

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

12
1973

Творчество молодых

В. Арзуманов

ДВА ПИСЬМА И ТРИ ПОРТРЕТА

В общении нашего журнала с ленинградскими композиторами сложилась хорошая традиция: представители старшего поколения ленинградцев охотно берутся за перо, чтобы рассказать всеобщему читателю о своих младших коллегах, напутствовать их добрым словом.

Начало этой традиции положил в 60-х годах ныне безвременно ушедший от нас В. М. Богданов-Березовский. Прошло несколько лет, и один из тех, о ком он писал, С. Слонимский, «подхватил эстафету» — поделился своими наблюдениями над творчеством следующей генерации ленинградской молодежи. И вот прошло время — традиция совсем «помолодела»: статью написал В. Арзуманов, сам еще не перешагнувший порог тридцатилетия, но уже завоевавший добрую репутацию — и как серьезный композитор, и как вдумчивый, увлеченный педагог.

Естественно, мы не собираемся сравнивать статьи, написанные на протяжении минувшего десятилетия музыкантами, каждый из которых обладает своим не толь-

ко композиторским, но и «писательским» почерком, своей стиливой ориентацией. Среди них «Два письма и три портрета» выделяются не просто необычной, индивидуальной формой, острополюмичным тоном, но и необычной задачей — показать, как сложно, противоречиво, иной раз очень односторонне развивается творческий дар, как, временно замкнутый в мир надуманных схем и систем, он как будто совершенно иссякает, и никто не может сколько-нибудь уверенно прогнозировать: что будет дальше? Выберется ли молодой автор из тупика, «лабиринта» или так и заглохнет, не успев развернуться, его, еще вчера бесспорный, казалось, талант? И ничто тогда не сможет ему помочь — ни природные способности, ни культура мышления, ни диплом об окончании высшего учебного заведения. Только он сам, если будет изучать жизнь, если найдет жизненную тему, если поймет, что смысл его искусства — служение людям, служение народу, только тогда он станет творцом музыки, достойной нашего общества.

Это заметки, посвященные молодым ленинградским композиторам, тем, которые либо заканчивают, либо совсем недавно окончили консерваторию, чья музыка, неоднократно звучащая в ее стенах на студенческих фестивалях, начинает возбуждать интерес у профессиональных и непрофессиональных слушателей.

К сожалению, я не в состоянии говорить здесь обо всех начинающих перспективных ленинградцах, хотя многие наши молодые, такие, как А. Томчин, В. Сапожников, А. Журбин, А. Асламазов, уже определенно заслуживают слова о себе. А посему остановлюсь на трех именах, мне лично наиболее знакомых; они, думается, вполне представляют свое поколение. Это Г. Корчмар, Ю. Симакин и Ф. Кругликов.

Многое объединяет их: все они музыканты, целиком посвятившие себя композиторской деятельности; все они честно и бескомпромиссно идут по этому пути; все они энергично, неутомимо и жадно постигают самую суть современного искусства; все они — к чести кафедры композиции Ленинградской консерватории — уже весьма крепкие профессионалы, которым под силу достаточно сложные музыкальные задачи; все они — убежденные симфонисты, последовательно осваивающие крупные традиционные жанры; и, наконец, все они — молодые люди нашего времени, люди, которым предстоит разрешить ряд серьезных творческих проблем и в недалеком будущем стать активным и передовым звеном в огромном отряде советских композиторов.

...Я уже совсем было настроился писать серьезную и строгоакадемическую статью, как одно небольшое событие изменило ход моих мыслей.

Я преподаю сочинение в музыкальной школе-десятилетке при Ленинградской консерватории. У меня учатся совсем юные авторы, в возрасте от десяти до семнадцати лет, пути которых еще далеко не определились. Однажды в школе состоялся концерт нашего класса, который как будто бы прошел с успехом. А через несколько дней я получил письмо от одного своего ученика, не принимавшего участия в концерте. Вот это письмо.

Письмо Юры Б.

...был я на концерте наших ребят, сидел рядом с Вами. «Нравится?» — «Да». А что я мог Вам сказать? Смурное выражение лица можно было при желании принять за внимание. А не зевал лишь потому, что на сцене были «знакомые все лица», да и удар я тогда по-

лучил ощутимый. Концерт подействовал на меня ужасно. Я вышел совсем огушенный.

На обсуждении говорили: «Эти произведения можно вполне исполнять в Малом зале филармонии, они вполне могут конкурировать с произведениями взрослых композиторов!»

А что делает в Малом зале Ваш покорный слуга? Он приходит туда на чей-нибудь авторский вечер, дремлет, где можно (где музыка потише); там, где музыка громче, стряхивает болезненное оцепенение и следит за каким-нибудь маразмом на сцене. После исполнения все хлопают, чтобы рассеяться и прийти в себя (это хорошо описал Дебюсси), и, «довольные», расходятся. А после концерта начинаются пересуды:

— Ах, да он бо-ольшой мастер!

— Ах, как здесь к месту малая нона!

— Ах, какая крепкая пьеса! Какая взаимосвязь между частями!! ... и что-нибудь еще в этом роде.

Но ведь м у з ы к и, от которой множество людей получало бы истинное наслаждение, нет. Ее не стало. Ведь если это квартет, — это очередной набор стаккато, спиккато, малых нон и больших септим, постукиваний и покряхтываний; если это фортепианная пьеса, то уже откровенное насилие над роялем. И не понять, гений ли этот композитор или ремесленник, набравшийся приемов. Музыка сейчас безлика в Малом зале.

«Вы, сидящий в первом ряду слева, тот,
Кто там, не жалеючи ладоней, аплодирует,
Эй, снимите свои очки-велосипед!

Неужто вам на самом деле нравится такое...?»

А Вашему сердцу, душе? Ах, «у меня нет слухового опыта»? А я Вам скажу, что тут я в нем не нуждаюсь; ведь эту музыку поневоле слушаешь с р е д н и м у х о м, чем угодно, но не мозгом, и тот композитор «лучше», который удачнее лупит слушателя по нервам, удачнее комплекзует эти приемы в «произведения». Можно ведь создать ЭВМ, и она будет писать отличные квартеты: кнопки секст, тритонов, септим, нон, тремоло, — и — столько-то децибел шума...

Вы говорите, что теперь аудитория расширится. Черта с три! Останется кучка меломанов, которые сами воображают, что им нравится «эта музыка», да раз в пять большая горстка непросвещенных любителей, которая, чтобы создать видимость того, что и ей это нравится, тоже аплодирует.

А король-то все равно голый! Помните сказочку Андерсена? Так вот, я постараюсь быть тем мальчишкой, который ляпнет при всем народе: «А король-то голый!» Я буду пересмешником, но для этого мне надо учиться, и очень много, и в совершенстве овладеть всем гем, чем владеет средней руки ремесленник.

Моцарт (Вы наверняка помните) писал отцу в Зальцбург: «Я пишу такую музыку, что знатоки получают истинное наслаждение, но и незнатоки останутся довольны».

Ну, вот и все. Простите за горячность, излишнюю, быть может. Пока буду писать фуги; это музыка, где нельзя отделаться внешними эффектами.

До свидания.

Юра!

Я был рад твоему письму. Рад, прежде всего, твоему доверию и искренности. Мне нравится то, что ты обладаешь умом острым и критическим и пытаешься активно осознать окружающее тебя, что ты не склонен а priori следовать общепринятым образцам; мне нравится твое стремление все самому открыть, все проверить, все доказательства пережить. Думаю, что твой критицизм, последовательно развиваясь, достиг сейчас своего апогея, что и выразилось с такой отчетливостью в твоём отношении к нашему концерту и к каким-то пластам современной музыки в целом (ибо наш концерт в известной степени отражает ее тенденции).

Итак, ты выдвигаешь важнейшую для себя проблему. Проблему, важнейшую для всех.

А теперь, не пытаясь взять на себя ее решение, я просто расскажу тебе о тех троих, которых я уже назвал, и ты постарайся понять, как сложно порой развивается композиторская индивидуальность, как часто и быстро меняются в юности привязанности. Ты постарайся понять, что все, чего достигли эти трое, — относительно, и они еще совсем не нашли себя (и, может быть, кто-нибудь из них так на всю жизнь и останется вечно ищущим и... не нашедшим).

...Постарайся понять: я тебе расскажу как бы «изнутри» о человеческом пути к творчеству... Сделай для себя — свои выводы: если сможешь, найди более прямую дорогу, «учти ошибки», если сможешь — прояви терпение...

*

С Феликсом Кругликовым я познакомился в то время, когда, он только что приехавший в Ленинград, порывистый, настойчивый, девятнадцатилетний, находился в состоянии активного поиска идеи, которая стала бы стержнем его творчества. Он всегда был главным спорщиком — на семинаре ли по философии, или в классе по сочинению, или просто в дружеской беседе. Спорил он отчаянно: поначалу спокойный, последовательно отстаивал свое, увлекаясь и доходя до изрядного форте; но, убежденный логикой собеседника, всегда соглашался, несколько при этом не огорчаясь, полный желания узнать истину, вернее то, что на этот раз оказывалось ею.

В нашу вторую встречу он писал Сонату для фортепиано. Работа шла трудно: не давалось развитие, форма, были большие сомнения в материале.

Сейчас Феликс буквально растворен в музыке, целиком доверяет непогрешимости ее канонов, отдает ей все свое время и силы.

История музыки для него живая реальность, полная созвучных ему идей и поучительных примеров конкретного мастерства. Пока что ближе всего ему немецко-венская традиция. Он изучает Бетховена, Баха, Малера, Шёнберга, Веберна, изучает с поразительной тщательностью, вникает во все мельчайшие детали, будь то гармония, оркестровка, контрапункт; сопоставляет, взвешивает, анализирует... Он учится мастерству, причем мастерству не «академическому» — не сумме абстрактных выжимок из чужого опыта, а тому настоящему художественному мастерству, столь необъятному и столь затейливо и порой противоречиво проявляющемуся, которое подлежит тщательному постижению каждым талантливым молодым автором...

Да, Юра, нам действительно часто приходится лицезреть «голого короля» и он всегда бывает «голым» там, где истинная духовность отесняется демагогией, ханжи присваивают себе функции жрецов этики, где музыка обращивается «искусничеством», а музицирование подменяется дешевым меломанством. Ты совершенно прав! Часто современная музыка, завоевывая, казалось бы, все новые и новые рубежи, отрывается от реальности и превращается в узкую язык-систему, чрезвычайно изощренную, богатейшую по средствам и техническим возможностям, полную великих соблазнов и искушений, но, к сожалению, совершенно бесплодную. Знак (буква) в ней торжествует над духом, а интеллект над чувством. Интеллект и знак (как символ его) перестают играть служебную роль и становятся некой самоцелью, неким щитом, за которым, оказалось, можно спокойно спрятать свою пустоту, бездуховность и даже — бездарность. Отсюда — результаты: сотни композиторов, «умеющих» писать виртуознейшие партитуры, тысячи виртуозов, блестяще воспроизводящих музыку любой сложности, десятки слушателей, пытающихся проявить заинтересованность, отважно и упорно старающихся вникнуть в запутанные лабиринты «интеллектуальных концепций»...

...А вот Феликса в опусах Бетховена особенно интересует мотивная и ритмическая структура, основные простейшие элементы, составляющие музыкальную ткань. Часто он открывает самые неожиданные повороты как в очень известных сочинениях, так и в мало или совсем не изученных.

Кругликов пишет немного, но «концентрированно». Фортепианная соната — первое серьезное сочинение, написанное в Ленинграде, сочинение, которое долго не удавалось и, на мой взгляд, не удалось. Причин тому несколько. Приехав в Ленинград с буйной и очень юной

душой, молодой автор волею судеб столкнулся с такой профессиональной средой, в которой хорошим тоном считалась сложная и изощренная стилистика. Выжать из себя некий «абстрактный экстракт», удовлетворивший бы более «возвышенный» спрос, было не так-то просто, а это казалось необходимым. Работал много и убежденно, но в основном не над мыслью, а над выражением; тщательнейшим образом овладев технологией, уверовав в могущество знака, выпестовав бережно ухоженную фактуру, Кругликов создал такое сочинение, в котором замысел не только не гармонировал с воплощением, но входил с ним в явный конфликт. Да и стилистически оно не было единым, вмещающая в себя различные элементы немецкой традиции (с тяготением к ее рационалистическому руслу).

Проявив в Сонате крепкую ученическую хватку, Феликс взялся за Пасторальную кантату на слова Э. Верхарна. Она уже знаменовала начало продуманной и осознанной работы. Первая часть кантаты — страстное высказывание, внешне казалось — «вполне бетховенское», но во второй части автор отказывается от этого — теперь была страстность представляется ему беспочвенно громогласной; Кругликов начинает говорить «интеллектуальнее», спокойнее, стиль становится ровнее, впервые возникает ощущение цельной работы. Но благодаря чему? Додекафонии.

Да, именно приемы, мало привлекавшие композитора раньше (несмотря на то, что он ими пользовался), как будто зажали своей органической жизнью, то есть жизнью единжды найденной замкнутой в себе системы, в которой сам принцип автоматически подкачивает реализацию. Итак, отказавшись от эмоциональных претензий, композитор ввергает себя системе во всех ее проявлениях: третья часть по своей «стерильности» могла бы вполне быть «очередным опусом позднего Веберна». Стремление к порядку и единству реализовано полностью: найдена конструкция, технологическое решение, «чистый стиль». В результате создано сочинение, на мой взгляд, не приближающееся к автору, а отдаляющееся от него...

Пьесы для фортепиано — последняя пока что работа Кругликова. Стиль заметно эволюционирует: от позднего Веберна к раннему Штокгаузену. «Апогей интеллектуализма». Структурные связи сложные, тонкие; изысканность, эстетизм. Сознательный отказ от какой бы то ни было эмоциональности. Сегодня композитор еще свято верит, что безличность, отказ в искусстве от себя — есть истинно творческое состояние. «Кленовый лист, — говорит он, — технологически совершенная конструк-

ция, и суть искусства — воссоздание конструкций природы во всей сложности и неповторимости их многообразия». С такой точкой зрения можно спорить, можно с ней не соглашаться, но пока что Кругликов — я уже говорил — «свято верит»...

Как часто блуждания по коридорам этого лабиринта приводят в тупик и творца, и слушателя... Но не будем обольщаться своим особо острым видением мира и особой пронизательностью. Отношение к себе как к человеку, выделяющемуся из сонма «этих бездарных графоманов», этически порочно и бесплодно, хотя бы потому, что среди них были (и есть), кажется, очень талантливые люди. И они, конечно, пытаются найти выход из тупика, пытаются что-то изменить в своей судьбе, в самих себе.

«Все плохо», «все бессмысленно», «полная пустота» — как часто приходится слышать эти слова! — и умолкают композиторы, уходят от музыки, либо становятся исполнителями или музыковедами. Это для композитора не выход, Юра! Это, если говорить по большому счету, — предательство, ибо высшая задача творца — творчество. Ты мне возразишь, что налицо и так полнейшее перепроизводство? Это неверно. Переизбытка творчества не может быть в природе. Может быть переизбыток профанации творчества, переизбыток «продукции», в которой мы постоянно увязаем. Но именно это обстоятельство, на мой взгляд, и доказывает, что мы, как никогда, нуждаемся сейчас в подлинном творческом акте, горении, самоотдаче, в настоящих композиторах. Для этого мало окончить — пусть даже сверхблестяще — курс композиции в училище, консерватории, аспирантуре...

*

...Григорий Корчмар — один из нечастых примеров музыкальной одаренности, когда в одной композиторской личности соединились превосходный слух, память, природная четкость и ясность мышления, быстрота реакции, поразительная работоспособность, — то есть обладание всеми предпосылками для быстрого и безболезненного профессионального формирования. И эти предпосылки стали реальностью.

Музыкальная школа при консерватории, где Корчмар занимался с четвертого класса у старейшего педагога С. Вольфензона. Класс В. Салманова в консерватории...

Писал Корчмар с самых первых классов, писал много. Природная одаренность и хорошая выучка позволили справляться с самыми сложными — с технической точки зрения — учебными задачами. Почерк композитора раз-

вивался, пожалуй, следующим образом: от Шостаковича (сочинения первого курса), задев несколько Стравинского и Онеггера, отдав дань острой и своеобразной манере своего старшего коллеги Геннадия Баншикова, назад — чуть-чуть к Брамсу (в любви к уравновешенному благозвучию) и потом к ранним нововенским образцам.

В результате сложились такие черты письма Корчмара: интервалика, часто стремящаяся к атональности, построенная отнюдь не по семантическим, а по чисто логическим принципам; напряженная внутренняя жизнь ритма (при постоянной тактовой черте) — сродни ритмике ор. 26 Шёнберга; виртуозное владение полифонией; фактурное разнообразие.

Круг идей — достаточно абстрактные «человеческие раздумья». Моторные части сочинений, в которых мастерски суммируются фактурное движение и ритмический актив, часто создают ощущение мощного внутреннего импульса, а скерцо, в которых проявляется умение композитора комбинировать и точно сочетать сложно-далекое, артистичны и изящны.

Из партитур, на мой взгляд, выделяются следующие: Скрипичный концерт — первая большая работа, сделанная ровно; трехчастный Виолончельный концерт — крепкая оркестровка, ясная ткань, разнообразная партия виолончели; Кантата на стихи А. Ахматовой, выполненная в уже освоенных «венских» традициях.

Несомненная удача композитора — Три русских народных хора: имитация, самобытная, фольклорных идей.

Щедрая дань контрапункту — Струнный квартет в четырех частях.

Все перечисленные опусы — работы студенческих лет, полные различнейших поисков, напряженных и неустанных, в итоге которых — Симфония, написанная на последнем курсе. Классическая сонатная форма. Партитура, отработанная самым тщательным образом, в которой главное — поиск собственной художественной идеи. И все же на первом плане настолько изощренное техническое мастерство композитора, что велик соблазн проследить его умение, вместе с ним строить, сопоставлять, классифицировать, расчленять.

Кажется, Корчмар полностью уверен в своих принципах — принципах осознанной «чистой» музыкальности в пределах избранной им традиции. И поэтому следующее сочинение — камерные «Диалоги» — возвращение в сферу чистого эстетизма. Игры музыкальных идей, близкие по стилю ор. 29 Шёнберга и позднему Веберну... А дальше? Сейчас композитор на перепутье. Блестяще одолев премудрости ком-

позиторского ремесла и утратив, как мне кажется, чисто студенческий интерес к различным технологиям, Корчмар остановился. Он осматривается, оценивает, ищет. Основная проблема композитора сегодня, как мне кажется, по-прежнему необходимость найти жизненную художественную идею, но при этом не потерять рафинированного мастерства, писать так, чтобы слышались образованность, культура.

Последнее время сочиняет Корчмар мало (по сравнению с предыдущими годами), все больше и больше внимания уделяет исполнительству. Он великолепный пианист, лауреат Всероссийского конкурса (первая премия), занимается в исполнительской аспирантуре Ленинградской консерватории.

...Поверь, Юра, что меня тоже волнует вопрос о том, какой должна быть сегодня музыка, чтобы «сидящий в первом ряду слева» мог аплодировать ей от всей души, не думая, как оценивает ее просвещенный сосед. Здесь можно много говорить о том, что нужна музыка разных жанров, что каждый из них имеет свою аудиторию, что уровень доступности и прикладной применимости еще не является показателем низкопробности или высоты идеи и т. д.

Дело сейчас не в этом. Дело в том, чтобы войти в реальный мир с живыми людьми, с их страданиями, сомнениями, любовью и ненавистью. Музыка должна им помочь, быть нужной, нести радость. Служить — в этом ее суть и смысл. Если ты, Юра, это поймешь, то поймешь и то, что задача композитора заключается не в том, чтобы преодолевать какие-то «барьеры», воздвигать памятник своему «гениальному Я», либо навязывать всем свои собственные «страдания и сомнения», но в том, чтобы превратиться из изобретателя во врача, из «гения» — в слугу. Поняв это, ты начнешь вернее оценивать работу уймы людей, пишущих, на твой взгляд, не так уж и хорошо. Они выполняют при этом маленькую, но очень необходимую роль в музыке. Ты иначе будешь оценивать и саму музыку, ибо первый импульс в оценке — это не тотальное отрицание «посредственности» и «бессмысленности», а прежде всего — стремление найти в том или ином сочинении позитивные моменты, стремление увидеть в каждом композиторе возможности роста и эволюции. И советую тебе: в своих товарищах не торопись ничего отрицать, не смакуй недостатков, а полюби их достоинства; если надо, помоги советом.

Что же касается твоего желания «писать фуги», чтобы в совершенстве овладеть всем тем,

чем владеет «средней руки ремесленник», то я вполне его приветствую. Но, пожалуйста, не обольщайся мыслью, что, преодолев технологические и художественные преграды, овладев культурой, ты сможешь тем самым достигнуть творческих высот. Технология должна быть рядом, никогда не заслоняя основной проблемы, но помогая разрешить ее. Учиться же надо прежде всего у жизни, а подчиняться не столько традиции, сколько творческому импульсу.

Но если ты пуст и безразличен к миру, если тебе нечего сказать ему, если ведет тебя только твоя профессиональная одаренность — явление весьма соблазнительное, ибо приятно ощущение своих сил («могу сделать что-то», «сделать хорошо», «не хуже, чем...»), то брось сочинение музыки. Найди в себе силы уйти. В самом деле, обладая специальными навыками, несложно, казалось бы, превзойти гения, имитируя и воспроизводя все его приемы, овладев его мастерством, но это — чистейшая бессмыслица. (Говорят, на конкурсе на лучшую имитацию Чаплина сам Чаплин получил третье место.) Понять идеи своего времени, найти необходимые, жизненно важные творческие мотивы и точные средства для их воплощения и реализации, вот что нужно. Именно этому служит изучение жизни, людей, культуры, себя...

*

...«Смотрю в себя — вижу мир, ищу себя — нахожу людей», — задумчиво говорит Юрий Симакин. Чувствительный и сдержанный, застенчивый, но отнюдь не робкий, неторопливый и точный в движениях, неразговорчивый, но владеющий острым словом, ненавязчивый, но приковывающий к себе внимание, — он принадлежит к своеобразному типу людей, раскрывающихся нелегко, зато в дальнейшем одаривающих собеседника, достойного доверия.

Формирование композитора протекало на редкость болезненно, несмотря на то, что поступил он в консерваторию с изрядным запасом работ, выполненных почти без всякой педагогической поддержки и помощи, работ, отличающихся своеобразием и искренностью. Но сразу же Симакин, обладающий природной хваткой, проявил явное нежелание воспользоваться своим даром для развития профессионального мастерства, то есть он не стал писать многочисленных прелюдий и сонат, в которых в процессе обучения каждый раз решаются какие-либо частные профессиональные проблемы (овладение формой или фактурой, изучение инструментария или контрапункта), предпочитая постановку чисто художественной

задачи. Очень взыскательный к себе, ищущий напряженно и мучительно, композитор сразу же встал на тот тернистый творческий путь, на котором полнокровная художественная идея требует полной отдачи и не позволяет ни на секунду размениваться даже на такие существенные «мелочи», как чистый профессионализм и соблазн высказаться быстро и много-словно.

Уже в сочинениях первого курса композитор немногословен, сдержан в эмоциях, предельно экономичен в работе с материалом, он при этом свой замысел реализует точно и четко. Ощущение фактуры и рисунка — графическое. Таковы Сонатина и вокальный цикл на стихи С. Есенина, чем-то близкие лирике Прокофьева.

У Симакина лирическая природа дарования, а потому наиболее ощутимы успехи в камерном жанре, осознанно избранном. Композитор пишет удивительно тихую музыку. Ранние работы — какой-то причудливый сплав из незабываемых ощущений далекого детства, преломленных через явно рефлектирующее и острое сознание взрослого музыканта. В каждой его работе незримо присутствует какая-то специфически русская атмосфера (далекий отзвук родного Ставрополя?), и не только в ранних сочинениях, но и в тех, что написаны в годы, когда композитор уже подвергся влиянию «искусов» современной музыки, новой информации и технологии, естественно подстерегающих студента, в особенности, приехавшего в большой город издалека. В сочинениях второго и третьего курсов — Сонате для фортепиано и Трех пьесах для струнного квартета — обаяние первых открытий уступает место эстетизму, прежняя ясность и четкость — усложненности. Исчезает наивность, спонтанность, доверчивость; композитор, как и многие его коллеги-сверстники, явно заковывает себя в цепи сложных «интеллектуальных концепций». Создается впечатление, что он боится высказаться прямо и ясно, боится открытого чувства, предпочитая игру полутеней и полуобразов, таинственную и неуловимую. Это время знаменуется для него приятием Веберна: быть может, само «музыкальное состояние» Симакина того времени — ощущение невысказанной внутренней печали, одиночества, непонятности («романтические» приметы ранней юности) и роднит его с нововенцем. И тем не менее, молодой автор и здесь остается самим собой и не теряет индивидуальности и своеобразия. А потому он и не входит в контакт с технологией Веберна, предпочитая свою собственную; и, как это бывает у истинно талантливых людей, влияние оказывается весьма опосредованным.

Симакин в этот период многому научился. Ткань его сочинений стала концентрированнее, логические связи — более крепкими и узаконенными, формообразование еще более компактным. Таковы Три миниатюры, длящиеся всего несколько секунд, утонченные и одновременно сосредоточенные; такова двухчастная Фортепианная соната с капризной и сложной ритмической фактурой в первой части (образы сумрачные, напряженные, но очень неброские и сдержанные) и тихой, отвлеченной, чистой «музыкой капель» во второй части — лаконичной постлюдии.

При всем том творчество Симакина того времени как бы замкнуто внутри себя и мало «спроецировано в мир» (хотя из мира приходит и о мире говорит). Некоторые сочинения настолько малоCONTACTны, что кажется, будто автор беседует сам с собой, создавая монолог-диалог, в котором комментарии и объяснения излишни. Слушатель этих сочинений чувствует свою непричастность к этой столь далекой и заботливо укрытой от других душе.

А потом опять напряженные и мучительные поиски. Видимо, осознав известную внутреннюю изоляцию, композитор сделал решительный шаг для выхода из нее. Доказательство тому — Соната для виолончели solo, написанная на четвертом курсе. Она воспринимается как лирический монолог молодого человека, полный просьбы и любви. Музыка проста, но проста «лица необщим вы-

раженьем», той продуманной и строгой простотой настоящего музыкального произведения, которая ничего не скрывает от желающего услышать, но и не рассчитана на легкий успех у каждого. Эта музыка требует бережного вникания, она влечет, держит подлинностью переживания. Любая нота немногословной композиции поставлена точно и незаменимо, все звуки связаны не только логически или структурно, за ними — замысел, идея, коллизия, жизнь...

Сейчас Симакин мечтает о музыкальных «действиях» с участием тысячи людей, для которых музыка — это не фон, развлечение и не роскошь, а насущная необходимость...

Позволишь ли, Юра, в конце моего к тебе письма вновь вернуться к нескольким советам. Если хочешь писать — полюби мир. Внимательно изучай его. Найди и услышь его просьбу, его вопрос и ответ бескорыстно и с полной отдачей. Не торопись. Не пытайся сделать все сразу. Времени у тебя много. Не осуждай своих друзей. Находи в них прежде всего лучшее и помогай исправить плохое. Не ищи «литературных» решений, доверяй жизни. При этом будь высоким профессионалом, овладевай как можно более широким кругом знаний, но не абсолютизируй их, ибо знания лишь подходящий материал для творца. Не бойся трудностей и работай не во имя успеха, которого я тебе искренне желаю.

12

Декабрь

Редактор Ю. С. Корев

Редакционная коллегия: А. А. Балтин, И. С. Безродный, Л. С. Генина (зам. редактора), Е. А. Грошева, Я. И. Зак, С. Я. Лемешев, И. В. Нестьев, А. Н. Пахмутова, К. К. Саква, Г. В. Свиридов, А. Н. Сохор, К. С. Хачатурян, Д. Д. Шостакович