

культура

РУССКИЙ ТЕЛЕГРАФ №99 (171) 6 июня 1998 г., суббота

Не повар — не вор

Рецепт Майкла Наймана

Русский телеграф, — 1998, — 6 июня, — с. 8

Сказать, что гастроли любимейшего в России Майкла Наймана прошли успешно — значит ничего не сказать. Успех — нечеловеческие овации и чуть ли не танцы в Большом зале консерватории, слезы девушек и мужественная радость их спутников — все это вошло в забористое шоу под названием «Гастроли «Найман-бэнда» едва ли не главным блюдом. Два концерта собрали каждый более двух тысяч слушателей, при том что мест в БЗК — 1700. Состав публики удивлял редкостным демократизмом. Здесь были и стар и млад, и новые «сотовые», и богема. От профессионалов (при том что официальная консерваторская ложка была демонстративно пуста) до олухов царя небесного.

Широкая популярность для Майкла Наймана — автора знаменитых саундтреков к знаменитым фильмам Гринуэя и целого корпуса академических работ — неотъемлемая часть его авторской стратегии. Он любит позировать, раздавать автографы и без ложной скромности замечает: «Я — не культовый, культ — это широкая известность в узких кругах и узкая популярность — в широких. Я просто самый продаваемый в мире академический композитор». И это легкое кокетство (по крайней мере, с Филипом Глассом они идут ноздря в ноздрю) в сочетании с профессорским обликом срабатывает отменно. Публика, которая могла бы и побрезговать блюдом, если бы оно подавалось в качестве рока или, наоборот, академизма, в большинстве своем осталась заворожена. Найман — хитрый композитор, его музыка умна, хорошо сложена и кичится своим знанием музыкальных архивов, умеет обаять и поклонников всевозмож-

ных авангардов-альтернатив, и любителей коммерческих или высоких жанров. А потому некоторое несоответствие сомнительной по академическим стандартам игры «Найман-бэнда» и общественного восторга, которое отметили немногие оставшиеся в эти вечера трезвыми головы, — вовсе не сюрприз. Несоответствия живут внутри самого проекта, и они, кажется, вполне осознаны.

Бэнд Майкла Наймана — рок-группа (хоть и без ударных инструментов), и это следует понимать буквально. А то, что перед ней открываются двери авторитетных мировых сцен, — отменный наймановский трюк сродни тем, что обнаруживаются в его партитурах. Музыка Наймана отлично вписывается в каноны коммерческой буржуазной культуры. Она в высшей степени комфортна, чувствительна, масштабна, коммуникабельна и, слегка высокомерно игрывая со стереотипами восприятия, вовремя хватая сама себя за рукав. Если пресловутый минимализм, к которому Наймана причисляют во многом за дело, славится концептуально божественными длиннотами, то вещи Наймана — сущие миниатюры.

Восьминиминутный Memorial из гринуэевского «Повара, вора, его жены и ее любовника» (первоначально — часть реквиема памяти погибших в Эйзеле английских бойцов) длится эти самые восемь минут только потому, что осознать себя как поп-шлягер. Миниатюры Наймана — нечто виртуозно сре-

днее: между натуральным гобеленом с охотниками и его поп-артовской утилизацией. А воля и агрессия, с которыми подается насыщенная выжимка из гобеленных призраков, банальных мелодий и музейного материала культуры, обезоруживают противников буржуазности и скучающих при виде коммерческого искусства. У бэнда, вполне чудовищно играющего на вид библиотечную, в записи — изысканную музыку Наймана, манеры откровенно левацкие. Состав, рассаженный ступеньками, как джазовый оркестр, не просто совсем не умеет играть вместе, чисто и «по тем», но совершенно не считает нужным учиться. Или страдать от комплекса неполноценности. От такой наглости академические контексты предпочитают вежливо и опасно поосторониться. Грядущий хам свободно владеет языком профессиональной культуры, но при этом топчет, колотит по клавишам и киксует как отъявленный любитель. И кажется, под финал духовики и скрипачи не то джаз-бэнда, не то клезмерского оркестрика бегут к Найману с криками: «Тятя, тятя, наши сети притащили еще пару тысяч слушателей!»

А тятя и рад. Косолапый могучий бэнд — такой же персонаж авторского наймановского проекта, как музыка к фильмам Гринуэя, к югославским или футбольным трагедиям и широкая популярность. Тятя, сочинивший для фильма «Зед и два ноля» пьесу «Знание всех ходов и выходов», явно представляет себе

все последствия появления на сцене бэнда-персонажа. Сам он садится спиной к залу, как суфлер перед мажорной, но талантливой актрисой. Актриса явно вульгарна и перевирает текст, но суфлеру-режиссеру это и нужно. Он знает: музыкальная культура — это планетарных масштабов свалка изысканных или брутальных, заигранных или никем так и не затребовавшихся предметов, систематизировав которые можно сплести хорошего гопака. Предметный указатель уже и сам по себе будет танцем. Точность перечня, фактура, ссылки и детали заметны и важны в записи. А живое исполнение обескураживает грубой и поверхностной работой. Но расхождение между исполнительской манерой и музыкальным материалом фактивны. И в том и в другом случае Найман работает с тем уровнем образования, памяти, эмоций слушателя, с каким тот в предложенных обстоятельствах в состоянии справиться. Оскорбиться или впасть в экстаз — дело конкретного слушателя. Композитор, сочинивший прыгучую, перселообразную хитовую тему «Смотреть за овцами — дело пастуха» (главный номер из «Контракта рисовальщика»), дает возможность профессионалам быть задетыми до глубины души, а так называемому «обыкновенному» слушателю, привыкшему быстро читать, много видеть, настаивать на своем и разводить дипломатию, — расслабиться и получить удовольствие.



Конечно, сольное авторское исполнение песен из мелодраматического «Пианино» рискует перейти всякие границы (в общем гуле Найман стильно бряцает по басам, а соло поражает деревянным звуком и приближительной техникой). Но и на это у хитрого сочинителя быстротечной музыки для компьютерной игры «Энеми Зироу» («Японцы предложили такой гонорар, что я не мог отказаться!» — бравирует Найман), разло-ли-малинной пьесы «Танцы воды» и виртуозной, жесткой по композиторской технике и концепции музыки «Книги Просперо» есть грамотный ответ: «А как вы хотите чтобы звучал шотландский народный наигрыш?»

Самое громкое событие московского музыкального сезона, сделанное задорно и с трагикомическими эффектами, венчало культовое Memorial (не путать со «Скачком во времени» из фильма «Зед и два ноля», сыгранным на бис в первый вечер в ответ на мольбы аудитории о «Поминовении»: «Скачок» прихо-

дится ему прототипом). Элегантный похоронный марш, звучащий в «Поваре, воре...» гротескно и пронзительно одновременно, в живом виде заставил вспомнить о том, что Найман сочинил его, впечатлившись реальной трагедией. Марш оказался диковатым, композитор, работающий для Гринуэя, то для Джейн Кемпион, то к открытию скоростной магистрали Париж—Лиль (графикозное полотно «MGV» для симфонического оркестра с «Найман-бэндом»), то к футбольному чемпионату мира 1996 года (официальный гимн чемпионата), — настоящим мастером, а событие — важным. По крайней мере, в том смысле, что общепринятый реестр массовых и некоммерческих, элитарных и демократических московских мероприятий (со всеми принципами, по которым происходит их уложение в тот или иной параграф) вполне поддается корректировке.

Юлия БЕДЕРОВА

Восторженный прием Майкла Наймана в Москве, объясняется многими причинами (о них — материалы на этой полосе и колонка А. Тимофеевского на стр. 7). На Западе его воспринимают по-другому — и по-разному. Майкл Найман, с рядом оговорок, принадлежит к течению музыкального минимализма, родившегося в Америке в середине 60-х годов как реакция на усложненный, официальный и, по мнению многих, тоталитарный язык музыкального авангардизма. Социальный адресат *minimal music*, особенно в Европе, — левый радикал активной антибуржуазной ориентации. Однако со временем творчество минималистов претерпело закономерные мутации; менялось и отношение к ним. Нам показались уместным поместить здесь некий текст, который можно считать документом изменений музыкальной моды в левоориентированной английской среде. Жанр текста — отрывок из письма, отправленного автору этих строк его приятельницей и коллегой, долгое время находившейся в окружении радикального ансамбля «Айсбрекер». В письме упоминаются американские основатели минимализма — Стив Райх и Филип Гласс, широко признанный американский симфонист Джон Адамс, начинавший как минималист, а также глава голландских музыкальных радикалов Луис Андрессен. Про Андрессена здесь важно прояснить еще и потому, что в прошлом году его композиции дважды привозил в Москву голландский ансамбль Volharding — исключительно качественного ансамбль примерно того же типа, что и Icebreaker, и Michael Nyman Band. Те гастроли в отличие от нынешнего приезда Наймана прошли в полупустых камерных залах — хотя Андрессен принадлежит к той же области культов, что и Найман, и тоже сотрудничал с Питером Гринуэем, пусть и в

его менее известных телефильмах. Поводом для письма послужил мой вопрос к моей знакомой, почему Андрессен и другие голландцы, равно как и Майкл Найман, для европейского левого слушателя теперь *rasse*, а интерес вызывает новая 50-минутная композиция Trans молодого американца Майкла Гордона. Боб и Бен — муж и сын автора письма, Джон — Джон Годфри, руководитель «Айсбрекера». В оригинале письмо написано по-русски латиницей и прислано по электронной почте. Воспроизводим его в традициях славянской письменности.

...Ты спрашиваешь, почему голландцы *rasse*, а Майкл Гордон — горячая точка (не у массового слушателя, а у ехидного). Я для себя стала определять все двумя английскими словами: *hip* и *naff*.

Hip — это то, что модно, про что надо поговорить, показать, что ты это знаешь, «that you are into it» — это холодный английский эквивалент слова «увлекаться», потому что в Англии «увлекаться» — это очень *не hip*. *Hip* — почти никогда не *мейнстрим*, а если он становится *мейнстримом*, то превращается в *naff*. *Naff* — это то, с чем стыдно показаться в свете. То что *rasse*, или слишком массовое, или слишком элитарно. Словом, то, что не *hip*.

Так вот, когда мы все учились в Йорке (начало 80-х), Райх был *hip*, а Гласс уже *naff*. Потому что Гласс уже стал совсем популярным, продажным и очень богатым, а Райх еще писал все очень интересное, довольно бескомпромиссное, а играть его было очень необычно. Кроме того, университетские профессора не давали под него стейнвей, потому что, говорили, «раздобудете подложные клавиши, и будет потом инструмент неровный». Поэтому настаивать на стейнвее было очень *hip*, и репетировать так долго и гром-

Hip and naff

В Британии меню уже другое

Русский телеграф, — 1998, — 6 июня, — с. 8

ко, чтобы профессор в соседней комнате шел проверять сочинения в стол, тоже очень *hip*, а играть в концерте и называть тех, кому не понравилась музыка, «*naff*», тоже очень *hip*. Потом Райх уже много всего понаписал и после *Tehellim* стал все давно испробованное переписывать для симфонического оркестра, за что стал получать большие деньги, и постепенно сделался немножко *naff*. И вообще стал казаться слишком *nice*, что всегда очень *naff*.

Потом, в 1986 или 1987 году, пара приятелей из Йоркского университета приехали в Голландию, где у моей мамочки, как тебе известно, квартира, а значит есть где остановиться безработному выпускнику (очень *hip*). Приехали с целью познакомиться и полизать задницу Андрессену. Приезжали они даже не один раз, как сейчас помню. Я была уже беременна Бенном, в последний приезд во всяком случае, и старалась держаться в стороне, потому что в Йорке уже Райха никто не слушал, а на полную катушку крутили De Staat Андрессена, которому все мое берменное существо противилось, сворачивалось в клубочек и закрывало руками то уши, то животик.

Потом, пока мы были в Америке в 1987—88 году, наши ребята нашли деньги и организовали в Йорке фестиваль голландской музыки — Андрессен, Вагenaar, Ван Коилен. Собрали ансамбль, исполнили De Staat, Metrum, Hoketus, исполнили громко-не-то-слово, закрепив таким образом мнение, что Райх уже совершенно *naff*, а

Андрессен и особенно Вагenaar у-у-ужасно *hip*. Диссонантность помогла. Громкость помогла. И некая европейскость тоже, то есть то, что воспринимается как отсутствие американской наивности. Немножко blood and guts, как говорится. Ну и Андрессен большой левак, марксист. Это если и не решающий фактор, то во всяком случае никогда не мешает.

Потом ребята создали «Айсбрекер», назвав его в честь бара, в котором Андрессен дает уроки по композиции. Тут еще момент — Андрессен преподает, а в Амстердаме вокруг него крутится масса народу, в основном иностранцы. Райх никогда не преподавал, и такого рода последователей у него никогда не было. Так вот, создали наши ребята «Айсбрекер», хозяин Амстердамского бара их чуть не засудил за плагиат. Они хотели быть страшно *hip*, это само собой разумеется. Идея была такая, чтобы, с одной стороны, играть голландских минималистов, но играть существующую музыку — всегда немножко *naff*, поэтому вторая идея была самим писать новую музыку (и заказывать ее другим), но заказывать именно для «Айсбрекера», необычная инструментовка которого исходит из андрессеновского Hoketus'a. (Сколько в те годы было интервью, отчасти и мною самою взятых, в которых излагалась и мусолилась эта эстетика, передать тебе не могу!) Найти композиторов, которым бы такая эстетика была понятна, было не так легко, потому что классические композиторы мало имели дело с уси-

лителями, находили странным, что в требования заказа входил сам характер музыки — агрессивно, диссонантно, *очень* громко, ритмически *очень* сложно, но не умоулыательно. В поисках жемчуга Джон тогда приехал в Москву в 1991 году и не нашел ни одной жемчужины, кроме Кефалиди, который, ко всеобщему раздражению, написал нечто совершенно *naff*.

С тех пор утекло много воды. За это время с Андрессеном произошло несколько вещей: во-первых, по всеобщему признанию, самую лучшую свою музыку он уже отписал, стал повторяться и вошел в истребительный; то есть стал подвигаться в сторону *naff* (не совсем еще, потому что музыка-то хорошая, до и включая De Materie, но иметь обожающих тебя учеников — это очень *naff*, вот и решаю сам, что *naff*, а что не *naff*). Одновременно с этим Андрессен вдруг сделался страшно известным в Англии, что было самым прямым результатом его пропагандирования «Айсбрекером» (*naff*, но «Айсбрекеру» есть чем гордиться, if you see what I mean).

Но пока Андрессен становился немножко *naff*, в Америке появилось молодое поколение: Майкл Торке, Майкл Гордон, Дэвид Ланг и др. Эти ребята — в большинстве своем из глубинки, но рано оказавшиеся в Нью-Йорке, — знают Райха и уважают его как сверя-патриарха (заметь, я уже в настоящем времени пишу), но в голландцах видят истинных *hip*, наследников американского минимализма (Адамс же, напротив, невыносимо, до боли, *naff*). Я сама слышала, как Ланг как-то по радио высказывался про Андрессена, что вот, мол, верной дорогой пошел товарищ.

Когда я сказала, что голландцы *rasse*, а Боб со мной не совсем согласился, то видишь ли, в чем здесь дело: музыку Андрессена все, конечно, еще уважают; и в отличие от Райха, которо-

го *hip*-публика уже совсем не слушает, Андрессена еще может быть поймут послушать, но никто не верит, что он может сейчас, в свои годы и со своим марксизмом, написать что-нибудь *hip*. То есть он уже музейный, хотя и недавний экспонат. А этой культуре — той, что построена на принципе *hip* против *naff*, — ей всегда нужно что-то новое. Причем не просто новое, а *hip*.

Майкл Gordon — *hip*. Майкл Найман, on the other hand, уже совсем не *hip*. Он английский Гласс — старый уже, для кино пишет минорными трезвучиями, то есть куда уж более *naff*. Найман был *hip* году в 1985 — мы тогда колотили на гамелане его пески, но даже тогда это уже пахло вето. Trans Майкла Гордона был написан специально для «Айсбрекера» по заказу, и исполнился с невероятным грохотом, с дымом, видеоклипами и световыми эффектами, как в самом *hip* клубе, а потом мы все стояли в фойе и пили белое вино. То есть с моей точки зрения — полная дурь, но меня все уверяли, что очень *hip*. Причем это еще та стадия, когда многим это не нравится, но попробуй скажи! Засмеют за *naff*-ство. Только я одна чего-то вякала насчет того, что если так все пускать через уши/слух, то совершенно непонятно, зачем на сцене стоят музыканты, потому что между звуковыми сигналами и их движениями очень приблизительная связь. А раз они хотят играть такие сложные ритмы, то весь смысл — по их же прежнему заявлению — в том, что они должны быть слышны и физически ощутимы, через движения исполнителей, как в джазе и роке, а не как в умоулыательной музыке Брайана Фернихоу. Но долго вякать мне не пришлось, подошел Джон и заткнул мне рот, что у него всегда хорошо получается...

Подготовил ПЕТР ПОСПЕЛОВ