

**Ключевые слова**

А.И. Климовицкий, Ленинградская / Петербургская консерватория,  
Ю.Н. Тюлин, история советского и русского музыкознания.

*Бобрик О. А.*

# МНОГОТОЧИЯ

## Интервью с Аркадием Иосифовичем Климовицким

Запись бесед с виднейшим Санкт-Петербургским музыковедом, доктором искусствоведения, профессором Санкт-Петербургской консерватории и главным научным сотрудником Российского института истории искусств Аркадием Иосифовичем Климовицким (1937–2024), состоявшихся у него дома в Санкт-Петербурге в 2013 году.

**Key Words**

A.I. Klimovitsky, Leningrad / Saint Petersburg Conservatoire,  
Yu.N. Tyulin, history of Soviet and Russian music scholarship.

*Olesya Bobrik*

**Suspension Points**

*An Interview with Arkadiy Klimovitsky*

Recordings of conversations with the prominent St Petersburg musicologist, Doctor of Art Studies, Professor of the St Petersburg Conservatoire, and Chief Research Fellow at the Russian Institute for Art History, Arkadiy Iosifovich Klimovitsky (1937–2024), held at his home in St. Petersburg in 2013.

Беседы с Аркадием Иосифовичем Климовицким, ставшие основой интервью, состоялись у него дома в Петербурге в 2013 году. Сокращенный вариант интервью опубликован на сайте Classical Music News: <https://clck.ru/3PaosQ>

Видеофайлы фрагментов интервью выложены по ссылкам:

<https://youtu.be/GiajfbzIGyU>

<https://www.youtube.com/watch?v=3QZR6LGOpMA>

<https://www.youtube.com/watch?v=O7g2EwXuwK8><sup>1</sup>

## Часть 1. Война и послевоенное время: 1940-е годы

— *С какого времени Вы помните себя?*

— Могу сказать, что помню себя всегда. Допускаю, что это только кажется. И хотя я в этом совершенно уверен, готов откорректировать эти слова: мне *кажется*, что помню себя всегда. Но убежден, что *всегда* помню родителей, сестру, соседа, постоянно приходившего послушать ее, игравшую на рояле. Первое, что помню, пожалуй, самое главное, что связано с довоенным детством, — звучит музыка, источник ее — огромный рояль (так казалось, на самом деле небольшой кабинетный «Шрёдер»), на котором всегда занималась сестра. Под звучание рояля я просыпался и засыпал, под рояль жил, без рояля не представлял себе мир. Поэтому музыку помню, наверное, ранее всего... Мама и сестра говорили, что я начал напевать раньше, чем стал что-то произносить, выговаривать слоги и слова... Это время было для меня чем-то неделимым, нерасчленимым, нефрагментируемым на до и после...

Память — четкая, даже жестко структурированная — это, конечно, война. С этого момента из потока памяти четко, ясно вычлениются:

<sup>1</sup> В последнем фрагменте речь идет о Ю.Н. Тюлине.

ночь, день, бомбоубежище — одно, другое, рушащийся на глазах дом, в который попала бомба. Подбитый и падающий немецкий самолет, за которым с мстительным восторгом зло наблюдают уже обожженные войной, но еще и отдаленно не представляющие, что их ждет, ленинградцы. Этот подбитый самолет — было торжество тех (детей в том числе — мы восторженно хлопали в ладоши), кто несколько дней видел пламя и кошмарный дым, поднимавшийся над знаменитыми продовольственными складами («бадаевскими», на всю жизнь запомнилось) — так был обеспечен этот страшный голод блокадного Ленинграда. Помню, как нас — маму, сестру и меня — не пустили в бомбоубежище... И знаменитая «тарелка» — радио, которое никогда не выключалось, и всегда звучал метроном... Это жутко... Такая четкость запечатленных в сознании событий и жесткая их эмоциональная окраска означает: то, что было пережито, выходило за грани возможного.

Реакция механизмов запоминания была невероятная. Психологическая нагрузка — страшная. Как я теперь понимаю, то, что это не кончилось нервным срывом и даже психическим нездоровьем, — чудо... Это время я не просто помню, оно впечатано в меня, буквально впечатано, я и сегодня помню каждое его мгновение...

Хорошо помню тот вечер, когда мама забрала меня из поезда, на котором нас с тетушкой должны были увозить в эвакуацию: я возвращался домой с мамой, держал ее за руку, и было счастье: ощущение: домой!.. Вот только тогда я понял, что это такое: домой... «Олимпия», мой сад; лето, все еще было очень прозрачно, светло... Мы пришли домой — обычно полный соседями, дом был непривычно и потому тревожно пуст. Папу уже забрали в армию (мы этого не знали), сестра была у бабушки... С этого момента все точно фиксировано внутри.

— *Где Вы жили тогда?*

— Угол Международного и Клинского проспектов. Потом «Международный» стал называться «Проспектом Сталина». А сейчас он называется «Московский». И «Петербург» тогда, конечно, был для меня «Ленинградом». Тогда «Ленинград» — и только. Я даже вряд ли знал о том, что был «Петербург». Мне все-таки было четыре года... и еще, и уже.

Мы жили в коммуналке, четыре семьи. У нас была комната, было свое жилье. Классическая коммуналка. Мы очень спокойно контактировали друг с другом, и было такое ощущение, что иначе жить просто невозможно.

— *Расскажите о Ваших родителях.*

— Мои родители, мама, Фаина Григорьевна, и папа, Иосиф Абрамович, родились в городе Почеп Брянской губернии. Тогда, после

революции, провинция тронулась с места и поехала в Ленинград, в Москву (вообще — в центр). Они были молоды и приезжали в дом, где жил кто-то из Почепа. Брат ехал к брату и вез с собой всю семью, в которой было несколько поколений. Такой чудовищный быт входил в понятие нормы. Это потом все родственники естественно и неизбежно перессорились [*улыбаются*]. У меня в Ленинграде была бабушка, и мы каждый еврейский праздник к ней ходили.

— *Семья была религиозной?*

— Бабушка — конечно. (Позже я думал об этом — порой мне казалось, что бабушка была религиозна скорее по инерции: она соблюдала все праздники, ела кошерную пищу.) Родители — нет. Только потом, когда папа вышел на пенсию, он стал ходить в синагогу. У нас в доме появился молитвенник на древнееврейском языке. Но, я думаю, что это была скорее память сердца о молодости, когда в далекие годы он был в этой среде.

Мама какое-то время работала провизором, папа — портной-закройщик, как говорили в те годы — «он шил». Любил делать всё со вкусом, как сам говорил — с изюминкой. Если какая-нибудь дама заказывала что-то невразумительное, он отказывался от этой работы: «Материал не тот...» Сворачивал ткань, и выставлял её. Притом, что зарабатывать надо было, понимаете?

Папа был веселым, добрым и очень живым человеком. Играл на рояле, легко подбирал, у него был отличный слух... Родители мои были замечательно музыкальными людьми. Мама превосходно знала музыку, постоянно слушала, как играли мы с сестрой, знала наш репертуар и порой обращала внимание на случайные неточности, что меня глубоко поражало. Сами они были без образования, но мечтали, чтобы мы с сестрой учились. Такая, знаете, еврейская мечта — чтобы ребенок учился.

Я всегда помню маму, как потом и папу, немолодыми. В начале войны маме было около сорока лет. Ребенком я всегда за маму очень боялся, мне было за нее страшно. Помню, в блокадные дни она ужасно болела, была жуткая температура, помню мамин бред, от которого и сегодня я не могу уйти... И еще помню, как мама меня кормила какими-то хлебными крошками, которые случайно обнаружили в соседском кухонном столике... Она мне читала Пушкина, «Онегина». И по сей день в памяти сохранилось это: «Гонимы вешними лучами...» Я терзал маму: «Что такое “гонимы”? Кто это?» Неведомые мне «Гонимы» почему-то казались множественным числом от какого-то «Гонима»...

— В воспоминаниях о блокаде<sup>2</sup> вы писали и о «Крокодиле» Чуковского с иллюстрациями Юрия Анненкова, подаренном соседом, Абрамом Осиповичем Закгеймом. Именно он любил слушать, как Ваша сестра играла на рояле...

— Совершенно верно. Он садился в большое кресло и слушал... Он курил трубку. Дивный табак, запах которого я и сегодня помню. Как я теперь понимаю, это был очень существенный компонент образа города. При последней встрече с нами — мама, сестра и я — он произнес: «Сожгите все наши вещи, всю мебель... Ничего не берегите. Книги попробуйте сохранить, сожгите их в последнюю очередь».

Что такое детская память? Убежден, что эта просьба, прозвучавшая в такое страшное время, эти слова — *книги попробуйте сохранить*, это, как заклинание, *в последнюю очередь* — участвовали в формировании моего отношения к книге как к драгоценности.

После первой и самой страшной блокадной зимы мама не выдержала. Стало легче — наверное, психологически. Да и опыт выживания в этих жутких условиях появился. Для тех, кто выдержал первую блокадную зиму, было очевидно, что уезжать уже не надо. Но мама отчаянно боялась за меня и за мою сестру... Очевидно, у нее просто сдали нервы. Никаких сведений о папе не было, считали, что он погиб...

Уехав из Ленинграда, мы оказались в деревне Худынино — даже мы, малыши, ощущали, что иначе это жуткое место и не назвать, и мгновенно переименовали его в «Худылку». Мы, две семьи эвакуированных, жили в одной хибаре: Гаррик (я сразу стал считать его своим другом) с мамой и с тетушкой, я с мамой и с тетушкой. Мы с Гарриком не то что дружили, мы просто жили вместе, у нас была одна семья. Он был старше меня на пару лет и, как старший, учил меня храбрости. Мы забирались на сеновал довольно высоко и прыгали — я, конечно же, неудачно и с некоторыми последствиями. Я никогда не был физически развитым мальчишкой. Но храбрость я в себе тоже воспитывал: однажды на кого-то напала собака, я отвлек ее на себя, она за мной побежала... Что я с ней делал потом? Не помню.

— С Гарриком после войны вы встречались?

<sup>2</sup> Климовицкий А.И. Моя война — моя ленинградская блокада // Ленинградская государственная консерватория в годы Великой Отечественной войны: 1941-1945 / ред.-сост. Е.А. Пономарёва. СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2005. С. 63–69. Список опубликованных трудов А.И. Климовицкого помещен в сборнике его статей: *Климовицкий А.И. Слух композитора. Память культуры* / науч. ред. С. Наумович. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2022. С. 448–472.

— С Гарриком после войны мы встретились однажды. А потом жизнь каждого пошла своим путем. Лишь сравнительно недавно, когда Гаррик уже уехал из России в Америку, мы, реально так и не встретившись, удивительно обрели друг друга, и наше общее, очень трудное и горькое детство вновь сблизило нас. Мы постоянно переписывались... Я узнал, что Гаррик общался с Иосифом Бродским, что у него есть воспоминания об их совместном путешествии, которые Гаррик собирался публиковать. Когда я не получил от Гаррика ответ на свое письмо, я понял, что его уже нет...

— *Когда вы пошли в школу?*

— В 1944 году, еще в эвакуации я пошел в первый класс, уже в Ленинграде — во второй.

— *Как вы возвращались в Ленинград, помните?*

— Помню. Это тоже был психологически тяжелый момент. Мы получили вызов от сестры, вернувшейся в Ленинград несколько раньше — без этого въезд в город был невозможен. Я уезжал с мамой. Я уже тогда знал, что папа, считавшийся погибшим, жив. А в деревне оставались ребята, чьи родители погибли, которых никто не ждал. Это было жуткое, мучительное переживание... С нами же ехали несколько ребят из интерната, и мы знали, что их никто не встретит в Ленинграде. Их отвезут в детские дома. Осознавать это было мучительно, смириться невозможно...

— *Какое настроение было у них самих?*

— У ребят? Разное. Одни очень плакали, другие были спокойнее. Дети, они порой с какой-то удивительной естественностью все это принимали. А для меня это было ужасно, может быть, я повзрослел слишком рано. Пережитая блокада давала себя знать...

— *Каким вы увидели Ленинград по возвращении?*

— Жутким, страшным. Разбитые, сожженные дома. Сестра (она старше меня на 13 лет) должна была ходить на восстановительные работы и брала меня с собой. Девчонки, они расчищали развалины, таскали тяжести, была страшная пыль... А вот возвращение знаменитых ленинградских памятников было невероятным событием, праздником... Но если Вы меня спросите, мог ли я представить, что эти развалины превратятся в город? — Нет, представить это было невозможно...

Вот я сейчас с Вами говорю, и вдруг вспоминаю нашего управхоза, которая была всесильна потому, что в любой момент могла нас выгнать или к нам кого-то вселить...(Ее все называли по имени и отчеству, и сегодня я его помню — от ужаса, что ли, навсегда сохранившегося в подсознании?) Понимаете? Еще летели снаряды, были кошмарные бомбежки... А власть имущие, порядок наводящие, появлялись в доме как хозяева. Они входили, своим видом давая

нам понять, что главные здесь — они, что в любую минуту нас можно вышвырнуть... И уже тогда я, мальчишка, понимал что это — они, а это — мы. И это ощущение «мы — они» никем не внушалось, оно рождалось, было едва ли не естественным, излучалось жизнью, реальностью, бытом.

Самой жизнью я был воспитан так, что власть имущих ненавижу. Я понимал, что это — «они», и держался я от «них» подальше. Я никогда с ними не был. Когда нас принимали в пионеры, в этот день я не пошел в школу. Я так и не был пионером.

В нашем доме жила еще одна драма. Мой папа уже немолодым (ему было 46 лет) ушел на войну летом 1941 года, попал в плен, а в 1944-м, когда было заключено перемирие с Финляндией, их всех вывезли в отечественные лагеря... Папа рассказывал об ужасе, который эти люди испытывали, зная, что из лагеря в лагерь их гнали через Ленинград. К счастью, папа был в плену не у немцев, а у финнов. Финны евреев не расстреливали. Хотя свое он там все равно получил, розгами их секли...

Лагерное прошлое папы обеспечило появление в течение нескольких лет в нашем доме двух парней в кожаных пальто (всегда вдвоем, всегда одинаково одеты, одинаково говорили и были — что никак не соответствовало происходящему — пугающе приветливы), которые время от времени забирали его с собой. Но забирали его ненадолго, на пару дней (во что обходилась каждая такая «пара дней», может понять только тот, кто их пережил). Зачем — я не могу понять, может быть, как свидетеля. И было что-то зловеще-загадочное в том, что они всегда приходили с черного входа — никогда не пользовались общим дверным звонком, а всегда стучали.

— Сказалось ли пережитое в плену и заключении на его характере?

— Наверное. Не могло не сказаться. Но у меня было такое впечатление, что я нес это в себе гораздо больше, чем папа. И мама моя всегда помнила о том, сколько он пережил, что испытал. Одно то, что папа во время войны не знал о том, что семья его жива, что дети живы...

— Расскажите о начале ваших занятий музыкой.

— Моя первая учительница музыки — незабвенная Вера Леонтьевна Михелис. Умное лицо, пронизательные глаза, подтянутость, выдающая душевную незаурядность и волю. Разносторонне образованная, она училась у Марии Николаевны Бариновой, потом в Европе — у Иосифа Гофмана. Так и осталось для нас всех тайной, прочему она не стала концертирующей пианисткой, хотя ее муж порой намекал на какие-то проблемы в связи с ощущением сцены. Блестяще владела многими языками. Среди ее переводов — книги «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой

воли» К.А. Мартинсена (1966), «Равель в зеркале своих писем» М. Жерара и Р. Шалю (1988)<sup>3</sup>.

Вера Леонтьевна была потрясающим педагогом. Занималась вопросами музыкального воспитания (автор книги «Первые уроки юного пианиста: очерк методики обучения и воспитания», 1962). Защитила на эту тему кандидатскую диссертацию. Занятия с ней для всех нас были праздником — касалось ли это работы над постановкой рук, упражнениями или гаммами. Мы привыкли постоянно читать с листа, знакомиться с новыми произведениями, постоянно играли в 4 руки, играли все что угодно, — симфонии и квартеты Бетховена, Гайдна, Моцарта, переложения оперных и балетных фрагментов Чайковского. И как-то незаметно мы привыкли к тому, что знать музыкальное произведение — это значит прежде всего знать его наизусть. При этом Вера Леонтьевна никогда не задавала «учить наизусть» — не знаю, как это произошло, но для всех нас это было само собой разумеющимся.

Я обожал ходить к ней и в школу, позднее — в училище, более всего — домой! Каждый раз у меня было ощущение, что я иду к себе. Счастье от того, что у меня есть Вера Леонтьевна!.. Это была моя тайная жизнь. Что мне за дело до этих пионерских и комсомольских дел... У меня есть этот дом! И сейчас, когда иду по улице Марата к какому-нибудь врачу (так странно сложилось: сегодня рядом с этим домом медицинское учреждение, которое я вынужден часто посещать), я думаю о моей Вере Леонтьевне, помню ее адрес: дом 12, квартира 20, в сердце всплывает мелодия цифр ее телефонного номера: А-1-82-26... Иногда я не могу удержаться, чтобы не заглянуть в этот двор. И кажется, что *она там...*

Когда я приходил к ней, она всегда давала мне книгу и ноты: «Почитай, поиграй». Никаких «вдумайся», «обрати внимание на это», никаких «заданий»... Вера Леонтьевна сотворила чудо. Однажды, — это нужно осмыслить отдельно, — я ехал в трамвае, номер которого «29», сидел у прохода и смотрел ноты. И *вдруг* что-то меня пронзает, я чувствую, что поймал то, что не написано, что есть помимо этих точек и флажков, я уловил что-то *внутренние*, я вдруг почувствовал, «о чем это» и «как это»... Невероятное переживание, когда я вдруг почувствовал, что музыка, — это не только *речь*, но и *язык*. Вера Леонтьевна никогда об этом не говорила, разумеется, она не знала этой соссюрговской дихотомии, но не *зная*, она этим жила, она к этому вела своих учеников, меня привела. Вот когда я понял, что это такое, тогда я стал «читать» музыку, вслушиваться

в смыслы, впечатанные в нее, впечатанные в звуковые структуры. Это было невероятное потрясение! Теперь я уже старый человек, но чем дальше, тем больше понимаю, *что* для меня сделала Вера Леонтьевна, какое это было чудо!

Мое другое чудо — Юрий Николаевич Тюлин. Вы его видели когда-нибудь? Это русский дворянин. Роскошный, античного типа человек. Красавец. Светлые, всегда озаренные глаза.

Юрий Николаевич контактировал с Андреем Белым, играл в каком-то спектакле вместе с ним и писал музыку для этого спектакля. Он был завзятый кокетелец, очень «волошинский» человек... Приходя к нему в дом, я видел волошинские акварели. У него было 29 акварелей, подаренных Волошиным. А еще Волошин писал ему стихи. (Об этих стихах рассказывала мне дочь Тюлина Татьяна Юрьевна; очень обидно, что она не знает, где они сейчас находятся.)

Я видел одну замечательную фотографию: Юрий Николаевич Тюлин и Генрих Густавович Нейгауз. Они в Коктебеле, на море, стоят рядом и смотрят вдаль. Причем они такие разные, развивающаяся седая шевелюра Генриха Густавовича и Юрий Николаевич с его могучим торсом... Он был молод, мощен, и когда выходил из дома Волошина и шел по морскому берегу, это было зрелище, которое обсуждалось. Это было красиво. Стихия, стихия, стихия... Какая пластическая выразительность в этом! Это невероятно красиво!

Юрий Николаевич вспоминал о захватывающей атмосфере кокетельской жизни и о том, как вписывалось в это духовное пиршество море. Позднее он поддерживал отношения с вдовой Волошина Марией Степановной.

Как-то он мне сказал: «Ты понимаешь, мы жили в жуткое время, когда каждый первый топился, второй травился, а мы с Прокофьевым занимались физкультурой...» Они и встретились в гимнастической школе. Дружили, о чем свидетельствуют страницы Дневника Прокофьева. Словом, он был очень «прокофьевский» тип. В чем-то жестковатый, но не по отношению к нам...

Юрий Николаевич Тюлин был благородным человеком. Когда в консерватории кто-то заговорил про «них», он трахнул кулаком по столу и разбил настольное стекло: «Пока я здесь, в этих стенах такого не будет...» Это дорогого стоит.

— *Важно, какое это было время. 1950-е годы...*

— Да. Но он и раньше всегда вел себя свободно и независимо. У него в доме жили дети осужденных, для него не существовало оправданий в возможной, скорее неизбежной, опасности...

## Часть 2. Ленинградская консерватория: 1950-е — 1960-е

— *Какой запомнилась Вам Ленинградская консерватория времени Вашей учебы?*

— Вы знаете, мои студенческие годы (а я поступил в консерваторию в 1956-м) — наверное, не лучшее время в истории Ленинградской консерватории. Не лучшее время и для музыковедения. Вообще время было очень тяжкое, «задавленное». Были люди, отдельные люди и, очевидно, иначе быть в то время не могло.

Идти в класс к Юрию Николаевичу Тюлину мне советовали Николай Георгиевич Привано и Татьяна Сергеевна Бершадская (разумеется, обсуждал я этот вопрос и с Верой Леонтьевной). У Николая Георгиевича я с большим энтузиазмом занимался в классе гармонии, и все полагали, что по специальности я пойду к нему. Но Николай Георгиевич отправил меня к Тюлину.

Много лет я регулярно ходил к Юрию Николаевичу. Мы занимались дома вне всякого расписания, постоянно общались, иногда я оставался ночевать у него. При нашей первой встрече он сказал: «Ты знаешь, у меня так давно не было партнера, с которым я могу играть в 4 руки». Он обожал играть. И так мы с ним переиграли, я бы сказал, всю музыку, которая к тому времени была написана.

Юрий Николаевич настойчиво и последовательно развивал в своих учениках навыки логического мышления, за что я ему благодарен. Я ему благодарен и за то, что он не тянул меня к занятиям гармонией. Он сам сказал: «Тебе надо заниматься другим».

У нас были замечательные учителя. Михаил Кесаревич Михайлов, сухопарый, аскетического вида человек. Тогда ему было за 50, и нам он казался пожилым, если не старым. Человек, который играл *всё*, который знал *всё*, до мельчайших деталей: представлял не Баха вообще, а Баха, автора клавирных сочинений, автора духовных кантат, автора мотетов; не Моцарта вообще, а Моцарта парижского периода, «Волшебной флейты». Его невозможно было заставить врасплох вопросом об оркестровке Шуберта или о контрабасах в «Риголетто» Верди, об использовании литавр Моцартом... и я помню, как он показывал нам алеаторику в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова, оркестровое решение в ключевых моментах произведений Чайковского (например, бас-кларнет или корнет in A), «шубертовские» фрагменты в «Лебедином озере». В консерватории он был русистом, но превосходно знал все вивальдиевские концерты, знал симфонии Малера, играл их и помнил особенности оркестровки, слышал фантастически, невероятно... Это был его дар и характер, он не мог себе позволить чего-то не знать... Он владел иностранными языками,

среди которых был и венгерский, очень трудный. Причем он был не «книжным шкафом», а удивительно творческим человеком, играл, сочинял музыку... Как он играл на рояле, как он читал с листа! Понимаете, эта встреча — событие на всю жизнь. Он меня «заразил», «покорил», я на него ориентировался...

Получилось так, что в наши годы его не принимали студенты. Он казался скучен, занудлив, такой вот, знаете, недотрога. А нам сразу понравился. Обычно он читал в консерватории первый семестр русской музыки, и дальше все с облегчением вздыхали — приходил кто-то новый. А мы были первым курсом, который добивался, чтобы он читал нам всю русскую музыку. И для него это, наверное, тоже было очень значимо.

Вера Николаевна Александрова вела у нас историю зарубежной музыки. Замечательный музыкант, пианистка, без претензий на «рассуждательство», на «глубокомыслие», но человек очень грамотный. Она владела иностранными языками, что тогда вообще было событием, прекрасно играла на рояле и любила музыку. Это становилось очевидным в том, как она о ней говорила, как превосходно она играла.

Была потрясающая Ада Григорьевна Шнитке — благодаря ей мы всю музыку играли... Изумительный музыкант, она была превосходной пианисткой — сколько же радости принесли нам встречи с ней, каким светом и праздником было каждое занятие! К урокам с Адой Григорьевной мы готовились с особой тщательностью, и все непременно учили задаваемые произведения.

Сарра Евсеевна Белкина, мой педагог по сольфеджио. Я ее услышал в коридоре и понял: всё, это чудо... Мне было 16 лет, когда я к ней пришел, и дружба эта осталась на всю жизнь. Она меня научила очень многому: душевной свободе, любить учеников (хотя все мои учителя любили учеников).

Михаил Семёнович Друскин был царственно-роскошным, эlegantным, и совершенно замечательно это обыгрывал. Он был одним из немногих в консерватории, кто тщательно, продуманно одевался: тон рубашки и пиджака, вплоть до соотношения цвета носок, брюк и обуви... Для сравнения: у Юрия Николаевича Тюлина было два костюма, которые я всегда для себя определял как «темный» и «светлый». Понимаете, он к этому был абсолютно равнодушен. А Михаил Семёнович, как я представляю себе, должен был выбирать, какую рубашку он сегодня наденет, какие носки и т. д. Это было для него актуально. Студенты и особенно студентки, естественно, «падали».

Он это всё знал, понимал, иногда шутил на эту тему. Я помню такой замечательный случай. Мы все идем в класс — класс заперт. Ключ надо разыскивать. Михаил Семёнович посмотрел на нас и произнес:

«Дорогое мое бесклассовое общество. Я предлагаю немедленно разойтись». Мы понимали: то, что он сюда приходит, не является для него большим переживанием. Обычно Михаил Семёнович не вступал в контакты со студентами нашего поколения. Но то, что он читал, было всегда ново и всегда интересно.

Он вел у нас предмет, который странным образом назывался «Введение в специальность». Первую встречу с нами он начал совершенно неожиданно: «Я понятия не имею, что я с вами буду делать». Я запомнил фантастическую стройность и четкость, *строгую* четкость и *структурность* его лекций. Это была историография: кто и как писал о музыке, как менялось само понятие мысли о музыке, что ценилось в какие времена и что становилось объектом научной рефлексии. Это было очень интересно. Чувствовалось, что ни от кого другого этого мы не услышим. Поразительное впечатление: Друскин никогда не смотрел на часы, но всегда чувствовалось, когда он идет на «каданс», подтверждаемый раздававшимся в тот же миг звонком. Если он читал в зале, то читал не шевелясь и выглядел как скульптурно-влитый в трибуну.

Человеческого контакта с ним у нас в те годы не было. Я и все мы его побаивались, чувствовали себя рядом с ним «неумёхами». Только много лет спустя после окончания консерватории мы с ним познакомились ближе. Но об этом позднее.

Татьяна Сергеевна Бершадская и Екатерина Александровна Ручьевская. Татьяна Сергеевна тогда только начинала работать, я у нее учился, один раз она выгнала меня из класса [*улыбается*]. Татьяна Сергеевна вела у нас гармонию и анализ музыкальных произведений — вела замечательно, увлеченно и очень интересно. Она охотно пела, знакомя нас с музыкой, сама свободно играла и занятия с ней были пронизаны духом творчества — музыкантского и педагогического.

Екатерина Александровна — потрясающий музыкант, образованный, особенно лингвистически образованный человек, строгий по отношению к себе, и потому вызывающий в каждом, кто у нее учился, чувство ответственности перед музыкой, перед тем, что ты о ней говоришь, воспитывавшая «интеллектуальный» слух... Она была музыковед «асафьевского» толка, очень многое взяла от Юрия Николаевича Тюлина в вопросах музыкального синтаксиса, функциональности. Умела замечательно слушать музыку. Ее реакция была всегда точная, и ей не нужно было никаких «посредствующих инструментов»... Она радовалась успеху своих учеников.

— *Ее опубликованные тексты и личное общение с ней — воздействовали на вас в равной степени?*

— Нет. По-разному. Но тексты ее я тоже очень люблю, особенно по теории функций музыкальной темы. Понятием Екатерины Александровны «встречный ритм» пользовались все, я позднее прибежал к нему, говоря о «встречной оркестровке», «встречном тембре».

— Я слышала как-то от Людмилы Григорьевны Ковнацкой увлекательные рассказы о Вашей «военной карьере» консерваторских времен...

— Это был невероятный эпизод в нашей жизни. С одной стороны консерваторская военная кафедра была спасением от армии, с другой — 4 часа занятий и 2 часа самоподготовки в неделю были таким ужасом! Трудно даже передать, как я был к этому неприспособлен. С первых минут я сделался излюбленным персонажем решительно для всех. В каждом моем движении наши наставники видели நடругательство над военной службой. Потом выяснилось, что я могу шагать левой рукой и левой ногой — правой рукой и правой ногой... Один полковник с этим как-то смирился, а другой сказал: «Нет, я его добью». И действительно добил. Мы бывали на учениях. Историческим моментом был мой выход во всей амуниции в коридор консерватории [*смеется*]. Кто-то посмотрел на меня и выразительно произнес: «Да, сильна наша армия...» Аде Григорьевне Шнитке, которая меня увидела, просто стало дурно. Не было такого экзамена на военной кафедре, который бы я сдал сразу — непременно двойку я должен был пересдавать. Однажды мне в репетиторы назначили Борю Тищенко (при том, что он был курсом младше), его владение разборкой автомата и ручного пулемета потрясли меня в тот момент ничуть не меньше, нежели его музыка, которую я тогда знал несравненно лучше, нежели азы военного дела.

— Сколько длилась военная подготовка?

— Вообще-то, кажется, все пять лет. Но у нас ее ввели только на 3-м курсе и продолжалась она таким образом два года и еще месяц военных лагерей.

— Евгений Михайлович Левашев рассказывал, что после службы в армии он перестал сочинять музыку. Больше не смог...

— Вы знаете, это абсолютно реально. Это был кошмар... Например, заведующий консерваторской военной кафедрой стал заместителем секретаря партбюро... Он мог запретить принимать кого-нибудь в аспирантуру. С ним нужно было согласовывать прохождение по конкурсу консерваторских педагогов. Сначала он честно старался, сколько возможно, преследовать меня, благо повод к тому я давал постоянно, потом устал, и наконец кафедру закрыли...

— А когда вы познакомились с Людмилой Григорьевной Ковнацкой?

— Мы с Людмилой Григорьевной вместе с училищных лет, а может быть, еще и раньше — встретились в музыкальной школе. Совсем еще девчонки и мальчишки... У нас всегда были хорошие отношения.

И сейчас, естественно, мы вместе. Мы провели пять десятилетий в одной среде... Одно то, что вся жизнь прошла рядом, уже невероятно...

— *Вы говорите о своих учителях как о личностях, о каждом отдельно, а было ли что-то общее, что можно было бы назвать «ленинградской (петербургской) школой»?*

— Я бы сказал так. Юрий Николаевич совершенно ошутимо был петербуржцем. Могу сказать то же о Михаиле Семёновиче Друскине. Но он был представителем более молодого, нового поколения, и мы это чувствовали.

Понимаете, когда я общался с петербуржцами, я был еще совсем юным и не всегда отдавал себе в этом отчет. Это уже потом, ретроспективно я понял, что они были носителями петербургской традиции. Но когда я это понял, я уже перешел из разряда учеников в разряд младших коллег. А дальше, когда я накопил опыт внутренней рефлексии, их уже рядом не было, но они существовали во мне как опыт прожитого и постоянно осмысляемого. Я бы сказал, что это вообще свойственно моему поколению.

— *В чем ощущалась разница поколений?*

— Старшие были более академичны. Михаил Семёнович Друскин был человек 1920-х годов, «кружковского» поколения<sup>4</sup>. Все они, наши учителя, вышли оттуда. Но тогда об этом мало говорили. Рассказывали на индивидуальных занятиях, дома... У каждого же была своя личная история...

### Часть 3. Диалоги: 1960-е — 2010-е

После окончания консерватории я работал в Музыкальном училище имени Мусоргского. Это было драгоценное время... Во-первых, я был молод, во-вторых, я читал у них *все* возможные курсы. Не только гармонию, не только сольфеджио, но и все истории музыки: русской, зарубежной и советской. Читал по шесть часов подряд. Ко мне собирались ребята с разных отделений. Аудитория была колоссальная. Как они высиживали, не знаю, но я блаженствовал, читал совершенно свободно, так, как я бы читал в консерватории.

<sup>4</sup> Под «кружками», по-видимому, имеются в виду группы, функционировавшие в 1920-х и ликвидированные не позднее начала 1930-х: Кружок новой музыки, основанный Б.В. Асафьевым в 1926 году (М.С. Друскин был его секретарем), литературная группа ОБЭРИУ (к ней был близок брат М.С. Друскина Яков Семенович), неформальное общество любителей Брукнера и Малера (его центральной фигурой был друживший с Друскиным И.И. Соллертинский) и др.

И это, собственно говоря, сделало меня мной. Потому что, я считаю, единственно возможный путь созидания самого себя как музыканта — видеть весь исторический процесс целиком. Не отрывать Вагнера от Чайковского, Глинку от Бетховена и Моцарта, потому что без Моцарта не было бы Глинки... Само собой, Прокофьева без Глинки, Шостаковича без Бетховена и так далее...

— *Как вы строили свои курсы лекций?*

— Размышлял вслух вместе со слушателями. Развивал ряд важных, как я их тогда представлял, тезисов-идей, которые я развиваю и сейчас, каждый раз дальше, дальше, дальше... И непременно в единстве исторического и теоретического их освещения. Например, в Верди мне важно было показать истоки «мнимой», кажущейся элементарности... В мелодии баллады Герцога из «Риголетто» с «намекками» на нонаккордику — нарочитая «красивость» персонажа, которая за этим стоит...

— *Каким был ваш круг общения в Ленинграде 1960-х?*

— Это был круг своих людей, с которыми мы были связаны не только профессией, педагогикой, а, так сказать, ее «сливками». Меня захватила музыкальная одаренность и полифоническая основательность Киры Иосифовны Южак. Мы дружили с Анатолием Павловичем Милкой и все вместе — с Рафаэлем Залмановичем Фридом, замечательным музыкантом и благороднейшим человеком. Многолетняя тесная дружба связывала меня с выдающимися музыкантами и ярчайшими личностями — Адамом Соломоновичем Стратиевским и Евгением Григорьевичем Уринсоном. Я был знаком с Михаилом Шемакиным (мы были почти соседями и сейчас возобновили с ним контакт). О чем бы они не говорили, это было всегда интересно. Время было такое «колочее», и свои несколько человек — это было очень дорого.

Событие моей жизни — встреча с Юзефом Геймановичем Коном, потрясающим музыкантом (он превосходно — артистично — играл на рояле), глубоким мыслителем, энциклопедически образованным, обаятельным человеком. Он был из тех, кто *знал всё* — касалось ли это музыки, литературы, поэзии, живописи, лингвистики, даже... инженерной психологии...

Два сборника статей, писавшихся в разные годы, собранные вместе, подтверждают несокрушимое единство и целостность идей Кона-ученого<sup>5</sup>. Уход Юзефа Геймановича для всех, кто был с ним близко связан, — неутрахающая боль.

<sup>5</sup> Речь идет о сборниках статей: *Кон Ю.Г. Вопросы анализа современной музыки*. Л.: Советский композитор, 1982; *Кон Ю.Г. Избранные статьи о музыкальном языке*. СПб.: Композитор, 1994.

Разумеется, мы общались с композиторами нашего поколения. Сергей Михайлович Слонимский, который недавно отметил 80-летие, в годы, о которых сейчас говорим — молодой композитор, каждое произведение которого становилось событием. Тогда среди молодых были Борис Иванович Тищенко, Юрий Александрович Фалик, Владимир Иванович Цытович...

— *Присутствовали ли вы на судебных заседаниях, когда шел процесс Иосифа Бродского?*

— Не всегда — этому всячески препятствовали власти. Мы порой не могли попасть на процесс. Впечатление было кошмарное. Вскоре был 1968 год, события в Чехословакии... Я с ума сходил, чувствовал, что прихожу в невменяемое состояние. Каждый был подавлен, травмирован.

— *А поэзия Бродского?*

— Она мне очень дорога. Разное — в разное время. «Горбунов и Горчаков» — почти тогда, когда это писалось. Потом я внутренне открыл для себя державинскую лексику Бродского, конечно, это было очень дорого и очень здорово... Сейчас он весь уже душевно освоен, весь.

В консерваторские годы я узнал поэзию Мандельштама. Я много разговаривал о нем с Изой Давыдовной Ханцин-Моргулис (она была с ним близко знакома). Слышал о нем от Юрия Николаевича Тюлина, который общался с Надеждой Яковлевной Мандельштам и Анной Андреевной Ахматовой в эвакуации в Ташкенте. Он рассказывал о невероятном впечатлении, которое на него произвело то, что он Мандельштама услышал и освоил с голоса Надежды Яковлевны. Я хорошо помню разговор Юрия Николаевича с Юзефом Геймановичем Коном, который с ним не соглашался, говоря, что стихи непременно надо *читать, видеть глазами*. Я тоже люблю читать стихи глазами, но...

— *Какие строки Мандельштама приходят на память чаще других?*

— Это вообще — что-то единое, поворачивающееся то одними строками, то другими. Сейчас, например, (почему именно — не знаю): «В роскошной бедности, в могучей нищете / Живи спокоен и утешен. / Благословенны дни и ночи те, / И сладкозвучный труд безгрешен». А одновременно — «Поедем в Царское село! / Свободны, ветрены и пьяны, / Там улыбаются уланы, / Вскочив на крепкое седло... / Поедем в Царское село!» Или: «Здесь прихожане — дети праха / И доски вместо образов, / Где мелом — Себастьяна Баха / Лишь цифры значатся псалмов». Постоянно звучит: «Она еще не родилась, / Она и музыка и слово»... Знаете, это для меня целая история — «Silentium» Тютчева и Мандельштама...

Я очень люблю Ахматову. Когда я читаю Ахматову, у меня впечатление, что я читаю умнейшего человека России XX века. Из всех своих она была самой умной.

— *Мы с Вами почти не говорили о Шостаковиче, чем были его музыка и личность для Вас в это время?*

— Мое поколение было воспитано присутствием Шостаковича в звучании и в жизни. Музыка его была новая и одновременно внятно доступная — такое удивительное сочетание. Захватывающая. Но при этом, что для меня было очень важно, я ощущал ее «вписанность» в громадную историю, мощь того пласта, который был за ней. И это меня тянуло к ней. И, конечно, его собственная игра, его присутствие на концертах...

— *Каким было впечатление от его игры?*

— Я думаю, что магия его личности, облика определяли всё...

Я всегда, что называется, «спиной» чувствовал, как мучительно ему здесь. И музыка его для меня была подтверждением этого. Хотя я его музыку слушал всегда как абсолютную.

— *Но ведь и до сих пор музыка Шостаковича воспринимается в большой мере как несущая на себе печать его времени...*

— Скажите, а на бетховенской музыке печать того времени не лежит?

— *Лежит, в какой-то мере. Наверное, это постепенно уходит.*

— Конечно, естественно. И из восприятия музыки Шостаковича это тоже уйдет. Но вопрос это очень серьезный и трудный. Я считаю, что знание чего-то другого, например, знание исторических обстоятельств никогда не мешает. Все зависит от того, как ты включаешь это знание в духовные реалии, в которых вызывает художественное высказывание. Понимаете? И, например, дело не в том, что в симфонии Шостаковича «1905 год» цитируются революционные песни. Для меня она много больше связана атмосферой подавленного венгерского восстания, случившегося за год до ее премьеры. Не то чтобы Шостакович о нем писал... Но я помню, что для нас она передавала то состояние, в которое было ввергнуто общество, страдающее и мучительно переносящее этот кошмар... Ты не вышел на площадь, ты молчал, значит ты в известной мере несешь за это ответственность. Это было мучительное состояние...

А история со знаменитой темой-монограммой «DSCN»! У меня нет сомнений, что здесь есть какие-то психологические тайны личности автора. Но почему мы все в неё так «уперлись»? Это естественно. Потому что автобиографизм, который мое поколение воспринимало в его музыке, получал в ней своё подтверждение: «Ах, монограмма!» А, вместе с тем, эта тема-монограмма имеет

великую и давнюю традицию. «DSCH» очень похоже на «BACH». Это оттуда тоже идет.

Мы же понимаем, кто такой Шостакович, и как он играл на рояле. А он играл и Бетховена, «Аврору». В «Авроре» он (он, именно он, другой прошел бы мимо!) мог воспринять как слово это: [*играет начало финала «Авроры»*]. В этой теме есть «DSCH»: буквально «d — es — c — h». Он это, несомненно, знал. Шостакович и Бетховен для меня в одной парадигме.

Когда Бетховен написал свою Девятую, он, что называется, смутил человечество на будущее. Он, Бетховен, поставил слово перед музыкой, проповедника перед композитором. И Четырнадцатую симфонию, жест Шостаковича, я пытался осмыслить через всю эту традицию. Это не самый «мой» Шостакович. Но вместе с тем, Четырнадцатая симфония меня долгое время занимала. Отбор слова, соотношение кантаты и симфонии — это было для меня очень любопытно. Пятнадцатая Шостаковича была для меня интересна в связи с русским вагнерианством.

— *Случалось вам лично контактировать с Шостаковичем?*

— Я ходил на его занятия со студентами-композиторами. Простить себе не могу, что ничего не записывал — хотя бы после каждого из занятий.

О чем-то спросить его — мне представлялось невозможным. Запомнился один эпизод. Я как-то подошел к Шостаковичу: «Простите, Юрий Николаевич просил взять у Вас телефон, чтобы позвонить...» — «Нет, нет, Юрию Николаевичу я позвоню сам». Шостакович и Тюлин были знакомы. Но Юрий Николаевич был для него старший. Прокофьев же был для Тюлина, как мы бы сказали, «кореш», человек одного с ним поколения.

— *Как Вы пришли в Институт истории искусств?*

— Меня пригласили в институт в начале 1971 года. Институт истории искусств как был нищенский, так нищенским и остался. Даже после защиты диссертации я получал в консерватории больше, чем в институте. В институте — 120 рублей в месяц. А у нас — маленький сын... Но два человека, моя жена и Юрий Николаевич, тогда меня поддержали. Собравшись уходить из консерватории в институт, я зашел к ректору Серебрякову для того чтобы объяснить свое решение. И он сказал: «Знаете, подумайте, я сейчас Вас не отпущу». Он оставил мне нагрузку в консерватории, и фактически я до сих пор не прерывал ни на один день контакта с ней.

В институте я услышал: «Возьмем при условии немедленной защиты диссертации». И лето 1970 года я провел с пишущей машинкой, на которой настучал работу о сонатах Доменико Скарлатти. Я давно делал эту диссертацию и много раз хотел бросить, она мне надоела

смертельно. Собирался делать новую работу, бетховенскую. И вот тогда Юрий Николаевич мне «врезал»: «Оставь Бетховена. Сейчас только Скарлатти». Я дописал диссертацию о Скарлатти и подал в институт на обсуждение. Сразу, в этом же году защитился. Вторую, бетховенскую, я написал быстро. В то время я был одним из самых молодых докторов...

В институте была хорошая атмосфера. Трудно там было, но одновременно очень хорошо. Когда я пришел туда, там работали Юлий Анатольевич Кремлёв, Абрам Акимович Гозенпуд, Семен Яковлевич Левин, Генрих Александрович Орлов, Арнольд Наумович Сохор, Марк Генрихович Арановский, Галина Николаевна Добровольская, Лев Николаевич Раабен. Лев Николаевич в те годы заведовал Сектором музыки.

— Кто из них был вам ближе других?

— Я общался с Марком Арановским, Галей Добровольской и особенно с Генрихом Орловым. Он просил меня рецензировать свою большую книгу «Время и пространство музыки»<sup>6</sup>, весьма напряженно встреченную коллегами. Он мне первому сказал о предстоящем своем отъезде ... Это было ужасно. Я очень переживал.

— А как он сам переживал отъезд в эмиграцию?

— Знаете, он был человек жесткий: еду — и все. Но этим он фактически порвал с музыковедением. В Америке, на мой взгляд, так как этого можно было ждать от Герника Орлова, он не реализовал свои незаурядные возможности.

— Вы с ним впоследствии поддерживали отношения?

— Поддерживал. Но больше через Людмилу Григорьевну Ковнацкую. Они оба ученики Друскина.

Тогда, после отъезда Генриха Орлова, я близко узнал Друскина. Когда Генрих уезжал, Людмила Григорьевна привела меня к нему. В то время я собирался ехать в Берлин на Бетховенский конгресс. Он поинтересовался, о чем я намерен говорить, и дал несколько очень дельных советов. Например, он сказал, что немцам будут интересны не мои аналитические штудии, а то, какую традицию я представляю, на что опираюсь. Им интересно знать, какое отношение к Бетховену — к музыке, к личности — в России. Немецкую традицию он, конечно же, ощущал изнутри.

С этой встречи дома у Михаила Семёновича мы стали контактировать, и довольно «плотно». То, что и как я тогда играл за роялем, ему нравилось. Это он помог мне поехать в Германию (до этого меня из СССР не выпускали).

<sup>6</sup> Книга Г.А. Орлова «Время и пространство музыки» (1974) не была издана.

— *Из-за еврейского происхождения?*

— Думаю, да. Михаил Семёнович Друскин, Виктор Петрович Бобровский и ГДР'овские Гарри Гольдшмидт и Конрад Ниман — этот квартет «вытащил» меня за границу на международный Бетховенский конгресс в Берлине. Это было в 1977 году. Михаил Семёнович очень ждал меня по приезду. На конгрессе во время моего доклада был очень интересный случай. У нас в Публичной библиотеке есть четвертушка нотного листа с рукописными фрагментами Седьмой симфонии Бетховена. Говоря на конгрессе об этом листочке, я высказал предположение о том, что, возможно, было на второй половине этого листка. Алан Тайсон, очень известный английский бетховенист, воскликнул: «Климовицкий прав, он не видел этого листка, этот листок у нас, но то, что он говорит — правильно». Михаил Семёнович был очень доволен этим: «Понимаете, я Вас не предупредил, но очень важно убедить их, они же думают, что здесь в России медведи ходят...». Несколько лет спустя директор Архива Бетховена в Бонне Зигхард Бранденбург показал мне ту самую, другую половину листка...

Еще до моего доклада на немецком конгрессе сам Михаил Семёнович сделал здесь, в Ленинграде, замечательный доклад к 200-летию Бетховена. Это было для меня большим событием. Я считаю, что мой Бетховен в большой мере связан с ним. Гуманитарный подход, выходы от аналитического уровня на новые — всё это было для меня очень значимо и связано с Друскиным.

Мы же росли в «бетховеноцентризме», неизбежно ограничивающем представление о композиторе. Под влиянием Михаила Семёновича я стал думать не только об уникальности Бетховена, но и «вписанности» в другие миры немецкой музыкальной традиции. Я вдруг почувствовал, что очень слабо «оснащен» Гайдном. Юрий Николаевич говорил: «Мы ничего не понимаем в Гайдне. Наше музыкальное сознание не созрело до того, чтобы разобраться в нём». Я пришел к этому сам и понял, что это так. И сегодня на моих аналитических штудиях в консерватории я ставлю проблему Гайдна.

— *Что важно, существенно для вас в Гайдне?*

— Органическая ненормативность и вольность. Причем не потому, что «не умею». А ненормативность, как естественное свойство, как очень активный компонент стиля: естественная неквадратность, естественная свобода, естественное дыхание. Я понимаю, чем ему в этом плане обязан тот же Бетховен. И потом, я думаю, что в том, что история не сохранила конфликтов между Моцартом, Бетховеном и Гайдном — заслуга целиком Гайдна. Потому что он был такой органично-мудрый.

— *А с чего все-таки начались Ваши занятия Бетховеном?*

— Вы знаете, мне даже трудно сказать. Бетховен интересовал меня всегда, потому что любовь к его музыке была безумная. И «фортепианное» ощущение — а через него и интеллектуальное, эмоциональное, психологическое ощущение музыки — формировалось именно на бетховенских сонатах... А ехал я на конгресс с хорошим материалом: с ленинградскими эскизами Бетховена и с его списком «Gloria Patri» — партитуры Палестрины.

— Как Вы пришли к работе над рукописями Бетховена?

— Натан Львович Фишман подтолкнул меня. Да и, наверное, я должен был к этому прийти. Я пришел в библиотеку им. Салтыкова-Щедрина и попросил: «Дайте мне это посмотреть». С этого и началось.

— До вас эти рукописи никто не смотрел?

— Смотрели, конечно.

— Насколько часто вы контактировали в своей работе над Бетховеном с Натаном Львовичем Фишманом?

— Конечно, я с ним общался много, что оставило очень сильное впечатление. Он работал со мной над статьей в юбилейный бетховенский двухтомник<sup>7</sup>. По просьбе Натана Львовича — «покопаться а ленинградских архивах» — я нашел афишу первого исполнения «Торжественной мессы» в Петербурге — это было и первое в мире исполнение. Я отправил ее Натану Львовичу — естественно отдав ему право первой публикации. Правда, он указал, что нашел ее я. И Лариса Кириллина упоминала, что нашел ее Климовицкий, а опубликовал Фишман.

Потом, когда я «залез» в Стравинского, это в большей мере уже было связано с Михаилом Семёновичем Друскиным. Оркестровка Стравинским «Блохи» Бетховена и Мусоргского была заказана ему Александром Зилоти, рукописи эти остались в России в архиве Зилоти... Работа над моей книгой о них — «Игорь Стравинский. Инструментовки “Песен о блохе” М.П. Мусоргского и Л. ван Бетховена»<sup>8</sup> шла так естественно, органично, что как-то «сама себя рассказывала». Я с благодарностью вспоминаю тех людей, которые помогли мне в техническом (издательство «Музыкальная школа») и профессиональном плане это осуществить — назову, в первую очередь, Киру

<sup>7</sup> Бетховен: Сб. статей / ред.-сост. Н.Л. Фишман. Вып. 1, 2. М.: Музыка, 1971–1972. Во втором выпуске этого сборника была опубликована одна из ранних статей А.И. Климовицкого, посвященных Бетховену: О главной теме и жанровой структуре первого Allegro «Героической». С. 74–100.

<sup>8</sup> Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М.П. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. ван Бетховена / публикация и исследование А.И. Климовицкого; науч. ред. К.И. Южак. СПб.: РИИИ, Музыкальная школа, 2003.

Иосифовну Южак. Сейчас я готовлю к публикации бетховенскую нотную тетрадь с шестью обработками народных песен<sup>9</sup>.

— *Вы предпочитаете работать именно с петербургскими архивами...*

— Я очень занят здесь. И потом я очень малоподвижный человек, для меня уехать куда-то — большая психологическая проблема.

— *В нашем разговоре все время, хотя и пунктирно, звучит тема Ленинграда / Петербурга. Вы ощущаете себя петербуржцем? В чем для вас «петербургское», петербургский стиль?*

— «Я — петербуржец»? Не знаю. Хотя хорошо помню, как Валентина Николаевна Холопова — она тогда была ученым секретарем диссертационного совета [Московской консерватории] — после моего оппонентского выступления в Москве на защите диссертации Жанны Чигаревой мне сказала: «Ты знаешь, такой петербургский стиль! Здесь к этому не привыкли».

— *А что для вас «московский стиль», может быть это легче определить? Вы как-то ощущаете эту разницу?*

— Сейчас я не знаю. Но раньше я ощущал. Я ощущал, что Лев Абрамович Мазель и Виктор Абрамович Цуккерман — это Москва, понимаете?

— *Почему?*

— Конечно, они были очень разные. Лев Абрамович старался соблюдать во всем порядок. Виктор Абрамович был красив в своем музыкантском явлении. Они были разные, и все-таки они являли собой другой тип профессионализма, отличный от нашего. Когда-то в разговоре с Марком Арановским я ему сказал: «Тот красивый инструментарий, который вырабатывает Лев Абрамович, Юрию Николаевичу [Тюлину] не нужен». Не нужен для его представления и вопросов, которые он задает музыке. И такое впечатление, что это ему «до пупа». Арановский ответил: «Вы абсолютно правы, — “до пупа”, и в прямом и в переносном смысле». (В прямом — потому что ростом они были разные, Мазель был Тюлину «до пупа», он был очень невысок.)

— *А Юрий Николаевич Холопов?*

— Очень сильный, абсолютно незаурядный и талантливый человек. Мощный профессионал.

Когда Юрий Николаевич защищал докторскую диссертацию, я с удовольствием написал на нее сочувственный отзыв, хотя я с ним и «поцапался» относительно понятия «звуковысотная структура музыки». И он никаких ко мне претензий не имел.

У нас с ним было одно столкновение, связанное с Валентиной Джозефовой Конен. Мы «схватились» с ним, когда он опубликовал в «Советской музыке» необъяснимо и незаслуженно резкое высказывание о Валентине Джозефовне<sup>10</sup>. Я напечатал в «Советской музыке» статью, в которой принципиально с ним поспорил<sup>11</sup>. Та статья тогда наделала много шума, чего я никак не предполагал. По уважительности тона ко всем она была безупречна — за это я ручаюсь. Светлана Ильинична Савенко и Инна Алексеевна Барсова говорили, что я и с ним достойно обошелся, и свою идею отстоял.

— Как Вы считаете, неизбежно ли в конфликтных ситуациях, связанных с профессиональными вопросами, смешение личных и профессиональных интересов?

— Я думаю, что избежать этого невозможно. Это проявление невоспитанности — к критике и ее восприятию нужно приучать, возвращать. Если хотите, это признак интеллигентности или — неинтеллигентности. Избежать смешения интересов когда-то могла Екатерина Александровна Ручьевская — она была скромна по натуре и как бы заранее предполагала несовершенство своих текстов.

— Вы упомянули Валентину Джозефовну Конен. Как произошло Ваше знакомство с ней?

— Я всегда благодарно вспоминаю ее. Она сама написала отзыв на мою скарлаттиевскую работу. И я приехал к ней, не домой, а в санаторий в Узкое. Так мы подружились. Вы же знаете, что в молодости она долго жила в США, а потом вернулась сюда? Этим ее «Запад — Восток» был биографически и географически обеспечен. Она всегда была шире, чем то пространство, в котором она находилась. Что еще было в ней замечательно: она была музыкантски обеспечена контактом с инструментом. Она играла, и мы играли с ней вместе... Она так трогательно меня опекала (да и вообще, так относилась к молодым, к поколению которых я тогда принадлежал), всегда хотела помочь... Мы переписывались, перезванивались.

— В связи с Валентиной Джозефовой хочу задать Вам рискованный вопрос. Я много слышала о ней от Инны Алексеевны Барсовой, читала ее

<sup>10</sup> Холопов Ю.Н. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа музыки // Советская музыка. 1988. № 9. С. 73–79; Советская музыка. 1988. № 10. С. 87–94 (продолжение).

<sup>11</sup> Климовицкий А.И. Музыкальный текст, исторический контекст и проблемы анализа музыки: письмо в редакцию // Советская музыка. 1989. № 4. С. 70–81. В публичной дискуссии, вызванной статьей Холопова, участвовали также М.С. Друскин и Л.А. Мазель: Друскин М.С. О научной корректности // Советская музыка. 1989. № 1. С. 59; Мазель Л.А. По поводу полемических статей Ю.Н. Холопова // Советская музыка. 1989. № 2. С. 52–55.

замечательные воспоминания, записанные и опубликованные Михаилом Александровичем Сапоновым<sup>12</sup>, и по ним представляла ее очень ярким человеком, музыкантом, значительной личностью. Недавно, перечитав ее книгу о Пёрселле<sup>13</sup>, поняла, что почти ничего не могу для себя из нее почерпнуть, в ней мало узнаваемо ее «лица необщее выражение»...

— Ваш вопрос естествен. Поймите, по ней проехался идеологический «каток». Я был в этом отношении счастливее — когда начинал, имел возможность этому сопротивляться и иначе не мог. Валентина Джозефовна — женщина, и над ней издевались непередаваемо, ее терзали, ее изгоняли из одной, из другой консерватории... Это вошло в её подсознание. Это её мұка. Да, она остается в том времени. Но у неё есть подход, у неё есть система представлений. То, что она реализовала — живое. Мне представляется, что способность оценить эти работы через время возрождается. Вот, Вы побудете в этой жизни еще лет 5–7, мы с Вами тогда уже не поговорим, но вспомните меня и еще раз посмотрите её работы... Я их высоко ценю.

— Примерно то же — с работами Екатерины Александровны Ручьевской и другими. Например, последовательный теоретический анализ больших произведений, воплощенный в письменной форме, длинном нарративе, — мне кажется, этот жанр уходит, устаревает...

— Такой письменный целостный, механически-последовательный анализ, по-моему, невозможен. Анализ необходим как метод доказательства мысли, должен быть целенаправленным, во имя чего-то.

— Я знаю, что среди любимых Вами московских коллег есть упомянутые Вами Инна Алексеевна Барсова и Екатерина Михайловна Царева. Расскажите о Вашем знакомстве с ними.

— Ну, Вы не назвали еще Виктора Петровича Бобровского, Евгению Ивановну Чигареву, Светлану Ильиничну Савенко. Позднее появилась Лариса Валентиновна Кириллина.

С ними мы встретились в разное время — для каждого из нас, для нашей профессии. Оппонирование кандидатской диссертации Евгении Ивановны Чигаревой помнится мне ее превосходной работой, близким толкованием моцартовского искусства и очень близкими мне методологическими установками. Это было мое первое оппонентское выступление в Москве, на которое специально пришел Юрий Николаевич Тюлин. Я оппонировал эту работу вместе

<sup>12</sup> Конен В. Дж., Сапонов М.А. Сто лет музыкальных впечатлений // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 159–165; 1996. № 2. С. 178–192; 1998. № 1. С. 114–125. Последний из трех разделов публикации подготовлен при участии Л.Г. Ковнацкой.

<sup>13</sup> Конен В. Дж. Перселл и опера. М.: Музыка, 1978.

с Михаилом Евгеньевичем Тарахановым, за несколько лет до того оппонировавшим мои кандидатскую, а затем и докторскую работы. С тех пор мы с Евгенией Ивановной Чигаревой друзья. Я рад ее новым работам, среди них — ее докторская «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени».

Я очень люблю Инну Алексеевну Барсову. Мы познакомились с ней и с ее мужем, Сергеем Александровичем Ошеровым, в «неранние» мои (и их тоже) годы. Общение Инной Алексеевной с Сергеем Александровичем было удивительное, красивое... С Сергеем Александровичем у нас был короткий по продолжительности, но теплый и очень «взаимосочувствующий» друг другу контакт. Он сочувственно поддержал мои намерения заниматься Чайковским, в частности, очень сочувственно отнесся к идее связи его творчества с «Миром искусства».

С Инной Алексеевной мы очень душевно близки. Она — человек, одаренный художественным ощущением, она чувствует красоту. Мне близко то, что ее художественная реакция начинается со вслушивания, угадывания, а не с «разобрать — собрать». Пограничность — культурная, психологическая — вот это мне в ее Малере дорого, понимаете? Это было для меня радостным переживанием. Поэтому я очень предан Барсовой. И вообще она умный человек, а с умным человеком, как известно, и поговорить приятно.

Но я Вам сейчас скажу одну важную вещь. Я думаю, что, если бы Инна Алексеевна начала писать о Малере сейчас, ее работы были бы уже невозможны.

— Почему? Ее книга была рождена тем временем, 1960–1970-ми годами<sup>14</sup>?

— Конечно. Вот представьте, ей сейчас 30 лет. У нее были бы другие ценностные ориентиры. Она бы с другого начинала, другое бы искала, понимаете? Это было бы другое. И мне было бы очень жаль, если бы это не прозвучало сейчас. Я не хочу, чтобы Вы меня услышали брюзгой из прошлого, нет... Я отдаю себе отчет во всем решительно.

— А Екатерина Михайловна?

— Екатерину Михайловну Цареву я знаю с юности, помню её с того момента, когда я поступал в консерваторию. Лето 1956 года. Она — ближайшая подруга моей будущей жены Лидии Зиновьевны. А Лида москвичка, закончила Мерзляковку. Вместе с Лидой Катя приехала в Ленинград. Надо сказать, что тогда обе они произвели

<sup>14</sup> Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. Новое (дополненное, уточненное) издание: Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2010.

на меня кошмарное впечатление [*смеется*]. Что Вы хотите — я же бы мальчишка, такой тощий, страшный, задиристый и одновременно тушующийся... Потом выяснилось, что в консерваторию поступает только Лида. Катя была в красном платье, ходила вместе с ней и держала в руках томик из «Библиотеки школьника» — «Петербургские повести» Гоголя с портретиком на обложке: портретик был с усами, очками, что-то такое... И курила она уже тогда нещадно... Я подумал: вот, противная... [*улыбается*.] Но позднее, когда Лида стала моей женой, мы очень подружились.

Я оппонировал на защите диссертации Екатерины Михайловны о Брамсе. Мы с ней очень радостно и тесно общались и общаемся на всякого рода профессиональные, точнее духовно-профессиональные темы. Я знаю, что и она к этому относится очень заинтересованно и с радостью. И я тоже. Раньше мы часто ходили от ее дома в Москве, гуляли по бульварам вместе.

— *А если обозначить общие для вас темы?*

— Это вообще культура, проблема «человек в музыке» и «музыка в человеке». Это, так сказать, дорогие мне территории, и, поскольку я знаю, что Екатерина Михайловна меня расслышит, я иногда «читаю лекции» на эту тему. И она со мной часто говорит. Вот, скажем, я с большим удовольствием читал ее замечательную работу о Мусоргском к его 170-летию<sup>15</sup>. Она произвела на меня очень большое впечатление. Потом у нее была замечательная радиопередача о Лии Моисеевне Левинсон...

— *И в интересе к Чайковскому вы тоже близки...*

— Конечно. Хотя у нас разный Чайковский. Как бы это сказать, Екатерина Михайловна больше связана — и замечательно связана — с текстами самого Чайковского. Для меня же тема «Чайковский» дорога пересечением в ней разных эпох и культур. И еще, как Вам сказать: я исхожу обычно, и чем дальше, тем больше, из представления о том, что композитор — инструмент, на котором играет вселенная. То есть — это реализация мощного замысла, который должен состояться тогда, когда приходит тот, кто должен это воплотить. Поэтому, например, для меня понятие «историческое развитие» — сомнительное. Вы читали психофизиолога Анохина? Он говорит, что в структуре человеческого сознания есть всё, что человек сам реально не знает, не видел, но когда он якобы вспоминает, возникает то, что в нём озвучено через контакты со вселенной. Скажем, иногда

<sup>15</sup> Царева Е. М. Памяти М. П. Мусоргского // Музыка и время. 2006. № 7. С. 9–12. Публикация была посвящена 125-летию со дня смерти М. П. Мусоргского.

«малеровское» проявляется в Шуберте даже гораздо больше, чем в самом Малере, — это и есть для меня то самое «забегание вперед».

То есть, иначе говоря, человек не может охватить взором гигантский собор, который строится несколько веков. Но собор-то существует, не с начала и потом, а весь сразу. Так и художественный мир существует весь сразу, и для меня нет выражения «этот повлиял на этого». Никто ни на кого не влиял. Это просто озвучивается. Мы с Вами слышим «Итак, она звалась Татьяной» и, кажется, что здесь такого, — и я так могу. Правильно, и мы так можем. В каждом из нас это тоже есть. А поймал это, что называется, Господь и подарил Александру Сергеевичу, его заставил это сказать. Это чудо творения, как ни странно, очень гуманистично.

Мы с Вами, слушая Малера, его узнаем, потому что он присутствует в нас. Еще один пример такой связи, который я недавно показывал Инне Алексеевне. Пушкин: «Я помню чудное мгновенье: / Передо мной явилась ты, / Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты». Культура забыла, что когда-то Василий Андреевич Жуковский написал: «Ах! не с нами обитает / Гений чистой красоты...». Мы помним Жуковского? — Нет. Потому что «гений чистой красоты» — это кто? Кто он: Наташа, Маша, Катя? А Александр Сергеевич сделал другой «взлет»: «Как гений чистой красоты». И всё взлетело, понимаете? Это так задумано. И творец в свое время это «выдает»...

— *Какая из опер Чайковского Вам ближе?*

— Я очень люблю «Онегина». «Онегин» — это удивительная чистота работы с интонацией, с музыкальной тканью. «Пиковая дама» мне безумно интересна. Но «Пиковая дама» для меня — грандиозный культурный эксперимент, гениальный участник которого — Петр Ильич. И то, как он читал Пушкина, как восстановил карамзинскую традицию (у него «Лиза», у Пушкина же «Лизавета Ивановна!»), — тут возникает поразительная ситуация, когда Чайковский как бы восполняет колоссальную лакуну русского сентиментализма, который цвел в русской литературе, а в музыке большого стиля не создал. Для меня «Пиковая дама» — ренессанс русского сентиментализма. А это невероятное моцартианство «Пиковой дамы»... Я, например, глубоко убежден, что тип inferнального персонажа — графиня, бабушка Анна Федотовна — не появилась бы в музыке без моцартовского Командора. «Я пришла к тебе против своей воли...». Более того, я убежден, что пастораль «Искренность пастушки» и дуэт Прилепы и Миловзора тоже как бы санкционированы Моцартом, тремя «чужими» музыкальными номерами на вечере у Дон-Жуана. И обращение к чужому слову для Чайковского овеяно этим.

— *Когда мы говорим с вами о Глинке, Чайковском, в разговоре всё время возникает Моцарт...*

— Моцарт... Я всегда занимаюсь Моцартом. Это чудо! Он спонтанен. От этой музыки меня всегда прямо «лихорадит»: [*играет начало сонаты C-dur, KV 545*]. Эта цепочка секст во всех направлениях и голосах фактуры! Здесь незаметно возникает особая техника, когда интервалика регулирует пространство и ткань. Так писали когда-то, задолго до Моцарта. Во время Моцарта уже все об этом забыли, а он вспомнил и оживил это... Просто чудо! И не то чтобы он «собирался» это сделать... В принципе для Моцарта «проговоренность внутренних намерений» — нехарактерна. Это непостижимый слух!

— *Как в поле вашего интереса попал Шёнберг?*

— Я нашел партитуру, по которой он дирижировал «Пеллеаса» в концертах Зилоти. А дальше стал смотреть зилотиевский архив. Потом нашел голоса, по которым играли оркестранты под управлением Шёнберга, обомлел, когда увидел портрет Шёнберга, нарисованный скрипачом Берглером.

— *Вы хотели опубликовать книгу о Шёнберге в России?*

— Я ее еще попробую это сделать<sup>16</sup>.

— *А музыка Шёнберга Вас привлекает?*

— Иногда, да. Например, Второй струнный квартет, «Лунный Пьеро». В принципе интересно было послушать всё. И послушал. Но я честно скажу, что из всех нововенцев эстетически интереснее всех мне Берг. «Лирическую симфонию», Скрипичный концерт я много раз слушал и буду слушать. Веберн — это очень здорово, очень сильно. А музыку Шёнберга слушать просто так вряд ли буду.

Еще один сюжет последнего времени — Михаил Павлович Азанчевский<sup>17</sup>. Я задумывался и не понимал, как это случилось: человек, который сделал для Петербургской консерватории то, что он сделал, абсолютно не удержался в памяти потомков? И консерватория не помнит об Азанчевском. Понятно, что с Мусоргским, который совпадает с ним по годам жизни — 1839–1881 — ему не соперничать... Музыка его не бог весть что, разумеется... Но есть романсы,

<sup>16</sup> Книга не была опубликована. Однако исследования А.И. Климовичского об А. Шёнберге отражены в нескольких значимых публикациях: Арнольд Шёнберг в Петербурге // Журнал любителей искусства. 1997. № 6–7. С. 55–77; Из петербургских контактов Шёнберга: Сандра Беллинг // Оркестр: сб. статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / отв. ред. Д.Р. Петров. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2002. С. 280–299, и др.

<sup>17</sup> Азанчевский Михаил Павлович (1839–1881), композитор, музыкальный педагог и организатор. Теории музыки и композиции учился в Лейпцигской консерватории, брал уроки фортепианной игры у Ф. Листа в Риме. В 1870 — член дирекции, в 1871–1876 — председатель Санкт-Петербургского отделения Русского музыкального общества, в 1871–1876 — заведующий библиотекой Санкт-Петербургской консерватории.

написанные как бы à la Вагнер... Он имел хорошее образование, «умел» писать музыку, но главное — он был талантливым чиновником, привлек Римского-Корсакова в консерваторию при том, что никак не сочувствовал «кучкизму»... Всё это меня заинтересовало. Я стал распутывать эту историю, возникло столько интересного! Тогда для меня встал вопрос о культурном назначении человека и типе культурного поведения<sup>18</sup>.

Другая работа, которой занят сейчас, — Финдейзен. Точнее, Бетховен и бетховениана Финдейзена. И тут на каждом шагу был сюрприз. О том, что Финдейзен бетховеновед, никто не подозревал. Натан Львович Фишман этого не знал. Я нашел материалы, говорящие о том, что Финдейзен первым в России в самом начале XX века начал расшифровывать бетховенские рукописи. Он был первым в России, кто переписывался с Альфредом Кристибом Калишером, публикатором бетховенских писем. Всё это дремало в нашей Публичке 100 лет, пока я случайно на это не наткнулся. И вот сейчас я, Бог даст, это опубликую<sup>19</sup>.

Вторая симфония Бородина, которой сейчас занимаюсь, — захватывающе интересно! Там столько материалов, что для этой работы целый институт нужен. Надо издать и факсимиле, и расшифровку. Наконец, издать симфонию, которую написал сам Бородин, а не редакцию Римского-Корсакова, которую все знают. Это поразительно захватывающий детектив!<sup>20</sup>

— Вы перечитываете свои старые работы? Хочется в них что-нибудь изменить?

— Как Вам сказать, у меня два представления о том, что я делал, и что я сделал. Я сегодня бы заново вернулся к Скарлатти. Почему? Потому что сегодня я его вижу и слышу так, как мне тогда не дано было. Я думаю, ну как же я тогда это не поймал — понятие виртуозного стиля в условиях клавирной музыки. Клавирная, фортепианная виртуозность, как известно, — явление романтической эпохи. А здесь Скарлатти... Обладеть можно... Это же «лакомая» тема, понимаете?

<sup>18</sup> См.: Климовицкий А. И. Азанчевский-композитор: К проблеме: феномен «культурного назначения» и «культурного поведения» // Константиновские чтения — 2009: к 150-летию со дня основания Русского музыкального общества: сб. материалов / сост. И. Ф. Безуглова. СПб.: РНБ, 2010. С. 114–136. Перепечатано: Климовицкий А. И. Служ композитора. Память культуры / науч. ред. С. Наумович. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2022. С. 398–417.

<sup>19</sup> Публикация не была осуществлена.

<sup>20</sup> Публикация не была осуществлена. Партитура Второй симфонии А. П. Бородина в авторской редакции была подготовлена к изданию А. В. Булычевой (М.: Квадратон, 2015). А. И. Климовицкий относился к этому изданию критически.

И мне очень жалко, что я не раскрыл ее. Хотя я не откажусь от того, что когда-то написал. По-своему это получилось. И те люди, которые были для меня значимы в то время, ценили это.

Много досады связано с моими работами о Бетховене. Что-то поймал в них, но сегодня многое сделал бы по-другому. Мои работы о Бетховене — неизбежно «до-кириллинские», вот её Бетховен — это новое слово.

— *Вы никогда не сомневались в полноценности музыковедения как сферы деятельности? Всегда ли сохранялось «горение», ощущение радости от познания музыки?*

— Нет, конечно, это было, сколько угодно сомневался. Это неизбежно. И, вспоминая об этих ситуациях, я благодарю своих учеников. У меня замечательные ученики, которые всегда были для меня в чем-то моими учителями. Боря Кац. Я ему обязан, и он любит меня, дорожит мной. Такой ученик бывает один раз, и это становится жизненным событием. Лена Ходорковская. Оксана Никитенко, которая занимается музыкальной фонологией. Аня Хоменя — незаурядная органистка и клавесинистка, замечательный знаток и толкователь симфоний Брукнера. Сегодня у меня совсем новые ученики — Соня Кайкова (ее интересы — на новой для меня территории — итальянская опера) и Владимир Хавров (очень перспективно работает над темой «Творчество Вебера»).

## Часть 4. Время прошедшее и настоящее

— *В продолжение разговора об учениках у меня есть один, на мой взгляд, этически непростой вопрос. От чего, на Ваш взгляд, зависит жизнеспособность музыковедческой школы, педагогическая результативность того или иного профессора, ученого? В Москве, возможно, самым результативным был Юрий Николаевич Холопов, многие из учеников которого — выдающиеся личности в разных областях музыкальной науки: Михаил Александрович Сапонов, Татьяна Васильевна Чередниченко, Валерия Стефановна Ценова, Светлана Ильинична Савенко, Татьяна Суреновна Кюрегян, Марина Валериевна Карасева, Лариса Валентиновна Кириллина, Григорий Иванович Лыжов, Роман Александрович Насонов... Всех назвать трудно, это только некоторые из них, работавшие и работающие в Московской консерватории... Но бывает и иначе: крупная личность, выдающийся педагог не создает настоящей научной школы... Почему?*

— Сегодня запрос на холоповский — универсальный, активный и деловой профессионализм — абсолютный. Поэтому к Холопову и его ученикам шли и идут. Все зависит и от личности того или иного «мэтра», и от коэффициента его воздействия — что совершенно

не равноценно. У нас, пожалуй, выделяются полифонисты: Кира Иосифовна Южак и Анатолий Павлович Милка — единая когорта. Они занимаются своим делом. Не знаю, насколько сейчас актуальна проблематика гармонии, но ученики идут к Елене Викторовне Титовой — по-моему, прежде всего потому, что она очень живой, умный человек. Хороши Оля Манулкина и Миша Мищенко. Я очень ценю Наталию Александровну Брагинскую. Мне всегда интересно с ней разговаривать, ее читать, ее слушать. Она одарена, привлекательна, в ней есть достойный артистизм, понимаете?

— *Насколько важен артистизм для нашей профессии?*

— Важен, естественно. Артистизм, в котором отражается кипение мысли, душевная энергия, инициатива в мыслительном процессе, — это же само по себе очень привлекательно, захватывает... Но если иметь в виду то, о чем Вы спрашивали — школу, — по результатам заметнее других школа Людмилы Григорьевны Ковнацкой. Она сама очень практична и умна, она не станет заниматься с учениками тем, что не получит выхода в печать, вопросами сугубо «размышленческого» порядка... Она умеет найти нужную тему, связана с издательствами, и ее ученики деловито ориентированы, жизнеспособны. Это здорово!..

Я сам сейчас почти не беру учеников. Не потому что у меня какие-то возрастные дефекты, а потому что приходит поколение другое по мироощущению. Музыка как тайна среди других тайн его мало интересует. «Что люди музыкой зовут?» — как ставила вопрос Анна Андреевна Ахматова. В общении с молодыми нужна другая поведенческая лексика. Хотя меня сейчас, как и раньше, очень хорошо слушают студенты в классе. Они приходят на мои бетховенские семинары.

— *Как меняется аудитория?*

— Степень прагматизма другая. Многое они знают, а многого они уже не знают и не хотят узнать. Они свободны от пальцевого, тактильного ощущения музыки. Поэтому, когда я играю всё, для них это невероятно. А зачем всё играть, когда всё можно услышать в записи? И не объяснить им, что одно другого заменить не может. Что мне недостаточно только услышать запись музыки на диске, не посмотрев её самому, не потрогав пальцами. Вижу — слышу — сам касаюсь инструмента. Это другой контакт.

— *Когда произошло это изменение?*

— Лет тридцать уже. Когда стало легко найти любые записи. Это драгоценно, я сам бросился за ними... Но потом я понял, что такое *пластинка*. В ней есть какая-то странная, несовершенная *подлинность*... У нас с новой аудиторией разное представление о том, что значит слушать музыку, слышать музыку. Я понимаю, что

это неизбежно... Как я, который слушал каждый концерт Рихтера, который бегал на концерты Юдиной, который *этим* формировался, как я могу им это сообщить?.. Я помню то самое «ре», которого Генрих Густавович Нейгауз коснулся в начале Пятнадцатой сонаты Бетховена... Вот это «ре» во мне звучит и сегодня. Шумановская «Крейслериана» Горовица, и опять же это «ре», которое внизу... Этот невероятный испуг, почти испуг (я же не закричал), он во мне остался... Но вот «Крейслериану» Горовица я услышал поздно, «место внутри» уже было занято... Я был потрясен Горовицем, но понимал, что мне бы лет на десять-двадцать раньше его услышать... Я бы другим, наверное, был. Потому что тип его контакта с клавиатурой был для меня совершенно новым, неожиданным.

— *Его легкость?*

— Да, да. Это было немножко «не мое». Но я знаю, кто такой Горовиц. Я знаю, что за этим стоит.

Я помню, как сестра в первый раз взяла меня на концерт в филармонии. Я еще маленький был. Играл Рихтер две си-минорные сонаты — Шопена<sup>21</sup> и Листа. Я помню Рихтера и Дорлиак с романсами Глинки. Я помню Пятую симфонию Шостаковича, которой дирижировал Иосиф Крипс, много лет спустя Десятую, которой дирижировал Герберт Караян. Конечно, не так, как концерты Рихтера, Гилельса, Соколова, но помню... Что я помню? Я помню переживание. Оно меня формировало, оно во мне есть. У нас разный музыкальный опыт с людьми, которые уже не могут этого слышать. И с теми, кто слышит то, что для меня уже — нечто иное.

Надо отдать себе отчет в том, что музыка того корня, той этимологии даже, исчерпалась. Сегодня нет потребности новому Бетховену писать симфонию.

— *А что было тем корнем старой музыки? Что ушло?*

— Я думал об этом. Во-первых, «человеческое, слишком человеческое» — антропоцентрическая основа музыки. Она ведь не органическая ее сторона. Музыка к ней шла. А вот о том, что сейчас происходит, мне трудно сказать. Не только компьютер родился, но и композитор что-то утратил... (Утратил ли?). Рождается новый тип звуковой коммуникации. Тот, прошлый перелом — появление нововенцев — это не сопровождало. В этом плане музыка была традиционна. Она еще выражала эмоциональное переживание. А для понимания теперешней новой музыки требуется другая «оптика», и слуховая, и интеллектуальная...

21

Ошибка памяти: фортепианные сонаты Шопена в репертуаре Рихтера отсутствовали.

Вообще сейчас многое не видишь, многое не замечаешь просто потому, что понимаешь, что каждый день может быть последним.

— *Что приходящее из внешнего мира, какие впечатления радуют вас сейчас?*

— Радует, что приходит студент и говорит: «Помогите...» Я теперь обычно отказываюсь. Но вдруг почему-то соглашаюсь помочь, беру его. Я думаю о себе: что случилось? Но этот момент,— «*вдруг я беру*» — меня радует.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975.
- 2 Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. Издание дополненное, уточненное, исправленное. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2010.
- 3 Бетховен: Сб. статей / ред.-сост. Н.Л. Фишман. Вып. 1, 2. М.: Музыка, 1971–1972.
- 4 Друскин М.С. О научной корректности // Советская музыка. 1989. № 1. С. 59.
- 5 Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М.П. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. ван Бетховена / публикация и исследование А.И. Климовицкого; науч. ред. К.И. Южак. СПб.: РИИИ, Музыкальная школа, 2003.
- 6 Климовицкий А.И. О главной теме и жанровой структуре первого Allegro «Героической» // Бетховен: Сб. статей / ред.-сост. Н.Л. Фишман. Вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 74–100.
- 7 Климовицкий А.И. Музыкальный текст, исторический контекст и проблемы анализа музыки: письмо в редакцию // Советская музыка. 1989. № 4. С. 70–81.
- 8 Климовицкий А.И. Арнольд Шёнберг в Петербурге // Журнал любителей искусства. 1997. № 6–7. С. 55–77.
- 9 Климовицкий А.И. Из петербургских контактов Шёнберга: Сандра Беллинг // Оркестр: сб. статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / отв. ред. Д.Р. Петров. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2002. С. 280–299.
- 10 Климовицкий А.И. Моя война — моя ленинградская блокада // Ленинградская государственная консерватория в годы Великой Отечественной войны: 1941–1945 / ред.-сост. Е.А. Пономарёва. СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2005. С. 63–69.
- 11 Климовицкий А.И. Азанчевский-композитор: К проблеме: феномен «культурного назначения» и «культурного поведения» // Константиновские чтения — 2009: к 150-летию со дня основания Русского музыкального общества: сб. материалов / сост. И.Ф. Безуглова. СПб.: РНБ, 2010. С. 114–136.
- 12 Климовицкий А.И. Слух композитора. Память культуры / науч. ред. С. Наумович. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2022.
- 13 Кон Ю.Г. Вопросы анализа современной музыки. Л.: Советский композитор, 1982.
- 14 Кон Ю.Г. Избранные статьи о музыкальном языке. СПб.: Композитор, 1994.
- 15 Конен В. Дж. Перселл и опера. М.: Музыка, 1978.
- 16 Конен В. Дж., Сапонов М.А. Сто лет музыкальных впечатлений // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 159–165; 1996. № 2. С. 178–192; 1998. № 1. С. 114–125.
- 17 Мазель Л.А. По поводу полемических статей Ю.Н. Холопова // Советская музыка. 1989. № 2. С. 52–55.

*Бобрик О. А.*

**Многоочия**

**Интервью с Аркадием Иосифовичем Климовицким**

- 18 *Холопов Ю.Н.* Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа музыки // Советская музыка. 1988. № 9. С. 73–79; Советская музыка. 1988. № 10. С. 87–94. **193**
- 19 *Царёва Е.М.* Памяти М.П. Мусоргского // Музыка и время. 2006. № 7. С. 9–12.

## REFERENCES

- 1 *Barsova I.A.* Simfonii Gustava Malera [Gustav Mahler's Symphonies]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1975.
- 2 *Barsova I.A.* Simfonii Gustava Malera. Izdanie dopolnennoe, utochnennoe, ispravlennoe [Gustav Mahler's Symphonies. New edition, supplemented, corrected and enlarged]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo im. N.I. Novikova [I.A. Novikov Publishing House], 2010.
- 3 *Bethhoven: Sb. statey [Beethoven: Collection of Articles] / Compiled and edited by N.L. Fishman. Issues 1 and 2. Moscow: Muzika, 1971–72.*
- 4 *Druskin M.S.* O nauchnoy korrektnosti [On scholarly correctness] // *Sovetskaya muzika [Soviet Music]*. 1989. No. 1. P. 59.
- 5 *Igor' Stravinskiy [Igor Stravinsky]. Instrumentovki: 'Pesn' o blokhe' M.P. Musorgskogo, 'Pesn' o blokhe' L. van Betkhovena [Instrumentations: the 'Flea Songs' by Musorgsky and Beethoven] / published and studied by A.I. Klimovitskiy; ed. by K.I. Yuzhak. Saint Petersburg: RIII, Muzikal'naya shkola [Russian Institute for Art History, Music School], 2003.*
- 6 *Klimovitskiy [Klimovitskiy] A. I.* O glavnoy teme i zhanrovoy strukture pervogo Allegro 'Geroicheskoj' [On the main theme and genre structure of *Eroica*] // *Bethhoven: Sb. statey [Beethoven: Collection of Articles] / Compiled and edited by N.L. Fishman. Issue 2. Moscow: Muzika, 1972. P. 74–100.*
- 7 *Klimovitskiy [Klimovitskiy] A.I.* Muzikal'niy tekst, istoricheskiy kontekst i problemi analiza muziki: pis'mo v redakciyu [Music text, historical context, and the problems of music analysis. Letter to the editor] // *Sovetskaya muzika [Soviet Music]*. 1989. No. 4. P. 70–81.
- 8 *Klimovitskiy [Klimovitskiy] A.I.* Arnol'd Shënberg v Peterburge [Arnold Schoenberg in Saint Petersburg] // *Zhurnal lyubiteley iskusstva [Journal of Art Lovers]*. 1997. No. 6–7. P. 55–77.
- 9 *Klimovitskiy [Klimovitskiy] A.I.* Iz peterburgskikh kontaktov Shënberga: Sandra Belling [From Schoenberg's Saint Petersburg Contacts: Sandra Belling] // *Orkestr: sb. statey i materialov v chest' Inni Alekseevni Barsovoy [Orchestra: collection of articles and materials in honour of I.A. Barsova] / Ed. by D.R. Petrov. Moscow: MGK im. P.I. Chaykovskogo [Tchaikovsky Conservatoire], 2002. P. 280–299.*
- 10 *Klimovitskiy [Klimovitskiy] A.I.* Moya vojna — moya leningradskaya blokada [My war — by Leningrad blockade] // *Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya v godi Velikoj Otechestvennoy vojni: 1941–1945 [The Leningrad State Conservatoire in the Years of the Great Patriotic War] / Compiled and edited by E.A. Ponomareva. Saint Petersburg: SPbGK im. N.A. Rimskogo-Korsakova [Rimsky-Korsakov Conservatoire], 2005. P. 63–69.*
- 11 *Klimovitskiy [Klimovitskiy] A.I.* Azanchevskiy-kompozitor: K probleme: fenomen 'kul'turnogo naznacheniya' i 'kul'turnogo povedeniya' [Azanchevsky as a composer. To the problem of 'cultural predestination' and 'cultural behaviour'] // *Konstantinovskie chteniya — 2009: k 150-letiyu so dnya osnovaniya Russkogo muzikal'nogo obshchestva: sb. materialov [Konstantinov Proceedings-2009: to the 150<sup>th</sup> Anniversary of the Russian Music Society. Collection of materials] / compiled by I.F. Bezuglova. Saint Petersburg: RNB [Russian National Library], 2010. P. 114–136.*

- 12 *Klimovickiy* [Klimovitsky] A. I. A Composer's Ear. The Memory of Culture / Ed. by S. Naumovich. Saint Petersburg: Izdatel'stvo im. N.I. Novikova [I.A. Novikov Publishing House], 2022.
- 13 *Kon Yu.G.* Voprosi analiza sovremennoy muziki [Questions of the Analysis of Contemporary Music]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1982.
- 14 *Kon Yu.G.* Izbrannii stat'i o muzikal'nom yazıke [Collected Articles on Music Language]. Saint Petersburg: Kompozitor, 1994.
- 15 *Konen V.Dzh.* Persell i opera [Purcell and Opera]. Moscow: Muzika, 1978.
- 16 *Konen V.Dzh., Saponov M.A.* Sto let muzikal'nikh vpechatleniy [Hundred years of musical impressions] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 1995. No. 3. P. 159–165; 1996. No. 2. P. 178–192; 1998. No. 1. P. 114–125.
- 17 *Mazel' L.A.* Po povodu polemicheskikh statey Yu.N. Kholopova [A propos of Yu.N. Kholopov's polemic articles] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1989. No. 2. P. 52–55.
- 18 *Kholopov Yu.N.* Teoreticheskoe muzikoznanie kak gumanitarnaya nauka, problema analiza muziki [Theoretical musicology as an art scholarship // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1988. No. 9. P. 73–79; Sovetskaya muzika. 1988. No. 10. P. 87–94.
- 19 *Carëva* [Tsarëva] E.M. Pamyati M.P. Musorgskogo [In memory of M.P. Musorgsky] // Muzika i vremya [Music and Times]. 2006. No. 7. P. 9–12.