

Гия Канчели в доме творчества

Вам это может показаться странным, — объяснил Гия Канчели, когда в Нижнем Новгороде, где проходил сахаровский фестиваль с его участием, я обратилась к нему с просьбой об интервью, — но все эти годы я испытывал стыд за те несколько строк, опубликованных в «Московских новостях», где, признавая яркий талант Астафьева, выразил отрицательное отношение к его рассказу, показавшемуся мне тогда оскорбительным. Я был абсолютно не прав. Я все время думал, что, может быть, судьба сведет меня еще раз с вашей газетой, чтобы публично извиниться перед Астафьевым.

Гию Канчели, одного из крупнейших композиторов современности, его коллега Родион Щедрин назвал «аскетом с темпераментом максималиста». Выказывание касается творчества Канчели, но, думается, и его характера тоже. Выступая в феврале этого года с лекцией «Шкала ценностей» в залцбургском Моцартеуме, Гия Канчели подчеркивал, что достигнуть творческого равновесия по плечу лишь тем, кто обладает внутренней культурой, природной скромностью и высокой нравственностью. Мне кажется, добавил он к этому в Нижнем Новгороде, человеческие чувства во все времена остаются неизменными. Все вокруг меняется, а люди — прежние со своими простыми переживаниями.

— Патриотизм, если брать историю с Астафьевым, тоже к ним относится?

— Любовь к своему народу, как и любовь к матери, отцу, детям, — слишком интимное чувство. Я не люблю высокопарных слов, но уже много лет эта любовь к своей родине, которая живет в каждом из нас, переживает у меня с отвращением к ее гипертрофированному выражению. Особенно я почувствовал это в конце 80-х — начале 90-х годов, когда началось так называемое освободительное движение, к власти пришел Гамсахурдия и за него проголосовало чуть ли не 80 процентов населения. Эти годы были для меня невыносимы. Беда не в том, что появился человек, олицетворявший собой крайнюю форму национализма: была подготовлена почва, чтобы он повел за собой массы людей. Разум, логика уже не существовали. Я знал, что это кончится крахом, и сейчас мы видим это на практике. Мне кажется, многие уже начали это понимать.

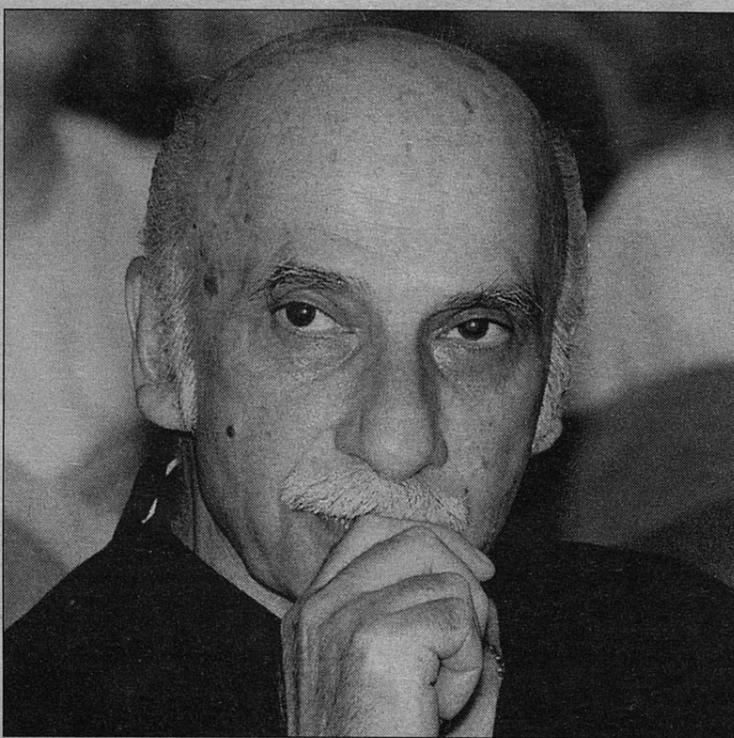
— Тем не менее ваша жизнь связана с Робертом Стуруа, Георгием Данелия, Джансугом Кахидзе. Вам приятнее работать с людьми своей национальности?

— Я не могу сказать, что с Кахидзе мне приятнее работать, чем с Башметом. Или со Стуруа легче, чем с Гидоном Кремером или с Ростроповичем. Все зависит от индивидуальности. Другое дело, что, поскольку я работал со Стуруа и Кахидзе всю жизнь, взаимопонимание между нами несколько иное, и особенного желания работать в театре с новым человеком у меня нет. Потому что мне хочется это делать только со Стуруа, только с Кахидзе, но если со Стуруа это получается, с Кахидзе все гораздо труднее: уже 9 лет как я уехал из Грузии.

— Почему вы уехали?

— Совершенно случайно. Видимо, я счастливый человек, хотя пишу трагичную музыку.

Совершенно случайно в 1991 году я получил стипендию Немецкой академии искусств, год прожил в Берлине в прекрасной старой квартире, с прекрасным роялем, с очень хорошей стипендией, но это все кончилось, а в Грузии ситуация еще больше ухудшилась. В то время я получил первое предложение написать музыку и на гонорар смог жить дальше. Тогда я решил: пока



НАТАЛИЯ ПОРЯНОВА

у меня будет материальная возможность, я буду работать за границей. Но последовало столько предложений, что за 9 лет я написал около 20 сочинений крупной формы. До 1995 года я жил в Берлине, потом получил предложение от антверпенского симфонического оркестра написать для них сочинение с условием, что они исполнят его первыми. Антверпен настолько мне понравился, что я почувствовал: мне надо обосноваться там. И по сей день я живу в Антверпене.

— Вы тоскуете по Тбилиси?

— Очень тоскую. Была три-четыре раза в год. В Антверпене я чувствую себя так, как раньше в доме творчества, куда уезжал на несколько месяцев писать музыку. В Тбилиси, даже если мне очень хочется поработать, у меня ничего не получается — там другая жизнь, другой ритм, звонки, встречи, какие-то дела и т.д. А в Антверпене я от всего этого изолирован и могу сидеть с утра до ночи каждый день, что я и делаю. Иначе этих 20 новых названий не появилось бы. Но, конечно, если бы я не работал, я бы не смог там жить.

— Принято считать, что художник получает творческий импульс, преодолевая сопротивление среды. А вы плодотворно работаете в спокойной обстановке.

— Автор одной из статей обо мне, появившейся в лондонском журнале, высказывает мысль, которая переключается с вашим вопросом. Он пишет, что после распада СССР в моей музыке пропало чувство протеста и она стала более обтекаемой, более спокойной. Я с этим категорически не согласен. Боль, которую я испытывал до 90-х годов, никуда не исчезла и даже углубилась. Дело не в том, что я далеко от своей страны, и у меня есть свет и тепло. Мыслями я все время там, где нет этого света. Я не знаю, что такое протест в музыке. Наверное, автор статьи видит его в острых динамических сопоставлениях, когда после тихой музыки на публику обрушивается шквал всего симфонического оркестра. Например, в музыке Шостаковича главное для меня не протест, а великая боль. Многие пытаются ее передать, но только у людей гениальных она превращается в боль всего человечества.

— То же самое, видимо, можно сказать о вашем друге Шнитке.

— Шнитке я отношу к людям масштаба Шостаковича. Альфреда я не только любил, боготворил, обожал, преклонялся перед ним, но в какой-то мере я ощущал, что и ему общение со мной доставляло радость.

— Как началась жизнь счастливо

го человека, пишущего трагическую музыку?

— Когда в молодости я приступил к работе с Робертом Стуруа, мне приходилось писать огромное количество музыки, которая могла бы звучать в цирке, в кабаре, на похоронах, в кафе-шантане, в дискотеках. В кино я писал музыку к фильмам Георгия Николаевича Данелия («Не горюй», «Кин-дза-дза», «Мимино»). Наедине с собой я сочинял то, что сам себе заказывал, подражая, что крупное музыкальное произведение должно иметь нечто общее с театром, со сценой. Когда я писал, допустим, симфонию, то ощущал себя и композитором, и режиссером, и осветителем, и хореографом, это был целиком мой театр. Я не знаю, будет ли моя музыка востребована через 20, 30, 50 лет, но знаю, что сегодня во время ее исполнения иногда наступает такая тишина, которая побуждает меня думать, что этот театр вызывает определенный интерес у публики.

— Чем вы это объясняете?

— Прежде всего — великими именами исполнителей. Если Юрий Башмет, Гидон Кремер, Мстислав Ростропович, Курт Мазур заинтересованы в том, чтобы играть мою музыку, это один из факторов ее востребованности. Например, я написал для Гидона Кремера сочинение, которое длится 45 минут. «Lament».

— Жалоба.

— Я бы сказал: стенание. Могу похвастаться, что Гидон, впервые исполнивший его в Гамбурге и поменявший из-за него свою расписанную на 2 — 3 года вперед программу, сыграл его 30 с лишним раз. Может быть, исполнителей и слушателей привлекает мой простой язык. Возможно, к концу XX столетия произошла переоценка ценностей, и авангард, пришедший в 50-е годы и сыгравший огромную роль в развитии музыки, к великому сожалению, не стал достоянием филармонической жизни.

— Он неинтересен, недоступен?

— Я не могу сказать, что он неинтересен или недоступен. Среди крупных авангардных композиторов есть люди необычайно талантливые. Возможно, их еще станут так же много играть, как сегодня играют Шёнберга, Веберна, Берга. Мне кажется, или еще не пришло время авангарда второй половины XX века, или появилась потребность, наряду с авангардом, в какой-то другой линии, существующей в музыке Арво Пярта, польского композитора Гурецкого, в моей музыке с ее довольно простым языком. Я хорошо понимаю, какое раздражение вызывает она у композиторов и апологетов авангардизма. Но уверен, противоположные направ-

В 1986 году журнал «Наш современник» (№ 5) напечатал рассказ Виктора Астафьева «Ловля пескарей в Грузии». Разразился скандал: грузинские писатели обвинили автора в клевете на грузинский народ. Ту историю благополучно забыли, но не все. Все это время о ней помнил композитор Гия КАНЧЕЛИ

ления смогут прекрасно сосуществовать друг с другом. Представьте на секунду, как в свое время поклонники Сибелиуса относились к музыке Шёнберга, и наоборот. Но к концу XX столетия все стало достоянием самых лучших оркестров, самых лучших дирижеров. Все помирилось. Путь развития музыки не может прерваться. Разговоры о том, что какие-то жанры умирают, мне кажутся надуманными.

— Какой людской потребности отвечает музыка?

— Сложный вопрос. Без музыки жить не может никто. Меня удивляют претензии к поп-музыке, рок-музыке, что она все заполонила и молодежь больше ничем не интересуется. Я смотрю на это спокойно. В той же поп- или рок-музыке есть блестящие образцы жанра. Творчество такой личности, как Стинг, — очень высокое искусство. Другое дело, что эрзац-музыка устраивает 90 процентов слушателей, а Стинг находит понимание лишь у 10. Но то же самое происходит и в симфонической и камерной музыке. Музыка любого классика — все же элитарное искусство. Оно не рассчитано на массы и не должно быть на них рассчитано. Когда приводят в пример Оду к радости из Девятой симфонии Бетховена, это совсем не значит, что его последние квартеты и даже симфонии популярны в народе. И не должны быть популярны. Когда появился французский ансамбль Swingle Singers, вдруг люди на улицах стали нависывать темы парит Баха или его прелюдий, потому что Swingle Singers исполнял их в своей обработке. Но от этого Бах не стал всенародным композитором.

— Вас не смущает такая трактовка Баха?

— Совершенно не смущает. Если это хорошо сделано, а это было сделано великолепно, то мы имеем ту же музыку Баха в сопровождении скромного ударника и пение, по манере близкое джазу. Это вовсе не означает, что я могу принять все, что делается в таком направлении, просто хочу повторить, что, к великому сожалению, а может быть, к счастью, добротного, высокого, высоко культурного всегда бывает меньше, чем пошлого, плохого.

— Вы родились в стране, где роль фольклора огромна как нигде. Вы используете его в своей музыке?

— Многоголосное грузинское пение настолько уникально, что для людей, родившихся и воспитывавшихся в Грузии, оно — составная часть мышления. Когда-то цитаты из фольклора у нас считались обязательными, без них сочинение могли и не исполнить, и не приобрести. Но я никогда не пытался использовать фольклор в своей музы-

ке: его же не народ создавал, а гениальные анонимы. Я понимаю величие этого явления, но не могу понять, как такое могло быть сочинено и на протяжении столетий веков не исчезнуть. Удивительно, что эти трехголосные песни характерны для всех уголков Грузии, но всюду разные. Это еще одна загадка. Счастье, что существуют такие вопросы, на которые нет ответа.

— Как вам пишется свободнее: по заказу или по своей инициативе?

— Если считать заказом предложение, все меняется. В начале 90-х, когда мне надо было платить за квартиру, я не отказывался ни от чего. Сейчас из четырех предложений оставляю одно. Я абсолютно свободен, потому что никогда не бывает очень уж конкретных предложений. Но я всегда себя ощущал свободным — и при советской власти, и после нее. Музыка — понятие абстрактное, не связанное со словом. Мне, видимо, во всем повезло. Когда я начал писать музыку, уже была оттепель, в застой я мог писать что хочу, потому что мое экономическое положение решалось гонорарами за фильмы. И мне было безразлично, будут играть мою музыку или нет.

— Вам не хотелось, чтобы она была услышана?

— В отличие от музыки Сильвестрова или Шнитке, мои сочинения исполнялись, потому что язык мой устраивал даже официоз. Моим близким друзьям, так называемым авангардистам, говорили: вот, пожалуйста, музыка и простая, и современная, и нравится аудитории, а вы пишете ерунду какую-то. Мне было всегда неловко, и я всегда это говорил Альфреду, и Вале Сильвестрову, и Арво Пярту. Когда советская власть кончилась, меня стало поддерживать логово рыночной экономики: Германия, Голландия, Соединенные Штаты Америки. Меня так много играют, что я могу перестать писать музыку.

— Тем не менее после «Стикса» вы уже заполняете новые нотные листы.

— Обычно я работаю с инструментом и вожу с собой японский мобильный электророяль. Шостакович работал без инструмента, Альфред — без инструмента. А Стравинский — всегда у рояля. В Тбилиси и Нижнем Новгороде я оркестровал, это возможно без инструмента, а в Антверпене я не вставая буду работать по 14 часов, чтобы успеть сдать издательству очередную партитуру, по которой должны изготовить оркестровый материал для симфонического оркестра. Это так называемый скандинавский проект, производство для симфонического оркестра длительностью в 25 минут, в октябре оно будет исполнено в Осло, Гетеборге и Копенгагене. Условно сочинение называется «Al niente». Уменьшение звука в партитуре обозначается: *diminuendo al niente*. Примитивно выражаясь, до ничего. Я решил так и назвать новую работу, поскольку в ней все время применяю этот термин.

— Та самая тишина, что возникает в музыке.

— Может быть. Музыка приходит к тишине, и тишина рождается из музыки.

Ольга МАРТЫНЕНКО

ДОСЬЕ «МН»

Гия Канчели родился в Тбилиси 10 августа 1935 года. В 1963 году окончил Тбилисскую консерваторию, в которой начал преподавать с 1970 года. Двадцать лет заведовал музыкальной частью Тбилисского театра имени Руставели. С 1991 по 1995 год работал в Германии, в настоящее время живет в Антверпене. Автор семи симфоний, многих произведений для симфонического и камерного оркестров, а также музыки к фильмам и театральным постановкам. Последнее произведение «Стикс» (1999) для альта, хора и симфонического оркестра.

Канчели Гия

4.7.2000

175