

Интервью, данное АННЕ АМРАХОВОЙ

К.УМАНСКИЙ. АВТОПОРТРЕТ НА ФОНЕ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

в нескольких диалогах, одном монологе и объяснительной записке в виде открытого письма к читателю.

Диалог 1. Учителя

А.А.: *Расскажите, пожалуйста, о своих учителях, ведь в композиторском ремесле очень многое от них зависит.*

К.У.: Мою первую встречу с К.К.Баташовым в мерзляковском училище я вспоминаю так: на урок литературы к нам в класс зашёл довольно молодой, среднего роста человек с чрезвычайно выразительным лицом, (о таких говорят - не по годам мудрый), и сказал: «Меня зовут К.К.Баташов. Я веду композицию. Приглашаю вас посещать занятия в кружке композиции. Многие из вас не станут композиторами, но, если вы будете ходить, пользу это принесёт». Он сказал это настолько убедительно, что было ясно, человек отвечает за свои слова. И это сразу расположило к нему. С Константином Константиновичем нас связывает большая дружба и по сей день. У нас с ним на всю жизнь сложился какой-то удивительный контакт. Он не только ученик Евгения Кирилловича Голубева, но и наиболее последовательный апологет этой школы. Он бескомпромиссно придерживается тех принципов, которые он считает для себя наиболее значимыми и возможными. В последнее время он, может быть, воспринимается как ретроград, как такой запылённый профессор - увы! - но не мной, потому что для меня это ничего не значит. Есть вещи, ценность которых неоспорима уже просто в личной биографии. Это какое-то супер-эго, сверх- авторитет для меня. Время от времени он приходит (сейчас реже), я показываю ему свои сочинения, и для меня очень важно - что он скажет. Для меня очень важно было,

чтобы он меня похвалил и одобрил. Я до такой степени его уважал, любил и высоко ценил, что был уверен: если ему понравится что-то, в этом действительно что-то есть.

Потом в моей жизни появился Н.Н.Сидельников, который всё опрокинул, перевернул шиворот-навыворот, и это было очень болезненно. С самого начала драматическая ситуация была спровоцирована проблемой распределения студентов.

В тот год в консерваторию поступило 3 студента К.К.Баташова. (Он говорил, что это его второй «золотой» выпуск). Баташов хотел взять как минимум двоих студентов. А получилось так: Лукинова оставили у Баташова, Кравченко направили к Баласаняну, а меня - к Сидельникову.

Какая-то получилась вообще чепуха, потому что Баташов мне сказал: «Ты пока никуда не ходи».

А.А.: А о том, чтобы перевестись речи быть не могло?

К.У.: Я и не собирался переводиться, потому что все ждали Р.Щедрина, предполагалось, что нас ему отдадут. Но Щедрин не пришёл преподавать в консерваторию, и я до декабря к Сидельникову не ходил. Трудно представить, что такой законопослушный человек, как я, не ходил на специальность 4 месяца. Н.Н.Сидельников где-то 2 года сердился на меня за это. Но я ничего не мог поделать - Баташов был на грани нервного срыва, хотел уйти из консерватории, для него это был страшный удар. Они действительно враждовали, до смешного доходило. Как-то Баташов занес в класс какой-то документ, Сидельников – он порывистый был такой, схватил, Баташов ему: «Коля, ты не мни». В ответ раздалось: «А я не мню».

Мне поначалу многое не нравилось у Сидельникова.

Николай Николаевич говорил так: «Музыка, которую ты пишешь (то, что проповедовал Баташов), сочиняется по принципу герметизма. Ты как молодой старичок, который сидит в пиджаке, застёгнутом на все пуговицы. Надо эти пуговицы расстегнуть». Какое-то время я держался в старом ключе, потом написал фортепианную сонату на первом курсе (я по-прежнему всё показывал Баташову, правда уже с таким неприятным чувством, как всё равно что возвратиться к первой жене (или к первому мужу) после того как ты заимеешь второго кого-то). И когда он эту сонату послушал, сказал: «Да, не думал, что тебя так легко сломать». И это ощущение, что если будет нравиться одному, то обязательно не будет нравиться другому, долго меня преследовало. Вы можете спросить, а почему это для меня так важно? А почему Мандельштам написал:

"Читателя! Советчика! Врача!

На лестнице колючей разговора б!"

Вот важно – такой я человек. Одобрение учителя на той стадии, теперь – одобрение и соучастие, доброжелательность коллег для меня имеют значение. К третьему курсу консерватории я написал скрипичный концерт, это было сочинение, в котором я помирил Баташова и Сидельникова.

Николай Николаевич вообще любил очень много говорить. Некоторые презрительно ставили ему это в укор. На самом деле шла напряжённая суггестивная работа. Хотя мне было более привычно, когда со мной лично возятся, ковыряются в нотах. А Сидельников при всех всё время проверял. Ты ждёшь нетерпеливо вердикта, а он так сидит и о чём-то другом говорит. Пройдёт часа 2, потом может быть вспомнит, что ты принёс. Чуть-чуть похоже на эмоциональную ситуацию, когда Маргарита ждёт Воланда после бала – наградит чем-нибудь или нет? Так и тут. Это меня несколько травмировало.

Конечно, были у него представления о том, что необходимо и что ему нравилось меньше. У него мы слушали Штокхаузена – Электронные этюды. (М.б. расширить список фамилиями, но не названиями произведений? – А.А.) Кто тогда всё это слушал? Вообще никто этим не занимался.

А.А.: Это был конец 70-х?

К.У.: Это был 1982 год. В чём вся беда? Про меня что можно сказать? Буду откровенен. Я музыку очень люблю, искренне хотел достичь самых для себя важных и возвышенных результатов, у меня не было мыслей ни о каком карьерном росте, я не думал, что мне придётся аранжировками заниматься. Тогда вообще другая жизнь была. К мысли о музыке в кино я тоже относился с насмешкой. Я иногда после уроков я уходил как больной. Например, после прослушивания Симфонии Лючано Берио, которое разрушило что-то важное для меня. Я думал, что если педагог просто так огульно показал эту симфонию, и счёл, что это урок по композиции, то что это вообще за ерунда? У меня было ощущение, что так не делают, это неправильно, или к этому надо прийти через что-то. Сейчас-то - за давностью времён - я понимаю, что в другом месте я бы нигде этого не послушал. У Николая Николаевича была несколько путаная методика преподавания и скорее, он силой своей личности мог чему-то научить. У него были принципы, которые он проповедовал. Конечно же, без Сидельникова много бы не было. Он меня раскрепостил в прямом смысле.

А.А.: Вы не первый, кто говорит мне, что Сидельников способствовал раскрепощению

К.У.: Но я не с очень лёгким сердцем раскрепощался. В Экклезиасте есть такая фраза, она очень печально на меня действует до сих пор. Там про кого-то говорится: «Ибо

он не знает дороги в город». Когда ты хоть раз в жизни уразумеешь за анализом Баташова, что такое настоящее понимание – всех извилистых путей – как сделано что-то. Когда ты видишь – как человек это понимает, а потом видишь, как другой человек, не менее тебе дорогой, совершенно этого не понимает, то становится очень грустно. Сидельников как композитор проявлял себя более активно, чем Баташов, но он совершенно не понимал тех вещей, которые постигал Константин Константинович. Это искусство высшего понимания – над-уровневого какого-то, когда внутренне чувствуешь, допустим, что Первый скрипичный концерт Прокофьева намного существеннее и значительнее не только Второго, но и концерта Стравинского, при всё моей любви к этой музыке. И когда их ставили рядом (на уроках Сидельникова) – тогда такое несерьезное отношение меня коробило. Теперь я сам стал не столь категоричен – многое переменялось в жизни, многое изменилось в системе ценностей. Но момент этой двойственности надо мной довлел очень сильно.

Очень важно, чтобы структура произведения совпадала со структурой художественной личности. В этом смысле мне претила эстетика, которая противопоставляла себя идее прорастания из зерна. Я по этому поводу написал маленькое эссе и назвал его «Малер и Римский Корсаков». Мне было непонятно, как можно вмещать в себя – одновременно слушать и любить – Стравинского и Малера? Надо кого-то одного выбрать, потому что они отрицают и перечёркивают друг друга. Я тогда не читал того же Адорно, продирался сквозь эти вещи сам. Но мне бы это чтение и не помогло. Передо мной стояла проблема: как идти целеустремлённо вперёд и попытаться при этом молиться двум богам одновременно? Теперь **эти начала** не содержат для меня таких непримиримых противоречий, как раньше. (В Иванове мы общались немножко с А.Головиным. Как ни странно, меня примирило его суждение. Я пришёл к нему в его любимую 17 дачу и спросил: «Вы не находите, что Малер очень литературен? И услышал в ответ: «Нет, он как раз исходит из музыки, но у него есть такая своеобразная грязнотца»).

Испокон веку полагалось учиться композиции, как искусству. Проще – учиться по тому принципу, как занимаются сейчас: изучать себе спокойно, отдельно – Ксенакиса, отдельно – ещё что-то, моделировать, конструировать.

Если бы я был абсолютно всеяден и восприимчив, то потерял бы основания, и тогда бы не было того, из чего всё это должно расти – смысла не было.

Диалог 2. АСМ

А.А.: *Как Вы пришли в АСМ?*

К.У.: Не сразу. Сначала была молодёжная секция. Был ещё С.Беринский, общение с ним многое для меня значило, но наши отношения развивались очень драматично.

Самое главное, что было в Беринском для меня, хотя я ни разу не был на его семинарах, - он был человеком действительно равнодушным к окружающим. Ко мне он сначала относился отрицательно, с очень резким знаком минус, и ему во что бы то ни стало нужно было дать мне это понять. У меня к тому времени уже выработался стереотип отношения к себе, к тому, что нужно делать. Я ещё работал на радио, во мне такой чиновничий лоск был. Прослушав кассету с моими сочинениями, он сказал: «Вы пишете верноподданническую музыку», – и махнул победоносно головой. В Союзе Беринский был человеком независимым. Он всегда расставлял точки над *i*, в нём не было пресловутой хитрости, он открыто говорил о том, что видит, как чувствует. Но мне было во сто раз ценнее, когда он что-то гневно разоблачал. Я понимал, что в его глазах я выгляжу каким-то «квадратным» школяром. Какие-то вещи он ниспровергал огульно, но важно, что он болел душой за дело. Никому ведь в большинстве случаев ничего не нужно было – сочиняешь себе, - и ладно. По отношению ко мне это был Рогожин какой-то: ты не видишь человека, ты ещё не можешь понять – что это и кто это, а только чувствуешь из толпы направленные на тебя горящие мрачным огнём глаза. Но постепенно его отношение ко мне изменилось в лучшую сторону. А последние полтора года общение с ним было проникнуто неподдельной взаимной доброжелательностью.

Можно сказать, что путь в АСМ был постепенным. У меня всё через людей шло, следующими вехами на этом пути стало общение с В.Екимовским и А.Вустиным .

С Екимовским мы познакомились на концерте современной датской музыки. Тогда мне очень понравилась непринуждённость разговора на равных, он понимал всё с полуслова в свойственной ему обаятельной манере. Я вдруг почувствовал, что это очень лёгкий человек.

С А.Вустиным мне интересно говорить о чём угодно – о Бетховене, о Бахе. В отличие от В.Екимовского, А.Вустин трепетно, абсолютно бескорыстно и глубоко любит всё, что он любит в музыке, вне зависимости от того, что это может практически принести. Он очень доброжелательный и интеллигентный человек, до какой-то известной степени готов раскрываться и быть вместе, он никогда не способен замкнуться, но в определённый момент чувствуешь, что лучше его оставить в покое.

В.Екимовский более прагматичен, и он может не любить или отрицать, с моей точки зрения, вещи хорошие только потому, что они не вписываются в категорию, значимую для него самого как композитора. Их двойственность (Вустина и Екимовского) хороша, и,

видимо, не случайно получилось, что они в АСМе руководители, составляя универсальное целое.

...Мне не хватает таких художественно-раздражительных, бескожих людей, как Сидельников, как Беринский. Их просто нет сейчас...

В.Екимовский стал следующим за Беринским этапом в моих «университетах», это последний учитель, который оказал на меня огромное влияние. Он тогда всей душой за меня болел. Всё, что он ни предлагал мне делать, имело хороший результат. Но я не радикальный мыслитель, поэтому не могу скрупулезно придерживаться принципов, которые проповедует Екимовский - того, что он хочет в идеале. Холодный ницшеанский дух Екимовского разбивает затхлую рутинность, и без этого, конечно, невозможно существовать. Но для меня идеалом являются такие фигуры как Бунин, Мандельштам, которые достигли неоспоримых вершин, но не были при этом ни Платоновым, ни Ницше. Может быть, формально я прихожу к тому, что делаю то, что ближе к традиционалистам в музыке, хотя надеюсь, что это не совсем так. С другой стороны, не считаю, что я сейчас очень «левый». В.Екимовский очень становится похожим на С.Беринского в отношении меня, того «первоначального» Беринского. Происходит какой-то странный рецидив судьбы, грустно говорить об этом.

Диалог3. АВАНГАРДИЗМ

А.А.: Мы плавно смодулировали к следующей очень важной теме. Мне интересно Ваше внутренне самоощущение: это авангардизм – то, чем вы занимаетесь? Вы ощущаете себя композитором, который придерживается каких-то авангардистских принципов?

К.У.: Я не люблю это понятие, оно бессмысленно. Оно не определяющее с точки зрения художественного метода. В нём сквозит конъюнктурный момент - ты впереди чего-то, тогда как другой остался позади. Есть понятие «модернизм», которое связано с мировоззренческими установками и которое может принять разных в стилевом отношении художников, начиная с Чехова и заканчивая к примеру Штокгаузенем.

А.А.: Сегодня авангардизм – это концепт, по онтологическим параметрам вывернутый наизнанку.

К.У.: Я понимаю, о чём вы говорите. Это было забавно наблюдать. Когда возникла группа СоМа, Екимовский как будто растерялся. Выяснилось, что уже кто-то появился, кто левее его, и он вдруг себя почувствовал каким-то академиком. И мне в этом своём качестве он нравился и был симпатичен. А потому он ушёл ещё в большую агрессию. Для меня же очень важно, что музыка – искусство очень разное. Не просто разных течений,

направлений, она включает в себя проявление некоего множества стилевых и эстетических точек отсчёта, у меня это именно так. Всё авангардное или «асмовское», что есть во мне, связано с тем, что есть язык неких категорий, идей, которыми я научился пластически оперировать. Но я знаю, что я пишу с позиций каких-то мета-отношений к элементам музыкального языка.

А.А.: Можно расшифровать, что это за мета-отношения?

К.У.: Я постараюсь это сформулировать. В.Екимовский считает, что в каждом произведении должна присутствовать некая идея, которую нужно радикально выразить. Если есть идея, то её тотально нужно провести так, чтобы она была ясно выражена – и только она. Я делаю наоборот. Если возникает какая-то идея, то она обладает внутренним смыслом. Очень часто личный смысл связан с моим существованием, моим взаимоотношением с окружающей реальностью. И потом: для меня не актуально кого-то ошарашить, сказать что-то совершенно новое – мне это не интересно. Мне не интересно «первооткрыть» что-то такое, чего раньше не было. Вот такая беда. Мне интереснее всего совершенное воплощение того, что я задумал, чтобы оно получилось, просто получилось, вышло убедительное целое. Для меня очень важна пластика, для меня важна «сделанность», это всё из юности идёт, от Баташова, от Мерзляковского училища, хотя многое уже на новом этапе переосмыслено.

А с другой стороны, есть такие люди, которые абсолютно успокоились в определённом качестве. Те, что в отличие от Екимовского ещё «правее» меня. И когда я начинаю с ними общаться, мне становится душно. Боюсь кого-то обидеть, потому что это мои проблемы, а не их. В то же время, мне близки по общей конфигурации композиторской личности такие разные авторы, как А.Эшпай и С.Павленко. Что они делают, как они относятся к ремеслу. Эшпай сейчас кажется весьма традиционным композитором, но фигура крайне своеобразная. Мне глубоко импонирует их поступательная бодрая жизненная позиция. Я ничего в этом плохого не вижу. М.Броннер для меня в этом смысле тоже пример для подражания. Мне нравится, что он много пишет. Писать надо много. У меня 1997 год был «болдинским», я написал 4 сочинения. Теперь я уже изменился внутренне. Я живу на определённых позициях, не могу отказаться от своего образа жизни, не могу в силу своего семейного положения утверждать, что художник должен быть голодным. Надо как-то работать, как-то жить, многие это делают. Все вещи в труде, как сказано в Экклезиасте. Ничего нет в застывшем виде. Совсем недавно у меня произошёл внутренний перелом, я просто понял, что в своей музыке нужно делать то, что надо мне самому, не думая по возможности о том, какое это будет иметь воплощение практическое.

Нет ничего более простого и избитого, чем эта мысль. Но чтобы она превратилась в убеждение, надо пройти некий путь и «натоптать мозоли». А вообще у меня есть глубокая вера в справедливость. Нет такого: ты написал что-то хорошее, и это никто не оценил. Значит, что-то неправильно в этом сочинении или оно практически неисполнимо. Или, как говорится, «овчинка выделки не стоит».

А.А.: Существует точка зрения, что авангардисты вошли в историю культуры тем, что изменили референцию художественного дискурса: если до них, допустим, в литературе, произведение ориентировалось на мир (пусть даже образов), то они перевели стрелки на язык (в музыке – технику).

К.У.: Это первый этап ухода от чего-то. Но, как сказал Пикассо, надо не искать, надо находить. Надо же находить какое-то качество. Даже в ниспровержении должна быть какая-то целостность. Допустим, «Чёрный квадрат» К.Малевича – это определённая чёткая концепция, произведение, которое представляет собой качество. Это качество и есть художественный результат.

Ломать – не строить, что называется. Даже куча мусора должна иметь суть внутреннюю, я не говорю логику и совершенство, но убедительность, которая создаст источник художественного восприятия. Что вызывает у меня уважение всех наших асмовцев? В той или иной степени понимание того, что авангардистом сегодня может себя считать тот человек, который содержит в себе весь банк культуры. Это самое главное обстоятельство для обретения новизны, оно опирается на знание того, что же было, по отношению к чему будет это новое. Если не знаешь, то новое не будет столь ёмким и по-настоящему новым. Есть такая диалектика борьбы единства противоположностей: чем больше ты хочешь сделать нового, тем больше ты должен знать и чувствовать старое. В этом смысле нет противоречия между А.Вустиным, В.Екимовским и Ф.Караевым в моём понимании модернизма. Это должен быть человек с очень ярким самобытным отношением ко всему, который может самую традиционную вещь сделать так, чтобы это звучало по-новому. Ещё пример: такая фигура как Я.Ксенакис. Когда человек находит что-то новое, яркое, самобытное и громко о себе заявляет, то не возникает вопроса, а что же это такое? По сравнению с этим П. Булез, при всём своём и величии и значительности, – что-то сродни создателю конструкции в фильме Феллини «8 ½». Может, я несколько сгущаю краски в жертву своей идее.

Я прихожу на АСМ, там говорят, что нужно открывать что-то новое, находить, обретать для себя какие-то ещё не обретенные и при этом конкретные, определённые элементы композиции, грани мышления, пути продуцирования идей. Мне это интересно.

Почему-то мне это кажется своим. Во всём разнообразии показываемого различными авторами на АСМе для меня очень важно определить: какова у человека его форма экзистенции - существования в музыке. Это всегда слышно.

Экзистенция у авторов АСМа мне импонирует. Что даёт Екимовский - постоянное побуждение: не успокаивайся, что-то находи. Для меня это жизненно важно. Это как западный ветер, который приносит всё время влагу и дождь. Должна быть позиция художника XXI века. Думаю, если экзистенция содержит способность к звукопроницаемости сегодняшнего дня в самом широком смысле – то так оно и будет. С этой позиции можно писать совершенно традиционную музыку, она у меня всё равно будет другая, просто в силу того, что я, благодаря АСМу вобрал в себя необходимый для этого многогранный духовный опыт.

Диалог 4.СТИЛЬ

А.А.: В аннотации к Kammerstück Вы пишете, что комбинируете принципы сонатной и вариационной формы. А что, сегодня бывает иначе?

К.У.: Тут у меня личная проблема – почему, собственно, я это комбинирую. В меня ввелись две вещи: сонатность как принцип становления, развёртывания и скрябинская техника центра, от которой я долго избавлялся. Как-то музыковед В.Рожновский мне сказал: «Твоя «нововенщина» никому не нужна». А эта «нововенщина» помогла мне избавиться от школярства - я попытался принцип сонатности перебить вариационностью.

В душе я немножко Римский-Корсаков, мне всегда хотелось 3, 4, 5 раз сесть на школьную скамью. Мне не хватает этой закваски, которую прошли Рахманинов, Шостакович, Прокофьев. Они не на том сидели, на чём учатся современные композиторы. Как земля располагается на трёх китах в самом мировоззренческом глобальном смысле, так и сознание должно сидеть на разновидностях формы рондо.

А.А.: Почему именно рондо?

К.У.: Рондо первоначальнее, оно важнее. Сонатность имеет огромное значение. Но рондообразность как принцип коренится в чём-то более глубоком, может, в древовидной мифологической структуре сознания, может, в этом экклезиастическом состоянии возвращения всего на круги своя. А соната куда идёт – от мрака к свету, «в светлый путь коммунизма». Я сейчас ортодоксально заостряю всё. Я чувствую в себе своеобразную недоученность и хочу её преодолеть.

А.А.: Считаете ли Вы, как многие на АСМе, что стиль должен меняться, или его невозможно изменить?

К.У.: Есть фигуры совершенно идеальные в этом смысле, но их очень мало. Попробуйте определить, что такое стиль Бизе? Стиль Чайковского – понятно, а стиль Бизе? Это редчайший случай. У каждого автора есть свойственная ему совокупность системы и мышления. Музыковедческий подход может быть и у композитора, к своему творчеству или к творчеству своих коллег - и это всегда созерцание. Созерцание же, каким бы творческим оно не было, обычно содержит отражательный элемент. Если у этого созерцания возникает собственный императив, связанный с какими-то категориями: того не должно быть, сего не должно быть, - это неверная позиция. Монтень говорил: трудно не создать что-то новое, гораздо сложнее создать нечто подобное. Даже если ты будешь чему-то подражать, например, стилю Прокофьева, не получится точная копия. Не надо бояться быть неоригинальным. Мне и так интересно жить, без стремления быть оригинальным.

А.А.: *Пытаясь проторить дорожку к вашему стилю, кое-что прояснила для себя: самый яркий его признак - выстроенность музыкальной жизни сообразно той картинке, которая точно возникает у слушателя. Лексика Вашего музыкального языка достаточно усложнённая, в тоже время это удивительным образом сочетается с наглядностью общей картины, которая вырисовывается в композиции, что делает смысловой абрис Ваших звуковых концепций наглядным. «Песочные часы», «Парабола Икара», «Фрески и витражи» – трудно найти ещё такие зримые музыкальные концепции. Всегда ли такая видимая идея сопутствует сочинению очередного опуса?*

К.У.: В настоящее время я, если это не вокальная и не хоровая музыка, я действительно задумываю - ради чего и для чего это делается. Мне нужно создать не столько идею, сколько первоначальный пафос. Для меня любое сочинение – чуть-чуть всегда истерика. Что-то, что я должен равнодушно высказать. Это что-то должно быть структурировано в какую-то концепцию, но сочинение не обслуживает эту концепцию всецело. Эта концепция может быть в первых пяти тактах выражена. Она является зарядом, вектором, а дальше может произойти некоторое размягчение. Для меня важно, чтобы заварилась каша. Я набросал в суп картошку и т.д., он начал вариться и стал пахнуть. Это очень важно, что запах появился, уже можно варить дальше. Есть квадратики – я их пишу – где что будет. Я продумываю композицию и структуру сочинения. Когда не отходишь от этого, получается лучше, когда движение мысли (композиторской) не противоречит этим квадратикам, когда одно в другое укладывается. И у Пушкина были «квадратики»!

У меня часто некое смысловое начало можно ассоциировать с фигурой, выступающей из тумана, как у Фалька, это не довлеющая над всем кричащая идея, концепция.

А.А.: Но «фигура выступающая из тумана», тоже может быть концепцией.

К.У.: Может быть, это концепция моего существования в мире, если бы за меня взялся какой-нибудь психоаналитик. Я сам это не превращаю в концепцию. Если бы я это превращал в концепцию, тогда бы это было на каком-то подносе окантованном. Это не то. Это должно априори существовать во мне. Это мои проблемы, как принято в быту говорить. Я создаю систему координат движения элементов за счёт этой идеи.

А.А.: Часто Ваши музыкальные концепции основываются на каком-то биполярном абсолютизме. У Вас целая плеяда выстраивается таких произведений, которые подходят под эти критерии. Чисто внешне это: «Длинные и короткие линии», *Imperativo non imperativo*, по какому-то большому счёту «Фрески и витражи»...Какой-то ракурс получается осязаемый. Думаю, это неспроста.

К.У.: Драматургии вообще свойственен момент такого столкновения каких-то контрастных сфер (с позиций классического искусствоведения). Конкретно *Imperativo non imperativo*– Утверждаю- не утверждаю. Это была идея энергетических векторов, которые бы спорили друг с другом.

А.А.: Но этот спор предполагается везде.

К.У.: «Длинные и короткие линии» – как у Бергмана противопоставление матери и дочери в фильме «Осенняя соната». Это столкновение полноценного и неполноценного. Там немножко другое.

А.А.: Я имею ввиду какие-то когнитивные основания самого акта противопоставления чего-то контрастного. Оно присутствует почти во всех Ваших сочинениях, принимая разный эмоциональный и смысловой окрас.

К.У.: Эта контрастная поляризация противопоставления на структурном уровне позволяет развивать что-то наподобие двойных вариаций.

А.А.С другой стороны, в «испорченном» классическим музыкознанием восприятию любое развитие, любая волна – динамическая, тектоническая воспринимается как отблеск сонатности или - в зависимости от масштаба – симфонизма.

К.У.: Наверное. Более или менее легко выразить нечто мелодраматическое, труднее – просто драматическое. Я люблю этими категориями мыслить. Вообще трагическое закрыто для авангарда. Если говорить с точки зрения голой теории - в чём сущность модернизма – модернизм не может создать трагическое. Не потому что он плохой, а потому что он так устроен. Он вне этих категорий. Любовная лирика тоже не может существовать в системе модернизма. Например, в рассказах Бунина нет любовной лирики, а есть художественное моделирование по подобию того, какова она могла бы быть. Он

конструирует как бы вторую реальность, которая сопоставляется с чем-то из жизни, но не является таковой внутри рассказа. То, что в рассказе Бунина – это не то же, что в рассказах Чехова или романах Толстого. Это смоделированный слепок, который отражает, но который внутри себя не содержит этого. Этим объясняется то, что он так интенсифицирует колористически всё. Но, конечно, некоторые поправки надо сделать. «Митина любовь» настолько пронзительна, что она вырывается из того, о чём я говорю. Но «Лёгкое дыхание» – явно модернистская конструкция. Повествование содержит 6 временных отрезков, поэтому стоит такой кристалл, без движения времени, без пространства, без субстанции чувств – чёрная дыра такая вытянутая. А так кажется: Иван Алексеевич такой русский писатель простенький, о любви писал.

А.А.: Вспомнила Вашу автобиографическую повесть «Дежурный по оркестру – на выход!», своеобразные армейские мемуары. Я для себя отметила в них сочетание несовместимых по своей полярности вещей – по-бунински описанной природы, которая олицетворяет собой мир прекрасного, к которому Вы когда-то относились, и ужасный казарменный быт – как иная реальность.

К.У.: Была ещё идея, что трудная жизнь обострила это восприятие.

А.А.: Мне важно подчеркнуть, что термин «биполярный абсолютизм» имеет право на существование хотя бы потому, что проявляет себя и в Вашем литературном творчестве.

К.У.: Вы хотите сказать, что мне это свойственно как система.

А.А.: Может, и не основополагающая, но одна из тенденций, которая имеет место быть. И она проявляется в разных ипостасях Вашего творчества.

К.У.: Что может быть чисто житейским объяснением? Мне очень нравится словечко фрустрация – это невозможность адекватно среагировать, та степень отчаяния, которая не может быть выражена в нормальном реагировании. А это возникает, когда сталкиваются полярные явления – степень трепетности ожидания чего-то от жизни, развенчивание восторженного восприятия каких-то субстанций, полное отторжение тебя самого или как тебе кажется, неприятие этого непонимания. Это моделирует идею некоего контрастирования. С другой стороны, оно может быть актуально для многих. Но в то же время, мне хочется сделать что-то находящееся в единообразном состоянии, чтобы завоевать, сделать своим состояние длящейся гармонии. Как бетховенский фа-мажор, си бемоль-мажор...

А.А.: Я хотела поговорить о влиянии живописи на ваше творчество. Ваша пластика очень изобразительна – об этом свидетельствует целый ряд произведений,

навеянных именно живописными полотнами. Мне интересен механизм зарождения звукового образа из зрительного. Как происходит этот контакт между визуальным и слуховым?

К.У.: Живопись для меня - квинтэссенция художественности в искусстве. «Контакт» происходит на уровне структуры, не столько даже идеи мировоззренческого плана. А с картиной П.В.Кузнецова «Вечер в степи» меня связывает очень важная деталь: с самого рождения я живу напротив Третьяковки. Родился я в семье, которая имела отношение к советской литературе, поэтому мне всё детство вдальбивали, что самые лучшие художники - это «передвижники»,- идейные они. И только в музыкальном училище К.К.Баташов рассказал мне о том, что по-настоящему хорошая живопись русская совсем другая. И я пошёл опять в Третьяковку: 31,32 залы – очень симпатичные, там тогда было несколько картин П.Кузнецова. Они меня заворожили, я осознал, что стал живопись понимать не тривиально, литературно, а пластически. Я почувствовал язык самой живописи, это было для меня очень большой радостью, У Мандельштама есть такое стихотворение:

— Нет, не мигрень, — но подай карандашик ментоловый, —
Ни поволоки искусства, ни красок пространства веселого!

Такое полубредовенькое стихотворение, но первые строчки очень важны у него бывают. «Поволока искусства» – это такое ощущение, что есть искусство, есть пластика, и это является смыслом моего существования. На этой волне и возник «Вечер в степи». У Кузнецова в одноименном полотне представлены женские фигуры на фоне вечности. Баташов мне сказал, что картина более экономная по колориту, чем моё сочинение.

А.А.: *Самое главное - достичь такой же силы впечатления на слушателя, с какой эта картина воздействовала на зрителя. По масштабу воздействия, я думаю, это явления сопоставимые.*

То что у Вас произведение начинается с инструментального диалога (на картине Кузнецова – две женщины) – есть ли в этом элемент тембровой персонификации?

К. У.: Действительно, есть диалог солирующих скрипки и виолончели, которые и соответствуют двум этим женщинам, пасущим на картине овец. Я несколько лет обдумывал, как передать систему соответствий между картиной Кузнецова и моим сочинением. Решил, что сине-голубое сияние картины должно быть отражено разделёнными на много партий струнными, играющими флажолеты. Струющиеся на фоне этой синевы деревья с полупрозрачной листвой – это арфа. Думаю, что это наиболее «кузнецовская» тембровая аналогия.

В картинах Кузнецова есть такие веерообразные предметы или абстрактные фигуры - через них происходит перетекание из одного плана в другой. Здесь это кроны деревьев, модулирующее в синеву вечернего неба. Подобно тому, как деревья ближайшим предметным фоном связывают двух женщин с синееющим пространством – арфа связывает солирующие скрипку и виолончель с флажолетами делённых струнных. Эта система аналогий охватывает и другие инструментальные группы, соответственно связанные с элементами картины, со структурой более близких и более далёких планов кузнецовского полотна.

Но при всём том моё сочинение не было бы написано, если бы не было глубинного и довольно-таки драматичного личностного пафоса. В картине символически выражена буддистская идея погружения в ничто. Ничто – это наполненная субстанция, эта пустота – нирваническое, благословенное начало. Рядом с домом творчества в Иваново было – не степь, но поле, я часто на него смотрел, обдумывая эту картину и будущее сочинение. Эту роскошь сгущающейся тьмы, которую несёт с собой вечернее поле, невозможно наблюдать в Москве. Сейчас я как-то успокоился, а тогда у меня было очень много причин считать, что мне очень трудно жить. (Тут важно, что задумал я это произведение в 1996 году, а написал в 2001). Мне нужен был какой-то покой, нужно было, чтобы я чувствовал, как я погружаюсь в это ничто. Это тот пафос, который создал общую эмоциональную платформу, то, что стало двигать работу.

А.А.: Расскажите, пожалуйста, о «Параболе Икара».

К.У.: Первоначально пьеса называлась в духе эстетики 20-х годов «Взлёт, полёт и падение Икара». Она связана с картиной Брейгеля «Падение Икара», о которой О.С.Семёнов, наш кумир консерваторский (он вёл у нас историю изобразительного искусства), говорил: «Вот пахарь пашет землю, где Икар вообще? Пяточка и крылышко из воды торчат, а смысл в том, что человек или художник – не будь столь самонадеян, не думай, что каким-то завихрением мысли ты можешь стать значимым настолько, насколько тебе вообразилось». Вот сущность картины Брейгеля и того, что я хотел воссоздать. Поэтому собственно Икару (его падению) посвящена кода, а сам взлёт похож на некое размышление. В середине – наибольшая виртуозная часть – «полёт».

А.А.: Я где-то прочитала, что на картинах Брейгеля люди не смотрят друг на друга, поэтому не обладают полной информации. Смысл не только в том, что Икар упал, и никто этого не заметил, а в том, что люди по природе своей ничего не видят (кроме своих конкретных дел). Гениальность же художника в том, что он зрителя приравнял к Богу, который единственный видит и знает, как всё обстоит на самом деле.

К.У.: Для меня смысл этой картины не в том, чтобы пожалеть Икара, это гимн Пахарю, который делает своё дело: как пахал, так и пашет, а ты вознёсся, упал – и чёрт с тобой.

А.А.: *Если продолжить характеристику Вашего стиля, не менее значимым выглядит такое свойство, как выверенность, сбалансированность формы.*

К.У.: Главное, чтобы это не раздражало, чтобы я не воспринимался как «отстающий» композитор,

А.А.: *Но это же немыслимо – всё время быть первым, на острие каких-то новаций...*

К.У.: Я не стремлюсь быть первым, и в тоже время не самоуспокоен. Я не считаю, что у меня всё нормально и что я всё правильно делаю. Я многим неудовлетворён, ко многому стремлюсь.

Я заранее продумываю структуру, форму. У меня так восприятие работает: я выхватываю какую-то деталь в чём-то, что я слушаю. Мне просто нравятся 2 такта, я на них обратил внимание. Неизбежно что-то западает в голову, потом прорастая по-своему. Мне непонятна установка: «от и до» выдержал идею. Главное – какими средствами это выдержано. Мне не нравится «Балетто» В.Екимовского, там радость возникает за пределами искусства, радость от сознания того, что есть человек, который такими категориями способен мыслить, сумев отбросить ноты. И это его крест, пусть сам его и несёт. К сожалению, это участь всех подобного рода произведений. А то, чем он себя увековечивает, создав такое - это произведение является манифестом, вызовом: не хочу писать обычные ноты, хочу что-то придумать. Я не такой. Мне хватает, что есть такой Екимовский. Мне не нужно дублировать бунтарей. Я не бунтарь по натуре, я не взрыватель каких-то основ, я хочу, наоборот, вернуться внутри себя к каким –то потерянным ценностям. При этом я вчуже рад, что есть такой человек, как Екимовский, который был способен в своём нищепанском задоре отбросить ноты. И я как бы нахажусь между ним и теми, кому не придёт в голову выбрасывать нотный текст.

Вот, я ведь не думаю о том, хорошо бы написать сонату. Найти тему, развить её. Я уже так не сочиняю.

А.А.: *Так уже, по-моему, никто не сочиняет.*

К.У.: Так сочинять на самом деле очень трудно – об этом не хочется думать! Мы себе немножко упрощаем жизнь, когда «векторизуем» идею, на самом деле музыка должна сочиняться именно по тем законам, что презирает Екимовский. Это на классическом уровне, но это сейчас никто не делает. Безконцепционной музыки сейчас практически нет.

А.А.: Получается, что отказались от жанров, отказались от композиционных схем, от классической типологии, и пришли к одному жанру программной музыки. Отличает её от классической программности зримая композиционность: если раньше создавался образ, сейчас, это картинка развития. В Вашем произведении «Парабола Икара» – не случайно слово «парабола». Этот концепт не только структурирует дискурс, но и делает эту структуру наглядной.

К.У.: Да, это действительно так. Мне нравится холодная красота застывших субстанций. Как у Пушкина: «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением». Для меня красота пропорций чего бы то ни было является определяющей составляющей в понятии «самоценность искусства».

А.А.: Мы начали сегодня говорить о живописи, а если взять сочинения, которые не апеллируют к какой-то картинке. «Длинные и короткие линии». На меня тяжёлое впечатление произвёл этот фильм с его дилеммой: что важнее быть творческой личностью или хорошим человеком.

К.У.: Да, это типично бергмановская тема. Но у меня ещё и личностный момент. Может быть, это жестоко, но мне пришлось кое-что изжить из себя. У меня мама была властным человеком. Мне нужно было как бы передразнить судьбу: написать сочинение, чтобы избавиться от комплексов. Мама умерла, и флажолеты в последней вариации (ассоциации с тем миром, в котором она сейчас находится) заставляют меня внутренне плакать. Теперь уже получается, что она заснула навсегда. И то, что куражится вторая виолончель, – смысла в этом нет никакого, раз мама заснула.

Многое я лично решаю синкретически для себя. Надо бы больше времени посвящать самому процессу работы, а времени часто не бывает. Есть такое внутреннее ОТК. Что бы ты ни задумал, какие бы идеи не пришли в голову, пока ты не продерёшься сквозь логику фактуры, формы, пока ты не поймёшь, что это стало независимо от каких-то идей убедительно звучать, не успокоишься. Может кому-то представляется то, что я сочиняю коряво. Допустим, я знаю, что мой стиль более корявый чем стиль Владимира Николаева, но я немножечко этим горжусь, смысл корявости в том, чтобы не быть некорявостью. Моя корявость работает на то, что мне нужно.

А.А.: А в чём выражается корявость Вашего стиля, я к стыду своему, её не обнаружила.

К.У.: В.Николаев такой красивый, пластичный, у него всё льётся.

А.А.: Мне показалось, что за этой «корявостью» – мысль. Интонационная «непростота» задаёт философский тон всему происходящему. С другой стороны,

несмотря на разные названия и образы, разные программы и жизненные обстоятельства написания сочинений, диалогизм, который проявляется на интонационном, тембровом и структурном уровне, способствует впечатлению, что все произведения написаны в одном жанре. Я не считаю, что это плохо, но приобретает вид уже какой-то визитной карточки.

К.У.: А что вместо этого должно быть?

А.А.: Я не призываю Вас от этого отойти, я не беру на себя смелость что-либо Вам советовать, просто могу перечислить, что бывает вообще.

К.У.: Перечислите, может, мне это будет полезно. Я жду от Вас чего? Что вы скажете: у вас есть это, а вот этого у Вас нет совсем. Для меня всегда бывает это плодотворно. Вы считаете, что у меня теза и антитеза?

А.А.: Романтическое противопоставление себя и мира, которое может приобретать самое различное воплощение. Почему Вы считаете, что это плохо?

К.У.: Не в том дело, плохо ли это или хорошо. Я хочу понять отстранённую точку зрения для того чтобы увидеть, что я мог бы сделать, но не догадывался? А что бы задумать, чтобы было отсутствие диалогизма? Что другого бывает такого?

А.А.: Разные мыслительные конструкции можно примерить. В древней Греции – шар. Единое. Помните, как у Парменида: «Как же Бытному в будущем стать? Как в прошлом начаться?»

К.У.: Это fuga какая-нибудь, ричеркар. В моём раннем сочинении для 3 тромбонов и тубы как раз нет этого противопоставления.

А.А.: Биполярность Ваша внутренняя (я и оно), какие бы она формы ни принимал, сам драматизм заложен в этом дуализме Вашем внутреннем.

Иными словами, диалогизм может проявляться не только в мотивной работе или тембровой персонификации. Даже внутри Вашего «единого» этот внутренний раздрайчик есть.

К.У.: «Я и оно» - как решить эту проблему, чтобы не было персонажа и фона? Ведь любой солист – это персонаж, оркестр – мир. Удивительно, сколько уже и живёшь, сколько уже знаешь, а почему-то самому это сделать трудно.

А.А.: Меня несколько смущает тема нашего разговора, вернее, сама постановка проблемы: что нужно сделать, чтобы стать другим?

К.У.: И Вы подумали: а что не так-то?

А.А.: Нет, я подумала, что так нельзя ставить вопрос. Я проясню свою позицию. Расскажу притказку, это уже из тех книг, на которых росли мои дети, а не я сама.

Потому что в моём детстве не было книжек под названием «Муфта, Полботинка и Моховая Борода». И вот эти фантастические персонажи по ходу действия путешествуют на автомобиле, приезжают к озеру. Муфта говорит:

- Если бы Вы знали, как мне хочется окунуться в озеро.

- В чём же дело?

- Муфта мешает.

- Так снимем ее, и иди, купайся

- Не могу, ведь если я её сниму, то перестану быть муфтой.

Для меня этот вопрос, что мне сделать, чтобы стать не таким как я есть – из той же области неосуществимого. Невозможно на каком-то когнитивном уровне отказаться от чего-то в себе, можно заставить себя писать как-то не так, как ты любишь, но всё равно невозможно переучить себя мыслить, думать так, как ты склонен это делать, ибо как ты повёрнут к этому миру, так ты мыслишь и так ты будешь говорить.

К.У.: Суть моего вопроса вот в чём была. Допустим, есть автор, человек, у которого какое-то внутренний органический недостаток характера. Я хотел обобщающего вывода, чего мне не хватает. Вустин мог мне давать такие советы координирующие. С этой точки зрения я хотел узнать Ваше мнение, - потому что когда нет никаких претензий...

А.А.: Когда нет никаких претензий, за этим может скрывать равнодушие. А разве всё, что я говорила...

К.У.: ...со знаком плюс было, единственное критическое замечание: я наиболее традиционный композитор и вообще: что мне делать в АСМе?

А.А.: Кажется, я не была столь категоричной.

К.У.: Я пытаюсь примирить, может быть, непримиримые вещи. Законченность и сбалансированность формы у меня априорно воспитана в мерзляковском училище. У Семёнова – метапринцип озарения ярким светом (у Гоголя во всех Петербургских повестях проведено). Когда в один момент – вспышка – то, что тривиально выражается «вывести на чистую воду», вдруг становится ясным: кто ты, что с тобой было.

А.А.: Мы говорили о тембровой персонификации «Вечера в степи», но когда внимательно вслушиваешься во все Ваши произведения, понимаешь, что везде тембр в какой-то степени структурирует и композицию.

У.К.: Перефразируя Сальери, который утверждал, что родился с любовью к искусству, могу сказать, что я родился с любовью к оркестру и полифонии. Есть какие-то вещи, от которых я не могу отказаться и которые зиждут веру в меня самого. Я родился с

любовью к тем вещам, которые обычно не любят, любовь к которым потом прививают. Особенно полифония является для меня атрибутом профессионализма в музыке.

А.А.: Ваше инструментальное мышление тоже в какой-то степени образно, оно имеет качество перехода в какую-то визуальность.

К.У.: Для меня это коренится в функциональности оркестровых групп. Я потом из теории стал узнавать такие вещи, которые меня поражали своей осмысленностью и правильным устройством, и, в то же время, за этим правильным устройством стоит нечто непостижимое совершенно, для меня никогда не теряющее свой смысл. Допустим, парность деревянного состава. Это же удивительно. Как это можно было сделать, чтобы не по одному инструменту, а парой? В этом какой-то фантом родился. У меня такая ассоциация... На кладбище переделкинском, где покоятся мои дедушка и бабушка, там лежат разные прослойки земли, как бывают полосы на пасмурном небе. Для меня эти слои ассоциируются с аккордами деревянных духовых, как это может быть и у Чайковского, и у Стравинского – всё равно – тонкие слои, сложные своим количеством, но хоть и тонкие, но слои глины, лежащие друг на друге, как стопка каких-нибудь старых тетрадей. Когда Тарнопольский говорит, что для него звучание симфонического оркестра сродни архитектуре высотных зданий сталинской эпохи в Москве, он прав в одном, и это проблема. Оркестр - это всегда военная машина, это всегда немножечко армия. Оркестр сам внутри себя развивает некий порядок. Ансамбль современной музыки – нет, это гораздо более гибкая, переделываемая на разные лады вещь. Оркестр всегда в себе содержит этот консерватизм функциональной предназначенности его групп. С ним очень трудно справиться, сделать это всё исключительно «своим». Даже если звучит небольшое количество инструментов в сидящем оркестре, всё равно слышно это дыхание акустического пространства, которое оркестр в себе несёт. Оно уже само по себе консервативно – это дыхание. С этим ничего нельзя сделать. Поэтому человек, который любит оркестр как таковой, ценит всё, что присуще ему, должен примириться с этим. И это не должно ему мешать в жизни. Мне это не мешает жить, единственная беда – у меня, к сожалению мало оркестровых сочинений. У меня завалены шкафы аранжировками, сколько мною сделано партитур – столько, наверное, у Вагнера нет музыки по количеству написанных тактов.

Диалог 5. АРАНЖИРОВКА

А.А.: А что Вы аранжировали?

У.К.: Что я только не аранжировал! Один из последних опусов - опера на темы военных лет. Называется «Жди меня», премьера уже состоялась в Нижнем Новгороде.

Я хотел сделать что-то по-малеровски. Малер, начиная с Первой симфонии, за счёт оркестрового моря своего, мог переплавить всё, что туда попадёт, и сделать своим. Ещё можно сравнить с любимым моим художником – И.И.Машковым, который, как бы в напоминание о более интенсивном восприятии мира, груши и яблоки делал больше, чем они есть на самом деле, но равно настолько, чтобы это не превратилось в панно на доме культуры. Это вообще тенденция моего поколения: ностальгия по полноте ощущения жизни своих родителей. От души захотелось воплотить тот настрой: как они жили, как они пели эти песни. Не дух патриотизма, а чувство жизни, которое в них было, а в нас как будто уже нет. Мне не хотелось, как сейчас принято говорить, переосмыслить или удивить новым прочтением – ничего подобного. Мне хотелось воссоздать не идеалы коммунистической партии, а эмоциональное состояние того времени, пафосность, которая во мне жива как память о предшествовавшем поколении. Пафосность, выражающая энергию жизни, любви в каком-то глубоком, потерянном смысле. Я хотел как бы рефлектор поставить и усилить то, что было: всё увеличить, всё насыщеннее выразить. Как было, но поярче. Плюс вот эта идея: сделать из песен оперные номера, тут уже пришлось пойти на компромисс, потому что нужно было, чтобы народ узнавал мелодии в их первоначальном виде и в песенной форме.

А.А.: Я не слышу стопроцентного энтузиазма и удовлетворения по поводу проделанной работы.

К.У.: Несколько разочаровало несхождение ожидаемого и реального. У меня была задумана музыкальная сага. Был ещё огромный текст, который шёл без музыки. Я согласился со многими изменениями. Режиссёр воплотила иной темп проживания всего.

А.А.: Она добавила, как сейчас принято говорить, экина?

К.У.: У режиссёра и у композитора бывают разные взгляды на вещи, и приходится с этим мириться. Я теперь не буду так трепетать над нотами. Во всём я ищу утешения и какого-то смысла. Конечно, то, что для меня было важно: отбросить в сторону – кто написал эти песни и представить это так, что это конструктивные элементы, которые являются номерами моей оперы. Были специально сделаны новые аранжировки. Не все услышали, что они выстроены. Режиссёр Ольга Иванова всё выстроила по-своему. И всё-таки, когда я слушал всё это со сцены театра Нижегородской оперы и балета, захватывало дух, что моими руками всё это написано. Удовлетворение появится, когда пройдёт некоторое время и уйдут негативные эмоции.

В работе над аранжировкой надо верить, что это стало твоим. Нужно полюбить то, с чем ты работаешь. Я уже привык – это такая игра, от которой трудно отказаться - эти

аранжировки многочисленные, переодевание из костюма в костюм. Ведь это тоже работа с оркестром – я этим живу. Просто отнимает слишком много времени.

Я делал аранжировки и рок -музыкантам (Гарику Сукачёву), я сделал 22 симфонию М.Вайнберга. Вообще я с оркестром имею дела много, задумал симфонию.

А.А.: *То есть сам жанр симфонии Вас не пугает? Вы не считаете что большой стиль – это вчерашний день?*

К.У.: Нет. Я так не считаю. Чрезвычайно трудно написать неодночастное симфоническое произведение, чтобы оно выглядело очень убедительно.

Диалог 6. ОРГАН

А.А.: *Как Вы пришли к органу?*

К.У.: Ещё в музыкальном училище я начал заниматься в так называемом «органном кружке», обязательном для всех теоретиков и руководимом Галиной Васильевной Семёновой. Потом наиболее отличившиеся оставались заниматься уже в классе органа. После Семёновой я попал к Ольге Александровне Илларионовой. Уже в училище переиграл довольно большой репертуар. Помню, как отец возил меня на занятия, которые проходили с 7 до 8 утра. Нам обещали, что тех, кто будет хорошо заниматься, оставят в классе органа. Смешно сказать, наверное, но меня приводило в восторг: берёшь аккорд – и он тянется, почему-то никуда не девается, детская радость от этого. Мистический восторг. Потом я нашёл какие-то принципы звукоизвлечения, которые, мне казалось, я сам нашёл, но, может, они кем-то и были описаны, допустим, что некоторые звуки можно не только определённым образом взять, но и определённым образом снять. Этот кантус фирмус язычковый - как перехват дыхания – вызывает чувство самозабвенного пения.

А.А.: *А в консерватории по классу органа Вы у кого занимались?*

К.У.: Я учился у Ройзмана, пока не увёз ключ от зала с собой, случайно забыв его в кармане, за что он меня выгнал из своего класса, сказав при этом: «Парень ты хороший, мог бы играть на органе хорошо». Такие были строгости, к сожалению. За то, что я сорвал учебный день занятий в Малом зале консерватории, меня лишили занятий в органном классе на полгода вообще. Потом я попал к Светлане Ивановне Бодюл.

А.А.: *Как Вы думаете, если бы Вы не забыли ключ, Ваша судьба сложилась как-то по-другому?*

К.У.: Может быть. Я же играл с мерзляковки, и когда мне задавали более легкие сочинения, чем я играл в училище, (я довольно-таки рано освоил инструмент, многие начинали тогда осваивать орган в 19-20 лет, в стенах консерватории, а я начал в 15, в

Мерзляковском училище). Бодюл говорила: «Никому не рассказывайте, сколько лет Вы на органе играете, чтобы Вам стыдно не было».

Я помню, что Ройзман мне дал Прелюдию и фугу до-мажор с прелюдией на 9/8 и сказал: «Это более простое сочинение, но его нужно на другом уровне сыграть». Я играю на зачёте и чувствую сам, что во мне выросло какое-то качество музыкантское. К сожалению, так жизнь устроена, какой-то кончик показался – вот этого качества - как могло бы быть. Наверное, я мог бы быть хорошим органистом, извините за нескромность. Просто тут какая-то генетическая предрасположенность. Как сказано в Песне песней (там про любовь, правда): «Вспомнила тебя душа моя», - вот также я могу сказать про орган. Драматизм ситуации в том, что я к четвёртому курсу стал чувствовать, что игра на органе стала поглощать полностью всё остальное, это отрицало композицию, потому что это было каким-то светящимся законченным храмом. Меня это напугало. Оставшись органистом, я перечеркнул бы себя как композитор. Те ценности, которые я созерцал, как органист-исполнитель, подвергали сомнению мою композиторскую деятельность, потому что это была ценность очень высокого порядка. Она уже подразумевала бессмысленность композиции - это был законченный мир, затягивающий тебя полностью. Конечно, хорошо прожить лет 800, чтобы успеть прожить сперва жизнь композитора, потом - органиста, музыковеда. Но всё-таки я не жалею, что стал композитором. Композиция предполагает переключение на себя самого полностью.

Диалог 7. ПЕДАГОГИКА

А.А.: Что для вас педагогическая деятельность? Она что-то даёт Вам как композитору или отвлекает от творчества?

К.У.: Мне интересно общение. Я в последнее время стал замирать и слушать: что происходит вокруг меня? В молодые годы, когда я был достаточно самонадеянным, мог сказать: давайте я Вам подскажу – что нужно делать – это когда они вдруг покажут мне свои сочинения. Как будто я мог подсказать что-то такое, что не могли сделать их собственные педагоги по композиции. Теперь я в этом не уверен. Мне приятно, когда ко мне приходят, показывают своё сочинение и спрашивают: что Вы на это скажете? Меня бы здорово выматывало и истощало, если бы я свои силы тратил на педагогику в области композиции. Меня устраивает на данный момент то, что я занимаюсь инструментальной. Надеюсь, что я делаю это по праву. Для того, чтобы учить, надо понимать, как кто-то может что-то не понимать, из того, что нужно понять. Это должно быть неотъемлемым свойством педагога. Одно время меня тяготила педагогическая деятельность тем, что она меня заставляла видеть в себе то, чем я не являлся: «Кирилл Алексеевич» - что-то менторское,

возрастное, обязывающее к чему-то. А сегодня – страшное дело – у меня это исчезло. Наоборот, мне нравится не то, что меня уважают, а то, что я нужен, что я могу что-то сказать. Мне нравится, когда возникают новые идеи на уроке. И бывает приятно, когда что-то получилось.

А.А.: *Но это возможно в принципе - всех сделать Римскими – Корсаковыми?*

К.У.: Возможно. Не жалея времени, заставляя и ругаясь, можно очень многому научить. Невозможно научить и «слепить» высококлассного аранжировщика, который к аранжировке бы относился как к творчеству, создавая собственные музыкальные образы. Часто приходится «впихивать» свои знания. Но когда видишь, что понимают, - по глазам видно: нравится, что «впихнул».

Но есть в этом что-то от мышинной возни, есть какие-то полутона, что-то подспудно идущее от юности, от воспоминаний о том, как самого учили, образ идеальной жизни патриархальной, древовидное мифологическое ощущение того, из чего жизнь должна состоять: ты солидно пришёл на работу, сделал хорошее дело, чтоб было всё правильно. Так как в моей жизни уже давно всё неправильно, то с этой точки зрения, преподавание как бы немножко выбивается и существует для того, чтобы напоминать мне об этом утерянном дереве жизни. Иллюзия гармоничного, уравновешенного существования. А всё-таки нужен, нужен, - вот что!..

Монолог. КРЕДО

С какими приходится складываться трудностями на посту Председателя приёмной комиссии Союза композиторов России? Если я преподношу какого-то композитора-домриста из России, приходится слышать от коллег: «Кирилл, Вы смотрите назад». Я-то почему смотрю назад? Я поехал в Нижний Новгород, пробыл там 3 дня, у меня уже мировоззрение изменилось. Этот человек живёт в городе, где никогда не бывает фестивалей современной музыки, таких, как Московская Осень, Форум. Там снег на улицах не чистят, надо ещё до дома дойти. Нужно же иметь милосердие. Здесь я немножко как чиновник выступаю – но мне это нравится. Между прочим, русские писатели всегда с удовольствием писали о хороших чиновниках. Почему бы не быть таким? Я стал в последнее время собачьего вида человеком, кидающимся на всё, я таким не был раньше.

Может, это некоторые расценивают, как какую-то угрозу. Как мне дать этим людям понять, что я не представляю никакой угрозы? Наоборот, я стараюсь быть добрым и милосердным, поэтому говорю своим оппонентам: это вопрос политический, мы должны решать: или мы будем принимать таких композиторов как Хруст, Бочихина и прочие и только, - это будет один союз композиторов. Но если мы хотим создавать организации,

существующие по всей России, то мы должны исходить из более широких и демократичных критериев. Реальность такова: в композиторы идут ныне или дирижёры-хоровики, или баянисты с домристами. Мы должны учитывать, из чего складывается наша российская действительность. Мне говорят: и в глубинке интересующиеся должны в интернет залезать и слушать там Лахенмана. Но это же какая-то профессорско-кабинетная однобокость.

У Корндорфа не было противоречия между Рахманиновым и Веберном, У Корндорфа получалось любить и то, и другое. Почему нельзя так? Узость, которая не была присуща Корндорфу и Сидельникову. Это были универсальные люди, у них была высшая духовность и интеллигентность в отношении к вещам, которые потеряны ныне. Вустин такой ещё остался. Нельзя же так жить, так мы озвереем, пожалуй. Когда меня пытаются в этой системе измерения поставить, я должен обороняться как какая-нибудь Северная Корея – обороняться от всего мира. Надо же как-то жить. Помните, у Мандельштама?

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме,
И Гёте, свищущий на вьющейся тропе,
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,
Считали пульс толпы и верили толпе.

Я для себя не вижу возможности создавать тепличные мирки, где буду существовать я, мои доброжелатели или близкие мне по образу и подобию люди, а выходя на улицу – закрывать глаза: это всё хлам. Ничего подобного. У меня даже наоборот бывает: посижу я на наших вечерах, и хочется увидеть людей, чтобы прийти опять к общему знаменателю – увидеть простые человеческие лица и соразмерить себя, проверить – всё ли в порядке? Надо жить в том пространстве, в которое тебя судьба заключила. Каждый человек, если тебя интересует социум, принимает участие в твоём творчестве. Нельзя, когда едешь в поезде, думать, что всего этого нет сейчас за окном, - в этом моя вера. Не должно быть духа заговорщичества. Я существую в измерении: я вместе с собой и я наедине со всеми, У меня нет такой установки: я пишу музыку для кого-то, а для кого-то я её не пишу. Следствием чего является эта зауженность ощущения своей предназначенности как композитора? Она является следствием того, что, допустим, Екимовский и Подгайц возрастали в то время, когда очень умело, очень хитро заботливо создавался этот микросоциум, когда композитору внушалось идеологически, что он избранный член общества. Возникла иллюзия, а может, и вера в хорошем смысле слова, что он существует,

востребован, интересен, даже знаменит в каком-то смысле. Этот лубок перестал существовать социально, но в голове-то он остался – отсюда все эти хвосты, с одной стороны – ах!, нас там не играли, с другой – что сказал Андрей Яковлевич. Мне тоже Эшпай говорил, что я талантливый человек, или ругал меня – по всякому бывало. Но я как представитель иного поколения иначе на это посмотрю.

Я далёк от того, чтобы слишком уж мифологизировать АСМ или любое другое сообщество композиторов. Я могу мифологизировать, например, Вустина, потому что я считаю, что это состоявшийся самобытный художник. Можно про него сказать, что он нарочито бунтарствовал? По-моему, нет. Но при этом Вустин для меня в чём-то недостижим по тому творческому результату, который у него есть. Я просто слышу, я чувствую это своеобразие, глубину – это очень дорогого стоит.

Местоположение композиторов в нашем микросоциуме – результата распрей.

С.Беринский был очень конфликтный человек. Было такое ощущение, что все гораздо более спокойны. Причём не совсем было понятно, чего он хочет. С одной стороны, его очень раздражала традиционная музыка, с другой стороны, раздражал авангард. А так – все были более доброжелательны друг к другу. Было больше благополучия. Г.М.Бузоглы умел всех мирить. Его установка была такова: все композиторы братья, кто-то пытается быть левее, кто-то правее. Но такого антогонизма не было, как сейчас. Это от какой-то непонятной то ли мании величия, то ли апломба, который возник и в левом лагере, и в правом. Хочется и тех, и других спросить: какие у вас серьёзные основания так руками махать друг на друга?

Н.Корндорф был очень важен. Он был бунтарски настроен, но даже когда он что-то ниспровергал, всё это напоминало смешной, весёлый, красочный спектакль, всё было празднично и радостно. И когда он говорил, что «это уже старо», я при этом знал, что он любит и Прокофьева, и Рахаманнова, это его музыка. Корндорф был универсальным человеком, Сидельников был универсальным. Правда, он в союзе как бы особо не фигурировал. Сам по себе жил – и в консерватории точно так же. Да и Баташов тоже, несмотря на то, что был традиционным композитором, всегда был ершистым. Получилось так, что я учился в консерватории у людей, которые не были в стержневом потоке консерваторских любимцев, всегда были в полуоппозиционном состоянии.

Мне кажется, что к этому должно сейчас вернуться, – я имею ввиду примирение общечеловеческое. Получается вавилонская башня какая-то. Может, я не там вижу врагов, не там ищу причину, но я задыхаюсь, когда дышу воздухом замкнутого пространства, где есть такие понятия, что что-то надо выкинуть, а что-то иметь ввиду. В гостинной

Юргенсона, например, я чувствую, что все сидят и знают: о чём-то можно говорить, о чём-то нельзя. Я когда выхожу оттуда, чувствую: улица дышит и живёт не только тем, что за стенами Юргенсона. Меня это не удручает, я это принимаю к сведению. Не потому, что угождать надо перед кем-то, а потому что надо жить в каждой секунде данного времени и в каждом кубическом метре данного пространства. Я считаю, что беды нет никакой на самом деле. Не надо ставить так вопрос, что шоу-бизнес душит серьёзное искусство. Если оно серьёзное – его не задушишь. Иоганн Штраус – это тоже шоу-бизнес.

Даже человек, совершенно далёкий от музыки, может внутренне тебя осудить, ощущая, что в тебе есть какая-то суетность, что ты думаешь больше о деньгах, чем о каком-то духовном смысле, и почувствовать, когда ты находишься в каком-то вдохновенном состоянии. Мы гораздо ближе общаемся, причём на уровне самых разных социальных кругов, мы чувствуем и друг друга, и что кого волнует. И даже то, что нужно писать, а чего не нужно. Поэтому всё существует в единстве и никуда не девается. Так же как материя никуда не девается, так же никуда не девается духовность разного рода, она просто перегруппировывается, меняя форму. Конечно, шоу-бизнес глуповат и агрессивен – что поделаешь, но, тем не менее, даже в том, что звучит, всегда есть проявление законов нашего времени. Потом, когда пройдёт время, это будет очень хорошо слышно. То, что поёт сегодня Дима Билан и что сочиняет Н.Хруст, – потомки найдут в этом общее, всё зависит от точки отсчёта.

У меня есть много такого, что я могу простым языком сказать, и мне это интересно делать. Пусть это даже будет восприниматься как перепевы чего-то. Я не могу говорить так, как это делает Екимовский, что симфонический оркестр устарел, и в нём нельзя выражать что хочется. Пусть он до этого дошёл. А я ещё хочу попробовать.

Я наивен до безобразия и испытываю трудности с самоопределением и социальным идентифицированием себя с другими. Как и многие другие мои коллеги, я не укладываюсь в существующие группировки. Но и в этом мы чаще всего не находим нового согласия и не обретаем нового сообщества.

Стоит вдуматься, что в гармоническом процессе «Пиковой дамы» тоже для своего времени было революционное сочетание авангарда с продуманной классикой. Какая это архисложнейшая работа! Сколько нужно всего было проделать до этого, чтобы так получилось! Кто сейчас такое делает? Ниспровергать – не создавать и претворять! Избитая истина, но может случиться так, что вслед за Германом воскликнешь: «Она мертва, а тайны не узнал я!»

Конечно, ничто на месте не стоит, но Боттичелли открыл раньше всех – Леонардо в том числе, - перспективу, которую нужно было централизовать. Ему это не понравилось, и он это «закрыл». И снова стал рисовать фигуры на плоскости, как бы перечисляя их. Это тоже любопытно. То же самое, может быть, и с Бахом было. Есть какие-то закономерности нелинейного порядка. Что же делать то? Есть противоречие между задействованными средствами, и возможностями их переварить и осмыслить самому как композитору. Но это известное противоречие. У меня всё время комплекс вины, раньше такого не было. Раньше ходили в обязательном порядке на семинары по истории КПСС, теперь надо ходить на семинары по современной музыке – чтобы быть «с веком наравне». Может быть, я от чего-то отстал, но я сделал для себя выбор. Я для себя решил: имея систему возможностей, делать всё-таки то, что хочется.

А.Амрахова . Письмо к читателю

Формально «диалоги» на самом деле таковыми не являются (за исключением разговора о стиле, что само по себе не является определяющим фактором). Вопросы, задаваемые мною, - самые нейтральные из возможных. Они только обозначают темы рассказов композитора о самом себе. То, что это именно рассказы, легко убедиться: изъятие из дискурса вопросов нисколько не влияет на смысл целого.

Это один из тех случаев, когда «говорение», авторская речь, сообщает о стиле композитора едва не столько же, сколько сами его произведения. Перед нами уникальное взаимопроникновение двух пространств : пространства жизни и пространства творчества, которое даёт возможность наблюдать, как любая биографическая «вмятинка» обрастает в художественной системе композитора множеством последствий. И поэтому воспринимаются как явления одного порядка: любовь к творчеству Рахманинова и Веберна, глубочайший пиетет к двум педагогам- антагонистам, забытые ключи и выбор, сделанный не в пользу органного искусства, внутренний дискомфорт от невозможности целиком и полностью посвятить себя сочинительству, и трепетное отношение к аранжировке как к искусству, отвечающему самым высоким требованиям профессионализма. Двойственна даже система видения художественного мира: сквозь звуки и краски, когда каждый эстетический излом иллюстрируется фактами из истории не только музыкального, но и изобразительного искусства. Поэтому равнопорядковыми явлениями в его художественной системе являются полотна Брейгеля, Пикассо и Кузнецова, додекафонная техника и гармоническая система Скрябина... Кому-то может показаться, что стиль композитора

несколько холодноват (его поэтика лишена громкой патетики и вселенского накала страстей). Но очарование его в ином: в интеллектуальном саморазвитии духа.

Эта многоуровневая личностная антиномичность самодостаточна в своём брожении. Именно эта рафинированно-интеллектуальная среда создаёт то энергетическое поле, попадая в которое, любой импульс прорастает, развивается и приобретает новые качества, - живёт своей жизнью.

Поэтому объявленный сначала «Портрет композитора» закономерно модифицировался в «Автопортрет на фоне Третьяковской галереи».

С уважением – А.Амрахова.