

Андрей Волконский: не думаю, что был авангардистом

Оксана Дроздова

— Андрей Михайлович, вы, кажется, учились у гениального румынского пианиста Дину Липатти. И вам не хотелось самому стать пианистом?

— Я получил раннее музыкальное образование в Женевской консерватории, в классе профессора Джонни Обера, а также действительно Дину Липатти, который был другом нашей семьи. Дину Липатти был прекрасным пианистом, но преподавать умел не так хорошо, как играл на рояле. Поэтом матери я часто говорил, что не хочу быть пианистом, и даже прятался от Липатти, когда он приходил к нам домой.

— В вашей автобиографии, сохранившейся в архивах Союза композиторов, указано, что в 1946—1947 годах в Париже вы брали уроки композиции в студии Нади Буланже.

— Да, это очень смешная история. Когда я поступал в Московскую консерваторию, надо было заполнить анкету, указав, у кого я учился. Помимо Дину Липатти я указал и Нади Буланже, потому что это хорошая «фирма». На самом деле я никогда у нее не учился и даже никогда не видел! Через несколько лет Нади Буланже была в Бухаресте и встретила там с Арамом Хачатуряном, который ей сказал: «А у нас в Москве есть ваш ученик — Андрей Волконский». А поскольку у нее были тысячи разных учеников и она не могла их всех помнить, она сказала: «Да-да, я его прекрасно помню». Затем она приехала в Москву и разыскивала меня в качестве своего ученика. А еще через несколько лет в Монте-Карло состоялся юбилей Нади Буланже, и я даже получил приглашение как ее ученик. Вот такая комичная история. Уже потом я говорил правду, но развеять этот бред так и не удалось. Самое смешное, что она сама это подтвердила, и тут уже никуда не денешься.

— Когда вы начали сочинять музыку? Сохранились ли какие-нибудь детские опыты композиции?

— Музыку я начал импровизировать, наверное, лет с пяти, но детских опусов у меня не осталось.

— А какие воспоминания остались у вас о Московской консерватории?

— Помню, сразу после поступления в консерваторию мне предлагали вступить в комсомольскую организацию. На это я всегда не без иронии замечал, что только что приехал из капиталистической страны, не чувствую себя достойным, мне нужно тщательно изучить устав, обязанности комсомольца. Так продолжалось года два-три. Потом, когда меня начали ругать за «формализм», устно и в газетах, перестали и предлагать вступить в комсомол.

— Как складывались ваши отношения с преподавателями консерватории? У кого вы учились?

— Отношение к преподавательскому составу у меня складывалось скорее не по учебной линии, а исходя из человеческих качеств. К некоторым преподавателям я ходил, даже не числясь в их классе. По композиции я был в классе Ю. А. Шапорина — добрейшего человека, но музыку его я не знал и не воспринимал. Помню премьеру его оперы «Декабристы», он пригласил всех своих учеников и потом спрашивал мое мнение. Я тогда сказал: «Да, Юрий Александрович, это опера». Но ведь это правда опера, это же не симфония! Очень трудно было оценить эту музыку, обижать мне его не хотелось. Вообще занятия в консерватории я посещал плохо, пропускал все, мне это было неинтересно.

— Неужели действительно все неинтересно?

— Все, кроме лекций по полифонии строгого стиля. Лекции по этому предмету читал в то время С. С. Богатырев — декан теоретико-композиторского факультета. Все педагоги жаловались на то, что я не посещаю разные предметы, а он не верил, возражая: «Волконский — мой самый пунктуальный ученик». Он однажды спросил, почему я всегда так аккуратно выполняю его задания. Я ответил: «Мне это нравится», на что профессор с удивлением заметил: «Совершенно напрасно». Вероятно, полагал, что молодым композиторам лучше сочинять музыку в современном стиле.

— А что-нибудь из воспоминаний о соучениках?

— Мне вспоминается экзамен по народному творчеству. Помню, как мы ходили по коридорам консерватории с моим другом Сидельниковым и орали во всю глотку: «Измучен, истерзан работой трудовой, идет, как тень загробная, наш брат мастеровой». Кто-то из преподавателей, выглянув из класса, недоуменно спросил: «В чем дело? Что происходит?» Мы отвечали: «Готовимся к экзамену, нам надо...» Очень нам нравилась эта блатная интонация.

— Андрей Михайлович, вы создатель ансамбля старинной музыки «Мадригал». Расскажите его историю.

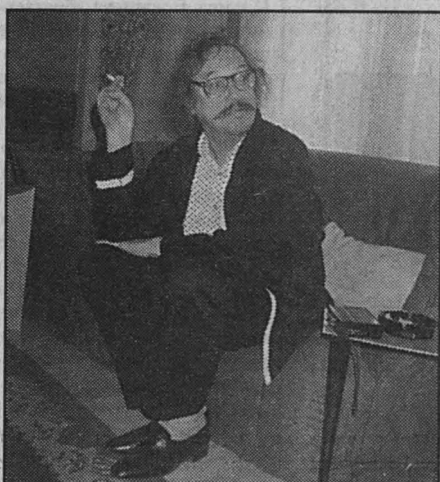
— Как утверждали ансамбль — это хороший рассказ. В 1963 году я был вызван в Министерство культуры как представитель Союза композиторов неким Болдыревым. Бывший авангардист, раскаявшийся формалист, у которого были «грешки» в 20-х (Болдырев занимался электронной музыкой). — О. Д., он предложил мне написать советский свадебный марш для использования его в брачных церемониях ЗАГСов. Я был страшно рассержен, услышав это предложение, и возразил, что у меня масса неисполненных сочинений, предложил исполнить их сначала, а затем уже говорить о заказах. Для обсуждения этого вопроса мы направились к начальнику управления музыкальных учреждений музыковеду Г. А. Щепалину. Тут пошел бурный разговор, и я сказал: «Я упираюсь в стену — весь мир сговорился мешать публике и мне самому слышать мои сочинения. Мою музыку не исполняют, запрещают. Я никогда ничего не посылал за границу, но моему терпению может наступить конец, и я изменю свое мнение». «В таком случае перед вами будет уже не одна стена, а четыре». Трудно было выразиться яснее. Тогда я ответил: «Кстати, о стене, знаете ли вы, что ответил молодой Ленин, когда его в первый раз вызвали в царскую полицию? Стена-то гнилая, только ткну — она и развалилась». Разговор дошел почти до крика, и я ушел, хлопнув дверью.

Андрей Волконский — фигура легендарная. Композитор и исполнитель, создатель выступающего по сей день ансамбля старинной музыки «Мадригал», родоначальник целого направления в музыкальном искусстве — послевоенного русского авангарда, он родился и вырос в Швейцарии. Но, начав творческий путь на родине предков, русских князей Волконских, в 1973 году снова оказался на Западе. В России с тех пор не бывал. На Западе известен как композитор, исполнитель, русский князь и крупный общественный деятель — один из кураторов Беляевского фонда (организации, которая уже два столетия оказывает помощь русским музыкантам-эмигрантам).

Волконский живет на юге Франции, в красивейшем городке Экс-ан-Прованс близ Марселя. В доме под названием «Тюльпан». Из музыкально-исполнительских занятий теперь наибольшее предпочтение отдает игре на клавишине и выступает в концертах с сольными программами.

О своем происхождении Волконский рассказывать не любит. Он принадлежит к старинному русскому княжескому роду, ведущему начало от Рюрика. С родом Волконских были связаны выдающиеся русские мыслители, музыканты. Дальними предками Андрея Волконского были М. В. Ломоносов, декабрист С. Г. Волконский, князья Раевские. В родстве с ним состояли также С. В. Рахманинов, П. А. Столыпин.

Поэтому через год мой вторичный визит к Щепалину по поводу утверждения ансамбля обещал быть неудачным. Действительно, Щепалин принял меня очень плохо, сразу ответив, что Министерство культуры не заинтересовано в создании ансамбля старинной музыки. Я не знал, что ему сказать, поэтому нагло, почти в отчаянии вдруг заявил: «Но я совсем не собираюсь делать ансамбль старинной музыки. Я хочу сделать камерный ансамбль певцов, который будет специализироваться на советских операх и развозить их по колхозам». Я развивал эту идею, рассказывал ему невесть что. Это звучало неправдоподобно, скорее в плане юмора. Неожиданно Щепалин оттаял: «А, ну тогда другое дело, в добрый час, я вижу, вы стали благоразумнее. Продолжайте в том же духе, и мы пойдем друг друга», — и... утвердил. В результате этого бреда и появился ансамбль, пока без названия.



— Как вам удалось дать ансамблю имя?

— Сначала он назывался «Вокальный ансамбль». Мне понравилось более двух лет, чтобы допустили слово «Мадригал». «Что еще за «Мадригал», — спрашивали чиновники, — это имя обезьяны?» Некоторые партийные деятели еще замалчивали его до последнего часа, но в конце концов уступили.

— «Мадригал» гастролировал по всей стране. Андрей Михайлович, какие моменты вам более всего запомнились?

— В нашем первом турне имели место два случая, о которых стоит рассказать. Первый — в Орджоникидзе; министр культуры республики, важная дама, приняла меня отдельно, чтобы доверительно сообщить, что первый секретарь партии, который почтил нас своим присутствием, оставил свой выбор на одной из наших певиц. Он наметил девушку, честное слово, очень красивую, эквадорку по национальности. По простоте душевной министр предупредила меня, что в момент отъезда на вокзал к певице подойдет несколько человек, которые ее увезут и «о ней позаботятся». Она меня заверила, что через три дня певица к нам присоединится. Я бросился сообщить всем, кроме, разумеется, самой виновницы. На перроне мы образовали заслон вокруг нашей Беатриче, которая ни о чем не подозревала. «Лица» не рискнули приблизиться, и первому секретарю пришлось остаться ни с чем.

Другой случай был в Краснодаре. Выходя после концерта, я был осажден массой людей. «Извините нас, нам не удалось достать билетов. Мы весь концерт стоим на улице и надеемся, что...» Я всех возвратил, и мы все повторили.

— Как строились ваши концерты?

— В программах были в основном экскурсии в далекое прошлое, и я не имел никаких запретов. Но мне пришла в голову злополучная идея исполнять русскую духовную музыку. Я поставил в программу три церковных песнопения одного автора XVII века. Художественный директор филармонии, товарищ Гринберг, который санкционировал все мои программы, пожелал послушать. Затем он кинулся в кабинет к телефону. Позже сообщил: «Мы не можем это пропустить, потому что это религиозная пропаганда». — «Но ведь в нашем репертуаре много духовной музыки!» — «Да, но то поется по-латыни, люди не понимают». — «Однако иконы прекрасно экспонируются в музеях, никому и в голову не приходит сказать, что это религиозная пропаганда». — «Иконы, видите ли, оказывают разное пассивное воздействие, тогда как пение молитв со сцены — это уже активное воздействие на массы». Ничего не поделаешь, пришлось подчиниться. В провинции я позволял себе исполнять знаменитые русские духовные песнопения. Чтобы никого не огорчать, они не включались в программу: мы всегда пели их на бис.

— Андрей Михайлович, как произошла эмиграция?

— Эмиграция случилась из-за того, что я хотел эмигрировать. За десять дней до отъезда начались анонимные телефонные звонки с угрозами и ругательствами вперемешку. На вопрос, кто говорит, каждый раз отвечали: «Русский человек!» Это было очень неприятно. Тем не менее я доехал до Вены, затем у меня была готовая виза в Швейцарию. Некоторое время я жил в Швейцарии, затем переехал во Францию.

— Как складывалась ваша жизнь в первые годы после эмиграции? Ведь для вас это было в какой-то степени возвращением?

— Я вырос на Западе, думал, что не буду здесь эмигрантом — знаю язык. Но, во-первых, за отрезок времени от моего детства до возвращения западный мир изменился, а во-вторых, у меня был советский опыт жизни: какие-то выработались советские привычки, например, пойти к начальству. Если датчанин переезжает жить в Италию, то у него не будет таких проблем, так как дело даже не в перемене страны, а в перемене строя. У меня это получилось два раза в жизни: когда меня привезли в Россию, я начал вырабатывать у себя защитный панцирь, который впоследствии на Западе оказался совсем ненужным и непригодным. Постепенно я от этого очищался.

— Многие считают, что, попав на Запад, человек перестает писать.

— Такая проблема может существовать. Но, я думаю, это происходит потому, что мы, живя в какой-либо тоталитарной системе, постепенно теряем чувство ответственности. Свобода — очень тяжелый груз. Один человек сказал мне: «Мне было легче писать, когда было все запрещено, а здесь можно все, и мне трудно».

Многие упрекали меня за то, что я мало пишу. Но сильно развитое этическое начало позволяет мне писать только то, что я считаю в данный момент честным. Я даже не думаю, что был авангардистом — это из честности; просто нечестным было бы писать так, как это делал в те годы К. Молчанов. Когда я перебрался на Запад, стал ездить на всякие авангардные фестивали, то наслушался столько плохой музыки, что писать в этом направлении мне показалось уже нечестным.

— Андрей Михайлович, а чем занимается Беляевский фонд, где вы служите куратором?

— Когда я был назначен куратором Беляевского фонда, эта организация занималась только благотворительностью. Сейчас его деятельность изменена коренным образом, фонд вернулся к своим первоначальным обязанностям — помогать русским композиторам и исполнителям, оказавшимся в эмиграции.

— В 1981 году появился ансамбль Нос Опус, основанный вами в Женеве. Вам было неуютно без «Мадригала», без ансамбля старинной музыки?

— Да, этот ансамбль появился, продолжая традиции «Мадригала». Он просуществовал четыре года, за которые мы создали несколько дисков старинной музыки, объездили много стран с концертами. Название ансамблю было дано по начальным словам цитаты из Вергилия Нос опус labor est — «Работа видна».

— А почему ансамбль так быстро прекратил свою концертную деятельность?

— В Европе мало постоянно действующих ансамблей. Все делают пять или шесть вещей одновременно. Не бывает так, чтобы музыканты исполняли, скажем, только старинную или современную музыку. Мы продержались несколько лет, потом наша деятельность начала скисать, потому что музыканты разъехались по разным городам мира.

— Вы сами жили в разных странах — в Швейцарии, Германии, Италии, теперь во Франции.

— У меня была огромная страсть к Италии. Когда я увидел Флоренцию, это был шок. Я стал ездить в Италию два раза в год, потом три, пять, и в конце концов поселился там. Я и теперь туда езжу. Потому что там такая концентрация гениальности на один квадратный сантиметр, какой я нигде не встречал. И я не знаю города, в котором искусство было бы настолько сильно развито.

Сейчас я поселился в Экс-ан-Прованс, потому что это город молодой. Несмотря на то, что это провинция, здесь находится один из университетов, на улицах всегда много молодежи и жизнь кипит.

— Что вы думаете о современной музыке во Франции и вообще на Западе?

— Теперь по сравнению с пятидесятью годами появилась национальная разность. Вначале было интернациональный серийный стиль. Все писали более или менее одинаково, хотя Берно, конечно, отличается от Булеза. Чувствуется, что он южный человек. Теперь опять стали появляться музыкальные зоны, регионы. Может быть, это началось с поляков. Польская школа выдвинулась первой.

— И что вы думаете о современных композиторских техниках?

— Я могу ответить на этот вопрос. С моей точки зрения, композиторской техники вообще не должно быть. Это очень плохо, когда появляется техника. Поясню: каждое произведение есть своеобразная задача, и она порождает свою технику. Это та же проблема, что и с гаммами. Детей заставляют учить гаммы, но потом гаммы становятся кирпичиками, которые вставляются в музыку. Из-за этого, например, многие исполнители механически играют концерты Моцарта. Потому что они играют отдельно выученные гаммы. А ведь они должны звучать в контексте. Вот то же самое относится и к произведению, и к композиторской технике вообще.

— Последнее: почему вы ни разу не приехали в Россию с тех пор, как эмигрировали?

— Незачем. Все свои проблемы я уже оставил.