

УДК 781.1

Петров Владислав Олегович,

доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории
petrovagk@yandex.ru

Чучаева Людмила Петровна,

выпускница Астраханской государственной консерватории

Petrov Vladislav Olegovich

D.Phil. in Art Criticism, docent of the Department of Theory and History of Music Astrakhan State Conservatory
petrovagk@yandex.ru

Chuchaeva Ludmila Petrovna

A graduate of the Astrakhan state Conservatory

«ЧЕЛОВЕК НЕ ДОЛЖЕН ЗАМЫКАТЬСЯ ТОЛЬКО В ОДНОЙ СФЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ...»

(интервью Людмилы Чучаевой с доктором искусствоведения, музыковедом Владиславом Петровым)



***Аннотация.** Материал представляет собой интервью с доктором искусствоведения, доцентом кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, членом-корреспондентом Российской академии естествознания Владиславом Олеговичем Петровым. Оно посвящено творческому становлению личности музыковеда, его приоритетам в научной и педагогической деятельности. Уделяется внимание широкому спектру проблем современного искусства – фигуре Д. Шостаковича, жанрам фортепианного дуэта и инструментального театра, разновидностям музыкального акционизма – перформансу и хэппенингу. Интересные вопросы интервьюера помогают постигнуть эстетические взгляды Владислава Петрова.*

***Ключевые слова:** Владислав Петров, интервью, творческий путь, Шостакович, инструментальный театр, музыкальная эстетика.*

“PEOPLE SHOULD NOT FOCUS ONLY IN ONE SPHERE OF ACTIVITY...”

(interview by Ludmila Chuchaeva with doctor of arts, musicologist Vladislav Petrov)

***Abstracts.** The article presents an interview with doctor of arts, Professor of the theory and history of music, Astrakhan state Conservatory, member-correspondent of the Russian Academy of natural Sciences Vladislav Petrov. It is dedicated to the creative development of personality, musicologist, his priorities in research and teaching. Attention to a wide range of problems of contemporary art – figure D. Shostakovich, genres piano duet and instrumental theatre, varieties of musical actionism – performance and happening. Interesting questions help the interviewer to understand the aesthetic views of Vladislav Petrov.*

***Key words:** Vladislav Petrov, interview, career, Shostakovich, instrumental theatre, musical aesthetics.*

Людмила Чучаева: *Расскажите о вашем детстве. Кто впервые познакомил вас с музыкой?*

Владислав Петров: Скажу сразу – я вырос в музыкальной семье и любовь к музыке, безусловно, «досталась» мне в наследство. Мои бабушка Виктория Дмитриевна

(преподаватель физики в школе № 5, а затем – в Строительном колледже и в АГУ) и дедушка Сергей Васильевич (главный конструктор ЦКБ «Каспрыба») еженедельно посещали концерты классической музыки, не пропускали ни одной премьеры в старом еще музыкальном театре; в филармонии были свидетелями выступлений самых ярких исполнителей второй половины XX века – С. Рихтера, Э. Гилельса, М. Воскресенского, С. Доренского, симфонического оркестра под управлением В. Дударовой и многих-многих других. Кроме того, они сами, в домашней обстановке, играли на музыкальных инструментах: бабушка – на гитаре, дедушка – на фортепиано и мандолине. Любители музыки, они отдали свою дочь – мою маму (Юлию Сергеевну Петрову) – обучаться игре на фортепиано в ДМШ № 1. Закончив ее, она поступила в музыкальное училище, а затем – и в консерваторию, по окончании которой стала преподавать фортепиано в Астраханской музыкальном училище (ныне – музыкальный колледж им. М. П. Мусоргского). Поэтому музыка – в разных ее стилистических и жанровых проявлениях – была «впитана» мною с детства. Моим же первым педагогом стал С. К. Бакулев, в классе которого я начал обучаться игре на фортепиано в секторе педагогической практики музыкального училища; хор у нас вел С. С. Лотухов, а музыкальную литературу – совершенно потрясающая Л. В. Виноградова. Затем были годы обучения на теоретическом отделении нашего училища и на кафедре теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории.

– *Как проходили годы учебы в Астраханском музыкальном училище (колледже)? У кого вы учились?*

– Годы учебы в музыкальном училище, по прошествии определенного периода времени, кажутся, безусловно, прекрасной порой. У нас была очень хорошая, дружная группа, состоящая из четырнадцати человек (недостижимый результат для современного музыкального образования!). Особые дружеские отношения, действующие до сих пор, у меня сложились с Н. Адельшиновой, Ю. Косолапиковой, А. Быковой, О. Федоровой. Мы общаемся до сих пор, иногда перезваниваемся, организуем встречи выпускников. А вот так вот случилось, что О. Федорова (ныне – Литвинова), спустя годы решившая получить высшее музыкальное образование на кафедре теории и истории музыки, занимается теперь у меня в специальном классе, работая над дипломом. Среди педагогов, давших нам определенную теоретическую базу, – С. П. Баева, С. С. Севастьянова, Л. М. Гринберг, А. В. Рындин, Г. В. Зулькарнеева... Помимо этого, годы учебы в музыкальном училище запомнились мне многочисленными концертами, которые мы посещали в филармонии, консерватории. Мне удалось послушать, как сейчас говорится «в живую», Д. Хворостовского, начать посещать концерты фестиваля «Дни современной музыки в Астрахани», впервые услышать на них опусы В. Екимовского, С. Беринского, наших астраханских авторов. Только так расширилось познание действительно современной музыки.

– *На мой взгляд, этот период студенчества самый веселый! Наверняка, есть что вспомнить...*

– Скорее, не самый веселый, а самый разнообразный и интересный по эмоциям! Хотя, безусловно, есть, что вспомнить и с указанной Вами точки зрения. А как иначе? Это же время безудержной молодости, когда, возможно, не пришла еще та особая серьезность, которая наполняет человека, скажем после 18–20 лет... Отчетливо запомнились капустники, которые проводило наше отделение, участие в разного рода концертах, конкурсах. Особо отмечу свою первую поездку в Москву, которая состоялась благодаря моему участию в конкурсе по фортепиано для учащихся разных специальностей в РАМ им. Гнесиных. Из особых воспоминаний – встреча с доктором искусствоведения, профессором Астраханской консерватории М. А. Этингером, который в рамках

аттестации училища делал «срезы знаний» и «опрашивал» меня по гармонии и сольфеджио. Это было на 4 курсе обучения в училище, и он рекомендовал мне продолжить свое профессиональное обучение и поступать в консерваторию.

– *Консерватория оказывает особенное воздействие на мышление молодого человека. Изменились ли ваши ценности, принципы, взгляды на жизнь за время учебы в вузе?*

– Естественно. Обучение в консерватории воспитывает серьезность, необходимость аргументировать свои позиции, самостоятельность мышления; обучение в училище с этой точки зрения, скорее, дает лишь необходимую теоретическую базу, когда первостепенен обязательный набор конкретных знаний, фактов, историй, связанных с тем или иным предметом. И – самое главное – только в стенах консерватории ты начинаешь погружаться в мир современной музыки, той, которую, действительно, можно назвать современной, то есть той, которая пишется сейчас, в данное десятилетие, в данный век. Музыкальный колледж, к сожалению, такой музыке не «учит» даже сейчас. Очень правильным было именно на 1 курсе консерватории ведение курса «Современная музыка». Следует отметить и тот факт, что большинство педагогов, которые вели у нас занятия, сами в своей научной деятельности занимались проблемами современной музыки. Среди них – Л. П. Иванова, рассказывавшая нам о неофольклоризме, А. В. Свиридова, изучающая фактуру XX века, О. И. Поповская, вдохновившая на самостоятельные поиски в области символизма, Л. В. Саввина, заинтересовавшая нас идеями нововенской школы и их проявлениями в музыке второй половины XX века, идеями синтеза искусств, например, музыки и живописи. Все это было абсолютно новым, и желание изучать подобные феномены сформировало иные принципы, действительно, оказало воздействие на мышление. А каковы были уроки М. А. Этингера «Введение в специальность», «История гармонии», «Преподавание гармонии»... Это были, по настоящему, уроки Жизни! Дипломатичная строгость Марка Ароновича навсегда воспитала в нас, его учениках, чувство точного времени (ни для кого не секрет, что опоздание на две-три минуты на его занятие «каралось» особым неодобрительным взглядом, что, в принципе, не носило негативного характера – просто все старались этого избегать), необходимость знать намного больше того, о чем написано, скажем, в учебниках, статьях, необходимость всегда говорить о музыке, понимая ее содержание и смысл.

– *В связи с этим следующий вопрос: почему вы решили писать дипломную работу под руководством Людмилы Владимировны Саввиной?*

– С Людмилой Владимировной у нас давние, почти родственные отношения. Когда-то наши семьи жили на одной улице, в одном дворе, а Людмила Владимировна даже училась у моей бабушки в средней школе № 5. Я в детстве много слышал об их семье, о прекрасном музыкальном даровании всех сестер Анастасовых. Однако лично познакомился с Людмилой Владимировной только в 1995 году: она произвела на меня впечатление сильного, энергетически мощного человека. Уже спустя какое-то время, когда пришла пора определяться с дальнейшим обучением в ВУЗе, я пришел к ней на консультацию в консерваторию и убедился в существовании в Людмиле Владимировне еще и других качеств, уже профессиональных: в бескомпромиссности, в абсолютной отдаче себя любимому делу – музыкальной науке и педагогике. Такой подход, безусловно, впечатлил и я, уже поступая в консерваторию, твердо знал, у кого буду учиться – сначала по гармонии, затем – по специальности.

– *Как называется тема Вашей дипломной работы? Легко ли она писалась?*

– Считаю, что любая дипломная работа, которая, действительно, создается самостоятельно, не может легко писаться... Это достаточно мучительный процесс, связанный, в первую очередь, с выбором темы. Почему-то в то время мне полубилось твор-

чество Д. Шостаковича и, в принципе, объект работы определен достаточно быстро. Но, прочитав огромное количество литературы, посвященной этому композитору, меня охватила паника: как показалось, все уже было изучено. В то время еще не очень осмысленно понимаешь, что даже одно музыкальное произведение может трактоваться чуть ли ни с двадцати-тридцати разных позиций. Это сейчас удивляешься некоторым замечаниям и вопросам коллег, которые, например, подходя к моим же ученикам, говорят: «А зачем об этом писать? Это уже все изучено и описано в такой-то монографии или в такой-то диссертации... Посмотрим, что же будет новенького!». Совершенно не понимаю и не принимаю таких позиций: иной взгляд на содержание произведения уже приведет к общему иному результату исследования, отрицающему «однотональность» мышления. Ведь сколько противоположных исследований посвящено, например, трактовкам Седьмой симфонии Д. Шостаковича или “Klavierstück” К. Штокхаузена? И в каждом из них – находки, мнения, размышления. А если анализировать в контексте определенной, уже издавна известной проблемы другие сочинения, еще не изученные музыковедами, составить свою классификацию или типологию, то это вполне аргументирует такое понятие, как «научная новизна»... Но вернемся к теме моей дипломной работы. Ее конечное название – «Фортепианные дуэты Дмитрия Шостаковича: образный мир и специфика жанра»...

– Почему именно фортепианные дуэты? Потому, что они не были изучены как самостоятельный жанр?

– Во-первых, именно поэтому. У Шостаковича ведь много дуэтных произведений, но они не были систематизированы, классифицированы, не был изучен их образный мир, хотя исполнялись они регулярно и имели особый статус в репертуаре большинства фортепианных дуэтов того времени, например, – известного во всем мире дуэта Е. Сорокиной и А. Бахчиева. В дипломной работе были классифицированы и выявлены в дуэтных произведениях Шостаковича возможные принципы дуэтного исполнительства – диалог-согласие, взаимодополняющий диалог и диалог-поединок; помимо того, все дуэтные произведения композитора были рассмотрены с точки зрения проявления в них эпического повествования, драматического конфликта и чистой лирики, которой, например, обладает «Тарантелла». Особо привлекла меня «Сюита» (ор. 6), сочиненная Шостаковичем в возрасте 16 лет, но полная драматизма, личностной трагедии, написанная как отклик на смерть отца. Это первое произведение такого плана в наследии Шостаковича, но, как известно, далеко не единственное. Увлечение его музыкой привело в 2007 году к изданию монографии «Творчество Шостаковича на фоне исторических реалий XX века»¹, которая писалась очень долго в связи с необходимостью изучить огромное количество литературы и попытаться дать объективное видение социально-исторического контекста жизни и творчества композитора. Во-вторых, для меня во время обучения в консерватории было актуальным дуэтное исполнительство в целом, поскольку я принимал активное участие в игре ансамблевой музыки разных стилей и направлений с Н. Адельшиновой и Л. Серяковой в классе по фортепиано доцентом О. А. Калмыковой и Т. В. Пахомовой. Нами были сыграны такие замечательные произведения дуэтной литературы, как «Горжественный марш» и «Обручение» Ф. Листа, «Линдараха» К. Дебюсси, Сюиты С. Рахманинова, Оркестровая сюита ре-минор П. Чайковского в переложении для двух фортепиано (именно за исполнение этого произведения нам с Л. Серяковой был присужден Диплом «За «Лучший фортепианный ансамбль» на конкурсе в РАМ им. Гнесиных), «Образы слова Аминь»

¹ Петров В.О. Творчество Шостаковича на фоне исторических реалий XX века: монография. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. 188 с.

О. Мессиаана. Возможно, этот факт предопределил в будущем и обращение к фортепианному дуэту XX века как теме моей кандидатской диссертации. В этом меня поддержал мой бессменный научный руководитель – Л. В. Саввина.

– *А какие сольные произведения Вы исполняли за годы своего обучения в музыкальном училище и в консерватории?*

– Вы знаете, их было настолько много, что я сейчас и не вспомню все! Из запомнившегося: хоральные прелюдии (так полюбившиеся мной!) И. С. Баха, ноктюрны Ф. Шопена и фортепианная транскрипция «Лесного царя» Ф. Шуберта в музыкальном училище, которое я заканчивал с ля-минорной Сонатой (ор.42, a-moll) Ф. Шуберта, додиез-минорным Ноктюрном Ф. Шопена и с Органной прелюдией c-moll И. С. Баха. В консерватории играл Прелюдию и фугу b-moll из «ХТК» И.С. Баха, Прелюдию и фугу d-moll Д. Шостаковича из ор. 87, обработки Ф. Листа для фортепиано номеров из «Реквиема» В. А. Моцарта, «Погребальной шествие» «Долину Обермана» Ф. Листа. Несмотря на то, что я обучался на кафедре теории и истории музыки, постоянно участвовал в концертах фортепианной музыки, организованных НТСО и кафедрой обязательного фортепиано. Это доставляло мне большое удовольствие, поверьте!

– *Каковы основные положения Вашей кандидатской диссертации, как Вы уже отметили, также посвященной жанру фортепианного дуэта?*

– В кандидатской диссертации, название которой сформулировано следующим образом – «Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра»², – поднимаются три наиболее актуальные как мне тогда казалось для жанра проблемы: 1) эволюция фортепианного дуэта от домашнего музицирования к концертной эстраде, 2) проблема диалога как основной константы дуэтного исполнительства (лидерство одного из участников дуэта и их паритетные взаимоотношения) и дуэтного композиторского творчества (ролевое соотношение партий в авторских опусах), 3) дуэтный текст и его исполнение. Последняя проблема предполагала выдвижение следующих вопросов – расположение инструментов на сцене и посадка участников дуэта, тембровая характеристика дуэта, дуэтный театр, интерпретация произведений для двух фортепиано в XX веке. Самым главным стало, пожалуй, выявление стабильных и мобильных признаков жанра, бытующих в его истории (сохранившихся и трансформировавшихся). В связи с этим, был поднят огромный арсенал исследовательской литературы, посвященной именно теории жанра. Также была принципиальной моя позиция, что фортепианный дуэт – это дуэт двух инструментов, двух фортепиано, в то время, как игра в четыре руки называлась мной ансамблем – ансамблем в четыре руки, что несколько противоречило принятым нормам – вспомните книгу Е. Сорокиной «Фортепианный дуэт», посвященную исключительно ансамблю в четыре руки. Материалом для диссертации послужило огромное количество дуэтных произведений – это и «Скарамуш» Д. Мийо, и «По черному и белому» К. Дебюсси, и Сонаты Ю. Буцко, Р. Кангро и Г. Фрида, и «Клави́р живительной воды» А. Мартинайтиса, и огромный ряд других произведений композиторов абсолютно со всех континентов. Мне необходимо было знать специфику развития жанра в разных странах и культурах. Естественно, что особое внимание было уделено дуэтным произведениям XX века, имеющим причастность к новейшим техникам письма – сериализму («Структуры» П. Булеза), минимализму («Фортепианная фаза» С. Райха, «Мантра» К. Штокхаузена), алеаторике («Мобиль» А. Пуссёра, «Игры» П. Дамбиса, «Посиделки двух пианистов...» В. Екимовского), способам звукоизвлече-

² Петров В. О. Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – «музыкальное искусство». Астрахань, 2006.

ния (два подготовленных фортепиано в «Трех танцах» Д. Кейджа, два амплифицированных фортепиано в «Знаках времени» Д. Крама). До сих пор считаю, что при обращении к фортепианному дуэту в XX столетии композиторы руководствовались фактом нераскрывшейся в предыдущие века по сравнению с другими концертными жанрами потенциальной возможности дуэта; главной целью стала авторская установка на содержательные новации, выраженные новыми средствами музыкального языка. Таким образом, смысловая установка композитора диктовалась актуальностью обращения к фортепианному дуэту, становящегося в XX веке, наряду с более крупными жанрами, своеобразным «полем авторского экспериментирования». Целевая же установка композитора была заключена в желании преобразить жанр, привнести в него новые идеи, образы, манеры письма, обилие которых в XX столетии увеличивается в силу разных внешних факторов, а операциональная установка подтвердила авторскую правомочность (или неправомочность) на новации в области фортепианного дуэта и отразила их в языке сигнально-акустического пространства. Ну, это если совсем вкратце...

– *Вы уже упомянули свою книгу, посвященную Дмитрию Шостаковичу. Кто для вас Шостакович?*

– Это очень сложный вопрос... Я до сих пор не могу найти точного ответа на него. Да, и смогу ли – не знаю. Это надо ясно представлять весь политический и философский подтекст того времени, той ситуации, в которой творил композитор. Наверное, скажу вполне стандартные слова: Шостакович для меня – летописец своей эпохи. Эпохи, одновременно, и ужасной, и прекрасной. Понимаю и принимаю все его творческие компромиссы, которые представлены в таких сочинениях, как «Поэма о Родине», «Песня о лесах», Десять поэм на слова революционных поэтов, кантата «Над Родиной нашей солнце сияет»... А куда без них? Они были оправданы временем; и без подобных сочинений в то время (я имею сейчас в виду довоенное и послевоенное сталинское правление) Шостакович бы не выжил, сломался, или бы его сломали. Были же подобные попытки и в 1936, и в 1947 годах, когда его обвиняли в формализме. Композитор делал необходимые реверансы в сторону действующей власти. Нужно же было прославлять действующий строй и угодных людей. За это ему и давали звания, медали, благодарственные письма, к которым, кстати, сам Шостакович относился с огромной долей иронии, что подтверждается саркастическими текстами писем композитора к своему другу – И. Гликману. Этой же точки зрения придерживаются и ведущие «шостаковичеведы» – музыковеды Л. Акопян, И. Барсова, М. Сабина, В. Валькова, К. Мейер. Особенно активно о творческих компромиссах композитора писал и пишет С. Волков, имеющий на руках якобы записи самого Шостаковича, фрагменты интервью с ним. Подлинность его «Свидетельства», опубликованного за рубежом еще в конце 1970-х годов до сих пор подвергается сомнению. Но, ознакомившись с текстом, веря или не веря прямым доказательствам высказываний самого композитора, складывая всю мозаику событий, описанных Волковым, в принципе, можно согласиться с большинством его позиций! А эти позиции в дальнейшем ведь стали основой огромного числа работ зарубежных авторов, посвященных Шостаковичу – Э. Уилсон, Р. Тарускина, Д. Макдональда, Л. Фэй, Ю.-Р. Бьеркволла. Но ведь мы прекрасно понимаем, что во всех этих сочинениях Шостакович – не настоящий. Настоящая его позиция представлена в таких композициях, как Четвертая симфония, Восьмая симфония, Восьмой квартет, «Антиформалистический раек», Тринадцатая симфония, Четырнадцатая симфония, ряд поздних камерно-инструментальных сочинений, в которых акцентируется образ того ужаса, который творился. Именно эти произведения делают Шостаковича поистине гением и, действительно, летописцем своей эпохи, хотя и компромиссные сочинения также составляют весомую часть этой «летописи».

– Довольны ли вы своим образованием?

– Безусловно! Вообще считаю, что гуманитарное образование – самой мощное именно в России. По крайней мере, было таким еще недавно. А вот что будет дальше – неизвестно. Считаю, что еще застал то время, когда образовательные приоритеты были направлены именно на студентов, а не на бюрократические изыски. Сейчас, когда мы перешли на западноевропейские стандарты в обучении, пожалуй, эта самая мощь потихоньку «снижается». Многие учебные заведения вынуждены работать по непонятным многим представителям «старой школы» программам; некоторым же кажется вообще абсурдным разделение на бакалавриат и магистратуру... Посмотрим, мне даже любопытно, что будет дальше...

– Как можете охарактеризовать Ваш стиль преподавания? Есть ли определенная методика работы со студентами?

– Считаю, что не обладаю, как и большинство преподавателей, каким-то индивидуальным стилем... Да и могут ли быть или нужны ли подобные стили? Стараюсь увлечь студентов определенной тематикой, демонстрирую на групповых занятиях множество примеров из разных видов искусства, благо сейчас есть общий доступ в интернет. На занятиях по музыкальной форме прибегаю к некоторым экспериментальным приемам: например, при изучении музыкальных стилей и жанров прошу каждого из студентов выбрать один определенный жанр или один определенный стиль (направление), самостоятельно найти наиболее выигрышный пример из всего богатого арсенала музыкальной культуры и доказать нам всем, что это именно данный жанр или стиль, то есть сформулировать его индивидуальные черты, индивидуальные признаки. Это помогает студентам наглядно понять специфику ряда наиболее значимых жанров и стилей.

– Некоторые студенты Вашего специального класса, я имею в виду музыковедов, являются дипломантами и лауреатами различных международных и всероссийских конкурсов – Юлия Горбунова, Ангелина Голованёва, Ксения Землякова, Мария Голованёва. Вы, наверное, довольны таким результатом?

– Безусловно, доволен. А как иначе? Невозможно не радоваться успехам учеников... Сам неоднократно был в «этой шкуре», участвовал в разного рода конкурсах, как фортепианных, так и музыковедческих – знаю, что это такое, сколько это требует сил, нервов и времени... Однако, отмечу, что моя заслуга в этом минимальна: студенты сами разыскивают информацию о конкурсах, конференциях, приходят ко мне с какими-то идеями, текстами, презентациями. Одно удовольствие работать с активными творческими личностями, желающими самосовершенствования. Но некоторые, слишком амбициозные планы приходится и отвергать. Вообще я никогда не диктую выбор темы для дипломной работы или для доклада на конференции; всегда говорю, что оценочный критерий (зачет – незачет, воспринято – не воспринято) не может быть главным, не может преобладать над чувством удовлетворения от проделанной работы: чем хочется заниматься, тем и надо заниматься, брать ту тему, которая реально близка, погружаться в мир тех сочинений, которые привлекают музыкой, концептом, исполнением или еще чем. И – самое главное – что сам учишься вместе со студентами, постигаешь до этого неизведанные стороны музыкального искусства. А их – океан океанский... Например, в этом году у меня закончили три студентки-дипломницы специального класса. Одна занималась вопросами претворения текста «Откровения Иоанна Богослова» в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI веков (а Вы представляете, какой это музыкальный «багаж»? Какие возможно создать классификации?), вторая – стохастическими изысками Я. Ксенакиса, некоторые из которых до сих пор остались мне непонятными, третья – модификациями жанра инструментального ноктюрна в музыке XX столетия (на примере Струнного квартета № 1 Д. Лигети и цикла «Четыре ноктюрна» Д. Крама). Мой музыкальный кругозор, благодаря работе с ними, безуслов-

но, расширен! А вообще хотелось бы в целом лишни раз отметить не побоюсь этого слова великую работу профессорско-преподавательского состава кафедры теории истории музыки Астраханской консерватории в сфере популяризации современной музыки...

– *Спасибо за исчерпывающий ответ. А какова сфера Ваших личных научных интересов на данном этапе? И почему?*

– Однозначно, это музыка XX века и музыка современная. А вот ракурсы – разнообразны. Мне интересны вопросы синтеза искусств, например, в рамках одного музыкального произведения (приведу в пример мультимедийные циклы «Разные поезда» С. Райха и «Средиземное море» М. Кагеля) или в рамках творчества одного композитора (идея синтеза искусств находит свое воплощение в наследии Д. Кейджа, К. Штокхаузена). Особо сейчас уделяю внимание соотношению музыкальных, визуальных и вербальных рядов в том или ином опусе. Привлекает внимание творчество Д. Крама. В первую очередь, своей необычностью. Композитор отличается особым подходом к использованию инструментов, что привносит неповторимый акустический колорит, специфическим выражением глобальных проблем современного мира (приведу в пример, хотя бы, инструментальный цикл «Голос кита», на концептуальном уровне призывающий обратить внимание на экологическую катастрофу, происходящую в мире, и струнный квартет «Черные ангелы», адресованный жертвам Вьетнамской вены), новаторской трактовкой проблемы «жизнь – смерть», в которой смерть тотальна, особым отношением к поэзии Ф. Г. Лорки (в половине своих опусов Крам использует его тексты). Произведения Крама представляют для меня особую музыкально-концептуальную «химию», которую хочется постигать. Вообще, прошлый – 2014 год – юбилейный для Крама. Лично я его отметил написанием и изданием исследовательского очерка ««Мадригалы» в контексте творчества Джорджа Крама» и рядом статей о его творчестве, в частности, – опубликованной в замечательном журнале «США и Канада: экономика, политика, культура». Продолжаю интересоваться вопросами инструментального театра, по сути, – тоже явления синтетического по природе. Все больше и больше у меня появляется примеров инструментального театра, к сожалению, не ставших объектом внимания при написании докторской диссертации – видеозаписей, партитур и т. д. Да и уже известные произведения со временем воспринимаются совершенно по-иному. Слушаю, смотрю, пишу непрерывно... Появляется много предложений опубликовать статьи в научных журналах, сборниках, но катастрофическое отсутствие времени не позволяет реализовать все планы.

– *Тогда закономерный вопрос: почему в качестве объекта своего докторского диссертационного исследования, защищенного Вами в марте 2014 года в диссертационном совете при Саратовской государственной консерватории, Вы выбрали именно жанр инструментального театра XX века³? Каковы предпосылки увлечения данным явлением?*

– Наверное, частично я ответил на Ваш вопрос ранее – мне интересна проблема синтеза искусств в целом. Инструментальный же театр является наиболее ярко выраженной формой этого синтеза в области академической музыки. И еще меня просто потрясло отсутствие серьезных исследований, посвященных инструментальному театру, хотя данная форма музыкального творчества являлась едва ли не господствующей в России еще с начала 70-х годов XX века: многие инструментальные произведения

³ Петров В.О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: Диссертация на соискание ученой степени доктор искусствования по специальности 17.00.02 «музыкальное искусство». Астрахань, 2014.

С. Слонимского, С. Губайдулиной, Р. Щедрина, А. Шнитке, Д. Смирнова, В. Екимовского предполагали использование исполнителями ряда параллельно «действующих» драматургических пластов – и музыкального, и визуального, и поведенческого, и вербального. Ну а поскольку эстетические позиции инструментального театра были сформированы рядом зарубежных композиторов еще в 50–60-х годах XX столетия, в частности, Д. Кейджем, М. Кагелем и К. Штокхаузенем, было решено изучить этот феномен в полном объеме, то есть «запасаться» статьями и партитурами зарубежных авторов, восстановить его историческое развитие. «Инструментальный театр XX века: история и теория жанра» – исследование, конечно же, для меня представляющее особую ценность, поскольку только я знаю, скольких сил стоило его написание, сколько материалов было собрано, проанализировано. Но, пожалуй, для ученого нет ничего дороже увлеченности избранной для исследования темы, и в этом отношении инструментальный театр для меня стал пиком этой самой увлеченности. На данный момент...

– *Некоторые скептики, конечно же, скажут: а что там, собственно, изучать? Да и можно ли вообще назвать музыкой то, что, зачастую, превращается, в перформанс?*

– Отвечу сразу этим скептикам: можно, поскольку перформансы бывают разными и в поле моего зрения были те, в которых музыка выполняет первичную функцию. Разве можно, например, говорить о том, что в Первом струнном квартете С. Губайдулиной, в котором предполагается постепенное передвижение инструменталистов в пространстве сцены, этот визуальный ряд преобладает? А можно ли указывать на то, что при сценической реализации «Эонты» Я. Ксенакиса для фортепиано и духовых инструментов, имеющей в основе целый сюжет с передвижениями исполнителей, музыкальная составляющая композиции не играет первостепенной роли? Конечно же, нельзя. Хотя существуют и примеры эпатажных в своей основе произведений, в которых музыка вторична, но такие произведения не являются инструментальным театром и не входили в объект моего исследования.

– *А как Вам кажется, можно ли сейчас вообще сочинять просто Музыку, не обремененную излишними внешними эффектами? Будет ли она воспринята и популярна? Почему современные композиторы, желающие привлечь массы к своим опусам, используют театральные и прочие приемы?*

– Сейчас – в мире активной информатизации, гипертекстов, клиповой культуры – человека вообще удивить сложно чем. Вы посмотрите телевизор – шоу, взрывы салютов, эффектность выступления поп- и рок- звезд... Вот к чему привык человек. Или, выражусь гораздо удобнее для себя, – его «привыкли». За последние приблизительно тридцать-сорок лет человек привык видеть, а не слышать. Молодое поколение, специально не обучающееся музыке, не знает имен И. Баха, Й. Гайдна, С. Прокофьева. «Реквием» В. Моцарта почему-то ассоциируется у них только с фильмом «Реквием по мечте» Д. Аранофски, и я не буду называть фильм, с которым ассоциируется имя Л. Бетховена... Именно поэтому многие современные композиторы академического толка, действительно, прибегают к использованию внешних эффектов при сценической интерпретации своих сочинений. Подобные приемы использует сейчас, например, В. Мартынов: практически каждое его произведение синтезирует в себе музыку, текст и визуализацию, когда самим исполнителям (инструменталистам) приходится передвигаться по сцене, выполнять какие-то действия, доставлять публике важнейшую информацию, которую, может быть, она и не может понять без специально-подобранных средств. Не вижу в этом ничего плохого. Главное сейчас – привлечь публику обратно в академические залы. Визуализация может этому способствовать. Но справедливость или несправедливость данного моего высказывания покажет только время!

– *А непонятность самой музыки этими театральными элементами скрыть не пытаются? Существуют же наверняка разные пути этой театрализации...*

– Конечно, пытаются! В большинстве случаев так и происходит! На что рассчитывают при этом сами композиторы – совершенно непонятно. Но здесь, как мне кажется, надо в таком уж случае разделять общий музыкальный акционизм на ряд его подвигов. Вот, скажем, музыкальный перформанс в его истинном значении, которое предполагает главенство музыкальной информации над всеми другими видами информации, своей целью ставит именно расшифровку смысла и концепта композиторского опуса и лежит, так скажем, в русле эстетических категорий. Такие произведения логично слушаются и смотрятся, как единый синкретический организм – я уже приводил в пример Первый струнный квартет С. Губайдулиной или «Эонту» Я. Ксенакиса. Есть другие ответвления музыкального акционизма, например, – музыкальный хэппенинг, который приносит антиэстетическую провокативность, долю эпатажа. Конечно же, в такого рода произведениях, пусть и называемых самим авторами «музыкальными», музыка фактически ничего не значит. В них главное – концепт, и чем эпатажнее он будет «высказан», тем будет лучше. Среди таковых – некоторые эксперименты М. Кагеля, Д. Кейджа, Р. Эшли, Д. Брехта, В. Екимовского. Как мне кажется, истинную Музыку не «спрячешь» не под один из видов музыкального акционизма, так широко распространенного сейчас... Но это – тема для отдельной и достаточно глобальной беседы!

– *Я знаю, что Вы находите время для участия во всевозможных научных конференциях в разных городах. Что дают вам данные поездки? Помогают ли они в вашей научной деятельности?*

– Конечно, да... За последние лет шесть я принял участие более, чем в 20 научных конференциях – в Астрахани, Москве, Санкт-Петербурге, Саратове, Воронеже, Тамбове. Каждая из них остается в памяти благодаря новым знакомствам, новым интересным темам, составляющим основу некоторых докладов, хорошим отношением принимающей стороны. Например, в феврале 2012 года я принял участие в конференции «Художественная культура США: страницы истории», ставшей лишь частью грандиозного фестиваля, созданного С. Ю. Сигидой и М. В. Переверзевой, включающего в себя ряд концертных программ, творческих встреч и, собственно, конференцию. Целая неделя, насыщенная ежедневными мероприятиями, занятостью с утра и до вечера ведением секции на конференции, выступлением с докладом, знакомством с не исполнявшимися до этого в России сочинениями Ч. Айвза, Д. Крама и других композиторов, посещением концертов Ю. Любимова, исполнявшего произведения для препарированного фортепиано Д. Кейджа, М. Пекарского, игравшего со своей группой ударных инструментов в рамках фестиваля опусы Л. Харрисона, А. Хованесса, солистов Студии новой музыки, фортепианного дуэта в составе М. Дубова и М. Хабы (особенно запомнилась их трактовка «Макрокосмоса» Д. Крама), общением с коллегами из других городов и стран, пролетела абсолютно незаметно. В апреле 2015 года я с удовольствием принял приглашение Г. Р. Консона принять участие в организованной им в Российском государственном социальном университете Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия», где встретился и пообщался с коллегами – интересными учеными и личностями – с В. Н. Сыровым, И. С. Стогний, Б. Б. Бородиным, М. В. Переверзевой... Замечательная организация мероприятия, открытое пленарное заседание, шедшее в прямом эфире на одном из интернет-каналов, интервью, фото-сессия, экскурсия, предпремьерный показ на сцене РГСУ спектакля «Театра наций» «Прикасаемые» с И. Дапкунайте и А. Белым в главных ролях, да и сам доклад (общей продолжительностью более 40 минут, включая интересную дискуссию, порадовавшую меня), конечно же, останут-

ся со мной навсегда. В последнее время приходится также посещать диссертационные советы музыкальных вузов, в связи с оппонированием диссертационных исследований. Вот совершенно недавно – в июне 2015 года – я присутствовал на заседании диссертационного совета при Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, где получил массу удовольствия от самого процесса защиты диссертаций, от большого количества новых идей, которые при должном их дальнейшем развитии, возможно, внесут весомый вклад в развитие музыковедения как науки в целом. Особенно порадовали диссертации представителей Санкт-Петербурга – А. Демидова, посвященная инструментальной музыке В. Гаврилина и «Жанровые стилиевые параметры альтового концерта в творчестве композиторов Мангеймской школы» В. Дарда. Все это, конечно же, приводит к расширению собственных научных горизонтов, к обретению новых друзей. Помимо этого, любая поездка – это еще и возможность поиска нот, записей, да и просто – хороших и позитивных впечатлений!

– *Помимо научной и преподавательской деятельности вы еще являетесь руководителем научно-творческого студенческого общества Астраханской консерватории. Какие цели, задачи Вы преследуете?*

– Спасибо за вопрос, поскольку деятельность НТСО очень важна для меня. Отмечу сразу, что суммарное количество проводимых ежегодно мероприятий превышает отметку в 60. Сюда входят разные типы мероприятий. Особое внимание уделяется общевузовским, как правило, проводимым мной совместно, например, с другими кафедрами, или представляющие собой конференцию студентов разных специальностей (проводится 2 раза в год – в декабре и в мае), или встречу (мастер-класс) с известными композиторами, писателями, исполнителями (в течение последних нескольких лет состоялись творческие встречи с композиторами Ю. П. Гонцовым, А. В. Рындиным, Л. Бутаковым, Н. Захаровым). Часто мы собираемся, чтобы посмотреть видеозаписи новых произведений современных композиторов. Из последних выделю – НТСО, посвященное мультимедийной музыке С. Райха, НТСО, посвященное демонстрации оперы «Из Германии» М. Кагеля, оперы «Воцек» А. Берга в экстравагантной постановке Д. Чернякова, НТСО, посвященное показу юбилейного концерта С. Губайдулиной. Важным моментом является и выступление студентов кафедры теории и истории музыки с большими лекциями по материалам своих дипломных работ (А. Малаева, Ю. Горбунова, А. Голованёва, М. Голованёва). Среди оригинальных тематических заседаний – «Поэтический конкурс», который будет, начиная с 2015 года, проводиться ежегодно. Лучшие стихотворные образцы наших студентов уже по традиции будут опубликованы в Вестнике Астраханской государственной консерватории «Камертон», главным редактором которого является мой научный наставник – Л. В. Саввина. Таким образом, среди основных задач работы НТСО – дать возможность студенту раскрыть свой творческий потенциал, выступить с лекцией, создать свое мнение при обсуждении просмотренных видеозаписей, а также – дать возможность студенту иметь представление о современных тенденциях в области музыкального искусства благодаря встречам с композиторами и исполнителями, вновь – просмотру видеозаписей с сочинениями новейшей музыки.

– *Какую музыку предпочитаете слушать?*

– У меня нет определенных предпочтений. Из академической музыки – фактически все, что-то в больших дозах, что-то – в меньших... В последнее время много слушаю С. Рахманинова, А. Шнитке, Д. Крама, продолжаю восхищаться музыкой Д. Шостаковича, но многое и переосмысливаю. Этот список авторов не означает, что я слушаю только музыку XX века. В зависимости от настроения могу вдохновиться произведениями И. С. Баха, В. Моцарта, Й. Брамса. Из неакадемической музыки – обожаю фолк, рок-фолк, психоделический рок, альтернативную музыку. В настоящий мо-

мент заинтригован композициями рок-группы “MUSE”, их особым эмоциональным тоном, повышенной экспрессией, интересными текстами. А, главное, – умением автора песен очень точно цитировать образцы академической музыки в своих рок-балладах. Приведу в пример их композиции “Butterflies and Hurricanes” с красивейшим вплетением музыки Второго фортепианного концерта С. Рахманинова, “I belong to you” с цитированием арии Далилы из оперы «Самсон и Далила» К. Сен-Санса, “Glorious” с использованием лейтмотивов из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза. Многочисленны в рок-композициях группы “MUSE” и многочисленные стилевые аллюзии на иные произведения академической музыки. В данном случае это очень красиво, эстетично, и позволяет глубже понять смысл композиций. С творчеством этой группы я познакомился благодаря своей студентке по специальности Татьяне Василенко, которая как раз и занимается проблемой цитирования академической музыки в рок-композициях конца XX – начала XXI века. Вызывают интерес и некоторые рэп-композиции, особенно имеющие в основе качественный по смыслу и драматургии текст. В общем, в области музыки я, скорее, полиглот, или меломан, как хотите!

– Тогда разрешите задать Вам вопрос, напрямую не связанный с Вашей профессиональной музыковедческой деятельностью... В стенах нашей консерватории родилась интересная рок-группа “Аnyway”, в которой солисткой стала ваша ученица Ангелина Голованёва. Что можете сказать об их творчестве?

– Я не соглашусь с тем, что “Аnyway” – это рок-группа. Стиль музыки, которую пишет Ангелина, скорее, можно обозначить как фьюжн, совмещающий в себе и элементы рока, и элементы других жанров массовой музыки. Я очень рад, что имею непосредственное отношение к созданию этой группы: зимой и весной 2013 года Ангелина со своими исполнителями (Елена Давыдова – фортепиано, Анфиса Михайличенко – скрипка, Даниил Слынько – контрабас) принимала участие в ряде музыкальных, вокальных конкурсов, в которых мне посчастливилось сидеть в жюри. Я видел выступление «Аnyway» на разных площадках – в клубах, на сцене АГУ. Особенно запомнилось выступление в клубе «Даир», кажется, в феврале 2013 года. После одного из конкурсов, где Ангелина заняла I место, я стал приглашать “Аnyway” принимать участие в других музыкальных проектах: в конкурсе «Мастер-класс», в конкурсе «Голос АГУ», но уже в качестве приглашенных гостей. Затем последовали многочисленные концерты в гостининой «Тепло», «Музторге», кафе и клубах города, в Астраханском театре оперы и балета. Я рад за Ангелину как композитора, исполнителя и за ее «сотоварищей», рад за то, что буквально за год группа стала очень популярной в Астрахани. Человек не должен замыкаться только в одной сфере деятельности, а должен пробовать раскрывать себя с разных сторон, тем более, если этот человек талантлив!