

но и предоставил нам возможность вспомнить музыку, которую все мы когда-то слышали, и познакомиться с редкими записями многих сочинений. Однако ощу-

щение, что мы лишь слегка прикоснулись к увлекательному музыкальному миру нашего современника, пока не исчезло...<sup>4</sup>

#### Литература

1. Кулагина В. Странствующий рыцарь современного балета // Балет ad libitum. 2008. № 3 (12). С. 11–16.

## Peter CHERNOBRIVETS “Self-expression is the only aim of any creative work”

Peter Chernobrivets is a St. Petersburg composer, musicologist, Associate Professor of the St. Petersburg Conservatory, an author of musical compositions for chamber orchestra, instrumental company and solo instruments, and also of the monograph “Basics of musical aesthetics” and academic articles. In an interview, which was held on 18 October 2018, he reminisces about his years of study, talks about his creative works and teaching, reflects on modern music.

**Keywords:** P. A. Chernobrivets, T. S. Bershadskaya, the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, composition, harmony, musical aesthetics, modern music, 20-tone equal temperament.

## Петр ЧЕРНОБРИВЕЦ «Самовыражение — единственная цель любого творческого акта»

Петр Анатольевич Чернобривец — петербургский композитор, музыковед, доцент Петербургской консерватории, автор музыкальных сочинений для различных составов, монографии «Основы музыкальной эстетики», научных статей. В интервью, состоявшемся в октябре 2018 года, П. А. Чернобривец вспоминает о годах обучения, рассказывает о своем творчестве и педагогической деятельности, размышляет о современной музыке.

**Ключевые слова:** П. А. Чернобривец, Т. С. Бершадская, Санкт-Петербургская консерватория, композиция, гармония, музыкальная эстетика, современная музыка, двадцатитоновая система темперации.

*По традиции ежегодно в апреле в Проккофьевском зале Мариинского театра исполняются сочинения Петра Анатольевича Чернобривца. В этом году концерт состоялся 13 апреля. Название этих концертов — «Диалог темпераций» — имеет свое объяснение: в программу входят произведения, написанные в редкой двадцатитоновой системе. Такой непривычный для восприятия строй мало знаком слушателю, однако П. А. Чернобривец настаивает именно на его жизнеспособности. Неординарность мышления композитор и педагог проявляет во всем.*

**Интервьюеры.** Расскажите, как вы «входили» в музыкальный мир?

**Петр Чернобривец.** Мысленно обращаясь к годам детства, могу сказать, что влечение к музыке, желание ею заниматься изначально было очень большим. Я хорошо помню мое отношение к фортепиано как к некоему

божеству (пока еще непостижимому). Но сам дальнейший путь был достаточно традиционен: первые попытки занятий с педагогом — детская музыкальная школа — школа при Ленинградской консерватории — собственно консерватория...

**И.** В вашем роду были музыканты?

<sup>4</sup> Интересующихся читателей адресуем к персональной статье о Николае Авксентьевиче Мартынове на электронном ресурсе «Энциклопедический словарь Санкт-Петербургской консерватории» ([www.conservatory.ru](http://www.conservatory.ru)).

**П. Ч.** К сожалению, свою родословную я знаю не так уж хорошо. Но профессиональных музыкантов в моей семье точно не было. Возможно, это и к лучшему.

**И.** *Желание стать музыкантом-профессионалом присутствовало с самого начала обучения?*

**П. Ч.** Нет, прежде чем сделать свой выбор, я долго и серьезно размышлял. Как и у всех детей, у меня были самые разные интересы. Например, лет в 12–14 я все-ррез увлекался астрономией. Но музыка, в конце концов, «одержала сокрушительную победу».

**И.** *Вас никогда не пугала неопределенность в нашей профессии? Ведь многие музыканты не могут найти себя даже после окончания консерватории.*

**П. Ч.** Нет, никогда. Возможно, это свойство моего характера. Но не стоит забывать, что я рос в другое время — время идеальных представлений обо всем, в том числе и о своей профессиональной жизни. Само слово «карьера» тогда имело исключительно негативный смысл. Меня больше интересовало то, чем я буду заниматься, а не то, кем я буду работать.

**И.** *Были ли у вас сомнения по поводу выбора факультета в консерватории?*

**П. Ч.** Школу-«десятилетку» я закончил по классу фортепиано. Но очень быстро понял, что исполнителем быть не хочу. В какой-то момент я перестал стремиться к выходу на сцену: там мне неуютно, может быть, даже скучно... Я хотел писать музыку и размышлять о ней. Это и предопределило выбор.

**И.** *После победы музыки над астрономией не приходилось ли вам жалеть о сделанном выборе?*

**П. Ч.** Опять же, нет. Конечно, иногда жалко, что я отстранился от многих заманчивых сфер познания, деятельности. Но, с другой стороны, всегда можно найти возможность для приобретения новых знаний, для погружения в иные миры. Сложнее с точными науками, к которым у меня осталась тяга: уже часто не хватает базиса. А вот с обожаемой историей — проще: достаточно лишь погрузиться в книги... Однако моей профессией все равно была и будет музыка.

**И.** *Обращаясь к вашей творческой деятельности, в первую очередь, хочется спросить: как понять, есть ли у музыканта композиторские способности?*

**П. Ч.** Это совсем просто: музыка либо пишется, либо не пишется. И всё. Почти физиологическое свойство. Обычно наличие композиторских данных можно выявить уже в раннем возрасте. У меня они обнаружили быстро, где-то лет с семи. Помню, как ко мне внезапно пришло «озарение». Я стал лихорадочно писать... и выдал какую-то откровенную ерунду. Но от «болезни» творчества так и не излечился.

**И.** *Многие композиторы испытывают психологические (да и не только психологические) сложности из-за боязни публичного показа своих произведений. Знакомо ли вам это?*

**П. Ч.** Дело не всегда в страхе. У меня совершенно иная история. Лет до 35 я принципиально не хотел исполнять свою музыку. И это было связано не с отсут-

ствием уверенности и не с отсутствием возможностей. Просто подобным образом выражалось мое отношение к собственному творческому развитию — в эпоху музыкального хаоса и отсутствия высшей перспективы. Практически всё, что написано в тот период, уничтожено. И нет никаких сожалений. Осознание, что необходим выход «на публику», пришло как-то внезапно: видимо, я внутренне созрел. После этого я уже стал регулярно проводить концерты: один раз исполнить и снова замолкнуть — очень странно...

**И.** *Какие у вас были чувства, когда вы впервые решили показать свои произведения публике? Был ли страх, что вас не поймут?*

**П. Ч.** Мыслей о том, что обо мне подумают, никогда не было. Разумеется, это не полное безразличие к происходящему. И все же некая доля индифферентности присутствует. Я сочиняю, в первую очередь, для себя.

**И.** *Тогда какую цель вы преследовали, решив исполняться? Донесение конкретных идей, самовыражение или что-то иное?*

**П. Ч.** Самовыражение — единственная цель любого творческого акта, и никакой другой цели вообще нет! А идеи донесет сама музыка, быть может, даже наперекор мне. Это была не новая цель. Скорее, возникло новое внутреннее состояние.

**И.** *Успешно ли прошел ваш первый концерт?*

**П. Ч.** Он прошел прекрасно! На моих концертах — особая, камерная атмосфера. Это было уже тогда. Это есть и сейчас. Во многом — благодаря моей публике.

**И.** *Как вы считаете, на начальном этапе нужно подражать состоявшимся композиторам или лучше сразу начинать активные поиски самого себя?*

**П. Ч.** Я не вижу никакой перспективы в декларируемом подражании кому бы то ни было. В любом случае, оно будет осуществляться, но целиком на бессознательном уровне. А «поиск себя» — не просто красивое выражение, но принципиальная необходимость. И одновременно предельно сложный процесс. Особенно в нынешних условиях, когда интонационное поле «переполнено», и при этом стираются индивидуальности. Сейчас — время упоения безликостью. А творец должен быть личностью.

**И.** *Что является для вас как для композитора истинным источником вдохновения?*

**П. Ч.** Исключительно мой внутренний мир.

**И.** *То есть это не что-то внешнее?*

**П. Ч.** Внешнее — лишь очень сильно переработанное, переосмысленное, превращенное в свое личное... У меня есть глубокое убеждение (в том числе научное), что все, что имеет отношение к музыкальному творчеству, целиком проистекает из внутреннего состояния.

**И.** *И у вас не было такого случая, когда, например, прочитали какую-нибудь гениальную повесть и под ее впечатлением создали свое произведение?*

**П. Ч.** Нет. Понятно, что подобные факты играют значимую роль. Но, скорее, все это, опять же, осуществляется бессознательно. Под впечатлением прочитан-

«Самовыражение — единственная цель...»

ного бежать и писать музыку — не для меня. Оно (прочитанное) точно отражается. Как именно — не так важно, я даже задумываться об этом не хочу.

**И.** Вы отказываетесь от разнообразных и ярких названий собственных сочинений. Расскажите, с чем это связано?

**П. Ч.** Это принципиальная позиция. Практически все мои произведения называются однотипно: фигурирует слово «сочинение» и инструментальный состав. Тому есть две причины. Первая — довольно сложное отношение к жанровости. Конечно, внежанровой музыки не существует, но в моей музыке эти истоки весьма опосредованы. Поэтому давать названия, исходя из жанровой характеристики, бессмысленно. Вторая — отношение к содержательности. Отсутствием названия я отрицаю конкретную (и уж точно — вульгарную) смысловую трактовку, давая полную свободу интерпретации слушателю. Никакой программности в моих сочинениях нет, за исключением тех случаев, когда звучит слово. Но тогда музыка представляет одну содержательную линию, а слово — другую. И эти линии могут не совпадать.

**И.** Как вы относитесь к фиксации нотного текста? Насколько детально нужно выписывать все динамические оттенки, акценты и так далее?

**П. Ч.** Безусловно, я отмечаю все необходимые детали. Для меня это — элементарная грамотность. Но приоритеты различны. Например, фортепианную педаль я указываю точно, особенно там, где она нестандартна, а темп очень часто обозначаю условно. Здесь сказывается мое внутреннее отношение к музыкальному времени. Его невозможно до конца «определить», «зафиксировать» на сто процентов. Первоначально я стараюсь поймать его ощущение, но впоследствии оно все равно изменится. Также у меня почти всегда отсутствуют эмоциональные характеристики (по причинам, о которых уже говорилось).

**И.** Таким образом, вы полностью полагаетесь на исполнителей?

**П. Ч.** В большой степени. На репетициях я не советую играть «со страстью» или «с печалью». Я акцентирую внимание на том, каким должен быть звук, чтобы подчеркнуть определенный настрой, как подойти к кульминации, где сделать ускорение, какой тон выделить, где сделать акцент — от этого все эмоции и «пробуждаются».

**И.** Создание очередного сочинения — это результат систематической работы, или оно зависит от наличия вдохновения?

**П. Ч.** Несомненно, важно и первое, и второе. Но я являюсь сторонником систематической работы — настолько, насколько это возможно в сочетании с педагогической деятельностью. Оптимальный выбор времени — вот основное условие, которое обеспечивает комфортность сочинения. Я, например, практически никогда не пишу во время какого-то небольшого перерыва, когда у меня есть свободные 3–4 часа. Чаще всего, выделяю целый день: я должен знать, что у меня нет никаких внешних ограничений, и вообще нет ничего внешнего,



оно должно исчезнуть. Тогда (чаще всего) и является то самое вдохновение.

**И.** Бывает такое, когда на улице или в бытовой суете вдруг рождается мелодия?

**П. Ч.** А как же! Это нормальное явление для любого музыканта!

**И.** А нет ли того самого блокнотика, куда можно будет ее записать?

**П. Ч.** Нет, такого блокнота у меня нет. Процесс сочинения и записи нотного текста осуществляется у каждого по-своему. У меня это сильно связано с пальцевым ощущением, и я всегда пишу за инструментом. По-иному, возможно, для меня некомфортно.

**И.** После написания сочинения есть ли какой-то процесс отбраковки?

**П. Ч.** Я довольно легко уничтожаю свои «опусы». У меня, равно как и у многих других, наблюдается процесс отстранения. Написанное ранее становится чужим, и я подчас уже не хочу исполнять эту музыку, даже сохранять, воспринимая ее лишь как некий факт своей прошедшей деятельности.

**И.** А зачем уничтожать? Можно же сделать редакцию!

**П. Ч.** А зачем исправлять, если можно написать что-то новое? У меня нет ни одной редакции какого-либо собственного сочинения.

**И.** Насколько сложно вам дается сочетание композиторской и педагогической деятельности?

**П. Ч.** В этом нет никаких сложностей. Просто надо организовать свое время. Работа в консерватории позволяет это осуществить достаточно легко. На самом деле, данные сферы хорошо пересекаются.

**И.** Когда у вас появилось желание заниматься педагогикой?

**П. Ч.** Ровно тогда, когда провел первые уроки. Когда я поступал в консерваторию, знал твердо: буду заниматься чем угодно, только не преподаванием! Но однажды мой педагог попросил его заменить. Конечно, я без колебаний согласился. Попробовал... — и эта трясина меня затащила!

**И.** Это были уроки гармонии?

**П. Ч.** В том числе. Сейчас мне кажется, что я их провёл ужасно. Но ученикам почему-то понравилось...

**И.** Ваше мнение о современных студентах? Видите ли вы качественный упадок и, если да, то с чем это связываете?

**П. Ч.** Безусловно, упадок есть, и об этом все знают. Студенты остаются интересными, яркими. Однако катастрофически падает уровень подготовки! Проблема — во многом во внешних условиях, которые становятся все хуже и хуже. Их определяет множество факторов: «особенности» нынешней системы образования, не слишком мудрое управление на самых разных уровнях, общие интеллектуальные и антиинтеллектуальные установки, приоритеты в обществе...

**И.** Что вы думаете по поводу отношения нашего государства к культуре?

**П. Ч.** Отношение... Наверное, не особенно хорошее. Большой поддержки культура не ощущает. Но если ей не вредят, это уже неплохо.

**И.** Вы — ученик Татьяны Сергеевны Бершадской, которая в научной деятельности развивала и продолжает развивать петербургскую музыкально-теоретическую школу. Относите ли вы себя к той же школе, насколько вы придерживаетесь ее основ в научной и педагогической деятельности? Нужно ли их прививать студентам? Насколько сильно это может ограничить их кругозор?

**П. Ч.** Ограничивать студентов точно нельзя! Нужно, как минимум, представлять и пояснять самые разные, подчас противоположные взгляды. И в то же время необходимо быть приверженцем и последователем определенной школы, в моем случае — ленинградской-петербургской. К сожалению, у нас сейчас в этом отношении есть определенные проблемы...

**И.** С чем это связано?

**П. Ч.** Это вопрос глубокого анализа. На нынешнем этапе взаимодействие, диалог музыкально-теоретических школ (прежде всего, московской и петербургской) осуществляется достаточно вяло и подчас формально. В провинции профессионалы перестают фиксировать даже различия их базовых положений. Московские и петербургские теоретики общаются между собой, выступают вместе на конференциях, печатаются в одних и тех же сборниках. Но спор, отстаивание своей позиции (в хорошем смысле!) возникает все реже и реже. Человеческого конфликта, в принципе, быть не должно. Однако конфликт школ необходим. Он провоцирует естественные, живые процессы научного развития. Сейчас очень модно говорить: «Когда же, наконец, мы сядем и договоримся

об общей терминологии, об общих подходах!» Если сия фантастическая идея «договора» когда-нибудь воплотится в жизнь, это будет началом конца российской теории музыки. Всегда должны быть разные точки зрения.

**И.** А из-за чего утерян этот продуктивный диалог?

**П. Ч.** По моему мнению, причиной является как раз позиция Петербурга. С точки зрения активности, организованности, Москва настолько сильно нас превзошла, что подчас становится страшно.

**И.** Каковы сферы ваших научных интересов?

**П. Ч.** Для меня есть несколько приоритетных направлений. Первое — классическая теория музыки: учение о гармонии, о музыкальной форме, в самом широком смысле. Отдельная, очень важная область — теория музыкального стиля. Проблеме стиля и стилистики была посвящена моя кандидатская диссертация. Второе — музыкальная эстетика. Свои взгляды в данной сфере я обобщил в монографии «Основы музыкальной эстетики». Одновременный интерес к этим двум направлениям не является случайным. Познание оснований музыкальной системы (задача теории музыки) и познание глубинного смысла музыки, музыкальных процессов (задача музыкальной эстетики)... Ведь это, по сути, взаимосвязано. Но есть и третье, особое направление, которое очень сильно предопределено моими творческими, композиторскими идеями — исследование альтернативного строя: двадцатитоновой равномерной темперации. Развитие теории микротоновой музыки в целом актуально. Эта область музыковедения развивается стремительно, особенно на Западе. Но я сознательно обратился к не самому «популярному» музыкальному строю. В системе двадцатитоновой темперации пишут мало, к ней обращаются не так уж часто. Вместе с тем, я вижу, ощущаю ее перспективность. И, более того, сам регулярно пишу произведения в этом музыкальном строе. Откуда подобная уверенность? На данный вопрос сложно ответить кратко. Скажу одно: выбор подсказан как системным анализом, так и естественным творческим опытом. Какова «судьба» этого музыкального строя, покажет время. Но его освоение и исследование для меня чрезвычайно значимо.

**И.** Как вы расцениваете профессию педагога? Это, как говорят, призвание? Или педагогом может быть каждый при определенном стечении обстоятельств?

**П. Ч.** Я не стану расписываться за каждого. Но, скорее, выскажу прагматичный взгляд: в нашей профессии не-педагог — большая редкость. Есть случаи, когда музыковед — только исследователь, но они очень редки и, я бы сказал, специфичны. Определенно: нельзя быть «чистым» теоретиком. Об этом говорил еще Римский-Корсаков. Теоретик и больше никто — это абсолютная ущербность. Он должен быть еще и практиком: исполнителем, композитором, педагогом — согласно своим способностям и интересам.

**И.** Какую роль, на ваш взгляд, сыграло разделение теоретико-композиторского факультета нашей консерватории на музыковедческий и композиторский?

**П. Ч.** Это была плохая идея. Сейчас существует «факкультет композиции и дирижирования» — это что, лучше? Конечно, естественное взаимодействие все равно сохраняется: мы не относимся к единой формальной структуре, но все равно творчески общаемся, контактируем. Однако хочется еще большего «сопряжения». Учитывая хотя бы тот факт, что многие композиторы преподают теоретические предметы, а среди теоретиков я — точно не единственный, кто пишет музыку. Кроме того, нельзя забывать и нарушать традиции российско-консерваторского образования: музыковед воспитывается во многом в атмосфере реальной практической деятельности, а не в кабинетных условиях. И самая тесная связь, конечно же, должна быть с композиторами. Я учился на теоретико-композиторском факультете. Возможно, через некоторое время он вновь восстановится.

**И.** Качественное образование давало вам возможность уехать за границу. Возникало ли такое желание?

**П. Ч.** Нет, вроде бы, не возникало. Тем более что музыканту-теоретику в таком случае надо либо многое поменять в своем мировоззрении, либо очутиться в профессиональной изоляции. В теории музыки осталась некая стена между нами и Западом. Там — иная система. Мы часто говорим на разных языках (не только в лингвистическом понимании). И это хороший пример, который показывает, что далеко не всякое взаимное отстранение связано исключительно с политикой.

**И.** По мнению некоторых музыковедов, в том, что у нас нет того самого диалога с Западом, нет обмена достижениями в области музыковедения и применения этих достижений, проявляется застой нашей внутренней системы.

**П. Ч.** Отсутствие общения — это, в любом случае, плохо. Надеюсь, что данный процесс (и не только формальный!) пойдет более активно. Но он должен быть, по крайней мере, взаимным. Наша музыкально-теоретическая система — далеко не самая худшая и не самая отсталая.

**И.** Можете ли вы выделить своих любимых авторов?

**П. Ч.** Как ни странно, сейчас я уже затрудняюсь ответить на этот вопрос. В юности я сразу мог сказать, кто является моим кумиром. Теперь буду слишком долго размышлять... Мне, пожалуй, легче назвать кого-то нелюбимого, не «моего». Просто отношение стало иным, более «отстраненным»: я ощущаю собственное проявление в разном, но не в чем-то одном. Думаю, это свойство нашей эпохи.

**И.** Поясните, о каком ее свойстве вы сейчас говорите.

**П. Ч.** Она вбирает в себя материал из разных миров, из разных времен, перерабатывает, поглощает его. Хотя результат... становится подчас неожиданным. В этом и суть, и особая сложность восприятия музыкальной современности. Посмотрите: какую часть репертуара занимают произведения, написанные в XXI веке? Предельно малую, если мы говорим о музыке «академической».

(На самом деле, ей нет даже адекватного названия: «академическая», «серьезная», «профессиональная» — все это терминологически некорректно.) И мы пытаемся обрести собственную сущность внутри невероятного нагромождения, хаоса, столкновения — прошлого и настоящего, «низменного» и «высокого», индивидуального и массового. Это очень неудобные условия для формирования авторского стиля. Но это данность, от которой никуда не уйти.

**И.** А как вы относитесь тогда к массовой, легкой музыке?

**П. Ч.** Так, как к ней надо относиться. Как к фону. Фон, который я не отвергаю, если он качественный. Но специально обращаться к нему никогда не буду. У меня нет желания слышать и слушать подобные произведения. Однако если они являются своеобразным «сопровождением», и я понимаю, что они написаны профессионально, приятны для слуха... значит, они уместны.

**И.** И этот «крен» в сторону популярной музыки вы воспринимаете отрицательно?

**П. Ч.** Это часто обсуждаемая проблема. На самом деле, «засилье» массовой культуры наблюдалось в любую эпоху. Хотя, быть может, сейчас (по объективным причинам) данный процесс осуществляется более активно, чем когда бы то ни было. Рождает ли это проблему? Рождает. Но, на мой взгляд, она столь же актуальна, как и проблема соотношения звучащего музыкального материала прошлых веков и настоящего. Современное интонационное поле имеет сложнейшую структуру, кроме того, оно предельно конфликтно. И в чем-то данная ситуация даже тревожна, с точки зрения стилевой цельности искусства нашего времени.

**И.** Как вы думаете, есть ли выход из этой ситуации?

**П. Ч.** Выход может быть только естественным. Сейчас мы наблюдаем завершающую стадию изрядно затянувшегося стилевого этапа. Как показывает исторический опыт, наступление нового стиля — резкий слом, смена очень многих ориентиров. По всем показателям, это произойдет скоро, потому что есть определенный временной лимит. Полтора века — наверное, максимум для цельной и стабильной эпохальной системы. Однако прогнозы делать очень сложно. Глубочайшее заблуждение — считать, что при завершении, например, эпохи Венского классицизма для современника было очевидно, в каком направлении будет осуществляться дальнейшее развитие искусства. Соответственно, и мы ничего не знаем о том, что будет дальше, кроме самых общих характеристик: предполагается снижение напряженности звучания, уменьшение количества диссонансов, частичное утверждение отношений мажоро-минорной системы. Но разве в этом суть? Ведь ожидается не возвращение старого, а возникновение чего-то нового. Каким будет это новое? Принципиально иным — будет наверняка.

С П. А. Чернобривцем беседовали  
А. Н. Палёва и А. В. Теплинский