

*Андрей Викторович Дикоев – баянист, доцент по кафедре
народного инструментального искусства
Санкт-Петербургского государственного института культуры
(Санкт-Петербург, Россия)
andrey.dikoev1976@gmail.com*

*Andrey V. Dikoev – bayan-player, Associate Professor
at the Folk Instrumental Art Department of the
St. Petersburg State Institute of Culture
(Saint-Petersburg, Russia)
andrey.dikoev1976@gmail.com*

УДК 78.071.1

DOI 10.61908/2413-0486.2020.24.4.46-63

СЕРГЕЙ ЧИРКОВ: «МНЕ РАДОСТНО,
ЧТО БАЯН НЕ ПОХОЖ НА ДРУГИЕ ИНСТРУМЕНТЫ»
(интервью с Сергеем Чирковым)

SERGEY CHIRKOV: “I AM GLAD
THAT BAYAN IS NOTHING LIKE OTHER INSTRUMENTS”
(interview with Sergey Chirkov)



Ил. 1. Сергей Чирков¹

¹ Фото с официальной страницы музыканта в социальной сети «Фейсбук».

Современное исполнительство на баяне, относительно молодом, но интересном и перспективном академическом инструменте, сегодня представлено большим числом достойных музыкантов, имеющих в своём багаже внушительный репертуар из современных сочинений. Среди них фигура петербуржца Сергея Чиркова выделяется особо. Ведь в настоящий момент он – единственный профессиональный концертирующий баянист, работающий в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, где преподаёт на кафедре современной музыки и активно участвует в деятельности ансамбля «Студия новой музыки»².

Что в этом факте такого необычного? В России МГК – единственный музыкальный вуз, который, если можно так выразиться, игнорирует академизацию народных инструментов: здесь не реализуются программы, связанные с обучением игре на них, в структуре вуза нет соответствующей кафедры...

В этой связи деятельность именно таких музыкантов, как Сергей Чирков – одно из явных доказательств того, что сегодня баян, а вместе с ним и другие «народные инструменты» (аккордеон, гитара, балалайка и домра) резко выдвинулись вперёд в сферу академической современной музыки и зачастую находятся в авангарде самых важных музыкальных событий.

Как удалось Сергею Чиркову, воспитаннику Санкт-Петербургской консерватории, с её довольно консервативной школой игры на баяне, в том числе в части подбора репертуара, закрепиться в Москве? Уйти, если не сказать, увильнуть, от привычной карьеры баяниста с имиджем филармонического лауреата-виртуоза, играющего для широкой публики? Оказаться втянутым в водоворот знаковых событий современной музыкальной культуры; познакомиться с самыми интересными композиторами нашей эпохи, которые создают для него свои лучшие сочинения? Об этом расскажет наше интервью с ним.

Интервью велось в режиме онлайн по электронной почте в формате «один вопрос – один ответ» в течение 2014–2015 года и в конце 2019 – начале 2020 года.

Андрей Дикоев

² Подробнее о биографии и статусе музыканта можно узнать на официальном сайте Сергея Чиркова: URL: https://www.tchirkov.eu/biography_ru и на официальной странице сайта Московской консерватории: URL: <http://www.mosconsrv.ru/ru/person.aspx?id=168129>

– Дорогой Сергей, давайте для начала поговорим немного о Вашей биографии. Мне чрезвычайно интересно, откуда возник такой неподдельный интерес к современной музыке? Это было заложено в музыкальной школе или появилось уже позже? Кто были Вашими учителями на первых этапах?

– Всё начиналось достаточно стандартно – сначала музыкальная школа, в которую по настоятельной просьбе бабушки меня отдали родители. Мама сначала не сильно поддерживала эту идею, но согласилась при условии, что если я скажу «стоп», то занятия музыкой прекратятся. Так я оказался в ДМШ № 18 Санкт-Петербурга, где стал заниматься по классу баяна у Людмилы Беляевой, продолжив затем в ДМШ № 16 у её супруга Валерия Беляева. Это замечательные педагоги, энтузиасты своего дела. Они сумели привить мне интерес к инструменту и способствовали расширению общемузыкального кругозора. А поскольку дома меня никто не заставлял заниматься музыкой, хотя и поддерживали мои занятия, то интерес довольно скоро стал осознанным.

Приближался последний класс музыкальной школы, и тут уже стоял вопрос о выборе профессии музыканта, соответственно, надо было продолжать образование. Мы думали о выборе музыкального училища, но весной, после одного из конкурсов, совершенно неожиданно ко мне подошел профессор консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Александр Иванович Дмитриев и сказал: «Серёжа, я хотел бы поговорить с Вами и Вашими родителями о продолжении образования в ССМШ (средней специальной музыкальной школе при консерватории – «десятилетке», как тогда говорили. – С. Ч.) в моём классе». Тут надо сказать, что исполнительское мастерство Дмитриева, концерты которого я старался не пропускать, производило на меня огромное впечатление, а в течение выпускного года Беляевы несколько раз «показывали» меня ему на мастер-классах, справедливо считая, что иной стиль преподавания может быть мне полезен. Разумеется, я согласился с предложением перейти в класс Александра Ивановича, и после экзаменов поступил в девятый класс десятилетки.

Что касается современной музыки... Я бы сказал, что мне с самого начала музыка представлялась чем-то живым, «актуальным» и непосредственным. Уже в детстве, разучивая несложные классические пьесы или так называемые народные мелодии, мне было любопытно не только как это звучит, насколько это интересно исполнять, но и что-то ещё – какой опыт, какие мысли, состояния и так далее могли быть у автора. Видимо, уже тогда я как-то интуитивно пытался идти на условный контакт с автором и его сочинением.

Каких-либо систематизированных знаний о современной музыке у меня тогда, разумеется, не было. Помню, лет в 12 я услышал на радио *Classic* сочинения Штокхаузена, Мессиаана, Лигети – этот слушательский опыт оказался очень важен для меня, несмотря на то, что все эти имена я услышал впервые и не понимал разницы между Штокхаузенем и, допустим, Шёнбергом.

Уже обучаясь в десятилетке, я просил у Александра Ивановича ноты практически всех обязательных пьес на конкурсах – на тот момент мне эти сочинения представлялись «современной музыкой», и они, действительно, формально таковыми и были, так как обязательные пьесы пишутся, как правило, специально к конкурсу. То есть, особенного понимания того, в каком направлении надо двигаться, у меня не было, так как не было достаточной информации. Приходилось действовать во многом интуитивно, и я страшно рад, что мои учителя моей интуиции не мешали. Говорю это совершенно серьёзно, так как это, по-моему, очень важное качество педагога – не мешать ученику совершать свои открытия и свои ошибки. Разумеется, главным образом я играл классические, в широком смысле этого слова, сочинения, то есть на тот момент я пока только складывал какие-то ощущения, слушательские и исполнительские опыты. О старинной музыке, кстати, тоже отдельный разговор – видимо, уже в музыкальной школе меня потянуло в сторону исторически информированного исполнительства, которое называют жутким словом «аутентизм».

– Что сегодня происходит в мировой академической баянной музыке? Какие значимые вехи мы прошли? Стал ли баян полноправным академическим инструментом, или нам ещё предстоит пройти некоторое историческое расстояние, чтобы найти твёрдую опору?

Лично для меня ясно видны три пути развития:

1. Суровый, бескомпромиссный академизм и встраивание тембра со всеми его «прелестями», порой совершенно неэстетичными, в шкалу современных средств выразительности.

2. Направление, так или иначе связанное с импровизацией (это может быть как джаз, так и этника и прочее), и создание заведомо «коммерчески перевариваемого» продукта.

3. Направление, которое я уже называю «ретро», – вся эта приятная музыка, написанная для баяна, и популярные переложения, в том числе весь репертуар современного филармонического баяниста, созданный с начала XX века и до нынешнего времени.

Какой путь правильней? Что упущено?

– Это довольно сложные, но интересные вопросы. Дело в том, что я лично не вполне уверен, что такая классификация по-прежнему актуальна сегодня. И вот по какой причине. Если мы говорим о современном музицировании (и, соответственно, о музыкальном образовании) в широком смысле этого слова, то логично сперва задаться вопросом: «А что, собственно, является полноправным академическим инструментом? Инструменты симфонического оркестра XIX века? Или инструменты барочного ансамбля? Или инструменты ансамбля состава “Лунного Пьеро” Шёнберга?».

Вот взять хотя бы орган – замечательный инструмент с богатейшей традицией. Вот как раз в последние десятилетия этот инструмент не сильно используется современными авторами. Я, конечно, не хочу сказать, что для органа никто ничего не пишет, я к вопросу о тенденции и «полноправности». С другой стороны, для аккордеона и, например, гитары написано довольно много замечательной музыки именно в последнее время.

Я так понимаю, речь идёт о том же, о чём когда-то радели пионеры современной исполнительской школы на нашем инструменте – сможет ли баян

встать в ряд со скрипкой и фортепиано, избавившись от флёра простонародного инструмента, пригодного для сельских свадеб? Но штука в том, что стараниями этих энтузиастов, замечательных исполнителей и педагогов – Фридриха Липса, Джозефа Мачеролло, Хуго Нота и, в первую очередь, Могенса Эллегарда, был дан совершенно реальный импульс самоопределению инструмента как самого себя. Пришло осознание, что аккордеон и баян ценны не тем, что на них, якобы, возможно убедительно сыграть токкаты Баха, а именно тем, что отличает их от органа, фортепиано и других инструментов. Произошло это, в частности, благодаря совместной работе с композиторами, которые, как мне кажется, зачастую ставили в тупик самих исполнителей. Я имею в виду ситуацию, когда баянист приходит к композитору и говорит: «Смотрите, я вот вам сейчас покажу, что на моём баяне с кучей регистров можно исполнять, скажем, Пассакалию до минор Баха или “Венгерскую рапсодию” Листа!». А композитор слушает-слушает, да и говорит: «Да, это всё интересно, а вот сыграйте-ка мне ещё раз вот этот вот звук на одноголосном регистре...». Вот как-то так рождались новые техники – а сегодня приём нетемперированного *glissando*, подсказанный Эллегардом композитору Перу Нёргору, уже стал чем-то вроде клише. Или же оживали старые – вспомним Лючано Берио, который практически «воскресил» готовую клавиатуру в своей Секвенции для аккордеона.

Я это к тому, что не стоит пытаться стать «полноправным» или абстрактно академическим. Кстати, вот ещё чудесное определение «классический аккордеон» – ведь, наверное, не только мне кажется, что здесь что-то не в порядке с логикой? Исторически всё развивается так, как должно, наверное. Мне представляется, что история музыки вообще и исполнительства в частности развивается не линейно, то есть прогресса не существует. Просто в те или иные эпохи появляются иные способы игры, изменяются конструкции инструментов, при этом нельзя ведь утверждать, что, скажем, современная скрипка более совершенна, чем барочная – просто это разные инструменты, пригодные для выполнения разных художественных задач.

Соответственно, я бы не стал ориентировать исполнителей-баянистов на какие-либо пути развития. Наверное, то, что в Вашем вопросе обозначено «резким, бескомпромиссным» путём, и есть естественный путь. Возможно. Только я бы убрал слово «бескомпромиссный» – бескомпромиссным стоит быть только в профессионализме и качестве, а во всём остальном необходимо быть гибким и открытым.

Второй пункт вопроса – условная «коммерческая» музыка.

Коммерческая составляющая – это нормально и неплохо. Просто надо понимать, что поп-музыка – это прикладная музыка (для ног, для тела и так далее). Если она хорошо сделана, то и прекрасно. Другой вопрос, что этому лучше обучать на специальных факультетах, а не в академиях музыки.

Ну и что касается «ретро»-направления, тут я соглашусь, действительно, в основном это уже история, но эту историю необходимо знать. Мне кажется, что произведения Чайкина, Хельмбё, Якоби и многих других могли бы и почаще звучать, как минимум, на конкурсах (хотя о конкурсах и соответствующем репертуаре разговор может быть отдельный). Безусловно, в этой истории множество имен, чьё композиторское наследие переоценено, а чьё-то наоборот.

– Назовите, пожалуйста, наиболее значимые, по Вашему мнению, сочинения для баяна (аккордеона) последних 10–15 лет, произведения не просто лучшие, а могущие, на Ваш взгляд, оказать серьёзное влияние на дальнейшее расширение репертуара баянистов к середине XXI века. Ведь сейчас уже можно определённо назвать такие сочинения относительно второй половины XX века. И не у всех из них сценическая судьба была счастливой. Например, «De profundis» Софии Губайдулиной сегодня мне видится пьесой, которая определила новые вехи задолго до того, как они стали явно очевидными...

– Мне сложно сказать о значимости произведений, написанных в 2000-х годах, поскольку контекст, в котором существует и развивается наш инструмент, уже давно сложился, и он неотделим от общемузыкального процесса. Поэтому, конечно, сложно представить что-то, что произвело бы такой же эффект

разорвавшейся бомбы, как «De profundis» Губайдулиной, или сочинение, в котором впервые осмысленно использовались такие приёмы игры, как нетемперированное *glissando* и прочие – «Anatomic Safari» (1967) Пера Нёргора.

Тем не менее, есть ряд сочинений последних двух десятилетий, которые сильно повлияли как на композиторское мышление, так и на идентификацию современного исполнителя. На мой взгляд, это, прежде всего, сочинения Сальваторе Шарино: «Vagabonde Blu» для аккордеона соло (1998), «Il giornale della necropoli» (2000) для аккордеона с оркестром и сольная пьеса Пьерлуиджи Биллоне «Mani. Stereos» (2008, ред. 2011). Есть много других очень хороших сочинений, но немного таких, которые вольно или невольно имели бы такой же эффект на происходящее в музыкальной жизни.

– Я знаю, что Вы не только исполнитель современной музыки, но ещё и сотрудничаете с композиторами «напрямую», иногда иницилируя создание пьесы, иногда участвуя в процессе сочинения и в дальнейшей премьере нового опуса. Расскажите, с кем из ныне живущих авторов Вам довелось сотрудничать, и какая музыка исполнена? Знаю, что были интернациональные проекты.

– Да, я много работаю с композиторами, не только в процессе написания сочинений, но и в рамках различных университетских курсов. Мне вообще кажется, что взаимосвязь «композитор – исполнитель» может и должна тщательно изучаться, в том числе на уровне профессионального образования. Отчасти это входит в круг моих должностных обязанностей.

Что касается работы «напрямую», это чаще всего консультации по вопросам нотации, технике исполнения и тому подобное. Довольно часто бывает так, что я наблюдаю композиторов и чувствую, что вот на каком-то этапе нам пора бы поработать совместно. То есть некое ощущение того, что результатом может быть новое интересное сочинение. Тогда я пытаюсь найти способы для такой работы. Понятно, что нет гарантии того, что сочинение будет удачным, но

мне кажется важным показывать не только шедевры, но и контекст, музыкальный фон, в хорошем смысле этого слова. Мне радостно, что я стал первым исполнителем около ста произведений, написанных для аккордеона соло, в составе ансамбля или с использованием электроники. Их авторы: Вольфганг Дельнуи (Бельгия), Борис Филановский (Россия – Израиль – Германия), Мартин Шлумпф, Маттиас Мюллер, Жерар Цинстаг (Швейцария), Сергей Невский (Россия – Германия), Дмитрий Курляндский, Наталья Прокопенко, Александр Радвилович, Елена Рыкова, Владимир Раннев, Николай Попов (все – Россия), Джон Палмер, (Великобритания), Эва Мария Хоубен (Германия), Санжар Байтереков, Сехёнг Ким (Казахстан), Мехди Хоссейни (Иран), Петер Кёсеги (Венгрия), Роберт Дам (Австралия), Александра Филоненко (Украина – Германия), Ольга Раева (Россия – Германия), Исайа Ярнегард (Швеция), Иван Феделе (классик итальянской музыки), Хосе Мария Санчес-Верду (Испания), Антуан Бойгер (Германия) и другие.

Не менее интересно предлагать такие версии исполнения, которые сами композиторы «узаконивают» в виде второй редакции. Разумеется, в том случае, если музыка допускает такие варианты интерпретации. Или же по просьбе автора участвовать в создании версии произведения, подготовки его для записи. Здесь могу назвать такие имена как Пьерлуиджи Биллоне (Италия), Ханна Аймермахер (Германия), Клаус Ланг (Австрия), Дитер Шнебель (Германия).

– Расскажите, пожалуйста, о своем опыте работы в Московской консерватории и как так получилось, что Вы, баянист, оказались там? И ещё – где Вы сейчас работаете и каков Ваш нынешний статус?

– В МГК я начал работать в 2012 году, в ансамбле «Студия новой музыки», который входит в структуру Консерватории. С этим коллективом я сотрудничал и раньше, специально приезжая из Петербурга для репетиций и концертов. Собственно, по приглашению художественного руководителя ансамбля, профессора Владимира Тарнопольского, я и переехал в Москву. Сначала я

работал в ансамбле в качестве исполнителя, потом с 2013 года стал совмещать эти обязанности с должностью помощника художественного руководителя ансамбля и сотрудника Научно-творческого центра современной музыки Московской консерватории.

Последние годы фокус работы постепенно сместился с исполнительской деятельности на художественное руководство и участие в планировании работы Центра – это и составление концертных программ ансамбля, научных мероприятий и конференций, и разработка курсов, работа с приглашёнными лекторами и музыкантами, переговоры с партнерскими организациями, и кураторская деятельность разнообразных проектов Центра и ансамбля. Иногда я читаю лекции в МГК, главным образом – композиторам и музыковедам.

Я и сейчас работаю там же, но как баянист выступаю очень дозированно. При этом я работаю в качестве приглашённого солиста различных других ансамблей, в частности CNZ (*Collegium Novum Zürich*) уже с 2015 года и по настоящее время, а также выступаю со-организатором различных проектов, особенно в области трансдисциплинарных жанров.

Также я стал посвящать больше времени научной деятельности – написанию статей по различным вопросам современной музыки, участию в конференциях, общению с музыковедами и специалистами в области художественного исследования (*Artistic Research*).

Параллельно с работой в Московской консерватории я участвовал в руководстве фестивалем *ReMusik* в Санкт-Петербурге, который проводят центр современной музыки *ReMusik.org* и его президент и художественный руководитель, композитор Мехди Хоссейни, сделавший чрезвычайно много для объединения российских композиторов и представления их музыки петербургской (и не только) публике. До 2017 года я был председателем совета экспертов центра, основной задачей которого были разработка стратегии развития фестиваля и утверждение программ.

– Сергей, наткнулся на просторах Интернета на это фото и сразу возник следующий вопрос.

Расскажите, пожалуйста, о своём сотрудничестве с «великим и ужасным» Теодором Курентзисом. Как это получилось, и что за музыку вы исполняли вместе? Как Вы считаете – он гениальный музыкант? И если да, то в чём, по-Вашему, его гениальность выражена более всего?



Ил. 2. Сергей Чирков в составе участников исполнения хоровой оперы «Триствия» Филипа Эрсана, дирижёр Теодор Курентзис, 11 ноября 2019 года, Афины³

– Творческое общение с Теодором Курентзисом началось более десяти лет назад. В 2008 году на фестивале «Территория» в Москве Борис Филановский и я выступали в качестве солистов в сочинении Бори «Нормальное» на тексты Владимира Сорокина. Ансамблем *MusicaAeterna Ensemble*, в то время базировавшемся ещё в Новосибирске, дирижировал Теодор, и меня совершенно

³ Фото с официальной страницы Теодора Курентзиса в социальной сети «Фейсбук»: URL: <https://www.facebook.com/currentzis/photos/a.380760378724912/1706063856194551/?type=3>

поразила его, ставшая теперь легендарной, энергетика. Это довольно важный момент, так как энергетический импульс, к большому сожалению, не часто оказывается на главных ролях в современной музыке. Однако Курентзису удаётся совмещать чрезвычайно личный и эмоциональный подход к сочинению и его интерпретации, сохраняя при этом верность деталям партитуры, подчас самым мельчайшим. Кстати, второе отделение концерта я слушал в зале, и там был исполнен «Реквием» В. А. Моцарта. Так вот, это исполнение Теодором «Реквиема» стало для меня невероятным впечатлением – это был именно тот музыкальный опыт, который оказался способным создавать новые, ранее не испытываемые переживания и генерировать новый опыт. То же самое могу сказать, например, про его запись оперы «Дидона и Эней» Пёрселла, хотя запись предъявляет несколько иные требования как для артиста, так и для слушателя.

После перерыва в несколько лет я снова приехал репетировать с его командой, на этот раз в Пермь. Если не ошибаюсь, тогда мы играли сочинение Ханса Цендера «Зимний путь Шуберта». С тех пор я достаточно регулярно работаю с Курентзисом, примерно раз в год. Последние несколько лет мы часто исполняем хоровую оперу «Тристия» («Скорбные элегии») Филипа Эрсана, где также присутствуют несколько инструментов, в том числе аккордеон. Упомянутая тобой фотография как раз сделана во время исполнения этого произведения 11 ноября 2019 года в Афинах.

Теодор – невероятно работоспособный человек, разумеется, перфекционист, но ни в коем случае не педант. Его работа требует соучастия всех вовлечённых в процесс создания, абсолютно каждый музыкант на репетиции ощущает себя, извините за пафос, творцом. Конечно, речь идёт о интерпретации в высшем смысле слова, а не просто о воспроизведении условного текста партитуры. В общем, это поразительно, насколько мало точной информации содержится в партитурах композиторов, особенно тех, которых мы привыкли называть «классиками». Вот это снобистское утверждение из музыкальной школы: «Смотрите в ноты – там всё написано» – оно, конечно,

может быть верным в некоторых случаях, но чаще не имеет никакого отношения к действительности.

Я должен сказать, что я чрезвычайно дорожу совместным творчеством, а также дружбой с этим человеком. Я уважаю и ценю профессиональные и личностные качества людей, которые с ним работают. Мне сложно оперировать высокими понятиями, но я скажу вот такую простую и, одновременно, сложную и непостижимую вещь: Теодор Курентзис любит музыку, он верит музыке и в музыку.

– Вы упомянули музыку, которую играете с Курентзисом. Есть ли ещё сочинения для баяна или с участием баяна, которые Вам наиболее близки и дороги?

– Таких сочинений достаточно много. Разумеется, это абсолютно необъективное, моё личное отношение к некоторым произведениям. Например, пьеса Пьерлуиджи Биллоне «Mani. Stereos», над версией которого я достаточно интенсивно работал с автором, что привело к дружеским отношениям, продолжающимся до сих пор. С премьеры сочинения «Действия» для аккордеона и струнного квартета Ивана Феделе началось моё сотрудничество со «Студией новой музыки». Мне настолько близки камерные сочинения Маттиаса Пинчера, насколько слово «близки» вообще можно употребить применительно к его эстетике. Сочинения Николая Попова и Сергея Кима также стали мне очень дороги, что подтверждается многократным исполнением («QI II» Кима я исполнил около тридцати раз, «Биомеханику» Коли Попова с электроникой и светом – тоже точно больше двадцати). Довольно много и других сочинений, которые так или иначе оставили сильный след в моей творческой идентификации. Иногда настолько сильный, что я не могу сразу отделить качество музыки (высокое, разумеется) от качества совместной работы с композитором. Таким примером можно назвать многолетнее сотрудничество и дружбу с Борисом Филановским. Завтра, кстати, буду участвовать в премьер

нового его сочинения в Петербурге – «Архитектон Тета» для хора, аккордеона за сценой и ансамбля во второй части. К 20-летию института «Про Арте» написал⁴.

Из «классики» для нашего инструмента: «Секвенция» Берио, «Saga Night» Ааквиста Свенда, и, как ни странно, Лассе Пихлайама с его «Танцем ветра». Майкл Финниси и его «Stomp» мне также очень дорог. Отдельно должен упомянуть «От сумрака к свету» Эдисона Денисова – очень люблю это сочинение и каждый раз заново растворяюсь в какой-то абсолютной, идеальной красоте этой музыки.

– Сергей, задам опасный вопрос. Каково Ваше отношение к нынешней системе обучения на нашем инструменте, в чём, по-Вашему, её достоинства и недостатки? В России по-прежнему существует самая лучшая школа баяна в мире? Если да – что делать, чтобы не упустить преимущество, если нет – что мы упустили и делали не так?

– Вы знаете, это достаточно сложный вопрос для меня – он слишком масштабен и одновременно предметен. Во-первых, у меня нет ощущения какой-то единой национальной школы баяна, в том смысле, в каком мы можем говорить о классических и романтических национальных традициях исполнительства. Это, в принципе, и хорошо – мне нравится разнообразие педагогических подходов, которое, в свою очередь, в том числе связано и с местными традициями. Именно местными, не местечковыми, что тоже часто бывает. То есть, мне интересна, скажем, карельская школа как часть культуры Карелии вообще, или пермская, или, не знаю, петербургская. Понятно, что определённая доминанта Москвы как бы автоматически замещает всё понятие отечественной школы, но при всём уважении, совершенно искреннем, к мэтрам баянного искусства, преподающим в Москве, я не могу говорить об особой российской

⁴ Речь идёт о премьере звуковой скульптуры для ансамбля, хора и слушателей в движении «АрхитектонТета» Бориса Филановского, премьеры которого состоялась 6 декабря 2019 года в Большом драматическом театре им. Г. А. Товстоногова в рамках проекта к 100-летию БДТ «Фанерный театр: программа современного искусства в БДТ».

школе. Наш инструмент до сих пор довольно молод, и мне это очень нравится. Не стоит сравнивать его с другими, тем более не стоит пытаться перенять какие-то исполнительские навыки других инструментов. По-моему, это путь в никуда. Достаточно просто тесного взаимодействия, будь то игра в ансамбле, стимулирования композиторов на разнообразные инструментальные эксперименты, или ещё чего-нибудь. То есть, я всё-таки подошёл к тому, что я, наверное, мог бы определить, как характерную черту так называемой российской исполнительской школы – стремление опереться на великих, точнее – на великие традиции инструментов с давней историей. Довольно раздражающая черта, кстати. Вот эти ссылки постоянные на Нейгауза, Когана, Федосеева, конечно, они нужны, но лишь как средство для общего музыкального развития. Но постоянно перефразировать их цитаты применительно к нашему инструменту мне кажется совершенно излишним. Ну, или совсем «криминальные» вещи, которые получили распространение, к счастью, в основном не в России – когда, скажем, скрипичные пьесы исполняются с имитацией вибрато – на баяне! Скрипичное вибрато – на баяне! Ведь вместо частотного вибрато, мы используем амплитудное – и ничего. Вот это мне понять сложно, мягко говоря.

Про систему обучения мне сложно говорить, поскольку в моём случае после музыкальной школы я отправился в десятилетку. Подозреваю, что проблемы обучения на баяне схожи с глобальными проблемами нашего начального и среднего музыкального образования. А именно – установка на результат (желательно лучший). Мне бы хотелось большего внимания к процессу и радости от него. На всех уровнях обучения, кстати. Вот просто удовольствия от того, что мы играем на достаточно молодом ещё инструменте, который явно способен к какому-то развитию, в том числе технологическому, и от того так непохож он на другие инструменты. От его уникальности. Только это удовольствие должно приходить вместе со знаниями и умениями.

Из специфически баянных проблем я бы отметил очень низкий уровень общемузыкальной культуры, что в первую очередь проявляется в выборе

репертуара. Это конечно не только российская проблема. Я тут пару лет назад просмотрел программу участников Кубка мира, и мне стало дурно. Я увидел всё ровно то, что играли ещё в моё время, плюс какие-то новые имена, которые при ближайшем прослушивании оказались клонами того, что уже было.

Поэтому, возвращаясь к Вашему вопросу, мне сложно сказать, по-прежнему ли мы на лидирующих позициях. Я просто не знаю, что это – лидирующие позиции? Выигранные конкурсы? Тогда, думаю, да, всё хорошо здесь. Хотя, откровенно говоря, мне не очень интересны вот эти спортивно-художественные достижения. Ни российская волна побед 1990–2000-х, ни сербская, ни недавно появившаяся китайская. Кстати, волна советских побед 1960-х – как раз интересна, но теперь уже, в основном, в контексте истории исполнительства. Ну и органологии.

– И что ж нам делать с этим низким общекультурным уровнем? Ведь и правда, тут всё не очень благополучно, я склонен с Вами согласиться.

– На Ваш вопрос я не смогу дать точного ответа, но можно поразмышлять над вопросом об идентичности баяна и баяниста. Хочу остановиться на двух пунктах, осознание которых мне кажется важным:

Первое. На протяжении долгого времени баянисты и производители инструментов стремились доказать, что наш инструмент достоин быть представленным на «академической» сцене и должен стоять в одном ряду с фортепиано, скрипкой, оркестровыми духовыми и, разумеется, органом. Эта идея красной нитью проходила через всю историю исполнительства. И мне не хотелось бы сейчас критически оценивать её, хотя бы потому, что без этого благородного стремления судьба инструмента сложилась бы явно иначе – если бы в 1960-х годах Нёргор, в конце 1970-х – Губайдулина, ранее – Чайкин и другие, если бы эти авторы не создали бы своих произведений. Но мне кажется важным, что сегодня нет ровным счётом никакой необходимости доказывать свою принадлежность к чему бы то ни было – напротив, мне радостно, что баян

не похож на другие инструменты. Поэтому важно понять, что опора на так называемые «классические» инструменты – это, как минимум, уже давно анахронизм, который только вредит развитию исполнительства на баяне. Причём страдают как исполнители, вынужденные доказывать, в первую очередь, самим себе, что Бах или Моцарт на баяне прозвучит «не хуже» чем на фортепиано (хотя фортепиано и Бах – вроде бы уже довольно несуразная комбинация, за редким исключением), так и слушатели, которых приучают к формату сольного баянного концерта примерно такого плана: Бах, Скарлатти, какая-нибудь сюита, или что-то «современное», ну и далее, в зависимости от ситуации – либо Пьяццолла, либо Гридин.

Второй пункт связан с первым. Речь о бесконечных дискуссиях вокруг «современной» музыки. Вообще, я всегда готов к диалогу, разговору и дискуссиям, и, разумеется, уважаю чужие вкусы, но при одном условии – позиция не может быть основана на элементарном невежестве. Вот те люди, которые призывают просто игнорировать актуальные и недавние музыкальные процессы, это как раз представители воинствующего невежества, которые в порыве эскапизма (что, кстати, как раз объяснимо и понятно) не только стремятся изобрести машину времени и уехать в «золотое» прошлое, но и перетащить туда своих учеников и слушателей. Проблема тут даже не в том, что такой машины пока вроде как не изобрели, – проблема в том, что такого прошлого не существовало. Поскольку такие люди, видимо, совсем не обладают знаниями в области истории музыки, можно только им напомнить, что на протяжении истории (а до XIX века – почти всегда) собственно к искусству, которое вызывает живой интерес и способно действительно говорить с людьми, относили почти исключительно современную музыку. Причём оценки, даваемые современниками, часто не сильно указывали на то, что перед нами будущий классик.

И вот баян как раз мне кажется в этом смысле довольно естественным воплощением музыкального процесса своего времени, хотя я уверен, что его

время так или иначе никуда не ушло. Поэтому призываю любить наш инструмент таким, какой он есть, изжить комплекс сравнения с «академическими» инструментами, напротив, на равных дополнять друг друга в ансамбле, оркестре, с электроникой, с визуализацией – взаимодействовать со всем тем, что сегодня актуально. Заметьте – не с тем, что модно, а тем, что актуально! Одно не может исключать другого – в конце концов, мой любимый композитор сегодня – Франц Шуберт, однако и Александр Шуберт мне интересен как музыканту, как современнику, как просто любителю музыки. Может, просто надо больше доверять себе и не прекращать фантазировать? Тогда и Гайдн откроется с совершенно иной перспективы, и, скорее всего, перспектива эта будет многогранной и многозначной. Вот такая сложность мне нравится, простоты в музыке, да и не только в музыке, по-моему, вообще не существовало, по крайней мере, в моём мире как-то ей места не нашлось.



Ил. 3. Сергей Чирков и Андрей Дикоев,
Санкт-Петербург, ноябрь 2020 года⁵

⁵ Фото из личного архива автора интервью.