

## А.С. Соколов:

# «Развитие общества всегда соотносилось с развитием музыкального мира и языка»

Интервью ректора Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского **Александра Сергеевича Соколова** главному редактору альманаха «Развитие и экономика» Сергею Белкину

– Александр Сергеевич, хотелось бы поговорить на несколько тем. Скажем, размышляя о месте России в музыкальном пространстве, хочется задать два вопроса. Каковы сегодня роль и место русских и советских композиторов, их сочинений в мировой музыке? И каково значение наших музыкантов-исполнителей и педагогов в современном музыкальном мире?

– Ну, наверное, это очень хорошее начало разговора. Я хотел бы прежде всего выразить свое приятное изумление – даже не удивление, а изумление – Вашим журналом. Столь очевидная ниша среди обилия всех наших толстых и тонких журналов оставалась абсолютно незанятой, и Вы ее как раз впервые заняли. Ваш журнал не узко ориентированный – это издание очень широкого охвата проблематики современной жизни, но через призму того, что есть культура. Потому что очень часто разнообразные замечательные проекты и перспективы упираются в неподготовленность человека к тому, чтобы их реализовать. И неподготовленность эта – не техническая, не чисто утилитарная, а духовная неподготовленность, когда система приоритетов становится тормозом, препятствием на пути к той или иной великой цели. Приоритет

ведь не в американском образе жизни, это уже совершенно очевидно, некоторые идеалы рассыпались на глазах, а вот то, что им может быть противопоставлено, оказывается, уже настолько мхом заросло, что его искать приходится. И вот такие поиски, по-моему, журнал ведет – и ведет очень целенаправленно. Во всяком случае, когда я получил первый его номер, то подивился, а потом... Просто, к счастью, я получаю каждый последующий выпуск журнала, и он стал уже семейным чтением.

– Спасибо.

– Даже 15-летняя дочь в этом отношении уже вполне определилась в своих интересах. Поэтому мне большое удовольствие доставляет возможность как-то примкнуть к Вашей замечательной деятельности, и те вопросы, которые мы будем сегодня обсуждать, действительно не по касательной, а совершенно непосредственно выходят на проблему бытия и развития общества в современном его состоянии. И то, что у Вас сначала слово «развитие», а потом «экономика», – уже очень важно, от перемены мест очень многое меняется. Поэтому спасибо за то, что Вы пришли. Ну, и начиная разговор, я возвращаюсь к заданному вопросу, который

прямо выводит на проблему, что такое вообще современный мир. Потому что если говорить о том, какова роль русских и советских композиторов в современном мире, то прежде всего возникает очень сложное ощущение того, что есть современный мир. Мир этот, конечно, находится в кризисе — очень сложном и, может быть, даже несоотносимом с теми кризисами, которые бывали раньше, потому что мы находимся не на грани веков — мы находимся на грани эпох. Это связано и с развитием культуры, и с развитием искусства, и с развитием основных категорий — в том числе моральной, нравственной и т.д. И вот тут роль нашей культуры и нашей традиции, конечно, очень интересна и сложна. Ведь с одной стороны, мы переживаем кризис, а с другой — перед нами открывшиеся безграничные новые возможности. То есть возможности коммуникации прежде всего. И таким образом, весь мир связан как никогда и раздроблен как никогда.

— **Удивительный парадокс, да? Разрастание связей и возрастание отчуждения идет одновременно.**

— Да, вот эта связь и возможность очень быстро распространить любую информацию и использовать все что угодно, даже волну моды, которая может быть и во благо повернута, и во зло. Вот в этом собственно и объяснение некоторых удивительных вещей... Ну, а если вернуться к вопросу, кто сегодня композитор № 1 в мире из русских, то совершенно точно можно сказать — конечно, Петр Ильич Чайковский. Есть уже и статистика соответствующая и по радиоэффиру, и по телеэффиру, и по репертуарам оркестров и солистов. Чайковского играют больше всего — и слава Богу. И слава Богу, потому что это действительно тот случай, ког-



да не мода все определяет, а все-таки некоторое осознание постепенно приходит, какими ценностями следует руководствоваться. Если начать перечислять композиторов, которые представляют Россию в мире, то это прежде всего XIX век — ну, или XIX, переходящий в XX. То есть это, допустим, Сергей Васильевич Рахманинов. И его 140-летний юбилей в прошлом году вызвал резонанс во всем мире. Его сейчас играют и записывают очень много. Но это опять та же самая линия, та же самая традиция. Чайковский, Рахманинов — это пред-

ставители одной культуры и одних ценностей в эстафете поколений. Пойдем дальше. Кого знал Запад в советскую эпоху из наших композиторов? Трех — Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна.

— **А Стравинский не воспринимался уже как наш?**

— Это уже совершенно особое явление. Потому что Прокофьев, Шостакович, Хачатурян были делегированы во внешнее пространство через «железный занавес», через все препоны, которые были. Это на самом деле выдающиеся композиторы, и нет никаких возражений, что Запад зна-



Арам Хачатурян

комство с Советским Союзом должен был начинать именно с этих имен. Но очень долгое время этими именами все и ограничивалось. Потому что у нас уже был андеграунд, у нас уже было то движение, которое совсем не хотелось показывать Западу, а Запад все равно это, естественно, увидел, выделил и, таким образом, еще больше приподнял. И тут возникла другая троица, как их называли — «московская троица», — Шнитке, Денисов, Губайдулина. Тоже замечательные, выдающиеся композиторы, но уже представлявшие на совершенно другой волне нашу культуру. И естественно, именно как некоторую компенсацию того, что не приветствовалось... Не душилось, я бы не сказал, что в музыке были такие же трагические вещи, как в литературе. К счастью, нет. Не было расстрелов и ссылок, но тем не менее имело место замалчивание и самое печальное для композитора — безмолвие его музыки. Следом за Денисовым, Шнитке и Губайдулиной на Запад очень активно стали

проникать и более молодые. Но, к сожалению, такое проникновение уже стало эмиграцией. Мы тогда очень многих потеряли, но тем самым и Запад узнал больше, чем мог бы узнать. И сейчас можно назвать очень многих композиторов разных поколений начиная со старшего — скажем, Родиона Щедрина, — которые никоим образом не утратили связи с Родиной.

— **И Губайдулина сейчас в Германии живет.**

— Да, в Ганновере. Многие уехали — и Фирсова, и Смирнов, оба ученики Денисова, тоже там. Список можно продолжать. Но эмиграция музыкантов, которая приняла широкий размах в 80–90-е годы, явилась не следствием идеологического протеста, а результатом экономических неурядиц. И люди, которые могли обеспечить себя и свои семьи заработками за рубежом, так и поступили. Но вот опять же нет худа без добра: в результате отъездов композиторов пространство не оголилось, оно тут же восполнялось, потому что как грибы после дождя появляются молодые и юные дарования, которые попадают в те же трепетные и чуткие руки, и поэтому у нас никогда не возникало ощущения, что случилась катастрофа. Были обиды и разочарования, что не все доступно в мире, в котором хотелось бы быть, но тем не менее поводов для того, чтобы посыпать голову пеплом, никогда не было. В чем заключается роль русского музыканта на Западе? Это всегда представление великой культуры и всегда гордость за то, откуда ты пришел. И это на самом деле очень существенно. И если нам иногда с горечью приходится говорить, что мы в свое время резко отстали в генетике, компьютерной технике, в каких-то научных изысканиях, которые

не получали государственной поддержки, то здесь, к счастью, до самого недавнего времени (потом поясню, почему делаю такую оговорку) все-таки имело место восполнение покинутого пространства. Ну и соответственно, конечно, не только о композиторах здесь надо говорить, а может быть, даже в первую очередь об исполнителях, потому что они более заметны. Их имена можно часто встретить на зарубежных афишах. Можно назвать, скажем, Гидона Кремера или Виктора Третьякова и многих других. Они, конечно, не отринутые от нас фигуры, но тем не менее центр тяжести их деятельности там, что и хорошо, и несколько досадно, хотя их школы и традиции у нас сохраняются. Кстати, о школах. Тут, может быть, действительно стоит пояснить для читателя, почему это понятие особенно выделяет сейчас русскую традицию на Западе. Если мы возьмем любую западную консерваторию — их, правда, не везде так называют, — то принцип формирования педагогического состава там совершенно не такой, как у нас. Там контрактная система: приглашают на определенный срок — обычно где-то на 5 лет или около того — действительно выдающегося мастера, который часто при этом еще и действующий исполнитель. Но через пять лет он собирает чемоданы и уезжает, а на его место неизвестно кто придет — может быть, столь же выдающийся, но никак с ним не связанный.

— **То есть у него даже внутреннего посыла не может быть создать свою школу, укорениться на несколько поколений?**

— Конечно, у него нет задачи такой. А у нас по всем направлениям музыкального искусства любой студент тут же вам назовет не только своего педагога, но и того, у кого пе-

дагог учился, и того, у кого учился педагог педагога...

— **Всю родословную...**

— И этот студент прекрасно понимает, в какую цепь имен он оказался включенным и как ему сильно повезло.

— **Мне кажется, что это очень позитивно и очень важно.**

— Это чрезвычайно важно. И поэтому когда мы защищаем ту систему образования, которая сегодня испытывается на прочность, то имеем в виду в том числе и эту традицию, которую следует очень трепетно воспринимать. Вот, собственно говоря, ответ на Ваш первый вопрос. Но Вы еще вспомнили Стравинского. Стравинский — сегодня это уже очевидно — главный композитор XX века. Потому что, во-первых, он, конечно, безусловный и абсолютный гений. Во-вторых, ни один композитор так не повлиял на весь мир, как он. Его называли «творец в ста лицах». И действительно, его биография творческая — резкие повороты от одного направления к другому, но в каждом новом направлении опять возникало какое-то совершенно поразительное открытие, которое овладевало умами и в Старом, и в Новом свете. Поэтому Стравинский — это тот властелин мира, который всеми своими корнями, конечно, из России. На его примере еще раз убеждаешься в том, что влияние России на весь мир было грандиозным.

— Да, меня всегда удивляет, когда слушаю Стравинского, насколько я — рядовой слушатель — сразу же и легко улавливаю русские интонации, какой-то мелос, мне знакомый, каким-то образом воспринимаемый при очевидном новаторстве музыки, инструментовки, ритмики и всего прочего. И не только в «Весне священной», где есть эта некоторая привязка, но и в любых других сочинениях это чувствуется.

— Причем, заметьте, что он практически не обращался к фольклору с целью процитировать что-то. Во всей «Весне священной» имеется, по некоторым предположениям, лишь одно приближение к фольклорному источнику, все остальное — это абсолютно оригинальная музыка. Но тем не менее это именно дух русского ощущения природы, причем языческого ощущения природы. И поэтому, конечно, это сочинение было таким ошеломляющим. Вот оно и стало программой на весь XX век и в отношении языка, и в отношении целого ряда находок уже сугубо, что называется, технических. Но для профессионалов оно собственно и является энциклопедией всего того, что потом происходило. Ну что ж, давайте тогда пойдем дальше?

■  
— Продолжая тему всемирного распространения и русской музыки, и русских музыкантов, позволю себе предложить к обсуждению некоторое суждение в весьма модном сегодня дискурсе о постиндустриальном обществе. Как Вы отметили, подготовка музыкантов — это то, что Россия умеет делать на самом высоком уровне, выдерживая любую мировую конкуренцию. Я бы не побоялся подчеркнуть еще и тот факт, что технология подготовки музыкантов и сама, простите за прозаизм, технология игры на музыкальных инструментах — то, что мы называем исполнительским мастерством, — есть самый настоящий хай-тек, высокие технологии. И хочется сказать государственным органам и политикам: проявляя заботу о развитии высоких технологий, не следует путать новые технологии с высокими и не следует забывать, что исполнительское мастерство само по себе и музыкальная педагогика, способная выводить музыканта на мировой



Сергей Прокофьев

уровень, — национальное достояние и передовой край как культуры, так и, в частности, высоких технологий. Не кажется ли Вам, что эта отрасль культуры — музыка в широком смысле — может и должна стать одним из факторов развития России, ее фирменным брендом, ее вкладом в постиндустриальную экономику и постиндустриальное общество? Если Вы с этим согласны, то что в таком случае следует делать?

— Ну, мы уже коснулись этого вопроса, когда говорили о влиянии русской музыкальной культуры на зарубежье, и, собственно говоря, продолжать такого рода традицию — это, казалось бы, совершенно очевидная возможность, пренебрегать которой было бы странно. Тем не менее то, что приходится этот совершенно очевидный даже не тезис, а постулат доказывать сейчас, причем доказывать в разных эшелонах власти, — еще одно свидетельство кризиса. Подобное отношение было объяснимо, допустим, после русских революций начала XX века, в пору Пролеткульта. Но сталкиваться практически с такими же позициями уже в XXI веке — это на самом деле дико. Мне хватит пальцев на одной

Дмитрий Шостакович



руке, чтобы перечислить представителей высших эшелонов власти, бывающих на концертах в нашей консерватории. То есть лиц, которым это действительно нужно, а не является просто атрибутом некоторого протокола, когда надо появиться при еще более высоком начальстве. И это очень жаль. Есть такое понятие — культурная дипломатия. Оно подразумевает проведение той или иной политической или экономической акции на фоне некоторого демонстративного присутствия русской культуры с целью обеспечения заведомого успеха такой акции. И неслучайно, что переговоры на высшем уровне как-то вдруг совпадали с гастролями Большого театра, с концертами, допустим, оркестра Спивакова или Башмета. Потому что тут сразу видно — да, вот она, Россия, она и сегодня такая. И на таком фоне значительно легче решаются многие проблемы. Не секрет также, что в период каких-то политических

обострений культурные связи не ослабевают, а даже еще больше натягиваются, как струна. Возьмем, к примеру, наше взаимодействие в пределах бывшего Советского Союза. Сейчас, кстати говоря, очень многое делается в рамках СНГ. Это тоже своего рода культурная дипломатия. Допустим, мы сейчас создаем международный оркестр, который составлен — и будет иметь очень широкую концертную практику — из музыкантов всех стран Содружества Независимых Государств. Когда за пультом сидят два музыканта, один из которых из Азербайджана, а другой из Армении, и играют в унисон, то это унисон и в прямом, и в переносном смысле слова. Вот это все и есть государственная политика в области культуры. Но, к сожалению, эксплуатируя такого рода возможности, мы по-прежнему остаемся в русле вот этой остаточности. Был такой принцип остаточного финансирования куль-

туры. Он как был, так и остается. То есть фактически все секвестры, все поправки на инфляцию бьют — и прямой наводкой бьют — по очень многому в культуре. И в результате имеются уже совершенно невосполнимые потери — допустим, в памятниках. Сейчас перестали взрывать памятники по идеологическим причинам, но спокойно созерцают их разрушение, а иногда даже дожидаются их разрушения, чтобы построить на освободившемся месте нечто сугубо коммерческое. Это действительно очень серьезная проблема для государства, и ее нужно незамедлительно решать. Кстати, за рубежом иногда возникает возможность показать, что такое мощь России сегодняшней — именно в смысле культуры. Я вспоминаю одно из своих впечатлений молодых лет, когда в Германии на протяжении всего концертного сезона — это был 1985 год — в земле Северный Рейн-Вестфалия шел фестиваль музыки Шостаковича. Там был исполнен весь Шостакович — полностью, все симфонии, оперы, балеты и камерные инструментальные сочинения.

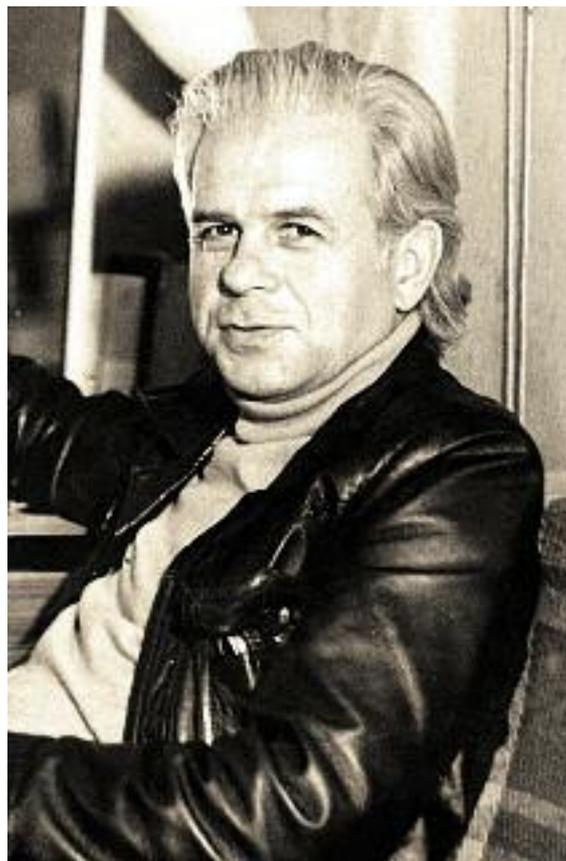
— По-моему, в нашей стране такого прецедента не было никогда.

— У нас такого не было никогда. Причем это немцы инициировали такого рода программу силами лучших наших оркестров, это были именно наши исполнители. То есть там побывали и Большой, и Мариинский, там были наши оркестры и наши лучшие солисты. И Вы знаете, какой поворот в сознании немцев, в их представлениях о России сделала музыка Шостаковича! В общем, сегодняшнее состояние нашей культуры вызвано неготовностью тех людей во власти, от которых это зависит, осознать значимость того, что они могли бы и обязаны сделать.

— Александр Сергеевич, вот это, наверное, ключевой момент. Не знаю, сможем ли мы в ходе разговора дать какой-то исчерпывающий ответ о том, как должны приниматься такие решения. Пример с Германией — свидетельство просто очень высокой культуры руководства или свидетельство какого-то иного восприятия политических механизмов? Или здесь проявляется еще и экономический фактор: это просто выгодно — и появляются экономические лоббисты? Или все в комплексе? Я все время думаю, как говорится, чем родной стране помочь. Да, просветительством, да, нужно все время рассказывать, да, нужно как-то стремиться к тому, чтобы высший слой власти был достаточно культурен, чтобы сам этого хотел — просто потому, что этого хочется. Но жизнь показывает, что это не удается сделать или этого недостаточно. Сохраняется все тот же самый остаточный принцип финансирования. Меняются власти, меняются идеологии, а принцип живуч. То есть просто в умах и сердцах этих людей культура действительно существует именно так — в последней строке списка. Есть вещи, которые для них, безусловно, более важны. У этих вещей есть лоббисты гораздо более сильные, чем у нижней части списка, и мы воспроизводим и воспроизводим эту печальную для всех нас модель. Я не знаю ответа на этот вопрос. Но думаю, что вопрос-то прозвучать все равно должен, потому что сам по себе вопрос иногда работает не хуже, а то и лучше, чем ответы на него.

— Вы сами прекрасно осознаете, что Ваш вопрос риторический, и фактически в нем заложен ответ. В качестве иллюстрации могу рассказать, как строилась Московская консерватория, в которой мы с Вами сидим. Это был как раз рубеж XIX-XX веков. Консерватория была построена на средства всего общества. И

первым жестом в этом движении общества был поступок государя императора, который положил на стол из личных средств 400 тысяч рублей серебром и выжидательно посмотрел на дворянство, купечество, мещанство и разночинцев. И все они выстроились в очередь, и каждый в силу своих возможностей запечатлел свое имя в истории храма музыки — Московской консерватории. Исключительно важно, когда личным примером что-то демонстрируется как проявление готовности поддержать то, что действительно без поддержки не уцелеет. Самая большая опасность сейчас для всей культуры — это рыночная экономика, потому что в рыночной экономике, взятой абстрактно, не прописана эта функция. Культура — это убыточное звено, которое должно быть отжато, так сказать, и проигнорировано. Вот в рамках такой логистики совершенно очевидна катастрофа, которая, несомненно, придет. Поэтому произошедшее уже давно расслоение на элитарную и массовую культуру должно прочитываться иначе. Массовая культура в рыночной экономике сохраняется, но она при этом очень сильно профанируется. Сейчас две беды у нашей массовой культуры. Во-первых, кастовость, когда у кормушки одни и те же люди, уже пенсионного возраста, которые никогда не сделают шага в сторону, чтобы конкурентов подпустить. Во-вторых, имитация того, что что-то делается, профанация, как, скажем, «Фабрика звезд», где все выглядит просто как растление малолетних. Это полное искажение представления о том, что такое труд, что такое ценность, что такое поиск, это иллюзия легкого и быстрого успеха и раскрутки. И тогда получается «Тату», тогда получается то, что опять же, к



Эдисон Денисов

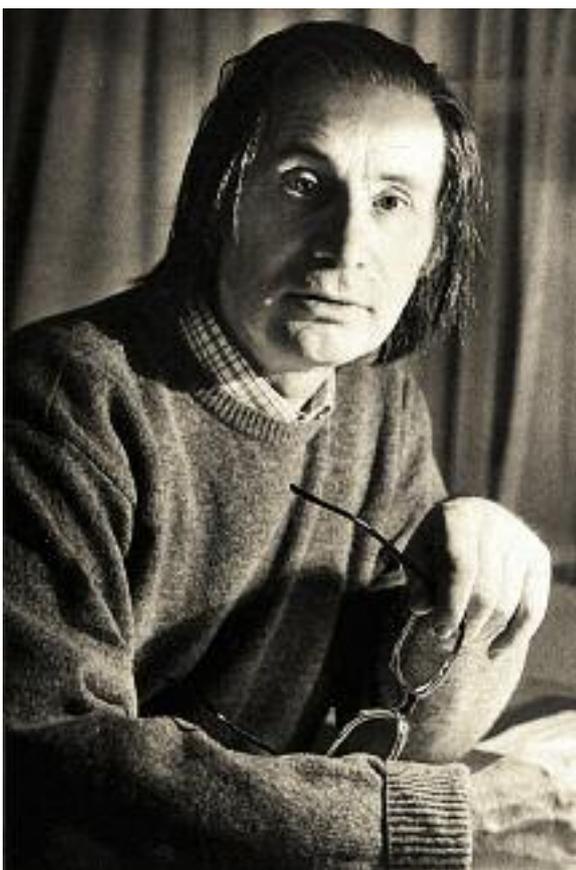
сожалению, идет как демонстрация нашей сегодняшней жизни. Это чисто коммерческий подход, в котором для искусства уже места не остается. А вот то искусство, которое ищет, то искусство, которое разговаривает с человеком завтрашнего дня... Ведь искусство дает отложенный результат. Оно никогда не даст сегодня и сразу осязаемое изменение личности.

— А это для спекулятивной экономики неприемлемо в принципе.

— Конечно. Вот это, собственно говоря, ответ на Ваш риторический вопрос. Потому что, конечно, не прописана в наших сегодняшних идеологемах ответственность за завтрашний день.

— Может ли музыка служить признаком, критерием развития общества? Вопрос для нас, для нашего альманаха, для меня лично является вообще исходным посылом, для чего этот альманах и был создан. В свое время мы стали размышлять:

Альфред Шнитке



что есть развитие, а что таким не является, то есть не любое изменение есть развитие, каковы более-менее ясные, четкие критерии развития. Как сейчас я понимаю, таких общепризнанных критериев пока нет. Возвращаюсь к вопросу. Может ли музыка служить признаком, критерием развития общества? Следует ли считать общества, в которых рождаются Бетховен, Чайковский, Шостакович, более развитыми, нежели общества, в которых подобные гении не рождаются? Или же факт появления гения никак не связан с уровнем развития общества? Что в этом смысле важнее, какой критерий точнее отражает ход развития — рождение гениальных композиторов, производство «высококласных» музыкантов-исполнителей или рост числа образованных слушателей? Или что-то иное?

— Я вижу в этом вопросе фактически два разных вопроса, и на каждый из них надо отвечать отдельно. На первый —

совершенно утвердительно. Может ли музыка служить признаком и критерием развития общества? Да, безусловно, может. Причем это действительно всегда происходило. Например, в Древней Греции — музыку которой, кстати, мы не знаем, потому что она не дошла до нас в записях, мы просто знаем, на каком высоком уровне там все это происходило, — был очень известный термин — «ахоретус», то есть человек, не умеющий петь в хоре, синоним — неграмотный. И это был общий уровень культуры Древней Греции, а не просто некоторое предпочтение аристократии. Известно, что отсюда же пошла пифагорейская традиция, в которой наука шла рука об руку с музыкальным искусством, ибо эксперименты с монохордом, со струной позволяли сочетать эстетическое наслаждение с постижением того, какие глубины таятся в этом музыкальном пространстве. Можно вспомнить еще и средневековую школу, где системой образования был квадривий, состоявший из четырех дисциплин — арифметики, геометрии, астрономии и обязательно музыки. То есть развитие общества всегда соотносилось с развитием музыкального мира и языка. Что касается гениев, то это вопрос уже другого ряда. Гений — это не универсальная категория. Некоторые культуры отнюдь не предполагали манипулирования такого рода представлениями. Допустим, тот же средневековый григорианский хорал строился на принципе анонимности, да фактически вообще вся церковная музыка — это не совсем искусство. Она воспринимается в другом пространстве, в других измерениях, и если она заслоняет Божественное слово, то это уже недопустимо. Появление гения — это действительно очень интересный и

неравномерный процесс. С одной стороны, должна быть плодородная почва, на которой и вырастает прекрасное дерево. Почва — это и готовность услышать, то есть аудитория, и уровень профессионализма тех людей, которые могут выполнить сложнейшую задачу, которую, прорывая свое время, ставит перед ними композитор. Отсутствие того и другого очень часто как раз и приводило к личной драме, когда непризнанность гения современниками компенсировалась далеко за пределами его земной жизни. С другой стороны, есть примеры, которые можно назвать исключениями, подтверждающими правило. Допустим, совершенно гениальный композитор Чарльз Айвз, который творил на рубеже XIX–XX веков в Соединенных Штатах Америки. Творил на совершенно неподготовленной почве, потому что культура, музыкальная культура Америки того времени была абсолютно вторичной по сравнению с европейской культурой. И Айвз в этом отношении не шел в фарватере, а наоборот удивительным образом, как Стравинский с его «Весной священной», прорывался в будущее — вплоть до конца XX века. То есть Айвз фактически открыл и творчески воплотил то, что очень нескоро и без всякого прямого его воздействия, поскольку он был неизвестен, оказалось, можно сказать, парадигмой всего XX века в музыке. И это феномен, потому что действительно непонятно, откуда все взялось. Кстати говоря, он не зарабатывал музыкой, он был страховым агентом. Но опять же, как говорят, пример не есть доказательство, поэтому здесь можно приводить очень много подобных примеров. В нашем бытовом сознании понятие «гений» тесно увязано с понятием «шедевр», гений — это, значит, тот, который

оставляет после себя шедевр. А шедевр — это чисто историческая категория. То есть он появился в определенное время, до которого ничего подобного не было. В Средневековье, скажем, не было установок на создание шедевра, ценность жизни заключалась в другом — в духовном возвышении к Творцу и растворении в этом процессе, а никоим образом не в выявлении каких-то собственных, индивидуальных качеств.

— Да, это путь молитвенный, а не концертный.

— То есть каноническое искусство строится на других ценностях. И вот сейчас одна из интриг нашего времени — не возвращаемся ли мы к тому же самому? Сейчас есть очень интересные концепции, которые вводят понятие «новой анонимности», возникают и некоторые претензии к композиторам — мол, не то поколение. Нет, поколение действительно не то, совершенно другое, но ему уже присуще другое понимание смысла своего творчества, и вот в этом отношении все значительно сложнее. Музыка, которая сегодня пишется, нас иногда очень неожиданно окружает, потому что мы научились синтезировать все и вся. Этот вектор развития XX века исчерпался. Завершилась эпоха великого синтеза с большим количеством течений, которые назывались либо «пост», либо «нео» — неobarocko, неоклассицизм, неоромантизм. Но остались своего рода проценты с капитала, когда смыкание текстов разных эпох порождает какую-то совершенно новую перспективу. Это уже дало очень интересные результаты — хотя бы полистилистику того же Шнитке, и очень многие композиторы этим увлеклись и действительно оставили очень богатое творческое наследие. И вот сейчас вопрос: а что дальше? Потому

что дальше на этом пути искать уже, видимо, особенно нечего. А значит, нас ожидают переломы в культуре. Нередко приходится слышать: посмотрите, с чего начинался XX век, это же действительно был просто вулкан открытий решительно во всем — в архитектуре, в музыке, в живописи, в литературе. Где это, где? Не видно! Прошел, допустим, 100-летний юбилей «Весны священной». Где новая «Весна священная»? Не видно! Подождите, будет. Сейчас зреют гораздо более серьезные перемены, которые культурологически предопределены совершенно точно. В каком направлении пойдут такие перемены — разговор очень интересный, но он уведет в сторону от основной нашей дискуссии. Но могу обещать, что нынешнее поколение слышит иначе, оно ждет другого, и из их среды, конечно, появятся те, которых можно будет считать гениями.

— От такого предсказания просто дух захватывает, это прекрасное ожидание... Следующий вопрос скорее, наверное, о психологии восприятия. В чем загадка столь длительного неизменного и универсального воздействия музыки на людей? Моцарт одинаково эффективно влияет на слушателей и при феодализме, и при капитализме, и при социализме и на немцев, и на русских, и на американцев. Его музыка и музыка других гениев безотказно действует третье столетие, и конца этому не видно. При этом люди и их ценности, способы жизнеустройства изменяются. Не означает ли это, что во всех людях есть нечто неизменное, вечное, некий орган эмоциональной восприимчивости, инвариантный по отношению к социальным изменениям? Если это так, то целостность человечества держится на столь глубоких основаниях, что размышляя о развитии, замысливая те или иные социальные стратегии, реформы,



София Губайдулина

преобразования, надо прежде всего определить то общее, что есть у всех, осознать его как неизменное ядро, как суть человека, как то, что не следует ломать и изменять. Это скорее не вопрос, а некий тезис.

— Ну, я бы так сказал, что в этом вопросе опять-таки заложен ответ, но при этом есть и некоторые неслучайные неточности. Ответ совершенно очевиден: да, конечно, такая инвариантность существует, и совершенно ясно, какая это инвариантность. Это вечная потребность человека в духовности и в этическом начале в жизни. Именно в этическом начале. А эстетическое начало — фактически отражение и того и другого. Тут можно на самом деле любые эпохи сопоставлять и находить проявления всех подобных человеческих стремлений в том или другом модусе. Но особенно, конечно, если речь идет о традиционной культуре, фольклоре, с помощью которых удерживают на стыке поколений эти самые ценности — удерживают средствами эстетического выражения, причем неотрывного от образа жизни. Почему сейчас, до-



пустим, в Европе нет подлинного фольклора? Потому что нет среды обитания фольклора. Это есть еще в нашей глубинке, это есть еще у наших бабушек, которые, к счастью, стали сейчас интересными для своих внуков. И поэтому в России есть подлинный фольклор, а, допустим, в той же Германии уже нет. То есть там есть определенные модификации — странные модификации, у них есть подчеркнутый интерес к этническому, но только это люди, которые живут другой жизнью, и поэтому они, естественно, играют в эту игру, и дай Бог, чтобы играли. А у нас есть люди, которые говорят на этом языке. Вот в этом вся разница. Именно здесь и коренятся вечные ценности, которые заключаются в восхождении к смыслу жизни, к духовности, к Богу. Такого рода константа и есть та самая инвариантность. Но Вы заговорили о Моцарте, и вот тут есть неточность. Неточность в том, что Моцарт

может быть еще и примером неоцененности в своей собственной культуре. То же самое можно сказать и о Бахе. Иоганн Себастьян Бах был известен просто как органист собора, в котором он работал, играл, а Моцарт — как композитор, который быстро и ловко исполнял заказы для княжеского двора. Между тем вся эпоха говорила языком Моцарта. Если мы посмотрим, что тогда в России писал Фомин, а, допустим, в Чехии — Мысливечек, то увидим, что это очень похожая музыка. То есть это были фактически некие общие языковые нормы, которые, собственно говоря, и заслоняли то, что для последующего поколения резко вырвало Моцарта из его среды и позволило прочувствовать в его музыке эти высоты и глубины. Могу привести очень любопытный пример демонстрации такого рода ухода за пределы канона. Это было сделано Форманом в фильме «Амадей» — удивительном фильме про Моцарта, в котором он представлен таким, каким его все тогда видели — праздным гулякой. И там есть одна поразительная сцена, когда умирающий Моцарт диктует Сальери текст своего «Реквиема». Это, конечно, полная выдумка, но тем не менее что там отражено? Сальери в изумлении и, переспрашивая, не ошибся ли он, подмечает те самые вещи, в которых Моцарт вырывался за пределы своей эпохи. То есть он фактически открывал то, что на фоне общего восприятия было незаметно, а потом стало очень заметно. Такого рода явление в культуре очень интересно и важно, когда композитор не декларирует шокирующую новизну. Но и таких тоже много. Например, Берлиоз в XIX веке — это опровержение всех правил оркестровки, формы и т.д. Вот скандальный способ появления ге-

ния, но совершенно безупречного в профессиональном преподнесении своих поисков. А Моцарт — нет, это совершенно другое. Его воздействие изначально было очень локальным, в пределах круга, в котором он вращался, а потом стало планетарным. И Вы правильно говорите, что на протяжении всех последующих эпох эта звезда уже не меркла. Но тут нужно рядом поставить сопоставимые имена и увидеть еще другую особенность. Ну вот, скажем, Бетховен после сочинения, с которым он сошел с проторенного пути. Это «Героическая симфония», Третья, посвященная изначально Бонапарту, поэтому у него в тот момент были совершенно другие внутренние переживания. Оглушительный провал. Причем где — в Париже! Почему? Потому что резко вышел в языке за пределы того, что было. А дальше каждая его симфония — это новый мир. С этого момента у Бетховена начинается другая стезя. Если Моцарт мог себе позволить, не успевая выполнить заказ, взять менюэт из одной симфонии и включить его в другую, и за такой автоплагиат его никто не журил — потому что это неважно, симфония все равно была фоновой музыкой для общения на другую тему, — то уже у Бетховена каждая симфония — это новая мировая концепция. Начинается другое, и поэтому резко увеличивается возможность неприятия публикой, которая отстает. То же самое можно сказать и о «Весне священной»: в Париже в 1912 году оглушительный провал, а потом на весь XX век — икона для всеобщего почитания. Поэтому когда мы выходим на проблему гениальности, надо уточнять, какого рода гений перед нами в данном случае и будет ли он действительно принят навеки и во все времена или это совершенно другая

судьба. Некоторые, как звезды, иногда пульсируют — загорелась и погасла. Она не исчезла, но загорится для следующего поколения, которое в ней откроет что-то другое. Ритм культуры, пульс культуры — очень интересное явление, и, наверное, как раз этой пульсацией и будет подготовлена уже новая магистраль развития культуры, которая связана с XXI веком.

■  
— Я часто — да не один я, наверное, многие, — слушаю какой-либо фортепианный концерт Моцарта, ловлю себя на мысли: боже мой, как же так, 250 лет тому назад он чувствовал то же, что и я, но еще глубже. То есть он способен овладеть моим эмоциональным миром и управлять им — выходит, у нас миры одинаковые. Вот те мысли, которые иногда приходят. Хотя, конечно, слушая музыку, лучше не думать, а просто раствориться в ней... Александр Сергеевич, основная сфера Ваших научных интересов — современная музыкальная культура и проблемы анализа музыки XX века. Если говорить о развитии музыки, то каковы критерии того, что музыка развивается или не развивается? Насколько правомочна подобная постановка вопроса? Слушателю не только рядовому, но и вполне продвинутому довольно трудно самостоятельно ответить на такой вопрос. Для него Моцарт, Шопен или Рахманинов являются огромным миром духовного восхождения. В этом смысле созданная их гением музыка и музыкальная культура как бы и не нуждаются в развитии, достаточно адекватного исполнения. А можно ли современную музыку воспринимать как развитие? Причем с точки зрения не просто музыкального языка или формы, а тех высоких духовных идеалов, того эмоционального восхождения, которому служит му-

**зыка, называемая нами неоклассической?**

— Спасибо за вопрос, он дает мне возможность еще немножко уточнить то, чего я уже коснулся, но коснулся вскользь. Остановилось ли искусство в ожидании или все-таки это движение продолжается? Ну, совсем остановиться искусство никогда не может, оно развивается даже в тот момент, когда накапливает энергию для следующего броска. Тут, наверное, надо ввести еще пару понятий, очень важных. Есть два вида ценностей, которые не всегда совпадают. Это ценности эстетические и ценности исторические. В качестве примера опять сошлюсь на Моцарта. Не он изобрел эту систему, в которой так возвысился сам. А происходило это чуть раньше, как раз на переломе между эпохой Барокко и эпохой Классицизма. Тогда в Европе, в самом центре Европы, в городе Мангейме в Германии, возникло то, что сейчас называют Мангеймской школой. Это был не один десяток композиторов, которые действительно резко ушли в сторону от Иоганна Себастьяна Баха, от эпохи Барокко, и фактически там и родилась классическая симфония. И возник совершенно новый состав оркестра, открылись совершенно новые возможности. До них никто никогда не умел делать оркестровые крещендо, была террасообразная динамика всю эпоху Барокко, а вот крещендо не было. И возникла мода на них — они стали невероятно популярными. Кто сейчас знает их имена? Никто. Практически никто, ни один оркестр не играет мангеймцев. Почему? Потому что они как раз оказались тем плодородным слоем, на котором потом возникла Венская школа. Они создали штамп, конструкцию, которую уже, что называется, надъезжали композиторы следую-



Виктор Третьяков

щих эпох. Вот пример исторической ценности — без них ничего этого не произошло бы. Но эстетическая ценность, которая им, безусловно, тоже была присуща, несопоставима с той, которой достигло уже следующее поколение. И в XX веке есть нечто подобное. Те же композиторы, которые связаны с авангардом, не ставили перед собой задачу создания шедевров. У Штокхаузена есть высказывание, воспроизведу его не совсем точно, но по смыслу: суть миссии нашего поколения не создание шедевров, а определение направления той гигантской дуги, которая начинается сегодня и будет простирается на века вперед. В этой фразе действительно очень много смысла, потому что находки случались там, где их и не ожидали. Я имею в виду совершенно новое ощущение звука. То есть сейчас композитор не берет готовый звук, преподнесенный ему инструментальным оркестром, он его сочиняет, он

Гидон Кремер



такие звучности изобретает, которые способны воздействовать на человека, причем на разных уровнях психики. Как раз в эпицентре XX века и в связи с авангардом шли такие поиски, которые не были рассчитаны на распространение и на широкое признание, но которые в своей среде обитания были столь же необходимыми, как в свое время достижения Мангеймской школы. Если иметь в виду спираль как общую закономерность развития, то, может быть, не сразу и не на следующем витке, но находки сегодняшнего дня будут иметь очень большую важность.

— Мир в целом и наша страна переживают трансформации разного рода, они сложны, их движущие силы неочевидны, и трудно с уверенностью утверждать, что развитие продолжается, что мы не деградируем, не вырождаемся или не приближаемся к цивилизационному коллапсу. Музыка в наши дни не перестала рождаться и исполняться, однако есть ощу-

щение, что эпоха великих композиторов завершилась. Три столетия наблюдалось устойчивое появление гениев — поколение за поколением, — но довольно давно мир лишь потребляет созданное, не рождая ничего сопоставимого по творческому уровню. Верно ли это наблюдение? Должно ли оно тревожить? Дает ли оно повод говорить об остановке развития? Есть ли надежда или тем паче основания ожидать возрождения равноценного творческого потока в будущем или имеющийся мировой музыкальный ресурс — это все с чем нам двигаться далее? И хватит ли его для развития или его достаточно лишь для музыкального сопровождения деградации и вырождения?

— А мы почти уже поговорили об этом. Можно лишь добавить очень важное понятие, связанное с Гумилевым, — пассионарная зона. Мы сейчас приближаемся к пассионарной зоне, то есть тому времени, когда это должно начать проявляться. Такие пассионарные зоны были в XX веке,

например, в начале века, в 1908 году — буквально повсюду, во всех европейских странах и даже в Америке — скажем, одно из произведений того же Айвза — совершенно фантастическое сочинение, которое сейчас всюду играют, оно широко известно, это шедевр. Можно назвать еще конец 60-х годов, 1968 год. Вспомните, сколько всего было — бунт парижского студенчества, наши вошли в Чехословакию, сексуальная революция. И сейчас мир весь забурился — просто видно, что на самом деле что-то происходит за пределами. Я думаю, что это — признак пассионарности, и искусство, как барометр, наверняка отзовется, обязательно должно отозваться. Поэтому, конечно, не только проценты с капитала. Безусловно, этот капитал еще больше будет востребован для того, чтобы от него, что называется, стартовать. Но никакого пессимизма это не вызывает — все закономерно.

— То, что Вы сказали, замечательно! Я все двигаюсь от оптимизма к пессимизму и обратно, у меня натура такая — двойственная: то есть рационально я пессимист, эмоционально — несомненно, оптимист.

— А иначе жить невозможно. — Да, это верно... Продолжим наш разговор о роли музыки. Каково влияние музыки на развитие общества и существует ли оно? Быть может, авторы, исполнители и слушатели — это род жреческого сословия, некое отдельное сообщество, слабо связанное с судьбой страны, ее движением вперед, имеющееся во все времена и во всех странах?

— Воздействие искусства, опережающее развитие общества, — это один тезис, который мы уже обсудили. Или судьба, скажем, проваленных на премьере сочинений, которые потом завладеют широкими слоями общества, — это, без-



Игорь Стравинский

условно, есть. Это первое. Второе. Есть философия сохранения ценности в фольклоре. Это тоже прямое воздействие искусства. Но только опять же народное творчество, как и церковная музыка, — это не совсем то же самое искусство, это другой мир и другое мировоззрение. Соответственно что оно сохраняет? Прежде всего само себя. То есть в этом индустриальном и постиндустриальном обществе ему место уже не прописано, это уже фактически бомжи. Вот почему культура неевропейских стран сейчас так притягательна, потому что там это есть и оттуда европейская культура подпитывается энергетикой. Это второе воздействие. И конечно, прямое воздействие — массовый жанр. Прямое, потому что рок-культура — это адрес совершенно четкий, это поколение. Причем поколения меняются: было поколение «Битлз», они подросли, на их место приходят другие. Массовый жанр оказывает сильнейшее — вплоть до наркотического — воздействие на общество, и там есть свои

собственные высоты. Как я уже говорил, у нас, к сожалению, хвастаться особенно нечем — наши массовые жанры явно вторичны, а вот на Западе есть чем. Там действительно есть очень высокая рок-культура. И это, конечно, прямое воздействие. Так что все в одну копилку.

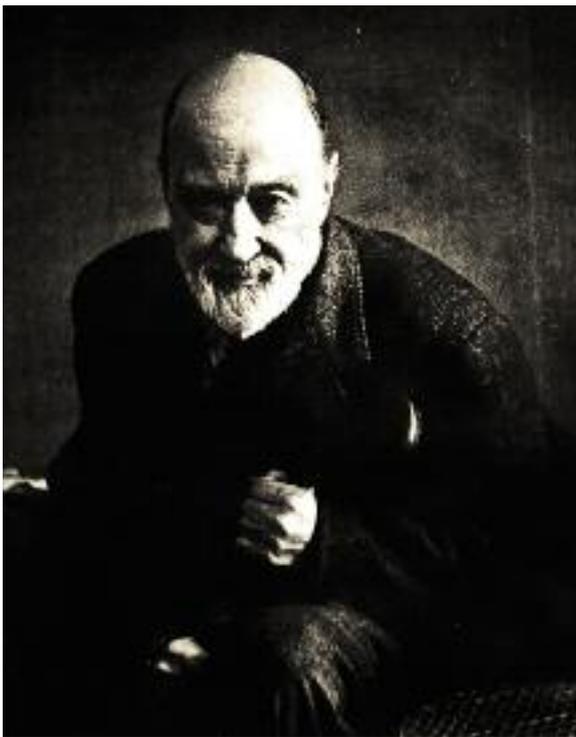
— Сейчас, когда Вы говорили, я подумал, что от тех, которых мы условно называем элитами, зависит очень многое — непропорционально их количеству. Как говорится, был бы я царем, я бы их насильно собирал и заставлял слушать музыку, слушать лекции по музыке, чтобы воспитывать их души, воспитывать у них понимание. Они-то предоставлены случайному звуковому фону, который транслируется по телевизору.

— Да, фон, кстати, — это очень важно. Даже есть такое понятие — «музыкальные обои». Скажем, музыка, которая звучит в ресторане, парализует общение. Если в ресторане ты кричишь в ухо человеку, с которым пришел пообщаться, и чувствуешь себя при этом полным идиотом, то вот вам воз-

действие на общество — так формируется режим общения там, где общение исчезает. И соответственно наоборот: где-нибудь в универмаге звучание мурлыкающей музыки настраивает тебя на покупку. «Музыкальные обои» — воздействие музыки на общество на уровне бессознательного.

— Зайдем теперь с обратной стороны: каково влияние общества на развитие музыки? Казалось бы, в этом влиянии немало очевидного. Лишь на определенном этапе цивилизационного развития возникли усложненные и высшие музыкальные формы. В то же время можно приводить нескончаемое количество примеров появления высочайших образцов музыки в самых неприглядных, порой отвратительных государственных системах и политических режимах. В чем тут дело? Неужели влияние общества, его политико-экономического устройства на создание музыкальных произведений столь мало?

— С одной стороны, есть фазы стабильности в обществе, и там одна картина, в фазе нестабильности она другая.



Чарльз Айвз

Возьмем восточные цивилизации, в которых династии длились веками, и соответственно само общество своим социальным расслоением диктовало определенную структуру и в музыке. Была придворная музыка, была музыка обиходных жанров, сопровождавшая эту жизнь. Та же самая военная музыка, где свои проблемы. То есть все было очень четко заведено. Это прямое воздействие общества на музыку, фактически диктующее определенную структуру жанрового плана. С другой стороны, во время нестабильности возникает протестная интонация, то есть то, что у нас называют андеграундом, и тогда культивируется нечто иное. Либо, скажем, эзопов язык, который совершенно необязательно связан с вербальным языком. В музыке эзопов язык еще более интересен. Те же симфонии Шостаковича — это высказывания очень критического плана, но, что называется, за руку не поймаешь. Как Седьмая симфония: однозначно считалось, что симфония против фашистской Германии, но писалась-то она

когда? И соответственно здесь возникает некоторое обобщенное представление — против чего в данном случае Шостакович высказался. Все эти моменты очень интересны, и это обратное влияние музыки на общество, которым воспитывается мировоззрение поколений. Те же шестидесятники были очень связаны с «московской троицей» — Шнитке, Денисовым, Губайдулиной. Это одно поколение. С одной стороны, Театр на Таганке, с другой стороны — поэты того времени, с третьей стороны — музыканты, которых они также считали за своих. Этот протест иногда очень интересно проявлялся. Допустим, американский джаз — это уходящее корнями в этнический генотип создание плененных афроамериканцев, которые общались на этом языке. Их же даже селили так — разными племенами, — чтобы они не могли договориться о бунте. И они на языке музыки общались. А потом — после гражданской войны — негров выбросили на улицу, и оказалось, что они никому не нужны. И возникла другая культура — блюза. Блюз — это одинокий страдалец. Тоже протест, но совсем другой. Это потом он становится таким эстетизированным — для слушания с бокалом шампанского, но изначально-то это же был действительно протест. Тут очень много переходов из одного качества в другое. Но если вскрывать генезис явления, то очень четко видно, откуда ветер.

— Мне сейчас пришла в голову аналогия с нашим русским тюремным и воровским фольклором, который, безусловно, является фольклором страдающего человека. А теперь за бокалом шампанского в ресторанах богатые и сытые наслаждаются так называемым шансоном — совершенно по другому поводу и с другой эмоциональ-

ной основой... Хорошо, а возможно ли целенаправленное воздействие на общество высоких образцов музыки с целью, упрощенно говоря, улучшения человека и человеческой среды? Если да, то как следует это организовывать и осуществлять? — Воздействие может осуществляться на разных уровнях психики. Мы уже достаточно поговорили о том, что есть некоторые этические, духовные, нравственные послы, которые таким образом закрепляются в сознании. Это с одной стороны. А с другой стороны, сейчас особенно в Германии очень развито в университетах то, что они называют музыкотерапией. То есть это уже фактически лечебная функция специально подобранной музыки. Это не просто релакс. Релакс — это аранжировка музыки Вивальди или то, что напоминает шуршащую беседу. А музыкотерапия — это определенные циклы воздействия, когда действительно с пониманием того, где у человека проблема, выводят из кризисного состояния целенаправленным воздействием музыки. Можно привести и смешной пример: на животноводческих фермах в зависимости от того, что там звучит, надой растут или наоборот падают. То есть это физиологическое воздействие музыки. Особого внимания заслуживает музыка тишины. Если ты идешь в лес и тащишь с собой магнитофон или надел наушники, то зачем вообще ты пошел в лес? Там же другая музыка — музыка природы, прослушав которую, ты вернешься обогаченным. К сожалению, у нас очень распространены пагубные привычки, когда музыка становится просто экраном, заслоняющим то, что рядом. — Близкое мне наблюдение: я живу возле Измайловского парка и часто в нем бываю и наблюдаю эту картину... Я в своем во-

просе имел в виду еще и другое. Например, из воспоминаний моего детства — да и любого другого человека моего поколения — радиоточка в квартире, которая звучит.

— Ну да, это фоновая музыка.  
— На радио были музыкальные редакторы, которые формировали репертуар на целый день. И все это создавало определенный результат, который я сейчас оцениваю скорее позитивно, потому что была попытка поднять человека до какого-то уровня. Следующий вопрос связан со средствами распространения и восприятия музыки. Достаточно ли, на Ваш взгляд, в Москве и по России концертных площадок современного уровня? Эффективна ли сегодня работа филармонической сети, призванная обеспечивать доступ к живому исполнительскому искусству по всей стране? Здесь уместно вспомнить слова Гергиева о том, как он впервые услышал Мравинского у себя на родине, в Осетии, и как это повлияло на его жизненный выбор. Могу присовокупить и собственный опыт посещения концертов того же Мравинского или Ойстраха в далекие 60-е в одной из провинциальных филармоний. Сейчас такое бывает редко. Быть может, современные средства коммуникации снимают эту проблему, и вовсе необязательно возить живой оркестр в города и аулы...

— Если помните, мы нашу беседу с этого и начали, что совершенно новые ресурсы коммуникации открывают новые возможности, которые иногда используются далеко не во благо. Мы уже привыкли к тому, что живем в эру звукозаписи. А эра звукозаписи началась всего-навсего сто лет назад. То есть тех «музыкальных консервов», которые сейчас у нас под рукой, раньше никогда не было. Прежде любое соприкосновение с музыкой, исключая какие-нибудь музы-

кальные шкатулки, механические органчики, что было баловством, всегда представляло собой живой контакт, и это было крайне важно. Эра звукозаписи сделала невозможное — позволила точно повторить любое звучание. Любой музыкант, исполнитель, как бы он ни старался, точно никогда не повторит. В результате возникает уже совершенно иной посыл и другие возможности восприятия музыки. Это расширяет наши возможности, поскольку в Интернете сейчас можно все что угодно найти и тут же мгновенно прослушать. Правда, пока еще возможности звукового воспроизведения из Интернета далеки от возможностей качественной аудиоаппаратуры, радиоэфира. Но это временно, пройдет время — и все будет. Если говорить о СМИ, то в мире достаточно распространены программы на основе, так сказать, клубных интересов, рассчитанные на целевую аудиторию. У нас есть нечто подобное — две «резервации»: канал «Культура» и мало где прослушиваемый «Орфей». Все! Конечно, о чем разговор, это стыд и позор. Но вот тут-то как раз рыночные механизмы и включаются. У нас до сих пор есть такая «священная корова», как закон о СМИ, где прописано, что государство фактически не имеет права воздействовать на контент. Я как министр с этим столкнулся. Попытался было какие-то рекомендации давать, так мне тут же пальцем стали показывать: почитай повнимательнее закон о СМИ, ты не имеешь права этого делать, это не твое дело. Поэтому у нас такое засилье рекламы. Когда фильм каждые пять минут прерывается рекламой — это издевательство над фильмом, и поэтому смотреть можно только на канале «Культура», где этого нет.

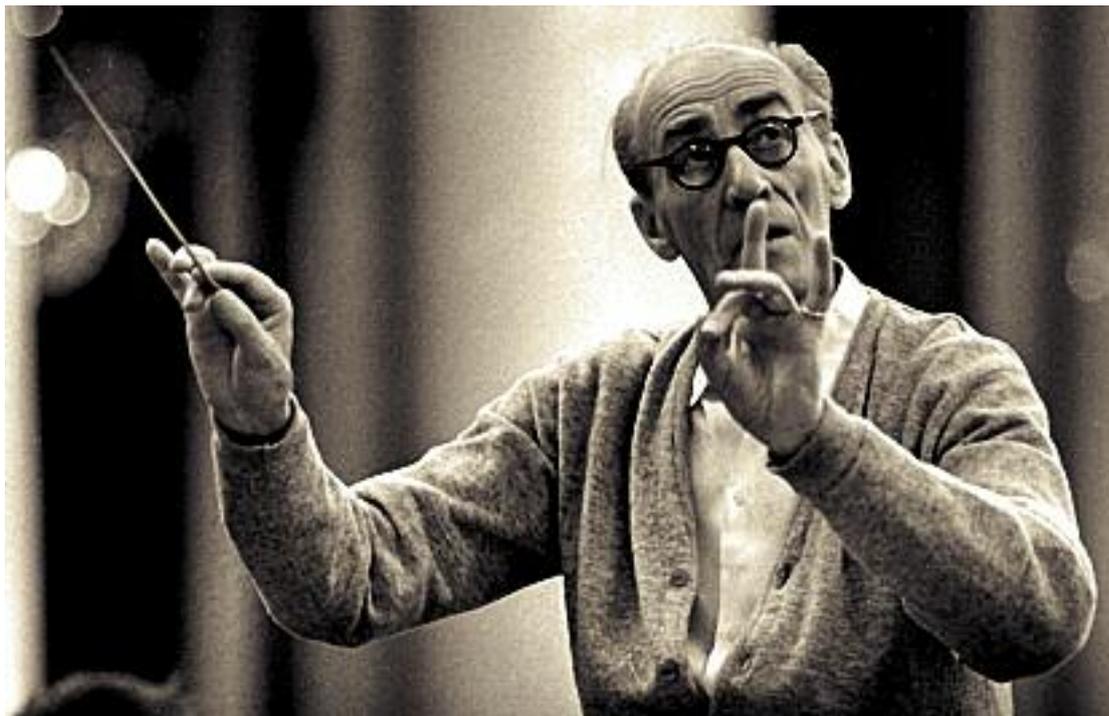


Карлхайнц Штокхаузен

— Осталось начать прерывать симфонию или балладу Шопена «вставочкой»...

— К этому все идет, это совершенно очевидно. Поэтому все эти рыночные механизмы — варварские, они как раз свидетельство того кризиса, который в умах и сердцах. Но, что называется, деньги не пахнут. — Да, это ужасно. Я не знал, что государство само себя лишило права давать рекомендации эстетического и этического характера. Продолжим тему, так сказать, финансово-экономическую. Музыка во все времена писали и ради денег, и для души. Сейчас появились ранее не существовавшие музыкальные формы — например, звуки, издаваемые программой Windows при каждом включении компьютера. И я подозреваю, что это самое исполняемое музыкальное произведение в мире. Подобные заказы приносят хорошие деньги. Не возникает ли в результате рациональный отказ от сочинения сложной 40-минутной симфонии, на которую уйдут, быть может, годы жизни и которую, возможно, к тому же и не суждено будет услышать, если проще и дешевле написать что-то вроде:

Евгений Мравинский



**«М-м-м, “Данон”»? Что делать в подобной ситуации? Надо ли как-то стимулировать композиторов?**

— Вопрос разумный. В советское время было такое понятие — госзаказ. Причем это был заказ через призму профессиональных оценок некоторого качественного уровня той или иной композиторской продукции. Госзаказ предполагал как раз оплату труда по созданию явно некоммерческого и крупного сочинения. Симфония, концерт — то есть не поделки одного дня — стимулировались на бюджетные деньги. Потом это все пропало. И кризис жанра очень часто бывает связан именно с такими обстоятельствами. Вот Вы сказали об отсутствии шансов у молодого композитора услышать исполнение собственного произведения. Есть такой очень известный композитор Виктор Екимовский. Он моего возраста, но когда он был молодым, он просто прекратил писать симфонии, поняв, что никогда их не услышит. И он ушел в сферу эксперимента, где и создал себе композиторскую репутацию. Очень талантливый че-

ловек, но он не раскрылся в этом направлении, хотя вполне мог бы. Вот конкретная судьба. Конечно, всегда есть искушение легкого заработка. Это и в кинематографе заметно. Если послушать музыку, которую Шостакович писал для кино, и сравнить ее с тем, что сегодня в сериалах звучит, то разница будет осязаемой. Хотя Шостакович заработал на этом несопоставимо меньше, а времени потратил значительно больше.

**— То есть общество должно через государство манифестировать это как ценность, ради которой композиторов следует субсидировать и поддерживать?**

— Да, это вопрос установления критериев качества. Особенно в синтетических жанрах — таких, как театр и кино, — это непременно должно быть.

■  
**— Около 10 лет тому назад Вы довольно критично и, на мой взгляд, убедительно говорили о несоответствии полноценной музыкальной подготовке вводимой тогда многоступенчатой системы образования, известной под кличкой «болонский процесс». Каково положение дел**

**сейчас? Какие проблемы испытывает система музыкального образования в стране сегодня?**

— Ну, те, которые сразу и оголтело бросились выполнять все указания по болонскому процессу, сильно проиграли. Это сейчас происходит в республиках СНГ, они это видят. Это особенно осознается в европейских странах с развитой музыкальной культурой. Что такое болонский процесс? Это, можно сказать, усредненность, стремление найти некоторое универсальное общение, что вполне понятно, но только выплескивая вместе с водой ребенка. Вот что, к сожалению, произошло. В этом смысле наша сознательная оппозиция позволила найти приемлемый компромисс. То есть мы не разрушили академическое образование, но мы ввели двухступенчатую систему там, где мы экспериментируем. Вот на примере Московской консерватории это можно увидеть. Мы сохранили специалитет — пятилетнюю систему образования, и она закреплена в недавно вышедшем новом Федеральном законе об образовании. Ценой огромного напряжения и даже, можно сказать,

баталий мы это сохранили. А вот бакалавриат мы ввели там, где действительно пробуем, экспериментируем — музыкальный менеджмент, музыкальная журналистика. То есть в тех областях, которые идут как сопутствующие направления и вполне могут быть выстроены в режиме того обучения, которое предлагается. Не надо забывать, что бакалавриат — это высшее образование. То есть с дипломом Московской консерватории будут выходить как те, которых раньше называли получившими незаконченное высшее образование, так и специалисты, которые уже ориентированы на профессиональную деятельность. И те и другие будут получать профильную и разумную подготовку. Ну, а достижением можно считать то, что в новом законе об образовании впервые появились разделы, связанные с художественным образованием. В старом законе ни разу не упоминалось ни слово «культура», ни слово «искусство». Но и большие вопросы, безусловно, тоже сохраняются. В основном уже на уровне подзаконных актов, нормативов, инструкций. Здесь дискуссия продолжается.

**— Но, надеюсь, сегодня консерватория не обязана принять любого по результатам ЕГЭ?**

— Это тоже один из вопросов. Есть баланс между профильными испытаниями, которые должны быть приоритетными, и теми, которые соответствуют общему положению. Пока на данном этапе мы вынуждены в этой ситуации, хотя вопрос не закрыт.

**— Ну, и последний вопрос. Мы не простили бы себе сами, не говоря уже о наших читателях, если бы в беседе с ректором Московской консерватории не задали вопрос о планах развития этого уникального учебного заведения, о работе ее великого зала и о предстоящих музыкальных событиях наступаю-**

**щего сезона.**

— Мы стараемся использовать шанс, который нам представился, по максимуму. Я имею в виду 150-летие Московской консерватории в 2016 году. Еще со времен Анатолия Васильевича Луначарского деньги у советского государства можно было получить только под круглую дату. Это и по сей день актуально. Поэтому под эту сверхкруглую дату мы действительно получили от государства необходимое финансирование, чтобы привести в порядок весь комплекс консерватории. Вы уже видите, Большой зал приведен в порядок, уже закончен корпус за задним фасадом, тоже учебный. Сейчас сдаем еще корпус, который справа от памятника Чайковскому. И так шаг за шагом идем. Также будем строить новый современный студенческий комплекс на Малой Грузинской, который расширяет возможности принимать немосквичей, потому что с каждым годом их становится больше. Это, кстати, очень отрадно, это значит, что хорошо готовят и за пределами МКАД. Но их надо, естественно, размещать, селить, потому что жилплощадь в Москве неподъемна в финансовом отношении для студентов. И там будут репетиционные залы, жилые помещения, бассейн — все, что необходимо для студенчества. И все это прекрасно оснащается. У нас сейчас великолепная студия звукозаписи. Мы делаем свое интернет-телевидение. Ну и, естественно, целый ряд фестивальных, конкурсных, научных программ — это тоже сейчас увязано с подготовкой к этому событию. Все это на нашем сайте можно увидеть.

**— А как организовано взаимодействие с концертной деятельностью? Скажем, филармония занимается этим, а у консерватории своя жизнь — учебная, в**

**том числе и концертно-учебная. Как это согласовывается?**

— Они у нас арендаторы. При чем это уже традиция, которую мы не прерываем. У них свой профиль концертной деятельности, у нас — свой. Потому что концертный зал консерватории — это еще плюс ко всему профессора консерватории, там шлифуется мастерство. Поэтому мы в обязательном порядке и в Большом, и во всех камерных залах планируем выступления наших студентов, аспирантов. И сольные, и оркестровые, и хоровые выступления. Вот в этом специфика. То есть мы как раз не на коммерческой основе это делаем, а коммерческую составляющую вплетаем в эту основную, базовую, фундаментальную деятельность консерватории.

**— Большое спасибо, Александр Сергеевич, за этот разговор. Уверен, что читатели альманаха теперь яснее почувствуют связь между развитием, экономикой и музыкой. Повторю, что, к сожалению, не только в массовом сознании, но и на уровне выработки стратегических решений о судьбах стран и народов слишком часто в качестве главных, а то и единственных критериев развития общества, государства используются лишь отдельные его аспекты, такие как, например, экономика или политические свободы. В связи с этим обращение к Вам — музыканту, музыковеду, педагогу, государственному и общественному деятелю, являющемуся к тому же наследником традиций и миссии русской интеллигенции, уходящих своими семейными корнями в позапрошлый век, — является для читателей нашего альманаха желанным и необходимым. Позвольте выразить надежду на продление нашего сотрудничества, на продолжение всестороннего рассмотрения самого сложного из всех явлений мира — социального развития.** 