

**Виктор Екимовский:
индивидуальность и самобытные проекты!**

Много добрых плодов принесло сотрудничество известного композитора, общественного деятеля, кандидата искусствоведения, секретаря Союза композиторов России Виктора Екимовского с Христианским центром «Логос». Наш корреспондент, преподаватель Института духовной музыки Руслан Гольцов попросил композитора ответить на вопросы, интересные для читателей журнала.

Руслан Гольцов. Как мне известно, Вы уже многие годы плодотворно взаимодействуете с Евгением Гончаренко, президентом «Логоса». Ваши сочинения, аранжировки и инструментовки звучат в церквях ЕХБ и на фестивалях христианской музыки. Думаю, что многим верующим будет весьма интересно и даже полезно познакомиться с Вами поближе, узнать о Ваших совместных трудах, о Вашем творческом «кредо» и взглядах на искусство.

Виктор Екимовский. Наше сотрудничество с Е. Гончаренко поначалу было строго деловое. Он предложил мне инструментовать для своего состава некоторые произведения классиков, а именно, тот репертуар, который исполняется церковными хорами. Видимо, что-то удалось, так как сотрудничество продолжается более 25 лет. За это время сделано много инструментовок разной музыки, не только классической. Многие поместные регенты из регионов предлагали свои сочинения к изданию и мне приходилось их дорабатывать. Достаточно интересной была работа, связанная с написанием инструментовок произведений авторов Рона и Патриции Оуэнс (США), в частности, с постановкой музыкальной драмы «Оплачено сполна». Как-то Е. Гончаренко предложил мне: «Может, сам что-нибудь напишешь?» и дал текст молитвы Франциска Ассизского. Помню, прочитал текст, он мне очень понравился. Однажды у меня появилась мысль и идея произведения на текст этой молитвы. И в течение трех дней я отработывал «Молитву Франциска Ассизского». Это одно из немногих моих сочинений, решенное в традиционном ключе, поскольку ближе скорее к богослужебному репертуару, а не концертному. У нас с Е. Гончаренко дружеские отношения, и я не раз участвовал в разных его проектах. Не один год читал лекции в Институте духовной музыки, в журнале «Логос» были мои публикации.

Р.Г. Скажите, чем определился Ваш жизненный выбор? Почему Вы решили связать судьбу с музыкальным искусством – и с композиторским, и с музыковедческим?

В.Е. Наверное, это получилось случайно. В моей семье не было музыкантов. Отец был военный, мать — врач. Меня отдали в музыкальную школу, там все мне давалось легко, но учился я без особого интереса. Когда окончил школу, то надо было решать, что делать, и родители склонялись к тому, чтобы я поступил в музыкальное училище, и я поступил. Там была совсем другая музыкальная атмосфера. И спустя год-два музыка для меня открылась уже совсем в ином свете. Я начал её сочинять и тогда же понял, что это мое призвание.

Р.Г. По окончании музыкального училища Вы продолжали образование? Где?

В.Е. Я поступил в институт им. Гнесиных. Композицией занимался в классе А.И. Хачатуряна, а с третьего курса дополнительно учился в классе музыковедения у профессора К.К. Розеншильда. Я всегда интересовался современной музыкой, и Розеншильд направил меня на изучение французской музыки (кстати, он сам её очень любил), в частности, творчества Оливье Мессиана. В то время это был весьма рискованный шаг, ведь это был конец 60-х годов. Мало того, что Мессиана считали авангардистом, так все его сочинения были ещё связаны с религиозной тематикой. Тем не менее я успешно написал диплом о Мессиаане, и спустя годы поступил в аспирантуру Ленинградской консерватории с той же темой. В те годы о Мессиаане у нас никто никогда

не писал. И в результате исследования получилась целая книга. Она вышла в свет в тот период, когда у нас жестко осуждалась как религия, так и авангардизм.

Всю мою жизнь я пишу музыку. Это для меня главное. Музыка должна всегда открывать что-то новое, чтобы это было интересно слушателю, и, конечно, чтобы это было интересно мне.

Р.Г. Я знаю, что Вы, закончив Гнесинский институт, вскоре создали произведение, эпатировавшее публику тем, что оно было очень похоже на Бранденбургские концерты И.С. Баха.

В.Е. Когда слушаю музыку, я стараюсь её проанализировать. В результате такого изучения произведений И.С. Баха я был поражен тем, что его музыка предвосхитила новые веяния в искусстве: он пытался сделать то, что в его эпоху не делали – перекрещивания голосов, гармонические сопоставления и многое другое. Работая в одном стиле, он легко выходил за его рамки. У меня возникла, по тому времени, казалось, сумасшедшая идея – написать «баховский» концерт с «ненормативными» музыкальными элементами. И я создал музыку, в которой появляются переменные размеры; в полифонии голоса перекрещиваются, диссонируют; использовал «небаховские» гармонические сопоставления. В целом, в рамках стиля оказалось, что все это работает. Продвинутому слушателю, знающему музыку, интересно будет увидеть на такой стилистике какие-то ненормальности. После премьеры этого сочинения мои друзья в шутку так его и называли «Седьмой Бранденбургский концерт». В одной из газетных рецензий запечатлелось это название.

Р.Г. Вы шли против течения?!

В.Е. В те времена в СССР было очень сильное разделение в музыкальной среде. Противостояли две группы. Одна – традиционная, советская, идеологическая, а другая – новаторская, авангардная.

Специалисты, в основном композиторы моего окружения, их было мало, но они понимали мои поиски. Официальные круги ругали нещадно всё моё творчество, не только «Бранденбургский концерт». Помню, в одной рецензии было написано: «Недоумение вызвало новое произведение Екимовского...» Вот с такими «недоумениями» я и ходил много лет...

Р.Г. Ваше творчество многогранно. Оно охватывает широкий круг жанров и образов. Многим хорошо известны такие Ваши сочинения, как «Лебединая песня», «Лунная соната», «27 разрушений», являющиеся, по сути, образцами жанротворчества. В этом плане особый интерес вызывает сочинение «Иерихонские трубы», написанное на Библейский сюжет. **Что для Вас означает «религиозная музыка» и по каким критериям её можно отделить от богослужебной и светской?**

В.Е. Я понимаю так, что богослужебная – это та музыка, которая предназначена для богослужений, а не для концертного исполнения. К примеру, О. Мессиян (Франция) написал «Три маленькие литургии» для хора и оркестра. Вокруг этого сочинения разгорелся страшный скандал: с одной стороны, это религиозная музыка, а с другой стороны, и по стилистике, и по музыкальному языку она очень авангардная, она выходит за рамки того привычного, что исполняется в церкви. Правда, сам Мессиян говорил, что его «Три маленькие литургии» на своем месте и в церкви, и в концертном зале [см. «Логос» №1, 2000. С. 44-45]. Я думаю, что каноническая музыка существует для богослужения, а религиозную надо понимать шире. Могут быть религиозные сюжеты, тексты. Так, многие композиторы писали сочинения на тексты «Песнь песней». Это уже некая разменная монета, на эти тексты пишут все. Видимо, музыка, написанная на религиозный сюжет, как и любая другая, может исполняться в концерте. В церкви же, особенно в ортодоксальной, со сложившимися и устоявшимися музыкальными канонами, должно соблюдать эти каноны. Здесь не место «слегка религиозной» музыки. Когда О. Мессияна спрашивали: «Что такое религиозная музыка», - он с долей юмора говорил, что «Реквием» В. Моцарта - это религиозная музыка, а Ш. Гуно со своими мелодиями — это

менее религиозная музыка, и складывается впечатление, что Ш. Гуно ходил в церковь в шляпе. Можно на один и тот же текст написать совершенно разную музыку – и светскую, и религиозную, и богослужебную.

Р.Г. Как композитор, что бы Вы порекомендовали тем верующим, которые сочиняют церковную музыку?

В.Е. В принципе это мое личное впечатление, что чисто баптистской музыки не существует. Существуют, конечно, тексты, которые близки данной конфессии, – это да. Однако музыкальный ряд (на территории России) до сих пор не закрепился, потому что не было композиторов, которые именно в этом направлении начали бы разрабатывать новые идеи. Я так понимаю, что баптистская музыка «всеядна», в ней может быть всё – и западное влияние, и восточное. Благородная, высокая, красивая музыка может исполняться в храмах. Наверное, надо стремиться к тому, чтобы она была чиста по своим помыслам и глубока. Ещё я бы посоветовал, поскольку в основном в данном случае музыка связана с текстом, аккуратнее относиться к тексту. Много бывает текстов плохого качества, т.е. гимн звучит красиво, а текст поэтически слаб.

Я уже имею большой опыт и определяю качество текста по своим ощущениям. К тексту должны быть предъявлены определенные требования, критерии. Даже если по смыслу тексты хороши, нужно, чтоб они были и сделаны хорошо. Я говорю о технической стороне. Тексты должны быть поэтически совершенны! Часто композиторы не думают о том, что текст не сделан профессионально. Как правило, это оказываются даже не стихотворения, а свободные тексты, сво-



На снимке (слева направо): председатель Российского Союза ЕХБ Юрий Сипко и композитор Виктор Екимовский.

бодные стихи. Встречаются такие сочинения, где композитор идет за текстом, а текст-то не рифмованный, и поэтому музыкальная структура становится зыбкой, форма без четких устоев, без четкой сетки. Миллионы раз могут быть повторены субдоминанта, доминанта... «как идет, так и идет». Я призываю всех, работающих в этой области, быть очень требовательными к музыке, к тексту. Это очень важно! Вполне возможно, что это и является причиной, из-за которой не вырабатывается стилистика баптистской музыки. Может, я немного резко говорю, но мне так видится.

Р.Г. В своих научных работах многие музыковеды, к примеру, В.Н. Холопова, Т.В. Чередниченко, С.В. Шип определяют несколько критериев для оценки качества музыкального произведения. Во-первых, это наличие новизны, во-вторых, насколько полно раскрыт замысел композитора и создан художественный образ, в-третьих, тематическая яркость. На какие критерии Вы ориентируетесь в своем творчестве?

В.Е. В принципе, я согласен с данными критериями оценки качества музыки. Что касается «новизны», то для меня это главная позиция. Я считаю, что произведение кем-либо создаваемое (не важно, поэтическое или музыкальное) должно нести что-то новое. Зачем повторяться? Почему сейчас у нас очень много традиционной музыки (имею в виду академическую)? В Московском Союзе композиторов более 400 членов. Это целая «армия», и нельзя ждать, что каждый будет придумывать что-то новое, хотя некоторые даже не ставят такую задачу... И это меня сильно печалит. Композиторов, которые по-настоящему желают сказать свое, новое слово, очень мало. Их всего десятка два-три. Остальные «шлепают» свои симфонии, квартеты и т.д., которые практически никому не нужны, они неинтересны, это вторичный материал.

Относительно таких критериев, как раскрытие замысла и заявленного художественного образа, хотел бы отметить некоторые любопытные моменты в современном искусстве. Сейчас музыка находится в таком состоянии, что просто симфонию или сонату не пишут, а почти всегда пишут с каким-либо названием или идеей. Очень важно, чтобы название соответствовало этой идее и чтобы слушатель, прослушав произведение, почувствовал это состояние.

Что касается тематической яркости, то тут сложнее. В некоторых сочинениях современной музыки может не быть тематизма. Образ, материал, фактура – очень важны. Яркость зависит от того, придумал ли композитор что-нибудь новое. Приведу простой пример: на фортепиано уже нельзя сыграть такой аккорд, которого ещё не было, а значит, нужно искать что-то другое: хотя бы новую цепочку аккордов. Почему возникла шёнберговская додекафония? Потому что Шёнбергу надоело, что все вертится вокруг тоники, доминанты, субдоминанты, и как ни возьми звуки, все равно, в сущности, будет именно это же (мотивы, конечно, будут разные). И он сделал совершенно абстрактную систему, которая в какой-то момент двинула музыку вперед. Сейчас же данная система начинает тормозить развитие музыки. Мне кажется, что яркость материала больше связана с технической стороной... Нужно изобретать, придумывать!

Р.Г. Двадцатый век был богат новыми эстетическими тенденциями в музыке. Это и обращение к прошлому - неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм, и освоение новых, авангардных техник композиторского письма. Эпоха постмодернизма, что это такое? Что, на Ваш взгляд, происходит в современной музыке? Что актуально, какие тенденции преобладают?

В.Е. **«Постмодернизм» можно очень просто определить – это синтез того, что раньше никогда не смешивали. Сейчас очень трудно найти что-то новое. На эти вопросы достаточно сложно ответить однозначно. Нет сейчас единой стилистики, нет единого направления, да и новых направлений – совершенно новых – особенно не видно.** Последнее из «новых» – это **минимализм**, который появился ещё в середине XX века. Минимализм стал «революционным» прорывом (и даже сейчас в нем ещё работают), на его фоне уже не так ярко смотрятся достижения последних десятилетий: концептуализм, постмодернизм и т.д. Сейчас время, как я называю, *«индивидуальных проектов»*, т.е. единичных сочинений, когда композитор может не важно в какой стилистике, не важно какими средствами создать новый музыкальный образ в определенном развитии, непохожий на то, что было раньше. И второй раз такой образ повторить нельзя. Композитор должен думать о том, чтобы каждое его сочинение представляло определенный интерес. Открыть новую стилистику сложно, практически невозможно. Последние лет десять это показали. Когда кто-нибудь придумает, то мы увидим, а пока ничего кардинально нового не наблюдается. Поэтому нужно стремиться писать музыку необычную, новую, не существовавшую ранее, в полном комплексе. Написать всего лишь новую мелодию, гармонические соотношения, фактуру – нельзя. Я считаю, что можно удивлять и доставлять удовлетворение слушателям только «индивидуальными проектами».

Р.Г. Завершая нашу беседу, поясните, пожалуйста, подробнее, что такое «индивидуальный проект» на примере Ваших сочинений.

В.Е. Примером такого «индивидуального проекта» может быть пьеса «В созвездии Гончих Псов» для трёх флейт и магнитофонной ленты. На магнитофонную ленту записан белый шум. Три исполнителя на флейте расположены вокруг стола, на котором лежит партитура в виде круга. У музыкантов почти идентичные партии, тянется одна нота, и после идет форшлаг, всплеск, как бы мерцание звездочек. Музыканты могут это играть сколько угодно по времени, пока им не надоест (от 5 до 25 минут). При этом подразумевается некоторая театрализация - в зале и на сцене гасится свет. В этом произведении нестандартный подход к графическому оформлению нот, театрализация, да и сама музыка никогда не будет одинаковая, потому что музыканты играют не синхронно. Вот, пожалуйста, пример проекта, его повторить нельзя.

В прошлом году у меня появилось новое сочинение «Тризна по Финигану», по роману английского писателя Джойса «Поминки по Финигану». В своем романе Джойс делает с языком такие вещи, что даже сами англичане не всегда понимают. Этот роман вообще непереводаемый на другие языки. И это революционное отношение к языку (30-е годы XX в.) мне захотелось перевести в музыкальный контекст. Такая идея у меня возникла в связи с тем, что мне предложили написать сочинение для петербургского трио, состоящего из трех электроинструментов – электроскрипки, электроальта и электроконтрабаса. В целом получилось много интересного, а главное – это сочинение ни на что не похоже, и по языку (особенно в средней части), и по составу инструментов. Само сочинение производит зловещее впечатление. Вот пример ещё одного «индивидуального проекта», связанного и с литературой, и с общей концепцией разрушения языка (литературного, музыкального), мышления, сознания.

Ещё один пример, это произведение «Балетто для дирижера и любого состава музыкантов». В этом произведении нет нот, а есть графическое обозначение жестов дирижера. Музыканты сидят спиной к залу и играют то, что показывает им дирижер (он стоит лицом к залу) и из этого складывается музыка. Первое исполнение сочинения вызвало смех. Как ни странно, «Балетто» со временем стало часто исполняться, в том числе и за границей. Это произведение я считаю примером удачной находки «от чего рождается музыка», это совершенно обратный ход. Тут все наоборот: дирижер неизвестно чем дирижирует, а на его движения музыканты реагируют, как хотят.

«Логос», № 1, 2008. С. 38 – 41.