

ное пространство есть внутризвукое пространство. Мы входим внутрь самого звука, в его свойство. С помощью него мы как раз можем войти внутрь человеческого “я”.

МО Имеет ли все это отношение к стилю эпохи? И как бы Вы определили в этом случае Ваш стиль?

— В принципе, я не стилист. Я стараюсь не думать о своем стиле — чтобы как можно внимательнее и сосредоточеннее узнать себя и свою глубину, а это не так просто. Для этого нужна максимальная сосредоточенность, внимание. А вопросы стиля, как ни странно, уводит человека от этой сосредоточенной внимательности. Стиль заставляет себя же повторять, это накладывает на человека некие оковы, которые вы не можете взять с собой в этот путь, в этот лабиринт, страшный лабиринт, в котором вы должны быть “без багажа”. Я предпочитаю состояние “пра-художника”, докультурного существования художника. Это для меня актуальнее вопроса о стиле. А когда я уже сделал свой эксперимент, может быть, искусствовед найдет стиливое обобщение...

МО Но можно ли освободиться от прошлого музыки, культуры — оно ведь все равно есть?

— Оно есть, но я стараюсь этот “багаж” с себя как-то “снять” — снять и постараться почувствовать себя докультурным человеком.

МО И все же, что сегодня Вас интересует из музыки прошлого?

— Очень многое. Мое отношение к прошлому, к настоящему таково: мне хотелось как можно больше впитать в себя то, что существовало и что существует. Овладеть всеми техниками. Не побояться потратить силы, время на то, чтоб развить свой талант воспринимающего (это разные таланты — композитора и воспринимающего). И когда это все воспринято — раэактуализировать свои воспринимательские способности, отстранить все то, что уже образовало некую почву, и дальше уже забыть о существовании этого воспринятого. Оставить весь багаж и остаться совершенно одной, без всяких лесов, без всяких лестниц, остаться только наедине с собой, взять на себя этот риск — войти в мое пространство без багажа.

Константное пристрастие — И.С. Бах. Если же брать XX век — Антон Веберн. Две идеальные фигуры прошлого и XX века.

Наряду с ними в разные периоды у меня были разные увлечения. Одно время — повышенное внимание к русской культуре, к Чайковскому, к Римскому-Корсакову, к Глинке. Затем — вдруг сразу Вагнер. Потом я обратилась к XVI веку. Далее — Шостакович и Прокофьев; Шенберг, Веберн, Берг. И, конечно, мои современники — Ноно, Лигети, Лютославский, Штокхаузен, Булез, Ксенакис, Кейдж.

Очень много композиторов из других стран — например, любимый мною Куртаг в Венгрии, Дэвис в Англии, Крамб в Америке... В Армении целая школа замечательных композиторов, с которыми я очень дружу — Тертерян, Айрапетян, Заграбян, Израэлян, Бабалян. Есть очень интересные композиторы в Азербайджане — Али-заде, в Татарии — Рафаэль Белялов, Рашид Калимуллин, Мирсаид Яруллин, Борис Трубин... Канчели в Грузии... Прекрасные ленинградские композиторы — Слонимский, Тищенко, Кнайфель... Живущий на Западе Виктор Суслин... Валентин Сильвестров, Леонид Грабовский на Украине... Я чувствую, что XX век дает очень хорошие плоды.

МО И Вы следите за их творчеством?

— Да, мы стараемся не пропустить премьеры друг друга.

МО Вы ставите очень сложные задачи не только перед собой, но и перед слушателем. Для кого вы пишете?

— Я пишу для идеального собеседника, для единоверца, думаю, что это тоже необходимо. Я понимаю, что в культуре должны существовать разные слои, удовлетворяющие духовные потребности широких масс, средних масс... Но существует еще и задача сделать что-то для узкого круга. Этот круг не закрыт ни для кого. Но если вы целый день занимаетесь какой-то сложной работой, не успели отдохнуть, не успели освободиться, приготовить себя к некоторому духовному усилию, то нужно отказаться от концерта. Пусть будет десять человек — это абсолютно неважно, лишь бы только не было людей, не готовых к этой работе... Я тоже бездарна как слушатель, если я устала — перед этим целый день сочиняла музыку. И мои друзья тоже. Поэтому я их очень прошу не приходите на мой концерт, если они устали. Они заразят своей бездарностью талантливых слушателей. Потому что нет более бездарной слушательской публики, чем композитор, который только что занимался собой, а потом пришел на концерт. Он просто в принципе не может быть талантливым слушателем. Бездарный кашляет, он спешит куда-то, ему скучно, он бездарен для того, чтобы воспринимать искусство. Нарисована роза, он смотрит на нее — “ну и что, ну — роза”.

Конечно, если зал будет полон, я буду просто счастлива: оказывается, таких людей не так уж мало, значит, этот узкий круг расширяется.

МО А из чего рождается Ваше сочинение? И как заказ сочетается с внутренней потребностью? И нужна ли Вам пауза перед следующим сочинением?

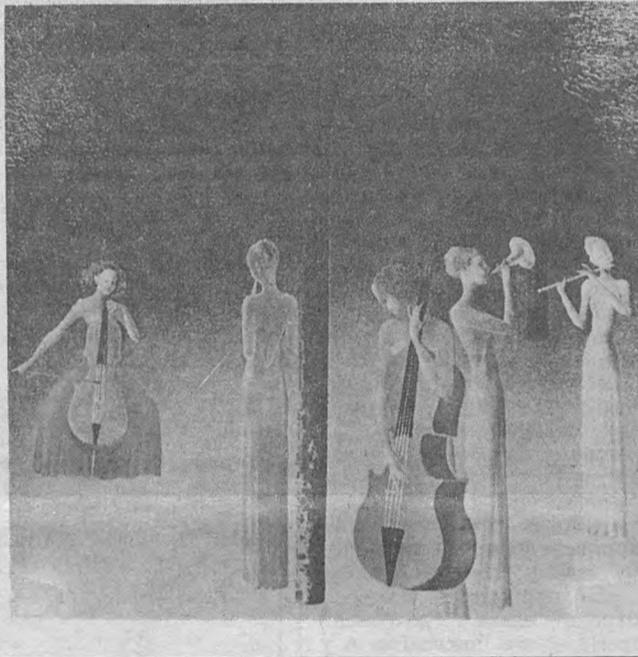
— Каждый раз по-разному, трудно выявить какую-то закономерность. Конечно, система заказов — это очень жесткая система. Не всегда так получается, чтобы сочинение выросло за оговоренный срок. Но я стараюсь, чтобы все-таки хватило времени. Чаще всего его не хватает уже на переписку.

Обычно я сразу делаю партитуру — но очень грязную, карандашом. Люблю не стеснять себя — это выходит из моего типа — человека больше интуитивного, чем ментального. Поэтому мне не хочется сразу писать чистую партитуру: это замедляет темп, а мне хочется не потерять стихию. Отшлифовкой и перепиской я занимаюсь потом. Но на переписку часто уже не хватает времени.

Система заказов, может быть, и не всегда благостная, все же дает ощущение, что исполнитель, который заказал эту вещь, нуждается в ней и обязательно ее исполнит. Реальность того, что это будет исполнено, обязательно рождает другое отношение — более точное, более ответственное. Я сравниваю прежние сочинения, написанные без заказа, с нынешними “заказными” — я вижу, что сейчас я делаю их намного точнее и лучше. Хотя... когда композитор пишет музыку, он приводит в себя такое состояние, что слышит целое произведение. Затем художник фиксирует свое иррациональное слышание в нотах. И в этом процесс превращения звуковой вертикали в звуковую горизонталь всегда есть потери. И нотная запись, и исполнение искажают первоначально слышимый звуковой столб. Конечно, идеального соответствия никогда не будет — боюсь, оно недостижимо в принципе. Но постепенно научаешься все точнее и точнее превращать вертикаль в горизонталь...

МО Как изменились Вы и мир вокруг Вас, если сравнивать с 60-ми, 70-ми, 80-ми, 90-ми годами? Как Вы себя сами ощущаете, глядя на себя и мир вокруг?

— Я не замечаю этого изменения сама. Когда меня спрашивают: “Был ли у меня скачок, перелом?”, я обычно говорю, что этого перелома не было. С другой стороны, я отмечаю, что я очень поздно родилась как художник, хотя



очень рано начала заниматься музыкой и была убеждена, что музыка — это мое дело, мое призвание, что больше я нигде не хочу жить, только в музыке. Я это поняла буквально в пятилетнем возрасте, когда появился инструмент, появилась музыкальная школа. Эта школа была для меня храмом, чем-то очень важным. Я с трепетом открывала дверь, шла по коридорам... Всюду были слышны звуки из классов. Дети играли очень простые вещи — трезвучия, гаммы, но в целом это образовывало некую сонорную ситуацию. Это было для меня что-то сакральное; чисто акустически — невероятное соединение... Мне было очень хорошо; это спасало от всей другой жизни, которая была неинтересной и серой, бедной, непривлекательной.

Но время шло, я занималась, тратила все силы, а еще не была готова... Лишь в 1965 году, когда мне было уже 34 года, состоялось мое художественное рождение. До этого я все время была “не готова”. Мало того, посмотрев в свою глубину, я поняла, что даже не хотела быть готовой. Я бы вот так определила — “принципиальная неготовность”. Но в 1965 году что-то произошло... Начиная с того момента я перестала быть ученицей. До тех пор я очень считалась с мнением моих учителей Н. Пейко, В. Шебалина... А в 65-м поняла, что самое главное для меня в проблематике современной музыки, может быть, искусства — не генератор, а фильтр. Сонористическое пространство, в котором мы находимся, слишком богато. Оно настолько выразительно, что искусству даже столько не надо. Искусству, может быть, в этом состоянии нужны скорее фильтры, чем генераторы. Потом я поняла, что еще нужно для настоящего искусства: внутренняя организация, внутреннее торможение, внутреннее сопротивление этому богатому материалу в виде формирования. С одной стороны, не потерять стихию, с другой — осуществить это сопротивление агрессивному стихийному материалу формированием. Но это позже.

А тогда, обретя свою “первую ступеньку” понимания, я написала сочинение “Пять этюдов для контрабаса, арфы и ударных”. Это миниатюры, маленькие пьесы. До тех пор я хотела писать для театра, балет сочинять, симфонии... Но поняла: нет, ни в коем случае. Надо сделать миниатюры. И миниатюры шепотом. Я выбрала инструменты, которые почти беззвучны. Арфа — тихий, нежный инструмент; контрабас — намеренно приглушенный; ударные так трактованы, что в партитуре совсем мало звуков. И вот с этого момента я поняла, что не буду обращать внимания ни на кого другого; буду делать, как мне нравится... Это, конечно, не значит, что я потом только шепотом произносила себя. Но слышание мира уже стало другим. И с этого момента началось художественное раз-

витие. А дальше, по-моему, идет все время одно и то же — я не замечаю разницы.

МО Как Вы относитесь к пастернаковской формуле: художник “вечности заложник у времени в плену”? Чувствуете ли Вы ее давление?

— Это очень актуальный вопрос, о нем можно думать... Безусловно, это так. В этом смысле самое важное — это преобразование времени, превращение времени астрономического в сущностное время... Превращение астрономического времени, текущего как бы по горизонтали, в вертикаль, которая и есть сущностное время. Мне кажется, что музыка — наиболее подходящий материал для этой задачи. Поэтому мне так приятно было сделать стихи Элиота. У него есть “Четыре квартета”, за которые он получил Нобелевскую премию. В них Элиот как раз занимается этой проблемой. В центре стоит число 4: квартет, четыре времени года, четыре состояния, четыре возраста. И — четыре времени: настоящее, прошедшее, будущее, но есть еще четвертое — вне времени. Достижение этого времени через огонь, через преобразование, через сожжение, через Апокалипсис.

Для меня очень важно сущностное время, отличное от обыденного времени. В музыке это наиболее ярко проявляется, например, у Баха. Астрономическое время, событийное время... Вот события: евангелист рассказывает. Вот — драматическое время — включаются персонажи... И вот — четвертое время: ария. Время застывает, исчезает. Это — сущностное время, время, текущее по вертикали.

Вертикаль и горизонталь для меня — самые важные символы. Как-то давно я проснулась и почувствовала толчок — как будто время переключило свое направление. Оно было во сне вертикальным, а после того, как проснулась, превратилось в горизонтальное. С тех пор я понимаю, что это значит: “В плену у времени”, и что мы должны сделать. Снова превратить горизонталь в вертикаль.

МО Кем Вы чувствуете себя здесь, в России? Гостем? Где Ваш дом?

— Я еще не поняла. Мне все-таки кажется, что мой дом там, где мой письменный стол. Где есть тишина, где я могу работать. В то же время я с трепетом, с волнением еду снова в Москву, в Казань... Трудно сказать... Может быть, Земля — это мой дом.

МО Судьба русских художников — уехать из России и смотреть на нее издали. Это дает какое-то новое понимание того, что осталось здесь?

— Да, безусловно. Когда живешь на расстоянии и не встречаешься повседневно с тем негативным, что мы здесь ощущаем, то впечатление становится более глубоким. Русский, из России: это ощущение становится более драгоценным, и вы начинаете находить те черты, которые отличают вас в лучшую сторону от всех других. А пока вы живете здесь, вы слишком критичны... И ваше мнение необъективно, слишком болезненно; вы начинаете искать негативное слишком активно. А там успокоенность, личная безопасность дает вам возможность глубже воспринять саму суть русского человека.

МО Часто ли Вы даете интервью?

— Стараюсь вообще не давать, но не получается.

МО Появилась “мода” на Вас. Как Вы воспринимаете свою известность?

— Вся моя жизнь прошла совершенно в ином ключе. Мы (я имею в виду определенный круг композиторов) были настроены заниматься чистым искусством, не приспособленным к каким-то установкам, мнениям, моде — сосредоточенно думать о том, что хочет сама музыка, музыкальный материал, в котором мы живем...

Поэтому я ощущаю внезапное изменение своей судьбы как большую опасность. Я вспоминаю древний китайский трактат, где написано про художников: как только они замечали, что имя становится известным, меняли его. Они снова хотели стать неизвестными. Потому что есть действительно большая опасность — рассредоточиться.

МО Как построен Ваш день?

— Он совсем не построен, потому что я все время ненасытно занимаюсь музыкой... всю жизнь, начиная с пятилетнего возраста, мне хочется заниматься музыкой, а меня вынуждают от нее отодвинуться — я должна о ком-то позаботиться, что-то бытовое сделать, одним словом — у меня боль все время, тоска по тому, чтобы заниматься столько, сколько мне хочется.

Я думаю, что эта “болезнь души” появляется у меня тогда, когда я отхожу от своей основной линии. А основная линия — та, которая предназначена человеку от рождения, даже, быть может, до рождения: некий путь, который дан нам. Человек может раньше или позже найти его, а может и не найти; может, найдя, сойти с него под влиянием обстоятельств или людей и не осуществить предназначения... Для меня это катастрофа — быть не на основном своем пути.

Сейчас, между прочим, у меня болит душа реже. Мне часто удается заниматься музыкой столько, сколько хочется. Поэтому день у меня никак не построен, он весь в музыке.

