

Реестр наших заблуждений

Интервью с А. А. Амраховой

А. Амрахова:

№ 1. (О переоценке). Какие композиторы, течения, направления сегодня заслуживают серьезной переоценки? Речь может идти не только о старых кумирах и старых традициях, но также о сравнительно новых веяниях, не всегда новаторских.

В. Г. Тарнопольский:

Мне кажется, что «переоценка», так же как и «оценка», отдельных композиторских стилей или целых направлений происходит постоянно, не только «от эпохи к эпохе», но в процессе развертывания самой жизни. А иногда все, может быть, меняется даже от прослушивания к прослушиванию одного и того же произведения. Музыка ведь явление очень хрупкое, она сильно изменяется в разных интерпретациях или будучи поставленной в разные контексты. И как раз именно в этом одно из ее самых замечательных качеств — она всегда «живая», ее нельзя «законсервировать», хотя вроде бы в нотах все записано однозначно. Радикальные переоценки свойственны, наверное, только революционным эпохам и юношескому восприятию. Для профессионалов же более характерна перманентная коррекция, но не фундаментальная переоценка.

Было бы точнее говорить не столько о переоценке музыки, сколько об исторической изменчивости наших оценок. Мне, например, сегодня не очень интересен неоклассицизм, но я понимаю, что в свое время это было очень важное направление в искусстве, а такие сочинения, как, скажем, ироничный *Dumbarton Oaks*¹ или строгая *Симфония псалмов* Стравинского, относятся к моим любимым произведениям. Но вот если бы сегодня я услышал сочинения, которые построены на классической лексике, то мог бы только недоумевать — как можно в нашей новой реальности сохранить столь неискушенно-наивное восприятие музыки, действительности, да и понимание самого себя, чтобы считать возможным «переписывать» игровые музыкальные фигуры XVIII века! Это все равно, что сегодня в метро в час пик выделять книксы!

Важное основание для кардинальной переоценки происходит в тех случаях, когда нам становится доступным ранее неизвестный материал, например, «запрещенная музыка» послереволюционной эпохи или музыка русского зарубежья. Мы и сегодня очень плохо знаем собственную историю, даже имена некоторых самых значительных композиторов известны только крайне узкому кругу профессионалов. Вся эта эпоха подлежит коренной переоценке, и имена Гавриила Попова, Николая Рославца, Александра Мосолова, Владимира Дешевова, Ивана Вышнеградского и Николая Обухова должны занять достойное место не только в нашем музыкально-учебном пантеоне, но и в концертной жизни (как ни странно, у нас репертуарная политика музыкальных коллективов еще более инерционна, чем консервативный уже по определению учебный процесс). Это глубокое ханжество и лицемерие — бить себя в грудь со словами о патриотизме и усердно стирать из памяти имена важнейших художников нашего недавнего прошлого, творчество которых сегодня может быть даже актуальнее, чем в ту эпоху.

А. Амрахова:

¹ «Дамбартон Оукс» (1938), концерт для камерного оркестра ми-бемоль мажор. Произведение названо по имени поместья в штате Вашингтон (США). — Прим. ред.

Но 2. (О ценностях). *Насколько в современных условиях изменилась оценочная шкала творчества композиторов, иными словами, «что такое хорошо, что такое плохо» — сегодня.*

В. Г. Тарнопольский:

Для меня самым важным, в конце концов, является ощущение того, захватило ли меня новое сочинение, открывает ли оно какой-то новый мир, дает ли какой-то новый взгляд, заставляет ли задуматься, что-то пережить по-новому. Наверное, с этим общим положением многие могут согласиться, но при этом одни и те же вещи получают у разных слушателей совершенно различные оценки. О вкусах, конечно, не спорят, но вот о чем нужно обязательно говорить — это о развитости слухового опыта. Приведу один случай из жизни.

Когда я учился в музыкальном училище, к нам иногда заходил один очень милый «самодеятельный композитор» в летах, который пел нам под рояль свои песни. Нельзя сказать, что он был немзыкальным от природы, но не имел никакого музыкального образования, а знания музыки ограничивались Полонезом Огинского. Конечно, его песни были очень примитивны, к тому же всегда с «неправильной» гармонией. Одна из песен так нравилась ему самому, что во время исполнения у него на глазах всегда выступали слезы. Это происходило как раз в тот момент, когда в гаммообразной нисходящей мелодии появлялась увеличенная секунда гармонического минора, которая ему особо нравилась своей выразительностью. Он всегда исполнял ее с фермой, чтобы продлить это прекрасное мгновение. Для нас же, студентов, «съевших собаку» на исполнении всякого рода гамм, в том числе и в гармоническом миноре, эта увеличенная секунда была делом совершенно банальным, каждодневной рутинной, и мы просто падали от смеха, наблюдая за этой сценой.

Разумеется, увеличенная секунда и ее обращение — уменьшенная септима гармонического минора — являлись одними из самых острых выразительных средств в музыкальной классике, начиная с XVII века. Их следы можно обнаружить и в музыке многих композиторов XX века — и у Шостаковича, и у Шенберга, и даже у чужавшегося подобного рода выразительности Стравинского (та же упомянутая мною *Симфония псалмов*), и у многих других. Но в их музыке это именно СЛЕД, своего рода историческое «прорастание» и перерастание в новое качество. Для чего? Для того чтобы на этом классическом фундаменте найти свой новый свежий музыкальный материал. Но еще и для того чтобы не «замусоливать» чистую красоту классики.

Этот пример я привел для того, чтобы проиллюстрировать тот простой тезис, что, когда мы говорим «дело вкуса», нужно различать, собственно, индивидуальный вкус и имеющийся слушательский опыт, элементарную подготовленность к восприятию. Слушать серьезную музыку, в отличие от попсы, нужно «исторично». Разумеется, о какой-либо историчности совершенно не нужно думать при прослушивании, она возникает у подготовленного слушателя сама собой, она как бы уже «заложена» в сочинении. В. Бенъямин² называл это качество «аурой» исторической подлинности произведения.

Это был, конечно, нарочито дидактический пример, а теперь пример собственно из музыки наших дней. Знакомая, скажем, с оперой Лахенмана «Девочка со спичками», кто-то, наверное, может рыдать уже потому, что она написана по знакомой с детства замечательной сказке Андерсена и сама строгая «северная сентиментальность» этой сказки, конечно же, очень трогательна. Особенно в детском возрасте.

Но Лахенман сталкивает в этой опере сказочный образ бедной девочки, зажигающей спички, чтобы согреться на холодной улице (и это в рождественские дни, когда у всех от яств ломаются

² Вальтер Бенъямин (Walter Benjamin, 1892 – 1940) — немецкий философ, культуролог, эстетик, критик, эссеист и переводчик. Наибольшую известность получило его эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1935), в котором излагается представление об особой «ауре» художественного произведения как культурного и эстетического объекта.

столы), с образом безупречно-совестливой подружки своего детства Гудрун Энслин³, которая теперь, повзрослев, в своей наивной борьбе за справедливое общество вступает в «Красные бригады» и поджигает ломящиеся от товаров «капиталистические» универмаги. Спички, спасающие на несколько минут от замерзания девочку, и поджоги, устраиваемые для того, чтобы остановить замерзание совести современного консьюмеристского общества.

Погружаясь в сочинение Лахенмана, взрослый слушатель испытывает те же сильнейшие эмоции страха и восторга, которые он испытывал когда-то в детстве, слушая сказку Андерсена! Это происходит потому, что идея Андерсена у Лахенмана «проросла» в новое качество и получила новое, совершенно неожиданное воплощение. Конечно, можно и сегодня взрослому человеку наслаждаться сказкой Андерсена. Причем можно эстетски наслаждаться ее «исторической аурой», а можно просто отнести к ней инфантильно — как к хорошо знакомому и уже мало волнующему дежурному чтиву. Но опера Лахенмана — это та же сказка Андерсена, только пересказанная сегодня, в нашу эпоху, и пересказанная для взрослых. Искусство — это еще и лекарство от инфантильности, это лекарство, способствующее нашему духовному росту.

Это и есть для меня «хорошо», если вернуться к Вашему вопросу. А вот инфантильность в искусстве и искусство для инфантильных, как, например, «поп» во всех его видах — от попсы до «поп-авангарда» — это для меня как раз «плохо». Потому что оно способствует регрессу личности.

А. Амрахова:

Но 3. *(Об анализе). Существует ли разница между композиторским и музыковедческим анализом?*

В. Г. Тарнопольский:

В притче Борхеса «Роза Парацельса»⁴ Ученик просит Учителя показать, как пепел только что сожженной розы может быть превращен обратно в прекрасный цветок. Парацельс признается Ученику в невозможности такого действия и тот, разочарованный, уходит. И тогда Парацельс обращает пепел в розу.

Процесс анализа и процесс творчества — совершенно разные <по своей сути>, так называемый «композиторский анализ» совершенно иной, он преследует другие цели. Если музыкальная теория стремится найти нечто общее в индивидуальном, то «композиторский анализ», не претендуя на полноту и, может быть, даже на объективность, стремится найти именно нечто индивидуальное, то есть внесистемное. На основе одного лишь теоретического анализа композитором не станешь, эта операция необратима — разобрал — новое не соберешь (хотя анализ, конечно же, является для композитора важнейшим и обязательным опытом). А вот в удавшемся сочинении очень часто можно найти неосознанные автором, интуитивно найденные новые закономерности.

А. Амрахова:

Но 4 (О «находках»). *Не определяется ли разница между музыковедческим и композиторским анализом следующей установкой: для теоретика, если он вник в систему композиторского открытия — «вот как бывает», для композитора: «вот как бывает, но так уже делать нельзя».*

³ Гудрун Энслин (Gudrun Ensslin, 1940 – 1977) — немецкая террористка, одна из основательниц и интеллектуальный лидер немецкой леворадикальной террористической организации «Фракция Красной Армии» (Rote Armee Fraktion, RAF), действовавшей в ФРГ в 1968–1998 годах.

⁴ «Роза Парацельса» (La rosa de Paracelso) — рассказ аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса, опубликованный в 1977 году в книге «Розовое и голубое» (Rosa y azul. La rosa de Paracelso; Tigres azules, 1977).

В. Г. Тарнопольский:

Я согласен с такой формулировкой, только при этом... Знаете ли, Муза — очень капризная дама, она не приемлет никаких категорических императивов и всегда против них восстает. Поэтому я бы, может быть, добавил — «Нельзя, ...но если очень хочется, то можно»!

А. Амрахова:

№ 5. *(Об обучении).* Как и чему можно учить будущих композиторов, когда авангардизм (даже два) проходят на занятиях по истории музыки, а само наличие термина пост-постмодернизм свидетельствует о том, что и время постмодернизма уже прошло?

В. Г. Тарнопольский:

Мне кажется, что именно этому и нужно «учить» композиторов — тому, что любая композиторская техника — исторически обусловленное явление; «классический авангард» стал такой же историей, как и, скажем, нидерландские полифонисты или композиторы «Могучей кучки». Да, и время постмодернизма (хоть это и не очень конкретное, а скорее, собирательное понятие) тоже прошло. Вот молодой композитор и должен сам думать — как жить дальше и что делать?

В Вашем вопросе уже содержится часть ответа. Научить можно ремеслу — композиторским техникам, стандартным правилам оркестровки и т. д. Но если говорить о творческих навыках, то слово «учить» надо взять в кавычки. Здесь, скорее, нужно ставить вопросы, чем давать ответы. Чему же тогда «учить»? Мне кажется, главное, чему нужно «учить» молодых композиторов, впрочем, так же как и будущих ученых и просто каждого человека, — это сомнению. И еще умению задавать вопросы самому себе. Собственно, это и есть главный импульс и для творчества, и для научной работы.

Важно воспитать у студента представление о том, что искусство — это одновременно и очень изощренная интеллектуальная работа, и столь же сильное и изысканное эмоционально-чувственное наслаждение самой звуковой материей. И одного без другого не бывает! Почему-то сегодня эта прописная истина у нас (по крайней мере, в Москве) оказывается просто революционной!

Относительно музыки в нашей широкой интеллектуально-художественной тусовке господствует тотальная «амузия», если воспользоваться замечательным термином Адорно (амузия в его понимании — невосприимчивость к музам, собственно, к красоте искусства⁵). Причин здесь несколько, и их анализ должен был бы стать темой социально-культурных и культурно-антропологических дискуссий. И, вероятно, одна из главных причин заключается в том, что подавляющая часть наших музыкальных организаций (филармонии, оркестры, оперные театры) просто игнорируют современную музыку, и та перекочевала в более открытые миру культурные институции — центры современного искусства, музеи, дома культуры и другие учреждения (так что, «ежели в одном месте чего убудет, то в другом — присовокупится», — как говорил Михайло Ломоносов⁶). И слава богу, что новая музыка находит себе свое новое пространство, НО...

⁵ В современной науке понятие «амузия» применяется в основном в области клинической психологии для обозначения особой патологии восприятия, возникающей при нарушениях функции височных отделов коры правого полушария (у правшей) головного мозга. Патология выражается в утрате способности к восприятию, узнаванию и воспроизведению музыки, в том числе ритмических рисунков. — *Прим. ред.*

У Т. Адорно: «...подстегнутая культурной апробацией искусства амузия, нечувствительность к искусству, часто переходит в агрессию и не в последнюю очередь именно она побуждает сегодня обыденное, массовое сознание к разыскуствлению искусства» (цит. по: *Адорно Т. В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова, с. 177 — М.: Республика, 2001. с. (Философия искусства).*

⁶ Точная цитата о знаменитом законе сохранения в формулировке 1760 года (из «Рассуждений о твердости и жидкости тел»): «...ежели где убудет несколько материи, то умножится в другом месте <...>» .

В этих новых образованиях нет музыкантов, нет и искушенной публики, имеющей слуховой опыт восприятия современной музыки. Поэтому в программах новых культурных центров культивируются в основном нечто интеллектуально-претенциозное, но достаточно простое и развлекательное, то есть та музыка, в которой есть доступный и легко считываемый поверхностно-нарративный план — то, что обычно принято называть «высказыванием».

Однако заметим, что музыку *a priori* как раз-то и нельзя «рассказать» словами. Сломать скрипку на концерте устроителям гораздо интересней, чем сыграть на ней что-нибудь «сложное для восприятия». Так у нас рождается свой глубоко вторичный вариант концептуализма, без того сильного антибуржуазного, антирыночного жеста, о котором не уставал говорить один из отцов-основателей этого движения Джозеф Кошут⁷. Возникает некая новая вполне обуржуазенная форма *интеллектуально-престижного развлечения* и убажания публики.

Нечто подобное происходит и с минимализмом, круто развернувшимся у нас «сорок лет спустя» после мощного американского и превратившегося на нашей почве в до обидного вторичное и провинциальное явление. Но в силу своей технологической доступности и «легкой усвояемости» минимализм для молодого композитора очень искусителен и способен его глубоко увлечь. Ко мне приходило несколько молодых композиторов, потративших на подобные опыты свои студенческие годы и ясно осознавшие после консерватории свой непрофессионализм. К сожалению, здесь не всегда можно помочь.

Иногда я для примера рисую студентам ось, на одном полюсе которой находится «чистая перцепция», то есть дорефлексивное чувственное ощущение/созерцание материала, а на другом — «чистый концепт», лишенный такого ощущения, и предлагаю им искать свою позицию на этой оси. Иногда это помогает найти «свое место под солнцем».

Или другой пример на ту же «амузию». Почему-то в России по какой-то причине, как нигде в мире, широко распространена теория о смерти искусства. Эта идея стала ведущей, например, в многочисленных литературно-эстетических работах моего коллеги Владимира Мартынова⁸. Он теперь даже преподает ее на кафедре философской антропологии Московского университета им. Ломоносова (вот как парадоксально вернулось родоначальнику нашей науки его же высказывание «...*ежели где убудет несколько материи, то умножится в другом месте!*») Правда, чем больше Мартынов рассуждает о смерти искусства, тем больше пишет музыки! Но эта идея сегодня захватила многих наших соотечественников. Я совершенно согласен с Мартыновым в том, что музыка умирает, но только с той принципиальной поправкой, что она умирала всегда, со смертью каждого крупного композитора, и всегда возрождалась с каждым новым гением.

Идеи не живут сами по себе, они живут, развиваются, трансформируются через конкретных людей, которые являются их выразителями. Так что музыка будет жить ровно столько, сколько мы сами захотим и сможем. А вообще-то рассуждения о смерти искусства — это весьма плохой симптом для нашей культуры, тревожное свидетельство ее кризисного состояния.

⁷ Джозеф (Йозеф) Кошут (Joseph Kosuth, р. 1945) — американский художник, эссеист, публицист, журналист, один из идеологов концептуализма в искусстве.

⁸ Владимир Иванович Мартынов (р.1946) — российский композитор, музыковед, философ. Особую известность получил благодаря оригинальной интерпретации идеи о «смерти» искусства. В своей книге «Конец времени композитора» (2002) Мартынов, констатируя актуальность подобных идей в современном мире по отношению к другим областям («смерть Бога», «смерть автора», «конец письменности», «конец истории»), отмечает, что «уже в XIX веке устами Гегеля был вынесен приговор искусству вообще», и цитирует «Лекции по эстетике» немецкого философа: «Для нас искусство уже перестало быть наивысшим способом, в каком истина обретает свое существования». Однако, по мнению композитора, «и история, и искусство, быть может, представляют собой всего лишь *формы* уже исчерпавшего себя способа совершения истины». — *Прим. ред.*

На мой взгляд, здесь произошло то, что часто случается в России, когда пытаются механически приживить очень своеобразно понятые западные теории и категории (известный в этом плане пример: русское слово «куролесить» — делать что-либо странное — происходит из латинского *Curie eleison*⁹). Так случилось и с экономической теорией Маркса¹⁰ на нашей феодальной почве, что стало причиной больших бед в нашей истории.

Потом то же произошло с неолиберальной идеологией на посткоммунистическом пространстве. Нечто подобное происходит и с известным фундаментальным эссе Р. Барта «Смерть автора»¹¹. Почитайте, ведь главная мысль этой работы в том, чтобы *очистить* наше понимание литературы от всего не-, вне-, над- и околотекстурного, от всех возможных форм «толкования» и оставить звучать собственно сам «текст, в котором говорит сам язык». Поэтому текст понимается Бартом как *интертекст*, как некая новая конфигурация *бесконечного числа* различных элементов, *неосознанно* заимствованных из разных культурных источников. В этом смысле, «смерть автора», по Барту, — это то, что *постоянно присутствует в культуре*, начиная уже с античных времен. Это сам *механизм* культуры. Создается впечатление, что наши «ликвидаторы» искусства видимо вдохновились одним лишь названием бартовского эссе, не удосужившись вникнуть в его содержание. Однако выводы, конечно, — глобально-революционные! Как всегда. В общем, опять «победа в отдельно взятой стране...»¹².

Завершая ответ на Ваш вопрос о том, чему можно учить молодых композиторов, могу сказать, что здесь и студенту, и его преподавателю нужно учиться понимать и чувствовать ту реальную культурную ситуацию, в которой находится композитор. Поэтому моим иностранным студентам я преподаю совершенно по-другому (тоже всякий раз по-разному), чем российским, потому что

⁹ По данным этимологического словаря М. Фасмера, слово «куролесить» восходит к искаженному варианту греческого *Κύριε ἐλέησον* [кирие элейсон] («Господи, помилуй»): «куролесить, куролешу, др. - русск. *кирольсу* *Κύριε ἐλέησον* (Антон. Новгород. (Л.) 26), *курелеисон* (Сказ. Бор. Глеб., изд. Абрамович 65), *кирелеисонъ* (Аввакум 247), в остальных случаях — *кириѣ елеисонъ* (Срезн. I, 1209). Из греч. *Κύριε ἐλέησον* «господи, помилуй»; см. Фасмер, Гр.-сл. эт. 105; Карский, ЖМНП, 1894, апрель, стр. 447; Савинов, РФВ 21, 29; Беркнер 1, 502. Форма *куролесу* воспринималась как форма вин. п. ед. ч., отсюда им. ед. *куролеса*. Наряду с этим в загадке встречается форма м. р.: «идут лесом, *поют куролесом*, несут деревянный пирог с мясом» («Отгадка: похороны»); см. Горяев, ЭС 176;

¹⁰ Имеется в виду учение немецкого философа, экономиста и общественного деятеля Карла Маркса (Karl Heinrich Marx, 1818 – 1883), точнее система его теоретических взглядов, включающая в себя целый ряд разнообразных теорий и теоретических положений в области политической экономии как раздела экономической теории. В рамках своего учения Маркс разработал и развил: трудовую теорию стоимости, теорию прибавочной стоимости, теорию цены производства и другие теории и идеи. Хотя экономическое учение Маркса не раз критиковалось за несоответствие реальной практике и устарелость, оно стало основой для целого направления в экономической теории, в настоящее время называемого марксистской политической экономией. В СССР последняя не только трактовалась как единственная верная, но и получала активное практическое применение, с очевидностью подтверждая справедливость критики. Советские экономисты не раз вынуждены были корректировать на практике основы учения Маркса, необходимым образом обращаясь к иным теориям и учениям. — *Прим. ред.*

¹¹ «The Death of the Author» (1967; фр. «La mort de l'auteur», 1968) — эссе французского философа, литературного критика и теоретика Ролана Барта (Roland Bart, 1915 – 1980). Русский перевод: [4]. — *Прим. ред.*

¹² «Победа социализма в отдельно взятой стране» — официальная доктрина, провозглашенная руководством Советского Союза в 1925 году после XIV съезда ВКП(б). Как известно, классики марксизма утверждали обратное. Ф. Энгельс в своей работе «Принципы коммунизма» на вопрос о том, может ли социалистическая революция произойти в одной какой-нибудь стране, ответил следующим образом: «Нет. Крупная промышленность уже тем, что она создала мировой рынок, так связала между собой все народы земного шара, в особенности цивилизованные народы, что каждый из них зависит от того, что происходит у другого. Затем крупная промышленность так уравняла общественное развитие во всех цивилизованных странах, что всюду буржуазия и пролетариат стали двумя решающими классами общества и борьба между ними — главной борьбой нашего времени» (цит. по: [19, 334]). Победа революционных коммунистических сил в ослабленной России в 1917 году в некотором смысле опровергла этот тезис Энгельса. Однако сложившаяся после революций и гражданской войны политическая и экономическая ситуация в СССР фактически поставила вопрос не столько построения социализма в понимании марксистов, сколько выживания социалистических идей в интерпретации советских революционеров. Результатом решения этого вопроса оказался длительный период насильственной государственной политики и экономической гонки за ведущими капиталистическими странами (в которых революция не происходила) ради оправдания иной экономической и политической модели и самой осуществленной революции.

у них совсем другой бэкграунд. Европейские студенты, в отличие от ребят из российских регионов, не в книжках вычитывают про «новые направления», а знакомятся с ними непосредственно на фестивалях и концертах. У нас же ребята из регионов вынуждены быть «книжниками». Отсюда во многом и специфические проблемы, на которых я должен был так подробно остановиться.

А.Амрахова

№6. *(Об ученичестве). Где пролегает тонкая грань между ученичеством, эпигонством и традицией? Можно ли научить распознавать эти явления?*

В. Г. Тарнопольский:

Традиция — это не тавтологии и имитации, не угасание, а импульс движения; это то новое, что вносило каждое поколение наших предшественников. Композитор — это участник эстафеты саморазвития музыкального языка, происходящего параллельно с изменением социальных форматов, эстетических запросов общества, форм бытования искусства и т. п.

В идеале молодой композитор должен получить в консерватории прочные навыки композиторского ремесла и параллельно с этим одну очень важную «прививку» — понимание того, что **традиция — это не свойство сохранения покоя, а накопление энергии ускорения.**