроме известного *Манифеста*. В России тоже существовали шумовые оркестры, создавалось довольно много шумовых опусов, но, по-моему, всё это, к сожалению, затерялось. Описание того, что было, есть, а самого «предмета» нет. Вероятно, творчество молодых – это то, что можно назвать Авангардом -3, но для меня это скорее является в некотором роде продолжением Авангарда-1.

У нас не было такого «поэтапного» развития авангарда как, скажем, во Франции или в послевоенной Германии. В этом смысле мы страна «неискушенная», если хотите, наивная. И, конечно, многие наши идеи повторяют сегодня то, что было там в самом конце 50-х – начале 60-х – в «эпоху хэппенингов».

А.А.: На последнем творческом вечере Вы начали говорить о специфике российского авангарда. Мы были лишены истории...

В.Т.: О специфике какого поколения?

А.А.: Фактически, получается Вашего поколения тоже. Ведь на этом всё замешано.

В.Т.: Я имел в виду то, что российский и западный авангард выросли на разной почве и в разных условиях. Это различие прослеживается и сегодня.

На Западе авангардисты стремились уйти от «буржуазности», старались противопоставить себя социальному истеблишменту. Может быть, в области музыки и в Европе, и в Америке это было не так заметно, как в литературе. Яростная антибуржуазность на протяжении почти всего века была едва ли не главной тенденцией западной культуры, потому что там намного раньше сформировалось «сытое» общество потребления. Весь пафос авангарда заключался в борьбе с этим обществом. А здесь-то подобной общества не было и в помине, здесь потребность была совсем в другом.

В советское время мы были от всего отрезаны. Во-первых – от истории. Мы не знали даже своего собственного прошлого. Едва ли не единственное, что позволялось знать более или менее подробно из дореволюционного времени – это движение декабристов. Но в целом вся история была извращена. Впрочем, она и сегодня «рисует» на бумаге нашими идеологами.

Во-вторых, мы были отрезаны географически – практически никуда невозможно было поехать. Вследствие этого, в-третьих, мы были отрезаны от всего мира культурно. Возникла своя специфическая шкала оценок и система координат. Так, в 70-80 годы радикальный авангард, скажем, Штокхаузена и ансамбль «Мадригал» Волконского, который пропагандировал старинную музыку, в равной степени воспринимались как нечто «антисоветское».

В чём состоит особенность российского композитора 70-80-х годов? В поиске альтернативных смыслов искусства и какой-то красоты – пусть даже наивной с сегодняшней точки зрения. Помню любимое выражение Эдисона Васильевича Денисова о том, что нужно писать «тихую и красивую музыку».

По сути, это целая эстетическая программа. Мне кажется, в сравнении с европейцами у нас сформировались совершенно другие цели и устремления, что нашло даже свое стилистическое оформление. Поэтому в творчестве всех наших авангардистов 70-80-х годов столь большую роль играли тональные и исторические аллюзии – то, чего в западном авангардизме практически быть не могло. А там, где это вдруг неожиданно проступало, скажем, в творчестве Б.А.Циммермана, вердикт авангардистов был жесток – он был осужден как консерватор и ретроград. Поэтому, если продолжить метафорическое сравнение, там – солёное море, а тут пресная река, в которых водятся разные виды рыб. В этом большая разница.

Самое удивительное, что эта разница при всех внешних совпадениях сегодня тоже наглядно проявляется. В частности, наши молодые композиторы много занимаются импровизацией, какими-то альтернативными формами музицирования, которые сейчас очень популярны в таком городе как Берлин.

Берлин – это вообще особый город в Германии. После войны здесь начисто уничтожен так называемый «прусский дух». В эпоху холодной войны он представлял собой как бы «войну двух идеологических витрин» – западно- и восточно-берлинской. Западный Берлин фактически был иждивенцем ФРГ, без ежеминутных самолетных поставок оттуда всего необходимого – от мыла и хлеба до предметов роскоши – он не просуществовал бы и недели. Сам-то город практически ничего не производил! На этом фоне и только при этой поддержке и могли возродиться такие институции, как скажем, Берлинская филармония. В этом небольшом городе размещалась довольно большая армия американских военных, что сразу же превращало эту бывшую душную прусскую столицу в интернациональный, многорасовый город. В этот благополучный буржуазный оазис сбегала «альтернативная» молодежь из ФРГ, скажем, не желавшая тогда служить в Бундесвере. А после того, как он воссоединился с социалистическим восточным Берлином, сюда влилась еще хорошо знакомая нам «социалистическая общность» – небогатые работающие люди, интеллигенция с хорошим образованием, молодежь, желающая изменить свою жизнь. Это все в конечном счете сформировало активно пацифистское лево-демократическое, если хотите, «альтернативное» общество. И вот, одно дело, когда в сегодняшнем Берлине молодые музыканты собираются в клубах и музицируют для своей аудитории. Как правило, это студенты, молодежь из недорогих кварталов массовой застройки, в терминологии XIX века – «разночинцы», которые тоже хотят противостоять господствующей буржуазной «Культуре с большой буквы» – культуре в галстуках, культуре Оперы и Филармонического Оркестра.

Та же самая музыка, перенесенная в Россию – в Москву, «звучит» иначе. Потому что наша аудитория во многом другая. Пользуясь той же терминологией – более «буржуазная», что ли, более озабоченная своим «имиджем». Часто это довольно избалованная публика – претенциозные хипстеры, очень хорошо, даже изысканно одетые ребята и девушки – так, как бедным берлинцам и не снилось.

Когда западные люди со своей картиной мира пытаются нас понять, часто возникает путаница. Они должны иметь в виду, что у нас многое мыслится иначе:

коммунисты, которые по западным меркам считаются левыми, у нас считаются правыми – это своего рода консервативная партия с очевидным оттенком «почвенного» национализма. А «правые» в западном понимании – либералы-рыночники (гайдаровского направления) – у нас на самом деле выступают как революционеры-реформаторы. Поэтому традиционная для западного общества система координат у нас в принципе перевернута.

Такая же ситуация складывается в музыке. То же самое произведение, если механически перенести его в наш клуб, приобретает совершенно другое значение, другие смыслы. Там авангардная музыка напрямую связана с общественным самосознанием личности, с ее «философией ответственности», всегда подразумевающей и определенный протестно-борщеский компонент. Это не романтическое «самовыражение», а всегда *акция, действие, жест*, адресованные, прежде всего, *обществу*, это поиск новых, альтернативных каналов и средств его развития. У нас этот момент выражен крайне слабо или вовсе отсутствует – авангардное искусство и музыка, в частности, как правило, служат для элитарно-снобистского развлечения «продвинутых» социальных групп. Но мы, кажется, удалились в марксизм.

А.А.: Но ведь это самое главное...

В.Т.: Тогда я попытаюсь сформулировать ещё более радикальную мысль. Почему в России никак не получается демократизировать общество? Каждый раз у нас какие-то мучительные и безрезультатные роды демократии. Не получается. Мне кажется, дело не в Путине и не в Сталине или не только в Путине и Сталине, и не в каких-то личностях. Тут есть две проблемы. Первая связана с огромнейшей территорией и нехваткой населения, которое может её освоить. После распада Советского Союза протяжённость границ стала еще больше, чем была. А населения стало меньше. Ты летишь над Сибирью несколько часов и ничего кроме тайги под собой не видишь – там по-прежнему нет никаких городов. А раз территория не освоена – значит, она не прозрачна, не структурирована, не осознаваема – наполнена иррациональным смыслом... Это пространство, если хотите, – наша пятая стихия, наше общее коллективное бессознательное. Германия, Франция или Швейцария... Там же всё, как в школьной тетрадке, разлиновано, всё прозрачно, всё видно. А тут всегда есть принципиальная возможность укрыться, спрятаться, затеряться, раствориться – «концы в воду». Поэтому ментальность такая: никогда ни одно дело не доводится до завершения. Недостроенность, недореализованность – это во многом органическое состояние нашей культуры.

И вместе с тем, с таким менталитетом (объективно заложенным территорией и историей) наш человек парадоксальным образом гораздо более свободен, чем любой западный. Это ещё Андрей Тарковский отметил, когда переехал в Италию или во Францию. Он как-то сказал: «Поразительно, что при всей политической свободе в Европе, люди гораздо менее свободны, чем у нас». Мне кажется, это очень верное наблюдение. Практически, наша жизнь, наше самосознание – убежденно анархистское. Как люди водят машины на дорогах? Или, например, тут мои соседи включают в три часа ночи громкую музыку – и почти нормально! Вот в Германии, например, не то, что

звуковая сигнализация, просто подача звуковых сигналов запрещена!

Единственная найденная на сегодня форма какой-то социализации этого анархистского сознания – авторитарное управление. И теперь мой самый спорный тезис. Я считаю, что у нас демократии нет не потому, что к власти приходят авторитарные личности, а потому, что россиянин чисто интуитивно не готов променять свою безграничную личную свободу в условиях авторитарного режима, на те самоограничения, ту дисциплину, ту «запрограммированность» и ответственность, которые предполагает демократическое общество. Просто мы не готовы к самоограничению, мы слишком свободны. Проблема не в том, что здесь нет свободы, а в том, что здесь её чересчур много.

Давно известный факт: одна культура понимает другую не так, как она выглядит на самом деле. Классический пример – то, как мы понимаем античность. Наверное, это имеет отношение к античности, но вообще-то это не очень античность. Потому что в античности все статуи были ярко раскрашены, а мы их знаем по поздним римским копиям – строго белым. Греческие античные статуи выполняли не только художественную функцию, но и ритуальную, а мы их рассматриваем как чистые абстрактные формы. Мы понимаем античность уже не адекватно. И это нормально, что культуры неадекватно понимают друг друга.

Могу привести и такой пример. Я где-то прочитал ещё в 70–80-е годы, что, когда Тургенева впервые перевели на японский язык, он был воспринят там как революционер. Японцы подумали, что революционное движение возникло здесь потому, что у нас был Тургенев. Вырванный из контекста, в условиях той культуры он «считывался» совсем по-иному. Этот эффект Виктор Шкловский, кажется, называл «остранение».

Возвращаемся к авангарду. Попадая на нашу почву, идеи западного авангарда приобретают совершенно другой смысл. О Лакенмане...

А.А.: *Кстати, один из моих вопросов: виноват ли он в том, что стал здесь объектом поклонения?*

В.Т.: Он знает об этом. Два года назад я имел честь участвовать вместе с ним в одном концерте-диалоге, где мы говорили и на эту тему. Он сказал, что его настоящие ученики никогда его не имитируют и привёл в пример Марка Андре.

Лакенмана невозможно адекватно понять без понимания идейной основы его музыки. Это всегда социальный ангажемент: поиски того, что собственно есть «творчество» в обществе потребления, что есть красота в эпоху массового производства китча, что есть собственно «человеческое» в искусстве и в жизни. Музыка Лакенмана – порождение пост-адорнианского мышления и, если ты не «резонируешь» идеям Адорно, то можно сказать, что в Лакенмане ты ничего не понимаешь. Второй очень важный аспект: Лакенман сформировался и вырос в протестантской среде, найдя себя в окружении католического большинства населения, и этот момент настроенности на духовную борьбу в большой степени определил, на мой взгляд, особый этос его музыки, стремление к формированию нового слушателя, работу над освобождением музыкального материала от мифологии, от внешних красот. Вместо какой-

либо мифологизации материала Лакенман расчищает путь к чисто структурному подходу, который он сам называет «диалектическим структурализмом». Он исследует структуру звуков, работает с их «семействами». Он разделяет, условно говоря, конвенциональные, «филармонические» звуки, и звуки «новые», не «филармонические», и формулирует идею *musique concrète instrumentale*, где важно не только то, ЧТО звучит, но и то, КАК, каким способом звук генерируется. В этом направлении он создал целую энциклопедию новых приемов.

У нас же очень часто лакенмановский звуковой мир понимается как некие шумовые, сонорные эффекты, как «косметические», чисто звуковые средства, которые что-то такое «приукрашивают», «изображают», но главное – шокируют публику. Те же средства по своему смыслу просто меняют свой знак на абсолютно противоположный.

Я думаю, что Россия действительно особая, очень специфическая страна. После регулярного, слой за слоем, уничтожения культурной элиты, обладавшей высокой эстетической культурой, развитым чувством прекрасного, способной воспринимать и оценивать рафинированные грани искусства, у наших людей постепенно «отмерли» те нервные окончания, которые воспринимают собственно материал искусства (звук – в музыке, цвет, свет – в живописи и т.д.). Результат стал заметен особенно сейчас, в последние 20 лет. Очень редко можно встретить художника, у которого ты видишь интерес собственно к самому материалу его искусства. Наша культура по-прежнему слишком идеологична. Эту идеологическую сторону в России ставят во главу угла. Раньше она выступала в требованиях соцреализма, теперь же – в облике художественного концептуализма.

Возвращаясь к первому вопросу – третий ли это авангард? – не знаю. И вообще возможен ли авангард в обществе, которое не видит перспективы? Тот ли это термин? Авангард в искусстве связан с какими-то социальными явлениями. Первый авангард – это и революции, и войны, – он был связан с видением новой перспективы. Вспомните утопическую советскую архитектуру, Корбюзье, и всех этих деятелей – Родченко, Маяковского, – для них это было социальное видение и действие. Сам по себе авангард просто как «авангард» не может существовать.

Второй Авангард – послевоенный – тоже связан был со строительством нового мира, новой Европы и т.д. А сейчас – наоборот, мне кажется, не только в России – общемировой кризис. Во вторую очередь – экономический, в первую очередь – духовный, интеллектуальный. Нет никакого согласованного (даже гипотетически) видения развития мира, поэтому авангарда сегодня, в том виде, как это было в первом и во втором случае, просто не может быть, потому что ему не к чему быть «авангардом», ему не к чему идти, некуда стремиться. Сегодня все общества как бы растеряны. И Россия растеряна, её будущее, мягко говоря, туманно: судьба Советского Союза висит над ней как дамоклов меч. Европа – тоже. Евросоюз – такая громоздкая организация, которая напоминает Советский Союз: они не могут коллективно принять ни одного решения. Американская идея абсолютной гегемонии тоже уже исчерпана.

Раньше мы как-то наивно связывали общественное будущее с общим интеллектуальным

развитием, с наукой и искусством. Сейчас понимаем, что это не так. Развивается наука? – да. Производство? – да. А культура и искусство? – вряд ли. Мы стоим сейчас перед такой дилеммой: нужна ли вообще культура в ее прежнем статусе, или может, вполне достаточно её обслуживающе-прикладных функций? Пока что это нигде, конечно, не декларируется, но решение фактически принято. Мы скатываемся вниз, удовлетворяясь поп-культурой. Фактов полно. В Голландии сократили субсидии на всё серьёзное искусство до такой степени, что на сегодняшний день практически все ансамбли современной музыки лишились материальной поддержки – современное искусство должно само себя «рыночно» оправдывать. Другой пример. Только что мы приехали с ансамблем из Мюнхена, были в центральном Гёте-институте. Какова их политика можно увидеть, просто отследив, какие проекты они поддерживают. В области музыки – это почти исключительно попса. Три года назад в Новосибирске открыли филиал Гёте-института. Что было на открытии? Поп-балет, ди-джеи – всё, больше ничего там не было. А этот город – третий в России по значимости, по населению, там есть филиал Академии наук – то есть это один из наших интеллектуальных центров.

Тот тип культуры, которую мы раньше называли «высокой» – на спаде. Более того, сейчас в Европе употреблять это слово считается высокомерным. В Швеции не принято говорить «высшее образование», ты можешь сказать, что у меня «долгое образование», а у него – «короткое». Эта болезненная «политкорректность» уже везде. И она сознательно дезавуирует любую иерархию ценностей. Кстати, теперь нельзя без последствий употреблять и слово «иерархичность», ибо ты сразу попадаешь в ряды «антидемократов». Вся эта политкорректность призвана сгладить острые углы, помните, как у нас в Советском Союзе были идеологические работники по фамилии Замятин и Загладин – здесь вот то же самое.

А.А.: *Я разговаривала с А.Раскатовым. Трезвый взгляд человека, который поварился в том соку. Там нравятся и пользуются всеобщей популярностью вещи, к авангардизму никакого отношения не имеющие. Например, китайский композитор...*

В.Т.: Тандун?

А.А.: Да. Это такой ужас

В.Т.: Причём это талантливый человек. Но теперь это абсолютно коммерческий композитор с огромнейшими миллионными проектами. Вместе с тем, я читал острую критику на его творчество в Германии ещё как минимум лет 10 назад, по-моему, это были «Musik-Texte» – журнал, где один критик написал: «С этого момента Тандун как композитор для меня просто не существует».

Понимаете, в Нью-Йорке, в Метрополитен им гораздо выгоднее поставить китайского композитора – любого, почему? Там огромная китайская община, она обязательно придёт. Они руководствуются коммерческим интересом. Потом это просто экзотично и потому развлекательно.

А.А.: *Это экзотично-неэкзотично, не становится ли как в добрые советские времена стилевым признаком, призванным, с одной стороны, идентифицировать явление, с другой стороны – привлечь внимание. И «национальное» начинает как-то по-другому восприниматься – не так как тауизм*

советской системы. (Если вспомнить тех же авангардистов второй волны, во главе с их идейным руководителем – Т.Адорно, которые напрочь отрицали возможность «национального» в современной музыке). Произошёл какой-то амбивалентный переворот нормы и аномалии.

В.Т.: У европейцев сложная ситуация. Скажем, в Германии лет десять назад любой артист обиделся бы, если бы вы ему сказали «настоящий немецкий композитор». Особенно – немецкий. Причина, конечно, в их историческом прошлом. У нас история не менее трагична, но всё-таки другая. Я знаю директора одного немецкого издательства, встречаясь с ним в Германии в 90-х. Показательный эпизод: он спрашивает: «Ну, в какой ресторан мы пойдём?» Я говорю: «Коль мы в Германии – тогда в немецкий». На что услышал в ответ: «Мы не в Германии, мы, в первую очередь, в Европе». Естественно, мы пошли в итальянский ресторан. На этом уровне решение проблемы «национального и интернационального» – налицо. Но на уровне чего-то более глубокого и серьёзного – нет. Они попали в жуткое противоречие. Когда каждый немецкий педагог в обязательном порядке скажет вам такую вещь: «Я стараюсь своих студентов стимулировать работать с национальным элементом своей культуры». Это он вам обязательно скажет. Но если вы его спросите, каково его личное отношение к национальному – ответа не услышите.

А.А.: *Да, я где-то читала, что понятие культуры изобретено двумя народами, испытывавшими так или иначе исторический комплекс неполноценности – немцами и русскими.*

В.Т.: В России эту тему вообще лучше не трогать, с нашим национализмом – это вообще больная тема. Получается, что либо на неё закрывают глаза как в Европе – попробуй там слово об этническом сказать, либо как в России – тут тоже закрывают глаза, но по принципу «Не буди лихо, пока оно тихо!» На самом деле проблема очень большая.

Этнически я не русский. Но по своему образу жизни и мыслей, воспитанию и образованию принадлежу русской культуре. Профессиональная школа тоже мощный фактор. Я часто привожу такой пример: корейские или китайские студенты, которые учатся в Париже – пишут музыку по-французски, те, кто учится в Германии – по-немецки. В России они воспринимают русскую традицию. Конечно, они используют свою национальную мелодику, но абсолютно в той манере, как это делал Балакирев с русскими народными песнями.

Мой брат живёт в Германии. Он замечательно устроен, у него всё в порядке, он востребован: может работать столько, сколько захочет. Хочет – меньше, хочет – больше. У него есть дом, какие-то друзья, но он говорит: ты знаешь, всё равно какое-то не то ощущение «почвы», «дома». Наверное, потому, что всё-таки я иностранец. Я его спрашиваю:

– А что, ты чувствуешь дискриминацию, языковой барьер?

– Да нет вроде.

И я ему сказал одну фразу, с которой он через год согласился. Дело в том, что немцы точно так же не чувствуют себя дома. В нашей полупатриархальной стране «дом» – это ещё тот самый дом, который был когда-то главным центром всей жизни. В Германии сам жизненный уклад провоцирует тебя на то, чтобы

ты находился и чувствовал себя постоянно в каком-то передвижении. Например, если ты закончил консерваторию – тебя там никогда не оставят работать. Они регулярно меняют место жительства, а разные германские земли, Берлин или Мюнхен – это, по сути, как разные страны.

То же самое – в Америке: если ты блестяще закончил Бостонский университет, первое, что ты должен сделать – уехать в другое место. Они, как пчелы цветков, перекрестно «опыляют» свои университеты. Там, где ты получил звание доцента, ты никогда не получишь звание профессора. Ты должен ехать в другой университет и заново выстраивать свою карьеру. Это вызвано заботой об избежании коррупции. Чтобы не было как у нас: у тебя хорошие отношения с начальством – ты стал профессором, плохие – ты не стал профессором.

Люди на Западе должны перемещаться – так устроена их жизнь. У них нет такого особого «родного» места. У нас же наоборот – население малоподвижно, ментальность другая: квартира, прописка, нет мобильного производства и экономики. У нас бабушки и внуки живут в одной квартире. В этом, конечно, есть какие-то плюсы. Я знаю некоторых немцев, у которых мама где-то в хосписе или доме престарелых, прекрасно устроена. Он ей раз в год на Рождество звонит и раз в год её навещает.

У нас другие сложности. Тут – все вместе, и всё хорошо и одновременно плохо. Мы позволяем залезать себе в душу, и сами залезаем в душу другим, наверное, в этом есть много такого тяжёлого, но в этом есть и другое... Я не хочу ничего хвалить, ничего ругать, хочу подчеркнуть, что это абсолютно другой тип взаимоотношений между людьми. Он имеет свои плюсы и минусы.

Законы западной пенсионной системы тоже четки и однозначны и не имеют исключений. Если тебе 65

лет – тут же отправляют на пенсию. Авторитетов нет. Так поступили с Мессианом, с Лигети, с Лакенманом, а они всё-таки могли бы, наверное, чему-то научить молодых. У нас же сложилась традиция работать «до последнего».

Не могу сказать, что немцы особенно привязаны к своей родине. Недавно у нас в газете прочитал: кто-то сказал о родине в третьем лице – *эта страна*. Это резко осуждалось – так нельзя. В Европе же всё время говорят «эта страна», «здесь». Там нет традиции отождествлять себя с местом своего рождения. Многие голландцы мечтают на пенсии жить в Испании, многие немцы стремятся уехать в Латинскую Америку, в Африку. Они, может быть, немного тяготеют своей историей.

А.А.: А может, той структурированностью, в которой пребывают?

В.Т.: Может быть. В Германии ты в порядке, если находишься в системе, которая почти всеобъемлюща. Социальная, медицинская – всё-всё-всё. Но если ты – не дай Бог! – выпал из системы, если у тебя нетипичное заболевание, если у тебя не так вывихнут палец, или если у тебя какие-то чуть-чуть другие устремления по сравнению с установленным порядком – тебе конец. Всё, что не вписывается в систему, вопреки всем нашим расхожим суждениям, не имеет права на существование вообще. Никакого! Ты не сможешь разрешить свою проблему. Это очень странно.

И не всегда такая система работает лучшим образом. Я могу привести такой пример: в 90-е годы в Америку отсюда уехало очень много музыкантов – композиторов, музыковедов. Очень многие из эмигрантов, включая тех, кому я помогал писать их дипломные работы, сейчас работают в университетах. Не нашли себе работу два человека: Леонид Грабовский и Николай Корндорф. Комментарии, думаю, излишни.

О ПОСТМОДЕРНИЗМЕ И О ТОМ, ЧТО ПРИШЛО ЕМУ НА СМЕНУ

А.А.: Как-то Вы говорили о том, что многие проблемы современного состояния культуры спровоцированы явлением «амузии». Не могли бы Вы поподробнее рассказать о том, что Вы при этом имели в виду?

В.Т.: Я наткнулся на этот термин в книге Т.Адорно «Эстетическая теория». Он не так уж подробно разрабатывает это понятие, но смысл его в том, что мы теряем способность воспринимать музыку непосредственно чувственно. Это самый точный диагноз всего того, что происходит сегодня в искусстве – и у нас, и везде. Мы просто перестаём быть чувствительными к выразительным свойствам собственно музыкальной ткани. В эпоху постмодернизма томление «тристан-аккорда» воспринимается уже не чувствами, а трактуется почти исключительно как знак. У нас сегодня актуализируется традиционный для России, я бы сказал, иконический тип культуры, для которого важно не непосредственное восприятие, а

символическая интерпретация чего-либо в духе: «это событие – знак того, что...». Эта вполне средневековая установка входит в резонанс с тем процессом, который происходит в современной культуре в целом. Всё, что «вокруг» самого произведения, – важнее его самого. То есть все пояснения, концепции, диалоги «по поводу», – важнее, чем само искусство. Это для меня самое трагическое, что есть. Люди просто не воспринимают сам материал искусства – к нему нет никакого интереса.

Я думаю, что в России сложилась в этом смысле действительно особая, очень специфическая ситуация. После векового, слой за слоем, уничтожения культурной элиты, обладавшей развитым и тонким чувством прекрасного, способной воспринимать и оценивать самые рафинированные грани искусства (вспомним наш «серебряный век»), после вековой идеологической «промывки мозгов» с обязательной «установкой на идею» у наших людей постепенно

атрофировались те нервные окончания, которые воспринимают собственно материал искусства (звук – в музыке, краски – в живописи). Результат стал заметен особенно сейчас, в последние 20 лет. Этого просто нет. Оценивается, прежде всего, не само произведение, а его концепция. В этом смысле наша страна по-прежнему питается идеями, она по-прежнему слишком идеологична. В искусстве эта идеологическая сторона ставится во главу угла. Теперь она выступает в облике художественного концептуализма.

Концептуализм переформатировал всё наше восприятие. Об этом я говорю со своими студентами и обычно иллюстрирую свою мысль следующим образом. Мы выстраиваем виртуальную «ось» современного искусства. На одном её конце – всё концептуальное, рациональное – *знаковое*. На другом – *рецептивное*, то, что непосредственно связано с «глупым» восприятием, дорефлективным и очень простым в своём естестве: светло, темно, холодно, гладко или шершаво... И где-то на этой оси мы должны найти своё место.

«Бесчувственный» радикальный концептуализм – это в каком-то смысле вызов нашей человеческой природе. Концептуалистское начинается тогда, когда радикально снижается или утрачивается чувственное начало. Я считаю, что в этом смысле роль Малевича и Дюшана в истории мирового искусства излишне сильно педалируется. Малевич – замечательный, но в ряду гениев XX века не самый великий художник. Впрочем, то, что он делал, довольно сильно отличается от современных опытов.

В современном концептуализме парадоксальным образом соединяются умозрительность этаким секуляризованной «иконы» и позднекапиталистическая установка на то, что искусство – это «товар». И поэтому мы создаём то, что скандально, – то, что всегда можно продать (не буду грешить – далеко не всегда последний мотив рационально осознаётся художником). Может, в этом и есть своя житейская правда, но, с моей точки зрения, она основана на глубочайшем перекосе в понимании и трактовке того, что является искусством. Вся богатейшая его история подвергается едва ли не аннигиляции. В лучшем случае отношение снисходительное: ну было там что-то... Классика (в самом широком значении этого слова) утрачивает свои великие смыслы и становится исключительно объектом умозрительных манипуляций.

У нас концептуализм имеет ещё одну основу. Россия – наполовину европейская культура. Европейская культура была привезена и насильственно привита Петром Первым. Это по-прежнему очень узкий «озоновый слой», рефлектирующий на те темы, которые никогда не затрагивает западная культура. Самый, пожалуй, важный из них – «почему мы другие?» И именно эта рефлексия, помогающая осознать собственную ментальную идентичность не только России, но и Европе, составляет, с моей точки зрения, один из главных секретов притягательности великой русской литературы. Нравственных вопросов такого масштаба, которые ставил Достоевский – одновременно – и преступник, и социалист, и кающийся грешник, и праведник – не было ни у кого на Западе.

Россия всегда одновременно жила как бы в трёх временах. «Передовая» русская интеллигенция – в условиях современной (ей) Европы. Нё случайно Пушкин – наш и Шекспир, и Гёте одновременно – читал

самые модные французские и английские романы: только они вышли – уже здесь. Одновременно интеллигенция его времени жила в стране, которая в чём-то отставала от Европы на века. И этот разрыв, который осознавался как глубокая «инаковость», всегда был традиционной сферой художественной рефлексии. Но в то же время русская интеллигенция гораздо больше, чем европейские, жили в мире будущего – потому что *мечтали*. (Может быть, поэтому у нас появились, такие фантастические учёные как, например, Циолковский и Вернадский и вообще весь «русский космизм»). Эта расколотовость и по сей день составляет сущность русской культуры. И вот эти ножницы, эту трагическую, не знаю, как сказать, – многоукладность что ли... – похоже, никак нельзя преодолеть.

Я часто привожу пример известной сцены из Толстого – когда Наташа Ростова первый раз приезжает в оперный театр. Наташа – барышня, воспитанная в духе русской усадебной культуры. Но она говорит по-французски. И она думает: «Как это всё фальшиво: они признаются в любви, не глядя друг на друга. Пюют поочерёдно куплеты, какие-то декорации картонные, всё – ложь, а публика аплодирует. Несмотря на свой «привитый» французский, она остро чувствует, какие все это условности, какая это «чушь»! И Толстой это совершенно гениально показал».

В конце концов, у нас многие страшно хотят «глубины» ценой отказа от всех условностей: «давай по-мужски пошлём все эти сложности». Поэтому, например, Павел Карманов пишет свой «Форельный квинтет» и жарит рыбу в сопроводительном видео. Это стремление к натуралистическому «предъявлению» реальности в форме иконического знака очень характерно. Напишем «Форельный квинтет», но так как он уже есть – написал Шуберт, то мы сделаем по-нашему, без затей: рыбу пожарим. Собственной иронией легче защититься от испепеляющей *тотальной иронии* современного мира, от опасности показаться наивным, смешным, старомодным.

Лет 12-15 назад у нас начали выходить книжки по постмодернизму, и я впервые прочитал, кажется, у Михаила Эпштейна, о том, что исторически мы были первыми постмодернистами, породив мощную культуру симулякров (вспомним родные и неизбывные «потемкинские деревни»). Поначалу я был несколько шокирован этим утверждением. Позднее осознал её глубокую основательность.

Если говорить о музыке, то мы сегодня готовы работать с чем угодно – только не с музыкальным материалом. Конечно, я осознаю, что этот процесс – явление в каком-то смысле глобальное, но здесь оно попало на очень благодатную почву, породив некую разновидность культурной *лысенковщины*.

А.А.: Недавно голландские культурологи Тимотеус Вермойлен и Робин ванн дер Аккер в эссе «Заметки о метамодернизме» дали характеристику периода, который пришёл на смену постмодернизму в нулевые. Наступила пора модернистских ценностей, но работа в этом русле ведётся методами постмодернизма: всё разрешается, и даже сама модель культуры представляет собой биполярную конструкцию, в которой преобладают то модернистские взгляды, то – наоборот – традиционность какая-то – и всё это в сопряжённом состоянии какого-то мерцания. Это ситуация, в

которой мы сейчас пребываем. Как Вы относитесь к подобной точке зрения?

В.Т.: Молодым людям, тем, кому сегодня 20-22 года, абсолютно всё равно то, что делаю я, мои коллеги или даже 35-летние. 30-летние «сидят» в шумах. 20-летних интересует «музыка объектов», в некотором роде они разочарованы в музыке инструментальной. Это новейший тренд, где о форме (в привычном смысле этого слова) думать не надо. Создаётся ощущение, что музыка здесь переходит на уровень дизайна. Этот радикализм можно понять - мы живём в каких-то радикальных условиях, в радикальном социуме, радикально настроенном относительно всего мира, хотя и сам мир становится таковым. Я это готов понять и отчасти принять, хотя насколько это можно отнести к «высокому искусству» - не знаю. Поэтому как педагог я говорю (может быть, слишком категорично): есть классическая живопись, а есть какие-то наколки, татуировки, стрит-арт. Есть разные жанры. У меня более «классическая» установка, у других её может не быть. Но как композитор я должен четко акцентировать свою позицию.

Специфика ситуации в том, что в нашем мире победила либеральная модель. Всё имеет абсолютно равное право на существование, ценность и жизнеспособность того или иного направления или вида/подвида искусства определяет рынок.

А.А.: И всё таки, совпадают ли характеристики метамодернизма с той картиной, которая складывается в нашем музыкальном искусстве?

В.Т.: Конечно, элемент стилизованного мерцания присутствует, мне этот термин, кстати, очень нравится: сегодня какие-то одни ценности, завтра - другие. Но лично для меня всё-таки отсутствие каких-то неоспоримых, непреходящих ценностей - это самый главный признак глубочайшего кризиса нашего общества, не только российского - вообще современного.

А.А.: В современной культуре нет столбовой дороги, по которой не то чтобы все должны идти, но хотя бы «держаться в уме» в качестве ориентира. Если сейчас сложилась такая ситуация, что запись какого-то блоггера читает больше народа, чем газету, издаваемую государством, это характеризует вспышки какой-то точечной активности, которая раньше направлялась.

В.Т.: Тут я с Вами соглашусь. Иной раз смотришь какой-то канал по телевидению (я иногда ночью смотрю, в перерыве между работой) - показывают каких-то возбужденных людей, абсолютных дилетантов в вопросах истории, науки или астрономии. И вот они, например, говорят, что сегодня или ещё вчера к нам прилетали «тарелки», тут же выступает независимый «эксперт», который это всё подтверждает. Интересно, что в условиях, когда нет никакой шкалы ценностей, слово профессионала-ученого и слово подобного «эксперта» подаются как абсолютно равноправные позиции.

А.А.: Одно из определений независимого эксперта: это человек, который нигде не получает зарплату.

В.Т.: Да-да, они не просто равноправны - у «независимого эксперта» часто есть шлейф скандального авторитета в СМИ, его мнение сформулировано более «доступно» и поэтому становится «основным».

Или когда родители школьников подают в суд на педагогов, преподающих теорию Дарвина. Это и у нас,

и в Америке. Что можно сказать? Отсутствие ценностных критериев - это всё равно, что жизнь на Земле без гравитации. Мне кажется, что это и есть проявление большого кризиса - и политико-экономического, и культурного: отсутствие ценностных «полей тяготения», ценностных притяжений. В этом смысле всё можно, «все позволено». Конечно, будет что-то «мерцать» в зависимости от того, кто у власти, кто у денег, кто у телевизора...

А.А.: ...кто у руля.

В.Т.: Да-да, кто у руля. Это для меня главный показатель кризисности. И если мерцание - это ещё нормально, но если это признаки надвигающихся сумерек...

Недавно я разговаривал с великолепным музыкантом, замечательной женщиной, и она мне на полном серьёзе сказала, что на днях они играли концерт «против конца света», и - пролетавшая опасно близко комета не попала в Землю. Говорила очень серьёзно. Что тут можно сказать?

А.А.: Это игра такая.

В.Т.: Детская. Когда дети играют в тигра, они искренне боятся. Это какое-то трогательное полудетское сознание.

С другой стороны, и в классические эпохи искусство развивалось совершенно разными дорогами. Взять музыку и живопись Нидерландов и Италии - это самая южная и самая северная страны Европы, которые находились в теснейших контактах. Теория перспектив сперва была разработана нидерландцами, потом пришла в Италию, когда нидерландские мастера приезжали работать в Ватикан. Итальянская живопись пришла в Голландию через итальянских банкиров, которые постоянно находились в Голландии. Между странами было теснейшее сотрудничество. Вместе с тем, смотришь живопись Нидерландов и Италии, и сразу становится понятно даже уже по одному набору красок - это абсолютно разные вещи.

На самом деле никогда, кроме как в тоталитарных государствах, такого не было, чтобы искусство было вот таким всегда одинаковым. Даже когда все писали в условном «классическом» стиле, всё равно были особые, индивидуальные акценты. Думаю, что опасность «одинаковости» может быть сегодня даже в большей степени реальна и очевидна, чем раньше. Мне кажется, что это влияние поп-культуры, которая всегда должна «попасть в формат» - телевизионный, денежный. Там много форматов. Поэтому её всё время «подстригают», как хороший газон, и она всегда будет одинакова. Мой любимый пример - популярный конкурс Евровидения, где все песни на английском, и все об одном и том же. Миллионы выбрасывает на эту ерунду «просвещенная Европа».

А.А. И все песни сочиняют шведы.

В.Т.: Мне кажется, что искусство не может быть неиндивидуальным. Между прочим, казалось бы, предельно сложная и абстрактная музыка «авангарда» - голландского, французского или немецкого - разительно отличается. Эстетически они весьма далеки и даже не всегда друг друга понимают.

А.А.: Там имелось ввиду отсутствие в настоящее время того, что раньше называлось, по всей вероятности, стилем эпохи. Хотя постмодернизм прошёл как танк по странам и весям.

В.Т.: Да, прошёлся. Как Вам сказать? Я отношу к постмодернизму и Симфонию Берлиоза, и философские

опыты Мартынова, хотя это очень далекие и принципиально разные явления.

А.А.: Кстати, позиция Владимира Ивановича весьма показательна. Недавно я прочитала его интервью, где он отказывается от того, что опустошает музыку умерла.

В.Т.: Уже отказывается? Не успели только привыкнуть. Надо же, всего 45 лет прошло.

А.А.: И идёт возрождение. Причём опешивший журналист, который уже привык к одной и той же истории и лексике, попытался получить ответ на вопрос, как это можно доказать? Так всё-таки вопрос: постмодернизм скончался?

В.Т.: В условиях такого «броуновского движения», я думаю, всё это будет ещё возрождаться. У нас по существу и этот радикальный молодёжный авангард тоже ведь 60-летней давности. На Западе это было в конце 50-х - начале 60-х. Очень часто я получаю письма, особенно из Америки: «У нас это уже давно прошло!». Deja vu такое. Уже так было, а что, у Вас не было ещё?». Но видимо здесь это актуально. Это ещё будет бурлить долго. Все эти направления - проявление некоторой растерянности и самозащиты. А иногда и просто профессиональной беспомощности. Если композитор не умеет выстраивать тембр, форму, не владеет техникой, позволяющей грамотно выстраивать идею, то, можете не сомневаться, он очень скоро присоединится к минимализму, который «снимает» все эти проблемы, с гарантией и «легитимно». Все последние десятилетия это типично наш, российский путь. Во Франции, Италии, Швейцарии - нигде такого феномена нет. К нему поэтому даже есть определённый «экзотический» интерес. На Ваш вопрос я бы ответил так: думаю, что это будет ещё долго.

О ФОРМЕ И ФОРМООБРАЗОВАНИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

А.А.: В XX веке сложилась стойкая традиция рассматривать музыкальную форму в тесной зависимости от техники. Мне кажется, это не совсем верно. Какая-то техника может повлиять на формообразование, но не на форму же. Разве может существовать додекафонная форма?

В.Т.: Если все другие формы тональные, то в таком, более «узком» контексте можно называть форму двенадцатитоновой.

А.А.: Нет, нельзя. Допустим, сонатная форма у Шёнберга не то, что под этим мыслил Веберн, да?

В.Т.: Конечно, тут ещё есть объективная трудность, особенно это касается сочинений второй половины XX века. Холопов не случайно остановился на формуле индивидуальных проектов. Если до середины прошлого столетия нововенцы по крайней мере стремились работать в типовых формах, глубоко их обновляя, то во второй половине века цель композиторов заключалась в том, чтобы, наоборот, уйти от любой отработочной схемы.

А.А.: Как это ни парадоксально, но при провозглашённой свободе волеизъявления - в

Я называю это культурой либерального общества. Для меня всегда искусство иерархично. Всегда есть что-то лучше и что-то хуже, оно априори не может быть одинаковым. Есть разные концепции и за них надо бороться. Если всё равно, все позволено и нет эстетических самоограничений и критериев, то невозможен и диалог, так как он попросту бесполезен - все по определению заведомо «правы». Это ведет к взаимному равнодушию и разрушению эстетической коммуникации.

А.А.: В окружающем мире музыкальном, у современного композитора нет ли проблем с самоидентификацией? Не то, что к какому лагерю он принадлежит - абсолютно нет, а вот кто он сам?

В.Т.: Ситуация как никогда в широком смысле этого слова полистилистика, композиторы даже соседних стран друг друга не очень понимают: немцы не понимают французов. При жизни Жерар Гризе, который учился в Германии и прекрасно говорил по-немецки, почти не исполнялся в Германии (он сам мне об этом говорил). Но и немецких композиторов не особенно играют во Франции. Это даже не полистилистика...

А.А.: какое-то мегаварево стиливое...

В.Т.: Сама картина такая пёстрая... Как себя чувствует композитор? Шаррино ушёл с 13-15 лет в свой мир и там прекрасно существует. Это и наивно, и мудро, по-мастерски. Таков его мир - это совершенно удивительно. Это счастливец.

И другие мои любимые композиторы, мои сверстники - Беат Фуррер, Марк Андре и чуть постарше - тот же Хельмут Лахенман - все они имеют свой ярко выраженный стиль. Даже в этом мире, когда такая категория, казалось бы, уже непреодолимо проблематична. Но таких - единицы.

индивидуальных проектах - произошёл процесс с обратным эффектом - своего рода жанровой унификации, когда все пишут одночастные пьесы с названием, не претендующим на программу, но выполняющим функции композиционной схемы в классическом искусстве.

В.Т.: По большому счёту - да.

А.А.: И получилось, что индивидуальные проекты...

В.Т.: ...не такие уж и индивидуальные... По всей вероятности, пропорция индивидуального и всеобщего не так уж и отличается от того, что было, скажем, во времена Ренессанса.

А.А.: Мне кажется, что на формообразование в большей степени, нежели техника, оказывают влияние вещи, как бы внеположенные музыкальному дискурсу. Как-то в клубе Фрида Вы говорили о влиянии программности на форму. Суть сводилась к тому, что до Бетховена названия помогали идентифицировать какое-то сочинение в ряду многих подобных, после - они стали ещё более характеристичными и оказывали влияние уже на сам процесс формообразования.

В.Т.: Могу в качестве примера привести Восьмую, «Патетическую» сонату Бетховена. Там есть несколько слов подобного влияния на форму. Во-первых, она открывается французской увертюрой. До этого у Бетховена не было таких вступлений вообще - ни в фортепианной литературе, ни в камерной. Это был явно театрално-драматургический прием. А там, где начинается влияние театральности, работают сразу два типа закономерностей: собственно музыкальные, и какие-то другие, которые можно назвать обобщенной «программой».

Во вступлении проходит практически одна и та же тема в до миноре и в ми-бемоль мажоре. Всё абсолютно классически. Но проблема в том, что, дав теме прозвучать во вступлении в до-миноре и в ми-бемоль мажоре, Бетховен уже закрыл себе возможность дать классический тональный план в экспозиции. И отсюда начинаются удивительные последствия. Побочная партия идёт в ми-бемоль миноре только по одной причине: драматургически ми-бемоль мажор ему нужно было показать во вступлении, и теперь уже он как бы между двух огней находится - между драматургическим и собственно традиционно классическим тональным развитием. Побочная в ми-бемоль миноре - это по меркам бетховенского времени чудовищно далёкая тональность по отношению к главной партии. И далее идея всей сонаты с точки зрения тонального плана, с точки зрения классической формы, заключается в том, чтобы перевести этот интонационный комплекс побочной партии наконец-то в до-минор. Но ми-бемоль минор настолько далёк от начальной тональности, что это в первой части не удаётся сделать: побочная партия в репризе проходит в фа-миноре, в субдоминанте. Что максимально близко, конечно, но, тем не менее, не тоника, не до-минор. И это становится поводом для дальнейшего развития всей сонаты. В конце концов, до-минор возвращается только в третьей части - в теме рондо, но теперь с лихвой - тема повторяется много раз. Почему все это происходит? - Для того чтобы отразить тот ми-бемоль минор, который возник в первой части. Для общего баланса формы Бетховену приходится во второй части также сделать далёкое отклонение (из ля-бемоль мажора - в ми-мажор). Все эти тональности потому возникают, что в первой части он (как много позже и Чайковский) вводит «тему рока». Программа (пусть и самая обобщенная, но она, тем не менее, имеет название) влияет на всё развитие, на всю форму. И мне кажется, постепенно она взрывает эту форму.

Во всех драматических сочинениях Бетховена это можно обнаружить. И в этой сонате, и в ре-минорной Семнадцатой и в Пятой симфонии, и в Девятой можно проследить влияние подобных драматургических закономерностей, которые идут от того, что И.А.Барсова называет «интонационной фабулой». Это «сюжетное» находится во взаимодействии с «формальным». Уравновешивание того и другого становится основой этих сонат.

Что это? Что являет собой этот баланс - формы или драматургии? Идею развития интонационной фабулы Барсова рассматривает на примере Малера, но мне кажется, что родилась она у Бетховена - в тот момент, когда программа (то бишь драматургия) «сталкивается» с формой. И постепенно драматургия разрушает форму. Уже у Шумана с этим большие

проблемы. Он потому пишет миниатюры и циклизует их, что там в определенном смысле формы нет. Есть фабула, сюжет, его романтические фантазии. Почти все вагнеровские формы также «внемзыкальные» - ведь там везде появляется лейтмотивная персонафикация: персонаж-лейтмотив, копье-лейтмотив, птичка пролетит - лейтмотив. Практически форма его опер - это форма свободного нарратива, рассказа, она уже не «музыкальна», а скорее «литературна», хотя бы потому, что лейтмотивы (т.е. соответственно персонажи) появляются в том порядке, который определен сюжетом внемзыкального первоисточника. Так в романтизме программа постепенно «разрушает» форму.

А.А.: Мне нравится эта мысль. Получается, что уже начиная с Бетховена, в формирующемся процессе «правит бал» двойная референция: с одной стороны - к классической типологии, с другой - к внемзыкальной если не фабуле, то иной системе отношений.

В.Т.: Кризис форм можно наблюдать даже у Брамса - самого «неоклассического» композитора. Он чувствует в этой сфере проблему и кое-что подменяет, создает своего рода виртуозную «подделку» - пишет интермеццо в 3-хчастной форме. Однако самое радикальное его Интермеццо - си-бемоль минорное - по существу, фактически уже почти веберновское: многократно и по-разному повторяется один кратчайший интонационный комплекс - прямо, в инверсии, в качестве каданса (начало второго раздела - это есть конец первого: фа-ми-бемоль-ми-бемоль-ре). Старые формы сохраняются, но мне кажется, что уже наполовину это только их оболочка, а наполовину - почти додекафонная работа.

Ми- минорное интермеццо. Сказать просто, что это трехчастная форма - ничего не сказать. Она держится на чём-то ещё более детально, почти ювелирном. Брамс пытается найти какое-то дополнительное обоснование этой формы. Как сказал Мандельштам:

О, рассудительнейший Бах!
Высокий спорщик, неужели,
Играя внукам свой хорал,
Опору духа в самом деле
Ты в доказательстве искал?

Брамс ищет всё время доказательства для своих форм. Он их не берёт в классически чистом виде, как это делает Шуберт, он везде ищет оправдание - и в Третьей симфонии, и в Четвертой. Он не удовлетворяется сонатностью, в Четвертой он дополнительно выстраивает терцовые ряды, в Третьей оборот фа-ля-фа проводится в инверсии в басу - фа-ре-фа - и становится лейтгармонией всей экспозиции, где главная партия проводится почти как хоральная обработка. То есть романтики всегда ищут дополнительное обоснование своим формам.

А.А.: Думаю, что этот процесс «поиска доказательства» новой формы привёл в XX веке к уникальному явлению: музыкальная форма и музыкальное формирование разошлись. Формообразование в творческом процессе стало располагаться до (раньше) музыкальной формы. Связано это с внедрением прекомпозиционных моделей в процесс сочинительства. Можно ли сказать - то, что в классической музыке шло

параллельно (форма и формообразование), сейчас находится не в одной плоскости?

В.Т.: Я бы так сказал: есть субъективные намерения и представления композитора обо всём, в том числе и о форме. Кто-то может строить схемы, делать математические выкладки. Например, в одном ресторане в Калифорнии владелец положил на музыку своё меню. А у нас Андрей Смирнов (он не музыкант, он гениальный инженер) положил на музыку произведения Кандинского. Ему было не важно - что и как звучит, это был такой эксперимент.

Есть, например, композиторы-криптофонисты - Ираида Юсупова, Иван Соколов, Сергей Загний, которые с помощью алфавитного шифра прямо на музыку произведения Кандинского. Ему было не важно - что и как звучит, это был такой эксперимент.

А.А.: И всё-таки мне кажется, что нечто такое существует. Например, в «Маятнике Фуко» изначально можно было предположить, что какой-то элемент колебания там воплотится. Назовём это динамичным образом, который смоделировал какую-то композиционную траекторию.

В.Т.: В «Маятнике Фуко» есть две совершенно разных фазы, они примерно пропорциональны по времени, и у них одна и та же небольшая «рифма» - метроном в конце, там и тут. И эти две фазы довольно прочно объединяются, благодаря столь «незначительной» детали.

А.А.: Всё так изменилось - мир, студенты, музыкальный язык, чем отличается сегодняшнее преподавание композиции от того, что было «вчера»?

В.Т.: Конечно, современная ситуация в композиторской педагогике резко отличается от классической, когда выстраивалась система различных учебных курсов по сочинению. Сначала на втором-третьем курсе ты изучаешь гармонию и полифонию, а потом приступаешь к свободному сочинению. Все наши классики именно так и учились. Имелось ввиду, что сочинение - это практически та же гармония, только со свободным голосоведением.

Когда я начал работать со студентами, то ориентировался скорее на академический стиль преподавания Шенберга. Это глубокое изучение классики и «выводимость» из нее всего, что за ней следовало, взгляд на сегодняшнее творчество как на продолжение этой традиции.

В своей учебной методике Шёнберг синтезировал воедино два полюса музыки конца XIX века: Брамса и Вагнера. Строгая интервальная работа и сонатность как у Брамса, новое отношение к функциональности как у Вагнера - эти два полюса Шёнберг удивительным образом объединил. Когда я сам учился в консерватории, мне резко не хватало систематической шёнберговской методики (в этом смысле я самоучка).

Когда я начал преподавать, именно на это и ориентировался - показывал как Шёнберг, «происходит» из Бетховена. Но в какой-то момент я понял, что это ошибочный подход по многим причинам. Во-первых, мир и музыкальный язык так быстро развиваются, и сама культурная ситуация так изменилась, что сегодня «просветительская» идея последовательного, поступенного образования как единой линии, которую должно начинать едва ли не с Древнего Египта и заканчивать Гегелем - не актуальна.

Сегодня господствует калейдоскопический тип образования, когда очень многое узнаётся случайно, без всякой системы и часто просто в искажённом свободным пересказе. С этим нельзя не считаться.

Постмодерн очень отличается от всех предыдущих эпох еще одним. И в классической культуре, и в авангардных движениях присутствуют идеи шедевра, музея, филармонического зала, оркестра. В этих представлениях они всё-таки были едины. Как бы авангард не противопоставлял себя предшествующим художественным направлениям, как бы ни боролся с ними, но он все же находился с ними в общей культурной парадигме, в едином историческом векторе. А ситуация постмодерна - иногда ироничная, иногда просто циничная - совершенно другая. Поэтому нужно было менять саму «идеологию» преподавания.

Вместе с тем я не считаю возможным отказываться от ценностей профессиональной культуры и, прежде всего, профессионального мастерства. Композитор должен уметь написать все. Конечно, это не нужно делать так, как это когда-то требовалось на композиторском факультете консерватории: на первом курсе - пиши прелюдию, на третьем - квартет. Это всё смешно. Но ремесло обязательно нужно вложить в руки. Причем не так дидактично, находя совсем другие аргументы и творческие стимулы. Нужно тоже стараться мыслить в калейдоскопическом ключе. Работая со студентами, я иногда себя ощущаю их «котцом-попечителем». И сегодня это, наверное, слишком. Но я чувствую ответственность за их развитие и вижу свой долг в том, чтобы они умели всё.

В плане обучения искусству формы я по-прежнему считаю основой бетховенскую, ныне почти всеми отринутую модель. Но с обязательной «параллельной» прививкой из совсем иной по духу и букве музыки - Мусоргского и Листа, Стравинского и Дебюсси. Это мне кажется принципиально важным.

Нельзя не объяснять основы основ - законов тектоники: как строится синтаксис, откуда вообще возникло такое измерение музыки. Синтаксис возможен, условно говоря, в «нормальных» темпах. В темпах, которые соответствуют либо нашей речи, либо нашему движению. Есть сверхмедленные темпы, где синтаксические связи разрываются полностью. Даже если ты напишешь классический восьмитакт, самый что ни на есть римановский, они уже там не работают. Либо, если это сверхбыстрые темпы, когда элементов становится сверхмного, и мы их просто перестаём охватывать, воспринимать...

А.А.: ... как новые.

В.Т.: Да, они превращаются из точек в какую-то линию, поток. То есть вместе с синтаксисом я сразу стараюсь дать представление об условиях функционирования этого синтаксиса и понятие того, что всё в мире музыки так же относительно, как и в мире «большом». Тем не менее, на первых порах я делаю акцент на синтаксической организации, а потом перехожу уже к другим измерениям.

А.А.: А другие измерения...

В.Т.: Это различные виды континуальных, асинтаксических типов музыки - сверхбыстрой и сверхмедленной.

А.А.: Но и синтаксис ведь бывает разный. Допустим, сейчас в лингвистике синтаксисы тоже разделили. Один синтаксис - тот, к которому мы

привыкли со школьной скамьи - грамматический, осуществляющий связь слов в предложении, другой...

В.Т.: А другой – логический?

А.А.: Не совсем логический, он называется семантическим и ориентируется на глубинные смысловые структуры. Например, можно взять какое-то предложение и изменять его по-разному: мальчик читает книгу, книга прочитана мальчиком. Смысловая картинка какая-то – без грамматических связей – может выглядеть так: мальчик- книга – читать. Это называется пропозицией, это глубинная смысловая структура.

В.Т.: Но это же не синтаксис?

А.А.: Это – семантический синтаксис, потому что тут есть ролевая структура: есть агенс (мальчик), есть то, что ему подчиняется – пациенс (книга), есть то, что их соединяет (предикат читать). В классической музыке роль таких пропозиций играли отношения внутри музыкальной формы: главная, побочная в сонатной форме. Это всё такие ролевые структуры, ориентированные не только на внутреннюю функциональность, но и на внешнюю – типологию. (Поэтому речь идёт не о функциях, а, скорее, об амплуа). Наверняка в современной музыке тоже есть нечто подобное. Мне интересно узнать, когда нет синтаксиса в привычном смысле – ведь форма не разваливается, на чём-то это держится?

В.Т.: Да, конечно.

А.А.: Вот на чём?

В.Т.: Возьмём музыку Ксенакиса, у которого движутся мощные звуковые потоки, а синтаксиса нет. Трудно сказать, где заканчивается экспонирование такого типа материала, где начинается его развитие. Но его существование, его репрезентация – это и есть формообразование.

А.А.: Кажется, это называется векторной формой.

В.Т.: Или, допустим, если проанализировать гармоническое содержание Камерного концерта Лигети, то обнаружится всего один кластер и различные формы его репрезентации.

А.А.: А что по форме?

В.Т.: По форме – нужно ориентироваться по цезурам, искать различные их типы. В рамках одного движения действует режим переключения различных фаз от – более определённых к менее чётким, и наоборот. Не знаю, как это назвать, но это тот же процесс, что и у Ксенакиса.

А.А.: тектоника какая-то?

В.Т.: Внутренняя тектоника. То есть сам материал – то же движение, тот же гармонический состав, но меняется как бы сам характер звуковой субстанции, ее темп: было, к примеру, 10 единиц в секунду, стало 17. Как это назвать, когда сама ткань пульсирует? Причем все это происходит внутри этого раздела. А где-то у него есть абсолютно чёткие, я бы сказал – классические «формы» – в «Лонтано» или в «Атмосферах», где вдруг по всем октавам возникает тритон, – это уже классическая тектоническая «стяжка» формы.

Под понятием формы в музыке на самом деле скрывается гораздо более многомерная информационно-смысловая конструкция. Мы не осознаём тот факт, что в глубинной основе всех наших, условно говоря, «классических форм» лежит какой-то

речевой акт – стихотворный, прозаический, театальный. Форма отражает внутри себя и элемент социальной коммуникации, какие-то типы общественного взаимодействия, условностей, которые мы уже называем «жанром». Соната или месса подразумевают определенные условия существования: одно исполняется в концертном помещении, другое – в храме. Жанр в широком смысле слова – это тоже форма, но мы почему-то об этом мало задумываемся. То есть сам жанр априори тоже нужно включать в понятие формы.

А.А.: Да, а тем более сейчас, когда ни от жанра ничего не осталось, ни от формы – только обобщённые и абстрагированные признаки. Поэтому можно поставить знак равенства между этими универсалиями. Например, мы же говорим сонатность, рондальность, и также мы можем говорить о пасторальности, вальсообразности, тесть это признаки, оторванные от своих носителей (или – как говорят в лингвистике – денотатов). И в этом смысле в современном концептуализированном восприятии «принципы развития» уравниваются в правах с «жанровыми модулями».

Я не побоюсь упрёков в вульгарном социологизме и всё-таки задам следующий вопрос: зависят ли принципы формообразования от конкретной культурно-исторической ситуации?

В.Т.: Совершенно очевидно, что в самом феномене музыкальной формы присутствует нечто более глубинное, имеющее фундаментальную основу и не подвластное субъективной воле композитора. В этом плане мне вполне понятна сегодняшняя «музыка с объектами», которой увлеклось самое молодое поколение наших композиторов. Мне понятен их принцип формообразования или, скорее, наоборот – тенденция к построению такой формы, чтобы она создавала иллюзию бесформенности и хаоса. Это ведь тоже очень важный принцип. Ксенакис также создавал иллюзию бесформенности: в череде текучих разделов $A - B - C - D - E$ ничего не повторяется, в C мы забываем, что было в A , и это главное. Образуются так называемые «цепи Маркова»: друг с другом каждое A и B связано, B и C связано, а C с A уже никак не связано. Это, если хотите, мировоззренческий «след» эпохи.

Классическая форма – в самом широком смысле слова – всегда выдвигала требование своей внутренней обусловленности. Как говорил Пушкин, критерии произведения должны быть в нём самом. Поэтому у классиков мы ищем золотое сечение, репризы, рефрены, арки и т.п. А современная эстетика – наоборот – взывает к тому, чтобы сделать что-то вопреки какой-либо упорядоченности. Вопрос: это новая эстетика или какая-то новая социальная психология? Или то и другое вместе? Мне кажется, эстетика здесь переходит в какую-то социально-протестную плоскость.

Сегодня понятие эстетического всё более расширяется: то, что вчера казалось «неэстетичным», сегодня поглощается новыми критериями художественности, т.е. происходит процесс эстетизации маргинального («искусство» на свалках и фабриках).

Куда будет развиваться наше искусство, будет зависеть от того, куда будет развиваться наша страна. Но то же самое можно сказать и обо всём мире. Если

Европа сейчас по всем параметрам «расползается», утрачивает свою «европейскость», то видимо это и будет судьбой искусства.

А.А.: И всё-таки интересно: при отсутствии того, что раньше называлось типологией, как Вы объясняете студентам, что здесь нужно продлить развитие, а здесь пора заканчивать всё? Чем Вы мотивируете свои советы?

В.Т.: Прежде всего – это следование пропорции. Я повторяю студентам: вначале ты свободен: говоря A , дальше ты можешь делать всё, что угодно. Но если ты уже сказал B , то будь добр, выводи критерии из собственного материала. Может, завтра или послезавтра это станет абсолютно неактуальным, но вообще понятие обучения возможно только при таком подходе. Невозможно сказать: делай всё, что хочешь.

А.А.: Значит, пропорциональность...

В.Т.: ...и естественный тип развития, проистекающий из самого материала. Умение длить мысль, умение говорить об одном и том же по-разному. Есть какие-то вещи совсем простые: если я вижу, что тематизм в ладу тон-полутон, и вдруг возникает 9-й или 10-й звук (в этом ладу, как известно, всего 8 звуков), я говорю: «Подумай, этого ли ты хочешь?» Главное, чтобы студент сперва рационально осмысливал материал, с которым приходит, а потом рационально с ним работал.

Здесь тоже есть одна опасность: если ты сразу покажешь все уровни работы с материалом, студент может впасть в психологический ступор. Надо вводить их постепенно – сперва показать один уровень, потом второй, гармонический, потом синтаксический. Полезно показать Бартока – как он работает в ладах и полиладах, Стравинского, что конечно сложнее. Если студент близок к скрябинистскому направлению, очень хорошо подходит ранний и средний Шёнберг. Я считаю, что учиться надо на современных образцах, которые, тем не менее, прочно связаны с классической традицией. Для этих целей более всего подходит классический модернизм.

А.А.: А как повлияла сонорность на формообразование и сами методы преподавания композиции?

В.Т.: Тембр в XX веке это почти самодостаточная категория, но она пока плохо охватывается теорией и современными учебными методиками. О гармонии, о форме или полифонии мы можем говорить почти на уровне математики. А с точки зрения развития краски звука все обстоит гораздо сложнее. Обычно я начинаю с анализа классических примеров Klangfarbenmelodie – пьесы *Farbe* Шёнберга из ор. 16 и *Ричеркара* Баха-Веберна. Новая тембровая техника *Farben* удивительным образом сочетается с классической фугированной и сонатной формой. Это поразительный и впечатляющий образец!

Затем мы переходим к анализу тембровых идей Дебюсси. Где кончается гармония и начинается краска – там вся французская музыка, не только Дебюсси, но и Мессиан, спектралисты.

И, наконец, столь актуальная сегодня проблема «омузыкаленного» шума. Она имеет несколько измерений. В традиционно классическом контексте музыкальный звук принято «пропускать» сквозь призму определенного эстетического отбора. Помимо психо-акустического различения шум – звук, в самом музыкальном звуке принято различать две стороны – шумовую и звуковысотную, каждая из которых наделяется определенной выразительной функцией.

В нашем пост-капиталистическом и пост-урбанистическом обществе, у таких социально-ангажированных композиторов как, например, Лахенман шумовые звучания наделяются еще одной – социально-коммуникативной функцией и приобретают характер протестного жеста, некоей общественно значимой, демонстративно антибуржуазной акции. Лахенман связывает это с презумпцией «отказа от привычки» – отказа от пассивно-инерционного восприятия «приятного» и «удобного» искусства. Именно с этим связано его новое определение красоты в искусстве.