

Валерий Арзуманов

## Возвращение в свою культуру

«Встреча с Валерием Арзумановым (учеником Оливье Мессяна)» — значилось на рукописной афише, вывешенной на стендах Союза композиторов. Музыканты старшего и среднего поколений помнят, может быть, что это имя лет 18—20 назад называлось в числе самых талантливых, «подающих надежды» молодых композиторов, «младших шестидесятников», если можно так выразиться (военные и первые послевоенные годы рождения). Далее обстоятельства сложились так, что Арзуманов переехал на постоянное жительство во Францию. Последний авторский концерт до отъезда состоялся в Ленинграде (1973); в Москве его музыка тогда почти не звучала. В ноябре 1988-го у Арзуманова прошли две подряд встречи в Союзах композиторов — Ленинградском и Московском, своего рода творческие отчеты, в которых исполнялась в основном музыка, созданная им в последние годы<sup>1</sup>. Оба концерта были встречены музыкантами с острым интересом. В ряде выступлений на обсуждении в Москве отчетливо прозвучала мысль о том, что музыка Арзуманова нужна сегодня на его Родине, что перед нами — прецедент: возвращение композитора в свою культуру.

— Валерий, пятнадцать лет — долгий срок. Естественно, встает вопрос о том, что с тобой происходило в эти годы, что тобою сделано?

— Прежде, чем ответить, хочу поблагодарить всех моих исполнителей. Я встретил людей исключительно внимательных, понимающих, доброжелательных. Мне, наверное, необыкновенно повезло.

Я был музыкантом, целиком находившимся в русле академической традиции. Учился в школе-десятилетке при Ленинградской консерватории, потом в консерватории и аспирантуре (в классе Вадима Николаевича Салманова), выполнял все задания...

— Но во Францию ты уехал все-таки автором вполне зрелых сочинений: оперы «Двое», Скрипичного концерта, симфонии, квартета, нескольких камерных опусов. И еще, перед самым отъездом, появились китайский вокальный цикл «Красная флейта» и цикл из древнеармянской поэзии в переводах Брюсова — сочинения, в которых уже явно чувствовалось новое.

<sup>1</sup> В Ленинграде — вокальный цикл на тексты из древнекитайской книги «Ши-цзин» (Т. Смолякова и Т. Воронина), фортепианные пьесы разных лет в исполнении А. Орловецкого, В. Берзона и автора, вокальный цикл «В поезде» (Т. Мелентьева и О. Малов). В Москве — две тетради фортепианных пьес в исполнении М. Ермолаева и автора, вокальный цикл на стихи Мандельштама (Ю. Хоменко и К. Кнорре).



— Новое, которое и получило, вероятно, развитие в следующий период моей жизни. Что написано за 15 лет? Попробую перечислить, однако тут есть определенная сложность. Поначалу я не фиксировал свою музыку письменно. Мне казалось, что в прямом импульсе, прямом контакте, свойственном импровизации, есть нечто, что я должен осознать и сделать своим. Первые шесть лет жизни во Франции я ничего, кроме импровизаций, не мог сочинять. Ко всему прочему, по приезде на Запад человеку нужно время, и немалое, чтобы как-то сориентироваться: он попадает в совершенно иную среду, перед ним возникают многочисленные барьеры — социальные, психологические, материальные. Все шесть лет я работал, но видимых, осязаемых результатов не было.

С 1980 года я начал вновь записывать сочиняемое. Сначала это были песни, преимущественно на собственные слова, иногда рифмованные, иногда нет. Мне казалось важным сблизить в своем

творчестве два пласта, поэтический и музыкальный.

— *К сожалению, в нынешний приезд ты своих песен не пел. Но я слышала, наверное, большую их часть, и мне представляются очень интересными, значительными и их содержание, и сам жанр: он как-то соотносится с бытующей у нас «авторской песней», только движение идет не от слов к музыке, а скорее наоборот.*

— Мне трудно судить о своих сочинениях, но, видимо, и в самом деле я вошел в авторскую песню с противоположного, чем Окуджава или Высоцкий, «тоннеля»: из профессионального, академического по типу музыкального творчества. Я испытываю острую необходимость показать свои песни здесь — иначе они останутся мертвым грузом, французской аудитории они вряд ли нужны.

С 1984 года я вновь обратился к сочинению в традиционных жанрах, в основном фортепианных. Мне показалось забавным, вернувшись в эту музыку «из песен и текстов», сделать гигантский ретроспективный дневник моей жизни за все прошедшие годы. Каталог моих музыкальных впечатлений.

— *Андрей Головин сказал о твоих фортепианных пьесах, что в них чувствуется большая ностальгическая правда. Как ты относишься к такому определению?*

— Обычно говорят: всякий уехавший болеет ностальгией. Это действительно так. Но первый импульс моего музыкального дневника был не столько ностальгическим, сколько документалистским.

— *Осмыслить свою жизнь заново?*

— Да.

— *У этих пьес (12 циклов по 30 номеров в каждом) очень разные жанровые, мелодические, образные прототипы, иной раз не совместимые с представлением, моим, по крайней мере, о тебе прежнем. Например, народная песня, которой ты раньше почти не касался, реминисценции из Соловьева-Седого, бытовые жанры, вроде танго, вальса и т. д. Эффект получается весьма своеобразный, но убеждающий. Чем же вызвано, условно говоря, обращение к Соловьеву-Седому?*

— Когда человек «выпадает из колеи» (воспользуюсь выражением Владимира Высоцкого), он видит свою жизнь как бы со стороны. У меня, наверное, недостает подготовки, чтобы осмыслить свою жизнь литературно, но я могу осмыслить ее музыкально. Это музыкальная автобиография, причем, повторяю, увиденная, точнее — услышанная — со стороны. Здесь сказывается, вероятно, и желание постоянства, уверенности в собственной культурной принадлежности. Естественно и стремление осознать культуру, «просеять» ее, отделив жизненное — для меня, конечно, — от нежизненного.

— *Думаю, что тут и автобиография, и биогра-*

*фия времени, определенной эпохи.*

— Конечно. Это объективный срез музыкальной среды, той, в которой я жил. Полная объективность, разумеется, невозможна, но я честно пытался ничего не скрыть. Моим единственным желанием было сделать так, чтобы ни один пласт действительности не оставался в подсознании. Я хотел все выгнать на поверхность. Результаты получились довольно пестрые — как человеческая жизнь: сегодня я пошел на танцплощадку и услышал танго, а завтра — по радио сонату Бетховена. Моя звуковая среда никогда не отличалась фольклорной чистотой: я жил, как все, и слышал то, что все.

— *Твоя Третья фортепианная тетрадь, поразительно интерпретированная Михаилом Ермолаевым, напомнила мне «Детский альбом» Чайковского: горячо любя детей и часто проводя с ними время, он отразил в своих пьесах именно звучащую повседневность.*

— Большая правда классиков заключается, видимо, в том, что они не искали далеко, смотрели близко, но вглубь.

Параллельно с тетрадями фортепианных пьес я начал писать вокальные циклы, в том числе на собственные тексты. Я не считаю себя поэтом: для этого у меня нет ни таланта, ни образования; я начал писать стихи, чтобы осмыслить себя, самоопределиться, быть на каком-то нужном мне уровне в музыке. И любопытная вещь: смолоду я не был в достаточной степени литературно развит, но несколько лет упорного стихописания открыли мне поэзию; я стал точнее воспринимать ее.

— *Может быть, взгляд «из прекрасного далека»?*

— Вероятно. Через поэзию долгое время поддерживалась моя связь с оставленным: коли друзья нет рядом, их заменяют книги. Кстати, меня поразило, что и в Ленинграде, и в Москве исполнители, которым я послал разные сочинения, выбрали для разучивания самые трудные вокальные циклы и самые важные для меня. Женский вокальный цикл по «Ши-цзин» представляется наиболее драматичным среди моих сочинений: в нем я попытался сформулировать все то, что мне удалось постичь в сфере женственности. Мужской, мандельштамовский цикл столь же рубежен.

— *Мне кажется, выбор, сделанный исполнителями, в высшей степени удачен еще и потому, что именно эти два цикла олицетворяют два полюса в тебе самом: один — «восточный», другой — священный через Мандельштама с петербургско-ленинградской традицией, тебя воспитавшей. И здесь, если разрешишь, я вернусь к первым годам твоего пребывания во Франции, когда ты, совершенно взрослый, закончивший образование, сам уже несколько лет преподававший композицию музыкант начал учиться «по новой» и поступил в Парижскую консерваторию в класс Оливье Мессиана...*

— Я всегда благоговел перед Мессианом и меч-

тал встретиться с ним. Когда я очутился в Париже, передо мной открылась реальная возможность пройти школу мастерства за рубежом. Я сожалею, что у советских композиторов нет такой возможности. Почему певцы могут, например, стажироваться в La Scala, а композитор не может поехать к какому-нибудь крупному музыканту? К Мессиану или, скажем, к Булезу — кому куда нужно. В классе Мессиана учились композиторы самых разных национальностей, от поляков до японцев.

Мне трудно рассказать сейчас о том, что дал мне Мессиа, одно знаю точно: воздействие мастера на меня было огромно, и только теперь, спустя годы, я понимаю истинный его смысл. Область, в которой влияние Мессиа проявилось наиболее отчетливо, — ритм: я наблюдал, как сам композитор прожил и ввел свою уникальную теорию ритма, и тоже попытался ее освоить. По-моему, с большой пользой для себя.

— *Может быть, вернемся к проблеме Востока? Те незаписанные импровизации, о которых ты говорил, были связаны, по-видимому, с практикой восточного музицирования...*

— В один прекрасный день — мне было тогда 26 лет — в моей жизни произошёл некий кризис: я осознал, что за знаком, который я ставлю на нотной бумаге, больше нет реального содержания, что я могу и дальше ставить свои «крючки», но они всё более превращаются в игру...

— *Игру в бисер?..*

— В лучшем случае: там хоть речь шла о живой материи, пусть вторичной, а здесь — ни о чем, просто об орнаменте, рисунке на нотной бумаге. Я решил искать в другом направлении. Встречаясь с восточными музыкантами, я понял, что главное свойство их мышления — горизонтальность, линейность. Мы же в юности были «по-немецки» вертикальны, в дурном смысле этого понятия. Я пробовал осваивать восточные музыкальные инструменты: ситар, сямисэн, варган (последний оказался особенно полезен). Стремился перевести свое музыкальное восприятие в горизонтальный план. И выяснилось, что, осваивая горизонтальность, линейность, я возвращаюсь в собственную культуру, только воспринятую в состоянии концентрированности, сжатости.

— *Мне кажется, подобный путь был и в русской классической музыке: очевидно, постоянное обращение Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова и других к восточной теме — в прямом и переносном смысле — помогало им преодолеть академизм своей эпохи.*

— Я в последнее время все чаще думаю о проблеме Востока в русской музыке; ведь эта проблема традиционна для нашей культуры. Мы — более чем наполовину Азия. «О Азия, тебя собой я мучу...»

— *«Да, скифы мы, да, азиаты мы...» Но потом ты все же вернулся к обычным европейским жанрам и формам записанной музыки. И, по-видимому, безоглядный Восток был закономерной*

*реакцией на страстное бергианство твоего раннего периода...*

— Возможно. А потом старые формы предстали в ином свете. Кроме того, с годами возникает чувство реализма: понимаешь, что ты рожден данной культурой, она твоя, и надо только по-своему ее увидеть, сложить в сознании заново.

— *Восток, несомненно, принес в твою музыку необычную напряженность — то, что ты определяешь понятием «сжатие». Но теперь вопрос встает так: было бергианство, воспитанное петербургско-ленинградской традицией, во многом воспринятое через творческие идеи Шостаковича; был Восток; был Мессиа, было многое другое... Но выступая на дискуссии, московские композиторы вполне категорично относили твою музыку к русской школе. Как ты сам определяешь себя?*

— Я — советский композитор. Это — реальность. Я родился здесь, вырос и выучился здесь. Я — русский советский композитор, и дело не в дефинициях, а в том чувстве, с которым Марк Шагал повторял и в 90 лет: «Я — русский художник». Оно становится особенно острым, когда — снова обращусь к Высоцкому — «выпадаешь из колеи». Тогда ты как бы воссоздаешь в сознании свою собственную культуру, свои гены; если ты от них отказываешься — мне кажется, нельзя выжить... Вспоминаю такой случай: к Мессиау в класс пришел студент-японец, принес очень сложную партитуру, и учитель сказал: «Что хорошего в этой музыке? То, что это европейская современная музыка, но она — национальная». Сам Мессиа национален от первой до последней ноты.

— *Тогда каково соотношение твоего творчества с тем, что происходит здесь?*

— Это сложный вопрос. Вот я послушал себя самого в ленинградском концерте и внезапно ощутил в своей музыке нечто французское: какое-то облегчение фактуры, больший интерес к гармонической пряности. Это было неожиданно для меня.

— *То есть влияние не обязательно музыки, но французской культуры, в которой ты жил эти годы...*

— Да, нечто французское — в ассоциативности, что ли, музыкальных образов.

— *А слышат ли тебя там? И если да, то в какой мере?*

— Пока получалось так, что я свою аудиторию во Франции не находил. Я живу не в Париже, не в музыкальном центре, а в маленьком городке. Меня всецело поглощали проблемы личностные и проблемы моего прошлого — того музыкального каталога, о котором я говорил: мне надо было высказаться, выписаться. Теперь я иногда играю на публике свою музыку — небольшой ангажемент у меня есть. Не могу сказать, что им можно жить, но попытаться существовать на Западе я теперь могу.

— *Находишь ли ты в западном мире людей,*

близких тебе по духу,— исполнителей, композиторов?

— Такие люди есть, но увидел я их далеко не сразу. Понимание приходит с годами; сначала субтильность, тонкость, свойственная западно-европейскому духу, от меня ускользала. Мешало и несовершенство в знании языков. Теперь, мне кажется, я способен вести диалог с Западом. Для этого понадобилось 15 лет.

— Валерий, что для тебя значат концерты в Москве и Ленинграде? Впервые ты получил официальную возможность выступить на Родине. Я знаю, что, посещая два-три раза за это время страну в качестве туриста, ты немного показывал свою музыку, но исключительно в приватной обстановке. Некоторые возможности познакомиться с новой музыкой, создающейся здесь, у тебя тоже были. Что главное ты слышишь в нашей музыке и как оцениваешь свое музыкальное возвращение?

— Сам факт исполнения моих сочинений здесь, конечно, имеет для меня фундаментальное значение. Я получил неоценимую возможность посмотреть на себя глазами тех, кто меня раньше знал, тех, кто сегодня здесь живет, а главное, глазами тех, кого я люблю и чьему мнению всегда верил. И все же, чтобы по-настоящему разобраться в происшедшем, нужны время и размышление.

В те приезды я старался побольше слушать чужую музыку, сейчас я слушаю главным образом себя. Очень жаль, но шесть дней возвращения — это мало, правда?

В заключение — несколько выдержек из выступлений на творческой встрече в ВДК.

**Михаил Ермолаев:** По-видимому, игранная мною Третья фортепианная тетрадь ор. 74 — это открытие нового жанра. Определить его сейчас я не берусь; не уверен даже, что это музыка в традиционном понимании. Перед нами — принципиально особое явление, когда авторство остается как бы неизвестным, но высокий класс композиторского мастерства сказывается в многочисленных деталях, совершенно неуловимых для непосвященного. В других сочинениях Арзуманова, которые мне знакомы, например, в следующих фортепианных тетрадях, ор. 75 и 76, подобное качество выражено слабее. Но Третья — это документ, кровью написанное сочинение.

**Андрей Головин:** Творчество Валерия Арзуманова — результат долгого процесса впитывания и переплавления разных культур. Итогом этого процесса явились произведения последних лет, в которых голос композитора обрел неповторимую интонацию, наполненную пронзительной правдой о России.

**Юрий Буцко:** Очень люблю музыку Валерия Арзуманова: «зерно» его творчества «даст много плода». Боюсь, однако, осложнить нашу дружбу. Поэтому сошлюсь на верные, замечательно точные слова, сказанные Александром Беляевым, ныне моим московским коллегой, в прошлом учеником, о Валерии Арзуманове: «Он нашел то, что мы все только ищем...»

*Беседа вела М. Рахманова*



# МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

*Вацловас Даунорас*

## Ответственность перед дарованием

Вокальное искусство и наука о нем создавались и развивались, опираясь на объективные законы, хотя и были во все времена предметом полемики, часто псевдонаучной. Вокальный аппарат постоянно находится в конфронтации — с изменяющейся методологией преподавания, возросшей интенсивностью звучания оркестра, позициями композиторов, создающих оперные партитуры, режиссеров, дирижеров, руководителей театров и т. д.

Слушатель воспринимает пение и дает ему оценку интуитивно, а нам, профессионалам, нужно наконец отказать от субъективного «дегустационного» подхода — нравится или не нравится. Теория и методика позволяют иметь объективные критерии. Необходимо говорить сегодня о пении, опираясь на науку, решительно искоренять надуманные и ничем не обоснованные профессиональные «тайны» на всех уровнях подготовки и работы молодого вокалиста. Мистифицировать в угоду узким личным интересам искусство пения аморально.

У нас в стране, как почти везде, театральным видам искусства выделяются немалые дотации. Но, к сожалению, они используются подчас во вред делу. Например, руководство Театра оперы и балета в Вильнюсе, принимая решение о постановке того или иного произведения, не делает профессионального анализа вокальных сил труппы. Ты, дескать, получаешь зарплату, значит, обязан работать над ролью, хотя она и не по твоему профилю.

Ни для кого не секрет, что обращение к той или иной партии может и возвысить, и убить певца. Таким образом, руководство театра имеет право безнаказанно распоряжаться судьбой певца, ибо доказать, что твой голос загубили или, наоборот, не использовали его качеств, почти невозможно. Да и кому придется доказывать?