



Час души Софии Губайдулиной

Мур. обжурнал. — 1994. — март (№ 3). — с. 10.

Эта беседа главного редактора "МО" Андрея Устинова с Софией Губайдулиной состоялась в декабре прошлого года в Казани, куда композитор приехала на свои авторские концерты, и продолжалась около часа. (О том, как прошли концерты, мы писали в прошлом номере). Редакция благодарит Продюсерскую фирму Вадима Дубровицкого за предоставленную возможность посетить фестиваль и побеседовать с С. Губайдулиной.

МО В России Вас считают российским композитором, в Татарии — татарским. А что по этому поводу думаете Вы?

— Мне бы не хотелось ограничивать свое сознание ни русской, ни татарской национальностью. Мне всегда хотелось более широко воспринять духовный мир земли в целом. Поэтому я очень много занималась фольклором разных стран. Русский фольклор мне знаком и очень важен для меня. Это то, что я имею.

Все детство и юность я прожила в Казани, где татарская музыка — и народная, и профессиональная — звучала тогда всюду: и по радио, и на улицах, на праздниках. Волею-неволею я впитывала ее. Это то, что я тоже как бы имею.

Это данность. А *заданность* была — расширить мой фольклорный круг. Мне хотелось как можно шире себя настроить на эту волну, и поэтому я занималась и армянским, и грузинским, и якутским фольклором, африканским искусством, искусством Бали, индусов, Тибета и т.д. Я старалась впитать в себя больше разных национальностей, чтобы образовать некую почву, на которой может произрасти собственное "я".

А потом — как можно вернее и глубже проникнуть в это собственное "я": кто же я есть на самом деле? И выявлять в музыке, в звуках ту правду, которую я там, в своей глубине, добыла. Эта настроенность, с одной стороны, впитывания, а с другой — бескомпромиссного следования тому, что в действительности слышу. Это требование к себе я и предъявила в жизни.

МО То есть, в музыке надо искать ответ на вопрос: "Кто вы?"

— Да. И надо сказать, что поначалу в своей музыке я не замечала именно татарского оттенка, хотя у меня есть пентатонические произведения. Я не думала об этом. Для меня важно и актуально было проникнуть в свою глубину. Музыковеды, которые интересовались моей музыкой, стали говорить, что замечают во мне ориентальное начало. Но я сама не замечала.

МО Почему Вы живете сейчас в Германии?

— Началось это с того, что зимой 1991 года я пришла в полное отчаяние. И главной причиной моего отчаяния была потеря почвы под ногами. Дело в том, что я очень нуждаюсь в земле, в соприкосновении с природой, землей в буквальном смысле этого слова. Я с трудом переношу то, что я родилась, выросла и живу в асфальтовой культуре, что я городской житель. Чувство тоски по земле, по дереву, по растениям, по кустам, по листьям было с детства. Когда мне было 12, 13, 14 лет, я пешком обходила Казань — просто вокруг города, по лесам, по полям.

Я не помню, чтобы мне в голову пришли идеи за письменным столом, в комнате. Я нуждаюсь в общении с природой. И когда я жила в Москве, я все время искала этого общения. Вокруг Москвы очень хорошая зеленая полоса. Стоило на трамвае проехать несколько остановок, и я оказывалась на почве.

Но в последние годы (лет пять) я потеряла эту возможность из-за бандитизма. Может, это кому-нибудь покажется несущественным, но... Я потеряла связь с землей, осталась у письменного стола. А на улицах вынуждена была озиаться. Это был обыкновенный бытовой страх — не стукнет ли тебя человек, идущий сзади. С таким страхом человек, сочиняющий музыку, в принципе не может жить. Потому что, кроме связи с природой, со звездами, с землей, с листьями, обязательно нужна освобожденность. Художник должен быть освобожден от всяческого страха. Так же, как исполнитель на скрипке, на виолончели, на фортепиано должен иметь свободные руки, так же композитор должен иметь свободную душу.

Я была в полном отчаянии. Я не жаловалась, но мои друзья, видимо, услышали мой отчаявшийся тембр голоса и тотчас откликнулись. В тот момент со всех сторон я получила поддержку. Друзья — исполнители, композиторы — нашли возможность пожить мне в Германии на стипендию: сначала три месяца, потом еще девять месяцев. Целый год я жила как стипендиат. (Там существует нечто вроде домов творчества. Проходит конкурс, и человек получает эту стипендию. Живет в тишине, на природе —

"дома творчества" расположены в деревнях, далеко от городов). Я там отдышалась. Освободилась от страха. Потом появилась возможность приобрести дом в деревне немножко ближе к городу, чтоб была все же связь и с культурной территорией, и одновременно осталась связь с землей, с тишиной. Я там живу из-за тишины.

МО Что Вы написали с 1991 года?

— После "Часослова" я написала несколько камерных и симфонических произведений.

Я сочинила пьесу под названием "Танцовщик на канате" для скрипки и фортепиано.

Затем в Японии я познакомилась с замечательным музыкантом — исполнительницей на древних традиционных японских инструментах кото Козои Саваи. Это совершенно потрясающий струнный инструмент, имеющий большую культурную традицию: в самом инструменте заложена глубинная философия. У Козои Саваи — ансамбль таких инструментов. (Можно использовать до 12 кото, они разного размера — есть теноровые, есть басовые). Саваи попросила, чтоб я пожила у нее неделю. Это была фантастическая встреча с музыкальными инструментами: я вставала утром и сразу начинала играть на кото. И написала пьесу "Рано утром перед пробуждением" для семи таких инструментов.

Следующая пьеса была написана по заказу Шенберг-ансамбля из Амстердама и голландского хора (камерный хор, камерный ансамбль). Для этого заказа я взяла стихи замечательного чувашского поэта Геннадия Айги. Мы с ним дружили еще в молодости, когда я училась в консерватории, а он — в литературном институте. Мы дружили кланами — поэты и консерваторы; мы ездили к ним в Переделкино, а они приходили на наши концерты... Еще тогда я написала цикл "Розы" на его стихи. После этого встречались мы редко, но дружба такая оставляет след и сохраняется на расстоянии. Поэзия его вся состоит из пауз — пауз тишины.

Для заказанной Шенберг-ансамблем пьесы я выбрала цикл Г. Айги "Теперь всегда снега", состоящий из пяти стихотворений. Первая часть "Ты — моя тишина" заканчивается тишиной... Мне кажется, что это сочинение получилось очень удачным. Премьера состоялась в июне 1993 года в Амстердаме. Прекрасный хор и прекрасный ансамбль с такой любовью его исполнили, выучив весь русский текст!

Затем я написала пьесу для клавесина и пяти струнных инструментов и посвятила ее И.С. Баху. Вернее, не Баху, а его хоралу, который он написал перед самой смертью — "Вот я перед твоим треном".

Потом — Концерт для виолончели и большого симфонического оркестра. Название я взяла тоже из стихотворения Айги — "И: празднество в разгаре".

Последнее сочинение я сделала по заказу американского квартета "Кронос" — знаменитого и очень, я бы сказала, "успешного" ансамбля, который включает в программу и серьезные, и развлекательные сочинения. Это и не рок, и не джаз, а некое креативное направление; оно обращено к молодежи, к модной молодежи, оно всегда авангардно и выводит из обыденности. Фантазия их не ограничивается чисто музыкальным; тут и жест, и слово, и цвет. Кроме того, "Кронос" включает в свой репертуар множество ориентальных, экзотических моментов. Например, приглашают исполнителя-африканца на ударных: он солирует, а они что-то делают в ответ. Воспользовавшись тем, что Кронос-квартет берет с собой на гастроли аудио- и видеотехников, я сделала партитуру, в которой как бы напластованы три квартета. Они записали один слой, затем с помощью наложения — второй, и это звучит из динамиков. На сцене же музыканты как бы реагируют на то, что идет из динамиков; получается корреспонденция: "здесь" и "там". Кроме того, в партитуре — три цветные строчки. Премьера — 20 января в Карнеги-холле.

МО Что вы можете сказать об "Аллилуйя"? Название праздничное, но многим слышится в музыке нечто апокалиптическое...

— В православной традиции в Евхаристии существует такой момент, который, пожалуй, отсутствует в других

христианских направлениях — эпиклеза, призывание Святого Духа. Когда вся община, как бы вибрируя в одном ритме, призывает Святого Духа спуститься на хлеб и вино, чтоб оно превратилось в тело и кровь Христово, не только Иисус Христос претерпевает смерть и воскресение, но и вся община готова умереть ради воскресения. Для каждого человека это очень страшно, но каждый человек прославляет этот момент. И такая Аллилуйя существует только в православной традиции.

Поэтому мне и хотелось сделать такое сочинение. По существу это Апокалипсис: человечество готово умереть ради просветления. Оно радуется этому моменту, радуется, прославляя в едином ритме, в единой вибрации, и готово к страшному ради просветления.

Православная традиция скрыта от очень многих людей — ее можно выявить только в чтении Св. Иоанна Златоуста, святых отцов... Подробное чтение этих книг дает истинное понимание. Многие же их не прочитали.

Это сочинение вне канона — сочинение концертное. Но мне хотелось в нашей концертной практике, в нашей музыкальной практике подчеркнуть момент, отличающий православную традицию. Вот почему для меня важным было сделать "Аллилуйю".

МО Вы часто обращаетесь к религиозной тематике. Это анализ природы духа или ...?

— Трудно об этом говорить... Мне не очень хочется говорить об этом... Это настолько интимный вопрос... И когда я говорю об Аллилуйе, то это тоже против моей воли...

В принципе, сейчас происходит профанирование всего сакрального. Пока люди боялись, отторгали от себя религию, я чувствовала, что если и я буду скрывать свое отношение, то это будет предательством. А сейчас, когда все позволено, тогда я ухожу в тень с этим... В последние годы, как только я заметила, что происходит профанирование, я сразу же стала отказываться на эту тему беседовать. Чтобы это осталось моей тайной. И перестала давать религиозные названия.

МО Что Вы думаете о развитии музыки XX века: и когда он начался, когда закончился или закончится, и шире — что такое музыка XX века?

— Видеть будущее, конечно, нам не дано. Прогноз на будущее выглядит немножко комично. Что же касается анализа XX века в музыкальном смысле, то тут можно многое сказать.

Первое, что можно было бы сформулировать (я чувствую и думаю, что это правда, многие об этом говорят): XX век по музыкальному материалу — энонристический век. С XX веком мы вступаем в новую эпоху, с точки зрения музыкального материала. Был громадный период линейного искусства; затем переходный период — развитие многоголосия; громадный период — гомофонно-гармонического искусства. И вот к концу XIX века случилось так, что вся семантика тонального искусства, с моей точки зрения, затвердела. Она тоже "заасфальтировалась". И все усилия XX века направлены на то, чтобы "растворить" эту сгустившуюся и затвердевшую семантику любой мелодией, любой последовательности. И композиторы, начиная с Вагнера, начинают растворять эту сформулированность.

Это актуальность нашего времени — растворить, чтобы вновь прикинуть к почве. Мне кажется, что эти усилия не только композиторов, но и художников тоже. Вот, например, кубизм. Это же тоже стремление раздробить семантику сначала на крупные куски, затем — все мельче и мельче. То есть, еще более размягчить эту почву, вскопать ее, размельчить, превратить в равномерную среду, которую затем подержать под паром и только потом что-то посеять и взрастить. XX век представляет собой состояние подготовки земли к севу. И это состояние почвы, музыкальной материи есть сонорное пространство, ярче всего выраженное у Лигети. Я думаю, что этот тип музыкального мышления рассчитан, может быть, тоже на три-четыре века.

Мне кажется, что мы сейчас переживаем варварский, архаический период этого состояния музыкального материала. В связи с таким осознанием нужно очень хорошо представить себе, как ведут себя разные аспекты музыкального языка в этом музыкальном материале. Как ведет себя ритм, как — аккорды, вертикальные построения, как — линия.

В линейной музыке, в гомофонно-гармонической и в сонорной аспекты музыкального языка функционируют совершенно по-разному. Мы видим, что в грегорианском хорале мелодия одна, а мелодия в гомофонно-гармоническом периоде — совсем другая. И в сонорном пространстве совершенно другие функции приобретают эти три основных аспекта музыкального языка.

Что произойдет дальше, нам, конечно, неизвестно. Мы можем только поставить себе задачи подготовить классический период этого состояния этого музыкального материала. А будущие поколения уже будут думать о том, как его трансформировать в постклассический период.

МО Это процесс только музыкальный?

— Думаю, что это всеобщее стремление искусства. В живописи, в поэзии я тоже вижу эту тенденцию. Самое главное, мне кажется, в том, что человечество перешло в ту фазу, где оно действительно ощущает потребность войти в свою душу, внутрь души. Тоска по утраченной душе.

Как мне представляется, было дионисийское искусство — классическое "вижу, знаю, понимаю" предмет, истину. Затем — фаустовская эпоха тоски по утраченному пространству, по неизвестному пространству. В наше время, когда пространство уже захвачено, это уже неактуально. И тогда — "все знаю и опять ничего не знаю" — тоска по утраченной душе. Она заставляет и науку, и психологию, и врачевание, и искусство обратиться вглубь себя самих, искать возможность там открыть какой-то оптимальный путь.

И в этом смысле состояние музыкального материала, музыкальная почва отражает эту тоску, потому что сонор-