

В. А. Моцарта⁸. В заключительном разделе первой части Трио ми мажор за 20 тактов до конца части допущена досадная опечатка, к счастью, легко распознаваемая на слух: вместо требуемого ля на сильной доле такта

здесь почему-то красуется соль, да еще и со знаком «бекар»⁹ (т. 223, Пример 7).

К сожалению, примеры подобных чисто типографских ошибок можно легко умножить...

Окончание следует

Литература

1. Михайлов И. Д. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сб. научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. Л.: ЛОЛГК, 1986. С. 59–73.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. 240 с.
3. Петров Н. А. Главное — быть честным по отношению к себе // Piano Forum. 2011. № 2 (6). С. 6–11.

Boris ABALYAN “The Great Culture of Silence”

Interview with Boris Abalyan, choir conductor and Merited Worker of Arts Industry of the Russian Federation. In an interview with Ekaterina Smirnova, head of the Department of the Old Russian Art of Singing of the St. Petersburg Conservatory, specifics of performing Old Russian church chants, their perception by the modern listener, the problems of including chants in concert programs, including the possibility of church chants performance in secular concert halls are discussed.

Keywords: B. G. Abalyan, A. N. Krutchinina, Old Russian Art of Singing, church chant, prayer, choral performance, “Lege artis”.

Борис АБАЛЪЯН «Великая культура молчания»

Интервью с хоровым дирижером, Заслуженным деятелем искусств Российской Федерации Борисом Георгиевичем Абальяном. В беседе с заведующей кафедрой древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории Екатериной Александровной Смирновой обсуждаются особенности исполнения древнерусских песнопений, их восприятие современным слушателем, проблемы включения песнопений в концертную практику, в том числе и возможность звучания церковных распевов в светских концертных залах.

Ключевые слова: Б. Г. Абальян, А. Н. Кручинина, древнерусское певческое искусство, песнопение, молитва, хоровое исполнительство, “Lege artis”.

Борис Георгиевич Абальян — один из самых авторитетных российских хоровых дирижеров, Заслуженный деятель искусств России, профессор кафедры хорового дирижирования Санкт-Петербургской консерватории. Основатель и бессменный руководитель Петербургского камерного хора “Lege Artis”. Хор стал одним из первых петербургских профессиональных хоровых коллективов, регулярно представлявших в России и за рубежом концертные программы из расшифровок древнерусских песнопений. В 1999 и 2001 годах по заказу звукозаписывающей компании Mazur Media коллективом в сотрудничестве с кафедрой Древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории были записаны две антологии средневековых распевов и произведений раннего русского барокко: «Песнопения старинной православной церкви» и «Чистую славно почитим Богородицу».

⁸ Mozart W. Trios, herausgegeben von Ferd. David. Leipzig: C. F. Peters, n. d.

⁹ В качестве примера публикации, где этой опечатки нет, укажем на издание (urtext) Трио под редакцией Вольфганга Рема (Wolfgang Rehm): Kassel: Baerenreiter Verlag, 2015.

О древнерусском певческом искусстве и не только

Екатерина Смирнова. *Борис Георгиевич, сегодня ваш коллектив — один из немногих академических хоров Санкт-Петербурга, в чей репертуар входит древнерусская музыка. Как вы к этому пришли, и как состоялось ваше знакомство с этим искусством?*

Борис Абальян. Началось все с того, что в 1998 году дирекция Пасхального фестиваля обратилась к нам с идеей сделать концерт «Поющие фрески», где в качестве музыкального материала, сопровождающего показ фресок, было предложено использовать древнерусские распевы. Поскольку сочетание слов «древнерусское певческое искусство» было для меня лишь красивым звуко-символом, пришлось сесть за парту. Моему первому учителю в этой области, в то время — заведующей кафедрой древнерусского певческого искусства Альбине Никандровне Кручининой, пришлось потратить некоторое время на то, чтобы преодолеть мою неуверенность, вызванную, в том числе, и незнанием этого музыкального материала. В результате долгой совместной работы по постижению наших древних распевов я потихонечку вошел в этот мир, и он начал мне открываться.

Е. С. *Не было ли вам сложно «перестроиться» после хоровой музыки Нового времени на принципиально другой выразительный мир?*

Б. А. Ухо музыканта, обучавшегося во второй половине прошлого столетия в Ленинграде, в большей степени привычно к гармониям тоника-субдоминанта-доминанта-тоника. Мы представляли себе инструментальную и светскую хоровую музыку русских композиторов XIX века, мы изучали западноевропейскую музыку XVIII–XX веков, но были лишены возможности знакомиться с огромным, богатым пластом русской духовной музыки. Мы слушали, пели, дирижировали Реквием Моцарта со словами «Kyrie eleison». Но спеть «Господи помилуй» не могли. Мы слушали духовные сочинения Бортнянского с текстами для концертного исполнения К. Алемасовой, где Херувимская песнь № 7 была издана под названием «Утренняя песнь», а «Слава Отцу и Сыну» из маленькой трехголосной Литургии звучала как «Славу поем мы солнцу, в нем всей жизни начало». Или № 12 «Тебе поем» из Литургии Рахманинова, который был издан под названием «Тихая мелодия» и исполнялся с закрытым ртом. Хотя сегодня, вспоминая это время, мы все равно должны быть благодарны людям, которые давали нам, пусть в искаженном виде, представление о том, что русская хоровая музыка не только, а может быть даже не столько светская и началась она отнюдь не в XIX веке. Хоровая культура, в которой мы воспитывались, не аскетична по своим выразительным средствам, и прийти после этого пиршества к аскетизму, может быть, и есть высшее «гурманство». В какой-то момент понимаешь, что все эти сложные, смешанные соусы, сочетающие в себе подчас несочетаемые вещи, — это всё изыски. Может быть, лучше хлеб и вода. И вот постепенно появ-

лялся древнерусский музыкальный материал, появлялась культура восприятия этого материала. Это было не теоретическое изучение распевов: мы тут же проверяли с коллективом реальное их звучание.

Е. С. *Повлияла ли эта работа на ваши дальнейшие творческие планы?*

Б. А. Да. После концертов проекта «Поющие фрески» мы довольно быстро записали в Пскове диск «Древние песнопения Православной церкви», целиком состоящий из опубликованных и неопубликованных распевов. Сегодня я понимаю, что это было сделано слишком поспешно. Очень многое из того, что я сейчас слушаю, меня категорически не устраивает, и это естественно, поскольку еще не было необходимого опыта, навыка, знаний этого материала. Плод должен созреть, а потом его надо снимать. Тогда мы сняли плод не созревший.

Е. С. *Вы записали эту работу в замечательном псковском храме XII века. Вам помогли стены этого храма?*

Б. А. Я боюсь таких слов, но это какой-то Божий промысел. Нам посчастливилось записывать песнопения в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря. До 80% сохранившихся фресок в соборе признаны подлинными, они находятся под охраной ЮНЕСКО, и это действительно невероятная красота. Возможно, Вам покажется странным, но стены помещения, где проходят концерты или запись, — разные. Бывают холодные, равнодушные стены, а бывают, как в этом соборе — фантастически добрые. Они не проверяли нас, но принимали любое наше искреннее высказывание. Кстати, вспоминается признание Андрея Арсеньевича Тарковского: «Недавно я получил новую прекрасную квартиру, а жить там не могу... Чувствую, что моих усилий, моей жизни будет недостаточно, чтобы эти новенькие чистенькие стены заселились какими-то душами».

Мы там прожили три дня. Прожили, потому что записи начинались в 10 утра и заканчивались в 9 вечера. И когда мы уезжали, храм не хотел с нами расставаться, и я не хотел с ним расставаться. Более того, там произошла одна история...

Е. С. *Расскажите, пожалуйста.*

Б. А. Это случилось в последний день записи. До отхода автобуса оставалось часа три. Напоследок я оставил стихире болгарского распева «Тебе одеющего светом». Это самая трагичная, самая страшная великопостная стихира Великой Пятницы, в которой поется о снятии Господа с креста. Она потрясающе выразительна. Трагические события, о которых в ней говорится, вовлекают тебя настолько, что ты становишься едва ли не участником драматического действия. И поскольку исполнение этой стихире требует огромной самоотдачи, я боялся, что нам не хватит эмоциональных сил на многочисленные повторы. Поэтому мы ее не очень много репетировали. И вот она звучит... Вдруг на словах «и раздираешься церковная завеса» гаснет свет, слышны страшные раскаты грома, мы в полной темноте и оцепенении, и какое-то мгновение непонятно: где мы, в каком



времени, в каком месте... Как потом выяснилось, пронесся неожиданный, никогда не встречавшийся в этих местах ураган, который «вырубил» свет в половине Пскова, сорвал крыши с домов, повалил деревья. Страшная история. Я понимаю, что это природное явление и исполнение стихир — совпадение, но понимаю разумом. Разум говорит, что природа не может так реагировать на Слово. А вдруг может... И поэтому я бы очень не хотел, чтобы кто-нибудь мне доказал, что это простое совпадение во времени: звучание стихир о смерти Христа и ураган, и что здесь нет никакой причинно-следственной связи. Наоборот, хочу верить в то, что Слово, высказанное или спетое, может рождать абсолютно непостижимое действие, в том числе и физическое.

Е. С. Возможно, вы правы, и Слово, выпущенное в мир, обладает большей силой, чем мы предполагаем. Особенно молитвенное слово. Но тогда скажите мне, пожалуйста, как вы, светский человек, и ваш коллектив, светский коллектив, поете молитву, которая писалась для храма, и поете в светском концертном зале?

Б. А. Нравственные категории, которыми оперирует человек, ежедневно проходящий в храм, и человек, который приходит в храм один раз в год, а то и вовсе не приходит, — на мой взгляд, тождественны. Что такое «хорошо» и что такое «плохо», если вспомнить стихотворение Владимира Маяковского, должны быть одинаковыми для человека верующего и для человека неверующего. Художник, исполнитель, музыкант, верующий он или неверующий, в своем творчестве использует одни и те же категории: добро и зло, любовь и ненависть, прекрасное и безобразное. Если ты не умеешь услышать добро и правду, которая заложена в спетой молитве, значит, ты ее не услышишь и в светской музыке, где также есть идеи добра, красоты и любви. Не может быть любовь по одним законам одна, а по другим — другая. Но, когда ты стоишь на сцене концертного зала и поешь: «Богородице Дево, радуйся...», постигая глубинный, под-

линный смысл Слова, ты молишься. И точно так же ты молишься, когда поешь: «Ave Maria, gracia plena». Иначе ты — нечестен: если ты не молишься, то не имеешь права этого делать. Это — твоя молитва, которую ты возносишь. Но почему, если поешь «Богородице Дево, радуйся» в Церкви — это молитва, а если поешь «Богородице Дево, радуйся» на сцене — не молитва? И та же самая внутренняя установка необходима при исполнении светской музыки. Главное — это побудительный мотив и чистота помыслов. Кроме того, в храмах Православной церкви концерты не проводятся. А древнерусская музыка — это сокрытая красота, и хочется, чтобы она открывалась не только проходящим в храм на службу православным христианам, но и всем жителям нашей многоконфессиональной страны. Не говоря о том, что в Петербурге не так много храмов, где служба сопровождается древнерусской музыкой.

Е. С. Я знаю только несколько таких храмов.

Б. А. Тогда 99% прихожан, которые приходят в другие храмы, никогда не узнают эту музыку.

Воля строки молитвы

Е. С. Древнерусская музыка — это соединение двух начал: поэтического и музыкального. Считаете ли вы, что музыка в древнерусских распевах подчиняется слову?

Б. А. Безусловно, первичным должно быть Слово. И, как правило, так оно и есть. Слово побуждает композитора к поиску правды выражения. А конечный результат определяется даром композитора. В идеале, музыка должна быть конгениальна Слову.

Несколько столетий назад безымянный распевщик обратился к строке молитвы, и в зависимости от того, насколько он чуток, постиг ее и распел. По понятным причинам (несовершенство нотной записи, отсутствие

музыкальных издательств) точно зафиксировать тот или иной вид распева было невозможно. Можно предположить, что над тем распевом, который мы держим в руках, трудился не один, а множество распевщиков, не говоря уже о том, что распевы шлифовало время. Талант и гениальность этого человека «Х», этого неизвестного заключался в том, чтобы создать нечто конгениальное строке молитвы, чтобы воспеть красоту строки молитвы. Он должен был постичь ее высокий дух и распеть ее, не уступая по вложению, по красоте этой строке. И не замутить многоголосием. Следует иметь в виду, что, разговаривая о первичности Слова, мы говорим о Литургическом Слове. На мой взгляд, стихира болгарского распева «Тебе, одеющегося Светом», о которой мы говорили раньше, есть пример конгениальности. Или «Благослови, душе моя, Господа» греческого распева. Недаром Рахманинов использовал его и еще несколько других распевов во «Всенощном Бдении», которое, как я считаю, — вершина в многоголосном распеве Литургического Слова.

Е. С. Вы знаете эту музыку изнутри. Как-то вы говорили, что с каждой музыкой общаетесь по-разному и подходите с разных сторон. Как происходит общение с древнерусской музыкой?

Б. А. Конечно, с каждой музыкой общаешься по-разному, но не потому, что ты разный. Ты — одинаковый. Это музыка разная. И, наверное, тогда-то и может что-то получиться, когда ты постигнешь нечто, заложенное в музыке, и пойдешь за ней. Тогда ты будешь разный. Дело исполнителя лишь быть честным, быть внимательным и быть чутким. Твоя обязанность — служить воле композитора. Другое дело, что каждый исполнитель — это тоже индивидуальный набор неких человеческих и музыкантских качеств. Но исполнение — лишь форма существования воли творца, не больше, но и не меньше.

Е. С. Привлекает ли вас такой непростой для исполнения и восприятия вид древнерусской музыки, как монодия?

Б. А. Да. В первую очередь, ясностью и чистотой. На фоне того разнообразия средств выразительности, которые накоплены к началу XXI века, аскетизм средств художественной выразительности в монодии не превращается в примитивизм. И, вместе с тем, это очень серьезное испытание для современного исполнителя, поскольку традиции, культура, школа исполнения таких распевов ему неизвестна. В монодиях, в распевах трогает ясность, трогает отсутствие всякого украшения, когда мотив позволяет гибко прочесть слово, естественно прочесть, органично прочесть, когда слово не мешает мотиву, а мотив не мешает слову. И тогда мотив проявляет смысл молитвы, помогает постичь ее красоту (и нравственную в том числе). Это как гостинец, лежащий на руке, подарок, не упакованный в яркую бумажку. Вот ты пришел к ребенку, раскрыл подарок и дал ему. Ты не делаешь из этого интригу: что там в упаковке, в коробочке, когда ребенок в нетерпении начинает срывать бумажки, раскрывать коробочку, предвкушая

и волнуясь. Ты просто приходишь и на ладошке ему протягиваешь этот гостинец, не пробуждая в нем не совсем высокие инстинкты.

Очень трогательно двухголосие. Когда начинается четырехголосие — это тоже красиво, но это уже другая эстетика.

Е. С. Вы говорите о гармоническом четырехголосии?

Б. А. Да. В линейном четырехголосии каждый голос ведет свой рассказ, они вместе говорят строки молитвы, но каждый на свой лад. Тут подчас получается очень странная музыка, трудно воспринимаемая ухом, привычным к тонико-субдоминантово-доминантовым соотношениям. Но если взять на себя труд проследить горизонталь, то это очень красиво. А если войти в состояние медитации — тоже очень красиво.

Е. С. Но в строчном многоголосии слово замутнено, там плотная фактура, непривычные созвучия.

Б. А. Строчное многоголосие современники называли варварской музыкой?

Е. С. Смотря какие современники, кому-то это нравилось. Так назвал ее Иоанникий Коренев — проповедник нового, блестящего стиля партесного пения.

Б. А. Строчное пение мне очень нравится. Но я допускаю, что большинство людей может относиться к нему весьма сдержанно, если не сказать отрицательно. Вместе с тем, эта музыка звучит как музыка XX столетия, к которой массовый слушатель тоже относится по-разному. Даже если мы возьмем произведения таких классиков XX столетия, как Стравинский, Хиндемит, Шёнберг.

Е. С. Когда вы дирижируете на концерте, чувствуете спиной реакцию публики?

Б. А. Обязательно.

Е. С. И какова реакция на демественное и строчное пение?

Б. А. У меня не такая уж разборчивая спина, чтобы идентифицировать реакцию на каждый из этих видов... Спиной чувствуешь внимание или невнимание, слушают или не слушают. Но определить и дать какую-то характеристику этого слышания или чувства, с которым слушают — невозможно. Эту музыку слушают — и монодию, и многоголосие, особенно если концерт проходит в хороших условиях. Потому что эта музыка требует антуража. Она должна жить в определенной акустике, она требует определенного освещения, она требует определенной планировки концертного зала, расстояния между слушателем и исполнителем, формы места, где это происходит. Во Франции мы как-то исполняли древнерусскую музыку в концертном зале, сделанном в естественной пещере с каменными, причудливыми стенами, неотшлифованными, необработанными, с какими-то потайными ходами и лазами, с журчащими ручейками, бегущими по стенам. Абсолютно фантастическое «слушальище» и зрелище получается!

Е. С. Подобно тому, как в римских катакомбах звучали псалмы в первые века христианства. А был ли у вас когда-нибудь такой идеальный концерт, чтобы совпало всё?

Б. А. Нет, идеальный концерт — это следующий концерт. Если бы у меня уже состоялся идеальный концерт, наверное, я должен бы был поставить точку. Если бы я посчитал, что я — совершенство, то как дальше жить?

Е. С. *Подчас музыканты, которые приходят на ваши концерты, потом высказывают мнение, что древнерусская музыка должна звучать не так.*

Б. А. Очень хорошо. Я сделал то, что я мог сделать. Кто может лучше — пускай придет и сделает. Хотя понятия «лучше» и «хуже» — они настолько субъективны! Все существует в оценке, а оценка настолько субъективна! Музыка, ее восприятие и исполнение — всегда субъективны. Понятие «объективность» и «исполнительство» противоречат друг другу, их отождествление невозможно. Объективно то, что в скрипичном ключе на первой линейке находится нота «ми». Это объективно и в Финляндии, и во Франции, и в России (хотя и она будет звучать по-разному в зависимости от камертона). Вот то, как ты споешь, или как ты сыграешь эту ноту «ми» — вопрос абсолютно субъективный. Каким прикосновением, с какой силой, с какой идеей.

Е. С. *Но если принять во внимание аутентичное исполнительство? Как вы думаете, применимо ли это определение к вашим интерпретациям древнерусской музыки?*

Б. А. Не знаю. Тут есть легкий путь ответа, а есть и тяжелый путь. Легкий путь ответа: когда я исполняю какую-то монодию, и сидящий в зале человек говорит — нет, он поет неправильно, так нельзя исполнять монодию, — мне всегда хочется спросить: «Сколько лет этому человеку? И он ли автор этого распева? И не он ли первый исполнитель его? И присутствовал ли он при первом исполнении этого распева? И не он ли записывал этот распев?» Потому что вышперечисленное стало бы единственным основанием для утверждения, что так петь нельзя.

Тяжелый путь ответа — это сбор «объективных данных», научно-исследовательская работа, которая позволит исполнителю предположить, как должна исполняться эта музыка. Следует связать происхождение распева с местностью, с акустикой конкретного храма, в котором он звучал, найти в архиве документы о количестве участников хора, изучить местный фольклор, изучить различные виды толкования знаков нотации, учесть место распева в службе. И тогда можно начать делать предположения о том, каким составом следует исполнять этот распев, какие должны быть предельные динамические значения. Кстати, здесь может быть и должен произойти контакт науки и практики, когда музыковеды-историки собирают подобного рода данные и вооружают ими исполнителя. Это объективность. Не говоря уж о том, что есть такое понятие как интонирование. Одну и ту же молитву можно проинтонировать по-разному.

Е. С. *Древнерусское пение — искусство каноническое, и канон достаточно жестко регламентировал творчество. Существовали определенные законы, в рамках которых можно было творить.*

Б. А. Какие бы ни были законы, есть человеческая индивидуальность. Ее, безусловно, можно подчинить, и к этому, наверное, нужно стремиться. Но Всевышний хочет услышать искренность и любовь в твоём произнесении. Как бы ты ни произнес, как бы ты ни проинтонировал, если ты честен в интонации, если ты искренен, и если ты с любовью это произносишь, он примет все.

Е. С. *Но в древнерусских знаках нотации заложены определенные исполнительские приемы. Поэтому там, где сказано «возгласити», там надо возгласить. Там, где сказано «тряхнути» — тряхнуть. Там, где «постояти»...*

Б. А. Вот именно, сколько — «постояти»? А «тряхнути» — с какой силой? Вот это и есть субъективное начало. Поэтому я говорю о диалектике исполнительства. Нет никаких других канонов, кроме воли композитора и обязанности исполнителя реализовывать ее. Но вместе с этой обязанностью у исполнителя есть право оставаться самим собой. Обязанность исполнителя — честно докапываться до авторского замысла и досконально все изучить. Его обязанность — быть профессионально честным. Вместе с тем его право — в силу или в слабость своего слышания, своего ощущения — рассказывать, так или иначе. Это его право. Но именно наличие обязанности у исполнителя должно предотвращать вакханалию, когда он думает: «я исполнитель — что хочу, то и делаю». Ты обязан захотеть сделать то, что захотел сделать композитор. Ты обязан до этого дойти, но имеешь право оставаться самим собой.

Е. С. *Тогда что для вас аутентизм в исполнении?*

Б. А. Бельгийский маэстро, Филипп Херревеге, и английский маэстро, Джон Элиот Гардинер, оба исповедуют аутентичность в исполнительстве. Сегодня они — авторитеты в музыкальном мире, чьи записи достигают вершинного уровня. Давайте послушаем «Рождественскую ораторию» или «Страсти по Иоанну» Баха в исполнении того и другого. Мы услышим, что это абсолютно разные исполнения, хотя и тот, и другой исповедуют аутентизм. Но если считать, что «аутентизм» — это подлинность, следовательно, единственность, тогда исполнения этих сочинений должны быть одинаковыми. Одно должно быть тождественно другому. И если они так различаются друг от друга, так значит, кто-то из них аутентичен, а кто-то нет?! Разумеется, нет, потому что понятие подлинности — субъективно в воплощении. И музыка — это искусство, которое существует в воплощении некоего субъекта. Поэтому, возвращаясь к аутентизму, скажу, что подлинность — не цель, а движение к ней. Эта тема интересная, и я готов как-нибудь к ней вернуться.

Е. С. *Повлияло ли обращение к древнерусской музыке на ваше исполнение музыки других культур?*

Б. А. Думаю, что не повлияло. Поскольку технический прием диктуется конкретным художественным содержанием. И ты ищешь тот прием, при помощи которого можешь выразить именно это художественное содержание. Другое дело, если бы вопрос стоял так: «Отличается ли исполнение десятой монодии от исполнения первой, и повлияло ли исполнение предыдущих

девяти монодий на исполнение десятой?», я бы ответил: «Да, безусловно, повлияло», имея в виду пройденный путь постижения ее (монодии). На бесконечном пути к подлинности десятая монодия — это десятый шаг постижения этой подлинности.

Е. С. Тогда что есть воля дирижера в этом процессе?

Б. А. Это не его воля. Это воля строки молитвы.

Наши соотечественники должны знать, чем можно гордиться

Е. С. К древнерусской музыке неоднозначное отношение и в самой Церкви. Сейчас она находится в пограничном, весьма незаслуженном положении между искусством и Богослужением, потому что ее принимают не все деятели искусства и не все деятели Церкви.

Б. А. Возможно, что состав этих священников неоднороден. Их кто-то воспитывает на каком-то музыкальном материале. Я профессиональный музыкант, и хотя уже много лет занимаюсь хоровым делом, впервые познакомился с древнерусской музыкой не так давно. Может быть, кому-то еще не посчастливилось с ней познакомиться. Или кто-то не дал себе труда вникнуть в это.

Е. С. Так мы оказываемся перед проблемой воспитания и образования, и проблемой именно музыкального образования?

Б. А. А как же.

Е. С. Вам не рассказывали о древнерусской музыке, когда вы учились. В то время образовательная программа подчинялась определенной идеологии, которая не позволяла вводить историю православной музыки в учебный курс. Как вы думаете, стоит ли сегодня вводить историю древнерусской музыки в курс образования музыканта?

Б. А. Это мне напоминает вопрос: «А стоит ли изучать историю древней Руси?», а если шире — стоит ли быть образованным человеком, а если еще шире — благодаря чему человек из населения превращается в гражданина? И с идеологической, и с эстетической точки зрения изучение древнерусского певческого искусства — задача государственной важности. К гордости за отечество человек должен приходить самостоятельно под влиянием изучения всех славных страниц прошлого своей страны. Древнерусское певческое искусство — одно из важнейших составляющих этого прошлого, которое по многим разным причинам сегодня сокрыто, и задача всех неравнодушных людей — вернуть нашему современнику это национальное достояние. Извините за высокий стиль. Наши соотечественники должны знать, чем можно гордиться. Когда мы идем по улице и видим фасад Михайловского замка или Петропавловский собор, мы гордимся: «Господи, какая красота». Древнерусская музыка — это та же самая красота. Но только ее надо раскрыть, расчистить, отреставрировать и дать возможность посмотреть.

Е. С. Дать возможность услышать «великую культуру молчания», как называют древнерусскую культуру в западных странах.

Б. А. Так говорят, потому что у нас нет древней музыки? Нет, теперь я знаю, что у нас она есть. Да, нам было послано это испытание, эти 70 лет, когда отрицалось все, накопленное ранее. Тогда была прервана связь времен. Значит, сегодня надо направить двойные усилия, чтоб ее возобновить, потому что *без прошлого нет будущего*. Наша сегодняшняя действительность только подтверждает это. Имея такое размытое прошлое, мы не понимаем, как и куда нам двигаться. Безусловно, нужно возрождать нашу национальную гордость. Наблюдая сегодня общую картину жизни и состояние культуры, мы понимаем, что пора бить тревогу, потому что совершается преступная небрежность по отношению ко многим вещам. Мы ходим по улицам и видим, как люди себя ведут, слышим, как люди разговаривают. И если повторять вслед за Бродским, что язык — наше всё, в том числе и культура, то, слушая бытовую речь на улице, в метро, в транспорте, мы понимаем, что случилась катастрофа. Я не горжусь тем, что это — мои соотечественники. А когда я слушаю «Украси Твой чертог...» знаменного распева, я горжусь, что живу в стране, где четыре или пять веков тому назад была создана эта красота. И когда я вижу Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове, моя душа поет и радуется.

Е. С. Безусловно, человеку необходимо показать, что он может любить в своей истории. По меньшей мере, удивительно, когда люди, живущие в нашей стране, не знают своих корней.

Б. А. Я согласен, корневая система необходима, она сродни якорю, который держит человека и от чего-то даже удерживает его. Она питает человека, через корневую систему он получает от земли нечто необходимое для своей жизни, и это дает ему силы чему-то подчас противостоять. Нашу корневую систему по разным причинам тщательно уничтожали, и России в этом смысле не повезло несколько раз.

Е. С. Борис Георгиевич, вы — человек творческий, постоянно предлагаете интересные, свежие идеи. Как вы думаете, какие есть пути возрождения нашего культурного прошлого?

Б. А. Еще недавно у меня была идея: построить в Санкт-Петербурге Дом древнерусского певческого искусства, где эта музыка, этот мир мог бы жить. И чтобы каждый житель нашего города мог в любое время года прийти туда и прикоснуться к нему. Необязательно верующий человек, более того, необязательно христианин, а может быть, представитель другой конфессии. Это должен быть зал, похожий на храм в Мирожском монастыре, стены которого расписаны греческими мастерами. Он должен быть с такой же акустикой, очень теплой и близкой, и с такими же чистыми и кристально добрыми стенами. Там должна быть фонотека и библиотека, там должен быть исследовательский отдел, в котором ученые

по крупицам восстанавливали бы то, что за несколько столетий было разрушено. Вот и всё.

Е. С. *Сейчас вы уже остыли к этой идее?*

Б. А. Я не могу долго витать в облаках. Еще немножко посопровствуюсь, но... Как-то мне не удастся, как гласит восточная мудрость, оказаться рядом с ухом правителя. Я никак не могу достучаться до уха какого-нибудь чиновника высокого государственного уровня, который бы поддержал эту идею и сделал ее реализацию возможной. Те чиновники среднего уровня, к которым я обращался, в свою очередь, обращали на меня свой праведный гнев: «А почему вы не посчитали эту идею?», «А почему вы не спроектировали это здание?», «А почему вы не подумали, какие из ныне действующих помещений можно приспособить под этот проект?» После чего я себя чувствовал последним негодяем, потому что занимаю время этого среднего чиновника. Да и мои письменные обращения успеха не имели.

Е. С. *Петербургу немногим более трехсот лет. Возможно, этот город чужд древнерусской музыке?*

Б. А. Город, конечно, чужд. Однако я хочу надеяться на то, что люди нуждаются в этом. Хотя люди — это город, а город — это люди. И ведь то, что в Петербурге так мало солнечных дней в году, не значит, что жителям нашего города солнце вредно. Мы все тоскуем по солнцу. Эти серые, хмурые, постоянно висящие облака — составная часть мироощущения нашего горожанина. Но если бы произошло чудо, и с завтрашнего дня стало не 20 солнечных дней в году, а 120, это не было бы плохо. По-моему, было бы только хорошо. Я не думаю, что строительство Дома древнерусского певческого искусства будет против города или против людей, которые живут в нашем городе. Я думаю, это будет «за», потому что те же самые петербуржцы с удовольствием едут в Ростов Великий и смотрят на древнерусские храмы. Петербуржцы едут в Новгород, где с удовольствием смотрят Новгородский Кремль. Сейчас идет активное строительство новых церквей — тоже чему-то вопреки, скажем, 70-летней истории нашего XX века. Но это хорошо, и пускай таких храмов будет больше.

Е. С. *Сегодня возводят храмы с архитектурным решением под XII–XIII века, под Византийский стиль, а не под Петровское барокко. Видимо, у современного человека есть некая потребность обратиться именно к тем векам?*

Б. А. Грязь и зло есть во все времена, но мне хочется наивно надеяться на то, что грязь не прилипла к этим монодиям, и за семь или восемь веков, что прошли, вся наносная грязь ушла. А осталось только доброе и истинное. Я не идеализирую: в XII–XIII веках тоже убивали, тоже предавали, тоже продавали. Но это как горный ручеек, он ведь начинается где-то... Тает снег, потом образуется струйка воды, и, проходя через камни, эта струйка очищается. Хотя она может в какой-то своей части и мутная, и грязная, но потом все равно очищается.

Е. С. *Наверное, есть еще другой путь — пропагандировать эту идею в концертных программах?*

Б. А. Я с очень большим сожалением могу сказать, что на Западе спрос на нашу средневековую музыку больше, чем в России. Некоторое время назад у нас состоялось несколько гастрольных поездок, в том числе в Швейцарию, Францию, Беларусь и Англию. Предварительно мы посылали разные варианты программ, а концертные залы выбирали, какие программы они хотят услышать. В результате 50–60 процентов концертной программы было построено на древнерусской музыке.

Е. С. *И выбирали именно древнерусскую музыку?*

Б. А. Да. Как написано в рецензии на наш концерт, состоявшийся в рамках ежегодного фестиваля европейской церковной музыки в Schwäbisch Gmünd (Германия), «...оказывается, в России есть не только Чесноков, Кастальский и Гречанинов, и русская церковная музыка началась не с Бортнянского...». И когда они услышали средневековую русскую духовную музыку, она вызвала у них неподдельное восхищение.

Е. С. *Неужели наши музыкальные редакторы настолько не заинтересованы в подобного рода программах?*

Б. А. На сегодняшний день древнерусскую музыку надо пропагандировать. Она сама за себя пока никому ничего не говорит. Повторяю, если даже я, профессиональный музыкант, начал с большой опаской знакомиться с этой музыкой более 20 лет назад. И мне потребовался год или два для того, чтобы войти в нее и, наконец, открыть для себя эту красоту. Если мы сегодня спросим у 100 человек прохожих: «Что такое древнерусское певческое искусство?», как вы думаете, сколько из них вам ответит?

Е. С. *Может быть, кто-нибудь один вспомнит словосочетание «знаменный распев».*

Б. А. Безусловно. Почти уверен, что каждый второй даже напоеет несколько распевов. Верите? И правильно делаете.

Е. С. *Тем не менее, залы на ваших концертах древнерусской музыки всегда полны слушателями. Тогда как же заинтересовать общественность, ведь если эту музыку не исполнять, люди не узнают, что это такое?*

Б. А. На этот вопрос есть единственный ответ — это задача государственной важности. Потому что какой-нибудь банк может спонсировать разовую акцию, например, приезд поп-звезды на один концерт. Пропаганда древнерусской музыки — не разовая акция. Это постоянно действующая программа. Это то же самое, что и необходимость научить каждого жителя читать и писать, научить плавать, научить останавливать кровь. Это — обязательная часть воспитания человека. Только поняв красоту дел твоих предков, сможешь по-иному относиться к тому месту, где живешь. Это место — твоя Родина. И древнерусское певческое искусство — это то, чем ты можешь гордиться у себя на Родине. Таким образом, дать возможность «великой культуре молчания» заговорить, а вернее, запеть, и есть конкретное действие, направленное на реализацию идеи возрождения национальной духовности.

С Б. Г. Абальяном беседовала Е. А. Смирнова