

Моск. консерватория — 1989-1990

ДЖЕРАРД МАКБЭРНИ — далекий потомок знаменитого Чарльза Бэрни, жившего в XVII—XVIII веках, автора «Всеобщей истории музыки» и очерков о музыке Западной Европы, — родился в 1954 году, окончил литературный факультет в Кембридже, учился в Лондоне у композитора Ричарда Родни Беннетта, брал уроки у Нади Буланже в Париже, стажировался в Московской консерватории у Романа Леденева и Эдисона Денисова. Музыка его звучала во многих странах, в том числе и у нас. МакБэрни — один из активнейших пропагандистов советской музыки в Англии, составитель программ концертов, фестивалей, радиопередач, автор множества статей. Кроме сценария документального фильма, он пишет сейчас большую книгу о советской музыке.

— Джерард, много ли сейчас композиторов в Англии?

— Да, очень. Я читал недавно в «Таймс», это анекдот, что если сложить всех английских композиторов в линию головой к ногам, то линия эта протянется от лондонского Альберт-холла до Ашер-холла — это зал в Эдинбурге.

— Интересна ли англичанам советская музыка?

— Это очень сложный вопрос. Есть две стороны этого интереса. Во-первых, в нашей стране сейчас чрезвычайно интересуются Россией, судьбой Советского Союза. Существование этой страны, особенно во времена Сталина, нам казалось самой большой угрозой. И слово «коммунизм» для простого народа имеет у нас какой-то горький, страшный смысл, хотя люди об этой стране раньше ничего не знали, — не знают и сейчас. Это не только вопрос контакта. Нам трудно и, сейчас представить себе такую жизнь, как у вас. Я жил здесь два года и понял, что действительно существуют «разные жизни». И человек, живущий в одной жизни, не может себе представить, как это жить в другой. Поэтому у нас только и пишут в газетах, говорят по телевидению о политических изменениях, которые начались четыре года назад с «перестройкой» и «гласностью». Редакторы наших простых, не очень интеллигентных газет, которые писали в основном о скандалах, катастрофах или о событиях в королевской семье, получили реальную возможность продавать свои газеты — это писать о Советском Союзе. Потому что люди хотят об этом читать. Это им страшно интересно. Знаю об этом — я здесь жил, и когда возвращался домой, я стал получать от всех приглашения, все стали мне звонить, я писал много статей, и все время люди спрашивали: «Ну как там? Как там люди живут? Какой у них ритм? Чем они интересуются?». В нашей стране, и не только там, люди чувствуют к вам какую-то огромную симпатию.

Поскольку я музыкант и композитор, я больше всего интересовался современной музыкой в вашей стране. По разным причинам ваши интересные композиторы пишут по-другому, не так, как у нас. Но я думаю, что вопрос еще глубже: в вашем

обществе, уточню — интеллигентном обществе, музыка просто играет другую роль: когда интеллигентный человек в Москве хочет слушать музыку, он ожидает получить другое впечатление, найти в ней другой смысл, чем англичанин у себя в Англии. Для него музыка — это о чем-то другом...

— А нельзя ли сформулировать, о чем?

— Да! Это можно. Я не историк, но думаю, что все-таки понимаю. В вашей стране, даже в XIX веке, всегда были, грубо говоря, недемократические режимы, большая власть и какой-то лидер, глава, а под ним огромная иерархия — и такой системы, вы знаете, у нас не было, у нас другой тип общества, у нас этого ощущения власти нет. И, по моему, именно из-за этого возник такой эффект, что нравственная суть нашей культуры не в искусстве или редко в искусстве, но в живой сфере политики. Потому что у нас политика — это когда интеллигентные люди говорят и спорят все время о том, что есть, о том, что надо делать, что правильно, что неправильно. Суть нашей политической жизни — у каждого человека свое мнение. И это очень важно — не надо соглашаться только ради того, чтобы соглашаться с кем-то, надо иметь свое мнение. Когда мы говорим о наших проблемах, о том, что плохо, мы это делаем открыто. Поэтому пресса всегда для нас была очень важна. И еще она была нравственным каналом системы контактов, общения людей. Искусство этой роли не играло. Единственный великий художник, который играл эту роль, был Диккенс, да и то, я думаю, потому что он начинал как журналист, который хотел писать о страшных вещах, о том, как жили самые бедные люди в нашей стране.

Нет, я не хочу сказать, что искусство у нас не нравственно, не морально, дело не в этом. Просто у нас искусство очень редко говорит о том, что правильно или неправильно, хорошо или плохо, это черное, а это белое. Но у вас со времени Пушкина, лицейских поэтов, интеллигенция — художники, поэты, музыканты, артисты — все те, кто занимался искусством, для нравственной традиции играли самую важную роль. В произведениях Пушкина, Достоевского, Толстого ведутся самые глубокие разговоры о состоянии общества, о моральных ценностях, о религии, о судьбе, личности. В тяжелые времена, когда люди здесь очень страдали, они смотрели на искусство как на возможность обрести надежду или хотя бы какое-то понимание того, что происходит. Роль художника в этой стране чрезвычайно серьезна.

У нас так не может быть. Художник у нас всегда чувствует себя очень изолированным, его проблемы — иные. Скажем, проблема молодого композитора в Англии — будет ли кто-нибудь слушать его музыку? Никто не хочет слушать, потому что уже очень много композиторов. Композитору часто нужно кричать очень громко, чтобы его услышали, или писать очень ярко. И получается, что наши композиторы — жертвы моды, они пишут в каком-то стиле потому, что им очень важно стать знаменитыми. Если бы они действительно писали, как хотели, то никто бы не играл их сочинений. Это как на рынке, когда женщины громко кричат: «У меня яблоки дешевле, вкуснее, чем у этой тетки». Наши люди видят в этой, скажем, «левой» музыке и у тех писателей, которые были репрессированы, какую-то страшную серьезность, не имеющую никакого отношения к моде. Для наших людей это не только экзотика, просто в вашей музыке, у ваших художников есть то, чего у нас нет.

— Джерард, ты сказал или оговорился: «левая» музыка. Ты хочешь сказать, что в России есть «левая» музыка и «правая» музыка? Что ты считаешь «левой» и что ты считаешь «правой»? И интересна ли «правая» музыка для англичан? Или только «левая»?

— Я думаю, что это...

— Провокационный вопрос?

— Это действительно провокационный вопрос. Но дело не в этом. Эти тенденции начались до Сталина. Случилось так, что в этой стране те, кто сидели у власти, хотели практически все контролировать, и в том числе искусство. Они устраивали союзы художников, писателей, композиторов... Но это не «союз» в нашем понимании этого слова, это просто организация, которой определено очень точное место в жизни страны. Нам это кажется очень странным! Мне иногда очень нравится, что наши художни-

ки, что у нас уже были фильмы об этих предметах. Эти фильмы будут о серьезных композиторах. Серьезный композитор в любой стране — это, естественно, человек, пишущий музыку трудную. Разве все понимают поздние квартеты Бетховена? Нет! Мы понимаем, что это, может быть, самая великая музыка европейской традиции, но трудная даже для музыкантов. В XIX веке вообще не играли эту музыку или играли только в домашних концертах. И так, это будет фильм о таких композиторах. Но — у меня нет стилистических рамок, я не хочу сказать, что мы будем снимать только композиторов, пишущих, скажем, под влиянием западного модернизма. Я далек от этого. В вашей стране мно-

«Фантом вайолин»

ДЖЕРАРД МАКБЭРНИ — СРЕДИ НАС



ки находятся вне реальностей нашей жизни, они как бы комментируют нашу жизнь, но издалека. Это тоже имеет свои плюсы. В вашей стране иерархия не только дала эти союзы, но и в самих союзах возникла параллельная иерархия. И, естественно, очень талантливый и глубокий композитор не захочет заниматься это бюрократическое место.

— Разве функция музыки, — критиковать политику?

— Нет. Дело не в этом, но поддержка политики не должна быть импульсом музыки. Когда в вашей стране процветал социализм, власти хотели, чтобы все писали и говорили об оптимизме. Но они говорили, что музыка должна быть веселой или патристической, понятной народу и очень простой. Но не было причин для оптимизма! Писать «прорветленно» — чистый вред и ложь. Режим или общество, которое боится трагедии, боится говорить о печальном, страшном — это общество не хочет смотреть в глаза реальности. Если эти вещи существуют, то о них надо говорить.

Случилось так, что руководители в сфере музыки не были самыми талантливыми, глубокими композиторами. Им легче всего было писать такую музыку, какую от них требовали, чтобы угодить власти. Всем хорошо известно, как у вас в 1948 году страдали многие композиторы: Шостакович, Прокофьев и другие из-за этой ситуации.

— Сейчас ты в Москве для того, чтобы снимать фильм о советской музыке. Трехсерийный документальный фильм по заказу Би-би-си. Какие композиторы, какая музыка будут отражены в этом фильме?

— Не будем говорить о легкой музыке, о поп-музыке, не только потому, что мне самому это не очень интересно, но пото-

го прекрасных композиторов. Для нас практически все ваши композиторы, даже те, которых раньше ругали за декадентство, за влияние Запада, кажутся очень русскими. Поэтому для нас нет такого большого различия между, скажем, Эдисоном Денисовым и Валентином Сильвестровым, прекрасным украинским композитором, который последние 15 лет очень много писал в каком-то странном стиле под влиянием чисто русской традиции XIX века. Понятно, что Сильвестров или Арво Пярт, эстонец, живущий сейчас в Западном Берлине, пишут совсем без влияния западной музыки. Но и у Денисова или Шнитке, где это влияние чувствуется, — музыкальные решения чисто русские, результат традиций этой страны.

В нашем фильме будут композиторы разных течений. Но мы не будем говорить о так называемой «официальной» музыке. Почему? Не только потому, что, как мне кажется, там мало интересного. На мой взгляд, желавшие писать музыку по указке Жданова, естественно, не могли писать о чем-то значительном или глубоком. Кроме того, они пишут в основном в стиле музыки 50- или даже 100-летней давности. Очень странно, что на этих «официальных» композиторов больше всего влияли те серьезные композиторы — Рахманинов, Прокофьев и Шостакович — которые были или запрещены или пострадали. В этом я вижу большую иронию. Наверное, те несколько композиторов просто завидовали тому, что есть люди талантливей их, писавшие такую музыку, которую им самим хотелось бы писать, и поэтому они давили таких, как Прокофьев или Шостакович. Зачем писать такую музыку? Зачем писать в сти-

ле Рахманинова? Рахманинов это лучше делал. Зачем писать в стиле Шостаковича? Шостакович делал это замечательно. Человек, который хочет писать в этом стиле, по-моему, просто ничего не понимает в музыке.

— Но ты говорил про Сильвестрова, который пишет в традиции ранней музыки XIX века. Это как понимать?

— А! Это другое дело. Тут стилизация. Там есть какая-то дистанция. Я думаю, что действительно можно писать и в стиле Рахманинова и Шостаковича, если есть дистанция. У Сильвестрова всегда понятно, что он пишет не в стиле, скажем, Алябьева или Варламова, но он пишет об этом стиле. Как Толстой в «Войне и мире» писал как бы о жизни наполеоновских времен. Конечно, для него это уже параболла, уже символ. Он не мог писать в другом времени — он тогда не жил, но это техника, это путь к предмету. Например, у Губайдулиной в кульминации Скрипичного концерта есть целый огромный эпизод, где оркестр играет, в принципе, русскую церковную музыку. Это тоже имеет свой смысл — это не русская церковная музыка, но это «как бы». У очень интересного, на мой взгляд, композитора Николая Каретникова в его необыкновенной опере «Тиль Уленшпигель» практически каждый номер «как бы» в каком-то стиле — там и додекафония, и средневековая музыка, и церковная музыка, и романтическая музыка, и классическая музыка. У него не полистилистика, как у Шнитке, но каждый стиль существует как этап, как ступень в каком-то внутреннем процессе, через который проходит герой.

— Теперь, Джерард, мне хочется спросить тебя о твоей музыке. Недавно в театре «Коллсидити» поставлена твоя опера «Скрипка-призрак», а в июне на фестивале «Альмейда» ожидается премьера твоей кантаты «Цыганская жизнь» на стихи Пушкина. Почему ты выбрал эти стихи?

— Мою музыку очень мало играли в Англии. Как ни странно, мне нужно было прехнуть в Россию, чтобы найти самого себя. Я все время жил в Англии и как бы плавал в этой традиции. Это очень полезно — уехать на некоторое время, чтобы работать в другой традиции, чтобы по-другому понимать музыку.

С 1984 года, когда я приехал сюда и стал изучать русский язык, мне было очень интересно писать музыку на этом языке. Русский язык для меня иностранный, и звуки, интонации этого языка мне говорят что-то новое, интересное. Кроме того, что я очень люблю многое в русской вокальной музыке, я всю жизнь слышал о Пушкине, но у нас нет хороших переводов. Поэтому, когда я сам стал читать Пушкина, для меня это было большим открытием, и я чувствовал себя, словно корабль в открытом море. Поводом для написания сочинения на стихи Пушкина послужил день рождения моего близкого друга Лизы Вильсон. Она училась в Москве шесть лет в 60-е годы у Мстислава Ростроповича. Ее отец был здесь британским послом, и он много сделал для улучшения контакта между нашими странами. Лиза была первым человеком, познакомившим меня с русской музыкой, с русской культурой, и благодаря ей я приехал в Россию. Я хотел в качестве подарка написать для нее сочинение на русский текст. И я выбрал маленькие незавершенные фрагменты позднего Пушкина, в которых не больше 10 — 12 слов. Но, наверное, получилось не так хорошо: когда я показал это сочинение Роману Семеновичу Леденеву, моему любимому учителю, он долго смотрел и потом сурово сказал: «У нас так не пишут на стихи Пушкина».

— Нечто подобное я слышал и о своих сочинениях на пушкинские стихи. Но я видел твою партитуру, и она мне очень нравится. Надеюсь, когда-нибудь она будет исполнена и у нас. А теперь расскажи о твоей опере.

— «Фантом вайолин» («Скрипка-призрак»), как я условно это перевел. — А. С.) тоже написан для Лизы Вильсон. Она — единственный музыкант в Англии, игравшая мою музыку и заказывавшая мне сочинения или аранжировки. Самая успешная моя музыка — это не мое сочинение, а шуточная транскрипция музыки Шостаковича к спектаклю «Клоп». Ее играют во многих странах.

— И в Советском Союзе?

— В Советском Союзе — пока только в английском посольстве. Лиза знала, что я могу хорошо работать с чужим материалом. В Лондоне существует диорама, построенная Луи Дагерром, изобретателем фотографии. Это здание разрушено сейчас. В 20-е годы прошлого века диорама была чем-то вроде «протокино» — это не было кино, но эффекты, иллюзии движения призраков, сделанных в виде больших картин, со свечками, зеркалами. Я очень люблю этот период — живопись, поэзию и музыку того времени. Это период Шуберта, позднего Бетховена, салонной музыки в Германии, во Франции, оперы в Италии. Лиза узнала, что будет какое-то торжественное событие в этом здании, и предложила мне написать «коллажное» сочинение в честь этой эпохи, в основном, в честь Дагерра. Я взял 55 фрагментов из музыки самых разных композиторов того времени. Там и Бетховен, и Глинка, и Алябьев, и Донизетти, и единственный английский ученик Бетховена Поттер... Я включил туда много русской, английской, немецкой, итальянской, французской поэзии, составил «коллажный» текст. В качестве темы я взял жизнь Паганини, анекдоты о нем, они все были скандальные и очень смешные. Я выбрал анекдоты, где Паганини играет роль Сатаны, и объединил их. Это шуточное сказочное представление, род пантомимы, дивертисмент, который я писал с удовольствием.

— Но теперь опера исполнена, и с успехом.

— Она исполнена уже 10 раз. 22 апреля была представлена в «Куин Елизабет-холле», а потом в разных городах Англии, Италии, Югославии, Швейцарии, Голландии и Бельгии.

— А у нас нет шанса ее увидеть?

— Еще до исполнения я показывал свою партитуру в Камерной опере Бориса Александровича Покровскому. Он очень мило и интересно о ней отозвался. Однако я плохо показывал, потому что не очень хорошо играю на фортепиано, кроме того, план у них очень большой, сплошные другие идеи. Но все равно он хвалил, что-то сказал об отношении к драматургии, к музыке, что мне чрезвычайно понравилось.

Беседу вел
Дмитрий СМЕРНОВ