

Дмитрий Николаевич Смирнов – композитор, член Московского отделения Союза композиторов Российской Федерации, член Ассоциации современной музыки (Москва), действительный член (Fellow) Сент-Джонс колледжа в Кембридже, приглашённый профессор Килского университета в Стаффордшире (с 1993 по 1997), преподаватель композиции и русской музыки в Голдсмитс-колледже при Лондонском университете (с 2002 года)

Dmitri N. Smirnov – composer, Member of the Union of Composers of the Russian Federation (Moscow branch), a member of the Association of Contemporary Music (Moscow branch), a fellow of St. John's College (Cambridge), a visiting professor at Keele University in Staffordshire (from 1993 to 1997), a tutor of composition and Russian music at Goldsmiths college, University of London (since 2002)

УДК 78.071.1

© ДМИТРИЙ Н. СМИРНОВ: НАБРОСКИ К АВТОБИОГРАФИИ

DMITRI N. SMIRNOV: SKETCHES FOR AUTOBIOGRAPHY

Аннотация

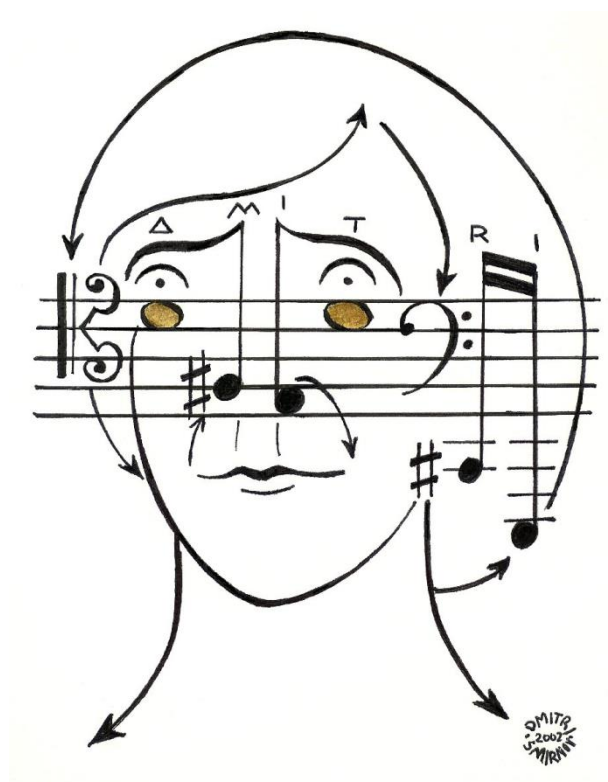
Идея этой статьи принадлежит моему учителю Юрию Николаевичу Холопову (1932–2003). Он просил поделиться жизненным и творческим опытом, описать некоторые биографические факты и рассказать о своих интересах, учителях, друзьях и коллегах, а главное, о музыкальных произведениях. В настоящем издании представлен переработанный и расширенный вариант статьи.

Abstract

The idea of this article belongs to my teacher Yuri Kholopov (1932–2003). He asked me to write a text about my life and creative experiences, about some facts of my biography, interests, teachers, friends, colleagues, and most importantly, about my musical works. In this publication a revised and enlarged edition of the article is presented.

Ключевые слова: системы музыкальной композиции, музыкальная криптография, музыковедение, Елена Фирсова, Уильям Блейк, Эдисон Денисов, Филипп Гершкович, Альфред Шнитке, София Губайдулина, Юрий Холопов.

Keywords: systems of music composition, music cryptography, musicology, Elena Firsova, William Blake, Edison Denisov, Philip Herschkowitz, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Yuri Kholopov.



Д. Смирнов. Автопортрет, 2002

1. ДЕТСТВО

То, что я стал композитором, мне не кажется обстоятельством чрезвычайно удивительным. Хотя я легко мог бы представить себя в роли поэта, переводчика, писателя, живописца, исследователя в какой-нибудь области искусства, фотографа, кинорежиссера, географа, археолога или астронома – профессии, которые привлекали меня более или менее в течение детства и юности. Гораздо труднее мне было бы вообразить себя физиком,

химиком, биологом, врачом, инженером и, что уж совсем невероятно – дипломатом, юристом, каким-нибудь чиновником, военным, общественным или политическим деятелем. Однако среди моих прямых предков были и юрист, и врач, и ветеринар, и псаломщик, и торговец табачными изделиями, и экономист, и снабженец и даже фабрикант.

В 1944 году моя мама, Евгения Александровна Смирнова, закончила Московскую консерваторию и поехала работать в Новосибирский оперный театр, где вскоре познакомилась с новым солистом Николаем Трофимовичем Сенькиным. Свою некрасивую фамилию он вскоре сменил на звучный артистический псевдоним Садовский. Родители участвовали в одних и тех же спектаклях, вместе ездили в концертных бригадах от театра, пели дуэты. Они полюбили друг друга, и день Победы 9 мая 1945 года стал днем их неофициальной свадьбы.

Потом они работали в Пензе, но после расформирования театра в поисках работы (довольно безуспешных) они оказались в разрушенном войной Минске, где я и родился 2 ноября 1948 года. Меня назвали в честь их близкого друга, певца Димы Кириченко, который после Пензы устроился в оперном театре в Улан-Удэ и вскоре сумел найти там работу для папы. Так, в феврале 1949 года, в возрасте четырех месяцев, я предпринял свое первое путешествие на поезде через весь Советский Союз. Ровно через год и два месяца, уже в Улан-Удэ, у меня появился брат Юра. Впоследствии он начал учиться игре на фортепиано, но затем избрал для себя профессию архитектора.

Музыка звучала в доме постоянно. Бабушка и мама играли на пианино и пели нам очаровательные детские песенки. Наши любимые были «Песенка про елочку», «У дороги чибис» и «Спи, моя радость, усни». Через несколько десятков лет первую из них я ввёл в партитуру музыки к кинофильму «Атомщики» в моей собственной гармонизации; с автором второй из них, симпатичным Михаилом Вячеславовичем Иорданским я познакомился в середине 80-х и даже посвятил ему цикл своих детских песенок; а третья стала

основой первой части моего Второго струнного квартета. Мы с Юрой обожали такую игру: один из нас прятал какой-нибудь предмет, а другой искал. Когда поиски велись в неправильном месте, спрятавший наигрывал на пианино что-нибудь очень тихое. *Crescendo* означало, что направление выбрано верно, и оно превращалось в непрерывное тремолирующее *fortissimo*, когда ищущий приближался к скрытому предмету.

За пианино папа постоянно разучивал и повторял оперные партии, и я непроизвольно запоминал их – помню многое до сих пор, и даже со словами. Однажды папа, вернувшись из театра, застал меня горланящим во всю глотку речитатив и арию Радамеса из первого действия «Аиды» – мне было тогда ужасно стыдно перед ним. В опере мы бывали часто, и с восторгом, а иногда и со страхом, наблюдали папу в ролях Канио и дона Хозе, Герцога и Альфреда, Пинкертона и Каварадосси, Ленского и Германа, кузнеца Вакулы из «Черевичек» и Князя из «Русалки». Помню свой испуг, когда в конце оперы «Кармен» на сцене папа ударил ножом главную певицу – она упала, и казалось, случилось что-то ужасное, непоправимое. «Папа её убил?» – осторожно спросил я маму. Перед спектаклем мы шли за кулисы и видели как актеры гримируются, приклеивают себе усы, удлиняют носы или нахлобучивают парики. Иногда после репетиции нас с Юрой приглашали на сцену, и «угощали» бутафорскими яблоками, а дядя Дима Кириченко, загримированный под чёрта, разрешал подергать себя за хвост.

Когда мне было три года, я полюбил подходить к пианино, нажимать правую педаль и тихонько касаться клавиш в разных местах клавиатуры. При этом я представлял себе какие-нибудь фантастические картины. Иногда я подолгу повторял одну и ту же комбинацию нот. Мама и папа называли её «Дими́на песенка». К сожалению, они не потрудились записать её или запомнить, а мне до сих пор интересно, что это было.

Папа сам сочинил несколько детских песенок и романсов, и с успехом пел их в концертах. Некоторые из них стали исполнять и другие певцы, и папе

присылали за это небольшие гонорары. Он обладал также удивительно красивым каллиграфическим почерком и подрабатывал перепиской нот – я часто сидел рядом и пытался ему подражать, иногда не копируя, а придумывая свою собственную музыку. Один из таких фрагментов у меня где-то сохранился, – первый *opus*, можно сказать, и в довольно «авангардном» роде.

Папа слыл «мастером на все руки» – он умел вышить ковер или скатерть, смастерить книжную полку или люстру, собрать радиоприемник и украсить его изящной фигурой лебедя, выпиленного им самим из фанеры. Я любил смотреть на этого лебедя, особенно, когда из того же самого радиоприемника звучала побочная партия Шестой симфонии Чайковского, что казалось мне идеальным совпадением увиденного и услышанного, и что было одним из моих сильнейших детских впечатлений.

Вместо отдыха папа любил раскладывать пасьянсы, слушая одновременно пластинки из своей всё увеличивающейся коллекции, где были и оперная, и симфоническая, и камерная музыка, и оперетта, и эстрада, и цыганские песни – музыка на любой вкус.

В 1954 году у папы возникли проблемы с голосом и ему пришлось уволиться из театра, однако ему повезло найти работу во Фрунзе (теперь Бишкеке), сначала в качестве солиста в оперном театре, а потом – лектора-музыковеда в филармонии. Мы переехали туда вслед за ним. Средняя Азия после мрачной и промерзлой Сибири произвела неотразимое впечатление: жаркое солнце, фруктов – навалом, по улицам на ослах и верблюдах разъезжают бородатые аксакалы в высоких шапках-колоколах и цветастых халатах, повсюду поют манасчи, играют на комузах, или, ещё того интересней, на темир-комузах с их сказочным мистическим тембром, словом, – сплошная экзотика. Мама бросила пение ещё перед моим рождением, но во Фрунзе она устроилась работать в музыкальное училище педагогом по вокалу. Так они и проработали до самой пенсии.

В апреле 1956 года я начал учиться в школе. Мама проявила инициативу и организовала в школе хор, в котором я тоже пел, как и все. Позже я пел в хоре Дома пионеров до тех пор, пока у меня не стал ломаться голос. Я даже выступал в качестве солиста, пел на школьном концерте неаполитанскую песню «Санта Лючия» по-итальянски и «Песенку про отважного капитана» Исаака Дунаевского, как ни странно, по-английски, не понимая при этом слов.

В 1960 году я совершенно неожиданно для себя сочинил фортепианную пьесу «Кораблик», сыграл её на школьном «Конкурсе им. Чайковского» и заработал какой-то диплом. Диплом у меня сохранился, однако пьеса пропала – я даже не помню, записал ли я её, или она существовала только в моей памяти. Тогда же мама устроила меня к педагогу, своей знакомой. Вскоре я играл Этюд Черни и Сонату Чимарозы, но уроки эти мне ужасно не нравились, к тому же я не выносил запаха её папирос, и занятия вскоре сами собой прекратились. К этому же времени относятся мои первые попытки сочинять стихи и прозу. Но гораздо больше времени я проводил за рисованием или за коллекцией почтовых марок, читал фантастику или книжки по астрономии, строил в саду «железную дорогу» из щепок, или вместе с Юрой запускал «космические ракеты», из конфетной фольги, начинённой спичечной серой.

Дома на стене висела мандолина – в основном, для украшения. Иногда я её снимал и извлекал из неё какие-то звуки. Звук её мне не нравился – я больше мечтал о скрипке. Из палки и ниток я соорудил смычок и пытался играть на мандолине, держа её как скрипку. Звук получался глухой, невыразительный. Где-то в середине 1961 года по моей просьбе мама привела меня в училище к педагогу по скрипке, но тот сказал, что для скрипки я уже опоздал – надо было начинать хотя бы на пару лет раньше. Так был поставлен последний крест на моей исполнительской карьере. Однако, вскоре у меня появился педагог по фортепиано – студент училища, проходящий педагогическую практику, Гарри Яковлевич Маркзицер. Позанимавшись часок на фортепиано, я любил «побренчать», то есть, поимпровизировать, подбирая знакомые мелодии с

аккомпанементом. Один раз предметом такой импровизации была песня «Эй, ухнем». У меня получилось что-то вполне складное, и очень захотелось кому-нибудь это показать. Я позвал маму и сыграл ей. Мама сказала: «Может быть, ты станешь композитором?» Я удивился – такая идея мне не приходила в голову, и я не принял это всерьёз. Но забыть мамины слова я не мог, и думаю теперь, что это был один из самых важных и решающих моментов в моей жизни.

2. УЧИЛИЩЕ

Первая пьеса, которая у меня сохранилась, называется «Марш». По стилю она отдалённо напоминает музыку Гайдна или Моцарта и помечена датой: 13 июня 1963 года. Много лет спустя в коде сочинения “Opus 111” (1998) где приведены цитаты из 111 моих предыдущих сочинений, я процитировал и этот марш (пример № 1).

Пример № 1

Sostenuto ($\text{♩} = ca\ 60$)

“Opus 111” (1998)

164 March (14 June 1963)

Cl. *ppp semplice*

Vc.

170

Cl.

Vc.

Тогда же, летом 1963 года, меня приняли в Музыкальное училище на подготовительный курс хорового дирижирования. Мне нравился мой педагог по специальности, Игорь Николаевич Никаноров, и он, казалось, был мной доволен. До сих пор жалею, что эти занятия прервались, не дойдя до

практической стадии – я так никогда и не овладел искусством дирижирования, хотя у меня есть подозрение, что любого рода исполнительство лежит за пределами моей природы.

В тетрадке, которую я отвёл для своих сочинений оставалось всё меньше свободных страниц. Там были «Индийский танец», отрывок в восточном духе, «Снежный вальс», вальс «Хризантемы», «Песня без слов», «Цыплята», «Жонглёр», множество пьесок без названия и «Поезд», которым я был особенно доволен. Стилистически эти пьесы были совсем разные и отражали мои неоформившиеся вкусы, а также тот круг музыки, который меня тогда окружал. В 1964 году я так отвечал на предложенную мне анкету: Что вы цените в людях? – Ум; Ваше любимое занятие – Копаться в почтовых марках; Любимый цветок – Роза; Цвет – Голубой; Блюдо – Пельмени; Имя – Елена; Писатель – Герберт Уэллс и Владимир Маяковский; Художник – Стасис Красаускас; Композитор – Бетховен, Сен-Санс и Гершвин; Произведение искусства: «Рапсодия в стиле блюз».

В сентябре того же года я перешёл с подготовительного курса училища на первый. Однажды нас навестил мамин сослуживец, пианист Владимир Фалковский, который когда-то учился в Москве, а теперь преподавал в училище фортепиано. За столом он затеял разговор о любимых композиторах, с восхищением говорил о Густаве Малере и его «Песни о Земле», о Сергее Прокофьеве и об Игоре Стравинском, а потом мы вместе послушали «Петрушку» – пластинку из папиной коллекции. Я был под сильным впечатлением, и со следующего дня, не переставая, слушал музыку этих композиторов. Малер не так затронул меня, как Стравинский, зато Прокофьев стал моим кумиром на долгое время, до самой консерватории, пока я не услышал музыку Антона Веберна. Стиль моих музыкальных опытов заметно изменился.

В апреле 1965 года впервые в жизни я встретился с настоящим композитором (или почти настоящим, поскольку членом Союза композиторов

он не являлся) – Владимиром Викторовичем Янковским. Я поиграл ему свои пьесы, и тот посоветовал перевестись в Алма-Ату или Ташкент, где имелось композиторское отделение. В мае мне устроили встречу с композитором Евгением Григорьевичем Брусиловским, и я полетел на самолете в Алма-Ату с кипой рукописей. Брусиловский наговорил множество комплиментов по поводу моей музыки, а также всяких серьёзных вещей о композиторском творчестве: «Композитор – это мыслитель... Каждый шаг современного композитора должен быть продуман. Вы ищете какие-то новые формы и не боитесь диссонансов – но это надо делать в меру, чтобы не зайти слишком далеко...», – а в конце: «Я считаю, что наша встреча очень удалась». Я вышел от него окрыленный и тут же в музыкальном магазине купил ноты Фортепианного концерта Брусиловского. Однако изучение этого *opus'a* не принесло мне большого наслаждения – музыка показалась вторичной и малоинтересной, – что-то вроде среднеазиатского Листа или Рахманинова.

Через месяц я встретился ещё с одним композитором – Михаилом Бурштиным, студентом Ташкентской консерватории. Он внимательно отнесся к моей музыке, а услышав мой «Поезд», поставил пластинку с записью «Пасифика 231» Артюра Онеггера и при этом раскрыл оркестровую партитуру – мой первый опыт слушания музыки с партитурой. Миша сказал, что можно читать партитуру глазами, чем очень меня удивил, посоветовал читать больше книг о современной музыке, а также написанных самими композиторами – тем же Онеггером или Стравинским. Он показал мне и свою музыку. От него я впервые услышал о существовании додекафонии.

В октябре в училище открылся композиторский кружок под руководством молодого композитора Бориса Яковлевича Макеева, который учился перед тем в Ленинграде у Владимира Александровича Цытовича и Бориса Александровича Арапова. На первой встрече я сел за рояль и сыграл все свои пьесы – с первой до последней. Он слушал внимательно. Постепенно приходили другие участники кружка и тоже слушали. Макееву почти всё

понравилось (кроме чепухи в восточном духе, написанной под влиянием музыки Брусиловского), и он сказал, что мне обязательно нужно учиться на композиторском отделении, которое как раз открывалось с этого учебного года.

Не долго думая, я оставил хоровое дирижирование, перешел на композиторское и начал сочинять струнный квартет, который начинался мрачно-расползающимся додекафонным каноном, сменявшимся светлой соль-мажорной темой в танцевальном ритме. Макеев не делал никаких замечаний в отношении гармонии, почти не давал советов по поводу развития, организации формы, и говорил, что при сочинении музыки нужно забывать о существовании теории и гармонии, что можно писать как угодно – лишь бы нравилось. Внешне я соглашался с такой точкой зрения, но при этом чувствовал какой-то внутренний протест – идея бездумного, бессистемного сочинительства казалась мне недостаточно обоснованной, в чем-то порочной и безответственной, хотя бы потому, что трудно было вообразить, что великие произведения искусства, где всё так логично и взаимосвязано, были созданы таким неблагородным образом. Однажды, когда я показал Макееву только что написанную пьесу для фортепиано в четыре руки, он сказал, что такие вещи нужно сразу отсылать в печать, однако у меня всё-таки хватило ума не последовать его совету и не загордиться.

Мой музыкальный кругозор понемногу расширялся. Я познакомился «Микрокосмосом» Белы Бартока, поиграл «Багатели» Эдисона Денисова, послушал в концерте «Basso ostinato» Родиона Щедрина, но самым полезным для меня было чтение книги Григория Шнеерсона «О музыке живой и мертвой», и особенно изучение нотных примеров той музыки, которая с презрением называлась «мёртвой» – автор приводил их лишь в качестве курьёза. Информации в книге было предостаточно и, если понимать все оценки автора с точностью до наоборот, то, можно сказать – книга была просто великолепной. Всё это подвигло меня на собственные эксперименты. Так, кто-то стал распознавать в моих новых пьесах влияние Арнольда Шёнберга в то

время запрещённого в нашей стране и о котором я знал только понаслышке, или, вернее, «поначитке». Я даже прочел в училище доклад «О конкретной музыке», несмотря на почти полное отсутствие примеров и скудость доступной информации.

В начале 1966 года я закончил «Маленький триптих» для фортепиано. В основе первой части «В турецком стиле» лежала моя собственная система, при которой звуковой материал извлекался из слов, и ноты соответствовали буквам (система учитывала частоту появления букв конкретном тексте – моем собственном стихотворении). Так 12 основных букв соответствовали звукам хроматической гаммы от *До* до *Си*: о-е-и-в-н-а-л-с-р-т-д-м. Следующие 12 букв соответствовали тем же звукам, но исполняемым дважды: п-у-к-ь-ы-б-г-я-й-у-ж-з. Третий ряд букв был неполный: ш-х-ц-ю-э-ф-щ-ъ, и соответствовал звукам от *До* до *Соль*: исполняемых трижды (таблица № 1).

Таблица № 1

ноты	c	cis	d	es	e	f	fis	g	as	f	b	h
x1	о	е	и	в	н	а	л	с	р	т	д	м
x2	п	ч	к	ь	ы	б	г	я	й	у	ж	з
x3	ш	х	ц	б	э	ф	щ	ъ	.	,	?	!

С тех пор к этой системе и её различным модификациям я возвращался множество раз. Вторая часть «Меланхолия» была основана на идее случайности: пронумеровав все клавиши инструмента, я наугад, с закрытыми глазами, тыкал карандашом в таблицу логарифмов – в числа, которые попадались, и преобразовывал их в звуки. Пьеса получилась мрачная, даже трагическая, так что Макеев изрек: «Плохо, наверное, приходится тому, кто пишет такие пьесы». Третья пьеса «Скоморохи» вся выводилась из быстрого фортепианного пассажа сыгранного произвольно – куда пальцы попадут. Пьесы эти я потом с успехом исполнял на экзамене по фортепиано и в училищном концерте.

Михаил Бурштин пригласил меня в Ташкент и устроил встречу со своим учителем – композитором Георгием Александровичем Мушелем. Послушав несколько моих пьес, и полистав партитуру Квартета, Мушель предложил мне поступать к нему в класс со следующего года. Но затем, когда выяснилось, что я пока только на втором курсе училища, мне сказали, что придется подождать до получения училищного диплома. Миша посоветовал мне пройти третий и четвертый курсы за один год. Так я и сделал.

К концу следующего учебного года я написал множество сочинений, лучшими из которых были вокальные циклы «Горсть песка» на стихи Исикавы Такубоку (мой первый последовательный эксперимент в 12-тоновой технике) и «Два сонета Шекспира», а также трехчастная Соната для фортепиано. Два последних *opus*'а исполнялись 5 июня 1967 года на госэкзамене по композиции. Сразу после исполнения папа шепнул мне, что он не ожидал от меня такой хорошей музыки. Я был очень рад услышать это от него, так как наши с ним отношения были не вполне безоблачными. После недолгого совещания комиссии мне торжественно объявили мою оценку – пять с плюсом!

Пример № 2

Allegro [♩=196] I Дмитрий Н. Смирнов: Соната №1 для ф-п.
ор. 1 (Ориг. версия, 1966-7)

9

Сонату я снабдил порядковым номером ор. 1 и впоследствии следовал этой презируемой многими традиции (пример № 2). Так Эдисон Васильевич Денисов потом не раз говорил мне: «Что это вы, Дима, канцелярию развели?» Но я видел в этом некоторое удобство, хотя бы для того, чтобы придать какой-то порядок груде рукописей, постепенно заполнявшей мои полки. Можно было бы, конечно, располагать их по годам, но я имел обыкновение время от времени возвращаться к своим старым сочинениям, делая новые и новые версии, и этот вариант не работал. Так новая версия Сонаты появилась в 1977 году, когда я уже жил в Москве. Здесь я должен сказать, что переделка старых сочинений, продиктованная желанием их усовершенствовать, не всегда себя оправдывает. Так, например, в 2006 году я критически пересмотрел вторую редакцию Сонаты и понял, что в первой, отвергнутой, многое было свежее, цельнее и естественнее, и я вернулся к первоначальной версии.

3. КОНСЕРВАТОРИЯ

Теперь мне нужно было во что бы то ни стало поступить в консерваторию, чтобы раньше времени не «загнать» в армию. Алма-Ата и Ташкент были рядом, и поступить туда не представляло особенного труда – я держал эти варианты про запас. Говорили, что имело бы смысл поступить в Казань к Альберту Семёновичу Леману или в Ленинград к Сергею Михайловичу Слонимскому, а ещё лучше, в Москву в Гнесинский институт к Николаю Ивановичу Пейко или в Консерваторию к Родиону Константиновичу Щедрину. Последний вариант мне казался особенно желанным, и я начал с него.

В июне 1967 года я прилетел в Москву, подал документы в Консерваторию и стал пытаться дозвониться Щедрину, но безрезультатно. На всякий случай я зашел в Гнесинку и показал свои сочинения Пейко – тот обещал взять меня в свой класс, если я сдам все экзамены. В консерватории тем

временем начались консультации. Первая была с Владимиром Георгиевичем Фере – он был удивительно приветлив и обнадежил меня насчет поступления. Вторая консультация была с Александром Ивановичем Пирумовым, обратившим внимание на додекафонный материал Второй части Сонаты – ему понравилось, что серия имеет тональную определенность. Насчет «Сонетов» он заметил, что Шекспир это «слишком крепкий орешек», который когда-то был и ему, Пирумову, «не по зубам». Щедрина я всё же дозвонился и тот сказал, что уезжает за границу и поэтому со мной встретиться не сможет, тем не менее, посоветовал подать заявление в его класс.

Вместе со мной поступали ещё 20 человек, но места всего было три. После экзамена по специальности всё стало ясно: было три пятерки – у Саши Атарова, Володи Беляева и меня; нас приняли на первый курс, двоих взяли на подготовительный, а остальных «отсеяли». Все прочие экзамены прошли формально и роли не играли. Я подал заявление к Щедрина, но поскольку в сентябре он всё ещё был за границей, меня, к моему огорчению, распределили в класс Фере. Я ходил жаловаться в деканат, пытался доказать, что это какая-то ошибка, но заведующий кафедрой Сергей Артемьевич Баласанян попросил меня «потерпеть полгодика».

Однако ни через полгода, ни позднее, мне не удалось изменить ситуацию. После первых же уроков по композиции я понял, что ничему не смогу научиться у Фере. Он мог только хвалить, а когда я приносил что-либо более или менее экспериментальное, призывал к умеренности. В первом полугодии я инструментовал свой вокальный цикл «Горсть песка», ор. 2, для сопрано и камерного ансамбля. Но Фере хотел от меня цикл фортепианных вариаций и, стараясь увести меня от пагубного «пост-нововенского» стиля, ориентировал меня на стиль Третьего фортепианного концерта Прокофьева. Цикл получился довольно длинный и скучный, но Фере был доволен, и на экзамене я получил за него пятерку. Мне же самому гораздо более интересными казались «Пять маленьких пьес», ор. 4 – каждая меньше странички, и «Монолог», ор. 3, для

кларнета соло, которые на экзамене мне попросту не зачли, заявив, что «комиссия не имеет достаточной компетенции, чтобы судить об этой музыке». Такая формулировка меня удивила, но, вместе с тем, показалась тактичной и даже уважительной (пример № 3).

Пример № 3

Allegro moderato ♩ = *ca* 120 «Монолог» для кларнета соло, оп. 3 (1968)

Cl. (B $\flat$)

5 *energico e marcato*

10

f *più f* *sf* *mp* *p* *sf* *ff* *f* *mf* *sf* *p* *pp*

Мне очень нравились индивидуальные занятия гармонией с Василием Николаевичем Рукавишниковым, сумевшим сделать этот малопопулярный предмет вполне увлекательным – он ценил выдумку и изобретательность, радовался, когда вместо скучного традиционного решения задачи, я приносил ему мелодию или бас, гармонизованные одними диссонантными аккордами – без разрешений. Он допускал любые нарушения правил, если в этих нарушениях была какая-то логическая или художественная идея.

Москва служила несравненно более богатой питательной средой, чем Фрунзе: театры, концерты, библиотеки, нотные и книжные магазины, великолепные музыканты, интересные люди – этого нельзя было не оценить и это не могло не оказать влияния. В один прекрасный день мои друзья привели меня в дом композитора Алексея Алексеевича Муравлёва. Там собралось человек десять избранной публики. Слушали несколько сочинений Антона

Веберна и «Лирическую Сюиту» Альбана Берга. Муравлёв объяснил, что время в музыке Веберна спрессовано настолько, что слушатель не в состоянии уловить все детали и требуется, как минимум, два прослушивания. Поэтому каждое сочинение мы слушали по два раза. Впечатление было поразительным – так это было непохоже на всё, что я слышал до сих пор. Вскоре в консерваторской фонотеке я обнаружил полное собрание сочинений Веберна в исполнении Роберта Крафта, подаренное фонотеке Эдисоном Денисовым. С тех пор я стал регулярным посетителем фонотеки. Чаще всего я слушал Симфонию, ор. 21 Веберна, в таинственный мир которой мне очень хотелось проникнуть. Мне даже удалось достать ксерокопию партитуры, и я с увлечением и надолго погрузился в её изучение.

Другими открытиями этого учебного года было знакомство с сочинениями Николая Каретникова, Арво Пярта, Альфреда Шнитке, Андрея Волконского, Кшиштофа Пендерецкого и Витольда Лютославского, а также персональное знакомство с Луи Терменом и Эдисоном Денисовым.

В начале второго курса я подал заявление, чтобы меня распределили в класс Денисова по инструментовке. Однако я увидел свое имя в списке учеников Николая Петровича Ракова. Расстроенный я поплелся к нему в класс и спросил: «Простите, вы Раков?» Раков мрачно выругался и со мной заниматься не захотел. Я снова ходил в деканат, напоминал о своем заявлении, но издевательство продолжалось, и я оказался в классе Карена Хачатуряна – год, проведенный там, был абсолютно потерянным временем.

Курс гармонии сменился полифонией у того же Василия Николаевича Рукавишникова. Я наслаждался его уроками, общением с этим умным и симпатичным человеком. На каждый урок я приносил ему по одной или по две фуги. Тогда же решил написать цикл из 24 прелюдий и фуг, но расположить их не в обычном порядке, как у Баха, вверх по хроматизму, и не так, как у Шостаковича, по квинтовому кругу, а так, чтобы мажорные тональности шли

по восходящей от *C* до *H*, чередуясь с минорными, идущими по нисходящей – от *h* до *c* (таблица № 2).

Таблица № 2

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
C	h	Cis	b	D	a	Es	gis	E	g	F	fis
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Fis	f	G	e	As	es	A	d	B	cis	H	c

Я сыграл Рукавишникову цепь из 24 трезвучий, расположенных по такой системе (пример № 4).

Пример № 4

Тональный план ХТФ, ор. 125



Ему очень понравилось звучание и сама идея такой «тональной додекафонии», но он посоветовал никому об этой системе не говорить до окончания всего цикла – чтобы другие не позаимствовали. Цикл этот, названный «Хорошо темперированное фортепиано» (или сокращенно «ХТФ»), ор. 125, я завершил только в 2000 году и посвятил памяти Рукавишникова. Эту же самую гармоническую идею я неоднократно использовал в своей музыке, например в «Танце цветов и птиц» в начале финальной сцены оперы «Тириэль», ор. 41.

В 1968 году я увлекся английской поэзией и стал переводить её на русский язык. Это занятие было чем-то похоже на сочинение музыки и приносило неожиданные радостные открытия. Одним из таких открытий оказался для меня Уильям Блейк. Уже первое переведенное мной четверостишие поразило меня своей глубиной, всеобъятностью, невероятным полетом фантазии и, вместе с тем, удивительной простотой:

В песчинке мир найти сумеи,
Вселенную – в цветах полей,
Зажать в ладони бесконечность
И в миг один увидеть вечность.

Тогда я не мог предвидеть как сильно это увлечение отразится на моей музыке и жизни, поспособствовав перемещению меня самого в страну английских бардов. Этот перевод лег в основу одного из самых монументальных сочинений моей жены Лены Фирсовой «Прорицание», ор. 38 (1988), исполненного на лондонском фестивале «Промс». Я тоже положил этот текст на музыку в 1992 году, когда мы жили в Кембридже.

С 1968 года начались занятия анализом музыкальных форм в классе Юрия Николаевича Холопова. Это было самое важное из всего, чему меня когда-либо до тех пор учили, и я считаю, что курс профессионального обучения композиции начался для меня именно с этого момента.

В апреле 1969 года я попал на очень интересный концерт из трех отделений в Малом зале Гнесинки, организованный Александром Ивашкиным, с участием пианистов Алексея Любимова, Бориса Бермана и кларнетиста Льва Михайлова. Почти всю исполнявшуюся там музыку я слышал впервые. Два отделения было посвящено «музыке отечественного авангарда»: Эдисона Денисова, Альфреда Шнитке, Валентина Сильвестрова, Кульдара Синка, Владимира Загорцева и Виктора Екимовского; а затем была нововенская классика: Арнольд Шёнберг, Антон Веберн и Альбан Берг. Это третье

отделение было гораздо серьёзнее и весомее первых двух, но и в тех было много хорошей яркой музыки, которая, как стало ясно, коренилась в «нововенской» традиции. Я старался не пропускать подобных полуразрешенных-полузапрещённых концертов, где можно было услышать то, что клеймилось и всячески осуждалось официальной идеологией: музыку Оливье Мессиана, Пьера Булеза, Джона Кейджа, минималистов и т. д. В экспериментальной студии музея им. Скрябина я тоже бывал довольно часто – там я слышал продукцию московских электронщиков, а однажды присутствовал на прекрасной лекции Альфреда Шнитке о музыке Карлхайнца Штокхаузена. Слушал я также и лекции Эдисона Денисова о симфониях Бетховена. Всё это было совершенно необходимой частью образования и оказало большое влияние на мои собственные композиторские опыты.

В мае в Консерватории проходил конкурс на произведения для духовых инструментов. Я попросил кларнетиста Сашу Иванова сыграть там мой «Монолог» для кларнета соло. Сыграл он превосходно, артистично и очень эффектно. Члены жюри уже собирались присудить премию мне, но председательствовал Баласанян, и *такое* ему понравиться не могло. Он сказал, что в моей пьесе нет мелодии, которую можно пропеть – а он может пропеть всего «Евгения Онегина» от начала до конца. «Мы тоже можем, – возразили ему, – и причем тут это?» – «При том, – отвечал он, – что здесь мы имеем дело с влияниями гнивающего запада, а вот композитор Аслан Дауров, приехавший из Абхазии, – можно сказать, от сохи», – на народном материале написал Сонату для флейты, безусловно заслуживающую первой премии». Разгорелся спор и, в результате, никто премии не получил.

В конце учебного года, во время сессии, я наконец узрел неуловимого Родиона Щедрина. Его сочинения были в фокусе всеобщего внимания, и по популярности среди серьёзных композиторов он шел вторым после Шостаковича. Я старался не пропускать концертов с его музыкой, мне нравились его Второй фортепианный концерт, Вторая симфония, «Поэтория»,

24 прелюдии и фуги, «Кармен-сюита» и, если мне попадались его партитуры, я непременно их покупал – в них было чему поучиться. Я напомнил Щедрину о нашем телефонном разговоре два года назад и сказал, что хотел бы перевестись к нему в класс. Он ответил, что идет на экзамен по композиции – там у него будет время просмотреть мои партитуры, которые, кстати, оказались у меня с собой. Во время экзамена он перелистал все мои опусы и сказал мне шепотом, что ему больше всего понравилась Скрипичная соната, ор. 5, и он берет меня в свой класс. Но радовался я недолго – в тот день его ученики получили четверки по композиции, Щедрин настаивал на пятерках, однако Баласанян стоял на своём. Возмущённый и раздосадованный Щедрин ушел из Консерватории, и с той поры туда не возвращался.

В начале третьего курса у входа в Консерваторию я встретил Денисова и спросил, можно ли перевестись в его класс по инструментовке. Эдисон Васильевич обещал похлопотать и, к моему удивлению и восторгу, это получилось. Уроки Денисова, его советы, внимание и поддержка оказались необычайно важными для меня. Наше общение переросло в тесную дружбу, которая длилась до самой его смерти в ноябре 1996 года.

В 1970 году у меня появился ещё один учитель – Филипп Моисеевич Гершкович. Тогда он дал мне частным образом серию уроков по музыкальной форме и несколько по гармонии, которые прервались из-за отсутствия у меня денег. После большого перерыва, в 10–12 лет, мы продолжили наше общение и, «чтобы иметь полноценных собеседников», как объяснил Гершкович, он решил «вернуть» те уроки, которые ему давал в Вене перед войной Антон Веберн. Филипп Моисеевич занимался со мной и несколькими другими молодыми композиторами бесплатно. Когда он умер, я написал книгу о нём, которую назвал «Геометр звуковых кристаллов».

Но я забежал вперёд. Тогда же, в самом начале семидесятых, я написал несколько сочинений в довольно экспериментальном роде: Две фуги для скрипки соло, ор. 6, Струнное трио, ор. 7, и «Два магических квадрата» для

фортепиано, ор. 7 а, где я разрабатывал новую для себя технику. Так, во второй из фуг каждое проведение 12-тоновой темы исполнялось иным скрипичным штрихом – в результате многоголосная полифония выливалась в калейдоскоп всех, каких только можно себе представить штрихов.

В Струнном трио звуковой материал извлекался из литературного текста на основе составленной мной таблицы соответствия букв и звуковых интервалов (в полутонах; таблица № 3).

Таблица № 3

интервалы	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
вверх (+)	а	е	и	у	ж	о	ь	м	й	э	р	ъ	я	з	ы	ю
вниз (-)	с	в	г	д	б	н	ш	т	к	л	п	щ	ч	ф	х	ц

Таким образом, процесс композиции представлял собой некую музыкальную «зашифровку» текста. Буквы А Е И У Ж О Ь М Й Э Р Ъ Я З Ы Ю соответствовали мелодическому ходу интервала вверх от малой секунды до большой децимы, а С В Г Д Б Н Ш Т К Л П Щ Ч Ф Х Ц – нисходящему интервалу такого же рода (пример № 5). Текстом послужил мой собственный цикл из семи трехстиший «Подворотные шорохи». Первое из них легло в основу первой части:

Меня попросили
Нарисовать собаку с грязными лапами.
Справляюсь ли?

Пример № 5

I Струнное трио, op.7 (1970) начало

Andante

Violino

Viola

Violoncello

con sord. *pp*

con sord. *pp*

con sord. *pp*

senza sord. sul pont. *pp*

ppp

pp

Первое слово стихотворения зашифровано в начальной фразе альты (интервалы $+8+2-6+13 = \text{«меня»}$), второе – в следующей за ней фразе виолончели, третье – в скрипичной фразе, и т. д. Фразы эти составлены в цепочки и, накладываясь друг на друга, соединяются в контрапункте. Позднее, проглядывая эту партитуру, Денисов не одобрил моей идеи, однако это не охладило моего пыла, и я потом не раз возвращался к ней.

В «Магических квадратах» я пытался исчерпать все возможные комбинации чисел, образованных внутренними линиями двух избранных мной магических квадратов, всегда составляющих одинаковую сумму, преобразуя их в звуковысотные или ритмические структуры (таблица № 4). В этом проявилось тяготение к рациональной, системной организации звукового пространства. Работа эта не была механической, а вполне творческой, так как система оставляла большой простор для воображения и фантазии.

Таблица № 4

Магический квадрат №1
(сумма чисел в рядах и диагоналях $S_o = 15$)

6	1	8
7	5	3
2	9	4

Магический квадрат №2
($S_o = 34$)

16	3	13	2
9	6	12	7
4	15	1	14
5	10	8	11

Конечно, такого рода эксперименты отвергались или просто игнорировались кафедрой, и для сдачи зачёта или экзамена, приходилось параллельно писать что-нибудь более удобоваримое и соответствующее вкусам наших профессоров. Но, чтобы не было самому противно, приходилось маневрировать. Поэтому в качестве диплома я решил написать виртуозный Фортепианный концерт, ор. 8, с традиционным чередованием частей: сонатное аллегро – медленная пассакалия – и быстрый рондо-финал, где 12-тоновая техника мирно уживалась бы с квази-традиционной тональной структурой. Сочинял я концерт с увлечением и к концу четвертого курса закончил две первые части.

Тогда же, на студенческом концерте, я услышал струнный квартет студентки первого курса Лены Фирсовой. Мне редко нравилась музыка студентов-композиторов, а тут я расслышал что-то настоящее, серьёзное и очень близкое мне самому. Я искренне поздравил автора, довольно сурово взиравшего на меня. Встречаясь потом в консерватории, мы любили поболтать, и выяснилось, что наши вкусы во многом совпадают. Меня обрадовало, что Лена пришла на мой экзамен ради того, чтобы послушать эти две части моего

концерта, блестяще исполненные на двух роялях Наташей Панковой и Лёней Бобылевым.

В первые дни сентября 1971 года умер Владимир Георгиевич Фере – он давно жаловался на здоровье, а тут выяснилось, что у него был рак желудка. Я был поставлен перед необходимостью искать другого педагога. На кафедре композиции самым ярким мне казался Николай Николаевич Сидельников. На экзаменах он всегда вел себя порядочнее остальных, и мне нравились его «Русские сказки» для камерного оркестра – очень хорошие и остроумные. Я пошёл и попросился к нему в класс. Сидельников тут же спросил: «А не разумней ли поступить к Тихону Николаевичу Хренникову?» – на что я ответил, что выбрал его, потому что хочу действительно чему-то научиться, а не просто делать карьеру. Такой ответ ему понравился.

На пятом курсе Фортепианный концерт был закончен в партитуре, а также написан и затем оркестрован вокальный цикл: «Шесть стихотворений Александра Блока», ор. 9. В начале 1972 года мне пришлось подписать распределение во Фрунзе, в связи с чем были написаны два сочинения на киргизские народные темы («Токката» для фортепиано и «Колыбельная» для гобоя с фортепиано) – исключительный случай в моей композиторской практике.

С апреля мои отношения с Леной Фирсовой развивались так стремительно, что вскоре я понял, что никуда не поеду, и что мое место рядом с ней. Я выбрал из «Мастера и Маргариты» Булгакова (её любимой книги) самый красивый пассаж – «Вечный приют», написал на него музыку (ор. 10) и преподнёс Лене с посвящением (пример № 6). Музыка эта основана на наших с Леной инициалах EF и DS (где S – *ми-бемоль*) в самых различных перестановках и трансформациях. Причём мы сразу обратили внимание, что эта комбинация звуков является точным подобием – обращением и одновременно ракоходом знаменитой музыкальной анаграммы В-А-С-Н. Начиная с этого момента почти всё, что я делал или писал, было связано с Леной и ей

посвящено, даже если формально посвящение в нотах отсутствовало. Сейчас, когда я пишу это, я с радостью осознаю, что мое чувство к Лене осталось таким же, как и тогда, но с годами оно ещё больше выросло и окрепло.

Пример № 6

To Elena Firsova
ETERNAL REFUGE
for voice and piano trio

Text by Mikhail Bulgakov Dmitri N. SMIRNOV
Op.10a (1972, Rev. 2002)

Lento ♩ = ca 46-50

1 Voice *Lento* ♩ = ca 46-50 *p* Бо - Бо - - - - -

Violin *sul pont.* *v* 7:8 6 5 5 *p* 6

Violoncello *mp* *dim.* *pp*

Piano *mp*

3 *8va* *Con Ped.*

Voice - ги, Бо - ги мо - и! 5 5 6 5 9 6 7:8

Vln 5 5 6 5 9 6 7:8

Vc *mp*

Pf *mp*

(8)

Незадолго перед экзаменом по композиции ко мне подошел мой однокурсник Саша Атаров. Он сказал, что у Вероники Дударовой не хватает времени для репетиций, и вместо шести партитур она будет дирижировать только четыре – то есть, всех, кроме его и меня. К тому же Наташа Панкова собирается готовиться к конкурсу и потому мой концерт играть не будет. Я

бросился к Наташе выяснять отношения, и после бурных уговоров она всё же согласилась играть.

Репетиция была в Большом зале Консерватории. Дударова решила сжалиться, объявив, что возьмет ещё одну партитуру. Саша Атаров срочно организовал делегацию, отправившуюся упрашивать Дударову, чтобы она выбрала именно его. В этой делегации не участвовал Саша Чайковский. Он понял ситуацию и, неожиданно для всех, отказался от репетиции своего Фортепианного концерта в мою пользу – я никогда не забуду ему этого великодушного поступка. Дударова начала было репетировать меня, но что-то заело – с листа мой Концерт было не сыграть, и его не включили в программу.

«Мне искренне жаль Вас, молодой человек, – сказал заведующий кафедрой Альберт Семенович Леман, – примите моё искреннее сочувствие». Но я нуждался не просто в сочувствии, но в помощи. Помощь пришла от моего учителя Сидельникова, который отправился в ректорат и, как он сказал, «задал им перцу». В результате Концерт мой сыграли через неделю – 21 июня, хотя и не в Большом зале, а в Клубе Метростроя, но зато полноценная репетиция целиком была посвящена одному моему сочинению, и исполнение оказалось на приличном уровне. Было очень важно и полезно для будущего услышать свою оркестровую вещь и сделать запись, хотя бы и кустарным способом. Мне поставили пятерку – и консерватория оказалась позади.

4. МЕЖДУ НЕБОМ И ЗЕМЛЕЙ

С одной стороны, я был «на седьмом небе». Мы чудесно провели лето, совершили, так сказать, «предсвадебное путешествие», пожив в палатке в лесу в Репино, что под Ленинградом, а затем в палаточном лагере «Кордон» под Казанью. Вернувшись в Москву, 19 августа мы оформили наш брак. Жизнь казалась прекрасной и удивительной. Но появились вполне земные проблемы, которых не было до сих пор, и которые было трудно предвидеть заранее. Во-

первых, надо было решить вопрос с армией, во-вторых – найти какую-нибудь работу, чтобы было на что жить, и в-третьих, самый больной вопрос, как писать теперь музыку, какую и зачем – ведь уже не будет ни экзаменов, ни оценок, ни педагогов, ни композиторской кафедры с её вкусами и настроениями – свобода полная, но как ей воспользоваться?

Отсрочки от армии мне удалось добиться, пожаловавшись на боли в сердце, которые действительно у меня бывали. С работой было труднее – куда я ни обращался, мне либо сразу отказывали, либо обнадеживали: «Зайдите через недельку», – и это длилось месяцами. Я уже начал чувствовать себя неуютно – каким-то иждивенцем. Но тут опять помог Сидельников, специально для этого посетивший издательство «Советский Композитор» и прошедший серьезный разговор с главным редактором. Перед новым, 1973 годом мне позвонил заместитель главного редактора Эдуард Арамович Хагагортян и сообщил, что я принят на работу.

Что касается самой музыки, то тут обнаружилось, что из-за политики полукompромиссов и двойной жизни, которую приходилось вести в консерватории, чтобы угодить кафедре и самому себе, мои представления о выборе своего пути в музыке стали довольно расплывчатыми и неопределенными. Было понятно, что у меня ещё нет ни своей эстетики, ни индивидуального стиля, ни композиторской техники – всё это придется вырабатывать, искать, обдумывать.

Однако вопрос «зачем?» для меня никогда не был решающим. Если невозможно понять почему и зачем живёт человек, человечество, весь мир, то стоит ли ломать голову, зачем композитор пишет музыку? Я знал, что обладаю той искрой, той безотчётной страстью, которая делала бы мою жизнь без этого занятия невыносимой, и у меня было достаточно идей и творческого горения, чтобы сочинять для самого себя, а не только для какой-то практической цели, выполняя чей-то заказ.

Сначала захотелось написать что-нибудь серьёзное и монументальное, возможно, оперу. Для этого я погрузился в чтение и сразу наткнулся на Метерлинка. Читая его пьесу «Слепые», легко было представить её на оперной сцене, услышать внутри себя яркие музыкальные фразы-лейтмотивы. Скомпоновать текст для либретто большой сложности не представляло. Сделав это, я принялся за музыку и написал около десяти развернутых фрагментов – арий, диалогов, хоров. Кое-что там удалось, но, в целом, я почувствовал, что иду в ложном направлении. Результат не удовлетворял, и опера так и осталась незаконченной.

Будучи человеком не слишком религиозным, во мне всё же укреплялось убеждение, что, создавая свои звуковые миры, композитор, в какой-то, – пусть малой – степени, уподобляется творцу мироздания, и потому его задача – сделать свою маленькую вселенную как можно более совершенной, цельной и гармоничной. Я решил, что ещё не вполне готов к этой задаче, что мое владение формой недостаточно для того, чтобы создать что-то принципиально новое, оригинальное, самоценное.

Поэтому я принялся за освоение традиционных форм, ориентируясь на образцы обеих «венских школ», пытаюсь сплавить их воедино в своем четырехчастном Струнном квартете, ор. 11 (1973). Три первые части наиболее соответствовали этой идее, однако в финале, как мне показалось, стало нащупываться что-то своё и в смысле формообразования, и в смысле характера и духа высказывания. Квартет – первое мое сочинение, сыгранное публично в послеконсерваторское время. Это Денисов включил его в программу концерта Дома композиторов (18 марта 1975 года) и помог найти исполнителей – Квартет БСО. Многие тогда говорили, что финал произвел на них наибольшее впечатление.

Затем последовали «Шесть Хокку Кобаяси Иссы», ор. 12 (которые прождали затем своего исполнения 19 лет – они были исполнены 15 июля 1992 года в США на фестивале «Лето в Аппалачи»), а также Кантата памяти Пабло

Неруды, ор. 13, и Кларнетовый концерт, ор. 14 (так до сих пор и не исполненные). Лена писала в это время свой дипломный Виолончельный концерт, построенный, кстати сказать, на тех же звуковых инициалах EF-DS. Она работала за пианино в единственной комнате, в которой мы жили, так что мне пришлось устроить себе столик в крошечной ванной комнатке – к большому неудобству родителей Лены и, поскольку я не привык сочинять без инструмента, я приобрел дудку с клавишами и с противным звуком, но вполне заменявшую мне рояль. К такому способу работы я впоследствии был вынужден возвращаться довольно часто, ведь в доме – два композитора.

5. СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ

Заявление в Союз Композиторов я подал сразу же по окончании консерватории, но процесс тянулся долго – около полутора лет. Обладателем членского билета с изящным автографом Тихона Николаевича Хренникова я стал 4 июня 1974 года. Теперь я имел все привилегии полноценного советского композитора – мог обедать в ресторане Дома композиторов, покупать партитурную бумагу, делать ксерокопии своих партитур и изредка исполняться в союзовских концертах, а главное, ездить в Дома творчества.

Дома творчества, кроме блестящей возможности писать музыку в тишине и комфорте, предоставляли очень важное каждодневное общение, которое можно было выбирать по своему усмотрению. Именно в такой обстановке, на совместных дневных или вечерних прогулках по дорожкам Рузы, Иваново, Сортавалы, Репино, Сухуми или Дилижана мы сблизились и подружились с Эдисоном Денисовым, Сашей Вустиным, Славой Шутём, Шуриком Кнайфелем, Сашей Раскатовым, Володей Тарнопольским, Валею Сильвестровым, Соней Губайдулиной и многими другими замечательными людьми и композиторами, дружба со многими из которых никогда не прекращалась, несмотря на огромные расстояния нас разделяющие. В каком-то смысле – это всегда было

больше, чем дружба – в совокупности все мы представляли собой некое единство, части одного организма, живущие в постоянном тесном творческом контакте, понимающие, уважающие, поддерживающие, питающие и вдохновляющие друг друга. Это был тот подлинный СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ, которого теперь нам так не хватает в стране довольно-таки туманного Альбиона, где мы сейчас обитаем.

1975 год принёс мне новое ощущение – ощущение уверенности в себе. Музыка, писавшаяся теперь, стала доставлять мне настоящее удовлетворение и радость. Я чувствовал, что иду по своему верно избранному пути. Первым из таких сочинений оказалась «Пастораль» для оркестра, ор. 15 – род симфонической поэмы в строгой сонатной форме с совмещённой репризой. Здесь я применил новую для себя технику – перевод визуальных графических идей в музыкальные, с одной стороны, и с другой – расшифровку и нотацию реального пения птиц, порученного различным инструментам оркестра (пример № 7).

Пример № 7

Pastorale
for Symphony Orchestra

Dmitri N. Smimov
Op. 15 (1975)

Andante ♩ = ca 66
con sord.

Viole
div. in 3

Первые 32 такта партитуры (главная и связующая партии) посвящены музыкальной трактовке идеи волны, как бы показанной с различных ракурсов и в разных тембрах: струнных, деревянных и медных духовых, а также ударных. Представленный в виде графической схемы, этот фрагмент выглядит следующим образом (схема № 1).

Схема № 1

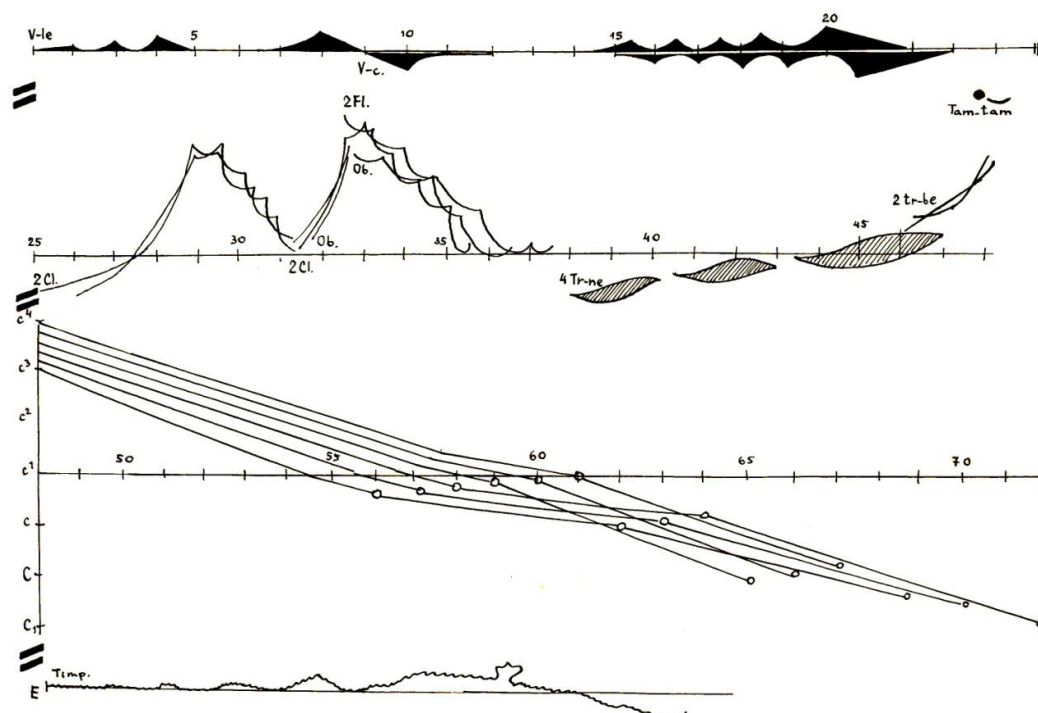


Схема I. Главная и связующая партии.

Затем последовала короткая Соната для флейты и арфы, ор. 16, премьера которой состоялась в Доме композиторов 6 октября 1975 года, в одном концерте с посмертной премьерой последнего сочинения Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, его Альтовой сонаты. Потом были написаны «Миражи» для четырех саксофонов, ор. 17, по просьбе Льва Михайлова и «Лирическая композиция», ор. 18, для пяти инструментов для ансамбля «Барокко». Все эти вещи много исполнялись и были напечатаны в издательстве «Советский композитор».

В 1976 году, по просьбе арфистки Татьяны Вымятниной было написано «Соло для арфы», ор. 19, получившее первую премию на композиторском конкурсе в рамках «Международной Недели Арфы» в Голландии. Это было одно из первых моих сочинений, сыгранных за рубежом. Оно часто исполнялось, было записано на пластинку и компакт-диск, а также издано в обоих московских музыкальных издательствах. В том же году был написан

вокально-инструментальный цикл «Печаль минувших дней», ор. 20, на стихи Пушкина – предмет наших споров с Денисовым, нашедшим мою партитуру «слишком экзотической». «Так нельзя, Дима, писать на Пушкина и вообще русских поэтов», – говорил он мне, но я не соглашался, говоря, что Пушкин настолько ёмок и многогранен, что возможны самые различные его музыкальные прочтения. Его же собственные романсы, написанные вскоре после этого на стихи Боратынского (1979), Пушкина (1980) и Блока (1981) вызывали мою негативную реакцию, казались мне слишком «пресными» и традиционными.

В 1977 году был закончен Тройной концерт, ор. 21, для саксофона, рояля и контрабаса со струнными и ударными, начатый в конце предыдущего года (сыгранный под управлением Льва Маркиза в Москве, а затем в Амстердаме), а также сочинены Соната для фагота и фортепиано, ор. 22, для Валерия Попова и Фортепианное трио, ор. 23, посвященное «моему учителю Эдисону Денисову» – именно Денисова я считал тогда, и сейчас считаю, своим настоящим учителем, хотя формально я не учился у него по композиции. Но мы с Леной из года в год показывали ему все наши сочинения, советовались с ним по любому поводу, а также посещали его класс инструментовки, куда допускались все желающие, и который я мог бы назвать подлинной творческой лабораторией современной музыки.

В следующем, 1978 году по просьбе Василия Лобанова был написан Второй фортепианный концерт, ор. 24, в основу которого я положил серию, построенную по принципу постепенно растущих интервалов – при этом некоторые звуки в серии повторялись, складывались в трезвучия, обнажая странные тональные аллюзии. Денисов включил это сочинение в свой цикл концертов в Доме композиторов «Новые произведения композиторов Москвы» (25 декабря) и пригласил в качестве дирижера Максима Шостаковича, но перед репетицией Максим сказал мне, что партитура слишком сложна и он не может это дирижировать. Замену ему нашли – Владимир Кожухарь продирижировал

Концерт почти что с листа «без сучка, без задоринки». Вслед за этим последовала Соната для виолончели и фортепиано, ор. 25, для Владимира Тонхи. В этом сочинении в партии виолончели всюду использовалась микроинтервалика, а также изобретенная мной особая система повторности звуков в серии, развитая затем в опере «Тириэль».

Осенью 1978 года состоялись выборы в Правление Московского Союза Композиторов. Всем хотелось тогда ввести в руководство более прогрессивных, деятельных музыкантов и скинуть с поста председателя Правления маловменяемого Серафима Туликова, который, борясь за «идеологическую чистоту и добропорядочность», осуждал своих коллег, пишущих на стихи «всяких пастернаков, мандельштамов и прочих там гийомов», и позволял себе публично оскорблять композиторов таких, например, как София Губайдулина, запрещая исполнять их сочинения. Мы обсуждали с друзьями как это лучше осуществить и решили, что было бы хорошо, если в момент после зачитывания официального списка кандидатов, обсужденного заранее в секретариате и утвержденного ЦК, перед ритуальным предложением «проголосовать за то, чтобы подвести черту», кто-то из нас неожиданно выйдет на сцену и предложит своих кандидатов. Такого ещё не было – результаты выборов всегда были известны заранее – а что, вдруг получится? Когда же стали решать, кому это поручить, все посмотрели на меня. Соня Губайдулина предположила, что лучше меня это никто не сделает, Витя Суслин и Вася Лобанов стали меня активно ободрять, и я согласился.

Сидя в первом ряду, я дождался, когда отзвучит последнее имя в длинном списке. Потом ноги сами вынесли меня на сцену, и я уже выкрикивал имена своих кандидатов: Альфреда Шнитке, Юрия Холопова и Василия Лобанова. Но ещё более мощный усиленный микрофоном голос Тихона Хренникова, сидевшего в президиуме рядом с представителями ЦК, заглушал мои слова: «Уйдите со сцены! Уйдите со сцены! Кто вы такой?» «Я композитор Смирнов, у меня есть предложение!» «Сойдите в зал – вам будет

предоставлено слово», – рявкнул Хренников сердито. Я сошел со ступенек и снова сел в первом ряду. «У кого есть предложения?» – выдавил из себя Хренников эту совершенно невероятную в подобных случаях фразу. Я поднял руку, и мне предоставили слово. Взойдя на трибуну, уже спокойным голосом в микрофон назвал своих кандидатов. «У кого ещё есть предложения?», – спросил Хренников, решив поиграть в демократию. На трибуну вышел Виктор Суслин и сказал, что в нашем правлении мало женщин, поэтому он предлагает избрать Соню Губайдулину и Валентину Холопову. В зале поднялся лес рук – все выходили на сцену один за другим, предлагая свои кандидатуры, так что первоначальный список вырос вдвое.

«Что же делать? У нас сорок мест и восемьдесят кандидатов...» – обратился озадаченный Хренников к аудитории. «Ничего, будем выбирать!» – раздался голос с балкона. «Кто это сказал?» – спросил Хренников. «Каретников!» «Но товарищи, это же невозможно...» Накаленная атмосфера в зале вдруг взорвалась – все кричали и топали ногами, не давая ему сказать. Хренников растерялся, не зная, что предпринять. Тут к нему подошел Эдуард Хагагортян и прошептал что-то на ухо. Хренников кивнул. Хагагортян предложил компромисс: нельзя добавить в список четыре десятка новых кандидатов, но давайте добавим двух предложенных в самом начале. Все почему-то согласились и два моих первых кандидата прошли в правление. Кто-то слышал слова Хренникова, произнесенные вслед за этим: «Ну, Хага, молодец!» Туликова провалили тайным голосованием, и вместо него председателем правления стал более благоразумный Борис Терентьев. Все ликовали, и я чувствовал себя героем. Разумеется, всё это только выглядело так просто и эффектно, а за кулисами шла хитрая борьба противоположных партий и течений, и весь этот скандал с «неожиданным» выходом из затруднительной ситуации заранее планировался тем же Хагагортяном.

6. «ПОГРОМ»

Весной 1979 года была написана Вторая соната для скрипки и фортепиано, ор. 26. Материалом Сонаты послужила звуковая серия, буквально совпадающая с начальной темой «Фауст-симфонии» Листа, в которой я обнаружил особый секрет: превращенная в серию аккордов, она давала в мелодическом голосе тему «В-А-С-Н». Соната была подарком Лене ко дню рождения 21 марта, и я снабдил рукопись посвящением.

Год этот был насыщен событиями. Во-первых, в марте наши с Леной сочинения сыграли на Кёльнском фестивале. В мае приехал Юрген Кёхель из гамбургского издательства «Ханс Сикорски» (он и был одним из организаторов фестиваля в Кёльне) и захотел с нами встретиться. Сначала мы встретились у Сони Губайдулиной, потом поехали к нам домой, куда мы созвали всех наших друзей-композиторов. Каждый продемонстрировал свои сочинения в магнитофонной записи и Кёхель ушел в три часа ночи, унося с собой кипу партитур. Подобные встречи стали с тех пор ежегодным ритуалом – приезжал Кёхель и «снял урожай».

Тогда же мы познакомились с финским композитором Херманом Рехбергером, он слушал нашу музыку, показывал свою, а потом пригласил нас к себе в Хельсинки – вернувшись домой, он послал нам официальное приглашение. Мы ещё никогда не были за границей, и не верили, что нам дадут разрешение, но всё же начали долгий процесс оформления документов. Дело чуть не заглохло на самом первом этапе – в Союзе Композиторов мне отказались выдать рекомендацию, учитывая моё «недостойное поведение» на прошлогодних выборах. Выручил заведующий редакцией, в которой я работал, Евгений Семенович Баранкин, придумавший хитроумную штуку: он достал союзовский бланк и написал на нем рекомендацию, которую «подмахнул» тот же самый Эдуард Хагагортян. И мы отнесли наши документы в ОВИР.

Нас с Леной впервые пригласили на телевидение писать музыку к 20-серийному телевизионному фильму «Эрмитаж», и мы вдвоем (редкий в нашей практике случай совместного сочинительства) написали музыку к трём первым сериям. Работа нам очень нравилась – было интересно «озвучивать» шедевры древней Греции (первый фильм), древнего Рима (второй) и средних веков (третий), и результат оказался весьма симпатичный, несмотря на халтурную игру кинооркестра на записи. Эту работу у нас потом отобрали потому что, во-первых, Николай Иванович Пейко, оказавшийся человеком весьма консервативных музыкальных взглядов, написал на телевидение «письмо возмущённого коллеги» по поводу нашей «ужасающей авангардистской» музыки к первым сериям, а во-вторых – в связи с бурей, разразившейся по поводу Кёльнского фестиваля, благодаря которой мы навсегда попали в «черный список». Остальные серии озвучивали уже другие композиторы, однако моя музыкальная «заставка» прозвучала в начале всех двадцати серий, чем я слегка гордился.

Благодаря прекрасному фильму «Зеркало», который мы посмотрели не один раз, я увлекся поэзией Арсения Тарковского и сочинил вокальный цикл на его стихи. Я узнал его адрес (он жил в доме рядом с издательством), подошел к его двери и хотел было позвонить, но что-то меня остановило, и я просто опустил ноты с дарственной надписью в его почтовый ящик. Цикл этот «Пять стихотворений Арсения Тарковского», ор. 27, мне пока не довелось услышать ни разу.

Но больше всего меня увлекала поэзия Уильяма Блейка. Я перевел множество мелких стихотворений, включая всю его первую книгу «Поэтические наброски». Книга эта начиналась четырьмя стихотворениями поразительной красоты – обращения поэта к аллегориям времен года: «К Весне», «К Лету», «К Осени» и «К Зиме», при этом Блейк охватывал весь цикл человеческой жизни: рождение, юность, зрелость и смерть. Комментаторы

утверждали, что стихи эти Блейк сочинил в 14-летнем возрасте. Цикл начинается таким катреном:

Весна, росой ресниц блесни с небес
Сквозь голубые окна утра, брось
Взгляд ангела на запад – остров наш
Всем хором прославляет твой приход...

Было большим наслаждением писать музыку на эти чудесные стихи – мое первое музыкальное обращение к Блейку, переросшее затем в некое «обращение в Блейковскую веру». К сопрано я подсоединил флейту, альт и арфу – эта комбинация инструментов, благозвучнейших и способных передавать некоторый драматизм, уже оправдала себя у Дебюсси. Музыкальный материал я извлекал из разных отрезков натурального звукоряда, руководствуясь интуитивным представлением об эмоциональной окраске тех или иных музыкальных интервалов, способных передать образы времен года. Так материалом юной экстатической «весны» стало сцепление малых терций посредством большой секунды (*в полутонах*: 3–2+3; пример № 8), более спокойное уравновешенное «лето» отождествлялось с двумя большими терциями, соединенными малой (4–3+4), грустная отягощенная плодами «осень» выражалась спряжением двух малых секунд через квинту (1+7–1), а холодная мрачная «зима» – самым «мертвенным» из интервалов – тритоном, сцепленным с другим таким же тритоном посредством малой секунды (6+1+6).

Пример № 8

Стихи Уильяма Блейка To Spring I. К Весне «Времена года», ор. 28 (1979) начало

Andante ♩ = 60

pp

Soprano

O thou with de - wy locks,
Вес - на ро - сой рес - ниц

Flute

pp

Viola

pp

p *mp*

Harp

(D# B# F#) *pp* *pp* *p* *mp*

(suoni reali)

«Времена года», ор. 28, были едва ли не самым успешным моим сочинением тех лет. После премьеры с сопрано Лидией Давыдовой и ансамблем под управлением Сергея Скрипки в Доме Композиторов 10 марта 1980, цикл исполнялся там же, в 1982 году, с Николаем Корндорфом в качестве дирижера, затем на Берлинском фестивале 1986 году с сопрано Джанис Харпер и ансамблем «Модерн» под управлением Петера Этвёша, а немного позднее – в Англии и США.

Осенью 1979 года, к нашему и всеобщему удивлению, в ОВИРе нам выдали загранпаспорта с финской визой на семь дней. Поехали мы в ноябре поездом. Пересечение границы осталось незабываемым впечатлением: после грязи, копоти и уродства советских железнодорожных станций, после развалин, развороченных рельс и колючей проволоки приграничной полосы, вдруг, попадаешь словно в сказку – всё красиво, чисто, аккуратно, рационально – какой-то другой несравнимый уровень цивилизации. Херман был очень мил, ухаживал за нами, кормил и водил нас по многочисленным электронным и прочим студиям, знакомил нас с молодыми представителями финской музыки.

Вернувшись из Финляндии, мы впервые испытали ощущение какого-то облегчения и тепла от возвращения в родную языковую среду. В Москве нас

ожидал VI Всесоюзный Съезд Советских Композиторов, на котором наш несравненный Тихон Николаевич разразился красноречивой убийственной речью, коснувшейся нас самым непосредственным образом:

«Отдавая должное успехам молодежи, мы, однако, не можем считать, что всё здесь обстоит благополучно». Далее говорилось, что «иногда приходится слышать сочинение, написанное только ради необычных тембровых комбинаций и эксцентрических эффектов, в котором музыкальная мысль, если и присутствует, то безнадежно тонет в потоке неистовых шумов, резких выкриков или невразумительного бормотания. Тут уж не приходится говорить об индивидуальности или эмоциональной окрашенности музыки. И всё это выдается за новаторство в искусстве... Бесконечные глиссандо струнных инструментов, утомительные соло ударных, отсутствие малейшего движения в музыке, тематический материал, не дающий возможности для развития...» Одним словом, «анемичные эксперименты»!!! И именно они «поднимаются на щит нашими идеологическими противниками. Организаторы всевозможных авангардистских фестивалей, правдами и неправдами заполучив только что написанные партитуры наших композиторов – любителей сенсаций, тут же включают их в программы и выдают за последнее слово советской музыки. Сами же авторы (замечу, члены нашего союза, музыка которых звучит у нас иной раз чаще, чем она того заслуживает) объявляются “неофициальными композиторами”, якобы притесняемыми в Советском Союзе». Затем Хренников обращался к программе фестиваля в Кельне «Встречи с Советским Союзом» где, вместо маститых композиторов (следовал список, в котором он скромно не упомянул себя самого – в этом-то, конечно, и было всё дело – если бы его там сыграли, хотя бы в качестве курьеза, речь его была бы совсем другой), игралась музыка эмигрантов Артура Лурье, Иозефа Шиллингера и Андрея Волконского. «Им ли представлять нашу страну, нашу музыку? В эту незавидную компанию по воле организаторов попали и советские композиторы, главным образом, молодые..., кого организаторы сочли достойными называться советским

авангардом: Е. Фирсова, Д. Смирнов, А. Кнайфель, В. Суслин, В. Артемов, С. Губайдулина, Э. Денисов. Картина несколько однобокая, не правда ли?».

Это и был тот «чёрный список», получивший в народе звучное наименование «Семерки Хренникова», который вывешивался в редакторских кабинетах Всесоюзного радио и телевидения. Многие наши друзья, например Леонид Грабовский, искренне жалели, что они не попали с нами в этот список, так как одновременно с неприятностями, которые неминуемо должны были последовать, они получили бы хорошее «паблисити». Даже Альфред Шнитке, первый сообщивший нам о «погроме» (мы с Леной «прозевали» эту эпохальную речь), недоумевал, почему он не с нами, а с теми, кого хвалят. Шнитке уже пережил свой «погром», здорово настрадался от Хренникова и так его ненавидел, что, как он сам мне сказал, «готов был задушить своими руками».

7. СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК

Мы не впали в транс из-за хренниковской критики, единственным серьезным последствием которой было лишение нас работы на телевидении – целых семнадцати серий, но мы это пережили. Музыку мы писали, как и раньше; я ходил на работу в издательство, а также на камерно-симфоническую комиссию в Московский союз композиторов, где меня выбрали в бюро.

В начале 1980 года была написана Вторая фортепианная соната, ор. 29, впервые исполненная Василием Лобановым в Доме композиторов 8 декабря того же года. Затем мне захотелось вернуться к циклу «Времена года» и на его материале написать четырехчастную симфонию для большого оркестра – наподобие того, как художник превращает свой эскиз в красочное полотно. Меня также ободрял пример Густава Малера, который становился одним из самых любимых моих композиторов (интересно, что к нему, а затем к Вагнеру, я пришел через «нововенцев», а не наоборот).

Ради этой цели я попросил в издательстве двухмесячный отпуск, но получил отказ. Думал я недолго и с одобрения Лены подал заявление об уходе с работы. Главный редактор издательства Эдуард Хагагортян очень удивился и пытался меня удерживать, но я твердо стоял на своем. Из моих друзей и знакомых мало кто понимал и одобрял этот шаг. Положение старшего редактора с довольно приличной по тем временам зарплатой давало независимость, возможность проявлять инициативу и всерьёз влиять на издательский процесс, что я и делал, заказывая и публикуя сочинения по своему выбору. Так был напечатан ряд сочинений Денисова, Губайдулиной, Шнитке, Грабовского, Артёмова, Екимовского, Вустина, Шутя, Раскатова, Лобанова, Кефалиди, Павленко и многих других. Я мог гордиться, что некоторые их произведения, получившие затем широкую концертную жизнь, были написаны благодаря моей инициативе. Покинув эту работу, некоторых друзей я утратил – их как ветром сдуло, поскольку я уже не мог быть им полезен, но некоторых приобрёл.

Так, Филипп Моисеевич Гершкович, узнав от кого-то о моём решении, был заинтригован – он почему-то решил, что я подал на выезд в Израиль. Он пригласил нас с Леной к себе на ужин, и это положило начало нашей многолетней дружбе. Володя Комаров, работавший редактором на Мосфильме, присутствовал при нашем разговоре с Хагагортыаном, когда я уходил с работы, и вспомнил обо мне, когда на студии понадобился композитор для короткого фильма «Он» по Станиславу Лему. Благодаря этому мы с Леной приобрели прекрасных верных друзей – режиссера этого фильма Таню Чивикову и её мужа поэта и художника Валеру Носарева.

Работа над Первой симфонией «Времена года», ор. 30, началась весной. Первая часть начиналась мерцающим аккордом из звуков натурального обертонового звукоряда. Скромное четырехголосие песенного цикла обросло в симфонии множеством полифонических оркестровых голосов и подголосков. К первым двум «песенным куплетам», соответствующим теперь экспозиции

сонатной формы, добавилась разработка, оканчивающаяся большим «птичьим» tutti (подобно тому, как это было у меня в «Пасторали»). В репризе появлялся многозвучный «эхо-канон» – тихое оркестровое tutti, казавшееся мне невероятно красивым.

14 мая 1980 года мы пошли слушать Мессу Баха *си минор*. В программке были строки из баховского письма курфюрсту саксонскому Фридриху Августу с просьбой «воззреть на настоящую скромную работу благосклонным взором и не по достоинству самой композиции, которая сочинена плохо, но исходя из известной миру милости» господина курфюрста. И я устыдился своего самодовольства испытанного в тот день по поводу окончания первой части Симфонии, которая, конечно же «сочинена плохо» и действительно уж чересчур скромна в сравнении с Баховским шедевром.

Работа над этим сочинением продлилась всё лето, и к осени партитура была закончена. Большие изменения по сравнению с песенным циклом были внесены в расширенной коде финала, где в шумном многоголосном контрапункте «встречались» друг с другом все темы симфонии, которая заканчивалась скрипичным соло на фоне растущего и затем угасающего натурального звукоряда. Симфонию я посвятил памяти Уильяма Блейка.

Премьера состоялась 8 октября 1981 года в Риге. Василий Синайский продирижировал её с большим вдохновением и Латвийский оркестр играл превосходно. Затем последовало множество других исполнений: на «Московской осени» в Большом зале Московской Консерватории, затем в Горьком и Дзержинске всё с тем же оркестром и дирижёром, в Тэнглвуде (США), в лондонском «Ройял фестивал холле» и в Гааге с Оливером Нассеном, в Дэгу (Южная Корея) с местным оркестром, а также два исполнения в Коламбусе (США, штат Охайо) с Гюнтером Шуллером. Так что этому сочинению явно повезло.

Как-то с Леной мы прочли вслух замечательный роман Фридриха Гёльдерлина «Гиперион или отшельник в Греции». Там были и стихи, которые

мне очень понравились даже в переводе – от них веяло какой-то глубинной таинственностью. Я достал двухтомник Гёльдерлина и стал пытаться читать его в оригинале, абсолютно не зная немецкого языка. Результатом этого увлечения оказался цикл «Песни судьбы» для голоса и органа, ор. 31 (1980). Цикл был исполнен Лидией Давыдовой и Екатериной Прочаковой 21 ноября 1981 года в Доме композиторов в Москве, и я уже тогда решил, что цикл этот ляжет в основу моей Второй симфонии.

Следующее сочинение было написано для такого же состава в начале 1981 года – «Пугающая симметрия», шесть стихотворений Уильяма Блейка для голоса и органа, ор. 32. Лидия Давыдова и Екатерина Прочакова впервые исполнили этот цикл только пять лет спустя 10 марта 1986 года, в московском Доме композиторов.

Вслед за этим по просьбе Саши Ивашкина были написаны «Траурные каноны» памяти Стравинского для 13 исполнителей, ор. 33. Сочинение было сыграно 14 декабря 1981 года Ансамблем Солистов Большого Театра, дирижировал Александр Лазарев.

В том же 1981 году мне позвонили из ВААПа и предложили написать пьесу для международного конкурса имени Мари Жосс, который проходил тогда во Франции. Предлагался состав: гобой, саксофон и виолончель. Для этой комбинации я написал «Серенаду», ор. 34, и подарил на день рождения Лене с посвящением. Вскоре пьеса выиграла на конкурсе вторую премию.

О тех днях сохранилась подробная дневниковая запись, сделанная 22 марта 1981 года:

«Вчера был замечательный день – день рождения Леночки. Первый раз за 12 дней мы не занимались – день назад я закончил Трио (гобой, саксофон и виолончель), которое я собираюсь Леночке посвятить. В тот день – накануне дня рождения, когда мы сидели вместе со Славой Шутем на даче и распивали чай, нас посетил неожиданный гость – Иван Семёнович Козловский. Его

привёл Валера Кикта под предлогом посмотреть наш камин. Козловский, войдя в гостиную, сказал:

– Как в каждом православном доме – на столе бутылка водки.

Однако от водки и чая отказался, сел на диван напротив камина и постепенно завязалась беседа. Иван Семенович всё время требовал, чтобы мы задавали вопросы, а он отвечал. Он сказал, что был знаком с Пастернаком и пересказал известную историю о взаимоотношении Бориса Леонидовича с женой Нейгауза. Он знал Осипа Мандельштама, но ничего толком о нём не сказал. Сталин его целовал; тот пел, а он ему аккомпанировал. С Шостаковичем он очень сошёлся в Куйбышеве, но его произведений не пел, хотя очень ценил его музыку. С большой симпатией отзывался о Чичерине. Рассказал о своем успехе в 1926 году, в Тбилиси, где ему преподнесли на сцене плачущего ребенка – как знак того, что три дня в Тбилиси, а уже родился ребенок, хотя в тот вечер он пел не “Сердце красавицы”, а песни Шуберта; как затем его носили на руках, и кто-то в избытке чувств воткнул в него булавку. В общем, он рассказывал, а мы слушали и молчали, правда, Шуть всё время пытался вставить свои рассуждения по поводу каждого предмета и часто сбивал Козловского с рассказа. На вопросы Славы о взаимоотношениях Козловского со Сталиным тот отвечать отказался. Иван Семенович возмутился, когда Шуть спросил, не кажется ли ему, что вокалисты ограниченный народ. Козловский хлестко “прошёлся” в адрес композиторов, творцов – интеллект многих из них ему кажется ещё ниже. После нескольких его замечаний по поводу Союза композиторов Шуть стал отмежевываться от союза: “Союз композиторов одно, а я – совсем другое”.

– И это говорит человек, сидящий на дармовых харчах! – сказал Иван Семенович.

Потом досталось Кабалевскому^[1] калечащему детей, и театру Наталии Сац, и Щедрину с его “Мертвыми душами”, и ещё многим безымянным, о которых можно было только догадываться.

На следующее утро, возвращаясь с прогулки, мы заговорили о Козловском и я стал напевать, подражая его голосу: “Куда, куда вы удалились...” – “Тихо!” – сказала Лена. И действительно, впереди на скамейке, около 12-ой дачи мы увидели Козловского, сидящего между двумя композиторами – Валерой Киктой и Юрием Михайловичем Слоновым. Я надеюсь, что они меня не слышали. Мы приблизились к скамейке, и Козловский сказал:

– Я заинтригован. Когда я могу услышать ваши творения?

Он предложил нам присесть, а Слонов фотографировал нас. Тут проезжал на своей машине композитор Андрей Яковлевич Эшпай, и Козловский иронически “прошелся” по нему. Эшпай вышел из машины и пошел в нашу сторону. Иван Семенович предложил:

– Давайте, мы встанем.

Мы встали, подняв над головой свои шапки – и это смутило и приятно потешило Эшпая. Козловский сказал ему, что только что послушал балет Кикты “Дубровский” и находится под большим впечатлением.

– Что-то все сейчас пишут на исторические сюжеты.

– А я, – сказал Эшпай, – написал балет на апокалипсический сюжет.

– Какой? – переспросил с разыгранным недоумением Козловский.

И тут Эшпай стал долго и подробно рассказывать о своем балете. Козловский время от времени “подкалывал” его, называя “большим мастером”, “апостолом”, “руководящим органом”.

– Мне показывали хоромы, которые Вы себе “отгрохали”.

– Пожалуйста, милости прошу, в любом составе.

– Не волнуйтесь, это Вам не грозит, по крайней мере сегодня.

Эшпай сел в машину и поехал обратно.

– Встанем! – сказал Иван Семенович, и мы встали.

– Дьявол! – крикнул Эшпай, открыв дверцу машины.

Козловский повторил свое желание послушать нашу музыку^[,] и мы предложили ему зайти к нам после обеда. Мы ждали довольно долго. Лена не выдержала и приняла ванну. Она уже успела высушить волосы над электрокамином и сыграть со мной увертюру к “Идоменею”, когда раздался звонок.

Иван Семенович сразу потребовал музыку. Леночка показала третью и четвертую части “Сонетов Петрарки”.

– Однако, вы не такие страшные! – сказал Козловский. – Я думал, что придется бежать за топором, а получается наоборот, – я проникаюсь всё большей симпатией и интересом.

Я сыграл финал “Песен судьбы”. Иван Семенович внимательно разглядывал ноты – пока я играл, он теребил их в своих руках, так что мне было даже трудно в них смотреть. Он попросил подарить ему ноты, что я и сделал. Он стал расспрашивать о Гёльдерлине, и мы с Леночкой рассказали его историю. Козловский сказал, что хорошо бы на концерте перед исполнением этих романсов так рассказать публике.

Козловский с Киктой ушли, а мы отправились в столовую за тортом, испечённым в честь Леночкиного дня рождения»

Тогда-то у меня и возникла идея новой симфонии на основе Гёльдерлиновского цикла, и 27 сентября 1981 года появилась такая запись в дневнике:

«Я бодро начал первую часть Второй симфонии, но где-то на 50-м такте застопорился. Чувствую, что надо на что-то переключиться. Причина ступора та, что я “съехал” на терцию ниже и затормозил развитие. Нужно подняться опять на *фа-диез* и продолжать, как в романсе “Середина жизни” (первой части вокального цикла) до такта 26, затем каданс, разработка (аккорды дерева с дуэтом скрипки и виолончели) и ложная реприза в соль миноре с пением (перед этим долго готовить доминанту с колокольчиком на ноте *ре*). После этого кода – опять квазисоната!».

А вот дневниковая запись от 15 декабря 1981 года:

«Вчера в ВДК сыграли мои “Траурные каноны памяти Стравинского”. Исполнение не было блестящим – первая репетиция (она же и последняя) утром в день концерта продолжалась 30 минут. Сочинение идет 12 минут. Эпиграфы из Стравинского оркестр “свалял”. В средней части были серьезные накладки – дерево не сходилось по вертикали на целый такт. Но всё же некоторым понравилось – во всяком случае, музыковеды бурно трясли мою руку. Боря Франкштейн нашел, что в сочинении был “дух Стравинского”. Соня Губайдулина увидела диспропорцию между первыми частями и финалом. Альфред Шнитке сказал, что затянуто последнее *ми* (с чем я не согласен). Роман Леденёв сказал, что ему не всё понравилось, но как положительный факт отметил, что сочинение можно назвать тональным (из-за повторения *ми* у литавры). Саша Атаров и Витя Екимовский сказали, что ничего не поняли. Я заметил, что многим не понравилось – обходят стороной. По-моему, никто не понял, что там были эпиграфы из “Памяти Дилана Томаса” – этого сочинения Стравинского никто не знает. Таня Баранова сказала, что я всех заставил похолодеть – музыка страшная, настоящая трагедия. Валера Носарев сказал, что музыка настолько трагичная, что реквиема теперь писать не надо. Леночке понравилось, говорит, что эмоционально – очень сильное впечатление. Но больше всех меня поразила Виктория Евгеньевна (мама Лены), которая сказала, что последняя часть – “это прямо космическая смерть”. Сам я очень сомневался по поводу этого сочинения, думал, что может быть зря его написал. [Интересно, что Саша Вустин говорил мне потом, что ему эта вещь нравится больше всех прочих моих сочинений.] Начинал я его писать с финала, который так и остался лучшей частью. Я даже думаю, что финал можно было бы исполнять отдельно (то же мне сказал вчера Серёжа Беринский). Когда я писал его, у меня был яркий, почти зримый образ загробного мира – Харон на своей ладье переправляет грешников через Стикс, загребая то правым веслом (движение в верхнем регистре), то левым (ответ в басах)».

В начале 1982 года где-то между делом я сочинил «Балладу» для альт-саксофона и фортепиано, ор. 35, на основе своего романса «К Музам» из цикла «Пугающая симметрия», а затем вернулся ко Второй симфонии, ор. 36, и закончил её 17 марта. Для симфонии я выбрал не полный оркестр, а скорее камерный, но зато ввел четырех певцов-солистов и смешанный хор. 15 апреля мы с Леной были на великолепном концерте в Большом зале: Геннадий Рождественский дирижировал «Живопись» Денисова, «Офферториум» Губайдулиной и «Ревизскую сказку» Шнитке. Концерт начинался маршем, сочиненным всей этой «святой троицей» – как мы их называли. И концерт закончился этим маршем под всеобщий скандёж. Потом, поздравляя Рождественского, я преподнес ему партитуру своей новой симфонии.

С середины 70-х многие музыканты, включая наших близких друзей, стали уезжать за границу. Прощались мы навсегда, так как трудно было надеяться, что времена переменятся и можно будет свободно переписываться, ездить туда-сюда и как-то общаться друг с другом. В 1975 году уехал наш друг Сёма Векштейн и с тех пор его след потерялся. Вслед за композитором Андреем Волконским уехали Арво Пярт, Александр Рабинович, Виктор Суслин, дирижер Лев Маркиз, виолончелист Анатолий Либерман и многие другие. В апреле 1982 года мои друзья арфистка Оля Ортенберг и её муж Сережа Ракитченков, работавшие в оркестре Большого Театра, сообщили мне по большому секрету, что они подали заявление на выезд в Израиль. При этом они на самом деле собирались к своим родственникам в Калифорнию. Я решил написать что-то для них и в начале мая за две недели в Рузе закончил две вещи: «Прощальную песнь», ор. 37, для альт-а и арфы, в которой вся партия альт-а строилась на «музыкальных буквах» имени Сережи, а партия арфы – на буквах Олиного имени, а затем сделал оркестровку Баховского «Каприччио на отъезд возлюбленного брата». «Прощальную песнь» они сыграли 4 октября в Доме композиторов, а 6 ноября в Бетховенском зале Большого театра состоялась

премьера «Каприччио на отъезд...» исполненная Ансамблем солистов большого театра под управлением Александра Лазарева. Осенью этого же года Оля и Сережа получили из ОВИРа отказ. Через год, после второго исполнения «Прощальной песни», они получили второй отказ и шутили, что я их сглазил этим своим сочинением. Уехать им удалось только в 1987 году – в разгар «перестройки».

Лето, как и всегда, мы проводили с друзьями в Сортавале. Описание одного из таких дней может дать некоторое представление о стиле нашего общения:

«27 августа 1982. Пошли на Карасёвое озеро, потом на Васину горку, искупались на Рачьем – стоял прекрасный солнечный день. Грибных успехов не было. Договорились с Шуриком Кнайфелем и Денисовым пойти фотографироваться. Мы с Денисовым пришли без опоздания, попили чаю. Шурика встретили только минут через двадцать. Он снимал кинокамерой свою жену Таню, которая щелкала фотоаппаратом. Шурик зашёл ещё за одним фотоаппаратом (со слайдами), и мы и пошли к Сильвестровым. Лариса встретила нас обиженным выражением лица. Оказывается, Шурик договорился зайти к ним в 5 часов, и на полчаса опоздал. У неё испортилось из-за этого настроение и фотографироваться она отказалась. Мы пошли в сторону Пергамента. По дороге встретили Олю, местную жительницу, с тремя коровами и бычком, которых Шурик запечатлел на киноплёнку, а я на фото. Потом все забрались в малинник – и это было зафиксировано. Потом выбрали зелёную лужайку, и Шурик сделал несколько групповых слайдов. На обратном пути, на дороге, Шурик несколько раз “щелкнул” нас с Леной на мой фотоаппарат. Я услышал сзади машину и сказал:

– Это будет наша последняя фотография, – чем расстроил Леночку.

После ужина мы все засели у телевизора смотреть фильм “Раба любви”. Мы уже видели его, и он нам очень не понравился, но мы захотели проверить свое впечатление, так как Шурик был в восторге от этого фильма и от Никиты

Михалкова вообще. Денисов и Валя смотрели этот фильм первый раз. Когда мы вышли из телевизорной, Денисов сказал:

– Ну, Шурик, за этот фильм я готов тебя просто убить!

И он разнес его в пух и прах, не оставив мокрого места. Последний его аргумент был:

– Этот фильм рассчитан на дураков.

Мы с Леночкой были очень довольны такой резкой отповедью. Шурик с Валец пошли куда-то, кажется за молоком, а мы в сторону Пергамента. Когда мы возвращались, уже стемнело, и на дороги мы увидели силуэты наших Шурика с Валец, размахивавших руками – бурно что-то обсуждавших. Когда мы приблизились, Валя сказал, что считает необходимым поговорить.

– Я не хочу, чтобы между нами лежал камень. Я хочу его бросить.

Смысл его пылкой речи сводился к тому, что он предлагает своей музыкой что-то небывалое, а мы и Денисов, и ещё некоторые серьёзные музыканты “закрыты” и не можем, и не хотим проникнуть в его мир и оценить его по достоинству. Он сказал, что язык, который был достигнут с таким трудом нововенцами – в преодолении романтической традиции и Малера – теперь многими используется с лёгкостью “некоторые в нем купаются и закоснели” – по-видимому, камушек и в наш с Денисовым огород. Сильвестров пришёл к своему новому языку, убедившись, что музыка, которую он писал раньше, ценилась его слушателями лишь за общий стиль: никто – даже серьёзные музыканты не видели её красоты, не замечали тех деталей, которые Валя считал основными в своей музыке. Он говорил долго, и никто его не перебивал. Потом Денисов ещё раз повторил, что удивлен, что Валя так влюблён в свою музыку, так её защищает. Кроме того, он сказал, что не считал эти сочинения (циклы “Тихие песни”, “Простые песни” и др.) серьёзными, а считал их стилизациями, что в них моделирован жанр гитарного романса – то, что для Высоцкого хорошо, для Сильвестрова странно. “Вам лавры Туликова не дают покоя”, – повторил Эдисон Васильевич несколько раз, обращаясь к

Вале. Шурик яростно защищал Валю и говорил, что мы ничего не понимаем. Разошлись мы в первом часу ночи».

Иногда я вспоминал этот разговор, пытаюсь подвергнуть себя сомнению – может быть, мы с Денисовым были неправы и нам действительно не дано понять какой-то высший смысл Валиных исканий. Во всяком случае я думал об этом, когда после вполне «пост-нововенской» по языку «Фантазии» для квартета саксофонов, ор. 38, принялся за новую гораздо менее «экзотическую» пушкинскую кантату «Ночные рифмы», ор. 39, для голоса с оркестром. Ноты финальной части в версии для голоса и фортепиано я послал с посвящением Вале Сильвестрову в Киев – в знак примирения (пример № 9).

Пример № 9

Валентину Сильвестрову
Пора, мой друг, пора!
Дмитрий Н. Смирнов,
ор. 39а, No.5 (1982, Rev. 2001)

Lento ♩ = ca 52

По ра, мой друг, по - ра!

По - ко - я серд - це про - - - сит.

8. ОПЕРЫ И ДЕТИ

Идея сочинения оперы преследовала меня всю жизнь. Я никогда не разделял распространённого мнения, что опера это отживший жанр или просто «детский сад» (по выражению того же Вали Сильвестрова). Напротив, опера, дающая композитору самые богатые и разнообразные возможности, казалась мне самым интересным и заманчивым из музыкальных жанров – их вершиной. Однако до сих пор все мои попытки в этой области обрывались либо в самом начале, либо на полпути, и я сам не понимал в чём тут было дело – скорее всего, просто не вполне созрел для этого.

Ещё в училище я начинал писать что-то на популярные сказочные сюжеты Андерсена и Пушкина – «Принцесса на горошине» и «Золотая рыбка»; в консерватории мне мерещилась какая-то декадентски-сюрреалистическая драма с самоубийством – сюжет я разработал сам и показал его Фере, который меня высмеял; потом уже после консерватории: «Слепые» на Метерлинка, «Возвращение» на Диаса Валеева, «Каменный гость» опять на Пушкина – все эти проекты застревали на самых разных стадиях: одни на уровне либретто, другие после сочинения двух-трех фрагментов, а третьи добивались до этапа целых законченных сцен и даже первого акта в партитуре.

К моим детским оперным впечатлениям с каждым годом добавлялись новые. Мне нравилось многое, – но оперы Моцарта, особенно «Волшебная флейта», и Вагнера, особенно «Тристан», были вне конкуренции; потом шли оперы Берга, Шостаковича, Прокофьева, Стравинского, Шенберга, Циммермана, а из прошлого века – Мусоргского, Чайковского, Глинки, Римского-Корсакова, Бизе, Верди, Россини, Леонкавалло и т. д.

В 1981 году мы с Леной делали клавир оперы Денисова «Пена дней» – Эдисон Васильевич сам не успевал и поручил это дело нам. Мы трудились два месяца с утра до ночи, при этом приходилось решать головоломнейшие задачи и невозможное делать возможным, втискивая три-четыре десятка голосов в две

нотные строчки в фортепианном изложении. Мы страшно устали и даже постарели на этом занятии, но одновременно, конечно, чему-то научились.

Помимо сочинения музыки, киномузыки (в основном, на Центрнаучфильме), внештатной редактурой для издательства (например, работы над многотомным изданием вокальных сочинений Стравинского), а также рисования, я постоянно занимался в качестве хобби переводами английской поэзии и практически перевёл всего раннего Блейка за исключением его поэм – так называемых «пророческих книг».

В середине января 1983 года по просьбе дирижера Юрия Николаевского, написав небольшую партитуру «Двух ричеркаров» для струнного оркестра (где использовался материал моих консерваторских фуг), к 18 февраля я уже закончил перевод Блейковского «Тириэля», над которым трудился с большим увлечением, так как чувствовал, что здесь таится для меня то, что я так долго и тщетно искал – отличный оперный сюжет: бывший тиран, отстраненный от власти и обуреваемый жадой мести, шлёт разрушительные злобные проклятия всем, кто встречается на его пути: сыновьям, дочерям, братьям, милым старикам-родителям и, наконец, самому себе, неся гибель всему человечеству. Я прочёл перевод Лене, и она одобрила идею. За несколько дней был составлен план – род либретто, и 24 февраля уже был сочинен первый кусочек в клавире. Показав его Лене, я спросил, стоит ли продолжать? Она ответила, что такая музыка ей нравится и благословила меня на «дальнейшие подвиги». Оркестровав этот фрагмент, дальше я уже сочинял прямо в партитуре.

В начале симфонического пролога к «Тириэлю» я использовал особую систему повторов звуков 12-тоновой серии, похожей на витьё верёвки из двух одинаковых прядей (ниже на нотном примере № 10 эти повторы показаны квадратными скобками).

Пример № 10



Юрий Николаевич Холопов в статье о нас с Леной так прокомментировал эту технику: «Композитор начал сочинять с Пролога (род увертюры), в основе которого лежала серия, симметричная по своей структуре... Индивидуальный модус происходит от принципа *имитационной интерполяции* пары одинаковых серийных рядов, приводящей к регулярному повторению высот... и даже отнюдь не избегаемой тональной окраске (*quasi g-moll*)»¹.

Работа над оперой «Тириэль», ор. 41, заняла почти два года. Последняя, 287-ая страница партитуры датирована 15 января 1985 года. Но уже до этого (30 октября 1984 года) Геннадий Рождественский со своим оркестром исполнил увертюру в Большом зале Консерватории. Я добивался тогда исполнения Второй симфонии, но Союз композиторов, а именно Юрий Абрамович Левитин председательствовавший в отборочной комиссии, не допустил «такого безобразия». Моя многолетняя борьба за Вторую симфонию ни к чему не привела. «У нас тут юбилей Победы, а ты тут на Гюльдерлинга пишешь! Кто он такой? Что он делал во времена Гитлера?» – возмущался ответственный секретарь союза Олег Галахов. «Да ничего он не делал, потому как жил за столетие до него». – «Что Вы дурака валяете? Вы что, не понимаете, что это сочинение не для нас?» – орал на меня Левитин, заявив, что эта Симфония

¹ Холопов Ю. Наши в Англии: Дмитрий Смирнов. Елена Фирсова // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 2. М., 1996. С. 265.

может быть исполнена только «через его труп». Когда же её всё же вставили в программу «Московской осени» 1990 года и были проведены все репетиции с солистами и хором, Горьковский оркестр и дирижер Владимир Зива недовольные номерами своей гостиницы, уехали обратно в Горький, а заменить их было нечем в эпоху «перестроечного» развала.

Понимая, что оперу мою никто не поставит, и что написана она исключительно для моего собственного удовольствия, я решил использовать её фрагменты в других, более практичных по составу сочинениях. Так, переработав финальную «Колыбельную», я включил её в свой Второй струнный квартет, ор. 42. Как раз тогда 8 апреля 1985 года у нас с Леной родился сын Филипп, которому мы без конца пели колыбельные. Вот почему обе части Квартета, посвященного сыну, построены на колыбельных (в первой части обильно цитируется «Колыбельная» Бернгарда Флиса – или Моцарта К. 350 – «Спи моя радость, усни»). Писал я это сочинение, а также ряд последующих, держа в правой руке карандаш, а в левой – спеленатого ребенка, сначала только Филиппа, а затем по очереди с Алисой, которая появилась у нас 24 июля 1986 года. Квартет был исполнен 22 октября 1985 года в Доме композиторов Алихановским квартетом (или Квартетом Москонцерта) и получил отрицательную рецензию музыковеда Татьяны Исаковны Фрумкис, что я мол «протацил» в концертный зал «домашнюю семейную хронику», вытесняя тем самым что-то более достойное.

Два (или даже три) следующих сочинения были написаны по предложению легендарной личности скрипача Михаила Гольдштейна, жившего в Гамбурге. О мистификациях Михаила Гольштейна, среди которых была знаменитая 21-я Симфония вымышленного украинского композитора Николая Овсянико-Куликовского, ходили легенды. С ним у меня образовалась переписка, в результате которой были написаны «Партита» памяти Генделя для скрипки соло, ор. 43, вся сотканная из музыкальных букв Генделя и Баха – я как бы

устроил им «встречу», не состоявшуюся при их жизни; затем «Эпитафия» памяти Эмиля Гилельса для фортепиано и органа, ор. 44, а также «Музыкальное Приветствие Х. С.» (то есть Хансу Сикорски, праздновавшему юбилей издательства) – маленькая пьеса для трубы соло, ор. 43с, написанная на основе двух нот – *H* и *Es*.

Но главным сочинением того времени стала опера «Жалоба Тэли» (или просто «Тэль»), ор. 45, на текст следующей из «пророческих книг» Уильяма Блейка, законченная 23 марта 1986 года в Рузе. Сюжет таков: девушка по имени Тэль вздыхает о том, что когда-то ей предстоит умереть; её жалобы слышат маленький ландыш, тучка, червяк и ком глины, которые пытаются её утешить, объясняя по-своему в чем смысл их жизни – ландыш радуется тому, что может послужить пищей для овечки; тучка довольна, что погибая, она дарит влагу цветам; червяк, извиваясь, тоже что-то хочет сказать, но за него отвечает ком глины, приглашающий юную Тэль посетить её собственную будущую могилу. Там, в подземном мире, она слышит голоса, задающие ей страшные неразрешимые вопросы, и она в страхе бежит, возвращаясь в прекрасный земной мир. Когда я прочел Лене свой ещё свежий перевод поэмы, она сказала: «Это про меня». Я объяснил, что именно поэтому решил писать оперу на этот сюжет.

Иностранные гости – композиторы, музыканты, издатели – всё чаще навещали нас в Москве, интересуясь новыми партитурами, которые они пачками увозили к себе домой. Так, Юрген Кёхель прихватил с собой в Гамбург «Тириэля», а Дэвид Дрю забрал в Лондон «Тэль», уверив меня, что это как раз для них. Вскоре я получил от Кёхеля телеграмму, и не поверил своим глазам – сообщались место и дата будущей премьеры «Тириэля»: Фрайбург (Германия), 28 января 1989 года. Предполагалось, что спектакль пройдет восемь раз. За этим последовал телефонный звонок Джерарда Макберни из Лондона, порадовавшего меня новостью, что «Тэль» будет исполнять «Театр де комплисите» в Лондонском театре «Альмейда» 9, 10 и 11 июня 1989 года, а

также, что молодой дирижер Джереми Арден полон энтузиазма по поводу этого. Вскоре мы узнали ещё одну новость: в августе 1989 года нас с Леной приглашают в Тэнглвуд, где Олли Нассен будет играть мою Первую симфонию «Времена года». Всё это оказалось удивительным, невообразимым подарком к моему 40-летию.

Вслед за «Тэлью» были написаны «Волшебный чёлн», ор. 46 (1986), на стихи Федора Тютчева, «Моцарт-Вариации», ор. 47 (1987), которые исполнялись не только в виде оркестровой пьесы, но были также поставлены как балет, «Два интермеццо» для фортепиано, ор. 47b (1987), великолепно исполненные Иваном Соколовым в августе 1990 года на антропософском фестивале в Бохуме, «Видения Кольриджа», ор. 48 (1987) – сочинение, ставшее для меня радостным открытием этого прекрасного поэта, и «Песни любви и безумия», ор. 49 (1988), на ранние стихи Уильяма Блейка – инициатором двух последних вещей была Лиза Вильсон, английская виолончелистка, возглавлявшая тогда ансамбль «Хамелеон».

23 ноября 1989 года в Глазго состоялось первое исполнение фортепианного цикла «Семь Ангелов Уильяма Блейка», ор. 50 (1988), посвящённого английской пианистке Сьюзен Бредшоу. В нём восемь частей: первая – «Прелюдия» (пример № 11), а затем портреты божеств, которых Блейк называет ангелами: Люцифер, Молох, Элохим, Шаддай, Пахад, Иегова и Иисус. Сочинение это интересно ещё и тем, что в нём применена особая система соответствий между буквами и музыкальными интервалами, позволяющая «зашифровывать» в музыке любой текст – то, что в России называют «криптофонией», а на западе «музыкальной криптографией». Что-то подобное было уже в моем Струнном трио 1970 года. Но если там речь шла о русских буквах, то здесь имелись в виду латинские (или английские). Дело в том, что в английском языке 26 букв, а интервалов (восходящих и нисходящих) всего 24, так что необходимо было сократить две буквы, что было нетрудно сделать, приравняв друг к другу сходные по звучанию буквы K и Q, а также Y и J. Вся

система выглядит просто – буквы располагаются в алфавитном порядке (буквы верхнего ряда таблицы № 5 соответствуют восходящим интервалам, буквы нижнего – нисходящим, а в среднем ряду указаны числовые значения интервалов в полутонах).

Таблица № 5

Up:	a	b	c	d	e	f	g	h	i	kq	l	m
Semitones	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Down	n	o	p	r	s	t	u	v	w	x	yj	z

© Dmitri Smirnov, Moscow, The USSR, 1988

Пример № 11

Прелюдия 1 Prelude «Семь Ангелов Уильяма Блейка»
ор. 50 (1988), начало

Sostenuto ♩ = ca 76

Интервальной серия

ppp dolce

pp

Инверсия интервальной серии

p

Ред.

«Прелюдия», построена на интервальной серии, соответствующей слову *ANGEL*. Первый интервал – восходящая малая нона (13 полутонов) приравнивается здесь к малой секунде и означает букву А, следующий интервал – малая секунда вниз, означающая N, и т. д. Система эта применялась затем во многих других моих сочинениях, таких как: «Ангелы Альбиона», «Авель», «Река жизни», «Диптих», «Оркады», Виолончельный концерт, «Хранители пространства», «Элегия памяти Эдисона Денисова», «Opus 111», «Метаплазм-II» и т. д. Эта моя система нашла даже последователей среди других композиторов – так Джереми Арден, дирижировавший мою оперу «Жалобы

Тэли», преподнес нам с Леной в подарок свое сочинение, названное “Dmitri & Elena”, где использован этот же самый принцип.

Следующее сочинение «История при свете луны», ор. 51 (1988), заказанное английским Нэш-ансамблем, было написано как музыкальный отклик на акварельный рисунок Блейка «Злоба», хранящийся в филладельфийском Музее искусств. Персонажи рисунка соответствовали выбранным музыкальным инструментам: мать – скрипка, отец – альт, их дитя – флейта пикколо, два разбойника-убийцы – бас-кларнет и контрабас, а в центре виолончель – полная луна, одинаково льющая свой ласковый свет и добру, и злу. Пьеса мыслилась как воображаемый балет и положила начало целому циклу «Картины Блейка», написанному в последующие годы. Другие части этого цикла: «Лестница Иакова», ор. 58 (1990), «Авель», ор. 65 (1991) и «Река жизни», ор. 66 (1992).

После цикла для голоса и фортепиано «Начальная пора», ор. 52 (1988), на стихи Бориса Пастернака были написаны «Восьмистишия», ор. 53 (1989), для голоса и ансамбля – мое первое сочинение на стихи Осипа Мандельштама. Лена именно в то время сочиняла свое «Прорицание» на стихи Блейка, и мы с ней как бы временно обменялись нашими основными увлечениями.

Ещё осенью 1989 года в Рузе Володя Тарнопольский сказал нам с Леной что было бы неплохо создать при Союзе композиторов объединение композиторов авангардного направления. Мы не сразу подхватили эту идею, но 23 января 1990 года в нашей квартире собралась группа композиторов в таком составе: Александр Вустин, Леонид Грабовский, Виктор Екимовский, Юрий Каспаров, Василий Лобанов, Владимир Тарнопольский, Владислав Шуть, и мы с Леной. Мы наметили план нашей деятельности, и выбрали своим лидером Эдисона Денисова. Это было первое заседание так называемого АСМа-2 – новой Ассоциации Современной Музыки, которая существует и по сей день.

В 1990 году важным сочинением для меня стал Первый скрипичный концерт (для скрипки и 13 струнных), ор. 54, который писался без заказа и

мыслился как музыкальный отклик на прекрасную акварель Блейка «Лестница Иакова». В конце того же года, по заказу Лондонской Симфонии, было написано другое сочинение для ансамбля из 16 исполнителей, названное «Лестница Иакова» и вдохновленное той же самой картиной Блейка – вторая часть моего воображаемого балета «Картины Блейка», начатого за пару лет до этого.

Последним сочинением, написанном на русско-советской земле, была «Песнь свободы» ор. 59 (1991) – оратория на текст эпилога книги Уильяма Блейка «Бракосочетания Рая и Ада». Это был заказ Фестивального хора города Лидс, обеспечивший нам некоторую материальную поддержку на первых порах жизни в Англии.

9. ОТЪЕЗД

Началась «перестройка» и нас стали пускать за границу – до этого, как правило, не пускали. Я побывал в Англии (в 1988, 1989 и 1990 годах), Польше (1989), Германии (1989 и 1990), США (1989 и 1990) и Южной Корее (1990) узнавая мир, людей, наслаждаясь великолепными исполнениями своей и чужой музыки, а также непривычным ощущением свободы, но больше всего удивляясь нормальному человеческому отношению к своей персоне везде – на улицах или в транспорте, в магазинах или концертных залах, так что во многих отношениях сравнения редко бывали в пользу той страны, где якобы «так вольно дышит человек».

Побывав в лондонской галерее «Тэйт» или в филадельфийском Музее искусств, я мог видеть картины, графические работы, рисунки и иллюстрации своего кумира Уильяма Блейка, а в Британском музее мне позволили полистать его оригинальные рукописи, книги напечатанные и раскрашенные им вручную. Бродя по улицам Лондона, я находил места, где стояли дома, в которых он родился или жил, видел те же пейзажи, что вдохновляли его. Из каждой

поездки мы с Леной возвращались с чемоданом новых книг, нот или компакт-дисков, не жалея на них наших гонораров.

В Москве в разговорах с друзьями мы всё чаще сбивались на три темы: об уехавших, об уезжающих и о том, что самим пора уезжать. А с того берега протягивали руку. В первую нашу с Леной поездку в Германию, во Фрайбурге, мы впервые за восемь лет встретились с нашим другом Витей Суслиным, одновременно из Лондона прилетели Джерард Макбёрни и Розмунд Бартлетт. 29 января 1989 года, на следующее утро после премьеры «Тириэля», мы все сидели в уютном итальянском ресторанчике, и Витя говорил:

«— Я боюсь, что в России будет что-то страшное. Всё что угодно может быть. Я боюсь просто элементарного бандитизма. Соню надо вытаскивать. И вам не мешает подумать. У вас у всех эйфория на “перестройку” и вы не отдаете себе отчета, чем всё это грозит.

— Давай, Джерард, спасай нас! — пошутил я, и Джерард тут же предложил идею: пригласить нас в Кембридж на стипендию. Лена сказала:

— Я очень боюсь ностальгии, потому что очень привыкаю к месту. Когда я уезжаю за границу, мне быстро начинает страшно хотеться домой в Строгино.

Розмунд удивленно покачала головой, не понимая, как можно хотеть назад в этот улей, в крошечную неудобную квартирку, и стала говорить, что на стипендию с тем же успехом можно устроиться и в Оксфорде — она тоже попробует что-то сделать. Лена добавила, что ещё боится тоски по русскому языку. Витя на это ответил:

— У меня никакой ностальгии нет и не было. По-русски я говорю дома — проблема с языком исчезает через полгода. У меня нет никакого желания вернуться — наоборот, я всё это ненавижу и не хочу приезжать даже ненадолго, чтобы не видеть некоторые рожи... Конечно, здесь мне не хватает двух-трёх людей и, в первую очередь, Сони».

Вите удалось-таки «вытащить» Соню Губайдулину, которая поселилась с ним по соседству в Аппене — предместье Гамбурга. Джерард тоже выполнил

обещание и нашел для нас стипендию в Кембридже, а дальше помог Уильям Блейк – предмет нашей общей страсти с теми людьми, которые предоставили нам на год бесплатную резиденцию в Дартингтоне (графство Девоншир).

Завершая первый вариант этих записок, я писал в феврале 1996 года в Англии, находясь в кампусе Килского университета:

«Сейчас я сижу за персональным компьютером, подаренным Джерардом, с русской программой, подаренной Олегом Прокофьевым (он живет в Англии уже 25 лет), на втором этаже по русским представлениям, а по-английским – на первом или, как они говорят, *up stairs* вполне уютного дома, предоставленного нам бесплатно на пять лет, пока мы работаем в Keele University на должности *visiting professors and composers in residence*. Дети внизу (*down stairs*) смотрят видео *Pride and Prejudice* – шестисерийный фильм по Jane Austen – английская классика, между прочим, очень симпатичная.

Входит Лена и спрашивает: “Что ли Шутям позвонить?” Слава Шуть с женой Ирой и дочкой Никой живут в Дартингтоне уже больше трёх лет. Их сын Илья учится на композиторском факультете в Julliard School в Нью-Йорке.

Вчера Лена звонила в Вену, куда она собирается лететь дважды в этом месяце, и разговаривала с Володей Тарнопольским, который находится там на стипендии и очень скучает по Москве. На прошлой неделе разговаривали с Сашей Раскатовым – он поселился в Гейдельберге. От Денисова последнее письмо из Парижа, где он находится на лечении, было три дня назад. Но сейчас он не в Париже, а в Москве, где у него авторский вечер. Мы надеемся его увидеть через месяц в Эдинбурге на фестивале его музыки, организованном Мариной Адамия. Туда же приедут Слава Шуть и Джерард Макбёрни. Месяц назад звонил из Германии Витя Суслин – спрашивал о Денисове. Потом звонила Соня Губайдулина, она очень много работает – гора заказов, но настроение при этом отличное. Она рассказала, как недавно она навещала в Гамбурге Альфреда Шнитке – он очень болен.

Мы получаем письма от Саши и Наташи Ивашкиных из Новой Зеландии, от Коли Корндорфа из Канады, от Кати Чемберджи из Берлина. Часто пишут родители из Бишкека и Москвы, а иногда Юрий Николаевич Холопов, Саша Вустин, Юра Каспаров и совсем молодой интересный композитор Вадим Карасиков, с которым мы познакомились в Москве, куда ездим регулярно каждый год.

Вчера из Лондона звонила Карина Георгиан – 2-го мая на Виолончельном фестивале в Манчестере она будет играть мой Виолончельный концерт, написанный по её заказу. Мы договариваемся о репетициях. Она просит переделать что-то в каденциях. Неделю назад по почте пришел подарок от скрипача Питера Шеппарда – 10 экземпляров компакт-диска, на котором он записал мою «Партиту». Четыре месяца назад я написал для него Второй скрипичный концерт, и он обещает скоро его где-то сыграть. А три дня назад с Ноэль Манн мы обсуждали проект информационно-исследовательского Центра русской музыки, который она собирается основать в Лондоне при Голдсмитс-колледже.

Условия для сочинения музыки здесь превосходные, а работа в университете не слишком отрывает меня от этого любимого занятия. За пять лет нашей жизни в Англии я написал больше тридцати новых сочинений, среди которых есть и опера, и симфония, и симфоническая сюита, несколько инструментальных концертов, камерных ансамблей, три струнных квартета, вокально-инструментальные циклы, сольные пьесы – всего не перечислишь. У меня есть несколько планов и идей, которые мне хотелось бы осуществить, но сейчас они находятся в такой стадии, что говорить о них пока рановато».

10. ШЕСТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

Прошло шесть лет с тех пор, как по просьбе моего учителя Юрия Холопова были написаны эти наброски к моей автобиографии. Этот текст был

затем обильно цитирован в написанной им статье с немного странным названием: «Наши в Англии», напечатанной в сборнике «Музыка из бывшего СССР»² (в английском переводе «Russians in England» в сб. «Ex oriente...», Edited by Valeria Tsenova, Verlag Ernst Kuhn, Berlin, 2002, pages 207–266).

За эти годы произошло немало событий, как радостных, так и печальных. Печальные – это длинная череда потерь друзей, родных, коллег: ещё раньше мы узнали о смерти 20 июня 1992 года в Москве моего консерваторского учителя по композиции Николая Николаевича Сидельникова. 24 ноября 1996 года, в Париже, умер наш с Леной любимый учитель и близкий друг Эдисон Васильевич Денисов. В 1998 году 12 марта, в Москве, неожиданно умер наш сверстник композитор Сергей Самуилович Беринский. 2 апреля там же в Москве умер отец Лены известный физик-теоретик Олег Борисович Фирсов. 3 августа 1998 года, в Гамбурге, от очередного инсульта скончался один из ведущих композиторов русской композиторской школы Альфред Гарриевич Шнитке. 20 августа 1998 года, во время отдыха на острове Гернси, умер наш друг поэт и художник Олег Сергеевич Прокофьев. 15 января 1999 года, в Бишкеке, умер мой отец оперный певец Николай Трофимович Сенькин-Садовский. В 2001 году, в Ванкувере (Канада), умер другой наш сверстник, композитор Николай Сергеевич Корндорф. Многие наши новые сочинения, были вызваны горькими переживаниями и посвящены памяти ушедших. Так, свой Фортепианный квинтет, op. 72 (1992) я посвятил памяти Николая Николаевича Сидельникова, Элегию для соло виолончели и её ансамблевую версию, op. 97 a и b (1997) – памяти Эдисона Васильевича Денисова, Третью скрипичную сонату Es ist... op. 109 (1998) – памяти Олега Борисовича Фирсова, Постлюдию для скрипки соло, op. 112 (1998) – памяти Альфреда Гарриевича Шнитке.

² Холопов Ю. Наши в Англии: Дмитрий Смирнов. Елена Фирсова // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 2. М., 1996. С. 255–303.

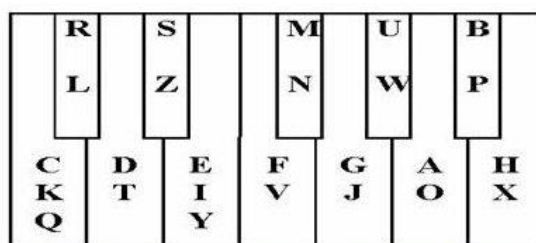
Хотя Шнитке умер в Гамбурге, похороны его прошли неделю спустя, 10 августа 1998 года, в Москве, где мы с Леной как раз оказались. Мы относились к Альфреду Гарриевичу с огромным уважением и очень высоко ценили его музыку. Я вернулся с похорон в подавленном, почти депрессивном состоянии духа, и звуки имени Шнитке звучали в голове, как бы самопроизвольно складываясь в некую мелодию: SCHnittkE, AlFrED – восемь букв этого имени традиционно соотносятся с музыкальными звуками, а другие семь?..

У меня уже был опыт создания такой системы соответствий, где любая буква латинского алфавита может быть выражена одним из двенадцати звуков хроматической гаммы. Идея проста: все традиционные соответствия остаются на своих местах, и при том, что уже давно стало традицией *си-бемоль* приравнивать к букве B, а *ми-бемоль* – к букве S, я добавил три новых соответствия: *до-диез* = R, *фа-диез* = N, и *соль-диез* = U. Осталось только объединить между собой буквы звучащие похожим образом A и O, D и T, G и J, и т. д. Полный ряд этих подобий выглядит следующим образом:

A=O, B=P, C=K=Q, D=T, E=I=Y, F=V, G=J, H=X, N=M, R=L, S=Z, U=W

Более наглядно это код можно представить в виде отрезка фортепианной клавиатуры (рисунок № 1).

Рисунок № 1



© Dmitri Smirnov, Keele, The UK, 1997

В начальном фрагменте моей Постлюдии имя Шнитке складывается постепенно, шаг за шагом и только затем звучит «мелодия» его имени полностью (пример № 12).

Пример № 12

In Memory of Alfred Schnittke
POSTLUDE
for solo violin

Dmitri N. Smirnov, op. 112

S C H N I T T K E

f espr. *tr* *pp*

Этот же принцип звукообразования лег в основу целого ряда других моих сочинений, включая, Шестой струнный квартет, ор. 106 (1998) и цикл «Выставка», ор. 114 (1999) для фортепиано в 4 руки.

Большим изменением в нашей жизни стал переезд из Кила в Сент-Олбанс, город неподалеку от Лондона. Это произошло в конце 1998 года. С 1999 по 2001 Лена преподавала композицию в Королевском Северном музыкальном колледже в Манчестере, куда она ездила раз в неделю. Наши дети стали учиться в так называемой “secondary school” («средней школе»), и вскоре они определились в своих увлечениях. Филипп проявил особый талант к рисованию настолько, что даже его педагоги начали приобретать его работы и организовали в школе две большие выставки его картин и рисунков. Алиса сделала заметные успехи в музыке и, в 1999 году, перешла в Музыкальную школу им. Перселла. В 2001 году её фортепианная пьеса *Les Pavots* выиграла

первую премию на конкурсе BBC/Guardian/Proms Young Composer Competition, что послужило началом её серьезной музыкальной карьеры.

Так получилось, что в 2001 году мы близко познакомились и стали друзьями с одним из величайших музыкантов нашего времени Мстиславом Леопольдовичем Ростроповичем (или просто Славой) – он сразу же запретил нам называть себя по имени-отчеству, и потребовал перейти на «ты». В первый же вечер нашего знакомства он сделал мне заказ, и я написал для него двенадцатиминутный концерт *Concerto-Piccolo* для виолончели с оркестром, ор. 127 (2001), с подзаголовком: «История России в четырех гимнах». Слава заплатил мне за него приличный гонорар и всё грозился его сыграть, однако болезнь помешала ему это сделать.

К радостным событиям того времени относится моя поездка в Беркли (США) в начале 2002 года, где я целую неделю общался с моими старыми друзьями: арфисткой Олей Ортенберг и альтистом Сережей Ракитченковым, которые теперь работали в оперном оркестре Сан-Франциско. Когда в 1987 году они уезжали в эмиграцию, я был почти уверен, что нам в этой жизни уже не встретиться, и что, в каком-то смысле, мы превращаемся друг для друга в тени прошлого, но оказалось, что я тогда ошибался. В 1999 году я написал для них ещё один дуэт для альты и арфы, “*Shadows in Light*” («Освященные тени»), ор. 122, а через год «Чакону», ор. 131, для скрипки, альты и арфы. Эти и другие мои более ранние пьесы они не раз играли в своих концертах, и вот теперь я снова видел их воочию и живьём слушал их игру.

Заканчивая это дополнение к своим автобиографическим наброскам, я писал 17 марта 2002 года:

«Так незаметно я добрался до своего 135 opus’a (страшноватенькое число, поскольку им помечено последнее сочинение Бетховена). Гора нотных рукописей выросла настолько, что она значительно превысила ту, что была написана в России. Получилось так, что на «чужбине» я уже написал 76 опусов, а на «родине» всего 59, так что теперь даже неясно каким композитором меня

считать: русским или британским... Можно было бы написать что-то о каждом из этих сочинений, но боюсь, что жизни на это не хватит. Так что лучше возвратиться к своему прямому делу, принявшись за OPUS 136. Каким он будет? Вот это мне страшно интересно, поскольку в настоящий момент я не имею об этом ни малейшего представления».

Однако уже десять дней спустя я закончил новое сочинение, правда не слишком серьёзное, скорее, шуточное, поэтому я поставил на нем промежуточный opus: 135a, а не 136. Эта самая короткая из моих композиций – время её реального звучания равняется одному мигу. Она так и называется «Der Augenblick» («Мгновение») и основывается на цитате из Гёте: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!». Без дальнейших комментариев привожу здесь партитуру полностью, и пусть говорит сама за себя (пример № 13).

Пример № 13

DER AUGENBLICK
for solo piano

Dmitri Smirnov
Op.135a (2002)

Mistico ♩=666
rubato molto!!!
*canto parlando**

lunga 15:14 12:11 45:44
3:2 5:4 7:8 6:5 6:7 12:13 17:16
agitato *p* *mp* *sf* *poco* *espress.* *pp* *mf* *meno pp* *dolciss.*
Verweile doch! du bist so schön! **

staccatissimo
ppppppp
dolcissimo

fold your arms
*sussurando****
14:13 5:4 7:8 13:12 17:16
lunga 13 16
misterioso
più p derr... Auu... genn... blick... *sfppppppp*

fold your arms
pitch-code:

R	S	M	U	B
Q	L	Z	N	W
C	D	T	F	G
K	E	V	J	A
			O	H
			X	

*strizzare****

move slowly

move slowly

*strizzare****

DS 2703.2002 St Albans

© by Dmitri Smirnov, Meladina Press

* Sprechstimme (speak-sing)
** Goethe, Faust, line 1700
*** Blinzern (blink)
**** Flüstern (whisper)

11. ЕЩЁ ТРИНАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

Прошло ещё 13 лет – не прошло, а пролетело. И хотя возраст пока не слишком даёт о себе знать, пора подводить какие-то итоги.

С 2003 года я начал преподавать композицию, оркестровку и русскую музыку в Голдсмидс колледже (часть Лондонского университета). Наши дети завершили своё обучение в высших учебных заведениях Лондона и стали профессионалами, каждый в своём деле: Филипп, закончивший Школу искусств Слейда (The Slade School of Fine Art), стал художником и скульптором, а Алиса после окончания Королевской музыкальной академии (Royal Academy of Music) – пианистом, дирижёром и композитором.

За эти годы я написал 45 новых сочинений, последнее из которых (ор. 181) я закончил всего несколько дней назад. Перечислю некоторые из них:

«Кремнистый путь» для голоса и виолончели на стихи М. Ю. Лермонтова, ор. 138 (2002);

Тройной концерт № 2 для скрипки, арфы и контрабаса с оркестром, ор. 139 (2003); «Грёзы странствий» для голоса и ансамбля на стихи Мацуо Басё, ор. 140 (2004);

Квартет № 7, памяти Шостаковича, ор. 146 (2005);

Красные колокола для фортепиано и 7 исполнителей, ор. 146 (2005, совместный проект);

Реквием, ор. 149 (2006);

«Ад» (Струнный квартет № 8) по Данте, ор. 152 (2007, совместный проект);

«Одинокий странник» для голоса и виолончели на стихи М. Ю. Лермонтова, ор. 153 (2007);

«Космическая одиссея» для большого оркестра, ор. 156 (2008);

«Блейк-соната» (Соната № 6) для фортепиано, ор. 157 (2008);

«От сосны до луны» для голоса и виолончели на стихи М. Ю. Лермонтова, ор. 159 (2009);

«Кубла-хан» для голоса и ансамбля на стихи Кольриджа, ор. 163 (2010, совместный проект);

«Зодиак» для большого оркестра, ор. 165 (2012);

«Папагено-вариации» для оркестра, ор. 171 (2013);

«Головы призраков» для фортепиано по рисункам Уильяма Блейка, ор. 172 (2013);

Четыре восьмистишия Ольги Седаковой для голоса и фортепиано, ор. 177 (2014);

«Квартет-пассакалия» (Квартет № 9), ор. 180 (2015).

Некоторые из этих сочинений являются частями наших семейных проектов – циклов сочинений, написанных совместно с Леной и Алисой, таких как «Челтенемский триптих» (три сочинения в разных жанрах, но объединённых общей идеей); Концерт для фортепиано и семи исполнителей в трёх частях памяти Шостаковича; струнный квартет «Божественная комедия» по Данте; проект «Сувенир из Флоренции», включающий инструментовку секстета Чайковского для большого ансамбля и три камерных сочинения, тематически с ним связанных; «Кубла-хан» на стихи С. Т. Кольриджа для тенора, скрипки, виолончели и баяна. Часто в подобных проектах принимает участие и Филипп в качестве художника, автора картин на те же сюжеты, что и наша музыка. Исполнения этих совместных работ прошли в Челтенеме, Дартингтоне, Ливерпуле, Лондоне, Кембридже, Амстердаме и Ганновере.

Алиса стала всё больше и чаще исполнять на фортепиано и дирижировать свои и наши сочинения. Она прекрасно организовала концерты к нашим с Леной недавним юбилеям. В феврале 2015 на фирме “Vivat” она записала фортепианный компакт-диск, в который, кроме произведений Рахманинова, включила свою пьесу “Lune rouge”, сочинение Лены “For Alissa” и мою «Блейк-сонату».

Другие памятные события связаны с исполнением Тройного концерта № 2 Горданом Николичем (скрипка), Брином Льюисом (арфа), Ринатом Ибрагимовым (контрабас) и Лондонским симфоническим оркестром под управлением Сэра Эндрю Дэвиса в Барбикан-холле; тремя исполнениями вокально-инструментального цикла «Грезы странствий» в Лондоне и Санкт-Петербурге; семью исполнениями «Космической одиссеи» Чикагским симфоническим оркестром под управлением Риккардо Мути; исполнениями и записями на компакт-диски моих камерных сочинений и вокальных циклов на стихи М. Ю. Лермонтова, осуществленными в Петербурге большим энтузиастом, поэтом и лермонтоведом Александром Николаевичем Князевым; исполнением моих фортепианных дуэтов в Петрозаводске; поездками на мои музыкальные премьеры по городам Англии, Шотландии, Ирландии, Франции, Германии, Голландии, Австрии, Греции; неделей, проведенной в Чикаго по приглашению Чикагского симфонического оркестра, а затем четырех дней в Москве, где на открытии выставки Блейка в Пушкинском музее в концертах фестиваля «Декабрьские вечера», дважды прозвучали 10 стихотворений Блейка, положенных мной на музыку.

Написал я также серию статей о музыке, и две книги по-английски, которые опубликовал в берлинском издательстве Эрнста Куна: *A Geometer of Sound Crystals: A Book on Philipp Hershkowitz*, ssm 34, Ernst Kuhn, Berlin, 2003 and *The Anatomy of Theme in Beethoven's Piano Sonatas*, ssm 46, Ernst Kuhn, Berlin, 2008 – обе книги связаны с учением Веберна/Гершковича. В 2014 году в Петербурге вышла (опять же благодаря деятельности А. Н. Князева) небольшая книга моих переводов поэзии Лермонтова на английский язык. Кроме того, по-русски я написал книгу о жизни и творчестве Уильяма Блейка, а также подготовил собрание переводов его поэзии и прозы, и теперь ищу для них издателя.

Блейк и его идеи продолжают быть в центре моего внимания. Как и раньше, они оказывают большое влияние на мою музыку, а также на всё, что я

делаю. Погружение в его мир доставляет мне огромную радость, а его поразительная творческая фантазия и энергия заражают и вдохновляют меня больше, чем произведения других поэтов, писателей, мыслителей или художников. Я чувствую, что в его работах содержится невероятная сила, глубина, богатство смыслов. Иногда его тексты озадачивают, оказываются трудными для понимания, но это заставляет думать, углубляться в него до бесконечности. Блейк показал нам свое видение мира, как это делает каждый настоящий художник, и как каждый из нас пытается делать с тем или иным успехом.

Во мне давно созрело убеждение, что творчество, созидание, – это почти единственное, что оправдывает наше существование и придает ему смысл. Своё понимание сути искусства и музыки я основываю на простой мысли, что разрушение старого и отказ от достижений прошлого несут в себе мало позитивного, и что задача творца состоит в создании нового на основе синтеза всего того ценного, что накоплено в прошлом. Прочитирую фрагмент из своего давнего эссе «Мой путь в музыке» (1984). «Сочинение музыки – это страсть, в которой не всегда отдаешь себе отчет. Ощутить себя создателем новых звуковых организмов, заставить их дышать и жить – это одно из самых сильных чувств, которые можно испытать... Создавая новый звуковой мир, хочется сделать его наиболее совершенным, цельным, гармоничным. Эта задача чрезвычайно сложна, и каждое новое сочинение – это только ступенька для её достижения. Добиваясь этого, я руководствуюсь своим представлением о том, какой должна быть музыка в своем идеальном воплощении. Это музыка, вбирающая в себя звуковой опыт всех предшествующих эпох, синтезирующая элементы самых различных стилей, в ней нет запретных интонаций, аккордов, структур, однако это не эклектическая музыка, весь её строй определяется единой идеей и потому в ней существует цельность и определённости стиля... В ней найдено точное взаимоотношение между рациональностью структуры

звуковой материи и свободой фантазии – нарушение этого баланса в ту или иную сторону ведет к снижению её качества, к её обесцениванию».

12. ВМЕСТО ЭПИЛОГА

В заключение приведу несколько разрозненных мыслей о музыке – коротких текстов из книги «Мини-саги», начатой в самом конце 1990-х:

97.

Творчество – это... совершенно непонятная штука. Почему человеку это так важно? Почему он всем готов ради него пожертвовать? Почему он так счастлив, создавая свои крошечные иллюзии, гибнущие часто так же быстро, как возникают? Он уже слепой, а всё пишет свои пейзажи; он уже оглох, а всё сочиняет квартет за квартетом. Почему?

8.02.2000, Сент-Олбанс

103.

Чем наполнена моя голова? Да ничем особенно: какие-то звуки шевелятся, ворочаются, наползая один на другой, сливаются вместе, окрашиваясь радужными тембрами, вспыхивают и угасают, вскакивают, гоняются друг за другом, пружинят своими ритмами, подпрыгивают и пританцовывают, раздуваясь до оглушительной кульминации, а потом, быстро разбегаясь в рассыпную, оставляют вместо себя гулкую зияющую пустоту.

15.2.2000, Сент-Олбанс

171.

Случайно я нажал на кнопку, и из радиоприёмника зажурчал тихий дрожащий голос, напевающий простую мелодию, но с затейливым орнаментом, окружающим каждую ноту тонкой вязью микроинтервальных

глиссандирующих извивов. Потом голос произнес гениальную фразу, – лучшего определения музыки я не знаю, – он сказал, что музыка для него – «это поток любви из глубины души».

20.04.2001, Сент-Олбанс

185.

– Надо любить каждую ноту, которую ты играешь, – сказал Саймон Алисе. И в её руках простое упражнение, гоняющее гаммы из октавы в октаву, вдруг перестало быть скучным.

– Какой он молодец! Настоящий музыкант! – воскликнул я. – Но я тебе даже больше скажу: люби каждую ноту, которую ты пишешь – композиторы часто забывают об этом!

26.10.2001, Сент-Олбанс

190.

Меня разбудили звуки – кто-то играл на рояле, тихо-тихо перебирая клавиши в верхней октаве: ля, си-бемоль, си, соль, ля, ля-бемоль... Неужели Алиса встала так рано и сочиняет музыку? Нет, это же капли воды! Может быть там дождь... Какая красивая музыка! Хорошо бы так начать сочинение: капли воды, звуки рояля, пиццикато струнных...

22.12.2001, Сент-Олбанс

192.

– Не знаю, наверное кто-то это уже сказал, но мне только сейчас пришло в голову, что музыка – это организованная тишина. И это довольно точное её определение – это кажется совершенно очевидным.

– Да, – согласилась со мной Лена, – но это должна быть хорошо организованная тишина, и если она плохо организована, то её невозможно слушать.

11.01.2002, Сент-Олбанс

214.

Как сочинять музыку? Нужно настроить себя так, чтобы войти в некое мистическое пространство, прислушаться, попытаться понять и принять его законы и затем, стараясь не нарушая их, осторожными шагами нащупать в нем свою собственную тропу. Если это удастся, музыка пишется сама, а сделаешь неверный шаг, магия исчезнет и музыки не получится.

11.02.2002, Сиэтл

316.

Композиторы – люди ненормальные. Разве нормальный человек станет сочинять музыку? Зачем ему это? А поэты, писатели, художники – все они одержимы своими сумасбродными идеями и все ненормальны с точки зрения нормального среднего человека. Но кто же такой этот нормальный средний человек? И нормален ли он с точки зрения художника, поэта или композитора?

12.04.2004, Сент-Олбанс

324.

Середина жизни, это когда? Когда тебе 30 или 40? Но ещё неделя, и мне 57 – никакая не середина, а даже наоборот. Совсем старик, и она, проклятая, уже не за горами; но откуда такое спокойствие, радость, ощущение молодости и счастья? всё хорошо, и не надо себя уговаривать – жизнь идет, музыка пишется!

20.10.2005 Поезд Сент-Олбанс – Лондон

325.

О чем говорит музыка? Мне кажется, я знаю это наверняка, – знаю, что выражает каждый мотив, изворот мелодии или ритмическая деталь; всё вместе

образует замысловатую систему образов, символов, оттенков смысла, настроений, чувств – язык непередаваемый словами, но совершенно точный, веский, емкий, услышанный где-то в глубине сознания, словно кем-то подсказанный или нечаянно подброшенный.

20.10.2005 Поезд Лондон – Сент-Олбанс

326.

Мысль о смерти везде – в каждом такте, в каждой ноте. Вот эти нисходящие синкопированные кварты, собирающиеся в пучки. Или эта растущая серия восходящих интервалов, гарцующая на фоне пружинистого остинато. Или эти всё сокращающиеся прогрессии в басу, в сопровождении глиссандирующих тремоло скрипок, обрывающихся жалящими sforцандо – она всё ближе, вот-вот ухватит тебя!

20.10.2005, Сент-Олбанс

372.

Да, краткость дисциплинирует и ограничивает, а творцу просто необходимо ограничение экспансии его творческого ливня. Ливень-то, на самом деле никому не нужен – ни ему, ни потребителям его творений. И как хорошо превратить этот ливень в чистый благодатный дождь, освежающий и орошающий его творческие посевы – только тогда всходы могут дать полноценные плоды.

12.03.2007, Сент-Олбанс

Новая версия текста «Набросков к автобиографии»,

3 марта 2015 года, Сент-Олбанс, Англия.

Дмитрий Н. Смирнов