

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 блюном. 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 ложа 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 Филиппом 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 — хитрющий композитор, его музыка умна, хорошо сложена и кичится своим знанием музыкальных архивов, умеет обаять и поклонников всевозмож-

Не повар — не вор

Рецепт Майкла Наймана

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

днее: между натуральным голубеном с охотниками и его поп-артовской утилизацией. А воля и агрессия, с которыми подается насыщенная выжимка из голубленных призраков, балальных мелодий и музейного материала культуры, обезоруживают противников буржуазности и скучающих при виде коммерческого искусства. У бэнда, вполне чудовищно играющего на вид библиотечную, в записи — изящную 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 академичные контексты предпочитают вежливо и опасливо посторониться. Грядущий хам свободно владеет языком профессиональной культуры, но при этом топочет, колотит по клавишам и киксует как отъявленный любитель. И кажется, под финал духовики и скрипачи не то джаз-банда, не то клезмерского оркестрика бегут к Найману с криками: «Тятя, тятя, наши сеть притащили еще пару тысяч слушателей!»

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

все последствия появления на сцене бэнда-персонажа. Сам он садится спиной к залу, как суплер перед матерной, но талантливой актрисой. Актриса явно вульгарна и перевирает текст, но суплеру-режиссеру это и нужно. Он знает: музыкальная культура — это планетарных масштабов свалка изящных или брутальных, загранных или никем так и не затребованных предметов, систематизировав которые можно сплясать 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 поверхностью работой. Но расхождения между исполнительской манерой и музыкальным материалом фиктивны. И в том и в другом случае Найман работает с тем уровнем образования, памяти, эмоций слушателя, с каким тот в предложенных обстоятельствах в состоянии спрашиваться. Оскорбиться или впасть в экстаз — дело конкретного слушателя. Композитор, сочинивший прыгучую, переслообразную 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, солнечное авторское исполнение пьес из мелодраматического «Пианино» рискует перейти всякие границы (в общем гул Найман стильно бряцает по басам, а соло поражает деревянным звуком и приблизительной техникой). Но и на это у хитрого сочинителя быстротечной музыки для компьютерной игры «Энеми Зироу» (Японцы предложили такой гонорар, что я не мог отказатьсь! — бравирует Найман), разлюпили-малинной пьесы «Ганцы 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» приходится ему прототипом). Элегантный похоронный марш, звучащий в «Поваре, воре...» гротеско и пронзительно одновременно, в живом виде заставил вспомнить о том, что Найман сочинил его, впечатлившись реальной трагедией. Марш показался диковатым, композитор, работающий то для Гринуэя, то для Джейн Кемпиона, то к открытию скоростной магистрали Париж—Лиль (грациозное 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 обещанный 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, официозный 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 показалось 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 Андриссен. Про Андриссена здесь важно прочесть еще и потому, что в прошлом году его композиции дважды привозил в Москву голландский ансамбль Volharding — исключительно качественный 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 Андриссен принадлежит к той же области культов, что и Найман, и тоже сотрудничал с Питером Гринуэем, пусть и гром-

го hip-публика уж совсем не слушает, Андриссен еще может быть пойдуть 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.

Hip — это то, что модно, про что надо поговорить, показать, что ты это знаешь, «that you are into it» — это ходный 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 passe, или слишком массово, 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, «раздолбаете полдюжины клавиш, 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 комнатешел проверять сочинения в столицу, 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 ма-

менки, как тебе известно, квартира, а значит есть где остановиться безработному выпускнику (очень hip). Приехали с целью познакомиться и поплыть задницу Андриссену. Приезжали они даже не один раз, как сейчас помню. Я была уже беременна Беном, 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 Андриссена, которому все мое беременное существо противилось, сворачивалось в клубочек и закрывалоками 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 — Андриссен, Вагенаар, Ван Койлен. Собрали ансамбль, исполнили De Staat, Metrum, Hoketus, исполнили громко-нето- слово, закрепив таким образом мнение, что Райх уже совершенно naff, а

лителями, находили странным, что в требования заказа входил сам характер музыки — агрессивно, диссонантно, очень громко, ритмически очень сложно, но не умозрительно. В поисках же 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 Андриссеном произошло несколько вещей: во-первых, по всемобщему признанию, самую лучшую свою музыку он уже отписал, стал повторяться и всполох в истеблишмент, 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 решай сам, что naff, а что не naff). Одновременно с этим Андриссен 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 Андриссен становился немножко naff в Америке появилось молодое поколение: Майкл Торк, 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 еврея-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 Андриссена, что вот, мол, верной дорогой пошел товарищ.

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

го hip-публика уж совсем не слушает, Андриссен еще может быть пойдуть 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 Гордон — hip. Майкл Найман, on the other hand, уже совсем не hip. Он английский Гласс — старый уже, для кино пишет минорными тревучими, то есть куда уж более naff. Найман был hip году в 1985 — мы тогда колотили на гамелане его пьески, но даже тогда это уже попахивало. 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 усилители, то совершенно непонятно, зачем на сцене стоят музыканты, потому что между звуковым сигналом и их движениями очень прилизительная 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 ощущимы, через движения исполнителей, как в джазе и роке, а не как в умозрительной музыке Брайана Фернихоу. Но долго вякать мне не пришло, подошел Джон и заставил мне рот, что у него всегда хорошо получается...

Подготовил ПЕТР ПОСПЕЛОВ