



Татьяна Курьшова

Диалоги
о музыке
перед
телекамерой



Вы держите в руках книгу профессора Московской консерватории, доктора искусствоведения Татьяны Курьшовой, в которой рассказывается о встречах с известными музыкантами и режиссерами в авторской передаче



МЕМУАРЫ

Татьяна Курьшшева

Диалоги о музыке
перед телекамерой

act
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА
2005

УДК 654
ББК 76.032
К93

Серия «Мемуары» основана в 2005 году

Оформление и компьютерный дизайн С.Е. Власова

Печатается по заказу
Федерального государственного образовательного учреждения
высшего профессионального образования (университета)
«Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»

Подписано в печать с готовых диапозитивов заказчика 10.11.05.

Формат 84×108¹/₃₂. Бумага газетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 18,48. Тираж 3000 экз. Заказ 171.

Курышева, Т.А.

К93 Диалоги о музыке перед телекамерой / Татьяна Курышева. — М.:
АСТ: АСТ МОСКВА, 2005. — 349, [3] с.: 32 л. ил. — (Мемуары).

ISBN 5-17-029397-6 (ООО «Издательство АСТ»)

ISBN 5-9713-1686-9 (ООО Издательство «АСТ МОСКВА»)

Вы держите в руках книгу профессора Московской консерватории, доктора искусствоведения Татьяны Курышевой, в которой рассказывается о встречах в телестудии со многими известными музыкантами, режиссерами. Время встреч — 1984—1988 годы, когда на Центральном телевидении она вела авторскую передачу «Музыка наших современников». Размышления известных людей — гостей передачи — о новой музыке и музыкальном театре, об исполнительском искусстве, «о времени и о себе» раскрываются перед читателем в увлекательной форме непосредственных бесед — диалогов с автором.

УДК 654
ББК 76.032

ISBN 985-13-6845-8
(ООО «Харвест»)

© Т. Курышева, 2005
© ООО «Издательство АСТ», 2005

«Если представить себе всю сегодняшнюю, немалую по объему, продукцию музыкальной редакции Центрального телевидения в области серьезной музыки в виде некой пирамиды, то на ее острие будет одиноко возвышаться «Музыка наших современников» — самая редкая из программ. Она должна была выходить раз в квартал, практически появлялась реже, пока наконец совсем не исчезла. А жаль!

Пусть не часто, но существовал на малом экране серьезный, неспешный диалог ведущей, доктора искусствоведения Т. Курышевой с нашими крупными композиторами, среди которых особенно интересен был Р. Шедрин. Разговор шел о творчестве, о сложных задачах и языке современной музыки, ее месте в нашей жизни. Все это — на материале конкретных произведений, о коих говорилось профессиональным, но вполне доступным, образным языком.

Словом, жаль, что толковая, культурная, нужная передача пропала с телеэкрана...»

«Московская правда», 29.07.1988 г.

Хождение в ТВ

Монолог автора: десять встреч с современниками

Все началось весной 1984 года, когда мне предложили создать на Центральном телевидении новую музыкальную передачу. О современной музыке, о современных композиторах академического направления. Это были годы, когда только начинали дуть первые ветры грядущей перестройки. И возможность говорить с телеэкрана о новой музыке, серьезной, профессиональной, а главное, предлагать ее слушать — в этом было нечто непривычное, даже революционное.

Широкая публика со всем тем, что задумывалось показывать, естественно, была мало знакома. Да и вообще новая музыка в отличие от нового кино и даже нового изобразительного искусства и литературы была в значительной мере *terra incognita*. Что греха таить, она не находилась в сфере художественных интересов даже многих любителей музыкального искусства. А здесь появлялась возможность не только познакомить с новыми исканиями более широкий круг слушателей, попытаться заинтересовать их, но и как бы заглянуть в творческую лабораторию художников, которые рядом. Замысел мне подсказал и название нового цикла — «Музыка наших современников».

«Современниками», принявшими участие в передаче, стали не только известные музыканты — композиторы, испол-

нители, дирижеры, но и режиссеры-постановщики, причастные к рождению и сценической жизни новых сочинений. Среди участников — Родион Щедрин и Гия Канчели, Андрей Петров и Александр Чайковский, Евгений Светланов и Юрий Башмет, Марк Захаров и Роберт Стуруа, Андрей Хржановский и Олег Виноградов...

Передача по телевизионным меркам была достаточно большой — часовой длительности. В нее входили разговор с гостями и собственно звучание музыки. По хронометражу беседы и музыка должны были соотноситься примерно в равных долях. Но запись таких бесед была, естественно, куда более долгой, чем передача могла вместить. Особенно когда диалог выходил на животрепещущие темы (оговорюсь сразу — темы сугубо творческие, политики и окружающей жизни мы практически не касались). У меня сохранились черновые распечатки текста многих отснятых разговоров, включая и те, что в передачу не вошли (к большому сожалению, не всех). Этот интересный материал натолкнул на мысль о придании им литературной формы и издании книги. Тем более что спустя двадцать лет — и каких двадцать лет! — за этими беседами прорисовывается облик культуры во многом другой исторической эпохи, другого века, даже другой страны. Изменилось время, изменились люди, и проблемы, которые волновали тогда, как представляется, интересны не только сами по себе, но и в контексте исторических перемен, на фоне наших сегодняшних взглядов. Разительно изменилось и само телевидение. Разумеется, не все участники цикла широко известны современному читателю-телезрителю, но зато другая часть за эти годы обрела огромную популярность. А тогда для некоторых из них «Музыка наших современников» оказалась редкой возможностью выхода в большой эфир, где телезритель мог соприкоснуться с художественной личностью непосредственно, услышать ее и увидеть крупным планом.

Неординарная личность в кадре нужна была и для главной цели передачи — введения в мир современной музыки. Интерес к человеку, который перед тобой во весь экран со своей манерой речи, интонацией, выражением лица, мог перерасти в интерес к его музыке. Беседа с автором или исполнителем становилась дополнительным средством привлечения внимания к тому, что будет исполняться (для этого, кстати, и в книге в конце каждой главы я даю перечень всего, что в той передаче прозвучало). Именно современный композитор и его произведения, по моему замыслу, должны были быть стержнем данного цикла.

Сегодня, спустя двадцать лет, сказанное нуждается в дополнительном комментарии. Тогда понятие «современный композитор» предполагало автора консерваторски образованного, владеющего всеми профессиональными навыками в данной сфере. А все, что им сочиняется, имея в виду прежде всего академическое искусство во всем его жанровом многообразии, и было «современной музыкой». Сейчас же, в том числе и в комментариях в радио- и телеэфире, под музыкой подразумевается абсолютно все, что звучит, и больше всего попса. Академическое искусство прошлого и настоящего все чаще обозначается как «классика», хотя и в «серьезной» области далеко не все достойно этого высокого звания. Соответственно очень широко трактуется и понятие «композитор», включая в себя сочинителей любой звуковой данности. В цикле «Музыка наших современников» речь о композиторах идет еще в том исконном смысле.

Мои первые слова в кадре, обращенные к телезрителям первой передачи, сегодня воспринимаю как манифест нового цикла:

«У каждого времени свое лицо. Оно, несомненно, есть и у нашего. Когда мы слушаем Баха, Моцарта, Чайковского, читаем книги, написанные давно, мы проникаемся атмосферой ушедших времен, мы лучше понимаем людей, которые жили

тогда. Это волнует и одновременно дает нам ощущение, что и наше время будет лучше понято, если люди будущего будут слушать нашу музыку, читать наши книги, смотреть наши произведения искусства. Ведь современное творчество, современная музыка, современное искусство — это то, что воплощает наш мир, нас с вами. Хотим мы этого или не хотим».

Уже на первую передачу для разговора о том, что есть современная музыка, я пригласила четырех корифеев, каждого из которых более чем хватило бы на отдельную встречу. Правда, это были четыре отдельные съемки, четыре независимых диалога, из которых в передачу смогла войти лишь небольшая часть. Оставшиеся распечатки отснятых бесед позволяют привести их в полном объеме. Сейчас понимаю, что мои первые собеседники — Родион Щедрин, Андрей Петров, Гия Канчели, Юрий Темирканов — мне были нужны не только как авторы и исполнители музыки, которую я любила и которой хотелось увлечь телевизионных слушателей, но и как блестящие собеседники. Их присутствие и мнение со своей стороны должно было подчеркнуть значимость достаточно сложного нового цикла во главе с никому не известной ведущей.

Может быть, поэтому в нашем первом разговоре я устремилась в слишком широкий круг вопросов, таких как *современность музыки, стиль и жанр, музыкальный театр и синтетическое мышление, восприятие музыки*. Потом стала экономнее. Поэтому же многие затронутые темы получили развитие в следующих передачах, с другими собеседниками — к этим темам, естественно, хотелось вернуться. А с Щедриным и Канчели позднее в рамках этого же цикла я сделала две портретные передачи, посвященные творчеству и личности каждого из них. Таких два диалога «о времени и о себе». В передаче о Канчели с разговором о нем участие приняли также дирижер Джансуг Кахидзе, режиссер Роберт Стуруа, художник Георгий Алекси-Месхишвили — друзья и творческие соратники композитора.

Разумеется, уже изначально это не была передача для всех. Она намеренно делалась не безадресно, не «для народа» вообще, а для определенного, возможно, достаточно специфического круга телезрителей, которым все это могло быть интересно. И в этом тоже было приближение *эпохи перемен*. Новым, непривычным многое из того, что мы делали, было в том числе и для самих телевизионщиков. Вспоминаю реакцию инженеров в монтажной, когда после «умных» разговоров начинала звучать не менее «умная», требующая, как правило, значительно-го слушательского напряжения музыка. «Веселенькая передача получается!» — любил поиронизировать один из них. Видимо, *музыкальная* передача по определению должна быть «веселенькой», развлекательной, а иначе зачем она?!

Различие в подходах проявилось и еще в одной детали. Передачу ставили в очень хорошие, с точки зрения телевизионщиков, часы — как правило, в субботу или воскресенье днем. В такой массовый прайм-тайм, время всеобщего отдыха. А я тщетно просила поздний вечер, когда думающий зритель, закончив дела или придя с концерта, из театра, отдыхает. Наконец восьмая передача была поставлена именно на одиннадцать вечера в пятницу (20 марта 1987 года). И хотя она вышла с опозданием, почти в полночь (вклинилось, если мне память не изменяет, необъявленное выступление председателя Совмина РСФСР), она имела неожиданный резонанс. В проводимом «Литературной газетой» опросе читателей-зрителей «7 x 7» «Музыка наших современников» была названа первой в числе трех лучших передач прошедшей недели. Конечно, это была одна из самых завлекательных наших программ — диалог с Родионом Щедриным о современном искусстве импровизации, в котором речь шла в том числе и о джазе. Но я убеждена, что время выхода также сыграло важную роль. Передачу смотрел *наш* зритель (включая читателей «Литературной газеты»!). А через несколько месяцев это время стало временем вновь созданного «Взгляда».

Сравнительно недавно кто-то с экрана сказал, что у современного телевидения есть три задачи — информировать, просвещать и развлекать. Пожалуй, мы этим и занимались, причем одновременно: информируя — просвещали, просвещая — по возможности развлекали. И все-таки у телевидения как части массовой культуры свои законы. Поэтому, хотя у передачи и была явная просветительская доминанта, эту цель все время хотелось как-то завуалировать, облечь в легкие, доступные, привлекательные формы. И в части разговора, и особенно в подаче музыки.

Телевидение прежде всего зрелище. Даже телевидение музыкальное. Его «публика» — *телезрители*, а не *телеслушатели*, хотя иногда я со всяческими оговорками намеренно употребляла именно второе понятие. Знакома с музыкальным произведением с экрана, мы как бы одновременно и показываем его. Вот почему, например, так важна режиссура видеозаписи музыки даже при трансляции. Режиссер или его помощники должны знать партитуру, уметь ее выигрышно преподнести слушающему зрителю. Весь этот монтаж по музыке, по музыкальным цезурам, внимание к процессу музицирования, наезды-отъезды, «показ кульминаций» — групп главенствующих инструментов или, напротив, «туттийных» общих планов. И особенно завоевание телевидения последних десятилетий — крупные планы исполнителей, дирижера, пианиста из-под крышки рояля и т.п., снимаемые специальной камерой на сцене, как зафиксированные зримые моменты творческого вдохновения. Для телезрителя, слушающего музыку по трансляции из концертного зала, все это исключительно важно.

Разумеется, в целом зрительные возможности демонстрации симфонических или камерных сочинений не столь велики. Более того, здесь есть опасность зрелищного «перебора», способного помешать адекватному восприятию музыки. Оттого для режиссера видеозаписи так важны и чувство стиля музыки, и вкус, и такт. И все же поиск идет постоян-

но, причем многие идеи *показа* музыкальной классики питаются в том числе находками стремительно развивающейся телевизионной индустрии в области... массовой культуры и спорта. Эволюция режиссерских подходов к видеозаписи музыки и непрерывные технические новшества — лучшее доказательство сказанному. Как, естественно, и стремительная эволюция технических возможностей в передаче звука — телевизоры со стереофонией уже давно в массовом производстве, хотя большинство отечественных вещающих каналов в этом плане пребывают еще в прошлом веке...

Тогда для нашей передачи мы практически никаких специальных записей музыки не делали. Не было необходимости. В докоммерческом государственном советском телевидении была замечательная практика записи прямо с концерта всего мало-мальски значимого. В музыкальной редакции был специальный отдел трансляции. Писали, как понимаю, впрок. Например, даже фестиваль «Московская осень» — тогда это был фестиваль премьер сочинений московских композиторов — писался в очень большом объеме. Что-то быстро выдавалось в эфир, повторялось, а что-то ждало своего часа и, быть может, так и не дожидалось. Возле Большого зала Московской консерватории вообще почти каждый вечер стояли телевизионные машины. Так создавались потрясающие фонды музыкальной классики разных исторических эпох. Хочется надеяться, что они уцелели в бурные девяностые и существуют до сих пор.

Из этой кладовой мы черпали больше всего. Особенно новинки, за появлением которых я следила, намечая самое интересное для будущих передач. Вероятно, поэтому в передачах «Музыка наших современников» так много Большого зала Московской консерватории, прекрасный облик которого — знаменитый овал над сценой, мерцающие в глубине трубы органа, нежные цветы светильников, портреты — так хорошо знаком российскому телезрителю. Именно с такой

записи в Большом зале в наших передачах пошли в эфир фрагменты впервые представленных на «Московской осени» «Музыкального приношения» Родиона Щедрина для органа с инструментальным ансамблем в исполнении автора и оратории «К солнцу» на слова Тютчева Александра Чайковского (дирижер Владимир Федосеев), российской премьеры Альтового концерта Альфреда Шнитке в исполнении Юрия Башмета (дирижер Геннадий Рождественский) и «Светлой печали» Гии Канчели (дирижер Джансуг Кахидзе), Третьего фортепианного концерта Тихона Хренникова с автором за роялем (дирижер Евгений Светланов), Второй рапсодии самого Светланова и еще многое, многое другое. Практически все симфонические фрагменты в нашем телевизионном цикле взяты из записей по трансляции из Большого зала Московской консерватории.

Хотя были и любопытные исключения. Например, запись московской премьеры кантаты «История доктора Иоганна Фауста» Альфреда Шнитке (дирижер Валерий Полянский) на «Московской осени», фрагмент которой мы показали в шестом выпуске цикла, была сделана в зале им. Чайковского, а не в Большом зале консерватории. История эта стала мифом, степень достоверности которого уже не имеет значения: партию Мефистофеля «карающего» должна была якобы петь Алла Пугачева в своей эпатажирующей эстрадной манере. Музыка этого эпизода в стиле танго олицетворяет, по замыслу композитора, абсолютное зло в облике агрессивной банальности (партию другого Мефистофеля — сладкоголосого, «соблазняющего» — пел Эрик Курмангалиев). По слухам, кому-то руководящему присутствие Пугачевой на сцене Большого зала показалось недопустимым. Премьеру перенесли, она состоялась позднее уже в зале им. Чайковского, «роковую» партию спела солистка Большого театра Райса Котова, но... с микрофоном в руках и с распущенными волосами, как у знаменитой эстрадной звезды.

С этим незабываемым исполнением, когда к залу им. Чайковского уже за час до концерта практически было невозможно подойти — такой ажиотаж творился в музыкальной Москве, у меня связана очень грустная история. Комментируя перед показом в телеэфире некоторые особо значимые премьерные исполнения на «Московской осени» (запись шла, как правило, из шестой ложи Большого зала — справа от сцены), иногда я приглашала и авторов для краткого интервью, естественно, по согласованию с музыкальной редакцией. Так было и в этот раз: я заранее договорилась с Альфредом о съемке в фойе зала им. Чайковского на шесть вечера. Это было очень важно, принципиально важно — тогда советское телевидение Шнитке не снимало. Почти перед выходом, уже после 16 часов, у меня дома раздался звонок: мне сообщили, что глава музыкальной редакции Центрального телевидения Кренкель съемку интервью запретила. Я позвонила домой Альфреду, невразумительно объяснив отмену — было мучительно участвовать во всем этом, было страшно травмировать его в день концерта, за несколько часов до премьеры. Но, думаю, он сразу все понял. Позднее, уже после начала болезни, его снимали много, и зрители привыкли к такому облику великого музыканта. И у меня в передаче с Ю. Башметом есть кадры выхода А. Шнитке на поклон после потрясающей московской премьеры Альтовского концерта в Большом зале. Но это был уже май 1987 года. Тот шанс 23 октября 1983 года, увы, я реализовать не смогла...

С музыкальными записями по трансляции случались и неожиданные накладки. Например, в седьмой передаче я решила рассказать о симфонии «Гойя» Кара и Фараджа Караевых, незадолго перед тем прозвучавшей на «Московской осени». Рассказать и показать фрагмент в параллели с фильмом «Гойя, или Тяжелый путь познания» с их же музыкой. Одним из гостей передачи был Фарадж Караев, и на съемке уже состоялся разговор вокруг этого сочинения. Но на мон-

таже передачи оказалось, что кто-то из отдела трансляций буквально накануне эту симфонию стер. Видимо, в спешке не найдя свободного рулона, записал поверх что-то другое, а на коробке еще стояло название симфонии.

В записи по трансляции шли и некоторые фрагменты спектаклей. В частности, оперу «Мертвые души» Родиона Щедрина, одно из выдающихся достижений русской музыки конца прошлого века (премьера состоялась в 1976 году), к большому сожалению, так и не отсняли специально — как видеоспектакль. Хотя она была поставлена прекрасными артистическими силами, причем одновременно на двух главных сценах страны — в Большом театре в Москве и в Кировском (Мариинском) в Ленинграде, под выдающимся музыкальным руководством Юрия Темирканова (дирижер ездил на спектакли из одного города в другой) и в уникальной постановке Бориса Покровского с художником Валерием Левенталем. Но мы смогли с этим сочинением познакомиться и показать фрагменты, взяв их из записи по трансляции из Большого театра.

Так же, буквально с колес, пошел в передачу эпизод из балета «Дама с собачкой» Щедрина, благодаря тому что телевидение сделало запись спектакля прямо на генеральной репетиции в Большом театре. Были и другие примеры. Во второй передаче мы показали очень колоритное комическое Адажио Марии Антоновны и Хлестакова из балета «Ревизор» Александра Чайковского, в девятой — фрагменты балета «Витязь в тигровой шкуре» Алексея Мачавариани. И то и другое в записи со спектаклей в Кировском (Мариинском) театре. В последней программе мы использовали такую же запись по трансляции «Музыки для живых» Гии Канчели, оперы, которую тбилисская труппа один раз представила на сцене Большого театра в Москве.

Разумеется, визуальное качество некоторых из этих театральных фрагментов оставляло желать лучшего. В них не-

достает света, царит другая постановочная эстетика, рассчитанная на зал — вдаль, мало камер. Съемки живого спектакля с публикой в театре вообще скорее предлагают информацию о произведении, чем создают полноценное художественное впечатление. Но в музыкальной телепередаче, когда хочется дать послушать музыку в сочетании с показом первоисточника, для которого она создана, а именно сценического действия, такая зрительная информация все равно очень ценна. Сегодня зрительные требования к материалу, выходящему в эфир, естественно, много строже. Но и технические возможности несоизмеримо выше.

Всего лишь два или три раза мы в театрах снимали сами. Один из них — в Камерном музыкальном театре Бориса Покровского в 1986 году. Театр Покровского в тот период — главная кузница свежих режиссерских идей в оперном искусстве. Сейчас, когда появились новые, оригинальные оперные труппы, самая яркая из которых на сегодняшний день в Москве «Геликон-опера» Дмитрия Бертмана, когда режиссерский поиск повсеместно охватил все оперные подмостки, включая Большой театр, это трудно себе представить. А тогда театр Покровского был единственной лабораторией, причем Борис Александрович ставил и новую музыку, и классику. Но именно те произведения, которые уже на этапе сочинения музыки писались в контакте с ним и в расчете на его постановку, были для нашей телепередачи особенно привлекательны. Так в шестой передаче возник сюжет с Александром Холминовым. Композитор в тот период тесно сотрудничал с Покровским, который поставил в своем театре многие камерные оперы Холминова. Фрагменты четырех из них — «Свадьба» и «Ванька» по Чехову, «Братья Карамазовы» по Достоевскому, «Двенадцатая серия» по рассказу Шукшина «А поутру они проснулись...» — вошли в передачу.

Конечно, куда большей зрительной ценностью обладали спектакли, специально отснятые для телевидения. Мы по

возможности использовали такие фондовые материалы, в частности балеты Родиона Щедрина — «Конек-Горбунук» в колоритной лубочной постановке хореографа Дмитрия Брянцева в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, «Кармен-сюита» в постановке Альберто Алонсо и «Чайка» в постановке Майи Плисецкой на материале спектаклей Большого театра. Также был использован в передаче балетный фрагмент из снятого музыкального спектакля «Пушкин» Андрея Петрова, поставленного в Кировском (Мариинском) театре.

Кроме того, в нашем распоряжении был практически весь имеющийся фонд готовых музыкальных телефильмов, среди которых, пусть немного, встречались и произведения современных композиторов. В контексте разговора о современной музыке удалось показать самобытные по звучанию и очень интересные зрительно фрагменты телебалета «Дом у дороги» по мотивам Твардовского на музыку Валерия Гаврилина в постановке Владимира Васильева; телебалета «Ольга» на сюжет из времен Киевской Руси украинского композитора Евгения Станковича; фильма-балета «Рубаи Хайяма» на музыку таджикского композитора Толиба Шахида.

Обилие балетных фрагментов в телепередаче о современной серьезной музыке не должно удивлять. Оно закономерно. В искусстве XX века балет — явление особое, причем не столько театрального, сколько музыкального порядка. Начиная с великого Михаила Фокина, в балетный театр пришла и начала свою новую *зримо-звуковую* жизнь высокая музыкальная классика несценического происхождения. С тех пор на протяжении всего столетия это направление только расширялось и углублялось. Большинство крупнейших хореографов XX века отдало ему дань. С другой стороны, практически все корифеи-симфонисты ушедшего столетия обращались к музыке балета, которая для них стала одной из важнейших форм воплощения симфонических музыкальных идей. Морис Равель и Игорь

Стравинский, Бэла Барток и Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович и Арам Хачатурян, Родион Щедрин и Альфред Шнитке... Этот перечень можно длить долго. Балетный фрагмент, основанный на художественно значимом музыкальном материале, введенный в серьезную телепередачу о музыке, всегда вносит изюминку в ее музыкальную часть. Кроме того, зритель учится синтетическому художественному восприятию, учится *глядя — слушать*.

Особняком в музыкально-театральных произведениях, с которыми состоялось знакомство в передаче «Музыка наших современников», стоит рок-опера «Юнона и Авось» Алексея Рыбникова в постановке Марка Захарова. Причин появления этой музыки у нас в программе было две. Уже была замечательно снята телевизионная версия спектакля, которым я, как и все, кому посчастливилось видеть его в театре, была очень увлечена. Сейчас этот телеспектакль прекрасно известен телезрителям, он все время мелькает в эфире, растраскирован на кассетах и DVD. А тогда, в 1987 году, недавно снятый спектакль томился на полках — его по невразумительным цензурным основаниям не выпускали в эфир. Но небольшие фрагменты в рамках телепередачи о новой музыке мне разрешили использовать. Другая причина — Марк Захаров, чье творчество меня притягивало, а на телеэкране он в то время не был частым гостем.

Я задумала эту передачу как разговор о первом прочтении новой музыки, сделав собеседниками не самих авторов, а тех мастеров, кому довелось ее интерпретировать. Причем разными художественными средствами. Так в передачу вошли альтист и дирижер Юрий Башмет, балетмейстер Олег Виноградов и режиссер Марк Захаров. Идея отдельной передачи на эту тему созревала постепенно. Раньше я только прикоснулась к ней в разговоре с Евгением Светлановым наряду с другой темой — исполнительским (дирижерским) творчеством самих композиторов, их интерпретацией соб-

ственной музыки. Поэтому в передаче со Светлановым вопреки основной тенденции (показ музыки современников) есть и архивные фрагменты: Игорь Стравинский, дирижирующий своей «Жар-птицей», Арам Хачатурян — музыкой из «Спартака». Впрочем, это тоже «современники» по XX веку, но к тому моменту уже ушедшие в бессмертие. Куда сегодня, увы, ушел и сам Евгений Федорович.

Музыка профессиональных композиторов, независимо от жанров, в которых они работают, и от целей, вызвавших ее написание, в своей сути едина. Это, например, утверждал Альфред Шнитке в ответ на частые сожаления окружающих о его многочисленных работах для кино. Едино и органичны в своих подходах к симфонической, театральной или киномузыке и Гия Канчели, и Андрей Петров, и Родион Щедрин, и многие другие, неоднократно доказывая это своим творчеством. Разумеется, нельзя отрицать существование «абсолютной» и «прикладной» музыки. Ценность первой — в ней самой, в ее внутреннем мире. Ценность второй — в ее успешном служении общей (чаще всего режиссерской) художественной задаче, в ее способности подчиниться, раствориться в многосоставной ткани произведения или полифонически взаимодействовать с иными составляющими. Но и та и другая питается из одного источника музыкальных идей и творческого вдохновения, а посему в равной мере несет на себе печать личности автора.

В передачах цикла я обращалась к киномузыке «виновников разговора» многократно. И не только потому, что ее выигрышно преподнести — уже есть изобразительный ряд, способный со своей стороны привлечь внимание зрителя, который здесь тоже может *глядя — слушать, слушая — смотреть*. Но и потому, что многие музыкальные идеи в той и другой музыке одного автора близки, а сюжетные мотивы их появления в фильме способны какие-то скрытые смыслы уточнить. В передачах «Музыка наших современников» параллель-

но с разговором о других жанрах обсуждались и прозвучали музыкальные фрагменты таких фильмов, как «Осенний марафон» (композитор Андрей Петров), «Несколько интервью по личным вопросам», «Не горюй!» и «Мимино» (композитор Гия Канчели), «Баня» и «Сюжет для небольшого рассказа» (композитор Родион Щедрин), «Гойя, или Тяжкий путь познания» (композиторы Кара и Фарадж Караевы); «Люди на болоте» (композитор Олег Янченко), «Зодиак» (композитор Освальдас Балакаускас), «Вей, ветерок!» (композитор Имантс Калниньш), «Бессмертное слово», документальный фильм о «Слове о полку Игореве» (композитор Кирилл Волков), мультфильм «Чиполлино» (композитор Карен Хачатурян), игровой фильм «Небывальщина» (фольклор).

Особое место в нашем телевизионном цикле занимает сюжет о трилогии «Рисунки Пушкина» кинорежиссера Андрея Хржановского с музыкой Альфреда Шнитке. В трилогию вошли три фильма: «Я к вам лечу воспоминаньем» (1977), «И с вами снова я» (1981) и «Осень» (1982). Это тонкая, оригинальная работа, жанр которой трудно определить. По форме — мультипликация, в которой знаменитые пушкинские наброски на полях рукописей «оживают», находятся в движении. По сути — сага о жизни и духовном мире гениального русского поэта, сотканная из выхваченных мгновений его бытия, пронизанная стихами (их за кадром читают Иннокентий Смоктуновский и Сергей Юрский) и музыкой. Роль композитора в «Рисунках Пушкина», как и весь совместный художественный результат, сложно переоценить. Конкурировать, а точнее, сосуществовать в едином звуковом пространстве с музыкой пушкинских строф — задача высшего пилотажа. Но собственно музыкальная партитура фильма и сама по себе заслуживает глубокого анализа, потому что здесь в концентрированной форме отражены многие важнейшие свойства стиля композитора.

Однако была и другая, может быть, главная причина включить этот сюжет и беседу с Хржановским в шестую пере-

дачу в качестве заключительного эпизода в серии портретов композиторов-москвичей. Именно в ту зиму 1985/86 года Шнитке очень серьезно болел после перенесенного летом в Пицунде тяжелейшего инсульта. И я вдруг решила, что если мы будем о нем говорить, думать, слушать его музыку, мы сможем как-то ему помочь на расстоянии. Для этого в качестве собеседника мне был нужен человек, очень любящий и понимающий Альфреда Гарриевича, настоящий друг. Так я вспомнила об Андрее Юрьевиче и их удивительном совместном творчестве — уникальные «Рисунки Пушкина» были отнюдь не единственной общей работой. Кроме того, в этой передаче мы показали и фрагмент из кантаты «История доктора Иоганна Фауста» Шнитке (на материале «Народной книги» XVI века), которую ранее я комментировала в телеэфире в связи с российской премьерой на «Московской осени».

Пишу и думаю: Омар Хайям и Шота Руставели, Чюрленис и Твардовский, Древняя Русь и немецкое Средневековье, современная музыка ведущих композиторов из разных краев огромной многонациональной страны и русская литературная классика в лице Пушкина, Гоголя, Достоевского, Чехова... Все эти имена, эпохи, этнические корни — и источники композиторского вдохновения, и предмет для размышлений перед телекамерой. Вообще та интернациональная (точнее, даже многонациональная) нота, которая пронизывает цикл «Музыка наших современников», сегодня особенно бросается в глаза и, полагаю, у кого-то справедливо может вызвать ностальгические настроения (а у кого-то раздражение?). А Гия Канчели в последней передаче цикла, когда мы вели наш диалог, глядя сверху на раскинувшийся далеко внизу прекрасный старый Тбилиси, с такой любовью и теплом говорил об исторически сложившейся веротерпимости и дружбе своего многонационального города, словно что-то предчувствовал! А это был всего лишь июнь 1987 года...

Диалог — основа «разговорного» телевидения. Живая беседа создает ощущение неповторимости момента, не случайно так ценится прямой эфир. Разговорная часть нашей передачи тоже носила импровизационный характер. Никакие тексты никогда предварительно не делались, но сам разговор сначала снимался, а потом монтировался в передачу. Цензурных проблем тоже не возникало, поскольку темы разговоров пребывали в «высокой» сфере. Но один курьез все же произошел. В первой передаче (еще 1984 год!) Ю. Темирянков, рассуждая об эксперименте в музыкальном театре, воскликнул: *«Репертуар «от Николая до Николая»! Жить только тем, что родилось за эти годы, нельзя!»* Такой красивый образ четко очерченных временных параметров для тех, кто помнит, что Николай I вступил на престол в 1825 году, а Николай II оставил его в 1917-м. И только в эфире руководство услышало сказанное, потребовав, чтобы при повторе этот «криминал» был убран. Перемонтаж был невозможен, и режиссер собственноручно произвела вивисекцию, вырезав кусок пленки. В результате Юрий Хатуевич неожиданно дернулся в кадре, не потеряв ни толики своего обаяния, а Их Величества «улетели» в корзину.

Мои телевизионные коллеги на монтаже часто пользовались словом *«подводка»*, которое мне тогда не очень нравилось. Речь идет о тексте, который непосредственно предшествует музыке, *подводит* к ней. Мне казалось, что, употребляя такое понятие, мы смещаем акценты и передача становится неким подобием концерта с комментариями, а не движением мысли, иллюстрируемой музыкальными эпизодами. Дело, конечно, не в профессиональных терминах, просто смысловая нагрузка, заложенная в разговоре, для меня в этой передаче была очень велика. При этом последовательность «глав» или «эпизодов» передачи диктовалась не столько движением разговора, все можно было переставить, сколько музыкальным материалом. Зрителя-слушателя надо было постепенно

втягивать и в размышления о современной музыке, и в ее звучание, нагнетать его внимание, а к концу, напротив, давать возможность отдохнуть и с меньшим напряжением досмотреть программу. В зависимости от *музыкальной* драматургии, которая для меня была приоритетной, выстраивалась и драматургия целого. Задача решалась почти композиторская.

Разговорная часть программы преимущественно строилась именно как диалог: ведущая и гость вдвоем в кадре. И съемки были отдельными, даже тогда, когда в одной передаче было несколько участников. Только два раза это был общий разговор за одним столом. Во второй передаче с Тихоном Хренниковым и его учениками-ассистентами, сейчас — ведущими профессорами Московской консерватории, композиторами Александром Чайковским и Татьяной Чудовой. И в седьмой передаче, где и по сути, и по форме был круглый стол и общая беседа. Ее участники, в то время известные молодые композиторы из разных регионов огромной страны — Освальдас Балакаускас (Литва), Кирилл Волков (Москва), Фарадж Караев (Азербайджан), Евгений Станкович (Украина), Толиб Шахиди (Таджикистан), — все слушали друг друга и взаимодействовали между собой.

Сольных «монологов» ведущей во всем цикле было не так уж много. Однако главной помехой для меня, привыкшей работать один на один с аудиторией, неожиданно оказались профессиональные навыки. Надо было *не читать лекцию*, а доверительно *беседовать*. Поэтому особой была ситуация в передаче о фольклоре и современной культуре. Приглашенный гость — композитор Андрей Эшпай — буквально в день съемки вдруг отказался участвовать. Отмена студии грозила штрафными санкциями группе и еще какими-то неприятностями. В результате мы решили, что я сама в кадре расскажу все, о чем собиралась беседовать с приглашенным композитором. Этот «монолог» оказался самым длинным. В тексте книги я привожу его малую часть.

Когда говорю «мы», прежде всего имею в виду триумvirат, собственно и делавший передачу, — режиссер, редактор и автор-ведущая в моем лице. Мы и монтировали все передачи всегда втроем. Постоянным редактором «современников» была Анна Шапорина, хороший профессионал, музыкант по образованию. Она отлично знала телевизионные фонды и умела раскопать все, что придумывалось, умела дать нужный совет, поддержать или раскритиковать. Режиссеров за все время цикла было двое — первые семь передач делала Мария Ключникова, последние три — Наталья Баранцева. В целом у нас был коллектив сподвижников-энтузиастов, а время работы — безразмерным. Ночные монтажи («классике» чаще доставалось неудобное время), поиски и многочисленные просмотры материалов, из которых что-то могло быть использовано, — все это было в порядке вещей. Тогда мне казалось, что мы все были увлечены общим делом, нашим совместным творчеством, обо всех вспоминаю с благодарностью.

Особой режиссерской заботой, требовавшей фантазии и вкуса, стали зрительно-музыкальные композиции (назовем их так), которые мы выстраивали на материале фрагментов музыкально-театральных спектаклей и фильмов. После разговора о стиле музыки, о концепции постановщиков и ее музыкальной реализации, об образной многоплановости большого произведения и других подобных вещах хотелось показать много и разное, а время всегда было ограничено. И тогда музыкальный эпизод подавался в виде «контрастно-составной» композиции, смонтированной из наиболее важных, с нашей точки зрения, музыкальных фрагментов большого произведения. С моей стороны было только одно требование — монтаж «по музыке» (даже инженеры в монтажной вняли понятию «цезура»!) вместо более удобного, привычно телевизионного монтажа «по картинке». Режиссеру часто приходилось визуально закрывать «швы» музыкальных сопоставлений, а иногда даже придумы-

вать свой зрительный ряд. Например, увертюра Андрея Петрова к фильму «Осенний марафон» в оригинале идет с титрами фильма; в нашей версии она «закрыта» разными моментами «бега» героя на протяжении всей картины (дух фильма и музыки не нарушен!). Особенно дорога мне еще одна находка, по-моему, очень органичная, — щемящие душу холодные и бескрайние снежные просторы из какого-то документального фильма, которыми режиссер «закрыла» музыку вступления к опере «Мертвые души» Щедрина (хор «Ой, не белы снеги...»). Такой тонкий штрих в контексте разговора о «русскости» бессмертного творения Гоголя.

В работе с музыкой одно для нас было непреложным — мы никогда не накладывали речь на музыкальное звучание. Слушать так слушать! Предполагалось, что тем самым подчеркивается уважительное отношение к оригинальному музыкальному тексту, ради знакомства с которым передача, собственно, и создавалась. Тогда это было правильным и единственно возможным подходом. Сейчас — не знаю. Сегодня зритель уже приучен к уплотненной, «многоканальной» подаче информации, в том числе и художественной.

Еще один нюанс был для меня важен — возможность показать музыку в авторском исполнении. Тему эту мы затрагивали в разговоре с Е. Светлановым в четвертой передаче, само же авторское исполнение присутствует и во многих других программах. Уже в первой передаче в качестве «увертюры за кадром» я поставила «Basso ostinato» Р. Щедрина для фортепиано в его исполнении. Мне хотелось сделать эту полную энергии и лавинного напора музыку главной заставкой всего цикла, таким *звуковым образом* телепередачи о музыкальной современности. Потом от этой идеи я отказалась, поняв, что каждую передачу должна открывать музыка тех, о ком идет речь. Иначе нарушается ее единый звуковой облик.

Во второй передаче в авторском исполнении звучал Фортепианный концерт Т. Хренникова, а Т. Чудова аккомпанирова-

ла в своем вокальном цикле. В третьей передаче был О. Янченко за органом. В четвертой — Е. Светланов за пультом исполнял свою Первую симфонию и Вторую рапсодию, а в качестве начальной заставки звучала его Прелюдия для фортепиано в собственном исполнении. В пятой — шел большой фрагмент «Музыкального приношения» Р. Щедрина с автором за органом, а также озвученные им на фортепиано эпизоды из фильмов Сергея Юткевича, о которых шла речь в нашей беседе. В шестой — К. Хачатурян играет в кадре свою «Грустную песенку» из альбома «Детская музыка», а в «Рисунках Пушкина» есть эпизоды закадрового фортепианного музицирования, исполненные А. Шнитке. В седьмой — Ф. Караев прямо в студии исполняет фортепианную импровизацию. Восьмая — уже целиком посвящена теме импровизации, и зритель-слушатель наблюдает Р. Щедрина в процессе этого вида творчества. В последней передаче знаменитый регтайм из финала шекспировского «Ричарда III» Театра им. Руставели также озвучен самим Г. Канчели (эта музыка, кстати, «не отпускает» Канчели — ее музыкальный образ возникает в конце и совсем нового сочинения композитора «Little inber», московская премьера которого состоялась 15 апреля 2004 года в Большом зале Московской консерватории).

Выбор гостей передачи — композиторов, исполнителей новой музыки, режиссеров-постановщиков — каждый раз диктовался разными мотивами. Какие тенденции в музыкальном искусстве актуальны на данный момент, о каких проблемах интересно поговорить? Чьи сочинения находятся на острие внимания? Какие прошли премьеры, в частности на «Московской осени»? Какие есть удавшиеся видеозаписи — концертов, спектаклей, которые еще не известны широкому зрителю? Какие появились оригинальные по музыке новые киноработы? Так, к примеру, выбор пал на Освальда Балакаускаса, автора изысканной музыки к весьма неординарному, даже эстетскому литовскому фильму «Зодиак», посвященно-

му Чюрленису. Наряду с игровой частью, выполненной в сдержанной документальной манере, и в контраст с ней в картину введены «абстрактные» танцевальные эпизоды, такие пластические *видения-импровизации*, своего рода ожившие фантазии художника, близкие по настроению его абстрактным живописным полотнам.

Но в конечном счете все определял не только замысел, но и мои художественные пристрастия. Я могла делать передачу о музыке, которая в тот момент мне была интересна, как-то увлекала, и желательно с людьми, с которыми можно было интересно общаться. Есть разные подходы в журналистике, один из которых — обострить ситуацию, обескуражить, как бы «раздеть» собеседника. И остротой момента привлечь внимание зрителя. Мне же было важно, чтобы обстановка была доброжелательной и гостю было психологически комфортно, чтобы зрителю нравился, был интересен и по возможности стал ближе музыкант в кадре, чтобы его хотелось *слушать и услышать*. Конечной целью любой беседы все-таки была музыка и только музыка.

Например, успех на «Московской осени» новой оратории Александра Чайковского «К солнцу» на слова Тютчева вызвал желание познакомиться с ней *телеслушателя*. И после разговора о новациях в первой передаче родилась идея во второй поговорить о традиции и школе с Т. Хренниковым, бессменным главой Союза композиторов, и его бывшими учениками А. Чайковским и Т. Чудовой. Тем более что в нашем распоряжении была замечательная «свежая» видеозапись авторского концерта Хренникова с оркестром Е. Светланова.

Тему следующей передачи подсказали успехи музыкального направления «новой фольклорной волны» и появление кинофильмов с очень нетривиальным ощущением фольклорных корней. Особенно — поразительной по настроению, насквозь музыкальной картины «Небывальщина» (1983) мо-

лодого режиссера Сергея Овчарова, а также латышского фильма «Вей, ветерок!» с музыкой, соединившей фольклор с рок-музыкой (композитор Имантс Калниньш). Хотелось показать и замечательные пьесы Валерия Гаврилина в исполнении рижского фортепианного дуэта Н. Новик и Р. Хараджяна, которые в течение нескольких лет плодотворно сотрудничали и дружили с Гаврилиным. Записанные для нашей передачи, они остались в фондах телевидения и как отдельная концертная программа, номера из которой иногда выходили в телеэфир.

Просматривая материалы по Гаврилину, мы наткнулись на оригинальную режиссерскую работу прославленного мастера балета Владимира Васильева — телебалет «Дом у дороги» по Твардовскому с И. Колпаковой и В. Васильевым в главных партиях. И в следующей передаче с Е. Светлановым, когда страна готовилась к празднованию 40-летия Победы, мы включили в виде контрастных «врезок» две «зрелищно-музыкальные композиции» из телебалета «Дом у дороги» с музыкой Гаврилина и кантаты-балета «Александр Невский» с музыкой Сергея Прокофьева в постановке Театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Это был наш вклад в копилку юбилейных торжеств.

Первый выпуск был «пилотным», как сказали бы сегодня. Из него впоследствии черпались и развивались далее многие идеи, это видно из сохранившихся записей разговоров. И возвращались персонажи: именно о Щедрине и Канчели и вместе с ними позднее были сделаны отдельные передачи. Мои приоритеты подспудно менялись: важной становилась личность не только в искусстве, но шире — в культуре, во времени. Это заметно по направленности бесед, в наибольшей степени, может быть, в диалогах с Р. Щедриным.

Родион Щедрин в этот период — в центре внимания музыкальной Москвы. В течение более чем десятилетия одна

за другой идут премьеры в Большом театре — «Анна Каренина», «Мертвые души», «Чайка», «Дама с собачкой», каждая из которых становится событием и предметом для дискуссий, устных и печатных. Широкая исполнительская деятельность — авторские фортепианные программы, премьеры на «Московской осени», в частности только что отзвучавшее с автором за органом многочасовое «Музыкальное приношение», вызвавшее полярные оценки и бурную полемику. Он острый собеседник, музыкант, находящийся в гуще музыкальной жизни страны. Съемка с ним — как ралли. Его обязательное условие — никаких предварительных договоренностей, ни по темам, ни по плану. Все неожиданности должны быть перед камерой. Он любит резкие повороты в разговоре, импровизацию. Наверное, не случайно потом мы сделали с ним еще одну отдельную передачу уже о собственно музыкальной импровизации. В этой передаче важное место занял и разговор о современной культуре, о рок-музыке и рок-музыкантах, чей выход из «андеграунда» уже шел полным ходом.

Так что же это было — то, чем мне тогда неожиданно пришлось заниматься? Сейчас понимаю, что это была *музыкальная журналистика* в системе СМИ, точнее — телевидения, по аналогии с другими направлениями телевизионной *специальной журналистики* (например, театральной, спортивной, научной), возможности которой мне довелось осваивать эмпирически, на ощупь. Однако думаю, что в наступившем столетии за специальной телевизионной журналистикой огромное будущее. Правда, может быть, она постепенно сместится в Интернет. Именно музыкальная журналистика — информационная и особенно аналитическая — в системе СМИ способна в какой-то мере, хотя бы частично, удовлетворить потребности общества в элементарных музыкальных познаниях (их отсутствие особенно заметно в разных игровых передачах, когда убогоумные эрудиты сыплот-

ся на простейших вопросах о музыке!). Этот общественный запрос требует от носителя специальной информации профессиональных знаний, профессионального владения объектом разговора, а отсюда, естественно, и узкой специализации. Объекты внимания *музыкальной журналистики* — музыкальное произведение и музыкальное исполнение, музыкальная жизнь и личность художника-музыканта в окружающем его мире, история музыкальной культуры и весь многоликий современный музыкальный процесс.

За короткий период жизни «Музыки наших современников» постепенно выработались два подхода, а точнее, два направления передач, условно — *проблемное* и *портретное*. Сначала я собиралась разговаривать только о собственно музыкальных проблемах, видимо, на первых порах во мне доминировал *музыковед-теоретик*. Но мои собеседники — *практики*, чья творческая жизнь непрерывно соприкасается с множеством событий окружающей реальности, равно как и виртуальное общение с широкой аудиторией, желание учесть ее интересы, с одной стороны; и быть понятой — с другой, невольно и быстро изменили подход. Человеку прежде всего интересен человек. Через призму личности, ее отношений с окружающим миром легче донести какие-то специфические идеи, чем просто говорить о них. Это был путь демократизации сложной по изначальному замыслу программы.

Как ни странно, этот же процесс происходил и в режиссуре нашего цикла. Первые семь передач по большей части шли в одном интерьере — специально заказанной режиссером декорации в студии, где мы сидели и разговаривали. Причем в основном на одних и тех же типовых зеленых креслах. Зрительная информация в «разговорной» части была не велика и, в общем, однообразна. Постепенно созревала потребность в переменах, и они произошли. Толчком к ним послужил повод для очередной передачи, а самое главное — приход другого режиссера.

Осенью 1986 года Родион Щедрин привез кассету с видеозаписью своего участия в фестивале «Мюнхенское фортепианное лето». На ней были его импровизации на двух фортепиано со знаменитым Чиком Кория — большая и маленькая (эффектный «бис») — и произведение «В честь Шопена» для четырех фортепиано, также с его участием. Он дал мне пленку с пожеланием посмотреть, что из этого можно сделать, — ему хотелось публично поговорить об увлекшем его виде творчества. Материал оказался чрезвычайно интересным и с музыкальной точки зрения, и визуально. На экране был другой мир — раскованные смеющиеся музыканты в легкой несценической одежде, пребывающие в свободном творческом полете, пронизывающем искусство импровизации. Было также множество деталей самого процесса музицирования, зафиксированных пристрастно вглядывающимися «глазами» подвижных камер. Мы дополнили этот материал и многими другими музыкальными эпизодами с участием знаменитых отечественных и западных мастеров. В результате эта передача превратилась в диалог не только об искусстве импровизации, но шире — о современной музыкальной практике и даже современной музыкальной жизни.

В следующей передаче о первом прочтении мы уже «поехали по местам». Разговор с Ю. Башметом снимался в репетиционном помещении в здании, где расположен зал им. Чайковского. Он работал еще с первым составом «Солистов Москвы», это было самое начало дирижерской карьеры всемирно знаменитого альтиста. Поэтому в качестве заставки-первого эпизода передачи звучит не какое-то новое сочинение, а фрагмент «Струнной серенады» Чайковского — мы приходим на репетицию, а затем в паузе, объявленной дирижером, беседуем с ним о новой альтовой музыке. Такая непривычная для нашего цикла звуковая и зрительная деталь. Второй эпизод — разговор с балетмейстером Олегом Виноградовым и дирижером Вахтангом Мачавариани — сни-

мался уже в Петербурге (Ленинграде) в интерьерах Мариинки (я заболела, и, чтобы не отменять съемку, мы решили, что их разговор запишут без меня). Третий — в знаменитом ленкомовском кабинете Марка Захарова с не менее знаменитой фотографией главной четверки создателей «Юноны и Авось» на стене (Рыбников, Захаров, Вознесенский, Караченцов). Так стал активно насыщаться дополнительной информацией зрительный канал.

Последняя передача — о Гии Канчели — логический результат этих поисков и одновременно новая страница нашего цикла. Ее снимать мы уже поехали в Тбилиси (а контрастное вступление к ней — репетицию «Брестского мира» в постановке Стурua с музыкой Канчели — сняли в Москве в Театре им. Вахтангова). В поездке с нами был замечательный оператор Олег Шпороx. То, как им сняты улица, дом, двор, интерьер квартиры с внимательным «вглядыванием» в портреты родителей и самого Гии, сверкающий под солнцем проспект Руставели, играющие у фонтана дети, недавно отреставрированный оперный театр, где мы беседуем с Джансугом Кaxидзе, студия художника Алекси-Месхишвили, грандиозная стройка нового концертного зала (который успели-таки достроить до всех катаклизмов!), панорама города с высоты птичьего полета, — все это в сочетании с серьезным разговором и музыкой придало передаче, как мне кажется, новое измерение. Композитор и его музыка представляли перед телезрителем объемно, неотделимо от времени и пространства, их бытия. Много позже в Москве после долгого перерыва (где-то в середине 90-х) я встретила Канчели: «Привет, Гия! Давно не виделись». — «Это ты меня не видела, а я тебя вижу часто!» Живя уже некоторое время в Антверпене и, видимо, очень скучая по родовому гнезду, он периодически смотрит запись нашей передачи — свой тбилисский мир, отснятый с большой любовью и вниманием, своих друзей-соратников и... меня.

Так, благодаря иному режиссерскому подходу, кроме *мыслительных* и *звуковых*, были активно задействованы и *зрительные* художественные возможности. Это же телевидение! Для «портретной» передачи такой подход особенно важен, возникает другое, как бы «стереофоническое» ощущение личности. Невольно сравниваю две наши большие «портретные» работы, сделанные в разной стилистике, — о Щедрина и Канчели. Сейчас понимаю, что во второй из них был избран путь в правильном направлении, который тогда, увы, не довелось продолжить.

Всего вышло 10 передач «Музыки наших современников». Охватывая их как целое, вижу, что это уже было *авторское телевидение* — понятие столь распространенное сейчас, сколь и не принятое тогда (слова «*автор идеи*» вызвали бы, наверное, просто столбняк!). Только в титрах последней передачи по настоянию режиссера Н. Баранцевой появились слова «*автор и ведущая*» рядом с моим именем. М. Ключникова вообще не делала титры в конце, не желая называть ни режиссера, ни редактора, ни автора (не говоря об операторах, инженерах и прочих участниках): «не принято», «не скромно». Ведущая представлялась при первом появлении бегущей строкой, как и все гости, а в конце — только надпись «Главная редакция музыкальных программ ЦТ». Такая полная советская *обезличенность* вопреки сути и форме, а значит, и такая же коллективная *безответственность*. Все общее — и ничье. Н. Баранцева эту практику поломала.

Десятая передача — творческий портрет Гии Канчели (она снималась в 1987-м, а в эфир вышла в марте 1988 года) — неожиданно оказалась последней. Следующей должна была стать «проблемная» передача о так называемом *третьем направлении*, я уже договаривалась о возможных съемках интервью с Геннадием Гладковым. За ней я хотела сделать наконец творческий портрет Альфреда Шнитке, казалось, что время пришло. Но реализовать все это не удалось, хотя в 1988 году ди-

рекция программ первый раз заранее поставила нашу передачу в сетку вещания — на год вперед были известны все даты и время выхода. Они так и остались у меня в старой записной книжке. «У нас не портретная галерея...» по поводу грядущей передачи о Шнитке — последнее, что я услышала от нового зама по классической музыке, появившегося на телевидении в момент окончания работы над передачей о Канчели. Его направили на телевидение из Министерства культуры, а он, оказывается, очень не любил музыку Канчели и сильно «воевал» с ней еще на старом «боевом посту». Возможно, он не любил и музыку Шнитке. Придя на новую должность, он сразу начал все кардинально менять.

Мой «роман» с телевидением стремительно «летел к развязке». Об этом я просто догадалась, хотя никто не сказал «до свидания» и уж тем более «спасибо». «Спасибо» хочется сказать мне. Спасибо судьбе и тем людям, которые меня пригласили и дали мне *carte blanche*. Это был интереснейший период жизни с делом, затягивающим как наркотик, и бесценный опыт устной музыкальной журналистики, который нигде, кроме живой практики, нельзя приобрести. Я стремлюсь его обобщить и донести до студентов Московской консерватории. Кто-то из них — молодых, умных, образованных, красивых — когда-нибудь, я уверена, тоже сделает свой прыжок в неизведанное.

ВСТРЕЧА ПЕРВАЯ

(эфир — май, 1984)

В поисках ключа к современной музыке

с Родионом Щедриным

с Андреем Петровым

с Юрием Темиркановым

с Гией Канчели

Делая первый телевизионный шаг, мне захотелось сразу предложить что-то оригинальное. И я решила выстроить передачу как беседу со зрителем, во время которой по поводу каждой новой темы разговора будут включаться размышления авторитетных гостей-участников. Такое «рондо», где в качестве возвращающегося рефрена — монолог ведущей, отснятый в студии, а эпизоды — разные моменты диалогов с гостями, отснятых в разные дни в интерьерах Союза композиторов (кроме Темирканова, он приехал на съемку в студию). Направленность разговора с ними, естественно, была близкой — я держала в голове идеи и возможный план будущей передачи, а разница в ответах, в характере размышлений должна была стать главной изюминкой. В результате по форме первая передача оказалась самой сложной.

Для начала хотелось подготовить и убедить в правоте своих устремлений зрителя, вывести его на уровень каких-то

обобщающих подходов. Например, в моих «монологих» с экрана были такие слова:

«...Сегодня хотелось бы говорить о вещах достаточно сложных и, может быть, в какой-то мере приблизить к современному музыкальному искусству тех, для кого многие явления в нем еще остаются весьма далекими. Ведь каждый композитор, каждый человек искусства нуждается в контакте со слушателем. Он нуждается в понимании, в сочувствии, в соучастии слушателя в творческом процессе...»

Принципиально важным представлялся разговор о стиле современной музыки, причем не только потому, что окружающий звучащий мир столь многообразен, а личность каждого автора уникальна. В тот период стилистические искания музыкантов были обращены и внутрь своего «я», и в даль истории, шел активный процесс осмысления всего музыкального достояния. И я говорила, обращаясь к зрителю:

«...Проблема стиля все время стоит перед художником. К этой теме сегодня ощущается повышенный интерес — она волнует и мастеров изобразительного искусства, и режиссеров, и, естественно, музыкантов. Огромные богатства, которые накопило музыкальное искусство за долгие годы своего существования, в XX веке неожиданно осмысливаются как свое, лежащее на поверхности, доступное и желанное. И тут входят в соприкосновение две силы: с одной стороны, авторская индивидуальность, личность автора, его сегодняшнее слышание-видение мира; с другой — эти художественные богатства и их возможности, которые, несомненно, оказывают на него влияние и которые он, естественно, хочет и может использовать...»

На разговор о проблемах музыкального стиля я вызывала всех композиторов, с которыми беседовала в этой передаче. Был важен их взгляд на такую «теоретическую» проблему, но одновременно хотелось подготовить слушателя к адекватному восприятию предлагаемого музыкального материала.

ла. Например, говоря о работе Андрея Петрова над музыкой к фильму «Осенний марафон» режиссера Георгия Данелия, мне хотелось выделить именно стилистический аспект:

*«...В этой кинокартине вообще мало музыки, фильм как бы намеренно фокусирует внимание на действии, на событиях, на «марафоне», а музыка как символ лирических настроений вроде бы пребывает на втором плане. Однако несколько музыкальных эпизодов чрезвычайно точно передают эмоциональную атмосферу фильма — в нем ведь много любви. Один из них — увертюра. Характер увертюры можно было бы определить как музыкальный *perpetuum mobile*, как грустную токкату, в звучании которой причудливо переплелись современные ритмы, тембры и интонации, проецирующиеся куда-то в прошлое, скорее всего в эпоху барокко...»*

Другой музыкальный кинофрагмент из фильма «Несколько интервью по личным вопросам» грузинского режиссера Ланы Гогоберидзе с музыкой Гии Канчели говорил о том же, о стиле, но уже под другим углом. В музыке этого фильма есть два стилистических плана. Один — реальный, событийный, связанный с персонажем сугубо современным (в центре внимания прелестная молодая женщина-журналист, которую играет Софико Чиаурели). Другой — углубленный, философский — музыкальное «осмысление» трагедии матери, разлученной с маленькой дочерью в годы репрессий. *«...В первом случае композитор говорит языком, наиболее доступным с точки зрения слушательского восприятия: легкая, с джазовым оттенком музыка передает темперамент героини и пульс сегодняшнего дня. Другая музыка в этом фильме решена в совершенно ином ключе — это тот язык, которым Гия Канчели говорит в своих симфониях...»*

Легко воспринимаемый музыкальный фрагмент из хорошего кинофильма преследовал цель подготовить зрителя к разговору о более сложном — о жанре симфонии и одновременно дать почувствовать единство современного музыкаль-

ного пространства. Для примера я взяла совсем новое сочинение — Шестую симфонию Гии Канчели, только что прекрасно исполненную (дирижером Джансугом Кахидзе) и очень удачно записанную по трансляции из Большого зала. Эта музыка до сих пор остается одним из самых любимых мной произведений современной симфонической музыки.

В передаче много говорится о синтезе искусств, о взаимоотношениях изобразительного ряда и музыки, а с ними и о законах режиссуры и режиссере как главном «авторе», зачастую определяющем и музыкальную стилистику произведения. Другая не менее важная тема — отношения современной музыки с литературной классикой, со словом. *«...Наш сложный XX век, наш напряженный музыкальный язык, с одной стороны, и классические литературные образы, связанные с иным временем, с иным мироощущением, — с другой. Как они могут найти путь друг к другу?..»* — был обращен мой вопрос к телезрителям, а потом другими словами и к собеседникам.

Комментируя конкретное музыкальное произведение, подготовленное к показу, я пыталась направить внимание зрителя-слушателя в нужное русло, помочь ему слушать и слышать, особенно если это было новое музыкальное прочтение, казалось бы, хорошо знакомого сюжета:

«...Из современных композиторов России Щедрин, может быть, чаще, чем многие другие, обращался к литературным классическим сюжетам. Достаточно напомнить оперу «Мертвые души», балеты «Анна Каренина», «Чайка», кинофильм «Анна Каренина». Сегодня из названных сочинений остановим внимание на балете «Чайка». Музыка Щедрина, как и хореография Майи Плисецкой, высвечивает те глубинные пласты пьесы Чехова, которые скрыты за внешней обыденностью событий: страстную жажду возвышенного, символом которого становится полет чайки, мучительные метания героев, их неудовлетворенность и взрывы отчаяния. Не случайно трагическая кульминация сочинения, и музыкальная, и хореографическая, —

это сцена последнего прихода Нины Заречной к Треплеву, их напряженное объяснение... Но есть в музыке балета и резко контрастный ко всему звуковой образ — звонкий, суетливый: это гротескный эпизод, изображающий провал пьесы Чехова на премьере в Александринке...»

В этом ключе развивались и диалоги с гостями. Волею судьбы я делала их для одной программы, хотя каждый из них и по содержанию, и по объему, как уже говорилось, мог стать основой самостоятельной передачи. К счастью, этот материал не пропал и теперь выходит к читателю.

с Родионом Щедриным...

— *Родион Константинович, наша передача посвящена современной отечественной музыке. И конечно, осмыслить многое из того, что сегодня происходит в искусстве звуков, сложно, если не вникнуть во внутренний мир художников. Потому столь важны беседы с композиторами. Слова «современная музыка», «современное искусство» мы встречаем часто. А как Вам мыслится вообще сама проблема — художник и его время? Ведь потому, что сейчас создано, потомуки в какой-то мере будут судить о нас. Что Вы думаете об этом?*

— Я думаю, что сложной проблемы тут нет. Потому что каждый человек, живущий сегодня на планете, связан видимыми и невидимыми узами с тем временем, в котором он существует. Со всеми тревогами этого времени, со всеми предчувствиями тех или иных перемен, с радостями, которые время дарит. Музыкант вряд ли отличен от любого другого человека, может быть, он просто острее воспринимает слухом время. Поэтому я думаю, что каждый художник, вне зависимости от своей творческой манеры, почерка, своих склонностей, своих симпатий, обязательно настроен на волну сегодняшнего дня. Мне кажется, это неперемнное условие существования, бытия и, если даже прозаически сказать, функционирования музыканта в его времени, в его отечестве.

Другая проблема более сложна: проблема взаимоотношений того, что художник пишет, и тех, кто воспринимает, слушает эту музыку. Потому что время мы переживаем сложное, со многими пересечениями тех или иных проблем, тревог за судьбы мира на планете. И естественно, сложность мировосприятия дня сегодняшнего накладывает свой отпечаток и на сложность внутреннего мира композитора. Сейчас композиторы пишут сложно, а человеческое ухо склонно воспринимать уже ему знакомое ранее, нежели делать шаги в новое, неизведанное, воспринимать те или иные музыкальные мотивы, гармонии, непривычные для него. Это прекрасно известно по законам, скажем, который великий русский ученый Павлов в свое время открыл с условным рефлексом для животных. Но ведь это же можно перенести, скажем, и на условный рефлекс слушательского восприятия! Я, конечно, немножко упрощаю эту проблему, но для того, чтобы ясней была моя мысль. Поэтому не *что* такое современность, а *как* соотнести вот это современное в музыке с современным восприятием слушателей — вот эта проблема мне кажется сегодня очень и очень существенной.

— А как Вы, художник, себя ощущаете в нашей современности? Вы чувствуете этот XX век?

— Вы знаете, мы все чувствуем, я ни в коей мере не буду каким-то исключением. Все мои коллеги — и музыканты, и нем музыканты, — конечно, чувствуют время, чувствуют все то, что нас окружает, и не могут этого не чувствовать. На то мы человеческие создания. Должен сказать, что сейчас я как профессиональный музыкант ощущаю, что музыка выходит из какого-то кризиса, в котором она пребывала последние, может быть, десять — пятнадцать лет. Потому что это был кризис испробования всевозможных средств, постижения каких-то новых возможностей звукового самовыражения, открытия нового. А сейчас наступил момент, когда эти открытия уже осмыслены музыкантами и начинают служить им для

выражения высоких и больших идей. То есть из кризисного состояния эксперимента, даже метания, тревоги за то, что не успел тот или иной музыкант попасть в зачетное время, если пользоваться спортивной терминологией, музыка выходит. Сейчас музыканты уже меньше озабочены тем, чтобы казаться старомодными, шагающими не в ногу со своими коллегами. Сейчас момент такой, я бы сказал, большей раскрепощенности от каких-то догм (может быть, даже слово *догма* не очень точное), тех или иных систем. За время своего существования музыка выработала многие системы интонирования, гармонии, оркестрового колорита. И часто и очень крупные художники попадали в прокрустово ложе этих данностей, этих правил игры, которые они очень боялись нарушить. А сейчас этого греха они боятся меньше, стали раскрепощеннее, и, мне кажется, это сразу дало определенные результаты. И взаимоотношения со слушателем стали восстанавливаться от того кризисного, ножничного расхождения интересов профессиональных музыкантов и профессиональных слушателей. Сейчас, мне кажется, композиторы вновь обретают (я не боюсь этого слова — ренессансного!) свою слушательскую аудиторию, эти контакты не только восстановились, но, по-моему, уже приносят слушателю определенные радости слуховых впечатлений, что тоже очень важно.

— То, о чем Вы сейчас говорили, в известной мере касается каких-то стилистических закономерностей, стиля музыки, через который слушатель воспринимает образные идеи. Вообще вопросы стиля в XX веке волнуют многих — и самих творцов, и людей, которые стремятся осмыслить художественные процессы. XX век называют многостильным, Стравинского называли «человеком многих лиц». А вот перед Вами возникает ли проблема выбора стиля, манеры, какого-то определенно-го языкового ключа, когда Вы подходите к конкретному замыслу сочинения?

— Я себя отношу к тем людям, которые больше верят в биологию, нежели в самосознание или самоопределение своего собственного пути. Биология, тот состав аминокислот, который в каждого из нас заложен природой, все подсказывает, так же как она подсказывает нам голосовые средства выражения — высокий или низкий голос, характерные интонации, жесты. Конечно, человек может контролировать и свой жест, и свое поведение, и свою пластику, и даже высоту своего голоса. Но это все-таки бывает задано природой.

Я думаю, что все это также относится и к композитору. Как бы композитор ни ставил (иногда) перед собой ту или иную задачу, ни ставил бы для самого себя те или иные ограничения, все равно природная заданность и в склонности выбора определенных ходов музыкального повествования является все-таки главенствующей. Я принадлежу к тем людям, которые больше доверяют вот этим биологическим процессам.

— *Интуиции? Я правильно поняла?*

— Не только интуиции. Потому что интуиция, конечно, может где-то нас вывести и привести как лошадь, когда отпущены поводья, к своему родному двору. Но если опять-таки перейти на эти достаточно ясные склонности голоса, конечно, я могу заставить себя говорить низким голосом, можно выучиться говорить низким голосом. Это достижение. Но все равно естество человека — в заданности его голосовых связей, его гортани. Как у птиц: одна поет высоким голосом, другая — низким, одна — трелями, другая — короткими перепевками. Так же и композиторы, мне кажется. Они во многом предопределены именно в своем биологическом коде — предопределены не только школой, не только развитием, но и тем, что заложено природой.

— *Когда я говорила о выборе стиля, я имела в виду еще и такие конкретные вещи, как использование уже сложившихся*

стилистических моделей (если позволено использовать такой научный термин), которые для нас обладают большим содержательным радиусом. Мне кажется, что Вы тоже к этому прибегаете, и чрезвычайно интересно. Мне вспоминаются русские, как бы фольклорные слои в «Поэтории» и, конечно, весь этот народный пласт народных плачей в «Мертвых душах». Или, например, джаз, который проходит в финале Второго фортепианного концерта. Или, допустим, «блики» Чайковского в «Анне Карениной». Вот эти стилистические модели — и даже не конкретные, не цитируемые материалы, но материал, который вдруг вызывает параллели с прошлым, например с барокко, с классицизмом, — они ведь входят в текст осознанно? Так что, как мне представляется, выбор стиля есть одна из таких интересных возможностей художественного подхода композитора. Правда, я сужу со стороны.

— Вы знаете, мне кажется, что стиль заимствовать все-таки нельзя. Можно заимствовать шляпу, плащ, но силу сухожилий заимствовать невозможно. Это уже заложено в тебе природой. Другое дело, что, конечно, часто человека, занимающегося творческим трудом, ограничивает или, наоборот, распахивает перед ним границы та или иная сюжетная задача, которая соотносится с определенной эпохой, с определенным временем. Скажем, для кино, для театра эпоха соотносится с определенным костюмом, с определенным стилем прически и так далее. Так что и для музыканта естественно, что он соприкасается с определенной стилистикой при выборе того или иного сюжета, который соотнесен со временем.

Вы назвали «Анну Каренину». Но ведь «Анна Каренина» Толстого для своего времени — для 70-х годов прошлого века — была энциклопедией русской жизни! Там мы можем прочесть не только о взаимоотношениях главных героев: Анны, Вронского, Каренина, Левина, но мы можем прочесть буквально обо всем — о всей полноте не только миро-

ощущений, но и быта русских людей того времени. По существу, в этом толстовском романе мы можем найти ответы на множество вопросов, относящихся именно к той эпохе. Каким было людское общение, манера держаться, как люди вступали во взаимоотношения друг с другом, знакомились и так далее. Понимаете? Композитор не может все это сбросить со щитов! Если он берется за какой-то известный роман, который являлся энциклопедией своего времени, он обязательно должен с этим считаться. Поэтому стилистика иногда диктуется и этим. Ведь и композиторы выполняют ту работу, которую живописцы делали множество раз. Скажем, версификация, стилизация, коллаж. Такие знаки чего-то очень конкретного при соотнесении с определенным замыслом. Ну а то, что композитор хочет выбрать определенный стиль и сменить его как пиджак, то в это я не верю.

Конечно, может быть поставлена какая-то задача чрезвычайная — такие случаи были в истории музыки. Скажем, есть у Франца Шуберта знаменитая «Неоконченная симфония», и люди не могли никак успокоиться, что она *неоконченная*, что в ней всего лишь две части. Известно, что в двадцатых годах нынешнего века был объявлен конкурс на окончание «Неоконченной симфонии» Шуберта. И разные люди принимали в нем участие, в том числе и довольно крупные художники. И интересно, что один из композиторов, который не прошел этот конкурс и был отвергнут, потом выступил на страницах газет с возмущением, потому что он использовал подлинную музыку Шуберта, просто взятую из малоизвестного сочинения, о чем жюри не могло знать. Музыка самого Шуберта оказалась менее приемлемой для жюри, чем версификация и стилизация Шуберта. Понимаете? Это, конечно, достаточно яркий, говорящий в мою пользу исторический факт.

— *Вы коснулись сюжетов, и мне захотелось обратиться еще к одному вопросу. В последнее время заметно увеличение интере-*

са к классической литературе, к классическим сюжетам. При чем это отнюдь не уменьшает современности в широком смысле слова — современности художественного результата и принадлежности произведений к нашему времени. Как Вы думаете, вообще существует ли, возможно ли какое-то противоречие между поэтическим текстом или сюжетом, принадлежащим к классике, к прошлому, и музыкальным языком нашего напряженного, сложного XX века?

— Прежде всего я думаю, что, например, литературная классика для меня лично — это то, что хочется не *прочитать*, а что хочется *перечитать*. Вот так мне всегда, в тысячный раз хочется перечитать и Пушкина, и Гоголя, и Лескова, и Толстова, и Чехова. Такие взаимоотношения музыкантов с нашей отечественной литературой мне кажутся очень естественными, в том числе и для нашего времени. Потому что мы обладаем таким величайшим кладом литературы, написанной на русском языке. Музыканты использовали многое, и в том числе не только музыканты нашей страны, но и зарубежные. Скажем, на сюжеты Гоголя писали и немцы, и австрийцы, и французы, и англичане и так далее и так далее. Я уж не говорю про Толстого, у которого на сюжет «Анны Карениной» написано восемь опер. При чем на русском языке из них только две, остальные были написаны уже на других — иностранных языках. Поэтому когда композиторы сегодня обращаются в том числе и к классическим сюжетам русской литературы, мне в этом видится совершенно естественный процесс осваивания того величайшего богатства, которым мы обладаем.

И вот иногда то или иное сочинение наших великих классиков перечитываешь и думаешь: как музыканты прошли мимо этого? До сих пор не дошли руки? Поэтому мне кажется естественным, что постепенно эти величайшие произведения, которым жить, жить и жить еще столько, сколько будет существовать планета, постепенно начинают где-то воп-

лощаться в иных жанрах — в кинематографе, в музыке, в опере, в балете, в кантате, в оратории, в симфонии... Это процесс освоения. А что касается взаимоотношений сегодняшнего автора и, скажем, классики прошлого, то, естественно, каждое поколение соотносится с другим в том, что оно восхищается этим произведением, что оно находит в нем что-то для себя откровенное. И вдруг сердцем — не школой, не на уроке литературы, а каким-то своим трепетом душевным вдруг понимает действительное величие, поразительность вот этого создания. И в этом они схожи — все поколения, уже прочитавшие «Евгения Онегина», и те, кто сейчас читает впервые и еще будет читать.

Но вместе с тем, конечно, у каждого поколения есть своя атмосфера, свои взаимоотношения друг с другом, свои тревожения времени. И поэтому, естественно, их читающие глаза не могут быть одинаковыми, кроме, повторяю, вот этого ощущения восторга и удивления чудом человеческого свершения.

— *То есть противоречия между образами далекого времени и звуковым мышлением эпохи нет, потому что эти далекие образы мы воспринимаем как современные? И тогда находится общий знаменатель?*

— Мне думается, что великая литература никогда не стареет. Ни на один день. Та или иная книга может на какое-то время уйти в тень, вызывать меньшее количество ответных звучащих струн. Но то, что она не устаревает, для меня факт совершенно очевидный. И ее воплощения, в частности звуковые, могут эволюционировать вместе с эволюцией человека. Так же как претерпевают изменения наша манера держаться, манера говорить, манера общения, знакомства, прощания, так, наверное, где-то меняется и восприятие тех или иных классических сочинений. Но вместе с тем, я думаю, неизменным всегда остается вот это чувство удивления перед величием человеческого созидательного духа, могуче-

сти разума человека, удивительности его фантазии, воображения. Все это, думаю, и объединяет поколения, уже прошедшие по земле, идущие сейчас, и тех, которые еще будут идти.

— *Еще один вопрос. XX век, я уже сейчас не помню, кто назвал «веком великого синтеза». Действительно, мы так много видим и слышим одновременно, что и зрители, и слушатели стали такими синтетическими воспринимающими, они стали зрителями-слушателями. По всей видимости, современная режиссура, как мне представляется, меняет художественное мышление композиторов, как и многих других художников. И вот Вы — человек, который в своем творчестве много труда отдал жанрам синтетическим, ощущаете ли Вы себя в некотором роде чем-то большим, чем композитором, даже когда пишете только музыку? Присутствует ли в Вашем воображении зрительный ряд, если произведение предназначено для синтеза? И вообще испытываете ли Вы на себе влияние других искусств «века великого синтеза»?*

— Ну, прежде всего, Татьяна Александровна, я хочу выяснить: синтез — это плохо или хорошо?

— Хорошо, хорошо.

— Но, с другой стороны, Вы знаете, мы ведь сейчас уже синтетические вещи стараемся не носить. Мы предпочитаем полотняные вещи, шерсть, потому что химия при всех открытиях и обогащениях все-таки принесла и определенную утилитаризацию, что, наверное, минус. Давайте откроем глаза на это. Вы знаете, мне кажется, что в искусстве то же самое. Все-таки хлопок, все-таки шерсть, все-таки полотно, лен — это самые дорогие материалы, а не синтетические, химические продукты. Я думаю, что это более высокая степень творческого созидания... Хотя я понимаю Ваш вопрос. Вы имеете в виду соотношение разных жанров, скажем, в музыке, или перенесение законов того или иного искусства — музыки, кинематографа, живописи и так далее — в другой?

— Да.

— Конечно, сейчас настолько все близко, настолько все перекрещено на путях искусства, что художники, музыканты в XX веке не могут этого избежать. Хотя не только в XX веке. В конце концов, тому же Бетховену, когда он писал Девятую симфонию и идеи его были грандиозны, даже ему стало нужным слово. И он обратился к Шиллеру — одним звуковым миром самовыражения и воздействия на слушателей ему уже было не обойтись. Но сейчас, конечно, к слову мы обращаемся чаще для того, чтобы свои музыкальные идеи конкретизировать, точнее и определеннее высказать ту или иную мысль. Поэтому, может быть, мы обращаемся к слову не только в таких экстремальных случаях, как это сделал великий Бетховен. А выживут ли эти произведения? Ведь, что греха таить, наверное, девяносто девять процентов из того, что пишется нашими современниками сегодня, и даже среди того, чему мы радуемся, что нас удовлетворяет и что нам кажется удачным, все-таки канет в Лету. Многие канут в Лету. А останутся те произведения, которые смогут вместить в себя душевную информацию и минуют вот эти ученые (да простите меня за это слово!) разговоры о синтезах, о взаимовлияниях и так далее. Вы знаете, когда художник пишет, когда ему пишется, когда то, что мы называем словом «вдохновение», его посетило, когда кто-то (не ты сам!) водит твоей рукой, и все складно так получается, и потом сам дивишься — как это все получилось, как это все удалось... Понимаете? Когда ж это делается холодным рассудком, то все разлаживается, все не сходится, все туго дается, и эти швы начинают ощущаться, они слышатся на ухо, и время потом к этому становится безжалостным.

Так что я больше, нежели чем в синтез, верю в простые и вечные материалы, в родниковую воду искусства, в цвет неба, в движение огня, в шум моря, в те ткани, которые сделаны из льна, шерсти. Мне кажется, это соотносится с

теми высокими образцами искусства наших предшественников, которым мы сегодня воздаем наше восхищение и преклонение.

— Собственно, в разговоре о синтезе меня прежде всего интересовало слушательское восприятие. Дело в том, что ассоциативное мышление, конечно, очень важно для восприятия произведения искусства. И потом, мне казалось, что слушатель не всегда готов к восприятию музыки только как музыки. Может быть, ему помогают и литературные связи, и возможные ассоциации с другими искусствами. Но, говоря о художественном творчестве, я имела в виду одно: испытывали ли Вы на себе влияние других художественных систем, допустим, тех же зрелищных искусств, режиссуры, пластических искусств, не только словесных? Наверное, не в процессе творчества, но, может быть, Вы это констатировали потом? Потому что сама музыка — в частности, Ваша музыка — иногда наводит на очень интересные ассоциации, как раз связанные с другими искусствами. Или это только мои произвольные слушательские ассоциации, а для Вас они не существуют?

— Вы хотите от меня исповеди? Знаете, музыканту рассказывать о своей кухне (да простите меня за такой прозаизм!) вряд ли надлежит. Но я должен сказать, что для того, чтобы сегодняшнее музыкальное произведение дошло до сердца, до ума того, для кого оно написано — до слушателя, очень важна точная настройка, соотнесение на эту волну. Потому что никто же не будет спорить по поводу симфоний Бетховена, Чайковского, Моцарта, ораторий Баха, что это великие произведения! Но очень часто люди глухи к ним бывают, потому что они не настраиваются на нужную волну. Мы же в приемнике ищем волну, находим ее, настраиваемся. На современных приемниках уже есть индикаторы, которые просто технологически показывают, что ты попал на волну — вот она становится ближе, дальше, уходит, — мы это уже можем воспринять. Поэтому для такого рода вос-

приятия музыки, конечно, многое значит ассоциация. Очень многое значит и точное, правильное название — это уже словесная сторона произведения. Например, Кшиштоф Пендерецкий, замечательный польский композитор, мне просто говорил, что успех своего сочинения «Памяти жертв Хиросимы» он относит в первую очередь к точности названия. Назови, говорил он, я это же сочинение по-иному, оно не имело бы такого резонанса в мире.

То есть точное название — это тоже помощь для настройки слушателя на волну музыкального повествования. Хотя в истории музыки бывали и курьезы, Вам это хорошо известно. Вспомним, как известнейший французский композитор Эрик Сати, который жил в XX веке, был одно время очень увлечен идеей написания музыки, которую бы не слушали, он хотел, чтобы она была чисто фоновым явлением. И в 20-е годы в Париже он устроил концерт такой музыки, которую, как оповещали газеты, слушать не нужно. Набился полный зал публики, и в зале наступила гробовая тишина. Сати, видя, что его эксперимент проваливается, многократно выбегал на сцену и просил: «Разговаривайте, разговаривайте, не слушайте!» От этого зал еще больше напрягался, еще внимательней слушал музыку. То есть Сати «от обратного» настроил публику на восприятие этой музыки. Понимаете? Если бы он, наоборот, пошел от того, чтобы эту музыку внимательно слушали, тогда бы люди, может быть, стали разговаривать...

Я к чему все это говорю? К тому, что композитору часто приходится идти на определенные приемы для того, чтобы как-то достучаться до слушателя. Мы же звоним всем в дверь — откройте нам! Сама же дверь не откроется? «Сезам, откройся!» Поэтому и слушателей часто с помощью такого рода маленьких, но все-таки хитростей мы хотим ввести в свой эмоциональный мир. Иногда композиторы пользуются приемами — литературной программой, особым составом участников, ис-

полнением на тех или иных инструментах, той или иной музыкальной цитатой, жанровым названием, подназванием. Конечно, эти маленькие хитрости композиторы всегда использовали, пользуются ими и сегодня. Может быть, даже с некоторой большей долей интенсивности, поскольку сейчас люди перенасыщены информацией. Телевидение и радио, кассеты и пластинки, любые театры, представления, концерты. Все это сейчас восполняет потребности человека в искусстве. Поэтому нужны какие-то чрезвычайные средства, чтобы ты смог к нему обратиться и что-то сказать важное, если оно, это важное, у тебя наболело, накопилось и наличествует.

Так что я в данном случае не очень сопротивляюсь в ответ на Ваш вопрос. Действительно, композиторы идут на такого рода уловки. Я не вижу в этом большого греха. Я думаю, что это совершенно естественное желание быть услышанным, быть понятым, и не только услышанным и понятым, но и взволновать музыкой слушателя. Если быть откровенным, для меня всегда главным было вот это напряжение слушательской аудитории, напряжение зала. Оно же всегда ощущается и исполнителем, и тем более композитором. Потом может возникнуть несогласие, может даже возникнуть протест. Но если ты захватил человека, взял его слушательское внимание, значит, ты прав. И в своем творческом процессе, и в тех возможностях влияния на человеческую душу, которая композитору, думаю, всегда по плечу.

с Андреем Петровым...

— Андрей Павлович, наша встреча сегодня связана с тем, что мы хотим начать знакомить телезрителей-слушателей с современной отечественной музыкой. Но что мы понимаем под словом «современная»? Правомочно ли такое понятие? Существует ли музыка во времени? Хотя мы ведь судим, например, об искусстве XVII века по музыке Баха, XIX века по творениям Чайковского. Может быть, и наше время «звучит» как-то

особенно? Художник, который сам создает музыку, что-то чувствует? Композитор и время, композитор во времени — как Вы себя во всем этом ощущаете?

— Я вообще считаю, что музыка — одно из самых чувствительных ко времени искусств. Может быть, мое мнение будет в какой-то степени спорным, не знаю, но я считаю, что музыка способна отражать сегодняшнее время, современность. Потому что музыка, как мне кажется, очень быстро на все реагирует и своей атмосферой, и настроением, и ритмами, и какими-то еще, подчас не совсем уловимыми вещами. Я убежден, что в той музыке, которая сочиняется сегодня, пускай она будет менее интересная, более интересная, в ней почти всегда можно обнаружить эти приметы...

— Нашего века?

— Да, нашего века. Это происходит и специально, то есть композитор думает, чтобы его творчество было современным, было созвучным сегодняшнему дню. Но в том числе происходит и помимо него самого. Потому что вся жизнь, в которой мы живем, с ее настроениями, идеями, увлечениями, прямо или косвенно воздействует. На меня, например, очень сильно влияет все современное искусство — современная литература, театр, живопись. И конечно же, влияет музыка моих великих современников и коллег, потому что, это естественно, здесь есть и профессиональный интерес.

И вот еще что для меня очень важно: я считаю, для того, чтобы как-то лучше в своей музыке ощущать и передавать современность, необходимо понимать жизнь нашей молодежи, ее развлечения, ее отношение к искусству, знать, что ей нравится. Я не пишу рок-музыку специально, но отдельные элементы иногда применяю в киномузыке. И мне всегда очень интересно, какие ансамбли и группы, советские и зарубежные, наиболее популярны у сегодняшней молодежи. Какие спектакли вызывают у нее наибольший интерес. И даже, сидя на каком-нибудь концерте или в театре и ощу-

шая реакцию современного молодого человека — что его волнует, к чему он остается равнодушным, я тоже очень многое воспринимаю для себя. И вот так, набирая впечатления из самых разных источников, самыми разными путями, композитор отражает свое время в своем искусстве.

— *Связь с современностью в театральной работе, например, можно выразить через сюжетные мотивы, через текст. Но для музыки не это главное, а то, что скрыто, что в ней самой заложено. Это вопрос стиля. Мы же говорим «это стилистически выдержано, это не выдержано», мы это слышим. Вообще в XX веке проблемы стиля волнуют многих художников, и не только практически, но и теоретически. Об этом много размышляют, говорят о «многостильности», о нестроге. Видимо, человек XX века захотел ощутить себя хозяином планеты и в пространстве и во времени, владеть всем, что создавалось человечеством, и в звуковом мире тоже. А Вас как художника в какой-то мере затрагивают, волнуют проблемы стиля, музыкального языка?*

— Я думаю, что это вопрос, который сейчас интересует, волнует каждого композитора. Раньше, обращаясь к истории музыки, мы считали, что определенные этапы в ее развитии были этапами какого-то определенного стиля. Скажем, в то время, когда творил Бах, не только он работал в едином стиле, но в каком-то смысле и его современники работали в том же стиле...

— *В стиле Баха, как сказали бы сегодня...*

— Да. В едином стиле при разных «копированиях», поскольку были люди более талантливые, менее талантливые. Может быть, я немножечко упрощаю проблему, но все-таки мы можем говорить о единстве стиля той эпохи. Как и последующих. Я придерживаюсь точки зрения, что в наше время пока еще не может существовать единый стиль. И это объясняется тем, что сейчас наступило время, когда все известные направления, манеры, стили, как и все то новое, что

было придумано в XX веке в области средств выражения, гармонии, полифонии, а также появление электроники, новых инструментов, новых приемов звукозаписи — все это создало такие огромные богатства и такую огромную палитру, что перед композиторами, мне кажется, встала проблема не столько открывать все новые и новые средства выражения, а разобраться в этом огромном хозяйстве. И сама жизнь, в свою очередь, востребовала очень многие явления, которые, может быть, какое-то время находились где-то на периферии нашего внимания. То есть здесь буквально все: старинная музыка и современная, самодеятельная и профессиональная, европейская культура и восточные, африканские культуры, фольклор и новые современные системы, созданные в XX веке. И все это имеет слушателя, представляет интерес для любителей музыки. А если к этому прибавим джаз, рок-музыку, то получится, что есть очень много всего.

По произведениям, которые рождаются в нашей стране и в других странах, мы ощущаем желание композиторов как-то затронуть в своем творчестве, как-то учесть все это многообразие. Поэтому мне кажется, что сейчас — естественный период одновременного сочетания разных стилей, период внутреннего творческого осмысления самых разных явлений во имя каких-то больших задач, идей, которые волнуют сегодня очень многих людей. В частности, я знаю, что и многие мои сочинения иногда вызывают со стороны критики определенные замечания, пожелания, суждения по поводу их некоторой разностильности, присутствия в них как бы «разных музык». Я думаю, что процесс рождения какого-то более гармоничного, более цельного стиля, он сейчас и происходит. Но он еще не завершился. И все это делается сознательно, с учетом того, что, может быть, в дальнейшем приведет к какому-то более стройному, гармоничному стилистическому соединению.

— Да, сочетание «разных музык» — это тоже современно, тоже одна из примет времени. И, мне кажется, слушатель к этому привык. Более того, длительное погружение в одну манеру может даже создавать свои сложности. Современные слушатели любят контрасты — наша жизнь полна контрастов, и кто-то и от музыки ждет того же.

— Вы знаете, я считаю, что это естественно. Можно написать сочинение и выдержать в нем какую-то одну манеру. Но если ты обращаешься к относительно большой теме или к какому-то крупному жанру, то соблюдение во что бы то ни стало единого стиля, скажем, на протяжении часа или даже большего времени, может обернуться потерями, привести к известному ограничению...

— В восприятии авторского замысла?

— В восприятии мира, который выражен в этом сочинении. Потому что наша действительность, наш мир полны всяческих противоречий. И это же происходит в искусстве, в эстетике. Можно на все закрыть глаза, попытаться сделать что-то такое единое, но тогда ты тем самым как бы отгораживаешься от того, что происходит сейчас на свете.

— То есть язык музыки со своей стороны способен передать многоплановость и противоречивость нашего мира?

— Думаю, да. Музыка может сделать это и таким способом, и другими. Вероятно, пути есть самые разные. Я просто высказал свою точку зрения в таком плане.

— Ранее Вы сказали, что Вас, помимо основной стилистической линии, привлекают элементы рок-музыки, джаза. Но мне, например, весьма знаменательным представляется присутствие в Вашей музыке каких-то «бликов прошлого», если можно так выразиться. Стилистические элементы музыки барокко, классицизма в свое время были очень тонко вплетены в музыкальную ткань балета «Сотворение мира». Но там для этого можно найти какую-то сюжетную подоплеку. В других случаях ее нет, а мы вновь с этим сталкиваемся. В частно-

сти, в Вашей музыке к фильму «Осенний марафон». Казалось бы, события в нем происходят сегодня, это наша жизнь, и в то же время в музыкальном решении присутствует такая барочная моторика. Это намеренно?

— Это было задание, просьба, пожелание Георгия Данелия. Потому что тема этого фильма, как Вы знаете, — треугольник, и режиссер считал, что это вечная тема. Она была очень давно, в старинные времена, она существует и сейчас, она, как он справедливо предполагает, вероятнее всего, будет существовать очень долго. Вечно. И для того чтобы как-то передать оттенок такой относительной вечности, возникла идея, чтобы музыка была немножечко с посылом в прошлое и в то же время звучала по-сегодняшнему.

— *Андрей Павлович, в своей практике Вам приходится очень много сталкиваться с музыкальным театром. Кировский театр вообще считает Вас «своим» композитором, я на днях прочла это в журнале «Советская музыка».*

— Действительно, уже второе десятилетие пошло, когда для меня основным жанром стал жанр музыкального театра. За это время для Кировского театра мной было сделано четыре спектакля: два балета и две оперы.

— *Конечно, приятно, что уже много Ваших спектаклей идет на этой сцене. Но мне хотелось бы коснуться трех последних работ, которые в разговоре о Вашем творчестве нередко объединяют в трилогию, — это опера «Петр Первый», музыкально-хореографическая симфония «Пушкин» и оператрагедия «Маяковский начинается». Хотя прямой связи между ними нет, но если взглянуть глубже, то она прослеживается на уровне жанра: это все синтетические зрелищно-музыкальные произведения, поставленные хореографами (Касаткина и Васильев). Кем Вы себя ощущаете в работе над таким произведением, где музыка изначально участвует в синтезе, где все задумывается для того, чтобы одновременно слушалось и смотрелось? Подéлитесь с нами своими соображениями по поводу*

синтетичности мышления современного композитора, и, в частности на Ваших примерах, по поводу возможностей музыки участвовать в художественном синтезе? Насколько она способна сохранять себя, свое лицо, являясь лишь компонентом целого?

— Я пока, в общем, как-то осторожно думаю о таком синтетическом музыкальном спектакле, в котором все были бы на равных и всё слилось бы в какое-то новое качество. При том, что происходят интересные влияния, интересные использования в одном жанре выразительных средств другого, все-таки очень важно, чтобы музыкальный жанр сохранил основную специфику, свои самые сильные стороны. Скажем, если идет речь об опере, то мне кажется, что опера не может, не должна умереть. Она должна существовать как праздник красоты человеческих голосов, звучания симфонического оркестра, хорового пения. Все это должно остаться.

Другое дело — влияние современной режиссуры, современной сценографии, обращение не к типовым либретто, а к каким-то очень интересным пьесам, где мы встречаемся с современной драматургией, раскованной, свободной. Желательно и появление нового типа певцов, которые совмещали бы в себе и вокальное мастерство, и актерское мастерство, но обязательно при всем этом оставались именно певцами. Чтобы они пели, чтобы оркестр играл — симфонический оркестр со всем своим богатством красок, чтобы хор в первую очередь все-таки пел, а не кричал, не свистел... Я считаю, что в жанре музыкального театра должны сохранять свое значение и развиваться дальше его сильные стороны, те, которых нет у иных жанров. Я имею в виду оперу и балет. Но они все время должны обогащаться привнесением каких-то новых завоеваний современной драматургии; драматического театра, может быть, кино...

— Кино может воздействовать на театральное мышление?

— Кино для меня является вторым по важности жанром, я отношусь к нему очень серьезно. Музыка в кино я уделяю много времени, с удовольствием там работаю. Судьба меня связала с замечательными, очень талантливыми режиссерами, и вот от них я очень многое получил для работы в театре. Помимо того, что я работаю с Эльдаром Рязановым, с Георгием Данелия, я еще работал с покойным Иваном Александровичем Пырьевым, сделал один фильм с Роланом Быковым, встречался на фильме «Синяя птица» с маститым американским режиссером Джорджем Юккером. Эти разговоры с ними, творческое общение — все это оказало очень большое влияние на мою работу в театре, причем не в таком внешнем смысле, что стиль киномузыки вошел в театральные жанры или какие-то мелодии песен из кино я использовал в операх. Нет, я там пишу в иной манере, в ином стиле. Но вот принципы более свободной кинодраматургии, которую мы встречаем в современных киносценариях и у современных режиссеров, — это встречается часто в тех спектаклях, над которыми я работал. В частности, в спектакле «Маяковский начинается» — это стремление к большей динамизации действия, к большей действенности происходящего как в музыке, так и на сцене, применение в построении спектакля так называемого приема монтажа.

— *А почему Ваш спектакль «Пушкин» жанрово обозначен как вокально-хореографическая симфония? Балет, усиленный другими средствами музыкального театра, — это понятно. Но почему симфония?*

— Симфонию часто сравнивают с романом в литературе. В романе автор, повествуя о каком-то времени, о каких-то героях, стремится передать и свои идеи, настроения. «Пушкин» — произведение, которое мне тоже хотелось сделать емким по содержанию, по настроениям и образам. Там есть отдельные части, они имеют свои названия, например «Монолог поэта», «Любовь поэта», «Воспоминания юности»,

«Поэт и Дантес», «Дуэль». Это как бы главы такого музыкального романа о последних годах жизни Пушкина.

— Видимо, музыка в спектакле, определяемом как вокально-хореографическая симфония, является главенствующей? Можно ли это понимать как некую доминанту музыкального начала? В частности, в том фрагменте, который мы покажем и дадим послушать, музыка определяет все — настроение, содержание, а визуальный ряд лишь конкретизирует детали. Музыка все-таки царит, и в этом проявляется «симфоничность» спектакля?

— Я бы не сказал, что здесь музыка — самое главное. Но музыка, безусловно, определяет все, задает тон. Во-первых, потому что она была написана вначале и явилась толчком для фантазии балетмейстера, для творчества исполнителей, художника. И в этом смысле музыка, конечно, определяет и весь спектакль в целом, его настроение, и любую из сцен, как в данном случае.

— Андрей Павлович, а когда Вы пишете произведение для театра или музыку, задуманную жить в синтезе, Вы каким-то образом воображаете будущий визуальный ряд или Вы от него отгорожены, он вам мешает?

— Я не знаю, как бывает у моих коллег, но у меня это происходит так: перед тем как я собираюсь писать какое-то очередное сочинение, я заранее определяю, что это будет музыкальное произведение с участием того-то, того-то и того-то, а тут я еще использую нечто необычное. Далее в процессе работы что-то подсказывается само собой, что-то подсказывает музыка, ее развитие. Так было и со спектаклем «Пушкин». Я начинал его писать просто как музыку для балета, для симфонического оркестра, и в либретто ничего не было сказано о том, что там будет хор или чтец. А потом в процессе работы появилась другая идея в связи с тем, что, наверное, неправильно сделать Александра Сергеевича Пушкина, поэта, только танцующим, то есть *безмолвным*. Мы поняли, что обязательно должно прозвучать пушкинское слово. Так

появились стихи. После решили, что это слово должно не только читаться, но и петься. Значит, появились хоры. А потом я наткнулся на прекрасные подлинные тексты народных песен, которые записал Пушкин. Он записал не очень много, и поэтому можно предположить, что все, что он записал, — это действительно жемчужины русского народного искусства. И почти в каждом стихотворении есть что-то такое, что чем-то его задело. И вот эти народные тексты с уже написанной новой музыкой очень естественно вписались в спектакль, потому что некоторые из них прекрасно «работают» на тему декабристов. А есть текст, который прекрасно акцентирует его взаимоотношения с Натальей Гончаровой. И есть народный текст, который является как бы предчувствием его гибели. Вот так в процессе работы обрстал спектакль, обростала партитура введением этих исполнителей.

Я думаю, что спектакли такого плана так и рождаются. То есть композитор, вероятно, что-то планирует заранее. Но сама работа очень многие вещи корректирует. Например, я соединяю музыку с кино, а потом вдруг оказывается, что это лишнее, ненужное, а вместо этого вдруг возникают какие-то новые, неожиданные вещи. В общем, все исходит от темы и от замысла, которые очень многое подсказывают композитору в процессе их воплощения.

с Юрием Темиркановым...

— Юрий Хатуевич, Ваш репертуар очень богат. Вы много исполняете не только классической музыки, но и сочинений XX века, а также и просто совсем новой музыки. Композиторы любят доверять Вам только что созданные творения. А Вы как относитесь к современной музыке? Что для Вас означает это слово?

— Современная музыка — та, которая играется, которая слушается, а не та, которая написана вчера или сегодня. От того, что музыка написана сегодня, она не становится со-

временной. Современная музыка — та, которая волнует слушателя, обращается к сердцу слушателя, к мыслям этого слушателя. И исполнителя, естественно. Но вообще музыка (не знаю — для меня или для всех), может быть, самый высокий и самый важный вид искусства. Потому что, отрывая нас от неизбежного быта, от наших проблем (а они есть у всех, эти проблемы!), музыка возвышает и, может быть, открывает то, что скрыто в нас хорошего. Она всегда вызывает в людях самые лучшие чувства. Она может быть грустная, она может быть возвышенная, она может быть трагичная, но все эти чувства самые замечательные, самые чистые, которые есть в людях. Я думаю, что в этом смысле с музыкой не может поспорить ни один вид искусства.

— *Вам очень часто приходится быть первопроходцем. Вот новое произведение — перед Вами лежит партитура, белая бумага и черные ноты, за которыми еще нет звуковой жизни. Только в воображении композитора. И Вы должны дать эту жизнь. Причем так, чтобы она соответствовала замыслу автора, и так, чтобы она нашла отзвук в сердцах слушателей. Как Вы себя ощущаете в роли первооткрывателя?*

— Вы знаете, это, правда, очень ответственно, очень сложно — давать жизнь новому сочинению. Но на мое счастье, авторы живы, они мои друзья, и перед тем, как я играю новые сочинения, конечно, я с ними много работаю, оговариваю с ними все. Но все-таки мера ответственности гораздо больше, нежели бы я играл произведения, которые уже имеют исполнительские традиции.

— *Вы как исполнитель лучше других знаете, что взаимоотношения между этой новой музыкой и слушателем не всегда являются простыми. Не всегда то, что создает современный художник, легко воспринимается. Не всегда это достаточно доступно. И главным препятствием оказывается новый музыкальный язык. Как это препятствие преодолеть?*

— Мы, еще относительно молодые люди, хорошо помним то время, когда Шостакович и Прокофьев нам казались безумно новыми и сложными. Их язык казался таким странным, непривычным. Но прошло-то, в общем, сколько? Десятилетие! И сегодня такое отношение к этой музыке нам кажется столь наивным! Надо слушать музыку, и, если это талантливо, она найдет свой путь к сердцу слушателя.

— *Одна из важных областей современного композиторского творчества — работа в жанрах синтетических, и прежде всего в музыкальном театре. Как Вам, главному дирижеру и художественному руководителю одного из ведущих музыкальных театров страны, ленинградского Театра оперы и балета им. Кирова, представляется — что сегодня наиболее интересно в музыкальном театре? Что может быть наиболее перспективным для будущего?*

— Трудно предсказывать. Наверное, будет слишком самонадеянно сказать, что должно быть завтра. Как раз те композиторы, о которых мы говорим сегодня — Родион Щедрин, Андрей Петров, — они, мне так кажется, и создают завтрашний день музыкального театра. Например, Петров написал «Пушкина», жанр которого трудно определить — балет это или опера. Потому что это музыкальный спектакль с элементами разных жанров, с использованием разных приемов, но в основе своей — симфония, такая вокально-хореографическая симфония.

— *Выдающаяся ленинградская сцена, знаменитая Мариинка, имеет за плечами огромный багаж великих традиций. Каково в стенах этого театра решать такие новые, экспериментальные творческие задачи?*

— Любой театр не может жить без эксперимента. Без того, чтобы создавать что-то новое. Театру, даже музыкальному, нельзя ставить только те спектакли, которые стали классикой. Репертуар «от Николая до Николая»! Жить только тем, что родилось за эти годы, нельзя. Если мы думаем о театре, о буду-

щем нашего театра, о завтрашнем дне, то мы сегодня должны любить нашу новую музыку, современных композиторов, должны ставить, экспериментировать, рисковать, наконец! Без этого мы не можем честно служить театру.

с Гией Канчели...

— *Гия Александрович! Мы решили посвятить новый цикл телепередач современной музыке. Той музыке, которая создается сегодня рядом с нами. Как Вы себя ощущаете в этой современности, и, может быть, проще — что такое для Вас современная музыка?*

— Я заранее должен извиниться, что являюсь очень плохим собеседником. И особенно мне трудно говорить о музыке. Наверное, еще труднее — о музыке современной. Определить, что такое современная музыка, — это и легко и трудно. Потому что, с одной стороны, это музыка, которую создают сегодня, в наше время. Но здесь же возникает второй вопрос — *какая музыка современна?* Мне кажется необыкновенно современной музыка Вивальди, Баха, созданная давно. Поэтому очень сложно в двух словах ответить на Ваш вопрос.

— *Но все-таки, когда наступит другое время, что-то от нас останется? Если люди начнут читать наши книги, слушать нашу музыку, они, хочется надеяться, поймут что-то важное о нас. С этих позиций, как Вы думаете, есть у нашего времени свое звуковое лицо?*

— Разумеется, есть. Так же как оно есть у любого времени. Останется настоящее, лучшее. Но сегодня мы часто ошибаемся в оценках настоящего. И хотя опять-таки сложно говорить, что останется, мне кажется, что останется многое.

— *Вы сказали, что современен Вивальди, современен Бах... Действительно, XX век их услышал исключительно. А какие нити общности, чисто художественные, музыкальные, Вы усматриваете между ними и нами? И есть ли эти нити? Между композиторским миром дня сегодняшнего и миром прошлого?*

— Мне кажется, что существуют какие-то категории, которые не меняются. Это глубина мысли. Это красота. И где же, как не в музыке, предположим, Баха и Вивальди, эти категории подняты на очень высокую ступень? Поэтому мне кажется, что *эта музыка современная*.

— *То есть вечные ценности остаются всегда при нас, только форма выражения может меняться?*

— Естественно, форма выражения, язык.

— *Язык... Хотелось бы поговорить и об этом. Мы часто говорим о стиле новой музыки и часто, слушая музыку, пытаемся по звучанию определить, какой это композитор, что за время. Как бы уточнить для себя. Такая своего рода игра! Очевидно, есть свой стиль и у нашего времени, хотя думаю, что трудно найти эпоху более многостильную, чем наша. Так вот, когда Вы приступаете к работе, перед Вами как композитором — раз существует такое множество возможностей! — встает ли идея «выбора стиля»? Встает ли вопрос: в какой манере решать то или иное творческое задание?*

— Нет. Я не ставлю перед собой такую задачу. Естественно, приходится работать в разных жанрах. Когда я работаю над своей музыкой, над той, которую мне никто не заказывает, там я не думаю о выборе стиля. Но если это связано с жанром киноискусства или с драматическим театром, то, естественно, в зависимости от того, какой это фильм, какой это спектакль, а еще важнее — *кто* снимает фильм или *кто* ставит спектакль, здесь все-таки приходится, я бы не сказал *выбирать*, а, скорее, *находить* какую-то правильную струю, какую-то линию... Вы знаете, когда я имею дело с режиссером, я как бы являюсь вспомогательным элементом его искусства и, естественно, стараюсь найти то, что ему нужно. Но поскольку мне очень трудно бывает, повторяя Ваши слова, «менять стиль», «выбирать стиль», то я, во всяком случае в последнее время, ограничиваю себя работой уже не со многими режиссерами. В театре это один-два режиссера, в кино, может быть, пять-шесть...

— Вы заговорили о режиссерах. Мне кажется, что в нашем веке и в искусстве, и в науке происходит очень активная миграция идей. В искусстве, например, в виде взаимодействия, взаимопроникновения различных художественных видов — звуковых и зрительных, зрелищных. И все это, вероятно, обогащает, взаимно влияет. Мейерхольд, например, режиссерски работая над театральным спектаклем, ощущал себя почти что композитором. С другой стороны, и в композиторском творчестве сегодня сильно заметно воздействие других искусств. Хотя и в эпоху романтизма музыка была в тесном контакте с литературой, а в XVIII веке симфоническая музыка испытывала влияние эстетики театра. Но в XX веке, как мне представляется, этот процесс взаимодействия художественных идей особенно силен. Вы на себе испытываете то же самое, или это мое субъективное представление?

— Я Вам хочу немножечко возразить. Мне не кажется, что этот процесс силен именно в XX веке. По-моему, он происходил всегда, в том же XVIII веке. Наверное, происходит и сейчас. Это обязательный процесс, хотя будто бы и не ощутимый. Его трудно конкретизировать, трудно проводить параллели. Мне кажется, что художник, живущий в какое-то определенное время, находится под воздействием и поэзии, и литературы, и живописи, и театра. И просто жизни. Личной жизни. Это происходило всегда. Что же касается моей музыки, то, наверное, эти процессы происходят и со мной, влияют на мою музыку. И я бы хотел подчеркнуть, что для меня особенное значение имеет общение с личностями. С личностями, которые несут в себе большую индивидуальность, большой талант. Работа, содружество с ними дают мне очень многое. И я им очень благодарен.

— Я сразу подумала о Роберте Стуруа. Вас с ним связывает творческая работа, и сейчас и в прошлом. Это, вероятно, и есть тот случай, когда творческий процесс одного большого

художника может как-то воздействовать на творческое мышление другого?

— Да, с Робертом Стуруа нас связывает многолетняя творческая деятельность. Я писал музыку почти ко всем спектаклям, поставленным им. И его воздействие на меня, видимо, настолько велико, что я обратился к нему с просьбой написать либретто для того представления, которое сейчас, в данный момент, осуществляется на сцене нашего оперного театра. Естественно, он будет постановщиком этого спектакля. Сейчас, когда я вспоминаю музыку, написанную к его спектаклям, и музыку, написанную мной «для себя», симфоническую музыку, мне иногда бывает трудно вспомнить, что где появилось раньше. Я имею в виду, если угодно, какие-то темы или какие-то настроенческие моменты.

— *Это очень интересная деталь! То, что Вам, как Вы сказали, даже трудно вспомнить, какая идея, какая музыкальная мысль родилась ранее. Это значит, что творческий процесс един независимо от того, в какой форме затем это выливается. Все чрезвычайно тесно связано. И музыка, предназначенная для концертного зала, или для театра, или для экрана — это не разные вещи. По существу, это все единое музыкальное искусство, существующее во многих формах, во многих видах.*

— Есть, конечно, еще режиссеры, которым я многим обязан, в частности, в театре это Георгий Александрович Товстоногов. Но то же самое происходит и при работе в кино. Например, общение с такой личностью, как Данелия, дало мне очень много. Постоянно сравнивая работу с Данелия и со Стуруа, первым делом вспоминается, что с одним работать необыкновенно трудно, невыносимо, невозможно, а с другим необыкновенно легко.

— *И с кем как?*

— Очень легко работать со Стуруа, очень трудно работать с Данелия. И видимо, в этом и заключается вся пре-

лесть работы с ними. Со Стуруа легко работать, потому что он ждет от меня любой материал. Хотя я стараюсь, чтобы это был хороший материал, но он готов использовать любой материал и, как я потом убеждаюсь, делает это блестяще. Что же касается Данелия, то Георгий Николаевич тоже точно знает, что ему нужно, и необыкновенно требователен. Но в процессе работы у него все меняется — меняется отношение к своему изображению, меняется отношение к моей музыке. И он меня заставляет писать музыку заново. Потом еще раз заново. И так, «тренируясь» на мне, приходит к какой-то истине. Но я должен сказать: то, что он меня заставляет *так* работать, наверное, является для меня большой школой. Мы с ним сделали три картины — «Не горюй!», «Мимино», «Слезы капали». Остальные картины он писал с моим другом Андреем Петровым. И сейчас предстоит еще одна работа с Данелия, которая, видимо, будет самой сложной. Я жду ее с огромным нетерпением.

— *Вы сказали, что Роберт Стуруа сейчас готовит с Вами новый музыкальный спектакль на оперной сцене в Тбилиси. Каков он, этот совместный творческий процесс со всемирно известным режиссером, художественным руководителем Театра им. Руставели? И сейчас, и ранее?*

— Я с ним так много работал, что даже не знаю, с чего начать. Я расскажу, как писалась музыка к «Кавказскому меловому кругу». Он позвонил и спросил меня, читал ли я «Кавказский меловой круг» Брехта. Я сказал, что не читал. Он очень обрадовался, сказал, что это очень хорошо, и попросил меня написать музыку к этому спектаклю. И попросил также прочесть пьесу после того, как музыка будет написана. Я это рассказываю, чтобы подчеркнуть, насколько он свободно относится к музыке. Он — человек, мыслящий музыкально. Он сначала — музыкант, абсолютно во всем, а уже потом — режиссер. Так вот он просил написать какие-то определенные темы, и, когда я впервые попал на репети-

цию, музыка была им уже расставлена в спектакле (к этому времени я, естественно, прочел пьесу), и мы продолжили совместную работу.

Что же касается постановки шекспировского «Ричарда», то здесь была другая история. Он как-то случайно услышал музыку, которую я написал к одному фильму, и выбрал из нее регтайм. Потом попросил разрешения у режиссера фильма использовать его в спектакле, и этот регтайм стал основной темой спектакля. Я думаю, что Стурра, всегда исходя именно из музыкального материала, начинает выстраивать свою версию, свой сценарий, а затем и ставить спектакль.

— *А как англичане приняли вот такого «Ричарда» Театра им. Руставели, когда вы были там на гастролях?*

— Об этом столько раз писалось и говорилось, что мне неловко сейчас это повторять. Я присутствовал при этом огромном успехе. Англичане приняли спектакль так, как его не принимали нигде. Хотя его везде принимают очень хорошо. Нам английский зритель очень понравился.

— *Гия Александрович, теперь о другом. Мне хотелось бы обратить внимание телезрителей на жанр симфонии. Произнося слово «симфония» перед камерой, я испытала определенный душевный трепет. Потому что разговор о симфонии, о симфонической музыке не всегда оказывается легким. Что греха таить, мы знаем, что есть целый ряд слушательских кругов, которых это слово отпугивает. А ведь именно в жанре симфонии созданы высочайшие художественные ценности мировой музыкальной литературы и прошлого, и настоящего.*

Вы — автор шести симфоний. И мне бы хотелось задать вопрос: каким Вам представляется жанр симфонии в своей эволюции, безотносительно к тому, что Вы сами делаете? Жанр, который возник в эпоху классицизма, невероятно далеко от нас, менявший свое лицо, проходя через разные эпохи — вспомним Бетховена, Чайковского, Малера, Шостаковича, при-

меров множество, — и тем не менее сохранивший свое значение. Как эволюционировала музыка, так же эволюционировала и симфония. В чем Вам видится смысл этого жанра? Для чего нам нужна симфония?

— Сложный вопрос. С одной стороны, Вы называли великие имена симфонистов, и здесь как будто понятно, для чего нужна симфония. Но с другой — Вы, наверное, знаете, сегодня существует мнение специалистов, что все, что я называю *симфонией*, — это не симфония. И вполне возможно, что они правы. Но наверное, у этой категории критиков существует какое-то определенное мнение о симфонии, о симфоническом цикле. А я пишу симфонии в основном одночастные. По времени они также не очень отличаются друг от друга — в пределах двадцати — тридцати минут... Вы знаете, если бы я не работал именно в этом жанре и если бы он не был для меня основным, может быть, мне было бы легче говорить с Вами на эту тему.

— *Вероятно, был определенный смысл, когда Вы свои произведения — может быть, «музыкальные поэмы», может быть, грандиозные «музыкальные полотна» — называли именно симфониями. Что Вы вкладываете в свое понимание жанра симфонии, избирая именно это наименование для своих произведений?*

— Это, наверное, самый сложный вопрос. Считается, что симфония — это особенно монументальный жанр, вбирающий в себя очень многое. Симфонии часто сравнивают с большим романом, но мы иногда забываем о том, что не все романы бывают большими. В то же самое время если вспомнить, что Скарлатти называл *сонатами*, и сравнить их с сонатами Бетховена, то окажется, что это тоже совершенно разные вещи. Или, предположим, если роман Маркеса сравнивать с романом Достоевского, есть же разница! Тем не менее те романы, которые создаются сегодня, они, мне кажется, так же заставляют переживать людей, как и романы, которые создавались в XIX столетии.

— В данном случае я не думала затрагивать Ваши симфонии. Я знаю, что композитор, как правило, с трудом говорит о своей музыке, и в этом есть великая истина. Но поскольку жанр симфонии не увядает и это один из самых ценных видов музыкального искусства, а Вы пишете слово «симфония» на титульном листе, когда начинаете свое сочинение, мне было важно знать, что для Вас в этом слове, в этом музыкальном явлении?

— Я задам Вам встречный вопрос. Вы сказали, что жанр симфонии «не увядает». А какой жанр увядает?

— Может быть, не увядает, а уходит на какое-то время. А что-то и навсегда. Или название остается, но сущность меняется. Были периоды, когда оратория теряла свое значение. Были периоды, когда казалось, что опера кончает свое существование, но она живет, хотя опера сегодня — это совершенно другое произведение, чем, к примеру, в XVIII веке, это прежде всего музыкальный театр. Выделяя симфонию, мне просто казалось, что из всех жанров музыки она, быть может, в наибольшей степени способна быть погруженной в духовный мир, и именно в этом плане она, наверное, сохраняет свое значение. А формы существования меняются.

— Не только в жанре симфонии можно углубиться в духовный мир. Здесь дело не в жанре. И вообще, если эти вопросы рассматривать в историческом аспекте, то мне кажется, что жанры не увядают. Просто испытывают какие-то временные затруднения. Я, конечно, не претендую на определение, что такое симфония, но мне кажется, что это все-таки форма, в которой появляется возможность максимально выразить все то, на что ты способен. И в конечном итоге для меня не имеет значения, сомневается ли кто-то в том, симфония это или нет. Мне кажется, главное, чтобы слушатель, который пришел послушать симфонию, почувствовал, что в этой форме произошло многое, и пережил бы это вместе с автором. И естественно, чтобы

ощущалась эта бесконечная проблема добра и зла, вечности, красоты... Но самое главное, наверное, именно то, что симфония не есть выражение чего-то конкретного. Это не событие, не ряд событий, как в романе, а некая передача течения жизни и человека в этом мире со всеми его сложностями, противоречиями... Естественно, я абсолютно не имею в виду свои симфонии. Я просто говорил сейчас о больших художниках.

— *Как жаль, что многим уже в самом слове «симфония» чудится что-то непонятное, сложное. Не говоря уже о звучании...*

— Вы знаете, может быть, не очень благоприятную роль здесь играют наши музыковеды-лекторы, которые со сцены или по телевидению рассказывают о музыке. В основном это бывает интересно, например, когда они поясняют, что в Пасторальной симфонии Бетховена появляются зеленые лужайки, потом начинается гроза, потом дождь, потом солнышко. Все равно что художественный фильм посмотреть в кинотеатре. Но люди, которые не привыкли слушать симфоническую музыку, попав на концерт и услышав ее, вдруг понимают, что они такого воображения лишены. И поэтому у них пропадает желание хоть как-то к этой музыке приобщиться. Мне кажется, это в корне неверно!

Музыка настолько абстрактна по сути своей, что ее просто надо слушать. И когда говорят о том, надо ли ее понимать, я не знаю, может быть, это кощунство — то, что я сейчас скажу, — но, может быть, *не надо ее понимать!* А надо просто *слушать*. И что-то ощущать. Ведь не могут два рядом сидящих человека слушать какое-то одно произведение и воспринимать его одинаково. Поэтому, мне кажется, если рассказывать, особенно детям, о программности, видимо, надо соблюдать какую-то осторожность или находить какие-то новые формы объяснения. Хотя я все-таки считаю, что лучше меньше объяснять и больше слушать.

В передаче прозвучали:

Г. Канчели

Шестая симфония. Фрагмент.

Дирижер Джансуг Кахидзе.

Кинофильм «Несколько интервью по личным вопросам».

Два музыкальных эпизода. Режиссер Лана Гогоберидзе.

А. Петров

«Пушкин». Балетное Адажио из II акта.

Постановка Ленинградского театра им. Кирова (Мариинский театр).

Балетмейстер Олег Виноградов. Дирижер Юрий Темирканов.

Кинофильм «Осенний марафон». Увертюра.

Режиссер Георгий Данелия.

Р. Щедрий

Basso ostinato для фортепиано. Исполняет автор (за кадром).

Концерт для оркестра «Звоны», фрагмент.

Дирижер Юрий Темирканов.

«Чайка». Фильм-балет.

Четыре эпизода: Вступление; «Представление героев» из I акта; Интерлюдия (провал пьесы Чехова в Александринке); Адажио из II акта.

Балетмейстер Майя Плисецкая.

ВСТРЕЧА ВТОРАЯ

(эфир — июль, 1984)

Учитель и ученики, традиция и школа

с Тихоном Хренниковым, Александром Чайковским,
Татьяной Чудовой

Вторая передача цикла, посвященного новой музыке советских композиторов, уже не могла обойти своим вниманием бессменного главу Союза композиторов. И оптимальным показалось избрать для нее тему, близкую главному участнику, и под нее выстраивать все диалоги. Характер предполагаемой беседы в этот раз упростил и структурную задачу: общий стол и одновременное общение как с телезрителями, так и с гостями передачи, которых можно было представить сразу в кадре.

— Музыка наших современников — это новая музыка, а с новым искусством чаще связывается понятие новаторства. Вы чувствуете: новое, новаторство — это слова одного корня. Но в творческом процессе не менее важна и традиция. И сегодня наш с вами разговор, дорогие телезрители, пойдет именно о ней.

В понятие «традиция» мы вкладываем очень многое, и прежде всего глубинные, духовные связи современного искусства с искусством прошлого. Однако сейчас я хотела бы напомнить

такие важные для всех слова, как «школа», «учитель», «преемственность поколений».

Композиторы, которые сегодня принимают участие в передаче и сейчас находятся здесь, в стенах Союза композиторов СССР, связаны именно такими глубокими, преемственными узами. С одной стороны, Учитель — композитор Тихон Хренников (Т.Х.), с другой — его ученики, а ныне молодые коллеги — композиторы Александр Чайковский (А.Ч.) и Татьяна Чудова (Т.Ч.). Конечно, ученики в широком понимании этого слова, время учебы — в прошлом. Сейчас это зрелые музыканты, коллеги и в композиторском творчестве, и в педагогике, оба — ассистенты профессора Хренникова в Московской консерватории. Но, соприкасаясь с искусством молодых композиторов Татьяны Чудовой и Александра Чайковского, мысль невольно тянется к Тихону Николаевичу Хренникову, а от него нити преемственности ведут к Виссариону Яковлевичу Шебалину, а далее через Николая Яковлевича Мясковского в глубь истории русской музыкальной культуры.

Свою Первую симфонию молодой Тихон Хренников писал еще в стенах Московской консерватории, будучи студентом в классе В.Я. Шебалина. Это была дипломная работа, сочинение, которое звучит и по сей день, исполняется и в нашей стране, и за рубежом. И у нее есть посвящение, написанное в 1941 году: «Всем хорошим, что есть в этой симфонии и в остальных моих сочинениях, я обязан только Вам, дорогой учитель».

Тихон Николаевич! У современной отечественной музыки за плечами большой путь. И ее содержание, естественно, питается из двух живительных источников — традиций и новаторства. Нам интересно поразмыслить над этими творческими процессами. Сегодня как раз хотелось бы обратить внимание на традиции, уходящие корнями в классическую музыку и, может быть, в более глубокие истоки. Что Вы думаете по этому поводу?

Т.Х. Традиции и новаторство — это принципы, которые характерны не только для нашей советской музыки, а для

любого большого композитора на протяжении всей мировой истории. Потому что каждый из композиторов, кого бы мы ни взяли из истории — мировой истории музыки, всегда основывал свое творчество прежде всего на том, что оставлено ему его предшественниками. Вот вам — традиция. И каждый композитор, который сочиняет музыку, всегда хочет привнести что-то свое, глубоко индивидуальное, то, что характерно для его облика, как творца. И это вот и есть новаторство. Так что советская музыка в своих эстетических позициях не выдумала ничего нового. Наши эстетические позиции являются позицией всех больших, всех великих композиторов на протяжении мировой истории. Поэтому и мы, руководствуясь тем, что было завещано нам нашими великими предками — и русскими композиторами, и композиторами европейских стран, — чтим наших великих предшественников. Для нас это является основой, фундаментом — мы изучаем творчество мастеров прошлого, учимся на нем. И в то же время мы хотим, чтобы то, что мы получили от наших предшественников, служило бы нашим задачам. А задачи у нас очень ясные, определенные: мы должны в своем творчестве отразить свое время. И, собственно, все, что несет в себе наша жизнь, которая строится советским народом, все эти усилия нового времени, они и должны быть содержанием нового музыкального искусства. Они должны вдохновлять, питать наше воображение, питать нашу фантазию. И вот это новое и будет заключаться в принципе новаторства, о котором мы говорили и который вместе с великими традициями создает уже новое искусство — советское искусство, советскую музыку!

Ведь вот почему, несмотря на то что в мире много композиторов, много разных школ, к советской музыке в то же время проявляется особый интерес? Это связано с тем, что советская музыка всегда шла к человеческому сердцу. Потому что это новое содержание, которое является основой для

нашего музыкального искусства, мы хотим передать людям. Чтобы люди почувствовали в наших музыкальных опусах то новое, что несет наша жизнь. И вот это, собственно, и отличает советскую музыку от других, от музыкальных культур других стран. Потому что у нас есть свои определенные задачи, четко выраженные в наших эстетических позициях. Итак, великие традиции, завещанные нам великими нашими предшественниками, и все то новое, что мы получаем от нашей жизни, такой боевой, бурной, изумительной жизни советского народа, который строит новую жизнь, эти впечатления, переваренные через нашу фантазию, через наше сердце, — вот это и является тем новаторским, что переносится в советскую музыку!

— *И они обретают жизнь в звуках?*

Т.Х. Естественно. Это наш язык. Писатель выражает себя в словах, мы выражаемся в звуковых формах. Вот моя позиция по этому вопросу и ответ на Ваш вопрос. Я не знаю, что мои коллеги думают по этому поводу. Так что пускай они высказываются.

— *А в чем для Вас, Александр Владимирович, смысл слова «традиция»?*

А.Ч. Все это, конечно, трудно определить. Ведь под слово «традиция» можно очень много понятий подвести. Есть традиции общечеловеческие, есть сугубо технологические, профессиональные. Скажем, в написании нот — тоже есть свои традиции уже абсолютно технического порядка. Тихон Николаевич в принципе совершенно точно это обрисовал. Для меня то же самое: традиция — это в первую очередь учиться. Учиться у великих классиков. Учиться не только у классиков, но и у современников моих. Я учусь постоянно, и в этом тоже, наверное, существует преемственность, взаимосвязь с традицией. Потому что, мне так кажется, ты должен учиться все время. С одной стороны, чему-то у Генделя, чему-то у Моцарта, а с другой стороны, одновременно учиться

и у любого интересного современника — и у Шостаковича, и у Прокофьева, и... у Хренникова. Ты услышал что-то интересное, что-то, что может тебе пригодиться, и «заложил себе в программу». Когда-то, может быть, это все соберется и в каком-то виде найдет свое преломление. Так что однозначно на этот вопрос ответить трудно.

— *Вероятно, это даже не всегда осознанный процесс, а скорее — интуитивный? Так формируется школа. Потому что, именно вбирая опыт предшественников и не всегда отдавая отчет в том, что ты впитываешь его, рождается глубинная художественная связь. Вот Тихон Николаевич произнес слово «школа». А как Вам видится, что означает советская композиторская школа? Как Вы понимаете это слово и что оно для Вас значит?*

А.Ч. Все зависит от эстетических позиций. Потому что у советской композиторской школы есть свои эстетические позиции, которым композиторы следуют. Но многие пишут, так сказать... похожее друг на друга, их индивидуальность нивелируется. В то же время все новаторское является исключительно плодом твоей индивидуальности, твоего воображения, твоего эмоционального строя, твоего осознанного, разумного отношения к тем или иным явлениям.

Т.Х. Кстати, правильно говорил Александр Владимирович о том, что даже из прошлого каждый композитор берет для себя то, что ему больше подходит. Эти так называемые великие традиции у каждого композитора свои. Потому, когда музыкант хочет стать настоящим профессионалом, ему нужно учиться по крайней мере пятнадцать лет. За эти пятнадцать лет изучается вся мировая музыкальная культура. Но из этой мировой музыкальной культуры каждый берет то, что ближе его индивидуальности. Я, например, боготворю Чайковского из XIX века и боготворю Прокофьева из XX века. Вот мои великие традиции. Я уже не говорю о немецких классиках, которые являются основой всей нашей музыкаль-

ной школы. Но в то же время близки мне именно эти два композитора: Чайковский — XIX век, и Прокофьев — XX век. Для Александра Владимировича это могут быть другие имена, для Татьяны Алексеевны — другие. Это все связано с индивидуальностью композитора. Так что каждый выбирает из прошлого традиции, какие ему подходят, и потом привносит свое, новое. Но во всех этих традициях истина заключается в том, что искусство всех наших великих предшественников было по-настоящему гуманистическим искусством, что они адресовали свою музыку человеческому сердцу. И это же является девизом и для советского композитора.

— То есть гуманизм искусства, который в конечном счете подчиняет все новаторские искания, может быть, даже и технические искания, высокой художественной задаче? В этом и есть самая великая традиция?

Т.Х. Правильно! Абсолютно правильно. Вот мы сейчас и доискались до истины, до сердцевины!

А.Ч. А у меня, например, даже немножко не так. В разные периоды жизни (наверное, не только у меня — у многих) действительно менялись пристрастия. Есть отдельные композиторы, вокруг которых во мне все время что-то происходит. Какие-то перемены в отношении к ним. Был период, когда я совершенно умирал от Скрябина, потом это отношение сменилось другим. Одно время почему-то совершенно охладел к Шуману. Прошло какое-то время, и я вдруг опять вспылал и понял: как же глупо, что я мог так думать!

Т.Х. Стравинский, например, открыл для себя Бетховена только за несколько лет до своей смерти. Когда ему уже было под девяносто лет, он вдруг открыл для себя Бетховена! Бетховен вдруг оказался хорошим композитором, а до этого он часто его ругал. А потом в последние годы своей жизни он все время слушал одного Бетховена, его сонаты, квартеты. Потому что, понимаете, это вещь такая переходная — увлеченность прошлым. Она бывает разная у каждого компози-

тора. Но в своей основе для русского композитора она одна и та же. Принцип гуманистической направленности музыки — это был принцип всех великих творцов прошлого, и мы следуем этому принципу.

Т.Ч. Я бы еще кое-что добавила к понятию «традиция». Все очень правильно, верно, и я присоединяюсь к тому, что сказали Тихон Николаевич и Александр Владимирович, но я бы добавила еще вот что: для меня лично в понятие «традиция» входит, конечно, и национальность искусства. Каждый художник прежде всего должен выражать стремления, чаяния, понятия, которые складываются в традицию именно того народа, к которому он принадлежит. Ну, допустим, такие наши великие предшественники, как Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, — это глубоко русские композиторы. То же самое происходит с другими видами искусства: Сарьян, например, или другие художники наших разных республик — все очень национальны. И понятие *национального* я бы обязательно вместила в понятие *традиции*. Естественно, каждый воплощает эти традиции по-разному. Я считаю, что наши недавние предшественники, тот же Стравинский, Прокофьев, тоже продолжали линию русской музыки. И наши современные композиторы тоже продолжают эту линию. Так что я бы обязательно добавила сюда еще понятие национального искусства.

Т.Х. Очень правильно говорит Татьяна Алексеевна. Незря она занимается сбором русского фольклора. Потому что как раз то, что она пишет, тесно связано с русской народной традицией. Она очень много ездила по России, сама записывала инструментальные наигрыши, записывала песни. И поэтому она сама напилась русской народной музыкой...

— *Не считая того, что впитала «с молоком матери»?*

Т.Х. Да, да. Так что, понимаете, все то, что она говорит о национальной принадлежности, — это тоже огромное качество каждого большого композитора. Например, Прокофье-

ва. Какой бы сложности ни было его сочинение — и симфоническое, и фортепианное, — вы всегда чувствуете, всегда слышите, что это русский композитор. И тут дело как раз не в сложностях, а в той сердцевине, в той основе, из которой и получается музыка. Наш великий предшественник и современник в какой-то мере преподавал нам великолепнейший урок, как можно развивать дальше, естественно развивать музыкальное искусство. Потому что, если оглянуться вокруг, некоторые занимаются такими экспериментами, которые их уводят и от музыкального искусства, и от искусства вообще. А вот Прокофьев и тот же Шостакович, они в своем творчестве показали — всему миру показали, всем композиторам — естественный путь развития музыкального искусства от их предшественников в будущее. В такой переходный момент истории они преподавали урок всем композиторам! Прокофьева надо изучать и изучать, потому что это очень перспективный композитор для всей молодежи, для всех молодых композиторов. Именно его заветы и есть естественный путь развития без того, чтобы заниматься всякими авангардистскими вывертами и экспериментаторскими вещами, которые вообще уводили от музыкального искусства!

— Татьяна Алексеевна, Тихон Николаевич сказал о Ваших фольклорных экспедициях. И мы все знаем, что связь фольклора, то есть исконных музыкальных корней, и современного профессионального творчества является для Вас одной из важных творческих задач, одной из сторон Вашего композиторского мышления. Поделитесь: что дает Вам непосредственное общение с народной музыкой в экспедициях? Как Вам видится последующая связь между ней и тем, что происходит затем в Вашей душе и потом реализуется в искусстве?

Т. Ч. Прежде всего я вижу в этом большую силу для себя. И именно считаю, что чем глубже каждый композитор своими корнями творческими врастает в национальную почву, тем естественней и жизненней его творчество. Мне так по-

везло, что в Брянской области мне попались древнейшие песни. Они давностью своего существования настолько от нас далеки, что воспринимались как очень современные. То есть приемы исполнения были настолько необычны и в общем-то забыты, что воспринимались как открытие новых приемов.

В вокальной исполнительской манере, например, *гука-нье* — древнейший прием, когда в конце фразы певица поет высокую ноту и тем самым как бы общается с природой или обращается к солнцу, к луне, к весне и так далее. Или, например, инструментальная музыка. Когда совершенно необычные тембры участвуют в инструментальном ансамбле какого-то района, или области, или деревни. Например, используются печная заслонка, ложки, чурки, деревяшки, просто полено. И когда ими постукивают друг о друга, возникают какие-то очень интересные тембры, новые, «неслышанные» в нашей среде. Это просто ударные инструменты, а в результате получаются какие-то невероятно интересные тембры. Или инструментальная музыка, связанная со струнными или духовыми инструментами: рожки, жалейки, различные сопелки, которые сделаны из камышинок, из дудочек, из выдолбленных прутьев. И тоже совершенно необычные по тембру.

А в общем-то композитор, видимо, должен брать на вооружение все богатство звуков, которые его окружают. Потому что все будоражит фантазию, сразу наводит на интересные мысли, в голове появляются какие-то музыкальные ассоциации, мелодии, из которых, может быть, возникнут новые произведения. Так что, как говорится, новое — это хорошо забытое старое. И конечно, те приемы, которые я слышала и в сольном, и в хоровом пении, и в инструментальной народной музыке, тоже являются основой для продолжения традиций, которые живут в народе до сих пор. И я их тоже использую.

— Среди Ваших сочинений, связанных с фольклорными истоками, есть вокальный цикл «Перепевки-переплясы» на слова

Серостановой для меццо-сопрано с фортепиано, который мы сейчас слушаем. В этом семичастном циклическом произведении воссоздается дух народного музицирования, преломленный через слышание-видение современного музыканта. А все эти приемы, о которых Вы рассказывали, в Вашем вокальном цикле как-то отражены?

Т. Ч. Это как бы вокальный рассказ о жизни русской женщины. Женщина в радости и в горе, печальная и веселая. В сочинении нет фольклорных цитат — фольклорные связи проявляются прежде всего в жанрах тех романсов, которые я сочинила: это и свадебное причитание, и слова заклинания, и шутки ряженных, и одинокая песня, лирическая, протяжная, и шуточные песни, и плясовые — в общем, семь различных жанров русского фольклора, которые естественно перенесены на академическую почву. Потому что брать прямо, никак не обработав через свое сознание, не пропустив непосредственно через себя, через свое эмоциональное восприятие, невозможно. А пройдя через какое-то творческое воображение, все это естественно возвращается в жизнь. В этом, наверное, и есть новаторское отношение к народным истокам.

— *Одна из прекрасных традиций, также уходящая корнями в прошлое, — это традиция глубоких, тесных контактов музыки с отечественной литературой. Современные композиторы очень активно используют литературную классику — тексты, сюжеты, идеи. У Александра Чайковского, например, есть оригинальное произведение — балет «Ревизор» по Гоголю, и, может быть, наиболее интересное в нем то, как композитор воплощает музыкальными средствами образы комические, сатирические, острохарактерные. Автор необычайно изобретателен. Он дает богатую пищу для блестящей фантазии хореографа Олега Виноградова, который и поставил этот спектакль в Ленинграде. Именно таков один из эпизодов балета, который у нас есть возможность послушать и посмотреть, — гротескное адажио Марии Анто-*

новны и Хлестакова из второго акта: возвращенные воспаленным воображением Марии Антоновны мечты о возможном суженом и супружеском союзе с ним.

А рядом с этим в творчестве того же композитора мы встречаемся с воплощением возвышенно углубленных страниц отечественной поэзии.

Александр Владимирович, в 1983 году на фестивале «Московская осень» состоялась премьера Вашего нового сочинения — оратории «К солнцу» на слова Федора Тютчева, которая имела большой и заслуженный успех. Как родился этот достаточно неожиданный замысел?

А. Ч. Вы знаете, оратория «К солнцу» на слова Тютчева — это у меня в принципе первое обращение к русской поэтической классике. Может быть, само понятие «оратория» применительно к поэзии Тютчева несколько неожиданно, даже непривычно, потому что к Тютчеву у нас пока что сложилось отношение в основном как к поэту камерному. А у меня мысль об оратории почему-то довольно давно возникла.

Когда я читал его стихи, то мне показалось, что в его образах встречается очень много сопоставлений, наполненных чувством времени: *ночь — день — утро — вечер*. И мне подумалось, что можно попытаться сделать такую цепь человеческой жизни: утро как зарождение новой жизни, затем день, вечер и ночь как смерть. И с точки зрения чисто поэзии (хотя я, естественно, вторгаюсь тут в литературу и, может быть, не прав) мне тоже кажется, что мы до сих пор не совсем точно представляли себе Тютчева как поэта только интимного. Потому что если вы прочтете его стихи, скажем, «*Сияет солнце, воды блещут*», то почувствуете, что здесь идет совершенно явный поток очень открытого эмоционального состояния какого-то космического уровня.

Я очень долго собирал эти стихи. В течение, наверное, полутора лет я никак не мог для себя их точно скомпоновать, потому что мне очень хотелось взять как можно боль-

ше стихов. И к каждому стихотворению, которое мне приходилось с болью отбрасывать из-за того, что получалось слишком много, через какое-то время я опять возвращался. И никак не мог понять, как же вот этот стих можно было выкинуть?! Это же невозможно, надо его вернуть, надо убрать что-то другое. Я постоянно и очень долго мучился, пока наконец точно для себя не решил, каков будет порядок и количество стихотворений, которые войдут в ораторию. И мне хотелось, чтобы в этом была именно какая-то «космичность», чтобы это прозвучало как выход из того представления о Тютчеве, которое в основном у нас было до сих пор. Может быть, я в этом не совсем прав, но я делал так, как мне думалось.

— *Тихон Николаевич, в русской музыке есть еще одна хорошая традиция, которая продолжается и в современном музыкальном искусстве. Это традиция композиторского исполнительства. Наши композиторы очень часто прекрасные исполнители своих собственных сочинений. Мы уже услышали Татьяну Алексеевну музицирующей, и мы прекрасно знаем, что и Вы, и Александр Владимирович — пианисты, которые часто сами исполняют свои сочинения. И в связи с этим у меня есть несколько вопросов. Как Вы ощущаете этот контакт с залом? Каков он, этот контакт? Что он дает композитору? Что чувствует музыкант, когда он сам выносит на суд слушателя свое сочинение?*

Т.Х. Вы знаете, традиция композиторского исполнительства — это действительно традиция нашей русской музыки, если вспомнить то, что происходило и в XIX веке, и в начале XX века. Братья Рубинштейны — они и композиторы, и в то же время изумительные пианисты. Дальше Скрябин, Рахманинов — гениальные пианисты. Дальше уже Прокофьев, Шостакович — тоже замечательные пианисты. Так что эта традиция пришла и к нам. У нас много композиторов, которые являются замечательными исполнителями своих произ-

ведений. В частности, например, Александр Чайковский — замечательный музыкант, он окончил консерваторию не только как композитор, но и как пианист. Поэтому когда он садится за рояль, он чувствует себя хозяином за этим роялем. Или возьмите Родиона Щедрина, Андрея Эшпая. Это все великолепные пианисты, которые сами исполняют свою музыку. Для композитора это имеет огромное значение!

Понимаете, когда сидишь за инструментом и играешь свою музыку, ты по реакции зала, по тому, что происходит в этот момент в зале, чувствуешь, как твою музыку воспринимают слушатели. Я недавно ездил в Иваново со студенческим оркестром Московской консерватории. Это был авторский концерт из моих сочинений, где я тоже играл. И меня поразила невероятная тишина в зале. Такое впечатление, что в зале нет ни одного человека. Вообще-то тишина в зале — это должно быть нормой каждого концерта, любого концерта. И конечно, публика старается во время концерта вести себя так, чтобы никому не мешать слушать музыку. Бывает разная тишина, но эта меня поразила. Я играл и обо всем забыл, но потом подумал: а народ есть в зале? Смотрю — зал переполнен. Была такая тишина, которая композитора наполняет, прямо скажу, не преувеличивая, какой-то особенной гордостью, что тебя слушают вот с таким вниманием. И конечно, ты тут стараешься уже выдавать все, на что способен, потому что когда люди *так* слушают, для них хочется играть!

Но тут еще, конечно, было то, что перед ними сидел студенческий оркестр. Оркестр замечательный, потому что в нем играют такие музыканты, которые уже были лауреатами и еще будут лауреатами. Каждый из музыкантов этого оркестра — на вес золота. Все в блестящей форме. Это вызывало особенное отношение к оркестру: сидят ребята, которые потрясающе играют, — изумительная струнная группа, чудесное дерево, медь. Все это вызывало восхищение зала, а не только то, что я был за роялем. И все старались не пропус-

тить ничего из «высказываний» оркестра, из музыкальных высказываний. Для композитора это драгоценные минуты; они имеют очень и очень большое значение.

— *Вы рассказали о студенческом оркестре и о молодежной аудитории. Многие годы Вы отдаете свои силы педагогической деятельности. И Ваши молодые коллеги, которые сегодня с нами, они теперь тоже продолжают это великое дело — учить. И мне хотелось бы вам всем троим задать вопрос: что дает вам как музыкантам и художникам общение с молодым поколением, каждый раз новым? Люди ведь сменяются, и вы, наверное, по ним ощущаете, как меняется жизнь. Что дает вам этот контакт с молодежью?*

Т.Х. Ну, поскольку я тут самый старый, то, наверное, этот разговор о молодежи прежде всего относится ко мне. Я считаю, что преподавательский процесс — это процесс двусторонний. Он не только полезен для учеников, но он очень полезен и для педагогов. Потому что на уроке столько происходит неожиданного, на которое нужно реагировать. Ты слушаешь музыку — тебе нужно по этому поводу высказать свое суждение. На все должна быть быстрота реакции, а ее нужно в себе тренировать. Если ученик сыграет, а ты будешь ему высказывать замечания через два-три дня, потому что ты должен подумать, как и что, то это уже не учебный процесс. И вот эта тренировка реакции для педагога имеет очень большое значение.

— *Мы посмотрим видеозапись урока профессора Хренникова в консерваторском классе. Обратите внимание: среди замечаний очень важное требование — тщательно работать над вокальной партией. Хотя известно, что мелодический дар — это, как говорится, дар природы: одному дано с избытком, а другой не может этим похвастаться. Но тем не менее отрабатывать вокальное, мелодическое мастерство молодой композитор обязан...*

Т.Х. Кроме того, конечно, все то неожиданное, что исходит от молодых сердец, очень обогащает учителя и не дает ему

возможности успокоиться, а значит, почувствовать себя человеком, уже перешедшим в иную категорию. Тут все живут одной жизнью. Потому что ты хочешь, чтобы твой ученик написал хорошее сочинение, и он этого хочет. Если ему нужна помощь, ты должен прийти к нему на помощь, что-то ему посоветовать. Это процесс двусторонний. Часто, кстати говоря, в классе происходит окончательная шлифовка и твоих собственных воззрений и идей. И это имеет колоссальное значение, потому что плохо, если учитель не имеет своей четкой позиции. А четкая позиция — это не значит существующая раз и навсегда, она видоизменяется, обогащается, и часто это все происходит на уроках, во встречах с молодыми людьми.

Так-то! Чрезвычайно полезная задача — заниматься педагогической деятельностью. Вот мои помощники в классе — они тоже занимаются, у каждого свои ученики есть. И как они, интересно?

А.Ч. Что касается меня, то я не знаю, насколько большой толк от меня получается, но, по-моему, я получаю больше. Потому что (плюс к той реакции, о которой Вы совершенно точно говорили) ведь ты же понятия не имеешь о том, что он принесет тебе через минуту. И тебе нужно что-то сообразить: чужую музыку слушаешь немножко с другим отношением, тем более музыку ученика. Ты начинаешь тут же искать какие-то придирки, какие-то слабые пункты...

Т.Х. Чтобы ему помочь...

А.Ч. Чтобы ему помочь, естественно. Более того, мне кажется, что благодаря этому я научился находить слабые пункты у себя. То есть смог немножко больше абстрагироваться в отношении к своей собственной музыке, научился глядеть на нее более холодными и совершенно посторонними глазами. Человек ведь тоже как бы сам себе педагог. Я вдруг ощутил, как сильно это мне стало помогать. Потому что, когда ты требуешь от других, ты невольно становишься более требовательным и к себе.

Т.Ч. А я хочу добавить, что педагог, конечно, прежде всего, должен быть очень доброжелательным человеком. И как учитель видеть все достоинства своего ученика. А лишь потом видеть причины недостатков данного сочинения или самого автора и тогда уже стремиться помочь ему их исправить. Доброжелательность — безусловно, первое и неотъемлемое качество педагога. А второе... Я хочу перефразировать слова древних философов, которые Тихон Николаевич часто говорил нам: в учении нужно *не наполнить сосуд, а зажечь факел*. Так вот в нашем классе существует такое понятие, что педагог должен *и наполнить сосуд, и зажечь факел*. То есть высокая техническая образованность и навыки плюс, конечно, фанатичное, верное и страстное отношение к своему делу, которое молодой композитор с честью пронесет по своей жизни. В результате этого доброго общения, когда тебе доверяют, налаживается очень хороший контакт с учащимися, со студентами. Они, таким образом, взрослеют, мужают. Очень многому способствует единство педагога и ученика.

— *Сегодня, продолжая наш разговор о современной музыке, мы уделили основное внимание традиции. Но это не значит, что мы забыли о новаторстве. Новые искания, неожиданные новые решения будут оставаться в центре нашего внимания. И это естественно, ведь музыка наших современников — она в движении, она в пути.*

В передаче прозвучали:

Т. Хренников

Первая симфония. I часть.

Дирижер Евгений Светланов.

Третий фортепианный концерт. Вступление. III часть.

Солист Тихон Хренников. Дирижер Евгений Светланов.

*Музыка из балета «Гусарская баллада». Адажио.
Дирижер Евгений Светланов.*

А. Чайковский

*Оратория «К солнцу». Фрагмент.
Дирижер Владимир Федосеев.*

*Балет «Ревизор». Адажио из II акта.
Постановка Театра им. Кирова (Мариинский театр),
балетмейстер Олег Виноградов.*

Т. Чудова

*Вокальный цикл «Перепевки-переплясы» II, III, VII части.
Исполнители Н. Шильникова (меццо-сопрано) и Т. Чудова
(фортепиано).*

ВСТРЕЧА ТРЕТЬЯ

(эфир — март, 1985)

Современная музыка и фольклор

с Мирославом Скорином

с Раффи Хараджаняном о Валерии Гаврилине

с Олегом Янченко

В основу третьей передачи по уже сложившейся традиции была положена одна тема: современная музыка и фольклор. Еще в 70-е годы был замечен повсеместный рост интереса к фольклорным истокам. Причем речь идет не о прямом заимствовании народных мелодий в облике каких-то ярче или слабее выраженных музыкальных цитат, но прежде всего о повышенном внимании к самому мироощущению и стремлении передать это мироощущение в звучании. Это была связь на глубинном, интонационном уровне... Даже возникло творческое направление, которое музыканты-профессионалы окрестили как «Новая фольклорная волна».

Во вступительном монологе из студии, который в передаче предварял эпизоды разговорных встреч и музыкальных звучаний, я пыталась обозначить некоторые важные для зрителя-слушателя детали:

«...Пожалуй, первое, что обращает на себя внимание на этапе нового поворота музыки к фольклору, — это интерес к народным текстам. Примеров множество. При этом музыка

сама по себе может и не содержать непосредственных черт народного музицирования, но текст, поэтическая основа, которая питала воображение художника, является чисто фольклорным...

...Другая важная область — увлечение оригинальными тембрами народных инструментов или народными голосами с их неповторимой манерой пения. Авторы стремятся через тембр (как и через музыкальную интонацию или через слово) погрузить слушателя в совершенно особую атмосферу...

...Не будем забывать, что фольклор музыкальный — это не только музыка. Не только звуки — мелодии, ритмы, тембры. Не только тексты. Это, как правило, еще и зрелище. Народные музыканты чрезвычайно пластичны, они всегда движутся, и их движение наряду со звучанием, пением, словом выражает определенный характер, настроение. Фольклорное музицирование синтетично и театрально. Зрелищность фольклора влечет к лицевому действию, к игре и в исполнении современных произведений фольклорного направления...»

Зрительная составляющая передачи позволяла широко использовать новые киноработы, которые оказались одним из важнейших стимулов в выборе темы разговора. Я хорошо знала латышский фильм «Вей, ветерок!». В нем композитор Имантс Калниньш «осовременивает» музыкальный фольклор средствами рок-музыки (он ввел рок-группу и в свою Четвертую симфонию, что послужило темой большой и интересной дискуссии в музыкальных кругах). Соединение этнографического материала — обряды, костюмы, музыка, тексты — с острым ритмом и тембрами рок-музыки делало этот фильм удивительно современным.

Но пожалуй, одним из важнейших стимулов третьей передачи цикла стало появление на наших экранах замечательного фильма «Небывальщина», тонкой, ироничной работы — дебют молодого кинорежиссера Сергея Овчарова. Пронизанная русским фольклором, крестьянским и городским, эта картина сама

развивается по музыкальным законам. А мы, уже внутри передачи, в контексте общего разговора, «сочинили» на ее материале свою зрелищно-музыкальную композицию.

В процессе беседы со зрителем хотелось настроить его на широкое понимание предлагаемой к размышлению темы разговора. Как шел этот разговор, можно судить еще по одному фрагменту сказанного, который в качестве вступления к диалогам хочется привести:

«...Я назвала кинематограф, но могла бы с таким же успехом начать разговор о театре, изобразительном искусстве, дизайне, даже, допустим, одежде... Интерес этот сегодня настолько высок, что мы практически перестаем ощущать далекое прошлое, наши культурные художественные корни как нечто, отделенное от нас стеной времени...»

с Мирославом Скориком...

— *Мирослав Михайлович! Как Вам кажется, является ли национальное ощущение искусства знаменем именно сегодняшнего дня и признаком нашей многонациональной культуры, или это вещь абсолютная и, я бы даже сказала, вечная, присущая разным культурам и во все времена?*

— Мне кажется, что фольклор и композитор — это такая же древняя тема, как вообще существование музыки. Потому что композитор не может быть оторван от своих культурных традиций и от национального мелоса. Просто методы претворения фольклора в профессиональном композиторском творчестве различны. Как различными они бывают в разные эпохи, в разное время и также у разных композиторов. Каждый композитор по-своему отталкивается от народных интонаций, он старается найти то, что ему ближе, и по-своему выразить себя через фольклор.

Мне также кажется, что композитор все же не должен только цитировать или только опираться на национальные мелодии — мелодии, которые сотворил народ. Потому что

фактически у каждой народной мелодии есть свой автор. Правда, он безымянный, и мы не знаем его. Кто-то сочинил эти мелодии, затем на протяжении веков они шлифовались и дошли до нас уже в таком совершенном виде. А композитор должен создавать свои интонации. Но мне кажется, что этот синтез национальных народных интонаций и личного авторского «я» должен присутствовать в каждом композиторе. К этому надо стремиться.

— *Вы знаете, есть музыканты, для которых фольклорные интонации очень важная составная часть их звукового мышления. А есть композиторы, которые от этого достаточно далеки. Мы, может быть, ощущаем отдаленные связи, но они не лежат на поверхности. А есть и такие, которые принципиально не приемлют подобную связь.*

— Я же говорю, что у каждого композитора по-разному. Но мне кажется, что даже у тех композиторов, у которых мы не находим прямой связи с фольклором, национальное выражается через какие-то другие составные части музыкального языка, или формы, или способа мышления. Так что это тема очень глубокая, можно сказать, необъятная. Настолько иногда трудно отделить национальное и чисто свое стилевое направление, которое создал композитор.

— *А есть ли у Вас ощущение, что некоторые музыканты сегодня сильно увлечены этой сферой музыкального искусства? Что интерес к фольклору в последнюю пару десятилетий возрос?*

— Да, несомненно. Потому что открываются какие-то новые пласты, которые не лежат на поверхности. Это не только вокальная музыка, но также инструментальная, которая раньше как-то не очень интересовала композиторов. Так же как и сам инструментарий — тембры, звучание различных инструментов. Это какие-то новые формы в творчестве наших композиторов, они близки и мне тоже. Я очень часто обращаюсь к украинскому карпатскому фольклору, он очень своеобразен, потому что там существуют древнейшие

формы исполнения. Инструменты, которые существуют с давних веков, сохранились там в первозданном виде. И это очень оригинальный фольклор. Интонации, которые я слышал, часто бывая в Карпатах, произвели на меня сильное впечатление. Я стараюсь не цитировать народных мелодий, но я чувствую, что непосредственно интонационная сфера оказала очень сильное влияние на многие произведения, которые я написал за последнее время.

— *Наверное, тембры и ритмы прежде всего?*

— Да, конечно, потому что они очень оригинальны. Есть очень интересные ритмы, очень интересные тембры, которые трудно найти в другом фольклоре, хотя фольклор Украины очень разнообразный, причем разные области отличаются одна от другой. Если, допустим, гуцульский фольклор более ярок, то другие области где-то более архаичны. Тут есть разнообразное поле для изучения и также воплощения в композиторском творчестве.

— *Вам посчастливилось без малого двадцать лет назад участвовать в создании выдающегося фильма Сергея Параджанова «Тени забытых предков», вошедшего в золотую коллекцию мирового кино. Уже после этого появились и «Карпатский концерт» для оркестра, и «Гуцульский триптих», сочинения, интонационно и образно пронизанные карпатским фольклором. Вы продолжаете эту линию? В какой степени она присутствует в Вашем Скрипичном концерте?*

— В моем Скрипичном концерте перевоплощение национального мелоса несколько другое. Если в «Гуцульском триптихе» и в «Карпатском концерте» оно более непосредственно, то есть мы сразу узнаем интонационную сферу того фольклора, откуда оно взято, то в Скрипичном концерте оно не ощущается прямым планом. Но тем не менее присутствует. Я бы даже сказал, что весь замысел Скрипичного концерта родился у меня после одного случая. Я писал музыку к документальному фильму об украинских народных масте-

рах, и там был заснят такой сюжет: старая женщина ждет сына, который не вернулся с войны, она соткала рушник — потрясающее произведение искусства — и рассказывает об этом. В этом фильме она напевала одну мелодию, и вот этот мотив настолько мне понравился и настолько поразил, что фактически из этого одного зерна я создал весь концерт.

— *Как я понимаю, этот конкретный мотив воздействовал на музыкальные образы первой части Вашего Скрипичного концерта?*

— Да. Это зерно, из которого создалась большая форма речитатива как высказывания о чем-то глубоко своем, тайном...

с Раффи Хараджаняном...

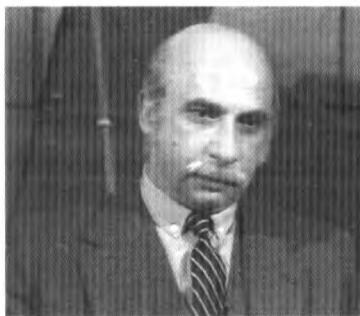
Из фрагмента документального фильма, использованного в передаче, с Валерием Гаврилиным в кадре, который рассказывает о себе:

«...Вот это Вологда и вологодский край. Здесь мой дом, где я жил. Здесь все дорогие мне люди. Здесь я прожил всю войну, видел, как приходили с войны или, наоборот, как не приходили с войны. Видел сиротливые семьи, видел женские слезы... И наверное, отсюда, из Вологды, я вынес и главную тему своего творчества — так мне по крайней мере кажется, я так думаю — это тема женской судьбы. Здесь жили люди, которые первыми объяснили (наверное, не словами, а по-всякому), что такое красота, что такое доброта, что нужно ценить прежде всего в жизни, ценить в людях. Здесь я впервые услышал русскую народную музыку, услышал песни, танцы, обряды, увидел гулянья...»

— *Раффи! Ваш дуэт с Норой Новик — известный рижский фортепианный дуэт — много играет современной советской музыки разных национальных композиторов. В их числе — Валерий Гаврилин, один из очень самобытных и ярко выраженных русских художников, с которым, насколько мне известно, вас*



*«Современная музыка,
современное искусство –
это то, что воплощает наш
мир, нас с вами. Хотим мы
этого или не хотим»*



Гия Канчели



Юрий Темирканов



Андрей Петров



Родион Щедрин



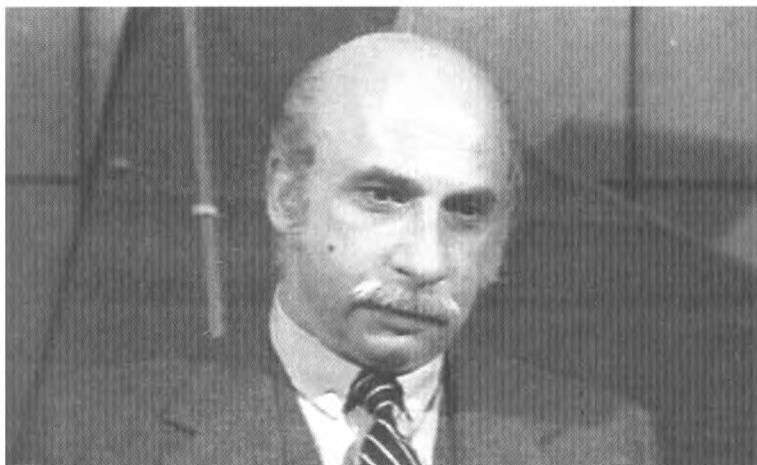
«Современная музыка — та, которая играет, которая слушается, а не та, которая написана вчера или сегодня...»



«... чтобы как-то лучше в своей музыке ощущать и передавать современность, необходимо понимать жизнь нашей молодежи, ее развлечения, ее отношение к искусству...»



«...для меня всегда главным было напряжение слушательской аудитории, напряжение зала. Потом может возникнуть несогласие, может даже возникнуть протест. Но если ты захватил человека, взял его слушательское внимание, значит, ты прав...»



«...для меня особенное значение имеет общение с личностями. С личностями, которые несут в себе большую индивидуальность, большой талант...»



На передаче «Учитель и ученики. Традиция и школа»



Татьяна Чудова:

*«...чем глубже каждый композитор своими корнями творческими
врастает в национальную почву, тем естественней и жизненней
его творчество...»*



Тихон Хренников:

«...когда музыкант хочет стать настоящим профессионалом, ему нужно учиться по крайней мере пятнадцать лет. За эти пятнадцать лет изучается вся мировая музыкальная культура»



Александр Чайковский:

«...если вы прочтете стихи Тютчева, скажем, «Сияет солнце, воды блестят», то почувствуете, что здесь идет совершенно явный поток очень открытого эмоционального состояния какого-то космического уровня...»



«Евгений Федорович, что для Вас, который посвятил себя музыкальному искусству всех времен, современная музыка?»



Евгений Светланов:

«...музыка отличается от других видов искусств тем, что она единственная может что-то такое передать человеку без слов, зафонить в душу, в сознание...»



«Я думаю, что песня и танец – это два вечных источника музыки...»



«...исполнитель должен всегда найти правильный эмоциональный ключ, вернее даже не ключ, а тон, в том новом произведении, к которому он обратился. Если ты не нашел этого тона, то ты будешь нечестным, исполняя это сочинение»



Родион Шедрин:

«Вся моя культура – образование, язык, речь, интонация – связана с этой землей, на которой я живу, и хотел бы, чтобы это было подольше...»



«...я сейчас охватываю весь Ваш творческий путь...»



«Я думаю, что машина художника так сконструирована, что все, что когда-то ты осязал, видел, вдыхал, откладывается где-то в твоих клетках...»



«...и в одно прекрасное мгновение все это вдруг в тебе просыпается, напоминает, возникает ассоциация, что-то диктует твоей руке, и появляется музыкальный образ...»



Родион Щедрин за органом во время исполнения своего
«Музыкального приношения»



«...мы много говорили с Вами о Бахе...»

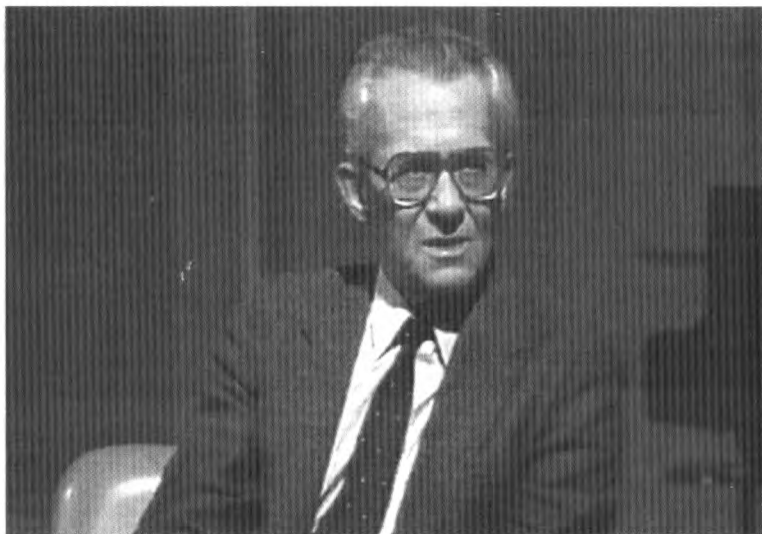


Александр Холминов:

«Сейчас возросла роль режиссуры как верховной идеи, объединяющей весь этот синтез. Потому что ходить на оперу как на си бемоль какого-то тенора – это уже невозможно...»



«...начиная с «Шинели» я постепенно перешел на какие-то другие рельсы, сам стал писать либретто и все взял в свои руки...»



Карен Хачатурян:

«В своей творческой практике я больше всего люблю музыку для оркестра – симфоническую и камерную. Это мое пристрастие...»



Карен Хачатурян исполняет «Грустную песенку» из альбома «Детская музыка»



Андрей Хржановский:

«Одно из качеств Шнитке-композитора – это грандиозный драматургический дар. Просто какой-то шекспировский дух заключен в его умении сталкивать контрастные вещи...»



«Альфред, по-моему, необычайно тонко почувствовал и передал стихию музыкальной культуры девятнадцатого столетия, стихию такого непринужденного музицирования...»



Кирилл Волков:

«Так получилось, что здесь оказались друзья! Передача дала возможность встретиться со всеми, кого я не видел несколько лет!»



Фарадж Караев:

«Природа импровизации свойственна нашей национальной культуре...»



Фарадж Караев импровизирует



За круглым столом (слева направо): О. Балакаускас, Т. Шахиди, К. Волков, Т. Курышева, Ф. Караев, Е. Станкович

МУЗЫКА НАШИХ СОВРЕМЕННИКОВ

суббота, 23 декабря,
3 программа, 19.00.
Д 4-12.45. Д 1-7.46

Мы решили представить на
экране не «крутые столицы
и странные (детские) голоса»,
но уже хорошо известные ко-
мпозиторы. Они приезжали из
разных республик нашей стра-
ны.

Толя Шамдин — талант-
ливый композитор, родился в
семье композитора. Детство
Шамдина, являющегося одним
из основоположников совре-
менной таджикской музыки. То-
ля учился в Московской кон-
серватории у Арама Хачатуряна вместе с чини-
ским гитаристом Союзом компо-
зитором ЮСФСР Кириллом
Волоким, также принимав-
шим участие в передаче. Зри-
телям он хорошо знаком как
ведущий телеканала «Москва»,
Волшой зал консерватории.
Катяна Савинова из Украины



и Освальде Баламунас из
Литвы тоже когда-то вместе
учились и вновь встретились
на сцене передачи. Наконец,
Фарид Карев — сын выдаю-
щегося азербайджанского ко-
мпозитора Кара Карева. Как
и другие участники, Карев
длел из этих молодых музы-
кантов обладает ярким инди-
видуальным творческим па-

терном и в то же время ора-
жает своеобразию своей нации
нацовой культуры.

Мы постараемся включить в
передачу сочинения, написан-
ные в различных музыкаль-
ных жанрах. Итак, в музы-
кальной программе прозвучат: поэма для симфониче-
ского оркестра Толя Шам-

ди «Призраки»; квартет
арф исполнит один из моих
руза сапты Карала Волкова
«Русские города» — «Песни»;
композиция на телевизионного
братца «Олга» Евгения Стан-
ковича. Фортпианную импро-
визацию исполнит композитор
Фарид Карев. Фильм будет
«Руби Хайма» на музыку

Т. Шамдин был написан спе-
циально для безгитарной Музы-
ки Сабирова. Прозвучит фраг-
мент Кантаты симфонии
К. Станковича для флейты и
12 струнных; хоршая музыка
из нового полнометражного
документального фильма, свя-
зана с творческим объединением
«Эрма» — «Восточное ста-
во». Включены фрагменты
фильмов «Слово о полку
Игореве» и «Годы с музыкой»
Кара Карева и Фариды Ка-
рева. Завершит передачу те-
лефильм «Возник», поставлен-
ный великому авторскому ку-
дожнику М. Чирвинскому. Соз-
датель этой ленты попытается
средствами бюджета воплотить
мир воображения художника.
Чирвин в картине исполняет
Майя Палецкая. Музыка
Освальда Баламунаса.

Беседа за круглым столом
ведет доктор исторических
наук, преподаватель Моско-
вской государственной консер-
ватории Татьяна Александров-
на Куркина.

А. ШИПОРНИА

На сцене: новые модные
топы за круглым столом.

Фото А. Ветина

Анонс передачи в одной из московских газет

связывает глубокая дружба и творческое сотрудничество. Мне хочется спросить Вас и как исполнителя, и как моего коллегу-музыковеда: в чем секрет этой поразительной национальной специфичности музыки Гаврилина? Ведь чистых фольклорных цитат мы здесь, по существу, не встречаем?

— Действительно, наша исполнительская судьба складывается очень счастливо в том отношении, что нам приносят и просят исполнить свои сочинения композиторы из очень многих наших республик. И может быть, мы как-то особенно чувствуем русское начало музыки Гаврилина после, скажем, созерцательности музыки наших северных авторов или после какой-то особенной огненной зажигаемости наших авторов из Закавказья. Мне кажется, что о русском начале музыки Валерия Гаврилина можно говорить много-сторонне, она дает для этого очень много поводов. Возьмем хотя бы то, что композитор действительно почти не пользуется фольклором в таком этнографическом его понимании. Хотя эту мысль можно оспорить, потому что Валерий Александрович использует фольклорные тексты в своих ораториях и других своих сочинениях, которые связаны со словом. Но он человек не спокойный, очень творческий, и он эти тексты иногда подправляет на свой лад, очень хорошо чувствуя русское слово. Подправляет и тоже как бы становится участником фольклора.

— *А в чисто музыкальном плане?*

— Это особая образность. Мне кажется, то озорство, та удаль, которые есть в музыке Гаврилина, они, наверное, специфически русские. Например, пьесы «На тройке», «Ямская» отражают восхищение конским бегом — тема, очень характерная для русского искусства, правда? Можно вспомнить знаменитые гоголевские слова или картину Петрова-Водкина. Мне довелось участвовать во многих авторских концертах Валерия Александровича, и я действительно слышал его

рассказы о том, как он, будучи ребенком, на Вологодчине, в его родных краях, восхищался красотой конского бега. Его восхищала сама динамика этого бега.

— Мне Гаврилин представляется прежде всего лириком. В его музыке есть щемящая лирическая нота, что, наверное, тоже одно из свойств национального характера?

— Это уже такая атмосфера его музыки, даже скорее — область чувств... И городской фольклор он как-то удивительно возвышает. Возвышает какие-то иногда очень обыденные мотивы, возвышает каким-то незаметным штрихом, как это может сделать только большой художник. Каким-то маленьким изменением он возвышает их до того, что они воспринимаются как нечто очень поэтичное...

— Для него равно важны и крестьянский, и городской фольклор?

— Более того. Мне очень хотелось сказать, что у него есть любопытное преломление фольклора в виде *солдатского фольклора*. В очень раннем детстве, в той самой вологодской деревне, ребенком он слышал многие и многие напевы солдаток, оставшихся одних во время войны. Зная и городской, и крестьянский фольклор, Валерий Александрович видит в солдатском, армейском фольклоре что-то синтезирующее, объединяющее обе ветви. Я это слышу и в «Одинокой гармонии», и в «Марше». Чтобы не быть голословными, мы сыграем эти «Зарисовки».

с Олегом Янченко...

— Олег Григорьевич! Интерес к фольклору, в том числе и музыкальному, сегодня весьма высок, и Вы это знаете не только со стороны, но и изнутри, поскольку в Вашем творчестве фольклор играл и играет важную роль.

На «Московской осени» прошлого года прозвучала Ваша симфония «Белая вежа». Она имела большой успех и большой резонанс в профессиональных кругах. Она вызвала множество

размышлений и своей неординарной трактовкой жанра симфонии, и этой интересной попыткой соединить современную звуковую стихию с фольклором. Как всегда, слушатель может трактовать многие вещи произвольно, но в данном случае хотелось бы услышать, что думает по этому поводу сам автор. И вообще, в чем причина столь заметного влечения некоторых художников наших дней — композиторов конца XX века — к народному искусству?

— Вопросы поставлены сложные и значительные. Может быть, я еще не имею достаточно опыта, чтобы делать какие-то концептуальные выводы, но я думаю, что действительно к этому направлено все мое творчество последних лет. Мое обращение к знаменному распеву вылилось в написание симфонии «Андрей Рублев». Мое обращение к белорусскому фольклору благодаря работе над фильмом «Люди на болоте» на студии «Беларусьфильм» вылилось в написание целой симфонии.

— *Откуда это программное название симфонии — «Белая вежа»?*

— «Белая вежа» — название символическое. У каждого народа есть какое-то свое знаменитое место, принадлежность которого можно сразу определить. Здесь всем ясно — Белоруссия. Тем более что «вежа» — это башня. Такие башни как памятники рассеяны по огромной Беловежской Пуще. Они были действительно свидетелями вечности. Через них проходили туда и обратно и враги, и друзья. На этих «вежах» поднимали сигнал бедствия, зажигались костры, которые как телефон передавали эти сигналы. Именно поэтому «Белая вежа» для меня понятие символическое: символ белорусского народа, который действительно многострадальный.

— *Какая связь между фильмом и симфонией?*

— Моя работа в кино все-таки прикладная. И я почувствовал, что слишком мало сумею выразить такое захватившее меня музыкальное явление, как белорусская песня.

Выразить именно в фильме, поскольку там я связан режиссером, который ставит передо мной задачи и решениям которого я должен быть, естественно, подчинен.

Мне показалось этого мало, и я решил написать «свой фильм» «Люди на болоте». В данном случае я был и «режиссером», и, естественно, «автором сценария». И я был очень рад, что познакомился с такой выдающейся фольклорной певицей, как Татьяна Мархель. Она для меня открыла не только саму народную песню, которая может быть изложена и в нотном материале — эти книги в общем-то можно купить и познакомиться самим. Дело в том, что она показала мне, как нужно ее исполнять. Она, оказывается, хранила в себе какую-то тайну этого пения. И, собственно, из-за нее у меня родилась идея сочетания профессиональных музыкантов — академического хора, органа, инструментария симфонического оркестра — с самым натуральным фольклором. Тем более что при всей своей музыкальности она даже нот не знает. И вот, обладая блестящим слухом и какой-то особой интуицией, сама будучи актрисой Витебского драматического театра, она прекрасно справилась с задачей, которую я ей предложил. Как и другие участники — исполнители на народных инструментах, например Володя Пузыня, который блестяще играет на всех народных инструментах. Кстати, он для меня открыл многие народные инструменты, которые были забыты.

— Вы ввели в свою симфонию не только женский фольклорный голос, но и собственно народные инструменты. А как Вам кажется, не возник ли здесь конфликт — звуковой, стилистический и даже эмоциональный, образный — между инструментами, рожденными другой традицией и призванными служить другим идеям, с одной стороны, и симфоническим оркестром с органом и хором — с другой? У Вас была идея их противопоставить, или Вы искали между ними контакт?

— Ну, я, скорее, искал контакт. Причем задача, конечно, была трудная. Но я не думаю, что я первооткрыватель в этом

сочетании народных инструментов с инструментами симфонического оркестра. Хотя задача у меня была далеко не простая — как сделать, чтобы это было наиболее естественно, чтобы не выглядели чужеродными друг другу звучание народной певички и пение хора. И я очень волновался за первую репетицию: как-то пройдет встреча этой певички, которая приехала из Витебска, с хором, или музыкантов народных инструментов с артистами симфонического оркестра?

Вы понимаете, эта репетиция стала для меня удивительным праздником! Почему? Потому что именно с первой минуты, как только она запела, стало понятно, что эксперимент удался. И сочетание этого хора с органом, и особенно ее откровенное, очень артистичное, выразительное пение, оно и инструменталистов, и хоровиков — всех просто пленило. Так что мне было очень радостно, и, стало быть, опыт удался.

В передаче прозвучали:

В. Гаврилин

«Страдальная» из цикла «Русская тетрадь».

«Зарисовки» для фортепиано в четыре руки: «На тройке», «Ямская», «Одинокая гармонь», «Марш», «Вальс».

Исполняют Нора Новик и Раффи Хараджанян.

П. Дамбис

«Лирическая» из цикла «Латышские песни».

Исполняет хор «AVE SOL», дирижер Имантс Кокарс.

И. Калниньш

Кинофильм «Вей, ветерок!». Музыкальный эпизод.

Режиссер Гунарс Цилинскис.

М. Скорик

«Карпатский концерт» для оркестра. Фрагмент.

Концерт для скрипки с оркестром. Фрагмент.

Солист Олег Крыса. Дирижер Юрий Никоненко.

Р. Щедрин

«Кадриль» для двух фортепиано.

Исполняют Нора Новик и Раффи Хараджанян.

Балет «Конек-Горбунук». Эпизод.

Постановка Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. Балетмейстер-постановщик Дмитрий Брянцев.

О. Янченко

Симфония «Белая вежа». Два фрагмента.

Дирижер Валерий Полянский.

Кинофильм «Люди на болоте». Музыкальный эпизод.

Режиссер Виктор Туров.

Кинофильм «Небывальщина». Монтаж музыкальных эпизодов.

Режиссер Сергей Овчаров.

ВСТРЕЧА ЧЕТВЕРТАЯ

(эфир — сентябрь, 1985)

О современной музыке, музыкальном исполнительстве и слушателе

с Евгением Светлановым

Главной темой в диалоге со Светлановым хотелось сделать ключевую проблему современной музыкальной культуры — музыка и слушатель. Великий музыкант — дирижер, композитор и пианист — всю свою жизнь провел рядом с публикой. В непосредственной близости, хотя и стоял к ней в основном спиной. В тот период или вскоре после этой встречи в эфире Светланов вел и свою телевизионную передачу — ему хотелось разговаривать со своей публикой не только на языке звуков, но и на языке слов. И также убеждать, увлекать. В нем жил сильный дух просветителя, поэтому на мое приглашение он откликнулся с удовольствием. Тем более что наша передача была ориентирована на творения современных композиторов, а ему — всемирно признанному мэтру дирижерского искусства, — наверное, не хватало внимания к его собственному композиторскому творчеству.

Передача готовилась весной 1985 года, накануне 40-летия Победы. И я решила доминирующий инструментальный пласт «показываемой» музыки (что естественно в передаче с Е. Светлановым) оттенить «зрелищными» врезками, связанными с

юбилейными торжествами. Одна из них — фрагмент оригинального телебалета на музыку Валерия Гаврилина «Дом у дороги» по мотивам Твардовского. Его очень интересно поставил и исполнил главную партию (вместе с Ириной Колпаковой) Владимир Васильев. Другая — не менее оригинальная постановка в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко — сценическая интерпретация кантаты Прокофьева «Александр Невский». Отсняв фрагменты на репетиции, мы даже попросили постановщиков сказать несколько слов.

Ольга Иванова (режиссер): *На нашу долю выпала почетная миссия поставить спектакль к 40-летию Победы над фашизмом нашего великого народа. Когда мы выбирали произведение, мы остановились на кантате «Александр Невский» — небольшом сочинении, но для нас очень ценном. Легендарный образ Александра Невского вдохновлял на подвиг наших солдат в Великую Отечественную, не случайно в Сталинграде в подвальном помещении показывался фильм, после которого бойцы вставали и шли на фронт с оружием в руках. Фильм Эйзенштейна замечательный, и великолепная музыка Прокофьева в нем никоим образом не иллюстрация. Поэтому, сочиняя наш спектакль уже на основе кантаты, вместе с балетмейстером Г. Майоровым и художником В. Левенталем мы постепенно пришли к тому, что это будут семь фресок. Привлекая хоровой ансамбль и балетную труппу театра, мы впервые попытались особо не разделять функций — кто танцует, кто поет. Нам хотелось создать зрелище, и мы шли от этой могучей, монументальной музыки.*

Генрих Майоров (балетмейстер): *Нам хотелось найти органическую связь между музыкой, танцем, вокалом, движением больших масс ансамбля. Найти какое-то новое свойство для театрального выражения партитуры в ее многоплановом значении. Поэтому хореография сама по себе тоже полифонична: у меня на сцене присутствует несколько «тем»*

одновременно. Когда у Прокофьева в пятом номере начинается симфоническая разработка «Ледового побоища», когда одновременно присутствуют и тевтонская тема, и тема русского воинства, и они схлестываются, противоборствуют, — то же самое я пытался выразить и средствами хореографии...»

Музыка Прокофьева в этой передаче была более чем уместна. Общение со Светлановым просто требовало расширить круг исполняемой музыки, а направленность нашей передачи позволяла ввести современную «классику». Кроме того, в нашем распоряжении была потрясающая видеозапись Пятой симфонии Шостаковича в исполнении Светланова со своим оркестром в Японии. А разговор об авторском дирижировании позволил показать также уникальные кадры с Игорем Стравинским и Арамом Хачатуряном за пультом. Так в этом выпуске мы органично расширили временной круг звучащей музыки, что, как мне кажется, абсолютно соответствовало личности главного героя передачи.

— Евгений Федорович! Передача «Музыка наших современников» посвящена творчеству композиторов, творящих в наши дни. Цель ее — познакомить слушателей с новыми произведениями и с размышлениями художников, которые эти произведения создают и которые, как и все мы, живут современной жизнью со всеми ее сложностями и противоречиями. А в чем, как Вам представляется, способна в музыке воплотиться современность? И вообще, что для Вас, который посвятил себя музыкальному искусству всех времен, современная музыка?

— Часто у нас под словами *современная музыка* сразу представляют себе музыку сложную, обязательно написанную современным языком. Вот и слова — *современный язык, современный стиль* и прочее. Мне думается, что это немножко однобоко, потому что *современность* — понятие очень объемное. Наше время, данное время, оно включает в себя очень много разных явлений. В этом прелесть каждой со-

временности. А богатство и разнообразие, цветение тысяч цветов на ниве этой современности, я думаю, абсолютно естественно, неизбежно, и иначе и быть не может!

— *Время над музыкой не властно? Ее ценность вне времени?*

— Может быть, потому, что я музыкант, мне кажется, что музыка наиболее тонкое и наиболее возвышенное из искусств. Но это моя субъективная точка зрения, потому я оговорился, что я музыкант. Я люблю, конечно, все виды искусств, в частности и живопись, и поэзию. Очень. Но тем не менее мне думается, что музыка отличается от других видов искусств тем, что она единственная может что-то такое передать человеку без слов, заронить в душу, в сознание. А затем через душу, через сознание вызвать какие-то новые раздумья, какой-то новый взгляд по отношению к самому себе, к своему месту в жизни современной. И я думаю, что я не ошибаюсь, говоря, что не надо понятие *современная музыка* употреблять, имея в виду только нечто такое сверхсложное, иногда заумное, иногда отпугивающее слушателей. А это есть! Я специально заостряю на этом внимание.

— *То есть не надо сводить понятие современности к языку, на котором композитор высказывается?*

— Конечно! Язык может быть сложным, а музыка окажется малоинтересной. И напротив, язык может быть очень прост и легко воспринимаем, казалось бы, хорошо знакомый язык, а мысль окажется современной, потому что это то, что слушатель сейчас хочет услышать, то, в чем он нуждается. Все зависит от того, как художник использует средства, во имя чего, во имя какой мысли. Можно вспомнить самые разные произведения и найти среди них общее, что их будет объединять, — глубокую убежденность, взволнованность тем, что происходит в мире. Пропущенное через свое сердце, через свой ум, все это создает волнение, которое передается слушателю, независимо от средств выражения. А что я предпочитаю, это, как говорится, будет уже ясно из того, что услышат слушатели. У каждого

же, конечно, есть какие-то свои пристрастия. Но мне, как исполнителю, надо быть выше пристрастий. Постараться по крайней мере!

— Евгений Федорович, Вы заговорили о слушателе. Действительно, ведь музыкальное искусство существует не для композиторов — все, что создается, создается для людей, иначе оно бы потеряло смысл. Проблема контакта со слушателем — она, наверное, стоит перед каждым художником. Я думаю, что тот слушавит, кто скажет, что его не интересует, как его сочинение будет жить дальше, найдет оно путь к слушателю или нет. И как Вам кажется, в чем кроется этот секрет взаимопонимания между композитором, между музыкой и слушателем? Тем более что в данном случае этот вопрос имеет у меня как бы двойной адрес: он обращен к Вам как к композитору, который сам творит собственный замысел, и к Вам как к замечательному современному дирижеру, музыканту-исполнителю, для которого проблема контакта — это проблема ежедневная, она всегда актуальна, всегда за спиной — или он есть, этот контакт, или его нет.

— Мне думается, что контакт может возникнуть только тогда, когда композитор, приступая к написанию своего очередного произведения, ощутил то, что он уже не может его не написать. Мне как-то приходилось говорить о том, что если композитор может не писать сочинение, то не надо этого делать. А вот если он уже совершенно не мог не написать, то тогда, наверное, это оправданно. И то никто не гарантирует результата. Как бы ему ни хотелось его написать, это еще не залог успеха, это еще не залог контакта. Но тем не менее это уже ступенька к контакту. Почему? Потому что, горя желанием сообщить ту или иную идею (я сейчас не говорю о языке), горя этой идеей, композитор хочет сообщить то, что его волнует. А если он человек современный и он воспитан этим обществом, в частности, он имеет точку зрения гражданина этого общества, то здесь продолжение

контакта гарантировано. И наконец, средства выражения, мастерство, профессионализм — то, как это удалось сделать, и еще тысяча побочных, уже более мелких моментов, которые все входят в понятие *мастер*. Конечно, мастер имеет больше преимуществ для того, чтобы добиться контакта со слушателем, зрителем (в зависимости от того, о каком искусстве идет речь).

— *Мы говорим с Вами о взаимодействии художника со слушателем. Но слушатель — это организм очень тонкий, подверженный целой массе различных влияний. И мы не всегда даже можем определить, почувствовать, почему меняется слушательское отношение, почему то, что вчера воспринималось восторженно, сегодня воспринимается спокойно. Или почему приходит успех к тому, что, казалось бы, должно было ждать его еще очень долго. В истории было много таких примеров. Феномен слушательского восприятия сегодня волнует многих — ученых, психологов и вообще людей, размышляющих о природе человеческих характеров. Я полагаю, что Вы как художник, как музыкант-исполнитель все время очень тонко ощущаете эту амплитуду настроений, эту тональность, в которой пребывает слушательская аудитория, и, наверное, задумываетесь над тем, что может на нее повлиять. В частности, я хотела вспомнить такое сакраментальное слово, которое, не будучи формально связанным с искусством, наверное, тоже играет в искусстве не последнюю роль. И это слово — «мода». Существует ли мода в искусстве?*

— Конечно. Если есть мода на одежду, если есть мода на то, как причесываются, какую носят обувь и так далее, то, наверное, мы вправе подозревать, что есть мода и на музыку. И чтобы не быть здесь человеком нечестным, я должен сказать, что эта мысль пришла не мне в голову. Эта мысль пришла в голову замечательному русскому композитору Николаю Метнеру, который написал книгу и назвал ее «Муза и мода». Можно спорить с отдельными положениями этой книги, но сама

постановка вопроса — вот вам, пожалуйста! А это было уже давно. Это было полвека назад, если не больше. Значит, существовала мода, может существовать и существует. И она, эта мода, меняется так же, как любая мода. Мы должны к этому относиться реалистически. Мы можем критиковать ту или иную моду и, в частности, на музыку. Но не считаться с этим мы не можем. Если модно сегодня, скажем, определенное название и туда валит народ толпой, то не считаться с этим нельзя. Мы можем сидеть, анализировать: почему это так? Нам самим это, может быть, очень не нравится, но мы должны понять, в чем тут дело. Почему народ валит туда толпой и вдруг в один прекрасный день прекращает валить толпой на это же название, на эту же музыку... Так что мода есть. Она существует, и бояться ее бессмысленно. Ее бояться не нужно, но и приветствовать ее я лично не могу. Пусть на что угодно будет мода, но на музыку мода не должна быть!

— *Ловлю себя на мысли, что из всех жанров музыки главной «богиней» Вашего искусства, наверное, является музыка симфоническая. Может быть, потому, что большая часть жизни протекает в оркестре, в общении с симфонической музыкой, классической и современной (и в опере симфонический оркестр — основа всего). Но почему я заговорила о симфонической музыке: в среде очень широкой к симфонической музыке бытует разное отношение вплоть до определенного предубеждения, типа: «Симфония — это не для нас». И симфоническая музыка выключается из обихода, хотя в этой области созданы высочайшие произведения музыкального искусства. И мне хотелось спросить Вас: в чем эти великие возможности симфонической музыки, жанра симфонии, симфонического мышления, оркестрового мышления? Почему оркестр, сложившийся в европейской культуре уже несколько веков назад, не только не утратил своего значения, но остается для нас самой высокой формой музицирования?*

— Конечно, мне бы хотелось с Вами согласиться и тоже сказать, что да, симфоническая музыка, может быть, наиболее возвышенный жанр среди других. Но все-таки не впадем ли мы в односторонность? Помните, Петр Ильич Чайковский считал, что самым демократичным жанром является опера. Другие композиторы вообще отдавали предпочтение музыкальному театру, включая туда, видимо, и балет и оперетту, а теперь и мюзикл. Я думаю, мысленно соглашаясь с Вами и отдавая предпочтение симфонической музыке, что мы не должны забывать о том, что и в других жанрах созданы великолепные произведения нашими советскими композиторами. И мне хочется как раз выразить сожаление по поводу того, что так называемый камерный жанр несколько угас в последние годы. Интерес к нему в большой степени пропал, и не только у нас, но и за рубежом. Часто выступают замечательные исполнители, а в зале совсем мало людей. И в чем тут дело — надо, конечно, проанализировать. Очень обидно, потому что, таким образом, мы ведь много теряем. Как-то совсем забыты квартет, трио, сонаты и т.д. Мы не должны, не можем от этого отказаться! Я понимаю, что это, может быть, временное явление, вызванное какими-то течениями. Я думаю, что так же, как возникает тот или иной интерес к чему-то, на каком-то этапе вернется, наверное, и интерес к камерному жанру. Причем сюда входит и хороший романс, песня-романс (как хотите называйте, потому что и у Шуберта, и у Шумана, и у Метнера были песни, но они же и романсы — не в этом дело). Мы не можем от всего этого отказаться. Мы бы обеднили себя, слушателей и свою музыкальную жизнь.

И вот, пользуясь такой возможностью, я бы хотел как раз обратить внимание на то, что, может быть, в чем-то виноваты и композиторы. Я не хотел бы винить только исполнителей. Потому что исполнители всей душой стремятся выступать в камерном жанре. И им, наверное, очень обид-

но, когда в зале мало людей. А что касается симфонического жанра, то, конечно, симфонический оркестр, трансформируясь, как Вы сказали, в течение нескольких веков, конечно очень и очень видоизменился. Он стал богаче, в него теперь входит масса новых инструментов. Но тем не менее иногда бывает странно, когда композитор, преисполненный желания выразить нечто совершенно новое, найти что-то абсолютно небывалое, обращается в общем-то к стандартному составу симфонического оркестра. Я вижу в этом некоторое противоречие. Потому что если ты действительно хочешь создать что-то совершенно необычное, новое, то, может быть, можно попробовать и какие-то новые инструменты, которых не было прежде. Может быть, ввести в симфонический оркестр и что-то совершенно из другой области. Такие опыты были. Может быть, какие-то новые сочетания найти. Не ради самоцели, а ради того, что у тебя внутри звучит. А иногда получается так, что сверхоригинальные, как кажется автору, мысли он почему-то скромненько раскладывает на обыкновенный состав оркестра. И чего-то не хватает. И создается такое противоречие. Правда, это лично мое мнение, может быть, я и ошибаюсь.

— *То есть это извечная проблема соотношения содержания и формы? Вы считаете, что если идея очень неожиданна, то она требует для своего воплощения какого-то особого решения? Вот мы и коснулись такой, казалось бы, хорошо известной, никогда не покидающей художника проблемы, как соотношение традиционного и новаторского. Как правило, разговор о современном искусстве связывается с пониманием, что современное — это обязательно и только новаторское, только то, чего ранее никогда не было. Хотя мудрецы говорят, что новое — это хорошо забытое старое. Так, может быть, действительно все уже было? А по-вашему, какова роль традиции и новаторства в современном искусстве? Вы как относитесь к этим понятиям? Как они должны соотноситься между собой?*

— Новаторство как самоцель — сложное понятие. Новаторство, оно всегда было заложено в хорошей традиции. Оно должно обязательно вытекать из этой традиции. И при внимательном рассмотрении так оно и есть. На лучших образцах нашей современной советской музыки мы можем в этом убедиться. Это действительно замечательно развитые замечательные традиции. И тогда мы имеем дело с прекрасными новаторскими произведениями.

— *А музыкальное исполнительство, оно тоже эволюционирует? Если взять даже классические произведения, то, допустим, пианисты, игравшие 50 лет назад, играли их иначе, чем наши современники. Каковы проблемы исполнительства, связанные с новым искусством, вероятно, такой вопрос вставал перед Вами неоднократно?*

— Мне думается, что исполнитель должен всегда найти правильный эмоциональный ключ. Вернее, даже не ключ, а тон в том новом произведении, к которому он обратился. Если ты не нашел этого тона, то ты будешь не честным, исполняя это сочинение. Лучше этого не делать. Потому что, если это произведение тебя никак не затронуло, если ты остался с ним на вы (хотя это считается хорошим тоном!), дальше дело не пойдет. Здесь должен быть «роман»! Здесь обязательно должна быть какая-то душевная связь.

— *Взаимная любовь?*

— Взаимная любовь и правильный тон. Вот когда это так, у исполнителя есть шанс донести сочинение до слушателя.

— *В общем, честность и искренность, как я Вас понимаю? Если сочинение тебе чуждо, спрятаться невозможно?*

— Спрятаться можно. Только за что? За ремесло, за профессионализм, но не больше. А такие прятки, они действительно всегда, в конце концов, слышны. Не видны, а слышны!

— *Еще к разговору об исполнительстве. У нас в последнее время появилось несколько очень одаренных юных музыкантов.*

И в частности, Вас судьба свела с Вадиком Репиным как исполнителем, причем тогда он был еще года на два младше, чем сегодня, когда мы общаемся. Как Вам кажется, вот это очень раннее созревание художника, оно не опасно для молодого музыканта? Хотя, наверное, с точки зрения искренности и честности молодой музыкант особенно естественен. И что это дает современной исполнительской культуре?

— В данном случае на память приходит знаменитое слово *вундеркинд*, что значит чудо-ребенок. Такие примеры уже были в истории, не очень много, но были. И знаете, очень по-разному складывалась судьба таких чудо-детей, исполнителей. Иногда они вырастали в зрелых мастеров и не теряли ничего из своего дарования, которое получили от природы. Но иногда они как августовские падающие звезды быстро угасали, и их также быстро забывали, даже не успевая проследить траекторию падения. В этом отношении всегда есть опасность и всегда возникает вопрос: что из него выйдет, что будет дальше? А что касается массовости, то в данном случае это явление уникальное, оно никогда не бывало и не может быть массовым. Чудо — оно и есть чудо. А вообще я должен сказать, что продвинутость современных наших детей, юношей, их общая техническая оснащенность и даже музыкальный кругозор намного выше, чем было когда-то. Так что в данном случае мы должны говорить об общем росте нашей исполнительской культуры. И, говоря это, я абсолютно не претендую на оригинальность.

— *Евгений Федорович, возвращаясь к мысли о контакте между музыкой и слушателем. Я подумала, что он, наверное, может идти разным путем, поскольку есть много разных средств. Скорейшему восприятию могут способствовать и какие-то побочные, что называется, «внемузыкальные» факторы, скажем, сюжет, слово. Музыка во все века своего сосуществования очень тяготела к контакту со словом, с изображением в театре, со зрелищем. Не случайно эти искусства не увядают, они процветают, непрерывно идет поиск новых синтетических форм.*

— Наверное, у них, у этих форм, есть большая перспектива. То есть вообще уже сегодня можно говорить о том, что такие синтетические формы существуют, и они преподносят нам какие-то прекрасные моменты, какие-то интересные, убедительные примеры. Я невольно сразу вспомнил имя Скрябина, который мечтал о взаимодействии всех видов искусства. Он рано умер, но он мечтал создать такое произведение. Он называл его условно «Мистерией», но важна сама идея. Он мечтал, он всю жизнь шел, он готовился к созданию этого произведения, которое объединило бы все виды искусств в едином целом, которое в одномоментном акте объединило бы людей — вот что самое важное. Ради чего все это — чтобы объединить людей! И сейчас это важно. Следовательно, эта идея очень современная, и у нее очень много перспектив.

— *Мы много говорим о разных сторонах современного композиторского творчества. Но, пожалуй, одна из очень важных, я бы сказала, высоких традиций отечественной музыки, традиций, уходящих корнями в русскую музыку прошлого столетия, — это традиция гражданственности. Не случайно мысль о высоком предназначении художника пронизывает высказывания разных отечественных музыкантов, причем высказывания, произнесенные очень скромно, без патетики, не в торжественном случае, но тем не менее остающиеся для нас чрезвычайно сильным источником воздействия и таким высоким эталоном этического предназначения музыканта. И вот сейчас мне хотелось бы спросить Вас: сама по себе идея «Я — художник XX века, как я ощущаю себя в этой сложной современности, каким я вижу свой художнический долг?», проходит ли эта мысль через Вашу жизнь, через Ваше композиторское творчество?*

— Ну конечно, проходит! Потому что иначе и быть не может. Каждый человек, осознающий себя, уже с этого момента начинает всегда задавать этот вопрос: а что он должен дать обществу? Получив от общества все — воспитание, об-

разование и т.д. И конечно, я не исключение в этом вопросе. Он, естественно, пронизывает мою жизнь — каждый день с утра до вечера, а иногда с вечера и до утра.

— *Во все времена создавалось довольно много музыкальных произведений, то, что называется «на случай». Композитор пишет музыку по определенному заказу, или в связи с каким-то событием гражданского, общественного значения, либо еще по какой-то причине. Мы знаем прекрасные, великие сочинения, которые были созданы «на случай». А вот как Вы относитесь к самому такому факту, как создание произведений в связи с определенным заказом и предназначением?*

— Заказ — это прекрасная вещь. И работа по заказу не менее прекрасна. В этом ничего дурного нет. Когда есть заказ, иногда это даже стимулирует художника и, в частности, композитора. Ведь действительно очень многие великие произведения были созданы по заказу. И они остались. Имена заказчиков канули в Лету, иногда только по истории музыки мы вспоминаем эти имена, а произведения звучат до сих пор. Поэтому я двумя руками за заказ.

— *И даже сейчас, в наше время создаются торжественные увертюры или какие-то другие произведения такого жанра...*

— Маловато их создается! А маршей-то как не хватает! Вот марш — а ведь как трудно написать! Иногда труднее, чем симфонию. Марш замечательный, хороший марш, который бы был подхвачен так же, как песня. Это проблема.

— *То есть сочинений малых форм — не крупных симфоний, а именно малых форм, броских, эффектных, четко направленных на какую-то идею, — в этом нехватка?*

— Да! И гражданственных песен или, будем говорить так, песен с гражданским содержанием, с ясным адресом — таких песен тоже не хватает. Можно продолжить перечень того, чего не хватает. Очень не хватает. И вот здесь, конечно, композиторы в долгу. Может быть, их надо как-то активизировать на создание таких произведений, заказывая, проводя

какие-то конкурсы. Найти какие-то формы, чтобы немножко активизировать, направить мысль. Потому что не так легко все делается, очень трудно написать все это. Иной раз песню — условно говоря, 16 тактов или 8 и 8, — написать такую песню, которая была бы подхвачена, бывает труднее, чем написать симфонию! Я надеюсь, Вы меня понимаете правильно.

— Да, конечно.

— Я не побиваю одно другим. Но вот в этом смысле заказы нужны.

— Я еще подумала, что существует не только заказ. Периодически в нашей жизни бывают события, на которые композитор как гражданин, как человек своей страны тоже должен уметь отзываться. Сейчас, например, у нас такой высокий момент с позиции гражданственности искусства — празднование 40-летия Победы. Создается очень много музыки, и, не будем закрывать глаза, разной по качеству музыки. Гражданская необходимость создания такой музыки, очевидно, влечет к тому, что количество создаваемого не способно удовлетворить этот запрос качественно. Но тем не менее возникают сочинения, и еще будут возникать, которые представляют интерес и, вероятно, займут свое место в культуре. А Вы в своей практике столкнулись ли с какими-то произведениями, созданными в связи с определенной целью, которые Вам представляются интересными не только в конкретный момент «злости дня», но которые заняли важное место в нашей музыке?

— Вы знаете, в качестве примера я назову одно сочинение. Есть такая «Симфония-легенда», которую когда-то написал Сергей Разоренов. Уже много лет назад, наверное, где-то четверть века. Произведение это, с моей точки зрения, выдающееся. Тема Зои Космодемьянской и всего, что связано с ней, раскрыта композитором и подана в жанре симфонии — большой одночастной «Симфонии-легенды» — великолепно. А известно ли оно? Я думаю, если честно ска-

зять, то вряд ли. Но оно уже находится в анналах, в фонде. И таких сочинений можно было бы перечислить немало. Я просто отвечаю на Ваш вопрос.

— *Евгений Федорович, Вы в одном лице объединяете трех художников — композитора, дирижера, пианиста. Конечно, натура художественная безбрежна, но в данном случае я имею в виду три профессии, которые все для Вас настоящие. Это не хобби — это профессии. Как эти три художника — композитор, дирижер и пианист — уживаются в одном человеке? Они не мешают друг другу? Они не входят в противоречие? Или это я придумала — нет трех состояний, а все едино?*

— Если говорить честно, то теперь, будучи уже человеком отнюдь не молодым, надо признаться: все чаще и чаще приходит в голову мысль, что я погнался не за двумя, а за тремя зайцами и ни одного из них в общем-то не поймал. Даже пытаюсь иногда и за четвертым гнаться! Хочется еще и высказаться — на что-то отреагировать, что-то написать, какую-то статью, очерк, рецензию, книжку (вот даже третье издание сейчас должно выйти!). Могу ли я считать это профессией? Это было бы самонадеянно. Я думаю, что это просто естественное проявление того, что заложено. А насколько что удалось, судить не мне.

— *Конечно, то, что Вы сказали про трех зайцев, никого не убедило! Но в данном случае я думала о другом. Тут возникает еще одна побочная проблема, связанная с композиторским исполнением. Сложность современного бытия такова, что очень часто композитор отказывается от исполнительской деятельности, потому что это отрывает его от композиторского творчества. И наоборот. Я недавно читала воспоминания Нейгауза, который упрекнул Прокофьева в том, что тот редко выступает как пианист. На что Сергей Сергеевич ему ответил: «Да, но это стоит полсонаты». И для Нейгауза это было все! Пусть Прокофьев пишет сонату. Хотя тот же Нейгауз говорит, что во многих исполнителях опять же «умира-*

ют» композиторы, что они как творцы могли бы оставить человечеству очень много, но исполнительство поглощает все их внимание. В результате композиторы в отличие от традиций прошлых веков достаточно редко выступают как исполнители. Но мы, слушатели, об этом очень сожалеем. И чрезвычайно дорожим композиторским исполнительством. Авторское исполнение своей музыки представляется, как правило, более ценным. Вы согласны со мной?

— Авторское исполнение ценно потому, что идет из первых рук. Это непосредственно то, что хотел сам композитор, и он нам его передает (если, конечно, может это делать!). Это как бы эталон. Например, Стравинский. Для меня нет выше эталона в исполнении произведений Стравинского, чем авторское исполнение.

— Когда он за пультом?

— Да. Он оставил записи, он очень много дирижировал. И его исполнение его музыки, конечно, самое правильное, самое точное. Я двумя руками за то, чтобы авторы сами исполняли свои сочинения. Эту идею, эту инициативу надо всегда приветствовать, всегда поощрять. Даже если это, может быть, и не сразу получается так, как хотелось бы, даже если это вызывает долю некоторого, будем говорить, скептицизма у коллег, у окружающих. Не надо на это обращать внимание! Ибо мы знаем, что наши замечательные композиторы, вставая за дирижерский пульт, подавали нам прекрасные примеры. И Прокофьев, и Хачатурян, и Кабалевский, и Раков, и многие, многие другие...

— Евгений Федорович, мы говорили с Вами о симфонии как о жанре более сложном и связанном с какими-то глобальными художественными идеями. Я хотела бы напомнить слушателям, что уважаемый маэстро тоже автор Симфонии и, естественно, исполнитель собственной музыки... Но сейчас мне хотелось бы вспомнить жанр, который, может быть, не занимает того большого места, которое занимают другие жан-

ры в истории музыки, но у него есть свое назначение. Это жанр рапсодии. В частности, я хотела бы вспомнить две Ваши рапсодии — крупные симфонические формы, которые, возможно, для непосвященного и равнозначны симфонии, но это другой тип произведения. У него другая идея. Что Вы вкладываете в свое понимание жанра рапсодии и, может быть, что привело к созданию Ваших сочинений?

— Рапсодии, как принято считать, — это произведения, которые уже заранее должны быть очень демократичными, рассчитанными на широкий круг слушателей. Но это вовсе не означает, что они должны быть только развлекательными. Это не обязательно. Рапсодии, если мы мысленно окинем взглядом, существуют в разных жанрах музыки: и в симфоническом, и в камерном. Не будем здесь перечислять авторов и называть Листа, или Брамса, или еще кого-нибудь. Не в этом дело. Рапсодий создано довольно много и очень разных. Я думаю, что и в жанре рапсодии можно и должно тоже провести какую-то большую мысль, несмотря на то что, казалось бы, этот жанр такой развлекательный, эстрадный в хорошем смысле. Одно другого не исключает, они могут быть и не развлекательными. В жанре рапсодии можно тоже высказать большую глубокую мысль, и это не будет нарушением традиции.

— Вы сказали о демократизме. А как сделать, чтобы произведение легко воспринималось? Где ключ демократизма, если, в частности, перед Вами стоит такая задача? Может быть, в жанровых связях, среди множества других средств, например в связях с танцевальностью, с песенностью? Каковы возможные пути музыкального демократизма?

— Вы упомянули песенно-танцевальную стихию. Так? Песенно-танцевальная стихия — это, безусловно, в первую очередь принадлежность жанра рапсодии. Хотя эти же черты могут быть везде, и в симфониях, и в поэмах, и в сонатах, и даже в операх. Но рапсодии они как-то более свойствен-

ны. Хотя это чисто внешне. Опять-таки все зависит от того, чем наполнены и эта песенность, и эта танцевальность. Что они несут в себе. Что через этот танец или эту песню хочет сказать композитор. Вспомним «Симфонические танцы» Рахманинова. Очень обидно бывает, когда в этом произведении благодаря его названию, данному автором, слушатель, незнакомый с ним, начинает обязательно искать танец. Раз тебе сказали, что это симфонические *танцы*, значит, надо их найти, их услышать. Может быть, это неудачное название — вопрос другой. Но ведь «Симфонические танцы» Рахманинова — это глубочайшая концепция, это концепция человеческой жизни! Ведь поначалу автор хотел назвать свои три части «Утро», «Полдень» и «Вечер», связав их с периодами человеческой жизни. Так что, давая название, наверное, надо быть очень осторожным, либо все-таки слушатель должен стремиться услышать то, что заложено в сочинении, несмотря на название. «Симфонические танцы» Рахманинова были воплощены в балете. У Фокина, знаменитого хореографа, был замысел, который и натолкнул композитора на первоначальную идею этого произведения. Но потом получилось совсем другое — оно вылилось в «лебединую песню»... Так что я думаю, что песня и танец — это два вечных источника музыки, и не только рапсодии.

— *Вы сегодня много говорите о песне, о песенности. Вероятно, музыка, в которой мелодическое начало выражено сильно, легче выходит на контакт со слушателем, чем музыка, в которой оно приглушено или его нет?*

— Когда мы говорим о том, что мелодия — душа музыки, то мы не открываем никаких Америк. Яркость мелодического материала действительно помогает непосредственному восприятию. Но не только это. Я знаю целый ряд произведений, лишенных яркости мелодического материала, но тем не менее эти произведения современных авторов глубоко волнуют и глубоко потрясают слушателя. Даже с первого прослушивания.

Есть и другие средства выражения, значит, нельзя говорить о том, что только та музыка, которая мелодичная, только она и имеет право на контакт.

— Говорят: «Чтобы слышать, надо слушать». Дело, наверное, не только в самой создаваемой музыке, но и в характере общения с ней, в частоте встреч, в ее пропаганде. Это тоже проблема исполнителей?

— Вопрос о пропаганде вообще русского искусства и у нас, и особенно за рубежом — чрезвычайно важный, назревший. Говорю на примере нашего оркестра — не потому, что мы образцовые, а потому, что мы просто в основу своей работы кладем и элемент пропагандистский, мы всегда показываем лучшие образцы отечественной классики и нашей советской музыки. Именно сейчас мы должны нести нашу культуру, потому что через культуру и особенно через музыку — это уже история показывает! — более всего налаживаются контакты, теснейшие человеческие контакты.

— Вот мы и добрались до главного — предназначения музыкального искусства.

— Я вот все думаю, что мы с Вами сегодня как-то невольно очень усердствовали нашу беседу. Может быть, стоит извиниться перед слушателями за это. Пусть они простят нам. Собрались два профессионала и вместо того, чтобы просто, ясно поговорить о том о сем... Все-таки, знаете, болезнь профессиональная — «растекаемся» мы немножко «по древу». Но тут виноват больше я. Потому что Ваши вопросы были такие, что на них можно было ответить совершенно иначе, чем я ответил сегодня. Может быть, завтра, или через месяц, или через год, или раньше я бы на них ответил тоже иначе. Суть бы этих ответов не изменилась, но форма была бы другая, она была бы, может быть, ближе, естественнее, теплее, может быть, веселее даже. Но, простите, сегодня я сказал так, как я мог сказать сегодня.

— Художник — человек настроения, и это прекрасно. Если бы он был очень рационален, если бы ему было дано себя запро-

граммировать, он бы не мог служить искусству. И потом в жизни должны быть моменты серьезные. Как говорится, «делу — время, потехе — час». Люди должны иметь возможность поговорить серьезно, чтобы затем с удовольствием развлечься. Так что спасибо, Евгений Федорович, все замечательно.

— Да, художник должен быть искренен всегда, это верно. Большое спасибо Вам, Татьяна Александровна, за возникновение этих передач, за их успешное продолжение (я надеюсь!). И мы не будем преуменьшать их значения. Потому что нам необходимо искать формы, расширять все возможные пути, нащупывать и находить средства для того, чтобы приблизить нашу современную музыку к слушателю. И на этом пути вот такие передачи — это буквально незаменимое, незаменимое средство! Я всячески благодарю Вас за это, приветствую и наряду с миллионами всех зрителей и слушателей буду с нетерпением ожидать продолжения этого цикла.

В передаче прозвучали:

Е. Светланов

• Прелюдия для фортепиано.

Исполняет автор.

Первая симфония. Фрагмент.

Дирижер — автор.

Равсодия № 2 («Еврейская»). Фрагмент.

Дирижер — автор.

В. Гаврилин

Телебалет «Дом у дороги». Три фрагмента.

Балетмейстер-постановщик Владимир Васильев.

К. Караев

Музыка балета «Семь красавиц». Фрагмент.
Дирижер Евгений Светланов.

С. Прокофьев

«Александр Невский». Музыкальный спектакль. Фрагмент.
Постановка Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, режиссер Ольга Иванова, балетмейстер Геннадий Майоров.

Фильм «Александр Невский». Музыкальный фрагмент. Режиссер Сергей Эйзенштейн.

И. Стравинский

Музыка балета «Жар-птица». Фрагмент.
Дирижер — автор.

А. Хачатурян

Музыка балета «Спартак». Фрагмент.
Дирижер — автор.

Т. Хренников

Первый концерт для скрипки с оркестром. Финал.
Солист Вадим Репин. Дирижер Евгений Светланов.

Д. Шостакович

Пятая симфония. Фрагмент.
Дирижер Евгений Светланов.

ВСТРЕЧА ПЯТАЯ

(эфир — февраль, 1986)

Портрет музыканта на фоне времени

с Родионом Щедриным

— Родион Константинович! «Петровский кант» — так называется одно произведение из Вашей «Тетради для юношества», которым, вероятно, откроем передачу. Что это — знак прошлого или изображение какого-то состояния, созвучного тем праздничным видам музыки, которые были в Петровскую эпоху? Как возникла идея такого сочинения в качестве детской музыки?

— Наша древняя российская музыкальная культура богата до чрезвычайности. Это и народные песни, и притчи, и народные плачи, и обрядовые песнопения. Это и инструментальные произведения, и колокольные звоны. И вот в XVIII веке была очень развита музыка, получившая название «петровский кант», такая яркая, для медных духовых инструментов с многократным исполнением барабанных трелей, музыка парадов и воинских побед. Начало этой российской культуры петровских кантов можно связать с Полтавской победой Петра I. Потому что весь этот победный, ликующий, парадный, многоголосный стиль, все это празднество — звучание медных инструментов, искрящиеся мундиры, золотые пуговицы и начищенные сапоги со шпорами,

седла на лошадях — все это где-то соотносилось с музыкой петровских кантов. Это, я думаю, очень своеобразная и истинно российская музыкальная культура. Если сравнить ее с немецкой музыкальной культурой тех времен, то там была более камерная музыкальная обстановка, а здесь — музыка для открытого воздуха (как кинематографисты говорят), многократно повторяемые короткие музыкальные фразы. Когда я писал «Тетрадь для юношества», то мне удалось затронуть те пласты, которые в детской музыкальной литературе как-то обходились, я имею в виду в том числе и колокольные звоны. «Петровский кант» — одна из таких попыток. Мне хотелось познакомить наше музыкальное юношество, детскую аудиторию и просто любителей музыки с этой страницей древней русской музыкальной истории.

— *«Тетрадь для юношества» написана четыре года назад. А я сейчас охватываю весь Ваш творческий путь и вспоминаю, что Вы входили в русскую музыку сочинением (я имею в виду то, что сразу стало известным), которое тоже связано с истинно русскими корнями. Балет «Конек-Горбунок» — он ведь начинался еще студентом и, по существу, стал первым успехом профессионального композитора. Какие задачи стояли тогда?*

— Сочинению балета «Конек-Горбунок» предшествовала небольшая история. Автором этой идеи (в отношении музыкального воплощения) был Дмитрий Борисович Кабалевский. Я тогда был еще студентом Московской консерватории, написал свои первые сочинения, в том числе Первый концерт для фортепиано с оркестром, жил в коммунальной квартире. И вот однажды вечером меня позвали к телефону, и мужской голос сказал: «С Вами говорит Кабалевский». Я вначале решил, что это розыгрыш, потому что я с ним знаком не был. Он очень мило и приветливо со мной разговаривал, с первых же фраз совершенно приглушив разницу не только в возрасте, но и в

положении в музыке. И то, что он у меня спросил, было для меня совершенно как ушат холодной воды. Он сказал: «Не хотели бы Вы написать для Большого театра балет «Конек-Горбунок»? Есть замечательное либретто»... Не сомневаясь, что это розыгрыш, я несколько сдерживал свое ликование. Но потом мое музыкальное ухо все-таки уловило интонацию Кабалевского, это был именно он, поскольку я его слышал выступающим и по радио, и живьем. Он мне дал либретто, которое мне очень понравилось. Василий Иванович Вайнонен, замечательный хореограф, который рассказал мне балетмейстерскую композицию этого спектакля, захотел, чтобы я это молниеносно написал (этим самым он просто проверял мою дееспособность, поскольку поверил на слово Кабалевскому и не знал, на что я пригож — мне было двадцать лет с маленьким хвостиком). И я действительно очень быстро написал первый акт. Вайнонен жил тогда у Первого часового завода, тогда еще метро там не было, это сейчас наша жизнь стала такой удобной, что можно в любой конец Москвы в течение нескольких минут добраться на метро, и мы с ним ехали куда-то в центр на автобусе, который был битком набит людьми, как сельди в бочке. И после того как я ему показал первый акт балета, он не скрывал удовлетворенности тем, что это было, во-первых, быстро, а во-вторых, отвечало его затее. И он мне сказал на прощание: «Похоже, что у нас что-то получится».

Еще когда Кабалевский мне звонил по телефону и сказал слово «Конек-Горбунок», я помню, что уже тогда, в процессе нашего разговора, у меня в голове родилась та тема, с которой начинается этот балет: трубные фанфары, немножко скоморошья...

— *Это ярмарочная сцена?*

— Да, с чего начинается ярмарка. Такие скоморошья фанфары в характере народного театра, народного гулянья, чего у Ершова пруд пруди. Мы эту сказку Ершова знаем с детства, поэтому ощущение ершовских строф, его ритма, его

стихотворного почерка — оно в нас крепко сидит. Так что это не было какое-то специальное задание перед самим собой — сохранить аромат народной песенности. Это было само естество, потому что сказка Ершова написана на нашем родном наречии, и иного подхода к ней и быть не может. Это было естественное движение души.

— Я вспомнила об этой сказке и спектакле, собственно, потому, что сегодня у этого балета началась новая жизнь — он недавно очень интересно поставлен в Театре им. Станиславского и Немировича-Данченко хореографом Дмитрием Брянцевым, а Майя Михайловна с успехом поставила его в Италии. Интерес к нему не увядает. Напротив. Я бы даже сказала, что та игровая, скоморошья стихия, о чем Вы говорили, этот юмор и открытая театральность сегодня очень и очень актуальны. Они отвечают запросам современного слушателя и зрителя. Потешный, комедийный, а где-то даже шаржированный план — он намеренно задумывался Вами, когда Вы писали эту музыку?

— Я думаю, что композитор больше следует велению своего внутреннего голоса, своего внутреннего разума. Наверное, композиторы иногда ставят перед собой какую-то теоретическую задачу, может быть, и полемическую, но в большинстве своем это самовыражение и самоощущение. И у меня никакой специальной «сверхзадачи», пользуясь выражением Станиславского, не было, когда я брался за эту работу. И был я еще не в том возрасте, когда умеешь такую сверхзадачу не только определить, но даже и обрисовать ее для самого себя. Это сочинение я писал очень быстро, увлеченно, в очень короткий срок и просто следовал своему музыкальному ощущению сказки Ершова, соотносясь, естественно, с либретто. Оно у меня лежало на письменном столе с одного края, в середине лежала нотная бумага, а с другого края лежала сказка Ершова. Так что это одно из таких наиболее легко и естественно получившихся сочинений (я имею в виду не оценку, а просто есте-

ственность — «как птицы поют»), не было ни *самопреодоления*, ни *самозаставления*. Писалось легко. В этом балете, наверное, одно с другим соотнеслись молодой автор и ощущение радости бытия — сказки, которая дает материал для очень праздничного настроения. Здесь, видимо, все сошлось, и потому, наверное, так естественно писалось.

— Я подумала, что «русская линия» претерпела в Вашей музыке множество изменений. И может быть, то, что началось в «Коньке», в какой-то степени потом отозвалось в опере «Не только любовь» или в «Озорных частушках» — таком праздничном оркестровом сочинении. Но когда вышла опера «Мертвые души», то для меня лично многое в ней было потрясением. Позднее в каком-то размышлении в связи с работой над этим сочинением Вы сказали: «Мучительно искался ход...» Я не случайно вспомнила эту фразу — действительно, как передать гоголевское ощущение России? Как родилась эта неожиданная для оперного театра идея ввести в партитуру фольклорные голоса и фольклорные тексты?

— Татьяна Александровна, наверное, было бы удивительно, если бы Вы констатировали, например, присутствие в том или ином моем сочинении элементов французской музыкальной песенности или немецкой народной танцевальной музыки. Российская музыкальная культура — это почва, на которой я родился, вырос, воспитывался, учился, существую. Вся моя культура — образование, язык, речь, интонация — связана с этой землей, на которой я живу, и я хотел бы, чтобы это было подольше. Хотя я житель городской, я родился в Москве, но истоки моего воспитания связаны с землей. Отец мой родился в селе Воротцы Тульской губернии Одоевского уезда. Потом долгие годы семья его, мать (следовательно, моя бабушка) жили в крошечном городке Алексине на берегу реки. Это тоже Тульская область. И мы всегда на лето уезжали туда с семьей — тогда его еще и городом нельзя было назвать, по существу, это была такая русская деревушка, может быть, чуть больше обыч-

ных. Ощущения всех пластов нашей национальной музыкальной культуры я почерпнул не из учебников, не из книг, не из премудростей ученых, я их впитывал, взрослея, совершенствуясь, старея, из того самого мира, который меня окружал от рождения. Поэтому я не вижу в этом никакой своей заслуги. Речь русская, этот язык прекраснейший (мы и с Вами сейчас на нем говорим!) и речь музыкальная — это, мне кажется, само естество.

— Но в Вашей опере есть элемент чисто профессионального открытия, который для меня важен. У всех еще со школы в памяти: «Мертвые души» — это прежде всего Чичиков, Ноздрев, Манилов и прочие, весь клубок взаимоотношений этих людей. Но ведь есть в гоголевской поэме и другое, в Вашей музыке воссозданное. Поэтому, с одной стороны, вроде бы «Мертвые души» Гоголя не призывали к такому решению, и в то же время сегодня мне кажется, что это единственно возможное решение: из оркестра убраны скрипки, вместо них там находится камерный хор и народная певица, то есть вокальная стихия восполняет отсутствие высоких инструментальных голосов. Как возникло такое «озарение»?

— Если мне будет позволено, я бы кинул камень в преподавание литературы у нас в школе. Мне кажется, что по отношению к таким величайшим книгам, какой являются «Мертвые души», у нас не очень разумно открывают красоты и глубины этого сочинения. Действительно, как сейчас Вы сказали, вся эта величайшая книга сводится, по существу, к сюжету поездок Чичикова по разноликим помещикам. Мне думается, что масштабность, гигантность этой книги совсем не в гениальности характеров, выписанных Гоголем. Все остальное — все его лирические отступления, все попытки взглянуть в будущее Отчизны, горечь за судьбы соотечественников, редкостная, пронзительная любовь к природе своей страны (книга, которая писалась в Италии из «прекрасного далёка», мне кажется, заставила его найти ка-

кие-то особые слова объяснения в любви к своей земле, к народу своему!) — вот это, наверное, самое важное в этой книге. Конечно, важно, что характеры Чичикова, Манилова, Поздрева, Собакевича были такими — без этого книга не существует. Но мне думается, что действительная необъятность этого шедевра пронизывает насквозь все места, не только характеры помещиков. Я помню, когда нас в школе учили литературе (и Вас, наверное, тоже учили — всех нас учили!), то «луч» был направлен только в одном направлении, минуя все остальное. И может быть, это даже где-то вызывало обратную реакцию — то есть нам всем казалось, что мы эту книжку знаем, мы ее сдавали на экзамене, получили пятерку или четверку. Но на самом деле для меня великая литература всегда не та, которую читаешь, а та, которую перечитываешь, когда книжку открываешь на любой странице и уже оторваться не можешь. «Мертвые души» именно из таких книг! С любой страницы ее начинаешь читать, и любая страница тебя захватывает.

Конечно, музыкальное решение этой «величайшей глыбы» найти было очень и очень нелегко. Я долго писал эту оперу. Не могу сказать, что это был процесс мучительный, но процесс был нелегкий. С годами я стал придавать очень серьезное значение той литературе, к которой обращаешься. И думаю, что обращение к неувядаемым классическим шедеврам иногда помогает тебе зажечься и получить ту порцию вдохновения, которая необходима, когда ищешь каких-то неизведанных путей. Не сразу далась музыкальная концепция «Мертвых душ». Любое творчество — я имею в виду художественное творчество и композитора, и поэта, и писателя — всегда диктуется первой строкой. Это тот шаг, который сделать труднее всего, потому что если ты сделаешь его не в правильном направлении, если он будет таить в себе зародыш ошибки, сомнения, то он выведет тебя на неправильную дорогу. Поэтому я с великим трудом искал первый

шаг, чтобы «открыть» эти страницы Гоголя. Перебрал несколько вариантов и думаю, что остановился на наиболее правильном...

— *А что написалось первым? Уже не помнится?*

— Нет, помнится. Это помнится очень хорошо. То написалось, с чего опера начинается (хор «*Ой не белы снеги*». — Т.К.). Вообще мой творческий процесс — я не знаю, как у других моих коллег, — всегда начинается с первой страницы (затем я могу перескочить). Потом мне очень важен конец, те или иные кульминационные моменты, но первая строка всегда дается мне труднее всего, потому что она уже таит в себе все победы и поражения.

— *То есть как начал, так и пошло?*

— Все, в чем ты сумеешь победить или в чем проиграешь, это уже сказано в первой строке. Поэтому к ней нужно относиться с тысячекратной ответственностью, с тысячекратным чувством самоосуждения.

— *Я сейчас подумала: вот человек погружен в свою культуру, в свой мир. Но наверное, это же дает и более полное ощущение того, что вокруг нас существует иное... В свое время Вы вели одну телепередачу, специально посвященную Баху. Это были «Беседы о музыке» или «Беседы с мастерами». После этой передачи я как-то иначе взглянула на роль Баха в Вашем искусстве. А сейчас, когда весь мир праздновал трехсотлетие Баха, стало очевидным, что его значение для всемирной культуры и особенно для XX века просто фантастично. Вы, вероятно, тоже думали об этом: почему сегодня многие молодые люди, для которых искусство в целом ряде своих ценностных параметров закрыто, Баха, столь сложного, услышали? Они что-то в нем поняли, они нашли в нем что-то очень нужное для себя, какие-то очень важные вещи. Так что же есть Бах для нашего времени вообще и для Вас в частности?*

— Вы вспомнили ту телепередачу. Мне кажется, что действительно это были интересные передачи, когда каж-

дый из композиторов или исполнителей рассказывал о том, что он любит больше всего в музыке. Я помню, как Александра Пахмутова рассказывала о Моцарте — это ее кумир, я рассказывал о Бахе и так далее. Вы знаете, я думаю, что Бах, он не только для меня, но, наверное, для всех музыкантов — это та вершинная точка отсчета, с которой музыка начала свой уже какой-то небесный (да простят мне это слово), *небесный* ход.

Сейчас мир праздновал не только баховскую годовщину, но и генделевскую годовщину. Везде играли множество музыки Баха, композиторы писали свои сочинения, посвященные Баху. Я тоже это делал. Сравнение этих великих художников, которым уже по триста лет, мне кажется очень и очень интересным. Первое, что я хотел бы сказать, что оба юбиляра — и Бах и Гендель — это действительно искусство для миллионов. Мы очень часто подменяем это понятие, думая, что миллионы — это только одно поколение. Вот легкая, развлекательная музыка, которая имеет такую широчайшую аудиторию, — это и есть искусство для миллионов. А музыка серьезная, скажем, музыка Баха, Чайковского, Генделя, Моцарта, — это для узкого круга любителей классики. Мы забываем только одно, что миллионы восхищаются той или иной взошедшей на небосклоне звездой кратковременно, потому что вскоре эта звезда гаснет и погружается в неизвестность. А звезда Баха триста лет уже сияет и будет продолжать сиять.

— *Все ярче и ярче?*

— Достаточно ярко все триста лет эта звезда светит! Может быть, не все ее видели, но сейчас, глядя на небосклон, называемый музыкой, все и всегда видят эту звезду Баха. И сколько поколений испытывало на себе радость от встречи с этой музыкой, сколько поколений получало этот заряд духовной мощи, которая содержится в искусстве Баха, скольким поколениям Бах открыл величие человеческого духа, духовной значительности человеческого существа! Это действительно

миллионы — на протяжении уже стольких веков Бах дает наслаждение разным поколениям в разных концах нашей планеты, на разных материках и у нас, в нашем отечестве... Вот действительно искусство для миллионов! Давайте мы эти миллионы соразмерим и посмотрим, на чьих весах миллионы будут больше и, главное, значительнее.

Но не для этого я сейчас все это говорю. Действительно, своим современникам Бах казался каким-то слишком ученым, слишком сложным, непонятным, недоступным. В этом отношении Гендель был ему ярко контрастен. Недавно, в эти юбилейные дни, я несколько раз слушал такие сочинения Генделя, как «Музыка на воде» и «Музыка фейерверка», и пришел к парадоксальному для себя выводу, что в целом ряде своих сочинений Гендель намеренно писал музыку легкую, развлекательную, эстрадную, если хотите. Поэтому он пользовался таким признанием и у своего окружения, и при английском дворе, где служил придворным музыкантом. Бах же писал музыку для более замкнутого круга, очень часто для себя. Я, например, думаю, что в таких его сочинениях, как многочисленные произведения для скрипки соло или виолончели соло, это даже по почерку видно — я смотрел его манускрипты в Германии. Неразборчивость его почерка и прерывистость этих сочинений где-то говорили мне о том, что Бах (это мое личное мнение, я никак не претендую на его окончательность) вряд ли думал, что они выйдут на какую-то концертную эстраду, станут популярными, станут читаемыми, будут на слуху у людей.

Вы знаете, года два назад я был свидетелем такого случая. Это было на юге, в летние месяцы. Один наш известный скрипач (не буду тайну хранить — это был Григорий Жислин) в приморском кафе, когда была шумная компания, шумный разговор — лето, жара, вечер, достал свою скрипку и начал играть «Чакону» Баха. И постепенно этот улей смолк, в кафе воцарилась гробовая благоговейная тишина, и люди до конца дослу-

шали эту «Чакону» Баха. Вы знаете, я никак не преувеличиваю, это не какой-то литературный прием — это действительно было. И произвело на меня огромное впечатление, потому что, конечно, люди там были в высшей степени не подготовлены для восприятия серьезной музыки, да еще такой, как сольная скрипичная музыка Баха. Той музыки, которая его современникам казалась совершенной китайской грамотой, настолько это было сложно, настолько это было скрыто в себе, так трудно было найти ключ для ее восприятия, настроиться на волну, чтобы прочесть то, что Бах зашифровал в этих сочинениях. И оказалось, что эта музыка абсолютно проста, доступна, имеет магнетизм, заставляющий себя слушать, заставляет внимать себе.

Я думаю, то, что Бах сейчас стал популярен и так часто исполняем, это не просто знамение времени и не только дистанция — «большое видится на расстоянии», как сказал наш великий поэт Есенин. Действительно, Бах настолько всеобъемлющ, что где-то скрещивается в своем восприятии ритмического пульса времени с нашим временем. Его Бранденбургские концерты, его оркестровые сюиты — они своим ритмическим током, своими возможностями развития музыкального материала, своим непрерывным пульсом (кстати, то, что в современной развлекательной музыке выполняет ударная установка, контрабас, Бах делал на чембало, на котором обычно играл сам дирижер, задающий пульс) сейчас стали очень доступными. И я думаю, что музыка Баха будет все более и более увлекать людей и дальше. Я в этом абсолютно не сомневаюсь. Сейчас на концерты из органных сочинений Баха в наших городах Сибири, например, достать билеты, по существу, невозможно. Я знаю, как в Омске в органной зал на год вперед все билеты, все абонементы уже раскуплены. Так что не только для музыкантов и не только для меня лично музыка Баха столь значительна, столь вершинна. Это — огромное искусство, которое уже доступно,

открыто, понятно для очень и очень широкой аудитории, и я думаю, что через Баха наша аудитория сможет прийти и к иным великим художникам.

— А связи уже чисто музыкальные, внутренние с искусством Баха — они ведь многоплановы в Вашем творчестве. У Вас есть цикл прелюдий и фуг для фортепиано, много полифонических сочинений. Но сейчас мне хотелось бы напомнить Ваше совсем новое произведение, которое в своем роде тоже ошеломило слушательскую аудиторию, когда появилось, — большое произведение для органа и девяти инструментов под названием «Музыкальное приношение». Уже в самом названии есть момент параллели с Бахом. Есть и посвящение Баху, и господство органа, о котором только что шла речь, и Ваше первое выступление в качестве органиста, с чем наша аудитория еще не сталкивалась, — все в комплексе стало событием. Как родился замысел этого сочинения? Может быть, есть что-то особенно важное, связанное с появлением этой музыки?

— Это сочинение является заказным. Вообще в нашей композиторской судьбе часто такие заказы оказываются неожиданностью для творческого воображения и вдруг открывают для тебя самого какие-то доселе неизведанные аспекты. Мне предложила написать сочинение для органа одна австрийская музыкальная фирма, очень известная, очень авторитетная для музыкантов, — самое крупное издательство в мире современной музыки. И я начал писать это органное сочинение к баховскому юбилею. Потом уже, когда сочинение начинает тебя самого вести за собой и предлагает те решения, которые по звучанию вначале самому себе казались бы невозможными, странными и необъяснимыми, я вдруг услышал эти три флейты, три фагота, три тромбона — хор флейт, хор фаготов и хор тромбонов! И далее сочинение вышло из-под моего контроля и повело меня: протяженность, которую я даже не мог бы предполагать, вышла свыше двух часов длительности без перерывов.

— *А название — оно было предложено или возникло где-то в процессе?*

— Оно родилось позже, потом уже, как бы обращаясь напрямую к Баху, к его трехсотлетию юбилею, потому что вначале я просто писал музыку для органа. И не только потому, что я использовал тему «BACH», — тема эта питала вдохновение многих и многих музыкантов, поскольку все четыре буквы его имени имеют звуковую расшифровку. Я имею в виду буквально всех композиторов, кто, обращаясь к Баху, эту четырехнотную тему (*b-a-c-h*) использовал, — это была своего рода заданность, если хотите, непереносимое условие игры, схожее с тем, как, например, сюжет «Завтрак на траве» рисовали художники «всех времен и народов». Вот так и композиторы «всех времен и разных народов» писали музыку и, так или иначе, монтировали туда имя Баха. Такая задача интересна именно тем, что это уже многократно сделано и надо попытаться сделать по-своему, постараться найти то, что еще не открыто в этих возможностях...

Но не только это, конечно, соотносило меня с моим музыкальным поклонением великому немецкому художнику. Мне хотелось в этом сочинении попытаться вернуться к тому ощущению музыкального времени и пространства, которое царило во времена Баха. Сейчас в современной музыке мы привыкли, что сочинения очень лаконичны, коротки...

— *Афористичны?*

— Иногда. А иногда короткая мысль имеет к афоризму очень касательное отношение. Иногда это просто тривиальные и очень примитивные повторы тех или иных музыкальных идей (в данном случае не хочу сказать ничего негативного в отношении какой-либо музыки моих коллег, звучащей вокруг). Я имею в виду, что мы в нашей жизни все время спешим, все время смотрим на часы, все время торопимся, потому что нас ждут не только сотни дел, но к тому же и сотни развлечений — и телевидение, и хоккей, и футбол, и

концерты, и театры предлагают такой репертуар... Столько интересного, все хочется успеть. И поэтому скорости, заданные уже самой жизнью и, наверное, самим человеческим организмом, где-то заставляют нас двигаться не в темпе *Andante*, а уже в темпе *Allegro*, если пользоваться музыкальной терминологией. Для курьеза я вспомнил, что наш замечательный психолог Владимир Львович Леви некоторое время тому назад сказал: «Я Вам хочу дать один совет — не носите никогда часы на руках. У Вас сразу изменятся взаимоотношения со временем...» У Льва Толстого в «Хаджи-Мурате» сказано, что Хаджи-Мурат всегда слушал внимательно собеседника и еще долго молчал — не скажет ли он еще что-нибудь... А мы в последнее время ничего не ждем и всегда стараемся перебить, не дослушав, что нам отвечают.

И я хотел в своем сочинении «Музыкальное приношение» полемически соотнестись с днем сегодняшним в ощущении музыкального времени и пространства. Я хотел, чтобы речь была неспешной, чтобы она была величава, нетороплива, внесуетна, чтобы люди дослушивали друг друга до конца — я имею в виду музыкантов-исполнителей. Жанр музыки для органа давал мне эти возможности, потому что орган — уникальный инструмент, где звук, по существу, бесконечен.

— *Вы как раз заговорили сейчас о том, о чем мне хотелось Вас спросить. А как Вы себя ощущаете в роли органиста? Что Вам дал контакт с этим инструментом, возникший несколько лет назад?*

— Во-первых, не могу сказать, что это началось несколько лет назад — в консерваторские годы я факультативно занимался органом. А во-вторых, игра на любом музыкальном инструменте — это величайшее наслаждение, особенно когда человек этой игрой владеет в достаточной степени свободно. Освоение любого музыкального инструмента — это всегда радость, поэтому мамы ведут своих детей в школы, где чадо играет на рояле, на скрипке, на виолончели, на

кларнете. Помимо того, что они хотят дать образование или приобщить к искусству, притягательность состоит в том, что овладение музыкальным инструментом, будь то скрипка, фортепиано, флейта (любим!), — это огромное наслаждение для человека. Сейчас у нас не многие посвящают свой досуг такого рода удовольствию. А раньше ведь это было очень распространено. Я, например, помню свое детство, когда у нас дома мой отец и мой брат играли сами для себя, и я не могу забыть их, озаренных радостью от владения, пускай недостаточного, музыкальным инструментом.

Ну а орган, без сомнения, — король всех музыкальных инструментов. Потому что именно орган не сравним ни с одним из них по протяженности звука. Всё конечно: дыхание человека для человеческого голоса и для духовых инструментов, смычок у струнных инструментов, протяженность звука на рояле, вибрация струны на арфе. Всё это конечно. А на органе бесконечный *perpetuum mobile* звука. Там один звук может звучать годы, века, потому что легкие органа так велики, что они не устают, не задыхаются. Мы сегодня много говорили о Бахе, так вот Бах был величайшим органистом своего времени. Его современники знали его не как композитора, они его знали как замечательного специалиста органа. Он принимал многие органы, и сохранились воспоминания, как он приезжал в тот или иной германский городишко и всегда говорил такую фразу: «Ну-ка посмотрим, какие у этого органа легкие!» И брал максимальную звучность, тем самым делая вот эту максимальную пробу сил легких органа...

Я думаю, что игра на органе — это удовольствие вряд ли с чем сравнимое. Потому что человек являет собой целый оркестр — я имею в виду тембры, которыми сегодня снабжен любой орган. Ты можешь играть и как отдельный инструмент (прозрачное звучание флейты или скрипок), и как целый оркестр. Вот эта возможность раскрасить музыкаль-

ное действо, музыкальный сюжет, музыкальную речь всеми цветами тембровых красок, которые делаются лишь одним нажатием кнопки (тобой самим или твоим ассистентом), вся эта бесконечность возможностей, их безбрежность дают великую радость.

— *Родион Константинович, на «Московской осени» в этом году вслед за Сергеем Стадлером немецкий скрипач Ульф Хельшер представлял Ваше новое сочинение — «Эхо-сонату» для скрипки соло. Насколько я знаю, это сочинение было Вам заказано в связи с баховскими торжествами, и оно уже звучало в Германии. Что Вы можете сказать об этом прекрасном музыканте, который буквально на один день прилетел в Москву, чтобы сыграть сочинение, написанное, видимо, для него?*

— Западногерманский скрипач Ульф Хельшер, радость встречи с которым подарила мне судьба, в этом баховском году совершил подвиг, исполнив все скрипичные сочинения Баха для скрипки соло. И к тому же исполнил целый ряд сочинений, специально написанных к баховскому юбилею. Когда я его первый раз услышал — это было в Кельне, я ушам своим не поверил! Потому что обычно у нас музыканты играют на скрипке замечательно, а на Западе на скрипке играют хуже. Но это было просто открытие для меня — самозабвенный музыкант, фанатик своего инструмента, абсолютный бессребреник, человек, живущий только музыкой и ничем более. Встреча с ним дала мне редкостное удовлетворение.

А вообще в композиторских наших буднях мы не часто получаем подарки (я имею в виду исполнителей). Потому что очень часто исполнители бывают заняты собой, своим планом гастролей, «повторением пройденного»: исполнением тех или иных замечательных музыкальных шедевров — каждый хочет его прочесть по-своему, обязательно сыграть, и честь им и хвала! Но существуют в мире музыканты-подвижники, музыканты, которые чувствуют в себе колумбовское или магеллановское

призвание открывать какие-то новые материки, новые земли. Таких музыкантов не так много, я не могу сказать, что их больше, чем у меня пальцев на руке, но они есть — и у нас, и за рубежами нашей страны. И вот на протяжении месяца я получил два таких подарка: я услышал, как Стадлер играет — наш лучший скрипач молодого поколения, музыкант огромного масштаба, и услышал, как Хёльшер играет это сочинение. Играют совершенно по-разному: Хёльшер играет его как классическое, Стадлер играет как современное. С двух полюсов подошли они к этой музыкальной данности. Для композитора, наверное, это звездный час, когда музыканты таких масштабов, такого дара и подвижничества в своем инструменте, с такой отдачей исполняют твою музыку.

— *Мы много говорили с Вами о Бахе, и я подумала, что, вероятно, музыка разных времен и народов оказывала и продолжает оказывать свое видимое или, точнее, слышимое (или неслышимое окружающим) влияние на художников. Я вспоминаю одно из очень ранних и очень популярных Ваших сочинений — фортепианную пьесу «В подражание Альбенису». Если мне память не изменяет, она была написана в 59-м году и в какой-то степени стала предвосхищением, предчувствием Вашей другой «музыкальной Испании» — будущей «Кармен-сюиты», которая завоевала весь мир и как балет, и как блестящая оркестровая пьеса. Вот это воздействие других музыкальных миров и, в частности, соприкосновение с Альбенисом, с Бизе — откуда оно пришло и что оно дало Вам как художнику?*

— Пьеса «В подражание Альбенису» была написана по предложению Касьяна Ярославовича Голейзовского. Это великий наш балетмейстер, великий хореограф, начинатель нового пути в нашей хореографии.

— *То есть балетный дух веет уже здесь?*

— Да. Судьба мне подарила встречу с ним, когда я только начинал свою творческую жизнь, а он уже был в зените своей славы и признанности. Хотя его судьба была не из

легких, творческая в том числе. В жизни он был большой фантазер: он какие-то вещи придумывал, как будто бы они с ним происходили. Именно художническое воображение. Он придумывал свои путешествия в Испанию, в Толедо, в Валенсию, Барселону, Мадрид... На самом деле он там никогда не был. Но это был человек, резко выделяющийся из людей и своего круга, и вообще. Он был фантазер, но великий фантазер. И вот он дал мне эту идею и поставил на эту музыку балетный номер, который всего один раз исполнялся в зале имени Чайковского. Я сам аккомпанировал на рояле. Но потом так получилось, что этот балетный номер стал фортепианной пьесой — один из наших пианистов был на том вечере и захотел исполнить эту пьесу. Я дал название «В подражание Альбенису», поскольку Альбенис — тот испанский композитор, который, по существу, создал стиль профессиональной испанской музыки.

Ну а что касается моего обращения к испанскому народному искусству, то это не только потому, что испанская музыка всегда манила наших великих предшественников-музыкантов, да и не только музыкантов, но и потому, что я несколько раз испытывал чувство художнического потрясения от встречи с искусством фламенко. В Москве неоднократно бывали на гастролях испанские артисты, которые показывали нашему зрителю фламенко. Я сам в Испании никогда не был, но если, находясь где-то, я вижу рекламу или анонс выступления труппы фламенко, я стараюсь сделать все, чтобы попасть на этот концерт. Потому что это дает редкостное ощущение каких-то необъятных вершин импровизации, самоотдачи на сцене, абсолютного слияния музыки с танцем, с движением, с пластикой, с разговором, с интонацией человеческого голоса, крика, шепота. Думаю, что всякое народное искусство, прошедшее строжайший суд времени, вечно и прекрасно. Но для музыканта, для его глаз и ушей искусство фламенко — это что-то необыкновенное. Оно для меня значит очень многое.

— *А дух фламенко витал, когда Вы делали «Кармен-сюиту»? Ведь прямых связей нет — перед нами транскрипция музыки оперы Бизе, то есть другая эстетика. Это не фламенко, и в то же время какие-то нити связи есть. Или я не права?*

— Я думаю, что машина художника (я имею в виду каждого художника) так сконструирована, что все, что когда-то ты осязал, видел, вдыхал, откладывается где-то в твоих клетках, в твоих аминокислотах. И в один прекрасный день, как говорится в сказках, что-то напоминает тебе давнюю встречу — голосом ли, движением, пением, поэтическим образом, архитектурой города с его абрисом, сменой времен года, часов, направлением ветра и так далее... или какой-то литературный образ, иногда человеческая встреча — все это накапливается (думаю, что это не только у музыкантов, наверное, у литераторов еще в большей степени). И в одно прекрасное мгновение все это вдруг в тебе просыпается, напоминает, возникает ассоциация, что-то диктует твоей руке, и появляется музыкальный образ или какой-либо иной образ. Поэтому, отвечая на Ваш вопрос, — наверное, да. Наверное, да.

— *У меня это ощущение в какой-то степени возникло еще и потому, что важнейший нюанс Вашей транскрипции заключается в том, что здесь усилена стихия ритма, обогащена ударная группа, а фламенко для меня подобен сжатой пружине невероятно сильного темперамента, которая закована в жесткие ритмические рамки и все время хочет разорвать их изнутри. От этого ощущения всепоглощающего ритма и родился мой вопрос о «духе фламенко».*

— Я думаю, что он веял надо мной тоже. Если видел настоящее фламенко, забыть это невозможно. Такая самоотдача на сцене, такое полное безостановочное самовыражение — все, что есть в человеке, вся энергия, и голосовая, и физическая, она вся без остатка оставляется в этот вечер на сцене. Для многих искусств это просто поучительно.

— *Родион Константинович, Вы сейчас мало работаете в кино. Собственно, я не помню за последние годы фильмов с*

Вашей музыкой, а в свое время их было немало. И мне захотелось расспросить Вас о тех из них, которые уже достаточно забыты, в частности о такой своеобразной работе, как фильм «Баня» по Маяковскому. Как я понимаю, он относится к мультипликационным фильмам, но его режиссер — Сергей Юткевич, выдающийся мастер художественного кинематографа. Что Вы помните об этой картине?

— Я эту картину, откровенно говоря, уже забыл, но помню замечательную рабочую обстановку. Я с Юткевичем делал несколько картин, и это, может быть, был единственный режиссер (хотя встречался я с замечательными режиссерами), который тонко разбирался в музыке и доверял музыканту стопроцентно, бесконечно, с самого начала. У него был каллиграфический почерк, он писал на одной страничке, что хотел бы, и потом давал тебе полный *carte blanche*, полную свободу выбора и приходил уже только на запись и, почти не корректируя, слушал звучание оркестра.

Я с ним и раньше соприкасался, когда он в театре работал. А вот на «Баню» он меня пригласил, поскольку Маяковский был одним из моих идолов, я неоднократно писал музыку и на поэзию Маяковского, и для театра — та же «Баня» и «Мистерия-буфф» в Театре сатиры. Этот фильм в деталях я не помню, но ощущение, что музыка там была удачная, у меня осталось. Это была очень трудная работа, ибо фильм был уже готов и нужно было попасть во все акценты, во все изменения...

— То есть и по настроению, и по хронометражу?

— Не только по настроению! По настроению легче всего сделать. Это была работа даже трюковая: в уже смонтированный фильм уложить музыку.

— И как же Вы это делали? Глядя на картинку?

— Это называется «под экран». Помню, что кольцо снижалось, и надо было попасть в точку, где Победоносиков, мадам Мезольянцева, Велосипедкин и прочие герои действо-

вали. Несколько дирижеров начинали эту работу и, не справившись, а вернее, потому, что она была слишком тяжела, распрощавшись, уходили. Все завершил Эмин Хачатурян — он человек очень сдержанный, спокойный, несмотря на темперамент, очень медлительный, но точный в работе. Он довел эту работу до конца.

Я музыки совсем не помню, разве что «Марш времени». Наверное, надо было сделать из нее сюиту, потому что у меня осталось ощущение, что музыка была интересная и соответствовала замыслу. Помню, что там снимался Аркадий Исаакович Райкин. Так что это была не только мультипликация, это была очень интересная экспериментальная работа. Она, кстати, очень широко шла за рубежом и получила одну, две или даже три премии. Юткевич ее очень любил, это я тоже хорошо помню. В общем, фильм был такой синтетический, как сказали бы ученые люди. Там было много разных стилистик: и документальный экран, хроника, и живой актер Райкин, и мультипликации рисованные и кукольные. А главное, все это, мне думается, работало на великий текст Маяковского. Я бы даже сам не прочь посмотреть и послушать хоть маленький кусочек из этого фильма.

— А с Юткевичем последнее, что Вы делали, был фильм «Сюжет для небольшого рассказа»? Для нас это очень важный факт, потому что этот чеховский фильм снимался примерно в 69-м году, а уже потом, позднее появятся Ваши большие, собственно музыкальные чеховские работы — балеты «Чайка», а теперь и «Дама с собачкой», которую мы буквально на днях приветствовали на премьере. Что Вы помните об этом фильме?

— Я помню, что когда я прочел сценарий и посмотрел часть уже отснятого материала, то предложил ему использовать прием немого кинематографа. По моему возрасту мне не довелось играть в немом кинематографе. Но по рассказам людей поколения предыдущего я знал, как это делается, даже по расска-

зам Дмитрия Дмитриевича Шостаковича знал, потому что он в немом кино играл. Это мы не только из личных разговоров помним, но и по документальным источникам. Я это предложил Юткевичу, поскольку в фильме — время, когда в воздухе уже где-то носилась идея кинематографа, братьев Люмьер, были первые выставки французских импрессионистов, Ренуар. Он сразу согласился на предложение. Я тянул до последнего, фильм был уже готов, и я помню, что уже на готовый фильм я импровизировал на рояле. Сначала, естественно, дома, сосредоточившись и уже сочинив и обдумав основную тему, вокруг которой я буду импровизировать. Иначе получилась бы просто музыкальная иллюстрация, что гораздо проще, но тогда нет художественного образа, а это слабее воздействует на зрителя. Поэтому музыкальная драматургия в этом фильме была, поскольку тематический материал развивался вне зависимости от экрана. Мне это доставило радость, потому что я импровизировал музыку, которая не была написана, а только сложилась у меня в голове. Те куски, которые Юткевич давал мне озвучивать, я озвучивал на Мосфильме на хорошо настроенном концертном рояле, импровизируя «под экран». Я помню, что сделал множество дублей, уже даже Юткевич говорил: «Ну, хватит, переходим к следующему номеру». Мне хотелось достичь совершенства, и я помню, что это было двузначное число дублей: двадцать пять — тридцать пять. Я делал, стараясь попасть в изображение, чтобы ритм монтажа и темпоритм кинематографического материала и актерской игры как-то совпали с музыкальным ритмом, с музыкальным движением. Эта работа тоже была для меня интересна и приятна.

— *Это было первое соприкосновение с Чеховым?*

— Как композитора? Пожалуй. Да, это была первая работа.

— *А она в какой-то мере подготовила следующую Вашу встречу с «Чайкой», благо идея «Чайки» в этом фильме главенствующая?*

— Безусловно, подготовила. Конечно, я «Чайку» видел много раз на сцене и читал ее, и в школе нас учили не только что пьеса провалилась, а потом шла с успехом в Художественном театре, но и образам Треплева, Тригорина, Аркадиной и так далее. Но Юткевич в своей работе очень своеобразно прочел эту пьесу, очень индивидуально, как-то в двух плоскостях. С одной стороны, реальная жизнь Чехова — его любовь к Лике Мизиновой, ее несчастная любовь к Потапову и, может быть, даже его дружеские взаимоотношения с Левитаном. А с другой стороны, сама пьеса, сама эта загадочная пьеса. Я тогда не думал, что в будущем, через годы во мне это даст какой-то отзвук. Но, безусловно, вот сейчас, когда Вы мне задали этот вопрос, я понимаю, что этот отзвук во мне был, что эта пьеса во мне была, и не просто как в читателе или зрителе. Она была во мне как композиторе, который уже пытался ее прочесть как музыкант. Хотя в балете я не использовал каких-то музыкальных тем из фильма — здесь нет тематических связей, это было мое тогдашнее прочтение «Чайки». С годами ведь все меняется, причем к одной и той же книге относишься уже несколько по-иному — возраст, время, динамика жизни влияют. Своим привязанностям, любви не изменяешь, но начинаешь видеть немножко по-другому. Высвечивается второй и третий планы, что-то тебя вдруг лишний раз пронзает, что-то удивляет, на что-то вдруг обращаешь внимание, поражаясь — как ты раньше, многократно читая это слово, этот афоризм, эту мысль, мог это миновать?! Безусловно, работа с Сергеем Осиповичем Юткевичем над «Сюжетом для небольшого рассказа» аукнулась для меня в музыкально-хореографическом воплощении чеховской «Чайки».

— За балетом «Чайка» последовал балет «Дама с собачкой». Совсем недавно — мы все еще пребываем на стадии знакомства, первого впечатления. А для Вас это новая встреча с Чеховым. Как родилась эта идея? И вообще каков он, Чехов в музыке? Каковы взаимоотношения музыкального театра и чеховской пьесы?

— Идея эта родилась в обстоятельствах довольно прозаических. В феврале этого года я был в Швеции, где ставился балет «Чайка». И в один из предпремьерных дней два шведских журналиста брали у меня интервью — с магнитофонами, все как положено. И вдруг один из этих журналистов — сейчас я уже установил его имя, потому что тогда это прошло мимо моего внимания, — Ульф Берг внезапно остановил магнитофон и спросил меня: «Скажите, а почему никто из русских композиторов не написал балет на тему «Дамы с собачкой» Чехова? Ведь такая прекрасная идея!» И я помню, что я замолчал на какое-то мгновение и сказал: «Действительно, идея потрясающая. Почему же никто не написал?!» А он мне говорит: «Может быть, Вы напишете?» Я сказал: «Может быть. Почему не написать?..» Когда я вернулся в Москву, то позвонил Валерию Левенталю, художнику, с которым мы много работали вместе и которого я очень люблю. И сказал ему об этой идее: «Как ты думаешь, в этом есть определенный смысл на музыкальном театре?» Он тоже запнулся, как и я раньше, и сказал: «Действительно, идея превосходная».

Потом что-то меня отвлекло, подошло лето. Потом уже был повод для того, чтобы подумать о новом балете, и к концу лета я вернулся к этой мысли. Она где-то во мне тоже присутствовала, знаете, как вирус у человека — человек не больной, но вирус в нем уже сидит. Творческий вирус во мне уже был. Я опять созвонился с Левенталем, и мы с ним провели несколько поздних вечеров. И так прикинули драматургию и возможность перевода рассказа Чехова в другую жанровую данность — в балет. После этого уже хореограф принял участие в наших разговорах. Потом, где-то в августе, я приступил к написанию музыки, а в ноябре состоялась премьера. Так все просто и быстро, что сам дивишься.

— Я сравниваю три балета — «Анна Каренина», «Чайка» и «Дама с собачкой». Каждый раз перед музыкантом возникает задача, близкая задаче экранизации, стоящей перед режиссе-

ром, когда он берет классический литературный том и должен за полтора часа совершенно другим языком, другой системой символов, знаков воплотить это великое произведение на экране. Конечно, «Дама с собачкой» — рассказ, а «Анна Каренина» — роман, но идея та же. Надо найти ключ, какие-то образные эквиваленты, которые помогут перевести литературный шедевр на язык музыкальных образов, которые, в свою очередь, будут питать воображение хореографа, исполнителя и даже художника. Вы назвали Левенталя — он соавтор либретто и в «Чайке», и в «Даме с собачкой», но он и художник, значит, тоже идет от музыки. Как искалось решение музыкальной «Дамы с собачкой»?

— Прежде всего надо перенести литературный первоисточник в другой жанр, у которого свои законы, своя логика. Свои «за», но и свои «против». Для меня, как и в большинстве моих общений с литературной классикой, и здесь самой трудной была первая строка. Я перепробовал... (поскольку это было недавно, можно даже подсчитать!) семь начал. Семь раз я начинал этот балет. Вернее, шесть раз, а седьмой начал и уже не остановился. Та мысль, которая явилась мне изначально, показалась мне единственно правильной, единственно точной, единственно соотносимой с чеховским шедевром. И по тону, и по градусу, и по аромату чеховской прозы, и по настроению, и, конечно, не только по сюжетике, но и по всей драматургии чеховского рассказа.

Дальше уже работа пошла легче. Первые страницы были самые трудные, первые страницы были мучительные. Я имею в виду отбор, поиск пути, поиск ключа, чтобы открыть эту дверь без насилия, без применения каких-то совершенно иных способов открывания, чем музыкальный ключ...

— *А этот ключ — в сплошной лирической линии, когда все, что вокруг героев, как бы отброшено, — только дуэт, только двое, только судьба их взаимоотношений?*

— Ну, тут уже мы с Вами вступим в дискуссию. Потому что я думаю, что ничего не отброшено. Все сохранилось, я в

этом убежден. Другое дело, что в фокусе внимания находятся взаимоотношения главных героев — Анны Сергеевны и Гурова.

— *В фокусе внимания музыки?*

— Нет, в фокусе внимания зрителя. Я как раз говорил о чисто музыкальной идее, о чисто музыкальном ощущении поэтической прозы Чехова. А решение дуэтное — это уже решение постановщика, пластическое решение. И уж коли мы заговорили о решении самого спектакля, то я думаю, что все то, что у Чехова составляет фон действия — и муж Анны Сергеевны, и семья Гурова, и его коллеги, и знаменитые разговоры «осетрина-то с душком», и ароматы солнечной Ялты, и снежная Москва, и город С., и театр в этом городе, и встречи в «Славянском базаре», — все это присутствует, но только это не обозначено так точно, как обозначает слово. Музыка, она менее определена, менее конкретна. Но вместе с тем музыка несет в себе гораздо большую эмоциональную силу в отличие, скажем, от прозы. Это какой-то внутренний глаз, который рассчитывает вызвать определенную эмоциональную отдачу аудитории.

Пока еще это сочинение для меня новое. Судьба его еще неизвестна, еще скрывается в тумане будущего. Но это — работа, которая мне принесла удовлетворение своим триединством: и пластикой, и художественным решением, и чисто музыкальным.

— *Спасибо.*

В передаче прозвучали:

Р. Щедрин

«Музыкальное приношение» для органа и девяти инструментов. Фрагмент.

Солист Родион Щедрин.

*«Эхо-соната» для скрипки соло. Фрагмент.
Солист Ульф Хёльшер.*

*Балет «Конек-Горбунок». Сцена ярмарки и «девичий хоровод».
Постановка Музыкального театра им. Станиславского и
Немировича-Данченко.
Балетмейстер Дмитрий Брянцев.*

*Опера «Мертвые души». Монтаж фрагментов: Вступление,
завтрак у Прокурора, сцена у Манилова, сцена с Ноздревым.
Постановка Большого театра. Режиссер Борис Покровский.
Дирижер Юрий Темирканов.*

*«Кармен-сюита»: «Болеро» и «Танец».
Оркестр «Виртуозы Москвы», дирижер Владимир Спиваков.*

*Балет «Кармен-сюита». Фрагмент.
Постановка Большого театра. Балетмейстер Альберто
Алонсо.*

*Балет «Чайка». Фрагмент.
Постановка Большого театра. Балетмейстер Майя Плисецкая.*

*Балет «Дама с собачкой». Фрагмент.
Постановка Большого театра. Балетмейстер Майя Плисецкая.*

*Кинофильм «Баня». Монтаж музыкальных фрагментов
(6 эпизодов).
Режиссер Сергей Юткевич.*

*Кинофильм «Сюжет для небольшого рассказа». Два музыкальных эпизода.
Режиссер Сергей Юткевич.*

ВСТРЕЧА ШЕСТАЯ

(эфир — апрель, 1986)

Три телесюжета о композиторах-москвичах

с Александром Холминовым

с Кареном Хачатуряном

с Андреем Хржановским об Альфреде Шнитке

В этой передаче не было единого смыслового стержня, кроме достаточно формального повода — три *московских* композитора. По сути, это три независимые программы, уложенные в общий час, каждую из них можно было бы показать отдельно. Между сюжетами диалогов также нет прямой связи и тематических перекличек. Не пересекаясь, три «главы» передачи лишь дополняют друг друга, словно из безбрежной панорамы музыкальной жизни Москвы взгляд прожектора выхватывает три эпизода.

Однако, хотя в основу строения передачи положен принцип контраста, столь важный для музыкальной композиции, проверенный веками, момент общности все же был. Вся передача — это *три портрета* в разных «музыкально-жанровых интерьерах». С А. Холминовым мы говорили только о музыкальном театре на материале его работ с выдающимся оперным режиссером Б.А. Покровским в Камерном музыкальном театре. С К. Хачатуряном — преимущественно об инструментальном музыкальном мышлении (важнейшее со-

бытие — премьера его Виолончельного концерта на «Московской осени»). С режиссером А. Хржановским речь шла об Альфреде Шнитке. В качестве вступления к третьей «главе» я показала фрагмент кантаты «История доктора Иоганна Фауста». А далее уникальный фильм «Рисунки Пушкина» стал поводом и отправной точкой для обстоятельного разговора о художнике, мастере, музыканте, человеке.

с Александром Холминовым...

— Александр Николаевич! Сегодня мне хотелось бы поговорить с Вами о музыкальном театре. Не кажется ли Вам, что в наше время при явном театральном буме, при интересе к театрализации в самых разных формах слово «опера» все чаще заменяется словами «музыкальный театр»? Театральность порой стремится господствовать в оперном театре наравне с ранее безраздельно царившей музыкой.

— Конечно, сейчас смотреть на оперу глазами, скажем, XIX века уже невозможно. Потому что сама идея театра так расширилась, так разветвилась и углубилась, столько появилось новых идей и возможностей в театре, что, конечно, с ними приходится считаться. Не случайно сейчас режиссер в музыкальном театре — это фигура не только значительная, но и определяющая.

— Но что такое «музыкальный театр»? Это уже какое-то другое искусство, и мы должны его оценивать с иных позиций?

— Действительно, сейчас идет постоянный спор, что такое «музыкальный театр». Но мне кажется, что именно опера как жанр все-таки до сих пор определяет понятие музыкального театра.

— То есть музыкальный театр — это и есть прежде всего опера?

— Да. Назвать можно как угодно. Чайковский, например, свою оперу «Евгений Онегин» назвал «лирические сцены». Ну и что? Он очень скромно оценивал возможности своего дети-

ща. И его лучший ученик Сергей Иванович Танеев, как Вы знаете, очень много высказывался по этому поводу, что это не опера, что это не сценично. Но время и жизненная практика показали, что это живое сочинение Петра Ильича, что это опера. Я понимаю, почему он так назвал. По-видимому, перенести пушкинское сочинение на язык музыкального театра — это сложнейшее дело, и Петр Ильич понимал, что он не хочет создать произведение, адекватное сочинению Пушкина, или как-то заменить его. Он просто высказался средствами музыкального театра, потому что иначе сделать не мог. Чайковского долгое время считали традиционным композитором, а между тем «Евгений Онегин» — это воплощение новаторского. Взять хотя бы вторую или третью картины...

— *Сцену письма?*

— Да, сцена письма. Сейчас, по прошествии многих лет, ста лет, оказывается, что там есть какая-то особая внутренняя сценичность, которую режиссеры сумели понять, раскусить. Что мне представляется главным в опере? Драматическое действие и пение. В «Евгении Онегине» все это есть. И теперь попробуйте кого-нибудь переубедить, что это не опера, а «лирические сцены». Что Вы?! Это опера.

— *Мне кажется, когда композитор сталкивается с большим литературным первоисточником, то перед ним встает задача, подобная экранизации в кинематографе, когда режиссер на его основе должен сделать, скажем, двухчасовой фильм. Наверное, Чайковского волновали примерно те же идеи, ведь тут — «энциклопедия русской жизни»! И в этой связи я хотела бы подойти к Вашей музыке. Только что в Московском камерном музыкальном театре поставлена опера «Братья Карамазовы» по Достоевскому. Наверное, задача была примерно такая же: перед Вами литературное произведение с множеством сложнейших коллизий, а Вы должны из него сделать «лирические сцены» или «психологические сцены»... Как Вы к этому подошли?*

— Я назвал это сочинение «страницы из романа».

— *Значит, тоже искали свое обозначение?*

— В этом подзаголовке я как бы себя ограждаю от возможных нападок. Но это вовсе не значит, что я ограничился какими-то отдельными сценами, игнорируя замысел Достоевского. Я старался сохранить магистральную линию романа, но уложить ее в оперное либретто, в спектакль, ограниченный во времени. Мне думается, все главные линии романа сохранены. Во-первых, основная линия Мити Карамазова, которая является объединяющим началом всех сцен. Затем Федор Павлович, его другие сыновья, Грушенька, Катерина Ивановна и так далее. Первые сцены — экспозиционные, показывающие всех действующих лиц в различных ситуациях. И сплошное вокально-симфоническое полотно второго акта. Конечно, когда я беру роман, после того как прошла премьера, я смотрю с ужасом — как мне удалось выудить эти главные моменты?! Потому что роман — необъятен. Необъятен по глубине мысли, по идеям, в нем заложенным. Но меня главным образом волновала здесь идея нравственная. Ее я и поставил во главу угла. Потому что мне кажется, что идея нравственного совершенствования весьма современна. Преступление и наказание не в юридическом смысле слова, а как суд совести. Это важнейшие темы для Достоевского — тема вседозволенности и тема внутреннего, душевного воскресения — такие морально-этические, нравственные проблемы. Меня интересовали именно эти проблемы, потому что они очень современны.

— *То есть, когда я пошутила, сказав «психологические сцены», я была недалеко от истины? Вероятно, для музыканта, когда он берет большой первоисточник и создает оперное произведение, по существу, важны личности, человеческие характеры и связанные с ними узловые моменты сюжета. Можно вырывать самые сильные мгновения и сталкивать их...*

— Вот именно. Человеку XX столетия уже никуда не деться от тех впечатлений, которыми он насыщен. Может быть,

не напрямую, но подсознательно все это накапливается. Кинематограф связан с монтажным принципом, и композитор, работающий в опере, не может отрешиться от новых взглядов, новых веяний. Прежде, скажем, было невозможно представить, чтобы сюжет прерывался. А сейчас возможно, сейчас это читается. Или возьмите, например, спектакль у Покровского. Все, что там происходит, — условно, но эта условность ни в коей мере не мешает. Наоборот, потрясающе реалистически все получается!

— *Активизируется воображение слушателя-зрителя?*

— Да. Режиссер включает зрителя в процесс творчества, особенно в камерном театре. И здесь мы должны обязательно учитывать весь комплекс восприятия современного зрителя и слушателя, весь его ассоциативный круг, весь поток информации, все, что он слушает, что смотрит по телевидению. В современной жизни каждый человек от мала до велика может нажатием кнопки вызвать любую музыку и даже изображение. Поэтому зритель приходит в театр как бы уже «загрунтованный» — как холст, который, перед тем как нарисовать картину, должен быть загрунтован. Значит, к нему надо выходить с чем?

— *С более плотной и интенсивной информацией?*

— Конечно! Так просто к нему не выйдешь. И вот эти новые проблемы, как мне кажется, камерный театр решает очень успешно.

— *Хорошо, что мы подошли к разговору о камерном театре, потому что это интересный предмет для размышления по многим параметрам. Вы говорили о телевидении. Я думаю, что телевидение имеет возможность большее внимание уделять крупным планам, особенно если мы хотим сосредоточиться на человеческих характерах, каких-то сложных психологических коллизиях. И в этом смысле камерный театр оказался более «телевизионным», нежели какой-либо другой музыкальный театр. И не только потому, что в нем все миниатюрно — нет*

настоящей рампы, не мешает обычно разделяющий актеров и зрителей оркестр. Но и потому, что малое количество персонажей позволяет более углубленно следить за каждым из них. Но тут у меня возникает другой вопрос: почему такая грандиозная концепция, как «Братья Карамазовы», привела Вас к созданию сочинения для камерного театра?

— Видите ли, меня многие об этом спрашивали и как-то странно реагировали на то, что я для камерного театра пишу...

— То есть мой вопрос не на пустом месте?

— Думаю, что да. Это сочинение было задумано давно, задолго до написания. Я постоянно к этому возвращался и думал, какую форму избрать. И я все-таки пришел к выводу, что эта опера должна быть такой, какой я ее написал. Мне действительно хотелось приблизить характеры, проникнуть в психологию, во внутренний мир человека, показать его крупным планом. Для меня как композитора, пишущего для музыкального театра, главная точка — человек! Что может быть интереснее, сложнее, глубже?! Человек — это венец природы. Средствами музыкального театра обратить на него взоры, исследовать его характер, его психологию — это интереснейшая задача! Передать не только внешние признаки, какую-то манеру говорить, интонацию, но и внутренний мир, действенный, создаваемый, тот самый процесс созревания какой-то мысли или поступка — все это можно показать зрителям, только приблизив этот самый образ.

Мне кажется, что Камерный музыкальный театр — он только по названию *камерный*. Это не означает, что ему недоступны какие-то большие действия, какие-то крупные мысли. Наоборот. Мне кажется, что камерность как раз укрупняет, приближает тот или иной образ, а значит, наводит на размышления, приводит к обобщениям. В большой опере много условностей, она имеет свои законы. Это фресковая, настенная живопись, а я хочу подробной прописки всех деталей, каждого нюанса, хочу донести каждый изгиб речи. Каждый поворот, совершающий-

ся в настоящий момент, должен быть виден. И не случайно я удовлетворен не только постановкой «Братьев Карамазовых», но и других своих опер в Камерном музыкальном театре, потому что Борис Александрович Покровский умеет прочесть партитуру средствами музыкального театра так, что совершается просто чудо. У него удивительное художественное видение. Новый масштаб!

— *Очевидно, Вы еще и единомышленники в работе? Будь другой режиссер с совершенно иным подходом, и результат мог бы не получиться?*

— Да, да. Это редкий случай. Когда я пришел в театр на генеральную репетицию и увидел, что оркестр закрыт за занавесом, Вы представляете, что я подумал? Как же все будет, как певцы? Правда, они хорошо знают партии, в этом смысле у них удивительная исполнительская культура. Но все же?! Это сложнейшая партитура, и как смогут соединиться две разьединенные этим занавесом стихии — вокальная и инструментальная? А инструментальная здесь играет большую роль, оркестр — полноправный участник оперного спектакля. И вот этот оркестр оказывается за занавесом, а певцы-актеры приближаются к зрителю и оказываются один на один со зрителем. Вы представляете?! Эффект получается поразительный.

— *А если бы в Вашем спектакле при таком решении сзади сидел бы большой симфонический оркестр, который в моменты своего господства потрясал бы зал звучанием, спектакль бы выиграл?*

— Не знаю. Я думаю, что, когда вы приходите в камерный театр, у вас восприятие адаптируется и небольшой оркестр в таких камерных стенах может звучать достаточно мощно. Мне пришлось бывать в Фельдене (*Velden*) в Австрии — на Каринтийском фестивале показывали мои «Шинель» и «Коляску». Там помещение примерно мест на девятьсот. И, слушая эти две оперы в таком помещении, я недостатка звуковой динами-

ки не ощутил. А недавно показывали «Ваньку» и «Свадьбу» в Финляндии, там есть небольшой театр, называется «Шведский театр»...

— *Наш театр выезжал туда тоже?*

— Да, театр Покровского. Там зал мест, наверное, на тысячу с лишним. И тоже не было ощущения недостатка в звучании. И я понял, что такой театр может функционировать и в помещении, значительно превышающем то, в котором он сейчас работает. У него ведь малюсенькое помещение на двести мест, что очень обидно.

— *Да, сегодня попасть в Камерный музыкальный театр, увы, проблема...*

— К сожалению. И вот здесь может помочь телевидение (говорю, поскольку мы здесь беседуем). Мне кажется, что телевидение обладает гигантскими возможностями, хотя, конечно, не каждый спектакль телевизионен. Недавно были поставлены «Незавершенные шедевры» — великолепный телевизионный спектакль. Потому что, если снимать непосредственно в театре, многое теряется и даже можно нанести вред, слушатель скажет: «Господи, как все ужасно выглядит». А когда специально делается спектакль для телевидения, как «Незавершенные шедевры», здесь, мне кажется, есть большая перспектива. Камерная опера на телевидении — тема, которую нужно разрабатывать.

— *Мне вспомнился один Ваш более ранний спектакль — «Двенадцатая серия» по повести Василия Шукшина «А поутру они проснулись...». Это была Ваша первая постановка в Камерном музыкальном театре Б.А. Покровского?*

— Нет, это был второй спектакль. Уже после постановки двух одноактных опер по Гоголю — «Шинели» и «Коляски», возникла идея взять Шукшина. Мы как раз искали современный сюжет. Идея была очень смелая...

— *Так вышло, что я несколько раз видела этот комедийный, даже сатирический, спектакль. Помню, что для меня он*

был чрезвычайно интересен своей новизной — такой синтетической музыкально-театральной формой: цепь сценок, в которой каждый из проснувшихся утром в вытрезвителе предстаёт со своей историей, предшествовавшей попаданию в столь специфическое заведение. И всё на фоне «народа», спешащего домой смотреть очередную (двенадцатую!) серию по телевизору.

— Да, там было много чисто театральных эффектов — такой театр в театре, череда разных ситуаций. Очень веселый спектакль был, он очень нравился в театре, играли его с большим увлечением и даже озорством. Я взял на себя смелость сочинить две части, обрамляющие главное сюжетное построение, и при всех негативных сторонах, которые там исследуются, получился такой оптимистический спектакль. Мне хотелось показать поток жизни, из которой люди добровольно себя выключают. Это в общем-то шутка, но шутка об очень серьезных вещах.

— *А какие музыкальные проблемы там возникали, ведь надо было, видимо, говорить на совершенно разных музыкальных языках?*

— Да, это правильно. И вот тут меня увлекла возможность воспользоваться бытующими интонациями, потому что интонация сегодняшнего дня, мне кажется, в опере мало разработана. А если мы возвратимся к Чайковскому, то там как раз интонационная проблема была решена.

— *Он говорил на языке своего времени?*

— Да, он очень хорошо знал интонации городского романса. Кстати, в библиотеке сохранилась переплетенная чуть ли не самим Петром Ильичем папка романсов. Знал и городской романс, и цыганский романс, и все бытовавшие интонации превосходно знал. И меня тоже увлекла такая идея — проблема современной интонации. Берете вы Достоевского — это должна быть интонация Достоевского, или интонация Чехова, или интонация Гоголя. А вот здесь — интонация Шукшина, очень озорная, современная и разная. Там, например, есть тракто-

рист, мрачный человек, который живет в городе. И другие разные «нервные» люди с разными оттенками, с разными гранями. И вот эти грани, они должны были быть как-то отражены. Эта задача меня очень увлекла.

— *Вы искали гротескное решение? Или Вы их всех всерьез трактовали?*

— Понимаете, я не думал о том, чтобы был специально гротеск. Мне казалось, что интонация сама по себе в контрасте с другими должна играть. И я как раз просил, чтобы не было ничего специального, утрированного.

— *Комикования?*

— Да, комикования. Вы помните первую постановку «Ревизора» Гоголя, как он был огорчен, когда увидел, что комикуют? И он говорил, что нужно играть то, что написано, совершенно спокойно, без какого-либо вмешательства в материал, и тем смешнее это будет. И когда певцы воспроизводят по партитуре все то, что написано — там все задумано, все заложено, — когда это делается даже с некоторым наивом, то это потрясающе смешно получается.

— *Мне особенно запомнился эпизод после защиты диссертации, который Вы решили в полифонической манере: трехголосная fuga «соискателя» с женой и тещей: «Я — кандидат... (он — кандидат)»... Такой открытый гротеск: полифония, как носитель высокого стиля, и защита диссертации — вроде бы тоже «высокое» событие, в контексте воспоминаний виновника торжества в вытрезвителе о прошедшем банкете. Это действительно была fuga?*

— Это fuga, самая настоящая. У меня в «Коляске» была fuga инструментальная. И когда мне кто-то сказал, что там — играют, а могли бы петь, я решил, что и в другой опере я могу тоже сделать fugу, и тут я сделал вокальную.

— *А было здесь какое-то особое жанровое обозначение, Ваше, внутреннее?*

— Я думаю, ее можно назвать городской оперой (я все называю оперой для краткости, хотя, может быть, «Двенад-

цатая серия» не совсем опера в жанровом смысле), основанной на современной интонации.

— *А что для Вас значит современная интонация?*

— Современная интонация — не бояться использовать в высоком ранге оперы простые, бытующие интонации. Иногда их в опере побаиваются, чем лишают ее того живительного источника, которым являются все эти бытующие вокруг нас простые интонации любого характера — песенного, частушечного, даже говор какой-то... Мне кажется, от этого нельзя отказываться. И в дальнейшем опера на современную тему непременно должна будет включать в себя эту интонацию. Потому что слушатель, помимо того, что он воспринимает в сюжете, еще читает эти музыкальные знаки.

— *Вы уже говорили, что современный слушатель-зритель меняется. Меняется восприятие, он нуждается в какой-то большей атаке на него, в контрастах, в динамике. И я подумала о том, что Вы сделали два спектакля — гоголевский и чеховский, — оба из двух одноактных опер: «Шинель» и «Колыска» по Гоголю, «Свадьба» и «Ванька» по Чехову, где в полновечернем спектакле опять же сталкиваются два совершенно контрастных материала. В нашем восприятии они не только прекрасно смотрятся рядом, но еще и оттеняют друг друга. Они так в паре писались?*

— Я не специально так задумал, но потом в процессе работы у меня пришла эта идея и так укоренилась, я так ее полюбил! Потому что здесь есть и контраст, и динамика, и противодействие, и единство. Единство противоположностей: смех и слезы. Конечно, сейчас выходить к зрителю, к слушателю — дело очень ответственное и очень сложное. Потому что, я уже говорил, мы живем в озвученном мире, музыки звучит очень много разной, много эстрады. Тоже, конечно, любимый публикой жанр, который сейчас охватил абсолютно все — и радио, и телевидение, и пластинки, и магнитофон — все, что хотите. Мы с этим не можем не счи-

таться. Эстрада имеет очень большую силу воздействия на молодежь, особенно эти децибелы, этот ритм, который превращается уже в какое-то наркотическое средство, от которого нельзя освободиться. Там уже дело не в мелодии как таковой, ее красоте, или в гармонии, или в каком-то оттенке. Ритм просто подчиняет. И когда люди, заряженные этим ритмом, оказываются в другой атмосфере, им приходится перестраиваться, а это нелегко. Я понимаю, что опера не может охватить как можно больше слушателей, это было бы слишком большой претензией. Чтобы все поголовно любили оперу — это, конечно, невозможно. Но желание такое есть.

— *Вы с этим жанром не расстаётесь?*

— Понимаете, я написал десять опер. После каждой ду- мал — все! Больше не буду. Потому что все сопряжено с большими волнениями и трудностями всякого рода. Постановка в театре — это дело не простое. Но тем не менее про- ходит какое-то время, и опять начинаешь думать об опере. Я ведь оперы начал сочинять с двенадцати лет. Конечно, сей- час я вспоминаю это с улыбкой, но было и такое.

— *И что было первым сюжетом?*

— Тогда это была «Сказка о попе и о работнике его Бал- де». Я думал: другие пушкинские сюжеты уже взяты и мне не надо вступать в конкуренцию, а нужно найти свой сю- жет. Поэтому я и взял свой!

— *Вас уже тогда влекли яркие характеры?*

— Да. Театр, музыкальный театр меня увлекал со страш- ной силой!

— *А Вы ощущаете в себе режиссера, когда Вы пишете новые сочинения?*

— Вы знаете, я обязательно думаю. Конечно, потом в театре Борис Александрович все по-своему делает, и я при- нимаю это, но у меня всегда есть решение.

— *Есть своя версия?*

— Обязательно.

— *То есть Вы не только слышите, но и видите?*

— Обязательно. И это меня привело к тому, что я, начиная с «Шинели», постепенно перешел на какие-то другие рельсы, сам стал писать либретто и все взял в свои руки. И где-то, конечно, и режиссер во мне пробудился, но только для себя.

— *Это влияет на решение, на музыкальный материал?*

— Наверное. У Бриттена есть оперы, в которых он в партитуре точно указывает — где и что надо делать.

— *Режиссерские указания?*

— Да, точные режиссерские указания. Конечно, бывает по-разному, но меня увлекает сотрудничество с режиссером, который сам видит и воплощает партитуру. Это очень интересно.

— *А для Вашей внутренней работы свое режиссерское ощущение необходимо?*

— Необходимо непременно. Я думаю, что без этого просто не будет глубины постижения сюжета и всех проблем, связанных с ним. Если они не обретут вокруг себя какой-то уже видимый ракурс, это будет только музыкальное произведение.

— *Современный театр — режиссерское искусство. И музыкальный театр со всем его синтезом музыки, сюжета и зрелища — тоже?*

— Сейчас возросла роль режиссуры как верховной идеи, объединяющей весь этот синтез. Потому что ходить на оперу как на *си бемоль* какого-то тенора — это уже невозможно. Во всяком случае, я воспринимаю оперу как целостный организм, в котором все компоненты равны и нужны. И когда встречаешься с таким режиссером, как Борис Александрович Покровский, который все абсолютно понимает, видит и на таком высочайшем уровне вершит свои дела, то это большой подарок для нас композиторов и для всего оперного жанра в целом.

с Кареном Хачатуряном...

— Карен Суренович, у каждого композитора огромное количество возможностей творить в одной, в другой, в третьей области. Однако мы нередко сталкиваемся с тем, что для одного особенно дорог театр, другой связывает свою жизнь прежде всего с инструментальной, симфонической музыкой, третий, вероятно, предпочитает песню. И сейчас, оглядываясь на значительный период жизни советской музыки, на тот расцвет инструментализма, симфонизма, свидетелем которого было уже не одно поколение музыкантов, мне хотелось спросить Вас: а что для Вас в Ваших художественных интересах было главенствующим?

— Я в своей жизни старался писать разную музыку. Я прекрасно помню своих наставников, учителей, которые придавали очень большое значение тому, чтобы композитор пробовал свои силы в разных музыкальных жанрах. Почему? Потому что каждый из жанров имеет какую-то свою специфику, свои законы. И это дает композитору опыт. Хотя в своей творческой практике, конечно, больше всего люблю музыку для оркестра — симфоническую и камерную. Это мое пристрастие. У меня есть и вокальные сочинения, но как-то больше всего я люблю чисто инструментальную музыку.

— То есть слово в синтезе с музыкой для Вас не столь существенно. Чистое звучание, когда образ рождается в звуках и именно таким раскрывается слушателю, в этом, видимо, и есть особенность инструментального мышления. А в чем Вам видится красота чисто инструментальных звучаний?

— Понимаете, когда есть слово, ты невольно тянешься за его содержанием. И тогда слово главенствует, ты должен его как-то раскрыть. А в чисто инструментальной музыке для фантазии полная творческая свобода. Ничто меня не ограничивает. Но, может быть, поэтому в моих планах есть такая мечта —

обязательно сделать вокальное сочинение. Потому что вокальная музыка имеет огромную силу воздействия.

— *Оглядываясь на прошлое, я вспоминаю, что среди Ваших учителей были и Шостакович, и Мясковский, и Шебалин, и Арам Ильич, наверное, оказал достаточно большое влияние. Ведь это все большие мастера симфонической музыки, той музыки, которая и сегодня захватывает своим размахом, силой. И основные жанры симфонической музыки — симфония, инструментальный концерт, да и балет — все это, как мне представляется, красной нитью проходит через Ваше творчество. Ваши наставники вели Вас к этому, или это получилось само собой?*

— Ну конечно, их пример для меня был очень важен, и он сыграл свою огромную роль в моем становлении. Мне повезло в жизни. Потому что встреча с такими замечательными людьми, с такими крупнейшими, гениальными музыкантами, как Дмитрий Дмитриевич Шостакович, как Николай Яковлевич Мясковский, а до этого я занимался у Виссариона Яковлевича Шебалина, оказала на меня огромное влияние. Это разные люди, с разными темпераментами, с разной индивидуальностью, но это были большие люди. Потом я встречался — не учился, но часто виделся — с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым. Позднее мне в жизни повезло встретиться и подружиться с Игорем Федоровичем Стравинским: когда он приезжал в Москву, я был ежедневно с ним — я был прикреплен к нему от Союза композиторов. Это были счастливые дни! За эти 20 дней мы, естественно, очень много разговаривали о музыке. Я очень сдружился с ним, он оставил огромный след в моей душе. А в детстве, в юности и до последних дней у меня были очень тесные контакты с Арамом Ильичом Хачатуряном. Это мой дядя, мой родственник, поэтому мы были очень близки, и его влияние на меня тоже было серьезным.

Но если говорить о самом начале, то больше всего я обязан своим родителям, своему отцу и матери. Потому что отец

был режиссер, мать — художница, и в нашей семье с детства была атмосфера искусства. В нашем доме бывали актеры, музыканты, деятели театра, художники. И если я, может быть, что-то понимаю в искусстве, то этим прежде всего я обязан своим родителям. И своим учителям, естественно.

— *Ваши замечательные учителя — ведущие симфонисты советской музыки. И Вы отдали дань этому жанру — три симфонии, созданные в разные периоды жизни, говорят о том, что он не теряет для Вас своего значения. И, насколько я знаю, сейчас в работе четвертая симфония...*

— Симфония — жанр в общем-то сложный. И надо отдать справедливость, для широкого слушателя он не всегда открывается своей привлекательной стороной. Есть люди, которых даже и слово это отпугивает.

— *Однако чем для Вас является симфония? Как Вам мыслится этот жанр и его судьба сегодня?*

— В детстве, когда я впервые услышал симфонический оркестр, это меня ошеломило. Своими колоссальными возможностями, своей красотой, своей гармонией. И я его с детства очень полюбил. Моей мечтой всегда было проявить себя в этом жанре, потому что оркестр дает грандиозное количество разных красок. Мне кажется, хорошая симфония — это высшее достижение для композитора, это очень емкий жанр. Надо всегда помнить, что музыка — не баловство. Не баловство звуками. Симфоническая музыка — это очень сильное искусство, ее языком можно говорить очень серьезные и очень важные вещи людям, слушателям.

И камерная музыка тоже — и сольная, и ансамбли разные, дуэты, трио, квартеты и так далее. Несмотря на то что она ограничена в количестве исполнителей, ей тоже доступны огромные глубины. И кроме того, она еще дает возможность отточить свой стиль, потому что там нельзя скрыться, скажем, за ударные инструменты, за тарелки. Там каждый голос на счету, и он должен быть очень отточен, очень выверен.

— Такие чистые звуковые линии...

— Да, конечно, чистые звуковые линии.

— Сказав эти слова, я вдруг подумала, что такой эффект рождается прежде всего от струнных инструментов. Скрипка, виолончель — инструменты, которые Вы явно любите. По существу, Ваше профессиональное шестие в искусстве началось со скрипичной сонаты, которую играли и Леонид Коган, и Давид Ойстрах, и даже Яша Хейфец. И сейчас это сочинение живет. А еще камерные ансамбли, виолончельная соната (тоже очень известное сочинение). И новейшая работа — струнный квартет. За что Вы так любите струнные?

— Действительно, я очень люблю струнные инструменты. Их тембр, их возможности никогда не надоедают. Вот деревянные духовые инструменты — долго их слушать утомительно. Утомительно! А тембр струнных безграничен, он живой. Страшно живой!

— Может быть, этим Вы компенсируете то, что меньше обращаетесь к человеческому голосу?

— Струнные инструменты близки человеческому голосу. Недаром виолончель всегда сравнивают с человеческим голосом, хотя виолончели доступны и виртуозные вещи. Сейчас, в наше время, виолончель очень шагнула вперед. Мы имеем очень большое количество замечательных сочинений для виолончели, очень емких, масштабных. Концерты Шостаковича, изумительные концерты Бориса Чайковского, Симфония-концерт Прокофьева — это все грандиозные полотна...

— Вы говорите о концерте, и слово «симфония» звучит в качестве высочайшей положительной оценки. «Симфонизация» концерта — одна из традиций. В то же время у жанра концерта есть и другая роль — показать инструмент, его блеск. По существу, мы наслаждаемся в концерте и тем, что инструмент становится как бы живым персонажем. Он поет, он размышляет, он страдает. Говоря это, я вспоминаю и Вашу виолончельную сонату, и новый виолончельный концерт, кото-

рый мне захотелось назвать «симфония-монолог», настолько сильно в нем личностное начало. Это мое произвольное впечатление?

— Вы знаете, когда я писал концерт, я поставил себе задачу и инструмент показать, возможности этого инструмента, и исполнителя. Но все-таки самое главное, чтобы была музыка, серьезная музыка. Не просто продемонстрировать технику ради техники, хотя там и это есть. Мне хотелось прежде всего, чтобы это было что-то очень серьезное и глубокое. Вы правильно почувствовали, что это монолог. Монолог для виолончели. Там есть и момент соревнования с оркестром, где-то в середине, что свойственно концерту. Но все-таки мне кажется, что это сочинение ближе к симфонии, в которой все время солирует виолончель.

— А Ваш «герой», если так можно сказать, Ваш «персонаж» в концерте, он — грустный герой? Грустный философ?

— Может быть, там и есть какая-то грусть, какие-то размышления о серьезном. Мне хотелось, чтобы была длинная мелодическая линия. Сейчас в музыке все как-то укоротилось, а я всегда стремился сочинять длинные мелодии. Так воспитан.

— Может быть, ощущение «грустного» связано с тем, что мне в концерте слышится сильный налет восточной элегичности? Не открытый национальный колорит, а такая восточная монодия. Есть это в концерте?

— Есть, есть. В побочной партии. И во многих моих сочинениях есть. Иногда это получается непроизвольно, потому что во мне все-таки эта кровь течет. А иногда я как раз хочу этого. Здесь я просто задачу себе ставил такую — побочную партию сделать немножечко с восточным колоритом.

— Национальные музыкальные истоки — это интересный вопрос. Мы сегодня чувствуем: вот это — грузинский художник, а вот это — армянский музыкант, а вот это — очень русский композитор. Казалось бы, если все работают в серьезных класси-

ческих музыкальных жанрах, то это не входит «в правила игры», а тем не менее на поверхность выходит. Почему?

— Почему? Мне кажется, что корни в каждом творческом явлении обязательно должны быть. Именно какие-то национальные корни. Они чрезвычайно важны. Если взять нашу музыку и прошлого и настоящего, есть очень яркие, превосходные сочинения, где вам сразу бросается в глаза национальная принадлежность данного автора. А есть другой тип сочинений, где вы не улавливаете никаких фольклорных цитат, иной раз даже интонаций. Но вы всегда скажете, что это русский художник. То есть это уже психический склад композитора. И вот это, мне кажется, какая-то более высокая ступень, хотя я вовсе не хочу принижать ту, другую. Мне кажется, что в каждом художнике в той или иной степени, явно либо более приглушенно, но обязательно сказывается его психический национальный склад. И вот это очень ценно. Хотя мы знаем сочинения абсолютно абстрактные, которые в равной мере мог бы написать, скажем, и немец, и японец, и еще кто-нибудь, я не знаю... Но потеря корней ничего хорошего, по-моему, не дает, потому что эти сочинения, они все похожи одно на другое. Как тарелка. Как будто вместо лица у человека тарелка. А каждый человек имеет свое лицо. И самое главное в искусстве — индивидуальность. Свое лицо!

— *Карен Суренович, Вы любите писать детскую музыку?*

— Я очень люблю детей. Я много писал для детей. Именно в адрес детей. В свое время, после окончания консерватории, я очень много сотрудничал со студией «Мультфильм» и написал музыку к огромному количеству таких небольших мультипликационных фильмов. Это были сказки разных национальностей, современные сказки, были какие-то спортивные фильмы, например «Необыкновенный матч». Был и мультфильм «Чиполлино». Тогда я впервые столкнулся с Джанни Родари и с этой сказкой, и она очень мне полюби-

лась. Фильм имел успех, но эта сказка меня не оставляла в покое. Был такой прекрасный балетмейстер Бурмейстер, ныне покойный, с которым я был в очень хороших отношениях. И он мне часто говорил: «Слушай, я смотрю твои мультфильмы — из этого можно сделать балет!» Я серьезно к этому не относился, но в конце концов пришел к тому, что взял эту сказку и сделал большой трехактный балет, куда попали и какие-то мотивы из этого мультфильма. В балете ведь другие масштабы — в кино это секунды, а здесь надо было все развернуть, выстроить драматургию. Это была большая работа, не то что я взял оттуда и перенес сюда. Можно взять какую-то тему, какой-то мотив, но это надо развить. И я сделал балет, который идет в нескольких театрах, записан на пластинку и... радует детей. Я иногда бываю на спектакле, вижу их реакцию. Они очень довольные уходят, потом меня атакуют просьбами дать им автограф, просят написать вторую серию «Чиполлино» и так далее, и так далее...

— *Мне кажется, что Вы в этом балете стремились сохранить такую юмористическую, шутливую интонацию, как в мультфильме: сюжет, персонажи, поданные кто гротескно, кто просто с юмором. И музыка все это воссоздает, то есть, помимо зрительного ряда, уже в музыке есть эти черточки. А какими средствами можно воплотить комическое в музыке?*

— Вы мне задали очень хороший вопрос. Я очень люблю театр, много писал для театра, чувствую его и понимаю, с детства бывал в театре и одно время даже просто хотел стать артистом. Работа в театре мне дала очень много, потому что в театре иногда надо в очень кратких рамках дать яркий и точный образ того или иного персонажа. Либо серьезно, либо с юмором его подать. В музыке уйма примеров юмора, сарказма — и у Шостаковича, и у Прокофьева. И у того же Стравинского сколько иронии, юмора, иногда и злого юмора!

— *А как это сделать? Из чего это делается?*

— Из нот! Из нот это делается. Такая задача стояла и у меня, когда я писал этот балет. Потому что по сюжету здесь очень яркие образы, и им надо дать точную характеристику. Я к этому всячески стремился.

— *А какие эпизоды решены с наибольшим комизмом?*

— Весь балет озорной. Это есть в музыке, есть и в постановке. Генрих Майоров, балетмейстер удивительный, это почувствовал и в движениях передал. И лиризм в нем есть, и злость, потому что Лимон, Помидор — это злые силы, но злые не всерьез, а чуть-чуть с улыбкой, с иронией... А как это делается, мне трудно сказать. Это делается во всех компонентах: интонация, гармония, фактура — все должно работать на характер сценки. Подчеркнутая веселость или подчеркнутая грусть...

— *Все немножко утрировано, преувеличено?*

— Да. Там есть три погони: первая маленькая, потом больше и, наконец, когда ловят Чиполлино, большая погоня. А когда его поймали, начинается следующая волна юмора, когда приходит Магнолия с графом Вишенкой и начинает пленять своей красотой глупых стражников, они одуревают от ее ярких ароматов — магнолия ведь цветок с очень сильным запахом, и она освобождает Чиполлино... Генрих Майоров все это очень ловко поставил.

— *А еще Вы в этом балете использовали танго...*

— Потому что Лимон — представитель злых сил, но, как часто бывает в таких случаях, он вроде бы тиран, а с другой стороны — пошляк. И мне хотелось эту его изнанку пошлую передать. Вот он и танцует «танго смерти».

— *«Смотрите, какой я красивый!»?*

— Да, банальное танго. А на самом деле обнаруживает свою пошлость.

— *А в самом звуковом решении, в музыке балета — у Вас есть такие «персонифицированные» тембры, то есть как бы связанные с определенными персонажами?*

— Есть, да, да. Вы знаете, я об этом специально, может быть, не думал, не зафиксировал в своем сознании, но дирижер это заметил. Тембрально для Чиполлино характерна труба, потому что он ведь такой озорник, озорной уличный мальчишка, но герой. Героизм в нем есть. А, скажем, Редисочка — его партнерша, такая нежная, милая девочка, — там кларнет в среднем регистре, где он очень может красиво играть. И так далее.

— *Ваш балет очень танцевален. Его выразительные краски живут в мире настоящей симфонической музыки, но в нем такая четкая ритмическая основа.*

— Я стремился к этому. Мне кажется, балет — это обязательно танец. Хотя есть такие балеты, и очень хорошие балеты, где это не главное. Балету доступна огромная панорама красок и психологических состояний, мы знаем замечательные балеты, которые связаны с большой литературой — Толстого, Чехова... Я имею в виду Родиона Щедрина. Это замечательные балеты. Но у меня была другая задача. Мне хотелось сделать такой танцевальный, озорной, веселый балет.

— *Вы удовлетворены своим постановщиком?*

— Вы знаете, Генрих Майоров невероятно музыкален, с юмором, очень все понимает. Я написал балет, и он поставил его, от первой до последней ноты не изменив ничего.

— *Это редкость.*

— Ведь обычно начинаются перестановки. А он всю музыкальную драматургию как-то сразу понял. Арам Ильич, мой дядя, мне просто завидовал. Он говорил: «Ну, тебе повезло! Я, — говорит, — с «Гаянэ» такое терплю: каждая новая постановка — новое либретто!» А новое либретто влечет за собой перетасовку номеров, дописки разные и так далее. В этом смысле мне повезло. Образовался редкий человеческий и творческий контакт. Мне с ним очень интересно и весело работать. И ему со мной. Нас связала большая дружба.

— Я чувствую, это произведение принесло Вам большое творческое удовлетворение?

— Мне эта сказка очень нравится. Она говорит, в общем, о банальных вещах, которые были во многих других сказках. Это все известно — добро, зло, дружба, предательство. Но Родари это облек в какую-то очень свежую форму, что придало обычным вещам новое звучание. Эта сказка попала в нашу страну через Чехословакию и получила необычайную популярность.

— Хотя автор — итальянец, сам сюжет как бы венецианен — весь этот мир овощей и фруктов: синьор Помидор, принц Лимон... Наверное, для наших детей в этой дружбе, верности, борьбе за правду есть и что-то пионерское? И в конце концов, не важно, как зовут «главного пионера». Пусть его зовут Чиполлино!

— Вы знаете, когда в Новосибирске ставили балет, то в этом деле принимали участие все школы. Они писали сочинения на эту тему, они рисовали эскизы костюмов всех персонажей. И потом художник отбирал из этих рисунков наиболее типичные вещи и очень мило сделал декорации. Они предлагали продолжение сделать — вторую серию. Эта сказка имеет у нас невероятную популярность, хотя ее совершенно не знают в Италии. И Родари не знают. Вот судьба художника!

— В балете, в мультфильмах есть сюжет. Он помогает детскому восприятию. Но у Вас есть и фортепианные миниатюры, которые созданы для детского исполнения. И среди них тоже есть эпизоды из балета. Какого они уровня сложности?

— Там разные пьески разной трудности. Этот детский альбом я писал не сразу. Когда моя дочь училась музыке, я написал по просьбе учительницы маленькую пьеску «Грустная песенка». Она ее играла. Позднее я взял некоторые сценки из «Чиполлино», составил сборник и посвятил его уже своей внучке Кате.

— А звучит ли музыка этого балета отдельно?

— Звучит, звучит. Ее довольно много играют на детских утренниках. Я несколько раз в своих авторских концертах, наряду с симфонией и концертом для виолончели, второе отделение делал более легким. Я играл оттуда просто весь третий акт. Он идет тридцать минут, там проходят все темы балета, и получается такое цельное симфоническое сочинение. Я несколько раз это делал, и, Вы знаете, очень хорошо принимают. Недавно я был в Грозном, там играли Третью симфонию, Виолончельный концерт, а во втором отделении «Чиполлино».

— *И автор предстает в двух совершенно разных качествах: серьезная, сложная, трагическая музыка в первом отделении и такая радость во втором...*

— Слушателю, мне кажется, это как раз интересно, потому что нельзя все время держать его в напряжении, где-то должен быть и какой-то отдых.

— *Сколько задач сразу должен решать композитор!*

— Вы знаете, я бы хотел подчеркнуть одно, что творчество вообще и музыка в частности — это очень серьезное дело. Потому что иногда, в некоторых слоях людей, с которыми мне иной раз приходилось встречаться и разговаривать, есть такое отношение: вот он, счастливчик с нотной бумагой, музыкант — душа поет, вокруг успех... Нет, это не так. Это огромный труд, изнурительный труд, требующий какой-то невероятной сосредоточенности. Не говоря о том, что надо пройти огромную школу освоения всех этих технологических дисциплин. Шутка ли сказать, с детства надо этим заниматься, овладеть инструментом — композитор должен обязательно играть на каком-то инструменте, он должен отлично знать все инструменты симфонического оркестра, с которыми он будет иметь дело. Он должен знать технологию композиции, знать, как это делается. То есть надо изучить огромное количество музыки разных стилей, разных эпох, разных направлений, разных авторов, потому что нет ни одного одинакового автора! И в творческой

практике ты сталкиваешься со своими проблемами, аналога которым в других сочинениях иной раз можно и не найти. Этому надо посвятить жизнь. Это труд, который не знает ни субботы, ни воскресенья, голова все время занята одним делом. И кроме того, это требует невероятной тишины, чего в наш бурный век очень трудно добиться. Поэтому мне просто хотелось в разговоре с нашими слушателями и телезрителями подчеркнуть: нельзя смотреть на искусство только как на развлечение, только как на удовольствие! Те, кто так думает, глубоко заблуждаются. Это труд.

— *Труд души...*

— Да. Причем ведь вы выходите к слушателю и открываете свою душу, а вас, в практике каждого композитора это часто бывает, не поняли. Не поняли! Может быть, автор виноват сам, потому что он что-то недостаточно продумал и четко сделал, либо это не нашло отзвука. И это большая травма. Творчество каждый раз связано с риском, а не то что — написал, похлопали, успех и ушел...

— *Но все-таки счастье, что есть музыка...*

— Огромное счастье. Музыка — один из самых важных видов искусства. Со мной будут спорить, конечно, и художники, и представители других видов искусства, но, с моей точки зрения, сила ее в том, что слова кончились и началась музыка. Словами ее очень часто объяснить невозможно, она воздействует непосредственно на душу и сердце человека. Если это талантливо, ярко, если это сделано в совершенной форме, ее воздействие на человека безгранично. Она совершенствует человека, очищает его, это страшно важно сегодня, когда скорости, невероятная техника, развитие цивилизации начинают давить на человека и он где-то теряется.

— *А студенты-композиторы отдают себе отчет в своем великом предназначении? Как считаете Вы, профессор Московской консерватории?*

— Не все. Сейчас какое-то время такое — все очень деловые, некоторые очень практичные. На ранних порах эта

чрезмерная практичность в молодом человеке или в молодой девушке, когда ее замечаю, меня несколько настораживает. Потому что это должно прийти потом. Нужно быть практичным, уметь устраивать свои дела, но когда с этого начинает человек, который еще ничего не умеет в профессии, это плохо. А вообще-то они разные. Есть очень яркие, талантливые, есть скромные. Я стараюсь их воспитывать в смысле отношения к своему делу как к делу жизни, к делу очень серьезному и очень важному. В это надо верить, а если этой веры нет, то не надо этим заниматься!

— Будем надеяться, что и наш сегодняшний разговор тоже идет на благо музыкальному искусству. Спасибо.

с Андреем Хржановским об Альфреде Шнитке...

— Андрей Юрьевич, ваша трилогия фильмов по рисункам Пушкина «Я к вам лечу воспоминаньем», «И с вами снова я» и «Осень» представляется произведением уникальным. И думаю, что задачи, которые перед Вами возникали в процессе его создания, тоже были далеко не ординарными. Интересно, а какие задачи Вы поставили перед композитором?

— Ну, прежде всего я должен сказать, что это далеко не первая наша совместная работа. Мы впервые встретились и познакомились без малого двадцать лет тому назад, когда я начинал работу над фильмом «Стеклянная гармоника», и этот фильм в значительной степени определил многое и для меня, и, я думаю, для Альфреда Гарриевича. Для каждого из нас — и в индивидуальном плане, и уже как для будущих сотрудников. Потому что для меня всегда большая радость работать с Альфредом Шнитке, хотя, не скрою, и некоторая неловкость всегда присутствует в том плане, что я как лермонтовский лирический герой, который говорит:

Как знать, быть может, те мгновенья,
Что утекли у ног твоих,

Я отнимал у вдохновенья.
А чем ты заменила их?

Так вот я, зная и обожая — просто другого слова не найду — композитора-симфониста, мастера камерной музыки, всегда испытываю некоторую неловкость, приглашая его работать в этом вроде бы прикладном виде искусства. Но единственным утешением является то, что он, как мне кажется, для себя тоже что-то находит в работе в кино.

— *Он сам, кстати, всегда это подчеркивает — я слушала одно его выступление, — что для него нет понятия прикладного жанра, что для него как бы все формы художественного выражения едины...*

— Ну, вот это меня в какой-то степени утешает. А что касается трех фильмов по рисункам Пушкина, то это была очень длительная работа. Она в общей сложности, включая предварительные подходы, заняла около десяти лет. И для меня не стоял вопрос о выборе композитора, потому что я полагал, что никто, кроме Альфреда Шнитке, не сможет решить те задачи, которые перед нами стояли. Прежде всего потому, что многие темы в пушкинском творчестве возникли еще в лицейскую пору, затем они прошли через всю жизнь, через все творчество Пушкина, так или иначе варьируясь, обогащаясь, видоизменяясь. Это те принципы, которые свойственны симфонической музыке, и мы по этим принципам строили нашу работу: хотя фильмов три, но они составляют некоторое единство — единство формы и единство содержания. И то огромное дыхание, умение работать с материалом на такой дистанции, которое свойственно Альфреду, оно очень помогало в работе над этим фильмом. Потому что, с одной стороны, одно из качеств Шнитке-композитора — это грандиозный драматургический дар. Просто какой-то шекспировский дух заключен в его умении сталкивать контрастные вещи, давать материал в развитии. А с другой стороны,

то необычайное богатство, которое свойственно Пушкину-писателю, Пушкину-человеку, оно требовало, видимо, гениальности и драматургической, и композиторской. И здесь я тоже затрудняюсь кого-либо назвать, во всяком случае, в моем личном восприятии, кто бы так, как Альфред Гарриевич, располагал подобной палитрой.

— *Режиссер всегда прав, и Вами сделан выбор. Подобное чувство единомышленника, наверное, совершенно необходимо в таком комплексном искусстве, каким является кинематограф. Композитор должен стать как бы твоим alter ego, но в звуковой стихии. Но мне интересно и иное. Ваш фильм, который меня просто потряс, в моем восприятии простого зрителя совершенно уникален, поскольку по рисункам здесь воссоздается, по существу, вся жизнь Пушкина, его внутренний мир. И, как мне представляется, задачи, которые Вы должны были поставить перед композитором, они тоже неординарны. При Вашем с Альфредом взаимопонимании, при блестящем прошлом опыте вы вместе, наверное, искали что-то особенное, присущее только этой работе, что, может быть, никогда не повторится. Так в чем важнейшая сложность, важнейшая изюминка звукового решения вот такой необыкновенной работы?*

— Мне трудно ответить на Ваш вопрос, потому что ответа однозначного я не нахожу. И более того, как раз особенность этой работы заключается в том, что здесь и не могло, не должно было быть такого однозначного ответа. Как раз многомерность, многосложность высказывания — то, что свойственно настоящей поэзии, настоящему искусству, то, что классику делает классикой, и то, из-за чего каждое новое поколение открывает что-то новое в хорошо известном материале, — как раз вот эта многомерность высказывания, она свойственна Альфреду как композитору. И я не мог ему говорить: сделай так, чтобы твоя музыка соответствовала тому, что написано Пушкиным. Но я знал, что это будет именно так. Потому что то огромное духовное богатство,

которым располагает композитор, его глубочайшая эрудиция, его любовь к классике как раз снимали для нас проблемность разговора. Все шло, как мне кажется, легко и естественно, хотя вариантов было перепробовано огромное количество. И поскольку эта работа растянулась во времени, было многое, от чего мы отказывались, что мы пересматривали заново. Были какие-то темы, которые уже прошли через весь фильм, — мы на них базировались как на основных. Но то, какую интерпретацию к материалу находил Шнитке, меня, конечно, каждый раз поражало и удивляло. Это было как раз то, о чем я не мог мечтать и втайне мечтал. И это как раз воплощалось!

— *То есть в каком ключе решить тот или иной эпизод — эта инициатива принадлежала Альфреду?*

— Видите ли, нормальное сотрудничество, мне кажется, показательным тем, что это не спортивный старт, который зависит от того, кто первый сдернулся с места. Многое определилось Альфредом, в чем-то, я думаю, и мои подсказки не были для него лишними. Но главный наш подсказчик и вдохновитель — это Александр Сергеевич Пушкин.

— *Да, конечно. Я много думала о Вашем фильме. Он действительно настолько многослоен, наверное, как жизнь Пушкина, как эпоха. И все-таки в нем прослеживаются какие-то главные линии, кстати, очень характерные для собственно музыкального симфонического мышления. Здесь, как в симфонии, есть все: есть линия лирическая, есть драматически-трагедийная, есть, может быть, какое-то героическое самоутверждение, есть эпизоды скерцозные — игровые, пародийные, шуточные. В отдельных случаях, может быть, зрительный ряд ведет за собой звучание. Но есть эпизоды, когда мы вдруг ощущаем, что именно музыка выражает это внутреннее состояние, на которое нас подсознательно выводит и поэзия, и изображение. Так вот, могли бы Вы назвать какие-то наиболее запомнившиеся интересные моменты работы с*

композитором или отдельные эпизоды фильма, которые Вам представляются особо важными в плане музыкального решения?

— Вы абсолютно правы, видимо интуитивно открыв для себя технику нашей работы. Потому что были какие-то вещи, которые вначале решались нами, а затем уже шла работа последующих звеньев: работа художников-мультипликаторов строилась исходя из звукового решения. Но были эпизоды, которые вначале были найдены визуально, была определена пластика движения, а потом уже Альфред сочинял музыку. Ведь пушкинское рисование неотделимо от его литературного творчества, потому что, как Вы знаете, все рисунки были сделаны на полях рукописей. То есть основное содержание этого фильма и каждого его эпизода сводится к тому, что творчество Пушкина неотделимо от его жизни. И та драматургия, которая свойственна жизни, она переносится на собственно литературное творчество — в данном случае на графическое творчество, и наоборот.

— *Например, струя лирическая... Я вспомнила эпизод «Мои богини...». Хотя в таком настроении есть еще несколько фрагментов, но этот особенно запоминающийся. Как это решение искалось?*

— Вы знаете, Альфред Гарриевич, помимо всего прочего, блестящий стилизатор. Хотя я не люблю это слово и это направление, но, видимо, без него не может существовать и развиваться настоящий художник: без владения, без знания средств выражения, найденных предшествующими поколениями, свойственных, скажем, музыкальной культуре пушкинского времени. И вот Альфред, по-моему, необычайно тонко почувствовал и передал стихию музыкальной культуры прошлого столетия, стихию такого непринужденного музицирования. И среди многообразных фактур была использована и фактура рояля, очень характерного инструмента в обиходе того времени.

Как знаток выразительных средств Шнитке, не только в моей профессиональной практике, но и в зрительской, хочу отметить, что Альфред, на мой взгляд, является человеком удивительным, потому что его изобретательность просто не знает пределов. Скажем, эпизод «Бесы» записывался путем многослойного наложения различных музыкальных фактур. И я затрудняюсь сейчас вспомнить, сколько этих слоев было — пять, шесть, семь? Но в результате комбинации этих музыкальных пластов создалось то общее решение, которое, видимо, невозможно сделать какой-то одноразовой записью. Это характерно и для ряда других эпизодов.

— Я, например, вспоминаю эпизод наводнения. Вы сказали, что Альфред — блестящий стилизатор. Но здесь, видимо, стояла задача передать и атмосферу времени, и внутреннее состояние. Конечно, у Пушкина одно от другого неотделимо, и, конечно, образ наводнения, который воплощен Пушкиным в «Медном всаднике», во многих его деталях, он должен был взволновать. И получилась действительно настоящая симфоническая фреска, причем приемы симфонизма я усматриваю даже в изображении, в каких-то крупных линиях, в парадоксальности столкновений отдельных деталей. Как вот этот эпизод решался?

— Это, по-моему, удивительная находка Альфреда. Потому что для меня это был сюрприз и подарок, когда он принес музыку к этому эпизоду. Она строилась на лирической теме, которая впервые в фильме появляется в эпизоде приезда Пушкина в Михайловское. И идея сделать наводнение, «вырастить» его из этого лирического, вроде бы не «мятежного», не обещающего никаких взрывов материала, она принадлежит ему. И это, мне кажется, еще одно свидетельство парадоксальности и емкости его композиторского мышления.

— У Вас в фильме есть несколько эпизодов, решенных в пародийном ключе, поскольку Пушкин, ирония пушкинской по-

эзии и некоторые его жизненные ситуации к этому влекли. Например, в лирических эпизодах с женскими головками тоже чувствуется ирония, но это — с нежностью, с любовью и в звучащих стихах Пушкина, и в музыке. А есть эпизоды, которые полны сарказма, в частности такой сюжетный мотив из жизни Пушкина — Вы тоже не прошли мимо него, — как знаменитая эпиграмма о саранче. Как было найдено такое замечательное музыкальное решение?

— Вы верно подметили то, что свойственно пушкинской поэзии и пушкинскому чувству юмора, вот это многообразие от мягкой и элегантно куртуазной иронии до сарказма, до горечи, приближающейся к трагизму. И эти же качества, мне кажется, свойственны и музыкальному языку и прежде всего человеческому восприятию Шнитке. Решение эпизода саранчи было запланировано нами — в том смысле, что это Альфреду должно было хорошо удался. Мини-кантата «Саранча» — это, по-моему, и достаточно весело, и лапидарно как эпиграмма, что очень свойственно музыкальному языку Шнитке. А если искать в этом плане какие-то параллели и преемственность, я бы сказал, что Шнитке и как кинокомпозитор, и независимо от работы в кино замечательно продолжает и развивает традиции Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

— Вы в Вашем фильме очень смело соединяете (мне это безумно понравилось!) собственно игровой план, то есть «искусственный», связанный с мультипликацией, с рисунком, и как бы документальный — выходы на живую природу. Каковы были мотивы такого столкновения?

— Весь фильм задумывался как монолог, произнесенный собственно автором — Пушкиным. И изобразительный ряд также диктовался либо тем, что Пушкин рисовал, писал — имел перед собой как человек и художник. Либо второй, если хотите, обратной стороной этого же плана — тем, что его окружало. Те пейзажи, которые были доступны пушкинскому взгляду полтора-два столетия назад, они, собствен-

но, и сейчас такие же. И мне показалось, что это может обогатить фильм. Не знаю, как получилось в итоге — вот этот сопутствующий план натуры...

— Я спросила об этом потому, что у меня возникла параллель с собственно музыкальным решением. С одной стороны, в фильме есть музыкальные эпизоды как бы игровые, театрализованные, хотя решенные и в совершенно разном ключе. Условные как рисунок. Но есть моменты, когда композитор уходит куда-то в мир абсолютно чувственного состояния, размышления — некие «лирические отступления от автора». И мне показалось, что здесь есть даже какая-то закономерность. Хотя иногда это возникает и на рисунках, но там, где Вы выходите на натуру — в мир, в некую вселенную Пушкина, — музыка в своем звуковом решении тоже отрывается от деталей пережитого и поднимается до уровня вневременного, бесконечного. И я подумала: ставилась ли Вами такая задача перед автором, или это тоже вышло спонтанно?

— Ну, в какой-то степени мы эти моменты оговаривали. И более того, они для нас были решающими — вот эти «надмирные» пласты. Музыка такого рода, изображение такого рода — они были ключевыми. И наверное, наибольшая сложность решения таких эпизодов была в нахождении верного ключа.

— Музыкального ключа?

— Да. В частности, тема творчества, тема судьбы — от того, какое будет найдено решение для этих эпизодов, во многом зависела и работа с другим материалом.

— Это была та доминанта, на фоне которой развивались детали жизни?

— Да.

— Вы говорили, что Альфред Гарриевич писал много музыки для Ваших фильмов, то есть здесь есть связь жанровая. Но он же создал музыку к фильму «Маленькие трагедии» Пушкина. По-моему, музыка «Маленьких трагедий» писалась просто

параллельно. То есть в одно время создавался игровой фильм, в котором он мог в какой-то степени продолжить найденное в вашей совместной работе и реализовать свое «погружение» в Пушкина, реализовать уже на материале звукового воплощения пушкинской драматургии?

— Случилось так, и я думаю опять-таки, что в этом есть какая-то скрытая закономерность, что Альфред Гарриевич написал музыку не только к «Маленьким трагедиям» — фильму, поставленному Швейцером по этим произведениям Пушкина. Он написал музыку и для телевизионной версии «Евгения Онегина», написал музыку к «Домику в Коломне», написал музыку к «Сказу о том, как царь Петр Арапа женил» — не помню точного названия этого фильма, но его тоже можно считать непосредственно пушкинским фильмом. И я думаю, что не случайно различные по своему характеру, взглядам, темпераменту режиссеры, когда они обращаются к Пушкину, они приглашают в сотрудники композитора Шнитке.

— То есть здесь могла возникнуть художественная связь, обусловленная тем, что мир Пушкина, воплощенный в звуках, ему близок?

— Я думаю, что эта близость несомненна. И кроме того, я думаю, что Шнитке обладает еще одним удивительным даром: он прекрасно чувствует драматургию не только в плане (о чем я говорил) сопоставления и борьбы событий, характеров, он еще необыкновенно чувствует актера. И то, как музыка Шнитке сочетается с голосом Юрского, с голосом (в отдельных эпизодах) Смоктуновского — это тоже не случайное качество, не случайное достижение. Шнитке внутренним слухом слышит это идеальное звучание пушкинского стиха. И музыка его не является фоновой, и она не является забивающей все доминантой. Просто он внутренне слышит еще один полифонически включенный голос — в данном случае голос актера, и в работе над музыкой он это прекрасно учитывает. А в нашей картине были эпизоды, которые

записывались как совместная импровизация — Юрского и Шнитке. Один сидел за роялем, другой стоял у пюпитра с поэтическим текстом. И это была, может быть, одна из самых волнующих и увлекательных записей, во время которой в импровизационном творчестве действительно создавалось это звуковое единство!

— *Так в фортепианных фрагментах — это автор сидит за роялем?*

— Да. Альфред наиграл многое в виде эскизов, и мы предполагали, что будем дальше работать над этой музыкой, что будут какие-то возможные изменения, будет чистовая запись. Но потом когда я подложил эти записи под изображение, то выяснилось, что мало того, что они по характеру идеально соответствуют изображению, но и само непосредственное музицирование...

— *Домашнее музицирование...*

— Да, да, непосредственное домашнее музицирование, полное очарования импровизации, оно как раз в данном случае и слышалось в звучании рояля.

— *В картине, пусть пунктиром, проходят разные типы музыки, разные жанры. И там есть еще один эпизод, где, как мне представляется, вы оба не избежали даже воздействия оперы. Причем эпизод как раз не столько музыкальный, сколько игровой, гротескный, необычайно интересный зрительно — диалог Пушкина с Александром. И здесь в роли композитора, вершащего эту драматургию, скорее выступили Вы, а Альфред, будучи композитором, который обозначен в титрах, был Вашим помощником. Опять же, как родился этот замысел?*

— Вы знаете, это редкий текст в том смысле, что не многие с ним знакомы, ибо обычно он не включается в каноническое собрание избранных сочинений Пушкина. Это так называемый «Воображаемый разговор с Александром Первым». Сочинение, в котором есть и ирония, и известная горечь и которое по своему смысловому ключу показалось мне

близким к опере-буфф. И в частности, слышались какие-то интонации, характерные для речитативов и диалогов, известных нам, скажем, по операм Россини. Поэтому мы и собирались этот эпизод в таком плане решать. Альфред Гариевич сделал несколько набросков, как бы пародирующих этот музыкальный жанр, и уже по изображению мы расставили эти акценты, «выписали музыкальную партитуру».

— *То есть он озвучивал, глядя на изображение?*

— Не совсем так. Просто мы фрагментами вставляли акценты — клавишинные аккорды, из которых затем вырастает марш, звучащий в пародийном ключе и вызывающий ассоциации с прокофьевскими маршами, в частности из «Поручика Киче». Эпоха-то ведь близкая! Пародийный марш, под который Пушкина уводят, препровождают в ссылку.

— *Ваша картина уникальна именно своей необъятностью. Композитор в ней использовал знаки самых разных высоких жанров музыки, причем как в серьезном ключе, так и в иронически переосмысленном значении. Мы можем там найти симфонию, можем найти камерное музицирование, мы уже говорили о гротескной кантате по поводу саранчи, об опере. Но в Вашей картине есть еще и фольклорные моменты. Причем, насколько я понимаю, в некоторых случаях это подлинный, настоящий русский фольклор, русская песня. А есть эпизоды, о которых я хотела Вас спросить — что это? Вроде бы народная песня, но я ее как-то не узнала.*

— Пушкин записал несколько народных песен, и, посылая сборник песен своему приятелю Кирейскому, занимавшемуся народной поэзией, он предложил ему разгадать такую загадку: «Несколько текстов принадлежат мне, а в основном тексты народные». Дескать, попробуй отгадать, которые из них мои! И аналогичную загадку предлагает Шнитке слушателям-зрителям нашей картины. В титрах последнего фильма значится: «Народная музыка исполняется ансамблем под управлением Дмитрия Покровского». Кстати, замечательным

коллективом, с которым дружим и Альфред и я. Мы рады с ними сотрудничать, они, по-моему, много интересного и нужного для картины привнесли в нашу работу. Так вот, в картине есть несколько песен, написанных автором — композитором Альфредом Шнитке.

— *В народной манере?*

— Да, в народной манере.

— *И на народные тексты?*

— На народные тексты, записанные Пушкиным. И мне кажется, не знаю, комплимент это или нет, но, во всяком случае, они очень органично включаются в единый ряд подлинно народных песен, которые также исполняются в нашей картине.

— *А перед эпизодом «Бесов» — там какая песня?*

— Это народная песня, записанная Пушкиным: «Как у нашего князя невеселые кони стоят, они чуют путь-дороженьку по невесту ехать...»

— *А музыка?*

— А музыка принадлежит Альфреду. Более того, он в этой теме, найденной им, написанной специально для фильма, увидел, «учувствовал» материал такой силы и такой драматургической значимости, что он эту тему уже в обработке для рояля, для других инструментов включил в различные места фильма. Она стала как бы сквозной, одной из сквозных тем нашего фильма.

— *Спасибо, Андрей Юрьевич! Хотели ли бы Вы дополнить наш разговор чем-нибудь, что важно для зрителей, их восприятия столь сложной и глубокой работы?*

— Вы знаете, я хотел бы, чтобы эту картину была возможность посмотреть широкому кругу зрителей. И если возникнет такая потребность, на что я не смею рассчитывать, но если она возникнет, то я хотел бы, чтобы была возможность ее посмотреть еще раз. Потому что я считаю — это момент принципи-

альный, связанный с искусством мультипликации, — что у этого искусства возможности гораздо более широкие и разнообразные, чем те, о которых полагают некоторые зрители, считая, что мультипликации доступен исключительно развлекательный жанр. А мультфильмы, по-моему, бывают и должны быть самого широкого круга тем, направлений и жанров, причем некоторые (не знаю, хорошо это или плохо!) достаточно сложными по своему построению. И тогда, может быть, есть смысл их просматривать повторно, так же как и сложные литературные и музыкальные тексты надо читать и слушать еще и еще раз. Спасибо!

В передаче прозвучали:

К. Хачатурян

Концерт для виолончели с оркестром.

Солист Ваграм Сараджан, дирижер Владимир Федосеев.

«Грустная песенка» из альбома «Детская музыка».

Исполняет автор.

Балет «Чиполлино». Монтаж фрагментов.

Постановка Киевского театра оперы и балета. Балетмейстер Генрих Майоров.

Мультфильм «Чиполлино». Монтаж музыкальных эпизодов.

А. Холминов

Фрагменты из камерных опер: «Свадьба», «Ванька», «Братья Карамазовы», «Двенадцатая серия».

Постановка Московского камерного музыкального театра.

Режиссер Борис Покровский, дирижеры Анатолий Левин, Владимир Зива.

А. Шнитке

*Кантата «История доктора Иоганна Фауста». Фрагмент.
Дирижер Валерий Полянский.*

*«Рисунки Пушкина». Трилогия мультипликационных фильмов.
Монтаж музыкальных эпизодов.
Режиссер Андрей Хржановский.*

ВСТРЕЧА СЕДЬМАЯ

(эфир — декабрь, 1986)

За круглым столом

**с Освальдом Балакаускасом, Кириллом Волковым,
Фараджем Караевым, Евгением Станковичем,
Толибом Шахиди**

— Сегодня передача «Музыка наших современников» посвящена творчеству композиторов разных национальных регионов нашей страны. Вы видите, что к нам в гости в Москву приехали музыканты из нескольких городов. Для начала мне хотелось бы вам их представить: Освальдас Балакаускас (О.Б.) — композитор из Литвы, из Прибалтики; Толиб Шахиди (Т.Ш.) — таджикский композитор, гость, прибывший к нам из далекой Средней Азии; Кирилл Волков (К.В.) — известный московский музыкант, многим из вас хорошо знакомый не только по концертным программам, но и как человек, который периодически с экрана телевизора рассказывает о музыке; Фарадж Караев (Ф.К.) — азербайджанский композитор, представляющий сегодня Кавказский регион; Евгений Станкович (Е.С.) — композитор Украины, юго-запада нашей страны. Как видите, этот выбор целенаправлен и не случаен, потому что хотелось показать, что наша многонациональная культура, с одной стороны, является единым целым, с другой — что это единство во множестве ярких,

самобытных индивидуальностей. Надеюсь, что в сегодняшней беседе мы это ощутим и осознаем.

И может быть, первое, о чем сейчас в такой компании хотелось бы поговорить, — национальная самобытность в современном музыкальном искусстве, которая многим представляется вещью странной. Ведь говорят, что «музыка начинается там, где кончаются слова». Значит, язык роли не играет — язык музыки понимают все, и национальная принадлежность композитора нам не важна. Но тогда возникает вопрос: если музыканты говорят на всеобщем языке, так, может быть, для них и не существует национальной специфичности? Как Вы считаете, Кирилл?

К.В. На мой взгляд, то, что Вы сказали, во многом неверно. Почему? Потому что если представлять музыку интернациональной как эсперанто (хотя такой язык и существует, но у него немного поклонников), то это будет неверно, так же как предвидеть в ближайшем обозримом будущем, что какой-то общий, всемирный язык станет основным для всех, что все будут говорить на одном искусственном языке. И то же самое о выражении «музыка начинается там, где кончается слово» — мне всегда казалось, что это тоже не совсем верно, потому что слово и музыка неразрывно связаны. И мы знаем, как интонация слова одного народа или другого народа во всей красоте, во всей выпуклости, яркости переходит в музыку и оплодотворяет индивидуальность многих и многих композиторов. К примеру, далеко ходить не надо — можно вспомнить Мусоргского, Даргомыжского из нашей отечественной культуры. Интернациональное в музыке нужно искать там, где основная, определяющая идея понятна и ценна для человека любой нации. А сами краски, сам тип выражения, должны быть сугубо национальными. И чем интереснее, чем своеобразнее этот язык, тем свежее он будет восприниматься человеком любой другой нации. То есть

это действительно будет букет культур всех народов земли — так я воспринимаю в данном случае интернациональность.

— *И мы воспринимаем это через звуки? Значит, в звуках всегда спрятаны локальные национальные знаки?*

К.В. Да, несомненно.

— *А Вы, Толиб? Вы себя всегда ощущаете как композитора ярко выраженной национальной принадлежности?*

Т.Ш. Я стараюсь. Поскольку неповторимость моей народной музыки такая же, как, допустим, для Фараджа и для Евгения музыка их народа. Я считаю, что моя музыка, музыка моего народа неповторима. Поэтому я должен сделать так, чтобы, услышав где-нибудь в исполнении каких-то оркестров мое сочинение, другие бы сказали — это таджикская музыка. А не то, что это просто...

— *Хорошая современная музыка?*

Т.Ш. Да. Я думаю, что мне в этом смысле еще и повезло. Почему? Я родился в семье композитора Зейдулло Шахиди, который явился одним из основоположников нашей современной таджикской музыки. И то, как он уникально знал вообще народную музыку, меня всегда волновало. Он играл на всех народных инструментах исключительно и еще прекрасно импровизировал на рояле. И как-то он мне просто сказал: «Ты не будешь оригинальным, если бросишь изучать свою народную музыку». У меня, наверное, все где-то отложилось, и сейчас я стараюсь это как-то выплеснуть наружу в своих партитурах, в своей музыке.

— *Мне показался в Ваших словах некий парадокс. На вопрос, чувствуете ли Вы себя национальным художником, Вы ответили: «Я стараюсь». Хотя, думается, если Вы выросли в такой атмосфере, а потом получили академическое консерваторское образование, то старание, казалось бы, должно было идти в противоположную сторону.*

К.В. Мне хотелось бы только добавить. Мы с Толибом учились у одного учителя, замечательного нашего компози-

тора Арама Ильича Хачатуряна. И как раз Арам Ильич говорил, что свой язык, свою манеру, свой стиль индивидуальный в конечном счете можно найти только на путях освоения, ухода в народные, национальные корни. Поэтому когда Толиб говорил, что кто-то, услышав его музыку, скажет «это таджикская музыка», то потом станут говорить «это музыка Толиба Шахида». Вот на этих путях можно действительно найти себя.

— *Кстати, раз уж пошел разговор об учителе, о консерватории, об образовании, я бы еще так поставила этот вопрос: как может соотноситься академическое музыкальное образование, в некотором роде унифицированное — все консерватории работают по одному плану, все пишут в тех же самых жанрах вокальную и инструментальную музыку, — как соединить вот это каноизированное образование и национальную специфичность, которая очень часто достаточно далека от того, чему учат, а иногда даже в некотором роде противоречит? Прежде всего я смотрю на наших друзей, представляющих «восточный» музыкальный регион, — Толиба и Фараджа.*

К.В. Они оба, по-моему, преподают в консерватории...

— *Я думаю, что многие присутствующие здесь преподают. Но в данном случае я обращаюсь к Фараджу не как к коллеге-педагогу, а как к композитору, перед которым ставится проблема: национальная традиция совершенно иных корней, иных истоков, с одной стороны, а с другой стороны, академическое образование, академические музыкальные формы, которые требуют иного подхода. Как соединить две эти вещи?*

Ф.К. Вопрос широкий, на него однозначно, наверное, ответить трудно. Но я попытаюсь какие-то свои мысли на этот счет высказать. Конечно, любой композитор (а мы будем говорить о таких композиторах, которые стараются занять свое настоящее место или уже его завоевали) должен как минимум обладать тремя качествами. Это, естественно,

в первую очередь талант. Во-вторых, это профессионализм: по-настоящему образованный человек, знающий свою народную музыку, имеющий классическое европейское образование, человек, у которого широкий круг музыкальных интересов. И третье — у этого автора должно быть что сказать людям. И вот если есть эти три качества, они могут дать какой-то сплав.

— *Я хотела бы обратиться к Вам, Евгений, вспомнив Вашу работу, которая сейчас находится в центре внимания многих, поскольку выдвинута на соискание премии. Это телебалет «Ольга». Недавно он прошел в телеэфире, вероятно, многие видели. В основе произведения — наша древность, история. Интересно, при обращении к историческому сюжету ставите ли Вы перед собой задачу как-то воссоздать колорит времени и места, дух времени? Или в данном случае такой задачи не было?*

Е.С. Я отвечаю. Мне представляется, что сам подход к исторической теме для каждого произведения настолько сложен и настолько индивидуален у каждого композитора, что сами поиски не могут являться отправной точкой для других коллег. Можно сказать, что современный композитор, какого бы он ни придерживался направления, взглядов, в принципе, занимаясь исторической темой, он всегда занимается ею со своих позиций, со своего видения.

— *И музыка, которая связана с историей, не может оторваться от этого времени, хотя мы и говорим на сегодняшнем языке?*

Е.С. Естественно, каждый композитор, когда пишет, особенно на историческую тему, должен к этому стремиться. Тем более что балет «Ольга» — это глубокая история, приблизительно X век. И у меня, как я уже говорил, было стремление в своем балете отобразить тот дух, дополнить партитуру музыкальной красочностью, которая представила бы колорит того времени. И былинный эпос был использован, и

очень много изучалось мной, как композитором, народного творчества — русского и украинского. Многое было использовано для того, чтобы передать аромат, присущий только тому веку.

Что же касается исторической темы и балета «Ольга», то я еще хотел сказать. Кирилл с Толибом учились у Арама Ильича, а у нас с Освальдом тоже давняя дружба и учеба в Киевской консерватории у профессора Бориса Николаевича Лятошинского. И в какой-то мере то, что я продолжаю историческую тему, было где-то в кругу и его творческих интересов.

— *Освальд, когда я приглашала Вас на сегодняшнюю встречу, я не знала, что Вы оканчивали Киевскую консерваторию. То есть у нас сегодня действительно интернациональный букет национальных художников. Оказывается, один из самых оригинальных литовских музыкантов учился в Киеве, подтверждая мысль, что не важно, где учиться, главное потом — найти себя. А перед Вами как-то вставали все эти вопросы?*

О.Б. Если Вы имеете в виду годы учебы, то нет. И в последующие годы тоже нет. Вот тут мой коллега выразился, что он старался быть национальным, и у меня возникло желание поспорить. Но этот спор состоялся, кое-что выяснилось, и я только продолжу: мне кажется, я не должен *стараться* быть литовским композитором, я и есть такой. Каким бы я ни был — хорошим или плохим. То есть важен не знак, как мне кажется, а важно качество. А если есть качество, то оно может быть и знаком: Вот если, например, обратиться к Чюрленису — а к нему, наверное, сегодня еще придется вернуться, — то, когда он писал свои картины, они наверняка не были национальными, потому что по большей части это были абстракции. Но сейчас никому не приходит в голову отрицать его национальность. Наоборот, всем ясно, что Чюрленис — это уже как бы наш знак. Мне кажется, что если, например, Веберн с его музыкой был бы литовцем, то

нам нетрудно было бы доказать, что в ней есть истоки литовские. Важны условия. Понимаете? Потому что развитие литовской музыки не привело к появлению Веберна. Он не случайно появился там, где появился. Я сейчас веду к тому, что могло бы быть. Чурленис это как бы доказывает. В другой сфере, конечно.

— *Вспомним Стравинского. Был момент, когда вдруг пошел разговор о космополитизме Стравинского, о его абсолютной неприязненности к национальным истокам на каком-то этапе творчества. Сегодня мы четко видим, что истинно русская струя никогда его не покидает, но потребовалось время, потребовались даже научные исследования и определенная система доказательств, чтобы «доказать» эту априорную истину. Очевидно, и в данном случае происходит то же самое. Мы говорим сейчас о каких-то общих вещах, которые питают воображение художника. Речь шла о слове, об исторических событиях, о конкретных личностях, принадлежащих каждой культуре. И мне захотелось обратиться к Кириллу, потому что совсем недавно им закончена работа, которую мы еще не знаем, но которая напрямую перекликается с тем, о чем сейчас шла речь. Эта работа связана со «Словом о полку Игореве». А какие там были задачи музыкальные, и насколько они соответствуют тому, о чем мы говорили?*

К.В. Мне близко то, что делают Евгений Станкович и мои коллеги. И я хочу повторить фразу, которая, как мне кажется, очень точно выражает наше отношение к истории: «Память о прошлом создает будущее». И мы не столько с таких ностальгических, что ли, позиций подходим к теме нашей прошлой культуры, а с любовью, как строитель, который смотрит, на что же он будет класть следующие ряды здания, участвуя в строительстве культурного будущего.

Но мне кажется, что повис еще один вопрос. Вы, Татьяна Александровна, говорили о консерватории как академическом учреждении в основном европейской ориентации (я имею в виду нашу историю). И мне кажется, что мои коллеги как раз

ответили на вопрос, каким образом консерватория — академия в таком европейском смысле слова — способствует формированию национального художника. Все композиторы владеют симфоническим оркестром и его основными инструментами, и мы знаем эти инструменты в основном как европейские, хотя многие из них тоже пришли с Востока. Это очень сложный процесс. Современные композиторы, кстати, и те, которые сидят здесь, тоже включают в него свои народные инструменты. Значит, на сегодняшний день необходимо усвоить все то, что дала европейская культура (и русская европейская культура), а затем, уже владея этим, своим талантом суметь убрать какие-то ограничения, раздвинуть рамки и внести туда «свое слово». В частности, когда мне где-то приходится говорить об этом, я всегда привожу в пример творчество Толиба Шахиди и Чары Нурымова из Средней Азии. Или Чары Бахора. В их творчестве, в их сочинениях это отражается не только в отдельных компонентах — мелодии, интонации, ритме, но уже и в том, как композитор строит сочинение, как он мыслит, как он разворачивает события... Это какой-то качественный этап, новый этап развития советской музыки, особенно музыки на Кавказе и в Средней Азии.

— А проблема Восток — Запад? Она волнует всех — и философов, и литературоведов, и искусствоведов, и музыкантов. Непосредственно в музыкальном искусстве, в том, над чем идет работа — в жанрах, в интонациях, — как это решается?

Т.Ш. Перед передачей Фарадж зашел в студию и стал импровизировать. Вначале в европейском стиле, а потом мы его попросили мугам напомнить...

— Кстати, я думаю, что и сам способ музицирования, в частности импровизации, он тоже очень четко выражает национальный характер. Ведь, по существу, все национальные культуры имели в своих истоках импровизационные формы. И по тому, как импровизировали, что клалось в основу импрови-

зации, мы можем выявить, что составляет существо этой культуры до сегодняшнего дня. И наверное, не случаен новый расцвет импровизационного мышления — может быть, потому, что джаз захватил весь мир...

К.В. К сожалению, его уже вытесняют коммерческие виды...

— *К счастью, полностью вытеснить его уже невозможно. Как все высокие достижения искусства, джаз занял свое место в истории. Но сейчас я думаю о восточной традиции, где импровизация, в силу многих причин, сохранилась в наиболее чистом виде. Фарадж, пожалуйста, покажите, как можно соединить национальную и, допустим, классическую джазовую манеру импровизации?*

Т.Ш. Значит, период в европейском стиле и период в мугамном стиле...

Ф.К. Конечно, такие эксперименты под силу ставить только профессиональным джазовым музыкантам, а я любитель. Но, говоря серьезно, мне кажется, что именно здесь и оправдан тот термин, который бытует в советском джазовом музыкознании, — «азербайджанский джаз». Природа импровизации свойственна нашей национальной культуре, и тот мугамат, мугамы, которые, кстати, являются одной из основ нашей музыкальной культуры, целиком строятся на импровизации. По определенным канонам, в определенных рамках, но основа основ — импровизация. И поэтому азербайджанские джазовые музыканты легче впитывают в себя джазовую манеру, легче реализуют свои замыслы, поскольку импровизация для них — это хлеб насущный, естественная форма выражения, форма музицирования. Я попробую это показать. *(Играет. Аплодисменты.)* Прошу меня простить, все это на уровне самодеятельности...

— *Художественной! Спасибо. А сейчас, после фортепианной импровизации, мне хотелось бы подвести к идее «чистой музыки», наиболее ярко выражающей себя через инструментальное*

мышление — когда нет слова, нет никакого сюжета или программного обозначения. Освальд, скажите нам, а чем Вас привлекает эта художественная сфера — инструментальная музыка? Потому что мы будем думать, почему Ваш концерт мог начать другую жизнь в другом виде искусства.

О.Б. Опять начну со слова. Если говорить о слове в чисто семантическом смысле, то я был бы за то, чтобы оставить Ваш тезис о том, что «там, где кончается слово, начинается музыка».

— Вам он нравится?

О.Б. По-моему, так оно и есть. Поэтому и существует так называемая чистая музыка, инструментальная в первую очередь.

Е.С. Так называемая чистая музыка имеет уже огромные традиции. Мы связываем слова «чистая музыка» с симфониями, сонатами, квартетами. И по истории музыки мы знаем, что в них всегда можно найти какую-то программу, только не литературного порядка, а музыкального. Если нет программы, значит, есть стремление композитора к насыщению «чистой музыки» — симфонической, оркестровой — музыкальным содержанием. Оно есть в каждом сочинении великого композитора. Это связано с внутренним ощущением мира композитора, с ощущением его звуковой гармонии, его желанием передать что-то важное для него — так сказать, духовную потребность общения.

— А Ваша Камерная симфония? С одной стороны, Вы называете это сочинение симфонией...

Е.С. Камерной...

— Да, «камерной». Но «для флейты» — для солирующего инструмента и «ансамбля двенадцати струнных». Тогда почему «симфония»? Почему не концерт для флейты?

Е.С. Дело в том, что концерт как жанр имеет свои определенные традиции, которые тоже вырабатывались веками. Это же сочинение, так мне представлялось, больше связано

с симфоническим мышлением, с симфоническим развитием. Почему для флейты и двенадцати струнных? Этот состав наиболее подошел, он был мне нужен для передачи каких-то своих музыкальных мыслей.

— *А как быть в том случае, когда композитор обращается к традиционному, исторически сложившемуся музыкальному жанру и в этом жанре, может быть, даже неожиданно для себя, и, во всяком случае, не задаваясь этой целью, проявляет себя как ярко выраженный национальный художник?*

Е. С. В принципе связь с национальной музыкой, с фольклорной музыкой своего народа — это настолько естественно происходит, когда человек говорит о чем-то. Дело в том, что великие композиторы всех народов всегда настолько знали свой национальный язык! Таких примеров много, Кирилл уже упоминал Мусоргского. Фольклор как бы становится частью их мышления: это мы видим и в симфониях Чайковского, и в симфониях Прокофьева, поэтому здесь каких-то особых проблем не существует. А тем более если представить себе, что и музыка сама по себе — это просто космос. Каждый человек ищет какой-то свой мир для того, чтобы можно было отличить от другого композитора. Многообразие национальных культур, многообразие звучаний, многообразие музыкальных идей, многообразие генетических корней музыки — все это и создает панораму Большой музыки...

— *Мы сегодня услышим несколько таких чисто инструментальных произведений. И поскольку сейчас разговор пошел о том, как могут проявиться национальные черты в традиционных жанрах или в привычном составе академического оркестра, я хотела бы обратиться к Вам, Толиб. На международном фестивале звучало Ваше одно очень раннее симфоническое сочинение, которое называется «Празднество». А сравнительно недавно в Москве прошла премьера Вашего сочинения под программным названием «Садо». И одно и другое написаны для традиционного оркестра,*

там нет никаких специально введенных инструментов, и в то же время национальный колорит очень силен. Думаю, что наши телевизионные слушатели, я хотела бы подчеркнуть — именно «слушатели», в этом смогут убедиться. А в чем там национальное проявляется, как Вы думаете?

Т.Ш. Ну, во-первых, в моей природе. Как сказал мой друг, я никуда не денусь от моей природы. А во-вторых, в интонации, которую я взял за основу всей идеи «Празднества» для оркестра. И конечно же, в ритме, с которым я рос с детства, «пританцовывал» вместе с народом. Все ощущения детства, все ощущения гуляний, праздников, в которых мне приходилось участвовать, — все это просто взял, переложил в оркестр и решил довести до слушателя. А насколько это мне удалось — наверное, судить слушателям. Те интонации, которые я здесь использую, они же мне подсказывают и гармонию, которая должна стать основой всего сочинения.

— А вот другое инструментальное сочинение — «Серенада» Фараджа Караева, которая имеет программное обозначение «1791». Это год смерти Моцарта. С точки зрения содержательной здесь возникает еще одна проблема, и она касается каждого из вас: как ярко выраженный национальный художник взаимодействует со всей мировой культурой?

Ф.К. Я позволю себе очень неточно процитировать мысль одного покойного музыковеда, который сказал приблизительно так: важна не интонационная узнаваемость, а важно то, как композитор использует опыт предшествующих поколений своей национальной музыки. Ведь, кроме интонации, кроме конкретного музыкального языка, есть еще такие общенациональные черты, как темперамент нации, ее самосознание. Например, не может азербайджанский, или грузинский, или армянский художник, даже не цитируя интонации народной музыки, не быть национальным художником.

— Да, но в этом произведении, конкретно в «Серенаде», посвященной Моцарту, использованы канонические музыкаль-

ные формы, полифония, в частности, там есть fuga. То есть Вы как бы совсем уходите в сферу европейской культуры. Что повлекло к созданию такого сочинения?

Ф.К. Прежде чем ответить на этот вопрос, я, с Вашего позволения, упомяну еще одно свое сочинение, которое было написано восемь лет назад, — Сонату для двух исполнителей. Сочинение очень большой временной протяженности, оно идет около сорока пяти минут, и хотя в нем четыре части, это фактически музыка одного состояния. Вскоре после написания, был приблизительно 1977 год, я показывал это сочинение в Москве очень уважаемым мною музыкантам, музыковедам. И я, честно говоря, был очень удивлен тем, что реакция у большинства была однозначной. Мне было сказано, что это сочинение если не азербайджанского композитора, то уж точно человека, который принадлежит восточной культуре. Что такое сочинение мог создать человек именно с таким складом характера, с таким национальным темпераментом. Наша народная форма музицирования — мугам предполагает такие же временные параметры: длительно оставаться в рамках одного состояния. В этой моей сонате не приходится говорить о каком-то фольклорном цитировании, об узнаваемости интонаций, но, повторяя мысль посторонних людей, в ней есть проявление национального характера музыки.

— А в какой степени все это имеет отношение к «Серенаде», посвященной Моцарту?

Ф.К. Конкретно на этот вопрос ответить трудно, но, наверное, стоит сказать так: азербайджанский композитор сделал это сочинение таким, каким позволяет его национальный склад и его талант.

— Иными словами, Вы сейчас подтверждаете мысль, которую высказал Освальд, что композитор не должен «стараться» выражать какие-то черты национального характера. И тогда любая мысль, любой сюжет — фактически вся миро-

вая культура может быть отправной точкой замысла. Освальд, я вспомнила написанное Вами и подумала: поэтому, наверное, в Вашем творчестве такое большое место занимает инструментальная музыка разных составов, часто камерная?

О.Б. Что касается инструментальности для меня как сферы наиболее удобной, то это скорее вышло случайно. Может быть, потому, что у нас много очень хороших инструменталистов, которые, как правило, просят, чтобы им написали музыку. То есть мне не приходится даже выбирать, кому писать — вокалистам или инструменталистам. Одна часть меня просит, а другая — нет!

— *А теперь мне хотелось бы совершить поворот на 180 градусов от самой идеи «чистой музыки», то есть той, где ее содержание выражается в звучании — через интонацию, ритм, тембры, через характер музицирования, к тем видам музыки, где она является лишь частью художественного целого. Вспомним балет, и не только потому, что, как и во времена Новера в его знаменитых письмах, мы тоже можем написать: «Сегодня от балетов все без ума». Действительно, балет пользуется необычайной популярностью не только у зрителей, но и у композиторов. Если мы посмотрим на историю XX века, то увидим, что все большие музыканты писали балеты. А у присутствующих, если кто-то еще не писал балет, то, я думаю, идея вынашивается? Потому что балет, как мне представляется, с одной стороны, реализует все то, о чем мы говорили в плане «чистой музыки», настоящей, глубокой. А с другой стороны, он живет как бы в двух ипостасях сразу, и это соединение видимого и слышимого дает нам более полное постижение художественного замысла. Мы уже говорили с Евгением о его балете «Ольга», где история X века с укрупненными «былинными» страстями воплощается и в звучании, и в видеоряде. А Толиб Шахиди пишет музыку к фильму-балету «Рубаи Хайяма», и здесь музыка взаимодействует и с искус-*

ством великого поэта — звучат его стихи, и с киноизображением. Толиб, что в балете есть такого, что позволяет ему быть основой столь сложных комплексных замыслов?

Т.Ш. Мне кажется, в балете как в зрелищном виде искусства — это прежде всего движение, которое начинается с музыки, с музыкального настроения.

— *Когда Вы писали свою музыку, Вы ощущали себя одновременно не только ее слышащим, но и видящим?*

Т.Ш. Так получилось — наверное, в кино всегда так получается, я очень редко имею дело с кинематографом, — так получилось, что я должен был написать музыку настолько быстро, что, можно сказать, даже не задумывался ни о чем. И в общем, получилась такая коллективная импровизация. Я писал музыку почти не зная, о чем думает, например, балерина, которая будет танцевать под эту музыку, и даже режиссер. Может быть, это в принципе нехорошо, но какие-то интересные результаты от этого могут получиться.

«Рубаи Хайяма», мы так назвали свой балет, был написан специально для прекрасной Малики Сабировой. Она создала в нем образ Музы. Сегодня в начале разговора у нас возник спор о том, что «музыка начинается там, где кончается слово», и Кирилл возразил. А я думаю, что нужно выбрать золотую середину. В балете «Рубаи Хайяма» я исходил из слова. Когда читаешь текст, уже слышишь музыку, и я лично продолжил музыку стиха в настроении партитуры, в настроении всего того, что я делал.

— *В фильме стихи звучат на фарси?*

Т.Ш. Да, на языке Омара Хайяма. Хотя четверостишия Хайяма очень мало сопровождают и танец, и музыку, но, конечно, то настроение, та философия, которые заложены в оригинале, здесь как бы присутствуют. Хайям всю свою жизнь боролся против зла. Как любой здравомыслящий человек, он не хочет видеть зло. Например, такие строки:

Я б этот мир сравнил бы с шахматной доской:
То день, то ночь.
А пешки — мы с тобой: подвинут, подобьют
И в темный ящик сунут на покой.

Таких четверостиший у него очень много. Как известно, биографы писали, что он был очень большим оптимистом. И мы в своем балете через его четверостишия — кстати, семь четверостиший, как семь частей света, — старались как-то донести это до зрителя и в танце, движении, и в музыке. Поскольку, мне кажется, там, где музыка, там уже протест злу. Вот так мы старались осуществить свою идею. Насколько нам это удалось, конечно, скажет зритель.

— *Мы все знаем, что в наше время музыка балета очень часто живет двойной жизнью. Созданная для сцены, она потом уходит в концертную форму, продолжает существовать в виде каких-то самостоятельных произведений. Как Вам кажется, Евгений, Ваша музыка балета «Ольга» могла бы жить своей самостоятельной симфонической жизнью?*

Е.С. Я думаю, что после Стравинского и Прокофьева задача каждого композитора писать балетную музыку так, чтобы она могла звучать самостоятельно. Большие балеты делаются сюитами, а малые балеты идут целиком. Балет сейчас создается по-разному, но в принципе всегда сначала пишется музыка.

— *А в работе Освальда над музыкой к фильму «Зодиак», где тоже есть балет, произошло обратное — концертное произведение перешло «под экран». Этот кинофильм заслуживает особого внимания, поскольку в нем сама идея взаимодействия видимого и слышимого по многим причинам является доминирующей. Это то, что должно все время и смотреться, и слушаться.*

Освальд, когда Вы приступали к этой работе, какую перед Вами поставили задачу? Что было самым главным, самым первым?

О.Б. Ну, видимо, все-таки услышать музыку, которую я должен буду написать. Какие-то образные мотивы, они как бы сами собой возникали, потому что постановка этого фильма была связана с образом Чюрлениса. А Чюрленис — это и художник, и музыкант. Но художник в данном случае важнее, поскольку этот фильм, как мы все знаем, задумывался как фильм не совсем о Чюрленисе, а скорее о какой-то образной стороне его мышления, о его творческих состояниях. Но все-таки о Чюрленисе.

— *То есть уже идея фильма была сложна: показать и его подсознание, и причины возникновения многих работ, и немножко заявить образ художника. И все вместе должно было стать такой «зримослышимой» поэмой о великом литовском мастере, всемирно известном художнике. А какие задачи ставил перед Вами режиссер? При таком сложном замысле взаимоотношения с режиссером, очевидно, не должны были быть очень строгими?*

О.Б. Прежде всего он создал композицию, которая должна была состоять из эпизодов балетных и кинематографических, игровых. Там есть актер, который играл Чюрлениса. Правда, сейчас авторы фильма не хотят акцентировать то, что это именно Чюрленис. Так обобщенно говорят: «Художник». Но все-таки мы знали, что речь идет именно о Чюрленисе. Значит, Чюрленис фигурирует как персонаж. И несколько эпизодов балетных, которые должны были представлять какие-то символы, может быть, взятые из его живописи. Например, «Белое видение». Правда, конкретно такой картины у него нет, это уже добавил режиссер к ряду его картин. Но *Белое видение*, *Демон*, конечно же, как-то присутствуют в его творчестве. И другие, например *Птица*, которая очень часто встречается как мотив у Чюрлениса. В этом фильме этот мотив разрабатывается многократно и по-разному.

— *А что за персонаж танцует Майя Михайловна Плисецкая?*

О.Б. Вот именно эти «видения» — персонажи символические.

— *Определенные образы художника? Разные состояния?*

О.Б. Да. Она никакого жизненного персонажа не олицетворяет.

— *То есть в фильме есть как бы реальный план и есть план воображения, и балетный план — это план воображения?*

О.Б. Да.

— *А Вы знали, какие музыкальные фрагменты куда идут?*

О.Б. Я, в общем, знал, сколько будет таких эпизодов. И знал названия символов, которые должны были подсказать настроение.

— *То есть Вы писали ряд контрастных настроений?*

О.Б. Да.

— *И перед Вами при этом зрительного ряда не было?*

О.Б. Нет.

— *А картины Чюрлениса в какой-то степени Вас вдохновляли, когда Вы делали эту работу?*

О.Б. Нет. Я взял несколько музыкальных тем Чюрлениса и на их развитии создавал «тело» этой музыки. Но получилось так, что я не успел к сроку написать музыку. К сроку, когда Майя Плисецкая могла записать танец. И она подобрала с помощью своих коллег что-то из моей музыки, что было близко к тому, что я пишу. Тут попался под руку го-бойный концерт, и эта музыка, можно сказать, легла в основу этого маленького балета. А то, что я уже написал, оказалось очень близким, и все это скомпоновалось, по-моему, стилистически удачно.

— *То есть, как я понимаю, здесь очень интересный пример того, что вся музыка едина. Музыка, которая писалась для балета, и музыка (в данном случае — Концерт для гобоя с оркестром), которая создавалась для чисто концертной жизни, оказались в одной художественной системе.*

О.Б. Мне даже показалось, что Майя Плисецкая выбрала из абсолютной музыки то, что ей было ближе, как для балерины.

— Интересно, как музыка способна перемещаться из разных форм преподнесения — со сцены на экран, с экрана в концертную жизнь и обратно. В частности, я сейчас хотела обратиться к Фараджу. На съезде Союза композиторов прозвучало Ваше новое сочинение — во всяком случае, для Москвы оно было новым. Это симфония «Гойя», причем с двойным авторством — Вашим и Вашего знаменитого отца — Кара Караева. (Вот еще одно подтверждение тому, о чем у нас шла речь: Вы и Толиб родились под счастливой звездой, родились в семье композиторов, которые возглавляли национальные композиторские школы. Это, наверное, и благо и большая проблема, потому что Вы, вероятно, всегда ощущаете на себе необходимость соответствовать.) Так вот, симфония «Гойя» как-то связана с фильмом «Гойя», музыку к которому Вы писали также вместе с отцом? Что общего между симфонией и фильмом?

Ф.К. Музыка к фильму создавалась очень давно. Это были 1970—1971 годы, и отец предложил мне работать вместе. Это был с его стороны очень благородный жест, я почувствовал, что он где-то в меня начал верить. Хотя мне уже было достаточно много лет, у меня был взрослый сын, меня продолжали представлять как сына Кара Караева. С одной стороны, это было обидно, и я опасался, что опять будет продолжение «Кара Караев и его сын». Но, с другой стороны, пришлось, так сказать, «оправдывать» фамилию. Наверное, здравый смысл победил, и наша работа вместе дала мне очень, очень много. Практически я работал со своим учителем. Не каждому ученику дано такое счастье — работать рядом со своим учителем. И, как ни странно, наша работа получилась. Очень быстро был налажен творческий контакт, хотя в период учебы у меня с моим отцом возникало достаточно много разногласий. Сейчас, оглядываясь назад, вижу,

насколько это было смешно, нелепо, насколько наивны были все мои возражения.

— *Вообще есть точка зрения, что у родителей нельзя учиться. Ничему — ни музыке, ни чему другому, даже водить машину...*

Ф.К. Да, даже водить машину. Тем не менее такое содружество родилось, и мы достаточно долго работали вместе. И на записи фильма в Ленинграде, когда мы могли уже каким-то ретроспективным взглядом окинуть проделанную работу, потому что работа шла на протяжении почти полутора лет — писались определенные куски для съемки под фонограмму, писались отдельные симфонические эпизоды и так далее, и так далее, как это бывает в процессе киносъемок... Так вот при записи одного из эпизодов дирижер Рауф Абдулаев, наш азербайджанский дирижер, который записывал, высказал такую мысль: ведь этот номер практически медленная часть симфонии. Отец улыбнулся и как-то отмолчался или не обратил внимания. Но потом по прошествии нескольких лет сказал: «А ты помнишь, какая была идея у Рауфа? — И напомнил эту мысль. — А что, если попытаться сделать ораторию?» Затем мысль как-то заглохла: отец жил в Москве, я жил в Баку. Но настал черед работы конкретно над симфонией — идея Рауфа, которую он высказал много лет назад, была воплощена в жизнь.

— *Тогда я вернусь к тому, с чего начала. Какие музыкальные идеи фильма могли стать отправной точкой самостоятельного концертного произведения? Что в фильме вдохновило на создание этой симфонии?*

Ф.К. Если Вы помните, название романа Фейхтвангера — «Гойя, или Тяжкий путь познания». И мы пытались в рамках очень небольшого — двадцатиминутного трехчастного — сочинения проследить этот *тяжкий путь познания*. Грубо говоря, идея сконцентрирована таким образом: вступительный детский хор на латинский текст «Аве Мария», молитва и финал — развернутая хоровая fuga на слова «*Вива Испания, вива*

либертиад» — «Да здравствует Испания, да здравствует свобода!». То есть не только тяжелый путь познания, но и тяжелый путь прозрения художника — «путь» от католического песнопения к хоровой фуге с призывом к народу. Такая была идея.

— Вы заимствовали какие-то фрагменты музыки фильма и вводили их в симфонию или просто опирались на общие образные идеи?

Ф.К. Было по-всякому. Вошли какие-то целиком написанные эпизоды. Другие эпизоды были подвергнуты тщательной переработке, развитию. Хоровая фуга (третья часть, финал) была написана для фильма, но в фильм не по нашей вине не вошла. Этот материал впервые прозвучал в симфонии.

— Ваш отец говорил об оратории, потому что ему были важны вокальные тембры — там используется хор мальчиков и смешанный хор (и в фильме, и затем в симфонии). Тогда почему все-таки «симфония», а не «оратория»?

Ф.К. На этот счет было много раздумий. Было почти решено в пользу оратории. Но затем шло как бы очищение замысла. Введение чтеца, как это вначале планировалось, показалось нам чрезмерным, оно могло утяжелить всю музыкальную ткань и перенести акцент с собственно музыки на текст. Ведь текста в хорах и так много. И поэтому был убран чтец — драматический голос, а затем весь замысел «ужался» до симфонии.

— То есть, как понимаю, собственно музыкальное развитие для вас было важнее. Вам хотелось подчеркнуть, что слово здесь — не главное.

Ф.К. Да, не главное. Вторичное.

— Какие только музыкальные идеи не рождает работа в кино! Кирилл, у Вас тоже есть очень своеобразное сочинение — «Бессмертное слово». Я знаю, что Вы писали музыку к фильму, причем чисто хоровую, и понятно, почему хоровую — поскольку Русь ассоциируется с такого рода тембром. Как создавалась хоровая музыкальная основа для фильма?

К.В. «Бессмертное слово» — это фильм о «Слове о полку Игореве», полнометражный документальный фильм, снятый на объединении «Экран» нашим замечательным режиссером-документалистом Дмитрием Деминым, с которым я сделал, наверное, уже много десятков фильмов. Но этот фильм необычный, и я как-то с особенным трепетом взялся за него. Проблемы, конечно, вставали, и очень большие, в реализации музыкальной стороны этого фильма, потому что опереться на что-то исторически достоверное в музыкальном плане было очень трудно. Конечно, можно было что-то предполагать по жанрам народного музыкального искусства, по самым древним — таким, например, как былина, как некоторые исторические песни или песни, относящиеся к языческим обрядам... По этому пласту можно было предполагать, как это было. Потому что какие-то элементы, естественно, оставались. Но, конечно, моделировать это я бы не решился. И по-моему, в этом не было большого смысла. Я просто высказывал свое отношение, свой взгляд, тем более что режиссер мне в этом смысле мудро развязал руки. Он сказал: «Напиши мне пять разных состояний» — и даже меня хронометражем не придушил, как обычно это делают режиссеры. Он хотел, чтобы я абсолютно свободно высказывался. И я не брал какие-то большие фрагменты текста...

— *Текста «Слова о полку Игореве»?*

К.В. Да, текст «Слова» на древнерусском языке. Можно сказать — текст подлинника (хотя подлинника нет — есть список). И оттуда взяты и распеваются по две строки в каждом номере. В результате получилась такая кантата. Я, кстати, ее переработал и думаю, что она может существовать именно как кантата. И назвал ее «Слово». Можно сказать, что это мой взгляд, может быть, взгляд современника, так иногда говорят искусствоведы, на такое уникальное явление в нашей культуре, как «Слово о полку Игореве».

— Вот мы и вернулись к разговору о слове. И к вокальной музыке. Кирилл, если для Освальда важной сферой творческой деятельности является музыка инструментальная, то Вы, мне так кажется, при прочих равных условиях тяготеете к музыке вокальной, к слову. Одно из последних по времени произведений — поставленная в Камерном музыкальном театре опера на сюжет Валентина Распутина «Живи и помни». Это не просто вокальная музыка, это вокальная и сценическая музыка, где прекрасная проза нашего современника становится отправной точкой и самих музыкальных образов, и сценического развертывания. Как взаимодействует Ваше музыкальное решение с литературной основой?

К.В. Когда я только приступал к работе над оперой, я был поражен встречей с таким замечательным произведением нашего современника, Валентина Григорьевича Распутина. Я сразу как-то отчетливо почувствовал, что если я буду работать над этой вещью, то авторское слово в широком смысле я менять ни в коем случае не буду: переводить прозу в стихи, как это бывает иногда, даже в белые стихи. Так же как я сразу ясно понял, что поворачивать идею сочинения в какую-то сторону, которая мне в данный момент близка, я тоже не имею морального права. Но конечно, сократить что-то пришлось. Потому что слово, когда распевается, оно реально звучит раза в четыре-пять дольше по сравнению с разговорной речью. Насколько мне удалось, конечно, не знаю, но я постарался оставить все акценты, все основные мысли автора на своих местах (кстати, он мне очень помог в составлении сценария оперы). Особенно дорого для меня было то, что говорится у Распутина об ответственности одного человека за другого, за своих близких.

Недавно по телевидению я видел выступление В.Г. Распутина, где он говорил о том, что язык, слова зачастую формируют художника и как бы ведут его. Мне кажется, что это относится не только к нашей разговорной речи, но и к речи

музыкальной. И Распутин оказался сродни моему музыкальному языку. Поэтому, как мне кажется, я высказывался абсолютно не натужно. Хотя я и включил несколько таких... не цитат, а подлинных интонаций сибирских песен, но это, скорее, для самопроверки — насколько я близок. И конечно, чтобы характеризовать ту обстановку. Сейчас, например, мне очень интересно, как будет воспринята эта опера за рубежом: она будет показана на Международном фестивале музыкального театра в Дрездене. Будет ли она восприниматься людьми, которым интонационная сторона, естественно, не близка.

— Будем надеяться, что русская музыка уже приучила к себе слушателя. Пусть у всех у вас все получится!

К.В. Татьяна Александровна, мы сюда съехались по каким-то музыкальным признакам и параметрам, с нашими пристрастиями, которые во многом выражаются в том, что мы любим и знаем свою родную музыку, свою культуру. Но так получилось, что здесь оказались друзья! Передача дала возможность со всеми встретиться, кого я не видел несколько лет. Спасибо Вам огромное!

— Я очень этому рада. И думаю, что возможность современникам-единомышленникам общаться, причем общаться не только в узком кругу (хотя, наверное, и на это не хватает времени), но общаться публично, имея возможность показать, что есть тот мир и та деятельность, которые составляют смысл всей жизни, — это большое удовольствие!

И я очень надеюсь, что наш сегодняшний разговор и та музыка, которая прозвучала, как и ваши размышления, пожелания, — они привлекут внимание и к музыкальному искусству в целом, и к каждому из вас в отдельности, и к музыкальному творчеству ваших республик, ваших народов. И тем самым будем надеяться, что сегодняшняя встреча внесет свой маленький вклад в большое дело пропаганды творчества наших современных композиторов. Спасибо всем вам большое!

В передаче прозвучали:

О. Балакаускас

Кинофильм «Зодиак». Монтаж музыкальных фрагментов.

К. Волков

Сюита «Русские города» для квартета арф. «Псков».

Документальный фильм «Бессмертное слово». Монтаж музыкальных фрагментов.

Ф. Караев

Импровизация за роялем.

*Кинофильм «Гойя» (совместная работа с К. Караевым).
Монтаж музыкальных фрагментов.*

Е. Станкович

*Камерная симфония для флейты и двенадцати струнных.
Фрагмент.*

Телебалет «Ольга». Монтаж фрагментов.

Т. Шахиди

*«Празднество» для оркестра. Фрагмент.
Дирижер Дмитрий Китаенко.*

Фильм-балет «Рубаи Хайяма». Монтаж фрагментов.

ВСТРЕЧА ВОСЬМАЯ

(эфир — март, 1987)

Искусство импровизации

с Родионом Щедриным

— Родион Константинович, как пишут многие энциклопедические словари, импровизация царила когда-то. А затем ее сменила интерпретация, потому что нотный текст стал четко фиксироваться и композиторы ждали от исполнителей только «исполнения» их собственной воли. Так ли это? Ведь мы только что наблюдали в телевизионной записи Вашу импровизацию с партнером. Как понимаю, истинную, чистую импровизацию.

— Действительно, мне думается, что с тех пор, как музыка как искусство стала существовать на нашей планете, с тех пор, конечно, появились и импровизация, и интерпретация, и творчество. Может быть, вначале и была импровизация. Если мы вспомним давние имена уже тех композиторов, которых мы хорошо знаем и которые очень часто звучат в наших залах, скажем, такие как Бах, Гендель, Гайдн, Скарлатти, Перголези, Корелли, то мы и по историческим фолиантам, по книгам, да и по их нотным партитурам придем к единому мнению, что они уделяли импровизации огромное внимание и были импровизаторами замечательными.

— В своей деятельности или в своих текстах?

— Я думаю, и в том, и в том. Сейчас объясню. Если говорить об импровизации просто как сочинении музыки на публике, то в те времена, когда композиторы служили у вельмож, так же как служили повара, конюшие, горничные, дворецкие и прочие (музыканты также служили при дворах), первое, по чему выбирали композитора, годен ли он к службе, — это была способность к импровизации. И история оставила нам множество, как это называлось в первых биографиях Баха, анекдотов о Бахе (это тоже старое оказалось слово — *анекдот*!), о том, как он соревновался, скажем, со знаменитым органистом французом Маршаном, и Маршан испугался этого соперничества в импровизации с Бахом и бежал из города. Когда Бах приехал в Потсдам и король тогдашний прусский Фридрих II, большой меломан, увидел его имя в списке чужеземцев (не *чужестранцев*, а *чужеземцев*!), приехавших в этот город, он пришел в большое возбуждение, и Бах был тут же призван на королевский двор и долго импровизировал на темы, которые ему давал сам король. Можно привести множество таких случаев, которые были связаны с Бахом. Известно, что Бах играл для почти столетнего, легендарного немецкого органиста Рейнекена. Тот ему задал тему хорала «На водах вавилонских», и Бах импровизировал более получаса на органе и так блистательно это сделал, что глубокий старик изрек слова, которые мы теперь можем прочесть во всех биографиях Баха: «Я думал, что это искусство умерло со мной, но, оказывается, оно живо в Вас».

Мы знаем, что уже позже, во времена романтиков, замечательными импровизаторами были Бетховен, Шопен. Легендарным импровизатором был Лист, который, помимо своей композиторской и пианистической деятельности, использовал именно дар импровизатора и выступал с этим в концертных залах. Ему давали темы — знатные дамы в кубках приносили ему на сцену эти темы, он на них импрови-

зировал и, судя по всем имеющимся у нас данным, делал это совершенно ослепительно и блистательно.

— *В кубках лежали ноты? Записанные нотные тексты?*

— Темы для импровизаций. Кто-то ему давал тему «ВАСН», кто-то давая тему из популярной в то время оперы или водевиля. Даже во времена Бетховена композитору следовало оставлять место для фантазии исполнителя: в концерте для фортепиано или для скрипки надо было оставить место для каденции, то есть на тот случай, когда исполнитель показывает все, на что он способен, все свое мастерство, всю свою виртуозность. Композитор не выписывал это место, отдавая каденцию на усмотрение исполнителя. И только лишь в своем Пятом концерте для фортепиано с оркестром Бетховен сам выписал каденцию. Я сейчас совершаю такой маленький экскурс в историю музыкальной импровизации и пытаюсь как-то ее соотносить с великими именами музыкантов прошлого, которые, я думаю, не будут вызывать никакого недоверия или сомнения у телезрителей.

Позже, со второй половины XIX века, импровизацией стали заниматься все меньше и меньше, только отдельные единицы. А уже в XX веке, по крайней мере в первой его половине, композиторы серьезной музыки диктовали буквально каждый оттенок, каждую ноту, каждый изгиб мысли, каждый инструмент и так далее. Но вместе с тем появился джаз. Он очень связан с импровизацией, с чувством творчества на публике. После внимание сфокусировалось на роке — рок ведь тоже полумимпровизация.

Так что круг замыкается на наших глазах. И композиторы, которые работают в жанрах фундаментальных, они тоже создали такое течение, которое называется «алеаторика», где предполагается определенная свобода для творческого самовыявления исполнителя. И вот сейчас мы опять возвращаемся, уже на новом витке, на новом этапе, к очень большому месту импровизационности и в музыке развлекательной, лег-

кой, как мы по-прежнему пользуемся этот термин, и в музыке фундаментальной, серьезной.

— Мне кажется, в искусстве импровизации заложены как бы два самостоятельных вида творчества. Когда мы говорим о творчестве исполнителя, то, с одной стороны, очень важен технический аспект, потому что исполнитель должен показать свой виртуозный блеск. А с другой стороны, он в этот момент сам становится в какой-то степени творцом музыкальных идей, становится как бы *alter ego* композитора. И я думаю, что, когда Бетховен в Пятом концерте выписал каденцию, он хотел, чтобы автором был только он во все мгновения звучания этой музыки. Потому что в противном случае пианист должен был бы по поводу его музыки уже высказываться сам, то есть перейти от прочтения композиторского текста к творчеству композиторского типа. Не случайно уже в XX веке Игорь Стравинский был ярким противником даже слова «интерпретация» (многие любители музыки это знают). Он считал, что исполнитель должен быть именно и только «исполнителем». Никакой свободы!

Итак, первое, как мне представляется, — это композиторский дар самого исполнителя. А второе — исполнительский дар композитора. Сегодня многие композиторы, к сожалению, ближе к бумаге, чем к живому инструменту, в отличие от прошлого, о чем Вы уже говорили. Тогда его исполнительские данные были бесспорны, нужно было, чтобы он синтезировал в себе и то и другое. Так вот, в нашей современности композиторский дар исполнителя-импровизатора и исполнительский дар композитора-импровизатора — как они между собой соотносятся? Как Вы считаете, это одно и то же или это разные вещи?

— Я думаю, что во всех сферах человеческой деятельности в XX веке, а уж тем более сейчас, на наших глазах, происходит специализация, иногда, быть может, чрезмерная...

— Узкая, как говорят...

— Да, узкая, Вы правы. Узкая специализация на какой-то одной стороне науки, которой человек посвятил свою жизнь. По существу, то же самое произошло и в музыке. Когда раньше говорили слово «музыкант» (я имею в виду — давно), то подразумевалось, что он умеет играть и на органе, и на скрипке, и на клавесине, и на чембало, что он может дирижировать и хором, и оркестром, что он может спеть, что он может саккомпанировать, что он может каждую неделю для своего патрона, у которого он служил, написать сочинение в том жанре, в котором патрон запросит. Мне, например, довелось побывать в городе Эйзенштадте, в Австрии, где сохранилось в достаточно неизменном виде поместье князя Эстергази, у которого служил Гайдн. Причем до сих пор потомки тех князей Эстергази по-прежнему являются владельцами этого замка и всего сопутствующего — псарней, стойбищ для лошадей...

— *Конюшен?*

— Да, конюшен и так далее. Кстати, о доме, где жил Гайдн. По нашим сегодняшним понятиям, мы бы сказали «он ютился», потому что там очень тесно, очень узко, очень низкий потолок. А соседствовал он с поваром Эстергази. У Эстергази было два концертных помещения — большое и маленькое, оба с божественной акустикой (доски до сих пор целы, метровой длины, очень толстые). Так вот он говорил Гайдну: «В следующее воскресенье извольте написать мне струнный квартет». И следовательно, предполагалось, что это будет в малом зале звучать. А в другой раз князь изволил попросить написать симфонию (хотя по истории музыки мы знаем, что в одно прекрасное время Гайдн возглавил бунт музыкантов против этого князя и написал свою «Прощальную симфонию», в финале которой музыканты поочередно друг за другом тушили свои канделябры и уходили с эстрады, выразив протест целому ряду недобрых действий своего князя по отношению к ним). Так что в свое время под сло-

вом «музыкант» подразумевался человек, все знающий и все могущий в музыке. Он должен был быть и превосходным исполнителем, и превосходным композитором. *Оперативным композитором*, потому что времени было очень мало.

— *Процесс сочинения новой музыки — это, в сущности, был процесс записывания? Мысль должна была работать в очень высоком темпе, на размышления, колебания времени как бы не отводилось?*

— Конечно. Бах, к примеру, каждую неделю писал по рождественской кантате. Был ли он простужен, или же у него была депрессия, или же было очень ветрено, или он промочил ноги — все равно в воскресенье должна состояться премьера. То есть это не было *премьерой*, это была очередная *служба*, на которой должна прозвучать новая рождественская кантата.

Так что эта специализация, она ведь только сейчас появилась. Отдельно существуют композиторы, которые только с нотным листом имеют дело. Отдельно существуют дирижеры. Отдельно существуют скрипачи. Отдельно существуют руководители хоров и так далее и так далее. Видимо, разобщенность в деятельности музыкантской — это исторический процесс.

— *Перед нашей беседой мы смотрели видеозапись, где Вы на двух роялях играли две импровизации вместе с Чиком Кориа. Он кто — композитор или пианист по этой нашей современной «специализации»?*

— Он из племени настоящих музыкантов. Это очень популярный джазовый музыкант на Западе. Он американец, родители его итальянского происхождения, хотя не только он, но и его родители, и родители родителей родились уже в Соединенных Штатах. Он очень много выступает в мире и, кроме того, пишет музыку. Буквально на днях мне сказали, что он только что закончил Фортепианный концерт. Он пишет музыку фортепианную, музыку вокальную, выпускает книги. Совсем недавно я видел на улицах в Америке, как продается его книга —

по сути учебник джазовой гармонии, как бы мы сейчас сказали. Так что это музыкант очень большой культуры, очень большой оснащенности, и композиторского и исполнительского мастерства, записавший множество пластинок.

— *Он играет чужую музыку?*

— Играет, играет. Он, например, в своих концертах несколько раз играл мои сочинения, которые к джазовому искусству не имели никакого отношения. Это были прелюдии из «Полифонической тетради». Он их сделал вместе с вибратоном — на два инструмента, и это было очень пикантно и очень меня поразило, потому что, несмотря на то что ноты были мои, звуки были не мои.

— *То есть он от интерпретации Вашей музыки уже ушел к сотворчеству на ее материале?*

— Он музыкант, который много может, много знает. Он очень образован. Мне доводилось с ним несколько раз встречаться, в том числе и на концертной эстраде. Вот этот маленький отрывок, который мы посмотрели, это была одна из тех встреч, которые у нас с ним были. Это был вечер импровизаций.

— *А где состоялась эта встреча?*

— На фестивале, который проходит каждый год в Мюнхене. Он называется «Мюнхенское фортепианное лето». Там представляются разные возможности показать фортепианную музыку, и классическую — шопеновские вечера, вечера музыки Баха, музыку современных композиторов, и джазовые программы. В том числе и джазовые импровизации, и просто импровизации — «разговор» музыкантов на двух, на трех роялях.

— *И как это происходит? Вы с Чиком Кориа как-то готовились к выступлению?*

— Это было при огромном стечении публики, в зале было две с лишним тысячи людей. Причем мы принципиально решили ни о чем не договариваться. У нас был только один

знак — кто начнет первый. Это и есть суть импровизации. То есть если бы мы с ним репетировали несколько дней или если бы не выписали ноты, но обговорили хотя бы основные ходы, повороты музыки, то это была бы, на мой взгляд, уже не импровизация. А тогда была действительно полная импровизация. Перед выходом на сцену мы кинули монетку — кто из нас начнет, как футбольный судья при выборе тех или иных ворот для футболистов, на какой стороне будет играть чья команда. Монетка была на моей стороне, я начал первый, а он должен был немедленно включиться в то магнитное поле, которое я ему предлагал. Потому что если бы у нас была с ним конфликтная ситуация в смысле стиля, если было бы соперничество, то это было бы не слишком завлекательно.

— *В процессе импровизации, в процессе этого совместного музицирования, кто из вас был лидер, как Вам кажется?*

— Мы все время менялись «капитанской повязкой». Один задавал движение, тему, поворот музыкальной мысли, и второй должен был немедленно ответить. Возразить. Согласиться. Отрицать. Сказать «да». Сказать «нет». В общем, средствами музыки «вести разговор». В этом я вижу главный смысл, да и главную прелесть импровизации. Если ты делаешь это один, то тут ты сам с собой оперируешь всеми этими понятиями. А если вдвоем, то мне думается, что это становится поводом для «разговора» двух музыкантов.

— *То есть перед вами обоими стояли в принципе композиторские задачи. Потому что техническая сторона исполнения — это нечто само собой разумеющееся. Вы пользуетесь своим пианистическим аппаратом, но не с целью показать свое мастерство. В процессе импровизации вы выступаете, скорее, как сокомпозиторы. Главная цель такой импровизации — некая мысль, ее развитие?*

— На этом фестивале были представлены разные импровизации — и джазовые, и вот такие «разговоры» музыкантов

на двух, трех роялях, и даже такие, когда пускается одно и то же изображение немом кинематографа, и музыкант, не слышавший предшественника, играет под это изображение, передавая *свое* ощущение погони, любовного объяснения, несчастья, радости встречи и так далее.

— *Как понимаю, это импровизация с точки зрения пианизма, но интерпретация с точки зрения звукового прочтения некоего зрительного эквивалента. Человек в звуках интерпретирует видимый ряд — то, что он наблюдает.*

— Татьяна Александровна, Вы хотите провести точную линию между импровизацией, сочинением и исполнением. А мне думается, что вот такого рода встречи музыкантов, они скорее объединяют и то и другое. Кстати, в данном фестивале участвовал такой знаменитый музыкант, как Фридрих Гулда, австрийский пианист, который, в общем, не композитор, нет его сочинений, но тем не менее он тоже принимал участие в импровизации, и в джазовых импровизациях в том числе.

— *Видимо, атмосфера коллективного творчества согревает?*

— Да! Это ощущение, когда ты уже согрет... Ведь пианисту, как правило, тоже нужно согреться перед концертом. Я, например, когда-то подсмотрел, как Святослав Рихтер разогревается. Он вот так стучит одной рукой о другую, чтобы просто кровь прилила к пальцам. Когда руки теплые, тогда играть на рояле куда более комфортно, нежели холодными руками.

— *А по чему пошлепать перед импровизацией? Надо, наверное, и по щекам...*

— Если мозг здесь, то да, если мозг в другом месте, то немножко выше. Но я думаю, что когда человек просто доходит до такого творческого состояния, которое называли старинным словом *вдохновение*, то и в человеке, в котором раньше никогда не проявлялись эти качества, они вдруг на-

чинают, как в переводной картинке, мало-помалу выявляться. Оказывается, что благодаря давнему и дальнему зову предков, которые когда-то умели все в пределах понятия «быть музыкантом», это умение где-то остается. А может и вдруг возникнуть, если обстановка и температура горения как аудитории, так и на сцене соответствуют тому градусу, при котором зажигается музыкант, пианист или скрипач... Я думаю, что это очень праздничное искусство — импровизация. Оно не будничное, не нудное, не скучное. В нем обычно такая большая зажигаемость! И поэтому у публики это всегда вызывает такой энтузиазм и такой огромный интерес. Я просто сожалею, что у нас эта традиция, по существу, потеряна. И тешу себя надеждой, что мы сумеем к ней вернуться.

— *Как? Как заинтересовать музыкантов, организаторов? Можно ли этому научить?*

— Чего-чего, а музыкантов первейшего класса нам занимать не нужно. У нас есть замечательные музыканты, которые могут это делать прекрасно. Но вот, может быть, какой-то налет чрезмерного академизма — чрезмерного следования образованию, консерватории, особого отношения к великим теням, к великим предкам, к великим портретам, которые строго смотрят на всех нас в Большом зале консерватории, — он немножко сдерживает. Хорошо, конечно, что сдерживает, но тем не менее лишать себя этого прекрасного музыкального парада, удовольствия, мне кажется, не следует. Я убежден, что у нас к этому все придет. У нас есть хорошие импровизаторы, скажем, джазовой музыки, такой, как Леонид Чижик. Он это делает превосходно. Олег Янченко очень хорошо импровизирует на органе. Но вот такая музыкальная импровизация пианистов на моей памяти как-то не присутствовала на наших концертных сценах.

— *Когда я задала вопрос, кто из вас лидер, я еще одну вещь имела в виду. Дело в том, что поскольку, как Вы рассказывали, в пианисте как бы просыпается древний созидательный*



«В процессе импровизации, в процессе этого совместного музицирования, кто из вас был лидер, как Вам кажется?»

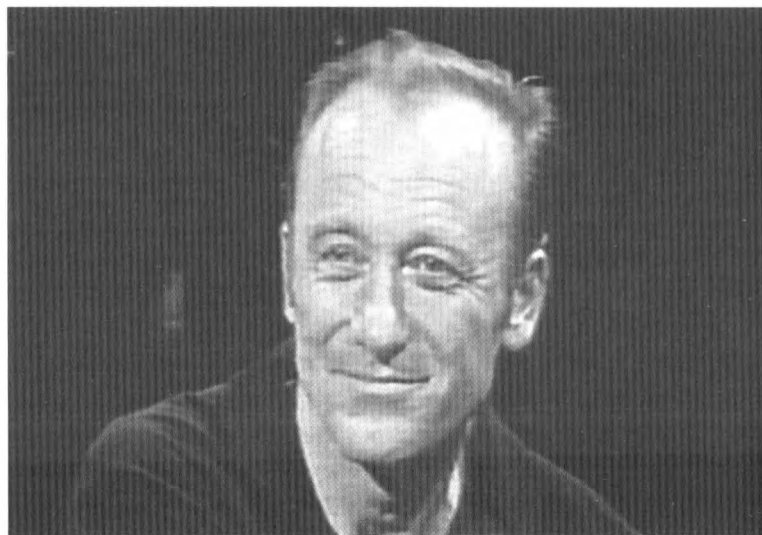


«Мы все время менялись «капитанской повязкой». Один задавал движение, тему, поворот музыкальной мысли, и второй должен был немедленно ответить...»





Родион Щедрин во время исполнения сочинения для четырех роялей «В честь Шопена»



Родион Щедрин. Импровизация с Чиком Кория



Чик Кория. Импровизация с Родионом Щедриным



Импровизация на двух роялях



«Сегодня, говоря о первом прочтении новых сочинений, мы будем беседовать не с теми, кто их писал, а с теми, кто создает их звуковое или зримо-звуковое воплощение...»



Балетмейстер Олег Виноградов (слева) и дирижер Вахтанг Мачавариани



Юрий Башмет:

«Принцип вхождения в новое произведение – это попытка представить себе, говоря примитивным языком, как будто я сам его сочинил...»



«Когда я чувствую, что каждая нота и каждая фраза получают свое, оправданное уже мною значение, тогда я понимаю, что я готов...»

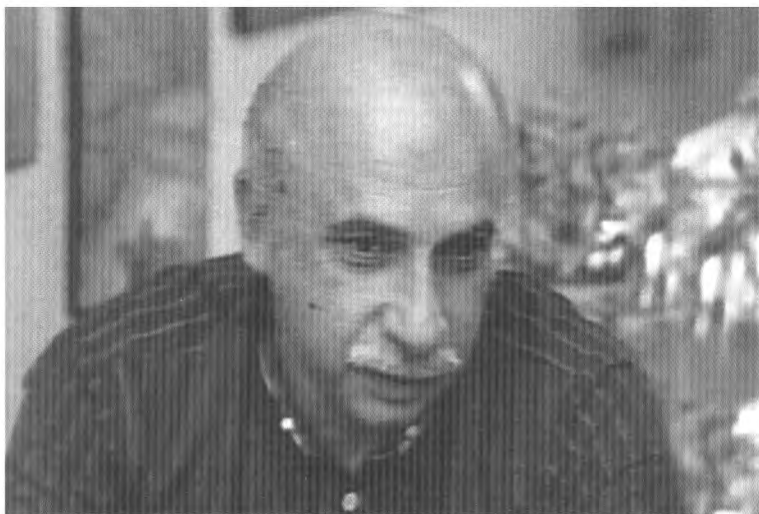


Марк Захаров:

«Интересная задача – созидать спектакль, сочинять спектакль по законам музыкальной драматургии...»

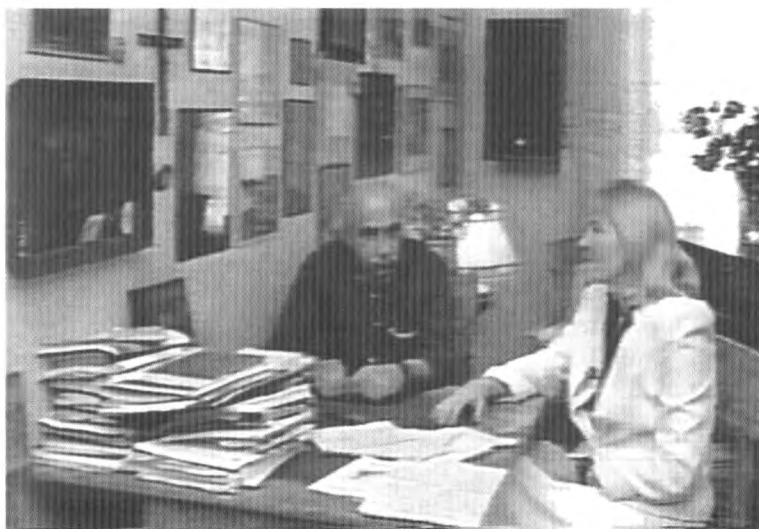


В знаменитом кабинете художественного руководителя театра
«Ленком»

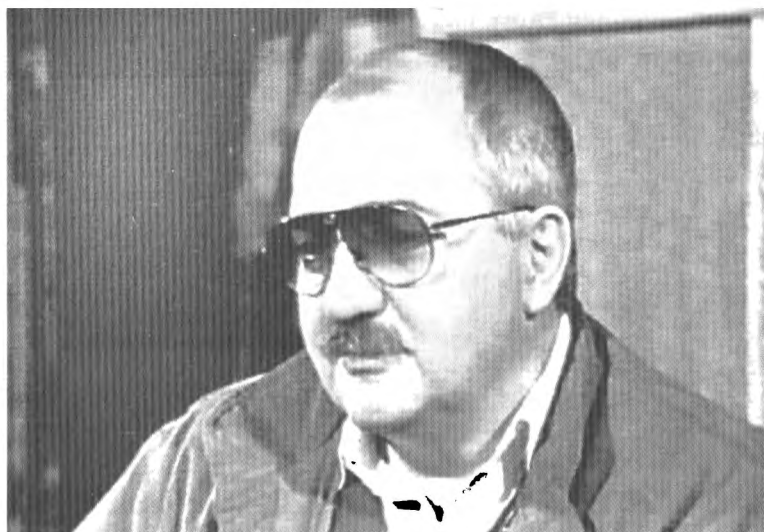


Гия Канчели:

«...прекрасно сказано, что красота может спасти мир. Но кто спасет красоту?»



«Я очень рада, что наш сегодняшний разговор идет в том кабинете, где пишется музыка, что мы находимся среди Ваших любимых вещей, картин, грузинских цветов...»



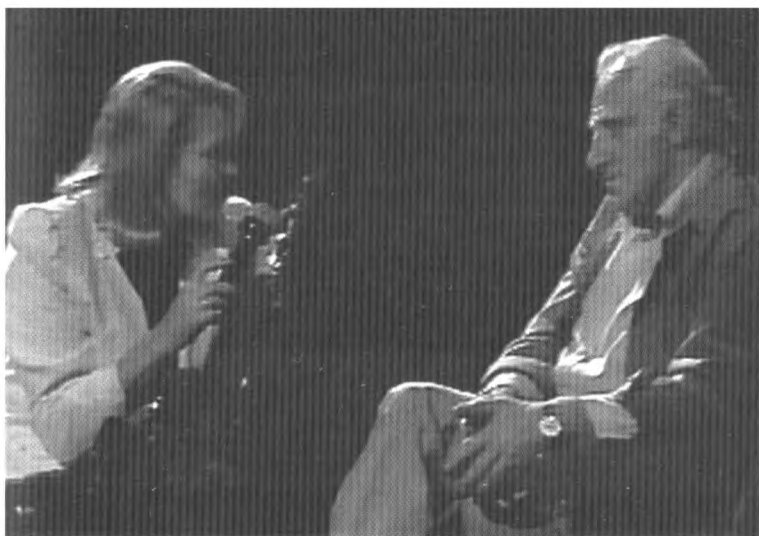
Роберт Стуруа:

«Самое главное, как мне кажется, музыка Гия несет в себе какой-то характер нравственности...»



Георгий Алекси-Месхишвили:

«Что Гия любит и что ненавидит – все это, по-моему, очень сильно отражается в его музыке...»

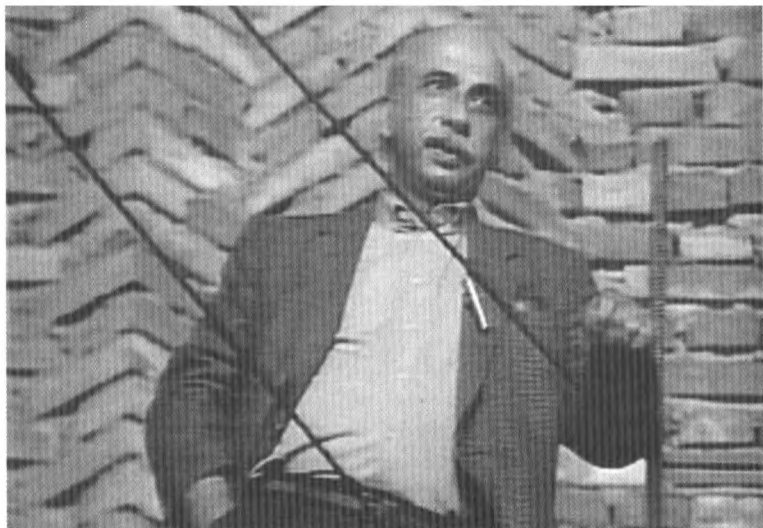


«В одном из давних интервью, я помню, что Гия Канчели сказал о Вас: "Иногда мне кажется, что я свои симфонии пишу вместе с ним и для него"»



Джансуг Кахидзе:

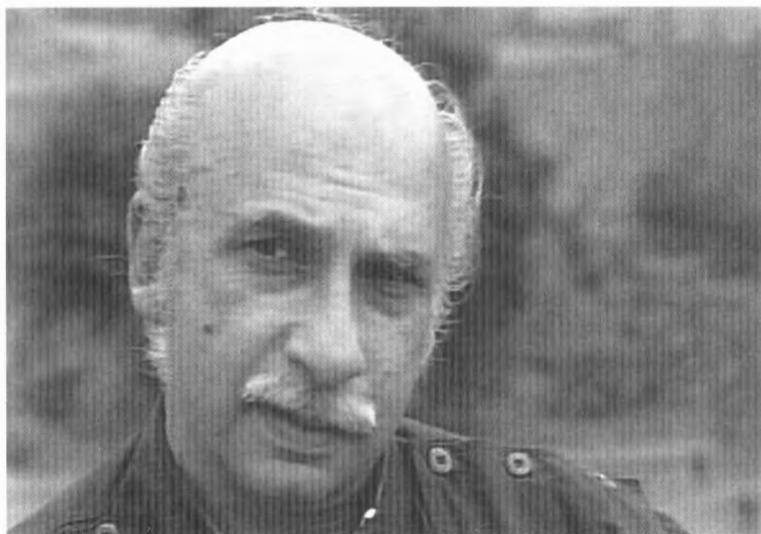
«Канчели нашел какой-то свой звуковой мир. И когда он углубляется в этот мир, он порождает настоящую духовность...»



Гия Канчели на стройке нового концертного зала



На репетиции спектакля «Брестский мир» в Театре им. Вахтангова в Москве

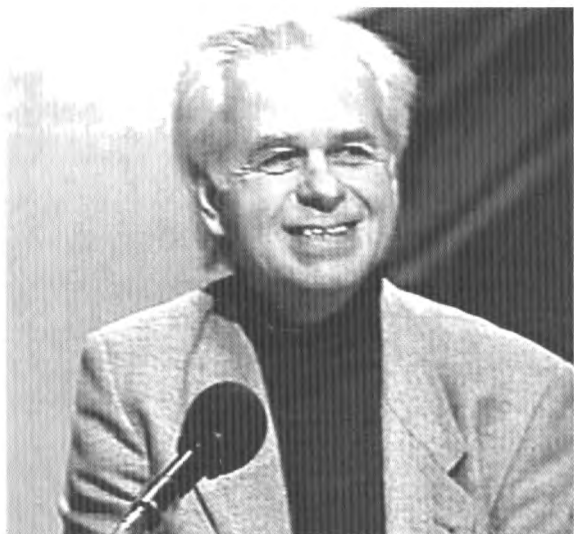


На террасе в старом Тбилиси



Гия Канчели:

«Тут православные церкви, тут мечеть, тут синагога, тут католическая церковь. Здесь всегда в мире жили представители всех национальностей...»



Эдисон Денисов:

*«Если музыка настоящая, то я считаю, что она доступна всем.
Самое главное – доверие»*



*«Вот тут, слева от меня, сидят молодые художники, которых я
увидел впервые. И рядом выставлены их живопись, скульптура...»*



«Почти все большие личности мыслили нестандартно. Нужна привычка к нестандартности мышления...»



«Если не будет поисков, если человек ничего не хочет сделать нового, то искусство, как и наука, не сможет двигаться вперед...»



Катаржина из Варшавы

ТЕЛЕМОСТ МОСКВА – ВАРШАВА НА ТЕМУ:
«ОТ ПРОКОФЬЕВА К СОВРЕМЕННОСТИ»



Телестудия в Варшаве



С Женей Кисиним

ТЕЛЕМОСТ МОСКВА – ВАРШАВА НА ТЕМУ:
«МЫ ЛЮБИМ МУЗЫКУ ШОПЕНА»



С Колей Луганским

МУЗЫКА НАШИХ СОВРЕМЕННИКОВ

ВОСКРЕСЕНЬЕ, 1 СЕНТЯБРЯ 2 ПРОГРАММА, 14.30;
Д-4-10.20, Д-1-10.20; Д-2-8.33; Д-1-9.43

Этот цикл посвящен
ставу композиторов, искус-
которых рождается в
дм. В перах передатчи-
были
уж

**РАЗМЫШЛЯЯ
О ЧАЙНОВСКОМ**

Питерс, 22 января,
до 14.30, 10.20,
10.4-10.20, 10.4-10.20

По рецензии ВОЙКОГО (1980)
на 10-й годовщине 150 лет со дня
рождения великого композитора
Петра Ильича Чайковского

Великий русский композитор
Петр Ильич Чайковский родился
28 февраля 1840 года в Симбирске

Великий русский композитор
Петр Ильич Чайковский родился
28 февраля 1840 года в Симбирске

Великий русский композитор
Петр Ильич Чайковский родился
28 февраля 1840 года в Симбирске

Великий русский композитор
Петр Ильич Чайковский родился
28 февраля 1840 года в Симбирске

Великий русский композитор
Петр Ильич Чайковский родился
28 февраля 1840 года в Симбирске

Великий русский композитор
Петр Ильич Чайковский родился
28 февраля 1840 года в Симбирске

Великий русский композитор
Петр Ильич Чайковский родился
28 февраля 1840 года в Симбирске

Великий русский композитор
Петр Ильич Чайковский родился
28 февраля 1840 года в Симбирске

Великий русский композитор
Петр Ильич Чайковский родился
28 февраля 1840 года в Симбирске



Эта рубрика придумана
специально к данной мис-
сией. Но будем на-
даться, в дальнейшем
найдется немало поводов
воскликнуть: «Браво!»

Браво!

Итак, браво, творческая
группа телепередачи «Му-
зыка наших современни-
ков» (об импровизации)!
Спасибо ей за то, что не
своим-своим являясь к мод-
ным ныне спорам о недо-
статках или достоинствах
джаза и рока. Уверен,
многие глядя из уют веду-
щих — Т. Куршевель и
Р. Щедрина узнали о по-
истине революционной ро-
ли джаза. Ведь именно он
вернул на концертные эс-
тады ее величество Им-
провизацию, которая в
конце прошлого столетия
была напрочь изгнана. По-
 сути, передача предде-
ла широкой аудитории
урок музыкального лаке-
за. Ведущие даже смодели-
ровали ситуацию: как
бы воспринимал Моцарт му-
зыку XX века? Истинный
музыкант, он понял, бы
современный музыкальный
язык и мог бы играть и
джаз, и рок-музыку.

Ну и конечно, побора-
вало представленных пе-
редней сцене: Кант
Бейли, Дон Эллиотт,
Зелла Фицджеральд, Чик
Кориа, Пол Гилда, Нико-
лас Эгонсму, лучшие ди-
жазмены страны. Вла-
димир Чкалов, Динка Го-
лодкова, Татьяна Огане-
сян, Петрас Вишняускас.

Правда рок был пред-
ставлен лишь Риком
Спрингфилдом — звездой
далеко не первой величи-
ны. Но есть надежда, что
это лишь начало телеза-
говора об импровизации
(во всяком случае, наду-
мать на это намерения), а
значит, мы еще увидим и
услышим, например,
Джонни Хендрикса, Джо-
на Лорда, Яна Андерсе-
на и других блестящих

автор и
искусствоведения Т.
ва, режиссер — М.

предлагает выки-
телей новую
главную
музыка

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше

до 16
и старше



КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

КАКИЕ БИЗНЕС
ПРОГРАММЫ
ВЫ СМОЖЕТЕ
ПРОСМОТРЕТЬ

дух, потому что он начинает творить музыку на глазах у публики, то в парной импровизации, по всей видимости, должна возникать и проблема композиторского лидерства — лидерства музыкальных идей, стиля. Вы, например, можете ли подчиниться стилистически? Или партнер ощущает Ваше композиторское превосходство, то есть Вы задаете тон?

— Я думаю, что этот вопрос, несомненно, подсознательный. Если ты чувствуешь, что рядом музыкант высокого ранга, замечательного класса, то разговаривать с ним в музыке настолько просто — без какой бы то ни было надсадности, без преодоления каких-то трудностей! Просто идет радость от этого музыкантского «музыкального разговора». Ты его спрашиваешь — он тебе отвечает. Ты задумался — он слушает. Он воскликнул, он отрицает что-то — ты настаиваешь. Ведь, по существу, в этом «музыкальном разговоре» можно сделать все.

— *Понимаю, это — диалог. Хотя в короткой импровизации, исполненной вами на бис, было ощущение, что вы даже не спорили, а просто радовались, радостно музицировали. Было такое абсолютное слияние. А чувство протеста у меня, например, не возникло.*

— Но у любого из нас такая возможность была. Если один начал плести узор быстрого движения, то другой мог его тут же остановить и начать вклиниваться в это своими репликами или восклицаниями. Но в данный момент у партнера, видимо, возникло желание уподобиться, усилить исходный тезис и слиться воедино. А в другой, длинной импровизации, которая есть на этой пленке, там несколько иной стиль «разговора»: там в ответ есть и согласие, и несогласие, возражение, и утверждение, и отрицание.

— *Интересно, а что кладется в основу музыкальной импровизации? В данном конкретном случае, видимо, моделью стал тип человеческих взаимоотношений, с одной стороны, и какие-то особенности звукового общения — речи, речевой инто-*

нации, — с другой. Очевидно, импульсом могут служить и какие-то другие вещи. Но вот что мне хотелось бы понять: импровизатор ведь работает не на пустом месте. Он и в те времена, и сегодня окружен звуками, музыкальной информацией. Вероятно, есть какие-то вещи, которые уже наработаны, какие-то, может быть, сложившиеся модели мышления, которые как кубики тасуются, обновляются, но присутствуют. Не все же с нуля. Что-то уже было. Суть моего вопроса: от чего отталкивается импровизация? Где кончается то, что уже было, и начинается нечто такое, что до этого момента никогда не существовало?

— Вы знаете, если сравнить с ораторами, то есть Вашу мысль перенести на ораторов, то получается, что оратор все приготовил дома, в кармане у него лежит речь, которую он постарался выучить наизусть...

— Но у него в запасе есть разные слова...

— Слова есть у всех людей. Но есть ораторы, которые выходят на трибуну, не зная даже первого слова, с которого они начнут. Их состояние — одержимость! Той идеей, которая сейчас человека жжет. Вот она и определяет ту лексику, тот говор, который он начинает вести. Конечно, бывают случаи, когда человек готовится — те или иные записи, тезисы, отдельные выражения, цитаты он готовит дома. Конечно, то же самое может быть и с музыкантами. Может быть приготовлена та или иная тема дома. Но в данном конкретном случае, могу Вас уверить в этом, была спонтанность состояния. Спонтанность!

Что же касается строительного материала, на котором импровизация строится, то ведь музыканту приходят в голову не только междометия, но и подлежащие, и сказуемые, и глаголы, и прилагательные — но уже по музыкальному нашему департаменту. Следовательно, приходят мысли, приходят идеи. В экспозиции той или иной музыки либо слышится согласие с этой мыслью, либо эта мысль становится темой «му-

зыкального разговора», либо слышится несогласие с этой мыслью, возражение, отрывистая речь. Поэтому мне лично думается — может быть, конечно, я здесь необъективен и объективным быть не могу, — что в нашей импровизации есть определенные мотивы, родившиеся сию минуту.

— *То есть на глазах у публики идет процесс сочинения музыки?*

— Вы знаете, я должен сказать, что это очень разные вещи — сочинять музыку или импровизировать. Полярные вещи. Потому что, в конце концов, сочинение музыки — это в первую очередь строжайший отбор из множества вариантов, которые тебе приходят в голову. Вспомним знаменитую статью Маяковского «Как делать стихи?», где он сам анализирует, сам рассказывает, из скольких фраз он выбрал ту, которая для нас теперь хрестоматийная, и почему он отверг другие. Ведь абсолютно тот же самый процесс происходит и с композитором. И те же тысячи вариантов, просчеты тысяч вариантов. Стараешься заглянуть, как этот вариант может развиваться и принести какие-то плоды в построении музыкального здания. Или, наоборот, сочтешь, что этот вариант тебя подведет. Понимаете? Я думаю, что в музыкальной импровизации тоже есть какой-то момент выбора. Но разница в том, что в импровизации у тебя секунды, как в игре в шахматы в блиц-турнире. Ты почти не успеваешь просчитывать варианты, просто немедленно откликаешься, потому что иначе твой флажок шахматный упадет.

Сочиняя музыку, есть возможность дома разучивать, размышлять. Композиторы, по существу, работают двадцать четыре часа в сутки. Сидит человек, разговаривает, пьет чай или же едет в трамвае, а в это время в голове движется мысль. Идея ищет правильного поворота, выхода, продолжения, развития. Импровизация в этом смысле — совсем другое. Потому что, если импровизацию записать, она, как правило, оказывается очень уязвимой. Во множестве компонентов. Она

дает какие-то вспышки фантазии, если бывает помечена вдохновением, и может дать тематически интересные производные. Но это разный вид творческого состояния.

Я об этом говорю, потому что пробовал и то и другое. И то, что на концерте, как представляется, было освещено каким-то необыкновенным светом, если это расшифровать — окажется сиюминутным состоянием. И точным соотношением с аудиторией, со слушателем, который откликался. Оратор слышит, если зал его слушает и полон увлеченности. Думается, что это где-то сродни импровизации поэтической. Тому, как она разнится от записанных стихов. Мы же знаем такие случаи — поэты импровизировали, были конкурсы поэтов. В далекие времена — рыцарей, вассалов, менестрелей — были очень распространены поэтические конкурсы импровизации. То есть стих появлялся на глазах у аудитории.

Так что мне думается, что это вообще замечательная область человеческого творчества. И музыкальная импровизация сейчас ни в коей мере не отсутствует, просто она переместилась в область музыки развлекательной. Потому что, например, джазовый музыкант — это человек, умеющий импровизировать. Музыкант, который может только играть ноты, он быстрого языка со своими товарищами, своими коллегами не найдет. Тут обязательно искусство импровизации. И потом мы слышим серии записей, пластинок, и особенно ценим эти моменты вспышек вдохновения, каких-то открытий именно в сфере созидания.

— Я позволю себе вернуться к тому, что говорила о моделях. Я не имела в виду заготовки каких-то звуковых идей, приемов, я имела в виду нечто другое. Предположим, что у нас есть машина времени и мы можем послушать импровизацию, парную импровизацию, которая совершается где-то... в XVII—XVIII веках. И наш слух четко отделит одно время от другого, то — от нынешнего. Потому что и в музыкальном языке XX века есть какие-то свои формы выражения, которые по-

зволяют Вам легко понимать друг друга. Не то что, если бы рядом с Вами за вторым роялем сидел бы, скажем... Моцарт в своем парике. Тогда, вероятно, пошел бы какой-то другой диалог. Может быть, и лидерство сменилось бы. Хотя думаю, что он был бы так потрясен тем, как далеко ушел музыкальный язык, что сразу стал бы искать с ним контакт. Так вот моя мысль о готовых моделях исходит из предположения, что импровизатор, садясь работать, не в пустыне пребывает, он не из тишины приходит, а приходит из какого-то готового современного ему музыкального мира.

— Ну, во-первых, я был бы счастливейшим человеком, если бы имел удовольствие импровизировать с Моцартом! Я думаю, что он был бы исключительный партнер! Я в этом не сомневаюсь. Он молниеносно схватил бы новый гармонический язык, наверняка мог бы играть и джаз, и рок-музыку. Я верю в его способности, очень сильно верю!

А во-вторых, мы дети своего времени. В том числе дети вот этого технического уровня. Ведь это совершенно естественно: Мы летаем на самолетах, имеем всякие фокусы на наших часах, дома смотрим телевизор. Безусловно, все это диктует и наш языковой словарь в разговоре. Мне, например, доводилось встречаться с эмигрантами из России, которые уехали в первые годы революции и которым сейчас уже много лет — они уже в преклонном возрасте. Ведь их язык, по существу, остался на том уровне, на котором был в годы, предшествующие и последующие сразу за революцией. Наверное, они тоже летают на самолетах, и тоже у них есть всякие будильники на часах, но тем не менее произошла какая-то национальная консервация, и язык как в стоячем болоте застыл без движения. А за это время и мы влияли друг на друга, и на нас влияли другие события и другие традиции. В нашей стране много разных традиций, много наций и разных влияний, и естественно, что язык все время двигался и развивался. Поэтому такого рода человеку часто

трудно бывает разговариваться — разная не только фонетика, но даже разный темп мышления.

Но если мы опять возвратимся на круги своя и поговорим о музыкальной импровизации, то я думаю, что совершенно не обязателен тот словарь музыкальный, те приемы, тот гармонический аромат, комплексы, если сказать профессиональным языком, которые, без сомнения, диктуются и временем, и тем, что вокруг нас. Но опять-таки я уверен, что если человек, одаренный природой, войдет в эту игру, он очень быстро сориентируется. Все-таки у музыкантов свой собственный язык, перевода не требующий. Поэтому музыкант может очень быстро войти в эти обстоятельства, в правила этой игры. И быстро... не подстроиться, а соотнестись.

— Я об этом заговорила еще и потому, что существует прием импровизации на заданную тему. Вы сами рассказывали об этом применительно к прошлому. На том вечере импровизаций в Мюнхене предлагали ли Вам также темы для импровизаций, или Вы делали только то, что хотели? Как представляю, вполне могла быть ситуация, что Вам предложили бы музыкальную тему, может быть, придуманную, сочиненную кем-то, а может быть, и из классики. Во всяком случае, сама идея современной импровизации на заданную тему из известной популярной классической музыки, музыки прошлого — вещь ведь тоже возможная? Вот здесь и мог бы состояться тот самый странный «диалог времен», который сначала, может быть, и подчеркнет контраст языков, а потом, вероятно, импровизатор станет реализовывать поиск контакта, начнет, как бы питаясь чужой идеей, творить нечто свое.

— Такие случаи, когда вам задают тему, даже более привычны, нежели когда ты выходишь импровизировать, не зная предмета «музыкального разговора». Но, скажем, если опять вернуться к прошлому, во многих романах и мемуарах написано, и даже в кинофильмах многие видели, как Лист роскошно импровизировал — ему подавали тему. Причем это

были темы из опер Доницетти, Россини — то, что звучало, очень известная и очень популярная опера. В нашей стране, в Петербурге он импровизировал на темы Верди и Доницетти, имел огромный успех. И сейчас такого рода импровизации сплошь и рядом. Просто вам дают эти темы из публики: скажем, вам прислали десять тем, а вы сами выбираете из них одну, ту, которая вам ближе. И как правило, в таких случаях для меня ближе та тема, которая абстрактна, которая даст мне больше свободы для фантазии, чем та, которая уже предполагает гармонический орнамент. Если же это «сладкоголосая птица» итальянского *belcanto*, то тут уже немножко сложнее — с этой темой нужно обходиться более или менее деликатно.

— У Вас есть одно сочинение, которое тоже звучало на мюнхенском фестивале — оно записано на той же видеопленке. Для четырех роялей. Называется «В честь Шопена». Хотя на роялях лежали ноты, но, как мне показалось, по стилю оно подобно импровизации, которую затем просто письменно зафиксировали. Исходной точкой была тема прелюдии Шопена, и затем все вылилось в такой «разговор» четырех по поводу Шопена, как бы смоделированный под коллективную импровизацию. Я правильно восприняла это сочинение?

— В общем, почти правильно. Действительно, я писал это сочинение для четырех роялей, по существу, как вариации на тему до-минорной, очень известной (у всех на слуху) прелюдии Шопена. Кстати, тема эта для целого ряда композиторов уже была поводом для создания сочинений. Например, Рахманинов написал вариации на эту тему. Потому что тема очень шопеновская, и вместе с тем в ней есть момент абстрактности. Скажу упрощенно: если взять только сам верхний голос, то он такой аскетичный, отстраненный.

— Поэтому Вы и начали с одноголосия?

— Ну, я старался немножко раздеть эту тему, чтобы добраться до зерна, до сути, а потом уже входить в шопенов-

ский гармонический фон. Так вот это сочинение выписано, но не целиком. Все маршруты путеводительские, движения мысли исполнителя написаны, но там есть моменты, где просто задается тип движения. Первое фортепиано является лидером, от него прежде всего исходит временной параметр — сколько времени достаточно, чтобы сложить всю драматургию. Потому что, в конце концов, что такое музыка? Музыка — это чередование высокого, низкого, медленного, длинного, короткого и так далее. И если это до конца не выписано, то это должен уже делать кто-то, у кого в руках ответственность за пропорции этих движений.

— *То есть в этом произведении, несмотря на то что в основном музыкальный материал записан, оставлено определенное «свободное поле» для импровизации. И кто там «главный импровизатор»? Вы?*

— В какой-то мере. Поскольку я играл партию первого фортепиано. И в задачу исполнителя этой партии входит определение пропорций вариаций. Хотя в нотах точно не предписано, там есть такая возможность точно уложиться в определенный каркас времени. В зависимости от восприятия публики можно быть более велеречивым или более повествовательным, более многословным или, наоборот, более кратким. И тут уже остальные исполнители должны следовать за тобой, веря тебе, доверяясь твоему чувству ритма. Но, Вы знаете, да позволено мне будет сделать такое сравнение, я очень люблю собак, которые на поводках. Так вот поводки были в руках исполнителей первой пары.

— *Они что — немножко укротители, немножко фокстерьеры?*

— Всякие бывают собаки, у них есть собственные планы, и возможны «весенние перемены» тех или иных маршрутов... Но тем не менее здесь все достаточно жестко держится в руках задуманной драматургии сочинения. Сочинения вполне традиционного, я бы даже сказал старомодного — в об-

щем, то, что делали великие композиторы прошлого сплошь и рядом. Это именно намеренное следование образцу старых, проверенных, классических вариаций, где основание для вариаций — тема, которая развивается, принимает разные очертания: движения триольного, движения кратного, движения аккордами, движения какого-то повествовательного свойства, медитативного... И еще в дополнение, чтобы облегчить восприятие этого сочинения, я бы сказал, что одна из вариаций состоит из того, что пианисты, перебивая друг друга, как бы вспоминают когда-то игранное из Шопена, а потом всё опять вливается в определенное развитие движения.

— Вот, наверное, почему это сочинение вызвало у меня ощущение коллективной импровизации. По всей видимости, Вы, зная дух и плоть импровизации, в некотором роде воссоздали ее здесь уже собственноручно.

— Вы знаете, буквально несколькими днями тому назад мне довелось это сочинение сыграть в Париже, причем с совершенно другими исполнителями. Там, в Мюнхене, у меня были исполнители такого класса, как Чик Кория (*третье фортепиано*), как Николос Эконому (*второе фортепиано*), как Пол Гулда (*четвертое фортепиано*), — это все музыканты экстра-класса, не нуждающиеся в рекомендациях, пианисты, действительно известные во всем мире. В Париже у меня была совершенно другая команда. Один пианист был наш — Александр Малкус и два француза. Репетировали мы больше: чистых три дня плюс генеральная репетиция. И несмотря на то что определенная свобода, как Вы сами заметили, была предоставлена исполнителям, сочинение, в общем, получилось то же самое. Мы не ушли далеко от того, что у нас есть на мюнхенской пленке. Конечно, маленькие изменения произошли, но очень внутренние, а именно — пропорции были изменены. Но все «здание» было «воздвигнуто» совершенно так же. Так что, конечно, человеку нужно иметь дар импровизатора, чтобы

играть такую партитуру, но тем не менее это импровизация очень диктуемая. Все есть на бумаге.

— Значит, это все-таки авторская музыка?

— Это какая-то средняя линия между полной свободой в импровизации и определяемостью действия, заданного уже композитором.

— *Родион Константинович, я хочу воспользоваться тем, что сегодня мы с Вами имеем возможность побеседовать перед телезрителями. Вы ведь в юности, подобно многим одаренным студентам (знаю из педагогической практики как человек, много лет имевший дело с консерваторцами-пианистами), играли джаз. Джазовый материал импровизационного характера у Вас использован и во Втором фортепианном концерте — он даже зафиксирован в нотах. И сегодня, размышляя об импровизации, мне хотелось бы поговорить с Вами как с человеком, который в этом деле разбирается: есть ли принципиальное отличие джазового импровизационного мышления и практики, а сегодня и происходящего в рок-музыке, от того, что делают в этой сфере «серьезные» музыканты на языке серьезной музыки?*

— Мне кажется, что импульс творческого вдохновения, влечения — он один и тот же. Вообще я могу лишь повторить слова Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, который когда-то сказал очень здорово. Он сказал, что и легкая музыка, и серьезная музыка, они живут на совершенно одном и том же: есть верхний голос (мелодия), есть бас и есть средний голос (гармония). Так что вот эти три кита, на которых стоит музыка, они те же самые и для музыки легкой, развлекательной, и для рок-музыки, и для джазовой музыки, и для музыки серьезной. Это действительно так. Не думаю, что сегодня кто-то со мной стал бы спорить. Варианты возможны, скажем, для среднего голоса, разница во всяких мелочах. Но суть остается та же самая.

Действительно, я вспоминаю свое консерваторское прошлое, время это было непростое — голодное, бедное. И нам,

студентам, надо было как-то жить. Все подрабатывали: кто играл в маленьких ресторанных оркестриках, кто руководил хором. Иногда мы заменяли друг друга, когда кто-то заболел или сдавал экзамены. И мне тоже доводилось играть на рояле, а когда мне это надоедало, то я вставал за контрабас и играл, хотя на контрабасе, естественно, я играть не умел, но тем не менее играл! Так что подобный опыт у моего поколения был, по существу, у всех. Людей, далеких от жизни, из «башен из слоновой кости», как говорится, было очень мало. Время было другое, бедное. Для того чтобы существовать, чтобы купить новые ботинки, нужно было где-то подрабатывать. Я в этом не вижу ничего плохого. Мне такого рода деятельность дала очень многое для моего музыкального самосознания, хотя, казалось бы, особенно в те времена, — где Московская консерватория и где прокуренный зал маленького рестораника, когда эстрада плохо проглядывает сквозь дым от папирос и от приготовленных кушаний?!

— *А вот любопытная вещь. Когда в консерватории бывают конкурсы импровизации, современные композиторы, студенты, как правило, начиная импровизировать, очень быстро скатываются в джазовую манеру. Почему-то импровизация связывается в основном с этим. Хотя сегодня здесь мы с Вами слушали иное. Почему это так? Есть ли принципиальная, уже чисто профессиональная разница?*

— Ну, для меня лично джазовая импровизация легче, потому что там есть определенные блоки, как в блочном строительстве, когда ты их просто выводишь и подъемным краном устанавливаешь на то или иное место. Импровизация «разговорная», если ее можно так определить, она мне доставляет гораздо большее удовольствие. Все зависит от уровня музыкальности твоего партнера. Или партнеров, если ты импровизируешь, например, на три рояля. Мне доводилось. Еще большее удовольствие, если два твоих партнера тоже являются музыкантами, очень оснащенными во всех отношениях.

— Судя по всему, в том числе и по Вашей увлеченности темой разговора, значение импровизации, мастерство импровизации для современной музыкальной культуры весьма велики? И не только академической?

— То, что мы сегодня с Вами говорим об импровизации в музыке, это в высшей степени актуально. Потому что те дискуссии, те различия во мнениях, те бури, которые бушуют сейчас вокруг рок-музыки, если на все это постараться взглянуть глазами спокойными, то окажется, что, по существу, продолжается развитие того джазового квадрата музыкального, который был взят из давних, давних форм музыки — от чаконь, от пассакалий. И жанр вариаций на заданную тему помечен неременной импровизацией вокруг этой темы.

А я во всех случаях всегда только об одном пекусь. Мне кажется, что, какой бы музыкой ни заниматься — рок-музыкой, джазовой музыкой, — человек должен быть образован. Иначе мы приходим к депрофессионализации. Во всех областях. К сожалению, мы часто к этому приходим: является слесарь к тебе домой починить кран и делает это так, что кран не течет лишь полдня, а потом снова начинает течь. То есть депрофессионализация — это когда человек уже не знает азов своей профессии. То же самое и в музыке. По существу, единственное, что меня смущает, когда люди, которые занимаются рок-музыкой (а мне думается, что это замечательный способ творческого самовыражения), музыкально не образованы. Если они хотят этим заниматься всерьез, с эстрады, они должны образоваться, они должны знать ноты. Потому что иногда молодежь декларирует необязательность знаний, нежелание усвоить основы музыкальной грамоты.

Я уверен, что если человек будет этим заниматься всю свою жизнь, он рано или поздно к этому придет. Мы же все-таки знаем буквы, знаем, что есть *а, б, в, г, д*, знаем, что пишется *корова*, а не *карова*. То же самое и в музыке. Ведь мы же не ходим по мостам, которые строят любители, суще-

ствуют законы механики, на основе этих законов строятся эти мосты. Поэтому я ни в коей мере не причисляю себя к разряду «отвергателя» всех современных веяний. Несколько лет назад я написал статью в «Советской музыке» о рок-опере Вознесенского и Рыбникова и написал там, что, слушая образцы такого высокого искусства в этом жанре, я их могу поставить рядом с симфониями Брамса. Чем вызвал на себя страшные молнии и негодование.

— *Ревнителей серьезной музыки?*

— Да. Теперь же я на себя вызвал молнии тем, что ни один из наших эстрадных певцов мне не близок. Я за то, чтобы мы спокойнее и рассудительнее относились к взглядам друг друга и не видели бы в этом никакого посягания на новый жанр, на новый инструментарий. Поэтому наш сегодняшний разговор об импровизации — это, по существу, и разговор о музыке дня сегодняшнего. Потому что вся она — я имею в виду и джаз, и рок-музыку — строится именно на импровизации, именно на вариациях вокруг темы, просто эта тема либо была сочинена и приготовлена загодя, либо она родилась на глазах.

— *Сегодня в нашей передаче мы снова говорим о современной музыке. И то, куда нас увела беседа, как и сам предмет разговора — импровизация, как мне кажется, еще раз подчеркивает, что, говоря о музыке наших современников, мы не можем и не должны ограничиваться только проблемами творчества композиторов. Потому что она, эта музыка, неисчерпаема. Наша беседа задала для меня лично, и я надеюсь, что и для телезрителей, столько новых идей, что потребуется время, чтобы это все осмыслить. Спасибо Вам, Родион Константинович!*

— Я думаю, что, сказав Вам тоже спасибо, я должен добавить, что тема, которую мы сегодня затронули, и затронули ее только-только, буквально несколькими касаниями, она безбрежна и бездонна. Потому что импровизация — одна из самых больших основ творчества как такового, а в музыке она играла

и играет огромнейшую роль. И сегодня, когда действительно наш музыкальный рынок полон самой различной музыки — и классики, музыки сложной, современной, серьезной, и музыки джаза, и рок-музыки, — мне думается, что именно импровизация является той объединительной радугой, под которой могут все эти разные и где-то даже не очень взаимоприемлющие друг друга музыки найти общий язык. Поэтому мне бы хотелось, чтобы этот разговор был бы продолжен. Может быть, с другими моими коллегами, может быть, с музыкантами, которые работают в иных областях, в иных музыкальных жанрах, потому что вокруг импровизации может пойти разговор, который приведет, я в это верю, именно к консолидации наших музыкальных усилий на разных направлениях. Тогда бы это было замечательно. Спасибо Вам, Татьяна Александровна!

В передаче прозвучали:

Р. Щедрин

«В честь Шопена» для четырех роялей. Фрагмент.

Исполнители: Родион Щедрин, Николос Эконому, Чик Кория, Пол Гулда.

Импровизации:

Родион Щедрин и Чик Кория

Две импровизации на двух роялях.

Видеозапись с фестиваля «Мюнхенское лето».

Бени Гудмен (кларнет)

Тедди Вилсон (фортепиано)

Лайонел Хемптон (вибрафон)

Джин Крупа (ударные)

Элла Фитцджеральд (вокал)

Каунт Бейси (фортепиано)

Видеозапись с концерта памяти Л. Армстронга. США.

Давид Голощекин (скрипка)

Тетевик Оганесян (вокал)

Виктор Двоскин (контрабас)

Пятрас Вишняускас и Владимир Чекасин (саксофоны)

Видеозапись с фестиваля в Сочи.

ВСТРЕЧА ДЕВЯТАЯ

(эфир — октябрь, 1987)

Первое прочтение новой музыки

с Юрием Башметом

*с Олегом Виноградовым и Вахтангом Мачавариани
с Марком Захаровым о рок-опере «Юнона и Авось»
Алексея Рыбникова*

Эта передача еще раз повторяла уже опробованную трехчастную композицию, в которой каждая часть — отдельно снятая встреча, выстроенная как самостоятельный разговорно-музыкальный сюжет. Правда, с гостями, художниками разных специальностей, мы говорили об одной проблеме — первом прочтении новой музыки. Но все равно контраст частей этой телевизионной «сюиты» был велик — не только разные интерьеры, но и разные виды творчества, как и разные музыкальные жанры: концертная музыка, балет и рок-опера в драматическом театре.

Мы, естественно, искали средства для единства всей формы. Режиссер придумала общее вступление, дав «нарезку» из трех музыкальных номеров, на фоне которых шли титры передачи с заявленной темой. Телезрителю сразу показали, о чем пойдет речь, что дадут посмотреть и послушать, предлагая «остаться с нами». Кроме того, каждая часть переда-

чи предвлялась вступительным рассказом об ожидаемом диалоге — возле красного рояля с цветами («красивый» кадр — находка режиссера!). В нем тоже была своя «завлекалочка». Все это, как кажется, стало хорошей рамкой; объединившей интересный разговор и замечательный аудиовизуальный материал: музицирующий Юрий Башмет, Мариинский балет и бессмертный ленкомовский спектакль, который в тот момент советский телезритель еще не видел.

Вступление звучало так:

У каждого музыкального произведения в отличие, например, от живописного полотна или кинофильма есть два рождения. Первый раз оно рождается тогда, когда композитор ставит точку — подписывается на последней странице партитуры, что означает, что эта музыка уже обрела свою жизнь. Но второе рождение происходит только тогда, когда начинается жизнь в звуках, когда слушатель воспринимает это сочинение и выражает свое к нему отношение.

Таким образом, между композитором и слушателем находится еще одно звено. Это исполнители, призванные донести новое произведение до тех, кому оно предназначено, в том виде, как задумал автор. И потому сегодня, говоря о первом прочтении новых сочинений, мы будем беседовать не с теми, кто их писал, а с теми, кто создает их звуковое или зримо-звуковое воплощение.

История знает случаи, когда при первом исполнении великих произведений, шедевров, композиторов постигала неудача. Так в свое время провалилась «Травиата» Верди, провалилась «Кармен» Бизе, в Париже была освистана «Весна священная» Стравинского. И только потом — при следующих прочтениях — эти сочинения обрели бессмертие, которое позволяет и сегодня говорить о них как о величайших взлетах человеческого духа.

Наша передача — своего рода попытка заглянуть в творческую лабораторию музыканта-исполнителя, балетмейстера, режиссера — людей, которые, соприкоснувшись с новым

сочинением, созданным сегодня, искали путь к его воплощению. И поразительно, что при всем различии творческих манер и самих творческих задач, стоявших перед каждым, их искания во многом пересекаются. Мы проследим три типа выхода музыки к слушателю. Первый связан непосредственно с исполнительской деятельностью музыканта-инструменталиста. Второй — с рождением балетного спектакля, где музыка обретает дополнительное, «зримое» дыхание. Третий — с музыкой, живущей в сложной синтетической форме, где равно важны и ее звучание, и изображение, и слово.

Итак, первая страница. В ней вместе с нами о путях первого прочтения будет размышлять выдающийся музыкант, всемирно известный альтист Юрий Башмет.

с Юрием Башметом...

— Юрий, мы сегодня решились побеспокоить Вас на репетиции, потому что хотелось поговорить о проблемах исполнительских. Ваш оркестр «Солисты Москвы», с которым Вы только что работали, пока еще в своих программах больше внимания уделяет классике. А передача «Музыка наших современников» ориентирована на новые сочинения. Однако я думаю, что та проблема, которая волнует меня сегодня — первое прочтение новой музыки, интерпретация новой музыки, — она не знает временных границ и равно важна и по отношению к тому, что создавалось когда-то, к музыке прошлого, и к тому, что рождается вновь, каждый день. И учитывая, что Вы в своем лице объединяете и инструменталиста, и дирижера, то проблема интерпретации для Вас в Вашей деятельности является, вероятно, одной из важнейших. Что бы Вы могли сказать нашим телевизионным слушателям — каков он, этот первый шаг в соприкосновении с новым сочинением? Каким он Вам представляется?

— Очень сложный вопрос. Я думаю, он настолько сложен, как если бы заставить меня сейчас же ответить на воп-

рос: «Ты помнишь, как ты в детстве первый раз шагнул? Как ты сделал первый шаг?» И прежде всего сложность этого вопроса состоит в том, что одинаково не подойдешь к разным произведениям. И не только к произведениям, но также и к композиторам, представляющим различные стили в музыке.

— *То есть Вы каждый раз ищете особый ключ?*

— Совершенно верно. Но, Вы знаете, я даже больше того скажу. Я даже так скажу: каждый раз, когда я беру новое произведение, у меня создается такое впечатление, что я ничего не умею. Действительно. Я даже инструментально теряюсь, я не чувствую инструмент. И я думаю, что один из глобальных секретов этого парадокса состоит в том, что меня, в общем, так учили мои профессора и учителя. Благодаря им я к этому пришел. Главное — понимать, что вообще такое *музыка*. Музыка, говоря примитивным языком, начинается тогда, когда существует какое-то соотношение звука как такового, во всем объеме этого значения, звука, несущего в себе какое-то состояние, идею, если хотите, и местоположения этого звука во времени. И если так подходить к этому вопросу, то совершенно понятно, почему всегда есть ощущение какой-то неподготовленности.

— *И все-таки с чего начинается непосредственное вхождение в новый звуковой мир?*

— Прежде всего пытаешься проиграть с листа, насколько это возможно, произведение или часть произведения. И это само по себе во мне уже вызывает какое-то особое состояние — ассоциативный круг, что ли, который даже и словами не назовешь. Он уже сам начинает жить где-то там, незаметно. Тут, конечно, помогает и опыт, хотя он и небольшой еще, и профессиональные навыки. И вот тут-то нужно каждый раз всевозможные находки, эффекты (в общем, стопроцентные) суметь отбросить. Как будто ты в этом виде соприкоснулся с инструментом, со струной, с фразой

и так далее. Вы понимаете, о чем я говорю? Если бы это всегда удавалось делать, я думаю, что Вы бы сейчас разговаривали не со мной, а... с Рихтером! Подход, собственно говоря, всегда должен быть такой. С нуля.

— *Очень хорошо, что пошел разговор о подходе с нуля. А есть ли для Вас принципиальное различие между прочтением музыки, уже слышанной Вами, хотя Вы ее еще не играли — Вы берете сочинение, которое давно живет и Вам знакомо его исполнение, — и произведением, которое только что рождено, и Вы должны дать ему жизнь впервые?*

— Наверное, есть... Скажем, с детства я слышал какое-нибудь произведение, оно мне очень нравилось, но я никогда не соприкасался с ним вплотную, то есть не исполнял его. Тогда я это слушал и воспринимал, так сказать, чистым слухом, не обремененным какими-то традициями. Мне просто очень нравилась музыка. И вот, играя это произведение через сколько-то лет, выясняется, что как исполнитель я это делаю иначе. Может быть, хуже, я не знаю, а может быть, и лучше. Но иначе. Во всяком случае, когда я уже сам исполняю то, что мне когда-то нравилось в исполнении других, когда я сам начинаю работать над этим произведением, то делаю по-другому.

— *Вам специально хочется что-то изменить, как бы пойти своим путем, не повторять того, что уже было? Или это просто естественное состояние?*

— Вы знаете, я прошел лет шесть-семь тому назад тот период, когда я действительно пытался сделать что-либо оригинальное, то есть отличающееся. Думаю, что это была ошибка, но очень полезная. Потому что сейчас я убежденно могу заявить, что стремиться к этому совершенно не нужно. Это ошибка многих музыкантов вообще в мировом музыкальном исполнительстве. Поскольку в результате их творческий путь сужается, и часто даже теряются корни самого естества музыки. То есть та жизнь звука, о чем мы

говорили, теряет со временем свою первозданность, свой основной смысл.

— *А вот когда совершенно новое сочинение? То есть фактически даже вопрос о том, что нужно сказать свое слово, не стоит — сказать можно только свое слово. Причем, может быть, даже, что это — произведение, которое рождалось в процессе общения композитора с Вами как исполнителем. Каков ключ подхода к такому новому сочинению? От чего Вы отталкиваетесь?*

— Новые произведения играть легче, чем классические. По многим причинам...

— *Я думаю, что многие исполнители ахнут, услышав такое заявление. Многим кажется, что играть новую музыку — это невероятно сложно. Вот Чайковский, Бетховен, Бах — как все просто!*

— Нет, нет. Ну, во-первых, так: взятки гладки! Никто не знает, что должно было бы быть, если это сделать по-другому. То есть нет сравнения. В то же время в этом и есть сложность. Ведь что нужно широкому слушателю? Узнавая какую-нибудь знакомую тему симфонии Моцарта, ему уже приятно — что-то родное и близкое, где-то он это слышал, интонация какая-то своя. Он даже, может быть, и не осознает этого. Я говорю, естественно, про такого не очень подготовленного слушателя, очень широкого. А в новом произведении таких интонаций не будет. Поэтому сложность состоит в том, что нужно с первого захода суметь эту музыку донести до слушателя.

И еще, почему мне легче играть современную музыку. Это, видимо, уже из области каких-то ощущений, которые в словах трудно описать. Я думаю, что если композитор моих лет, или даже младше, или старше, но живущий, скажем, тоже в Москве, написал для меня произведение, например концерт для альта с оркестром (я не буду называть фамилию, не важно), — мы с ним, не замечая, дышим одним воздухом, вокруг одни и те же флюиды настроений, каких-то событий, побед, трагедий общечеловеческих...

— *Мироощущение близкое?*

— Конечно! И в этом смысле многое ему не нужно мне объяснять. И я могу что-то предложить ему. И он поймет меня. То есть вообще живущий композитор — это прелесть! Можно общаться.

— *Вот, например, Концерт для альты с оркестром Александра Чайковского. Мы сегодня в передаче его будем слушать — у нас пойдет фрагмент...*

— Это значительное произведение в моем репертуаре. По многим причинам. Во-первых, к вопросу, который мы сейчас поднимали, — это произведение, как говорит композитор, он писал не просто с посвящением мне, он писал его из расчета на мое исполнительское мастерство.

— *Я вспомнила возникшее сравнительно недавно (не помню, кто это написал) шутивное «жанровое обозначение» — «Музыка для Башмета с оркестром», имея в виду многочисленные сочинения, которые пишутся именно в расчете на Ваш исполнительский дар.*

— Может быть, это нескромно, но я должен сказать, что это исторически обусловлено. Потому что очень многие произведения классического репертуара также были написаны по просьбе конкретных исполнителей или для конкретных исполнителей. Она всегда существовала, эта взаимосвязь, обогащающая и композитора, и исполнителя. Совершенно замечательная связь. И в наше время мы можем играть произведения, написанные для нас, в эти же годы, в XX веке. А возвращаясь к концерту А. Чайковского, хочу сказать, что это произведение на своем этапе сыграло большую роль в развитии жанра концерта для альты в нашем отечественном композиторском искусстве.

— *А в чем кроется именно альтовая специфика в этом сочинении?*

— Во-первых, впервые, по моему общему ощущению, не существует скидки на то, что это альт. То есть там, где надо,

звучит полнокровный симфонический оркестр, вовсю играет фортиссимо, и в то же время альт — какие-то высокие ноты — слышен. Концерт написан с большим мастерством. Там есть замечательные лирические моменты, развернутая каденция, очень красивая, в которой происходит настолько мощный перелом состояния в развитии музыки, настолько мощный и неожиданный, что как раз он и уводит нас от каких-то драматических моментов к очень красивому лирическому эпизоду. Эта ломка поворачивает развитие всего концерта как бы вспять...

— *Когда писался этот концерт, Вы контактировали с композитором? Вы вносили какие-то коррективы в процессе его создания, или партитура легла перед Вами в готовом виде?*

— В готовом виде. Маленькие изменения потом были, но скорее из-за того, что я что-то там не мог исполнить, что-то упростил, а где-то, может быть, добавил. Но это не имело отношения к замыслу, не влияло на музыку. Вообще этот концерт написан очень эффектно. Кроме всего прочего, инструментально эффектно, ярко раздвинув диапазон альты.

— *А в чем, собственно, специфика концертного альтового музицирования? Помимо этого сочинения, я вспомнила еще другое, тоже современное — альтовый концерт Михаила Ермолаева (М. Коллонтай. — Т.К.), который Вами также исполнялся. В чем его особенность?*

— Концерт Миши Ермолаева тоже значительный концерт. Вообще практически все произведения, которые были написаны для меня или я волею случая был их первым исполнителем, были произведения хорошие. И совершенно разные. Вообще, если бы я сам не исполнял столько произведений отечественной музыки, я бы, наверное, и не знал, что в одном городе Москве или, скажем, в нашей стране существует так много различных композиторских течений. Такой потрясающий по широте диапазона калейдоскоп.

— Вы знаете, бытует мнение, конечно, такое полуубывательское мнение; что скрипка — это такой «брильянтный», виртуозный инструмент, а альт — скорее камерный, он создан больше для кантилены, для пения. Концерт Ермолаева начинается с большого монолога, когда слушатель наслаждается тонкостями практически сольного альтового музицирования. Не кажется ли Вам, что это звездный час струнного инструмента, когда ему не мешает оркестр, когда он может разлиться глубоко и полно?

— Тогда проще было бы сонату для альта соло написать и исполнять ее! Хотя концерт действительно красивый.

— А есть ли произведения советских композиторов, которые создавались уже в общении с Вами, когда Вы участвовали в процессе их рождения, когда автор с Вами советовался?

— Так писался концерт Баркаускаса. Он очень мне нравится, этот концерт. Когда композитор сочинял его, мы много советовались, беседовали. И по тому, какой эпизод может возникнуть вслед за этим, и даже по драматургии.

— Вы его тоже играете?

— Концерт Баркаускаса? Да, играл. А с остальными композиторами в основном контакт был такой чисто технологический: «Можно ли так сыграть?» — «Можно». — «Или нет, лучше вот такой вариант?» — «Тоже можно». Если же говорить о новых сочинениях для альта, из всех концертов, сонат, вообще всех произведений для альта, написанных уже для меня, я бы хотел особо выделить одно — Концерт для альта с оркестром Альфреда Шнитке. Я его уже сыграл в Амстердаме.

— Теперь мы все ждем его премьеру в Москве!

— Я надеюсь, что она состоится 23 мая (1987 года. — Т.К.), в день рождения моей мамы. Этот концерт я ждал десять лет. То есть за это время как раз появились те, о которых мы уже говорили, и я ведь не все называю. Концерт Шнитке я ставлю по исполнительскому ощущению на одну

плоскость с альтовой сонатой Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Со мной могут не соглашаться, но я считаю, что Концерт для альта Альфреда Шнитке — произведение просто гениальное! Работа над этой музыкой стала для меня подлинным наслаждением.

— *Вы говорите об этой музыке как о чем-то родном!*

— Вообще принцип вхождения в новое произведение — это попытка представить себе, примитивным языком, как будто я сам его сочинил. Когда я чувствую, что каждая нота и каждая фраза получают свое, оправданное уже мной значение, тогда я понимаю, что я готов.

— *А напоследок немного о другом. Вы с Вашим оркестром в основном играете классику. А есть у Вас планы и здесь поработать над современной музыкой, где бы Вы выступили уже как исполнитель-дирижер?*

— А как же. Конечно, есть.

— *А точнее?*

— Я хочу восстановить концерт Баркаускаса, который звучал однажды в Москве на очередной «Московской осени» и больше не исполнялся.

— *И исполнить его как солист со своим коллективом?*

— Да. Потому что мой коллектив — это не оркестр, это действительно ансамбль солистов. Профессиональный уровень каждого очень высок, и я должен сказать, что, когда я солирую со своим ансамблем, я, в общем, как-то раздваиваюсь. То есть я играю и с ощущением зала, который я вижу, и с ощущением профессионально строгого глаза за спиной. Такой замкнутый круг.

— *А что еще Вы планируете нового преподнести слушателю?*

— Существует очень хорошая «Камерная музыка» Эдисона Денисова для альта и струнного состава, произведение, которое обязательно буду тоже исполнять с моим коллективом. Кстати, еще о больших концертах для альта. Недавно состоялась премьера очень интересного концерта Эдисона

Денисова на фестивале в Западном Берлине, который он тоже для меня написал.

— *И Вы сыграли?*

— Да, я уже сыграл. И надеюсь, что в этом сезоне концерт Денисова прозвучит и в Большом зале консерватории в Москве.

— *То есть я не ошибусь, если скажу, что Вы принадлежите к энтузиастам нашей современной музыки и ее неутомимым пропагандистам?*

— Пусть это не скромно, но я с Вами соглашусь. У меня уже выстроилась очередь несыгранных произведений, потому что это требует слишком много времени.

— *Тогда от лица любителей современной музыки я хочу принести Вам благодарность, и мы с нетерпением будем ждать новых произведений, впервые исполненных Вами. Спасибо за встречу.*

с Олегом Виноградовым и Вахтангом Мачавариани...

— Балет «Витязь в тигровой шкуре» создавался в Ленинграде на сцене прославленного Кировского (Мариинского. — Т.К.) театра. Наш выбор пал на это произведение не случайно. Во-первых, оно принадлежит перу выдающегося современного грузинского композитора Алексея Мачавариани, причем это сочинение — плод долгих усилий и значительного труда композитора, еще до постановки оно уже было записано на пластинке и имело жизнь на концертной эстраде. Во-вторых, потому что путь этого произведения к сцене проложен не только музыкой, но в большой степени и шедевром Шота Руставели. Подобно тому как композитор искал музыкальный эквивалент бессмертной грузинской поэме, так же балетмейстер Олег Виноградов стремился найти свой ключ для сценического воплощения музыкального замысла. Готовясь к этой работе, он проявил себя не только чутким музыкантом, но и тонким художником, собственноручно создав эскизы

будущего балета. Он как бы нарисовал его, а затем воплотил свои рисунки в живой пластике сценического действия.

Спектакль необычен и очень сложен. Историю музыкально-сценического прочтения шедевра Шота Руставели, положенного на музыку Алексеем Мачавариани, рассказывают хореограф Олег Виноградов (О.В.) и дирижер, сын композитора, Вахтанг Мачавариани (В.М.), с которыми мы встретились в стенах их театра.

О.В. Создание спектакля проникнуто необыкновенной тайной. Законы создания любого произведения — театрального и музыкального — неподвластны никакой структуре, никаким предположениям, которые можно выстроить. Потому что сам по себе творческий процесс, он настолько сложен, что, кто бы ни пытался познать и проникнуть в глубь его, всегда откроет здесь для себя новые, неизведанные страницы. Это в общем-то коснулось и нашего спектакля.

Я стал слушать музыку. Не можешь начать работу, пока насквозь не пропитаешься этой музыкой. Только познав музыку, уже не забудешь о ней. Она должна быть частью тебя самого. Процесс ее воздействия на тебя должен идти постоянно, что бы ты ни делал. И вот когда это вошло внутрь меня, внутрь моих мыслей, то тут я попал в такую ситуацию, когда уже отказаться от этого балета я не мог.

В.М. Процесс создания музыки балета «Витязь в тигровой шкуре» был очень длителен. Я наблюдал весь этот процесс: композитор — мой отец — писал его долгие годы...

О.В. Прошу извинения, мне кажется, что именно на этой музыке Вахтанг и вырос. Когда он был маленький — музыка начиналась. Он рос — музыка создавалась, шло создание балета. И вот он вырос и как дирижер поставил свое первое произведение в театре.

В.М. Совершенно верно. Как сын автора и как наблюдатель всего процесса работы могу сказать, что целью отца,

когда он работал над музыкой, было, с одной стороны, написать совершенно современную партитуру, с использованием серийной техники, с использованием всех современных выразительных средств. А с другой стороны, задача была, конечно, создать грузинский балет, пронизанное грузинским духом музыкальное полотно.

О.В. Вот что интересно, когда я приступал к работе и еще не был знаком с музыкой, я больше всего боялся того, что музыка будет однозначно национальной. Но когда я познакомился с музыкой, она восхитила меня прежде всего тем, что эта национальная музыка была интернациональной. Она не сковывала постановщика и его замысел узконациональными мотивами. Она вбирала в себя всю многовековую культуру. И народа, и всех тех процессов, которые когда-то происходили. Понимаете?

Ставить это произведение было необыкновенно трудно, но и очень интересно. Прежде чем приступить к работе, мы стали делать рисунки, наброски. А когда нащупали канву, нам стало ясно, что сегодня это произведение необходимо зрителю. Потому что в сегодняшний век, век очень сложной, ритмизованной жизни, пронизанной громадной информацией, сложными процессами, которые происходят везде — и в науке, и в экономике, и в культуре, — в реальной жизни потеряно одно очень важное качество, пожалуй, самое большое качество — качество дружбы. Искренней, подлинной дружбы, которая должна иногда доходить до самопожертвования, до большой поэтической любви.

Ведь в поэме происходит невероятное, когда двое счастливых, красивых, знатных, богатых молодых людей — я имею в виду Тинатин и Автандила — живут замечательной жизнью, а в это время мимо них проходит несчастный, страдающий человек. Часто бывает, когда мы в жизни встречаем горе, встречаем беду, которую олицетворяет другой человек, мы думаем, что эта беда нас не касается. Она проходит мимо, и мы не принимаем в ней участия. Но здесь происходит дру-

гое. Герой находит в себе силы, чтобы заинтересоваться судьбой и горем незнакомого человека, помочь ему, даже ценой невероятных страданий, и это приводит к большим человеческим и духовным подвигам.

Я думаю, что наш балет, наш спектакль призывает всех именно к этому — к любви, к дружбе и к тому, чтобы мы могли бы ощущать мир в той красоте, в той прелести, в какой он на самом деле создан. Именно это — самое важное качество. Тогда, когда мы думали о балете, именно об этом балете, самой ценной для нас была категория красоты. Нам хотелось сделать этот балет красивым. Потому что именно в этом — главная задача искусства. Мне кажется, главным союзником этого процесса создания произведения искусства всегда должна быть красота.

с Марком Захаровым (в кабинете театра «Ленком»)...

«Он поражает, этот спектакль. Ухо слышит накал голосов, взгляд отмечает эффектные мизансцены. Перед нами настоящие драматические актеры, которые к тому же прекрасно поют и танцуют. Удивительно наблюдать парижан, выходящих из театра и напевающих мелодии этой рок-оперы, которые они еще не знали вчера и которые они уже никогда не забудут» — так писала газета «Пари суар» после гастролей в Париже Театра Ленинского комсомола со спектаклем «Юнона и Авось» Алексея Рыбникова по поэме Андрея Вознесенского.

Можно спорить, это рок-опера, как считает сам автор, или нет, как возражают некоторые специалисты. Для нас это не имеет значения. Для нас важно, что это музыкальный спектакль, задуманный композитором и воплощенный на драматической сцене режиссером Марком Захаровым.

Его создатели — люди, которые дали ему сценическую жизнь: артисты, которые поют, исполняя роли главных действующих лиц, и, конечно, сам режиссер, который, будучи «за кадром», своей волей и фантазией организует художественное

целое — движение, пластику, свет — все то, что дает нам зримое воплощение музыки. Как рождалось такое прочтение произведения Алексея Рыбникова и Андрея Вознесенского, рассказывает режиссер-постановщик Марк Захаров...

— Марк Анатольевич, в Вашем творческом багаже есть разные спектакли и киноработы. Разные по жанру. Но сегодня наша встреча связана с музыкой. Она — хозяйка разговора. И я знаю, что при огромных удачах в этих разных жанрах ошеломляющий успех и особая популярность, как мне кажется, связаны именно с работами музыкальными. Что это — случайность? Или это Ваше призвание? Потому что спектакль, о котором мы сегодня будем говорить, — это, может быть, самая музыкальная из всех работ, которые Вы делали.

— Знаете, может быть, развлечения у нас мало, может быть, наша индустрия развлечения отстает. Потому что наши музыкальные спектакли — это все-таки особый вид театрального развлекательного спектакля, несмотря на серьезную тематическую, идейную основу. Но, наверное, это связано и с общей ситуацией в театральной музыке, связано с некоторыми сложностями, которые испытывают наши театры оперетты и некоторые большие оперные театры. Ведь у людей есть громадная потребность в музыкальном зрелище. Громадная потребность. Потому что музыка и театр — две неотделимые стихии. И поэтому, когда нам удалось приблизиться — сначала с Геннадием Гладковым, позднее с Алексеем Рыбниковым — к решению проблемы современного музыкального спектакля на драматической сцене, оказалось, что он очень нужен людям, зрителям.

— Алексей Рыбников уже «Хоакина Мурьету» считал рок-оперой. Но как-то по-настоящему разговор о рок-опере пошел уже в связи с «Юноной и Авось». Когда Вы приступали к этому спектаклю, Вы чувствовали себя оперным режиссером?

— Ну, в чистом виде я, конечно, не чувствовал себя оперным режиссером. Никогда об этом не думал. Хотя мне хоте-

лось бы поставить когда-нибудь «Катерину Измайлову» — в этой музыке есть какая-то загадка энергетическая. Но я, постепенно осваивая наше сочинение уже на сценических подмостках, понял, что многие мизансцены, многие ситуации должны развиваться не по привычным театральным причинно-следственным связям, а в соответствии с музыкальной драматургией. Вот это очень важно. Правда, я не могу сказать, что это произошло впервые в «Юноне и Авось». Именно в постижении музыкальной драматургии и того, как режиссер должен работать с музыкальной стихией, «Юнона и Авось» в какой-то степени итоговый спектакль.

— *Ловлю Вас на слове. Значит, все-таки есть какая-то специфика работы над музыкальным спектаклем. Вы, как я себе представляю, должны дать зримую жизнь музыке. Вы выступаете еще и как композитор, но композитор музыкального зрелища. Так ли это?*

— Да. Необходимо найти какой-то эквивалент в пластике, в смене ритмов, во внутренней актерской энергетике. Ведь та энергия, которую мы ощущаем, но не видим и не можем измерить ничем, — это главная радость и волшебство театра. Вероятно, самое интересное — варьировать с этой психической энергией актерского организма, со световой партитурой, с движением мизансцены, с изменением сценографий и так далее. Тут много всяких нюансов, достаточно сложных, иногда загадочных, иногда уже хорошо нами разработанных, а иногда таких, которые мы только начинаем осваивать.

— *А что для Вас было принципиально новым именно в этом спектакле в плане прочтения музыки?*

— По сравнению, скажем, с «Хоакином Мурьетой», который родился в 1974 году на основе драматургии Пабло Неруды, это произведение — национальное русское, принадлежащее русскому поэту Андрею Вознесенскому. И это очень важно. Я не очень люблю иностранную, зарубежную

тематику, потому что очень боюсь соскользнуть на какие-то привычные иллюстративные штампы. И то, что это часть нашей российской истории, как и то, что это малоизвестный герой нашей истории, а сама по себе история такая и политическая, и человеческая, романтическая, — все вместе создавало какую-то особую радость в работе над этим названием, которое было подарено театру Андреем Вознесенским. Ведь мы сначала обратились к нему с другим (не важно каким!) названием. А он сказал: вот посмотрите мою поэму. И написал нам отличный текст новой пьесы.

— *Неужели музыкальный язык Алексея Рыбникова в «Юноне и Авось», его решение принципиально отличаются от того, что было в «Хоакине»?*

— Да, конечно. Потому что в «Хоакине» он был интересен, своеобразен, но все-таки в основе лежала чужая музыка.

— *А где же в «Юноне» русское прячется?*

— Русское здесь прячется и в стихии русского романа, который пронизывает музыкальную ткань. Есть и явное влияние великого Мусоргского — в некоторой (иногда) речевой непричесанности: известно, что Мусоргский искал, так сказать, «музыкальное переложение» богатств русского языка. Есть такие моменты, такие зоны и у нас в спектакле. Ну, есть и наша древность, наше ритуальное песнопение, к которому мы сегодня относимся свято, внимательно, понимая, что это часть нашей культуры, к которой нужно относиться трепетно. И Рыбников все это сумел организовать на основе современных ритмов, современного мышления, с элементами горячего рока, причем, по-моему, очень тактично, умело. И в результате вот из таких, казалось бы, несопоставимых вещей родился синтез (когда талантливо, тогда *синтез*, а когда неталантливо, тогда мы говорим *эклетика!*). Рыбникову удалось породить синтез неких музыкальных фактур, смешав и воссоединив их в единую какую-то «рыбниковскую» стихию.

— *Спектакль абсолютно музыкален. Но есть ли в нем какие-то эпизоды, сцены, которые для Вас особенно дороги в плане*

зрительных находок, в воссоздании собственно музыкального звучания?

— Вы знаете, есть какие-то вещи, которые я не могу до конца объяснить. Они мне больше и нравятся. Мы понимали, что это вхождение в какой-то пласт древней русской истории, что мы, так сказать, прикасаемся к ее химерам, к ее темным и светлым сторонам. Например, у нас там есть такое движение вертикалей с горящими огоньками, которое повторяется — то ли это бред, то ли это предчувствие, то ли это какая-то эмоция. Я даже затрудняюсь сказать. Правда, есть вещи, которые, может быть, мешают... Я помню, когда мы гастролировали в Париже, произошел случай. У нас есть такое место, когда часто стреляют в дирижера. Мне казалось, что это хорошая, понятная агрессия, которая иногда имеет место по отношению к каким-то творческим деятелям. И вот на каком-то уже тридцатом спектакле в фойе вдруг вышел плачущий ребенок с пожилой бабушкой, которая ему сказала: «Я не знаю, почему месье постоянно стреляет, но это настоящий русский язык, и ты как русский человек обязан досмотреть этот спектакль». И насильно повела его в зал. Я потом очень долго раздумывал, почему «месье постоянно стреляет», и один выстрел сократил из-за этого плачущего французского ребенка русского происхождения.

Но вообще мы проверяли спектакль в нескольких странах на разных зрителях и встречали удивительно единодушный прием. Рыбников здесь что-то угадал. Он угадал какую-то национальную основу и воссоздал ее в сочетании с очень современной агрессивной формой изложения.

— *Вы полагаете, что люди — зрители, слушатели — эту форму почувствовали? Поняли, что это русский спектакль, и именно так его воспринимали?*

— Поначалу, может быть, было некоторое недоумение — первая половина первого акта. Потом очень большой восторг. Особенно к концу.

— Я сейчас подумала — конечно, чтобы этой музыке дать зримую жизнь в театре, у Вас есть Ваши актеры. Но как решить проблему настоящей оперной формы? Ведь здесь есть и сольные эпизоды, как бы арии, и ансамбли, и хоры. Как актеры драматического театра с этим справляются? Они ведь тоже должны были дать музыкальную жизнь новому сочинению.

— Вы знаете, с тех пор как у нас появились микрофон и звукоусилительная аппаратура, мы столкнулись с таким феноменальным явлением: человек по своим вокальным и, может быть, даже артистическим данным уступает какому-то певцу с замечательным голосом, но сила его воздействия на аудиторию, амплитуда охвата превосходят оперного певца, который поражает техникой, и только. И драматический актер, я считаю, в каких-то формах современного музыкального сочинения имеет преимущество именно на сцене драматического театра.

— А Вам музыка где-нибудь мешала? Она не подавляла Вас?

— Она мешала некоторым зрителям, которые говорили, что мы ее слишком громко запускаем. И наш звукорежиссер продолжает работать над партитурой до сих пор. Но мне — нет. Я люблю эту музыку. Я, правда, не обладаю абсолютным слухом, не могу, к сожалению, ее спеть всю в уме. Но мешать — нет, нигде. Всегда, везде помогала.

— Вы знаете, сейчас много дискуссий между оперными режиссерами и музыкантами, суть которых сводится к тому, что режиссура «тянет одеяло на себя», что есть какой-то предел, за который она не должна выходить. Но вот в таком театре, как Ваш, режиссерская фантазия, казалось бы, не ограничена ничем?

— Есть предел, нет предела... Есть специфика. Все-таки в музыкальной ткани актер должен существовать по-другому. Почему, например, я боюсь пьес стихами? Потому что понимаю, что, если актер читает стихи со сцены, он должен существовать в каком-то ином градусе, в иной сфере даже

своего биологического режима. А иначе это будет зарифмованная проза. Я замечал, как читают артисты и сами поэты. Есть разница. Поэта увлекает какая-то музыка и какая-то форма. Я поэтому считаю, что в музыкальном спектакле режиссура может быть очень бурной, разнообразной, сочной. Способ существования актера не должен выстраиваться по аналогии с психологической драмой. Это какая-то другая форма существования. Внутри ее может быть очень много интересных, разнообразных построений, и актерских и режиссерских, но не должно быть прямой аналогии с драматическими спектаклями.

— Я сейчас подумала, что в рок-опере есть еще одна дополнительная сложность, которую не знает оперный театр. В самой музыке обязательно заложена стихия движения. Музыка требует пластического решения — это как бы «опера-балет». В какой степени перед Вами стояли эти трудности — решать такой спектакль «хореографически»? Не случайно был приглашен сильный хореограф.

— Вы знаете, нам повезло с Владимиром Васильевым. Он не просто хореограф, он, конечно, режиссер. Как, между прочим, и Рыбников, который изначально обладает режиссерским мышлением. Когда он начинает сочинять, у него организуется какая-то эстетическая формула будущего сочинения. Она может примыкать к какому-то художественному направлению или рождать и материализовать новое направление. А Владимир Васильев, наш прославленный актер балета и балетмейстер, подарил нам и чисто режиссерские находки. Мы работали в контакте и нашли некую неделимость — размыли границы между хореографией и собственно режиссерской мизансценой. И в этом неоценимый вклад Васильева. Кроме того, он понимал, что это не балетные артисты, что у них ограниченные возможности, и, применительно к особенностям их биомеханики, выстраивал свои очень эффективные и своеобразные танцы.

— *Васильев работал с артистами над пластическими деталями. Но музыка как бы взывает к непрерывному пластическому решению. Значит, Вам все-таки тоже надо было выполнять функции и режиссера, и хореографа, потому что последнее слово за Вами?*

— Наверное. Где-то чисто танец может перерасти в движение света, а движение света может перерасти в какую-то уже чисто человеческую мизансцену, которая опять может завершиться передвижением какого-то материального объекта или каким-то сценографическим изменением. Вы правы. Здесь надо было найти непрерывное движение или, наоборот, какую-то яркую неожиданную статику, что, в общем, одно и то же по результативности. Так совместными усилиями мы искали единый сплав всех компонентов этого спектакля.

— *Еще раз спрошу: а есть ли в этом спектакле эпизоды, которые Вам особенно дороги? Которые Вы принципиально считаете чем-то таким, что появилось в этом спектакле и никогда раньше не было, и что находка связана именно с этой музыкой, с музыкальной идеей?*

— Я очень ценю мысль, которая посетила меня неожиданно: Кончита в сцене помолвки, когда поняла, что становится женой Резанова, запела по-русски. До сих пор она ни разу не говорила ни одного русского слова, она испанка. А здесь произошел такой мгновенный фантазмагорический акт превращения в русскую православную верную жену, что она и подтвердила своим 35-летним ожиданием.

— *Как бы овеществленная метафора: они «нашли общий язык».*

— В общем, да. Были еще пиротехнические эффекты. Знаете, вода, снег, земля, огонь — это такие категории вечные, космические объекты Вселенной. К сожалению, наши пожарные в последнее время стали себя очень агрессивно вести. И мы вынуждены были отказаться от замечательных

эффектов, которые с удовольствием демонстрировали жителям Парижа, Афин, Будапешта, но вынуждены сейчас не показывать нашим зрителям.

— *А в своей режиссуре от чего Вы шли прежде всего? От исторического сюжета, от стихов Вознесенского, от фавулы пьесы или все-таки от музыки?*

— От музыки, конечно. Прежде всего. Музыка будоражила сознание. У меня были выстроены кое-какие умозрительные схемы. Некоторые вообще считают, что я режиссер, который с логарифмической линейкой все высчитывает. На самом деле это не так. Я как раз стремлюсь уйти от заорганизованности режиссерского построения и, просто слушая и вслушиваясь в музыку, начинаю фантазировать вместе с композитором, рассказываю ему, что мне представляется важным в этот момент на сцене. И как-то вот так рождается спектакль. От музыки.

— *Когда Вы работали, у Вас была фонограмма? Поскольку это рок-опера, то вроде бы изначально должна быть готовая фонограмма для постановки. Вы под фонограмму репетировали?*

— Не всегда. Какие-то кусочки были записаны. Но по моему, мы живьем играли всегда. Иногда концертмейстер один играл на рояле, а так обычно сценические репетиции шли с музыкантами.

— *А потом? Не было идеи пустить спектакль под готовую фонограмму?*

— Нет. Вы знаете, я еще раньше установил, что зритель это понимает. Оказывается, он ощущает, когда живая сиюминутная музыка рождается, а когда идет консервированный звук. Я даже не очень понимаю, как это происходит, но, видимо, кончается некий энергетический поток оттуда, со сцены. У нас есть маленькие вкрапления скорее шумового характера, есть и чуть-чуть фонограммы, но все определяющие вокальные и оркестровые куски играют живьем.

— Наверное, зритель-слушатель просто ощущает напряжение певца, который поет, видит его внутреннее состояние, переживание, волнение?

— Ну, хороший киноартист может это имитировать, на пленке это получается. Или на большом стадионе, где затруднен прямой контакт. В театре все-таки нет. В театре видно.

— У Вас в театре состоялось первое прочтение музыки Рыбникова «Юнона и Авось». Но, как понимаю, она не живет только в виде Вашего спектакля. Сейчас, например, кто-то поставил балет. Как Вам представляется вся эта ситуация?

— Наверное, хорошо, когда идет не в одном театре. Хотя возникает естественная ревность — мы все люди, значит, с недостатками. Некая суета сует иногда как-то действует нам на сознание. Но, с другой стороны, хорошо, что и другие люди как-то пробуют эту музыку материализовать. Я не видел балет, но видел спектакль в Будапеште. Он называется, по-моему, «Надежда», потому что слово «авось» не переводится ни на один язык...

— *Восхитительное слово!*

— Да, восхитительное слово, некая наша легкомысленная надежда на успех. В Будапеште он и называется «Надежда». Там Резанов такой русский барин в шубе, напоминающий некоторых опереточных героев прошлого, очень много хоругвей, икон, сплошные колокольные звоны и, как показалось, какая-то другая музыка, хотя я понимаю, что это та же самая музыка. Я с великим уважением отношусь к нашим венгерским друзьям, но все-таки мне их спектакль не понравился. Он тяжелый и такой псевдорусский.

— *Рок-опера не получилась?*

— А мы и с Рыбниковым решили, что это не рок-опера. Мы просто не придумали хорошего названия. Это какая-то разновидность современной музыкальной драмы, но не рок-опера. И на последних гастролях в Амстердаме знающие люди, авторитетные по музыкальной жизни Голландии, сказа-

ли, что это у нас «никакая не рок-опера», а просто такое своеобразное русское сочинение. Особое сочинение у Рыбникова получилось!

— *Как Вам с ним работалось?*

— Я очень рад, что встретился с этим человеком. Человеком таким непростым, сложным. С ним трудно работать. У него часто портится настроение. Он где-то даже по-своему капризен. Ощущение, что он постоянно остывает — только о чем-то договоришься, как снижается его активность. Но есть в его мышлении — постановочном, театральном мышлении — такое, чего я не знаю. Раньше мне всегда очень хотелось работать с единомышленниками. У нас даже есть такой культ единомышленников, мы говорим «театр единомышленников». Теперь я все чаще склоняюсь к мысли, что хорошо иметь единомышленника по каким-то основным, ключевым моментам, может быть, идейного, эстетического порядка. А вот настоящая художественная информация, она должна быть неповторима. И хорошо общаться с тем человеком, который может рассказать тебе такое, чего ты не знаешь, сделать такое, что тебе самому не придет в голову...

— *Такой процесс взаимного обогащения... А чем Вас, изначально драматического режиссера, обогатил жанр музыкального театра?*

— Другое отношение к режиссуре, к эстетике. Интересная задача — искать материализацию в музыке, даже не столько в музыке, тут можно соскользнуть на какую-то иллюстративность, а вот именно созидать спектакль, сочинять спектакль по законам музыкальной драматургии. Музыка очень подталкивает фантазию режиссера, актера, ну и, конечно, в случае удачи она дарит зрителям такой эмоциональный заряд, создает такую атаку, не в смысле громкости, а в смысле качества энергии, что это трудно сравнить с каким-то другим видом искусства.

— *То есть музыкальный спектакль, какой бы он ни был, на какую тему и в каком жанре, — он всегда праздник? В плане эмоциональном...*

— Не всегда, к сожалению. Но по идее он должен быть таким. Конечно, конечно! Это искусство праздничное. Хотя я боюсь упрощенных суждений. Не все так просто, и не все можно проглотить сразу. Я думаю, что в современном спектакле должны быть какие-то такие зоны, которые могут быть сложны для восприятия и требовать каких-то встречных зрительских усилий. Это только хорошо.

— *А зритель в музыкальном спектакле думает или он только эмоционально воспринимает?*

— Я считаю, что он думает и существует еще в каких-то параметрах как человек, увлеченно слушающий симфонию. В консерватории ведь он не только слушает музыку, он еще и погружается в какой-то сложный поток своего сознания и подсознания. Здесь начинает очень сильно работать подкорка. Она дарит какие-то интересные суждения, видения и импульсы.

— *Спасибо за встречу, Марк Анатольевич.*

В передаче прозвучали:

А. Чайковский

Концерт для альты с оркестром. Фрагмент.

Солист Юрий Башмет. Дирижер Владимир Федосеев.

А. Шнитке

Концерт для альты с оркестром. Фрагмент.

Солист Юрий Башмет. Дирижер Геннадий Рождественский.

Д. Шостакович

Соната для альты и фортепиано. Фрагмент.

Исполняют Юрий Башмет и Святослав Рихтер.

А. Мачавариани

Балет «Витязь в тигровой шкуре». Фрагменты.

Постановка Ленинградского театра им. Кирова (Мариинский театр).

Балетмейстер Олег Виноградов. Дирижер Вахтанг Мачавариани.

А. Рыбников

«Юнона и Авось». Фрагменты спектакля.

Постановка театра «Ленком». Режиссер-постановщик Марк Захаров.

ВСТРЕЧА ДЕСЯТАЯ

(эфир — март, 1988)

Портрет музыканта и друга на фоне времени

*с Гией Канчели
с Джансугом Кахидзе
с Робертом Стуруа
с Георгием Алекси-Месхишвили*

*с Гией Канчели
(дома в Тбилиси)...*

— Гия Александрович! Я очень рада, что мы приехали снимать передачу о Вас и Вашей музыке сюда, в Тбилиси. Что наш сегодняшний разговор идет в том самом кабинете, где в основном протекает работа, ведь кабинет, в котором пишется музыка, он уже в своих стенах содержит нечто такое, что невосполнимо. Что мы находимся среди Ваших любимых вещей, картин, грузинских цветов. Что мы погружаемся в особую ауру, которая существует в каждом доме, она не поддается разуму, но очень остро воспринимается чувством. И это как раз та тональность, которая соответствует моему восприятию Вашей музыки.

— Татьяна Александровна, мне тоже очень приятно, что Вы находитесь сейчас в Тбилиси у меня дома. Но я хочу сразу же сказать, что мне очень трудно бывает говорить о музыке вообще и тем более о музыке своей. Особенно мне будет трудно

говорить после такого вступления, которое я сейчас услышал. Я бы очень не хотел выглядеть человеком, который рассуждает о музыке таким безапелляционным, уже имеющим на это право тоном. И я хочу заранее принести свои извинения, если мои ответы будут несколько странными и, может быть, вызывающими разные мнения.

— *Спасибо. Хотя наша передача посвящена Вашей музыке, мне хотелось бы начать нашу беседу с разговора об искусстве вообще. Я вспоминаю известную мысль Достоевского, что «красота спасет мир». Слушая Ваши сочинения, у меня эта мысль тоже возникала не однажды. Наверное, потому, что для многих художников сегодня идея красоты, на которую, может быть, бывает единственная надежда как на спасение мира, очень важна. И мне кажется, что она важна и для Вас.*

— Знаете, это прекрасно сказано, что красота может спасти мир. Но кто спасет красоту? Я тоже часто думаю о том, что красота может спасти мир, и мне кажется, что, как ни странно, она всегда бывает хрупкой, возвышенной, не очень сильной и, несмотря на это, побеждает. Побеждала всегда. И надо надеяться, что будет побеждать и в будущем. Но мне кажется, что сейчас настало время, когда огромное значение имеет именно тот вопрос, который родился у меня после того, как я услышал Ваш вопрос, — а кто спасет красоту? Красоту должны спасать люди. Все люди. Может быть, дети, о которых я так много последние годы думаю. Те дети, которые подрастут и будут лучше нас, умнее нас, терпимее. От них очень многое зависит в будущем. Это во-первых. Во-вторых, дети никогда ни в чем не бывают виноваты. Но потом, когда они взрослеют, что-то происходит. Только, ради Бога, не подумайте, что я уверен в том, что искусство в таком чистом виде может спасти мир от катастрофы! Оно только может помочь этому спасению. Я, кажется, несколько отклонился?

— *Нет, нет. Я думаю, что это как раз то, о чем говорит Ваша музыка и что волнует Вас как художника. Сегодня в грузинской культуре, в грузинском искусстве идут процессы,*

которые во многом тематически пересекаются: хрупкость красоты, хрупкость человеческой жизни, незащищенность детей, с одной стороны, а с другой стороны, невероятная сила человеческого духа и сила той же красоты, искусства, которые, по существу, и дают нам возможность жить и надеяться. Вы сказали, что сейчас много думаете о детях. И действительно, вчера мы здесь в Тбилиси были в оперном театре и смотрели Ваш спектакль, в котором главное — дети. Он называется «Музыка для живых». Что представляет собой это оригинальное сочинение?

— Очень часто мне задают вопрос, опера это или нет. И я не могу ответить на этот вопрос, потому что я не знаю, что такое опера. Я знаю только одно, что спектакль, который мы поставили, осуществить возможно только на сцене оперного театра. Потому что нужен большой оркестр, нужен большой хор, нужны солисты, нужен балет. Как Вы прекрасно понимаете, такие возможности есть только в оперном театре. И мне бывает очень странно, почему именно в том театре, где существуют все предпосылки для того, чтобы экспериментировать, ничего не бояться — в оперном театре, — эти законы забыты.

— *Я бы хотела, чтобы наши телезрители и телеслушатели знали, что первоначальное рабочее название этого произведения было «Арс музыка»...*

— По-грузински так называется и сейчас. Русское название несколько иное. Потому что слово «арс» имеет двоякое значение. «Арс» по-грузински «есть». И в то же самое время на латыни это — «искусство».

— *Значит, по-грузински Ваша опера называется...*

— «Есть музыка».

— *И в чем идея?*

— Идея? Произошла всемирная катастрофа, и опера начинается с того, что после этой катастрофы несколько выживших детей, бездомных, беспризорных, не зная ни одного языка, не зная, кто были их родители и так далее, должны продолжать жить.

— *То есть фактически спектакль, который открытым текстом говорит о трагическом — мы наблюдаем людские страдания, и мысль о возможной гибели здесь как бы доминирующая, — этот спектакль предстает как гимн жизни и искусству?*

— Гимн жизни? Мне это очень приятно слышать. Я помню, когда этот спектакль был поставлен и в Тбилиси из Москвы приехали наши с Вами коллеги, то была высказана мысль, что мы немножко ударились в пацифизм. И это для меня было очень странно услышать, что мы, создавая этот спектакль, могли показаться пацифистами. Я в этом ничего плохого не вижу, но мы об этом не думали. Мне кажется, что в этом спектакле, когда главными героями произведения являются дети — дети могут только просить, и дети еще умеют как-то необычно мечтать, — в этом спектакле, особенно в финале этого спектакля, не могло быть каких-то открытых призывов и плакатности. И если у Вас создалось иное впечатление, а мне кажется, что оно не только у Вас, то это очень приятно.

— *Наверное, воспитание искусством — это тот путь, в котором человечество сейчас нуждается. Как с детьми. Можно говорить ребенку: «Не трогай огонь, ты обожжешься!» Но, вероятно, для того чтобы понять, он должен, к сожалению, один раз его коснуться. И художники сейчас стали нам показывать такое, чтобы стало страшно (вроде бы фантастика, но...), чтобы мысль, которая волнует тех, кто «впереди», дошла до всех. Ведь Ваш спектакль дидактичен. Но он дидактичен в той мере, в какой дидактична любая притча. Она должна довести идею до всех, кому предназначена. Я читала Ваше сравнение с притчей и подумала, что сейчас такой ошеломляющий всемирный успех имеет «Покаяние» Абуладзе, и это тоже притча. Мы вдруг приходим к тому, что жанр притчи стал сегодня необычайно актуальным. Почему?*

— Мне кажется, что искусство не может прямо преподносить идеи (я опять возвращаюсь к плакатности). Оно все-

гда должно искать несколько иные пути. И может быть, в таком случае притча является самой мудрой формой для того, чтобы выразить свое отношение и к прошлому, и к настоящему, и, если хотите, к будущему.

— *Потому что она дает возможность домысливать?*

— Мне кажется, что притча может быть преподана на высоком уровне в том случае, если слушатель или зритель во время соприкосновения с этим искусством забывает о том, что это притча, и попадает в какой-то реальный мир.

— *Сейчас в Тбилиси — мне очень приятно сказать об этом в нашем разговоре — в Театре имени Руставели, которым руководит Роберт Стуруа и в котором Вы принимаете постоянное творческое участие, состоялась премьера «Короля Лира». Перед нами Шекспир, бессмертная трагедия, классика. Но на спектакле у меня возникло ощущение, что создана еще одна притча, которая позволяет проецировать идеи шекспировской трагедии на сегодняшний день. И режиссура, и художественное оформление прекрасного художника Месхишвили, и музыка, вся звуковая партитура, — вместе создают такую единую симфонию. Мое восприятие соответствует тому, что вы задумали как мастера?*

— Вы знаете, вчера я имел беседу с несколькими критиками, которые сейчас находятся на семинаре в Тбилиси. Они все также высказывали свои соображения по поводу вчерашнего спектакля «Король Лир», и все эти высказывания были не похожи друг на друга. Но, мне кажется, в каждом высказывании, так же как и в Вашем высказывании, — своя правда. И я опять хочу вернуться к тому, как это прекрасно, что эти высказывания различны, не похожи одно на другое. А вообще я думаю, что Шекспир — это как Бах. Нечто грандиозное, непонятное. И вот когда имеешь дело с таким гением, и когда сценически воплощает человек такого дарования, как Роберт Стуруа, или, предположим, это делает Питер Брук или еще какой-нибудь крупный режиссер, то мне кажется, что они становятся как бы соавторами этого гения.

— Многие Ваши идеи по сути своей театральны, и, вероятно, потому у Вас такой глубокий союз с Робертом Стуруа. Но они в не меньшей степени и кинематографичны. И я хотела бы еще одно режиссерское имя произнести, с кем связана Ваша творческая жизнь, — это Георгий Данелия. В союзе с ним создавались картины, которые носили не только такой космический характер, как последняя, очень своеобразная притча «Кин-дза-дза», но и картины, которые стали символом грузинского характера. Прежде всего «Не горюй!», несмотря на негрузинскую (французскую) исходную фабулу, эта картина очень точна по настроению, и, конечно, «Мимино». Это как бы другой Канчели с точки зрения музыки, и в то же время мне представляется тот же. Как Вам видится Ваше творческое содружество с Данелия? Что Вы ищете с ним, когда творите совместно?

— Мне кажется, что в основном ищет он. Потому что хозяином положения является он. А я в таком вспомогательном звене нахожусь и стараюсь ему помочь. Я считаю его выдающимся режиссером. Я очень люблю фильм «Не горюй!», но я также очень люблю фильм, который делался не со мной, а с Андреем Петровым, — «Осенний марафон». Этот фильм я тоже считаю вершиной творчества Данелия и вообще нашего кинематографа. Мне кажется, что основное значение имеет не то, какую музыку и с каким трудом я пишу для его фильмов, а общение с этим человеком, с этой личностью.

— А почему с трудом?

— Он трудный очень. В работе. Он мучительно работает, мучительно снимает, хотя у зрителей потом это не вызывает такого чувства. Мне кажется, что искусство тогда бывает самым высоким, когда это мученичество в конечном итоге незаметно. Произведение искусства является плодом именно мученичества. Потому что другого я не мыслю, как может родиться истинное произведение искусства.

— Вернемся к Вашей музыке. Я хочу вспомнить еще одно Ваше произведение, уже не связанное с театром, которое, как мне кажется, вписывается в ту же художественную линию, что и спектакли. Это сочинение симфоническое, точнее, вокально-симфоническое и называется «Светлая печаль». Есть, видимо, какая-то закономерность в его появлении рядом с «Музыкой для живых», как и в том, что в театре поставлен именно «Король Лир», а не другое сочинение Шекспира. Их роднит тема незащитности слабого, который нуждается в спасении, в покровительстве, а кто это — дети, старики (не случайно эта параллель проводится всегда — старики и дети) — не столь существенно. И мне показалось, что и по музыке эти три сочинения, созданные для музыкального театра, для театра драматического и как чисто концертная вокально-симфоническая форма, вписываются в русло одной художественной идеи. Я права?

— Я думаю, что да. Наверное, эта тема сейчас волнует людей, работающих в искусстве, во всем мире, во всех странах. И сочинение «Светлая печаль» было написано мной по заказу оркестра «Гевандхаус». Впервые оно было исполнено в этом оркестре, в Германии. Пели немецкие дети. Но они пели и о своих давнишних сверстниках, которых, к сожалению, давно нет в живых, и о наших детях, которые погибли во время Отечественной войны. Мне захотелось написать сочинение о погибших детях всех национальностей.

— В Ваших произведениях, в частности и в «Светлой печали», и в «Музыке для живых», и в «Короле Лире», который поставлен на грузинской сцене, не единственный язык использован. У Вас есть интерес к тому, чтобы одновременно привлекать разные тексты. В «Светлой печали» идут афористические фразы-символы из Гете на немецком языке, из Шекспира на английском, из Пушкина, естественно, на русском языке, из Галактиона Табидзе на грузинском. И в опере есть фрагменты итальянские, и тоже есть какое-то движение языков, поскольку

ку главная идея — «Быть или не быть?» — из Шекспира, она интонируется по-английски, в оригинале. И в «Лире» тоже. Зачем это?

— Я только что говорил о том, что «Светлая печаль» посвящена всем детям. Может быть, можно было бы продолжить и выбрать несколько фраз на французском языке, на итальянском языке, но я просто ограничился русским, английским, немецким и грузинским.

— А в опере?

— А в опере, несмотря на то что эта опера многоязычна, там текст не имеет почти никакого значения. То есть все должно быть понятно без того, чтобы вслушиваться в то, что поют. И поэтому в первом акте использована только одна фраза Шекспира, а все остальное поется на шумерском, ныне уже не существующем языке. Я обратился к специалисту по этому языку здесь, у нас в Грузии, и выбрал слова, которые имеют чисто фоническое значение, которые не связаны мысленно друг с другом. И понял, что, когда на шумерском языке поют грузинские дети, он кажется грузинским, когда на шумерском языке поют польские дети, он может показаться польским языком и так далее... И я помню, что после премьеры мои соотечественники говорили: «Скажите, пожалуйста, дети поют по-грузински, но мы не поняли слова». Здесь не обязательно понимать, даже не то что *не обязательно* — не нужно понимание этих слов!

Очень давно я где-то прочел, что в театре «La scala» из спетых десяти слов итальянцам бывают понятны три-четыре, а остальное не понятно. И всё доходит. А что касается моего восприятия, то в оперных театрах я никогда не понимаю, о чем поют, хотя язык бывает, предположим, русский или грузинский. Я понимаю какие-то отдельные слова, но не полностью. Наверное, и не нужно, но меня это почему-то всегда раздражало и раздражает. Поэтому мы с Робертом Стуруа решили здесь отказаться от языкового барьера.

— К слову, об оперном театре. В Вашей «Музыке для живых» идет спектакль в спектакле. Стилизация. Причем в качестве модели Вы избрали итальянскую оперу. Почему? Что для Вас этот символ — итальянское *bel canto*?

— Я опять хочу вернуться к тому, с чего начался разговор между нами, когда Вы говорили о красоте. Невольно, когда говоришь на оперном языке, возникает оперная интонация, которая так красива...

— То есть *bel canto* для Вас — модель красоты, идеал красоты?

— В жанре оперном — да. Но появление итальянской оперы в нашем спектакле неоднозначно, оно имеет несколько смыслов. Одно значение — это какая-то красота, которая если будет утеряна, то это будет ужасно.

— Вы знаете, я сравнительно недавно посмотрела фильм Феллини «И корабль плывет», идеи которого в чем-то близки концепции Вашей оперы: беспощадность войны, реальности и абсолютная красота итальянской оперы, музыки *bel canto*, трагически неуместной в современном жестоком мире. Вы не находите?

— К сожалению, я этот фильм не видел. Но я уверен, что этот фильм несколько иной, и это еще раз подтверждает, что существуют, должны существовать разные пути и разные идеи...

— Пути воплощения одной идеи?

— Да, разные пути воплощения одной идеи. А если эти пути будут схожи, если они будут одинаковы, то, мне кажется, накал снизится. Идеи могут быть преподаны по-разному.

с Робертом Стуруа

(на репетиции в Театре им. Вахтангова в Москве)...

— Роберт Робертович, для людей театра рядом с именем композитора Канчели невольно возникает имя режиссера Сту-

руа. Ваш творческий союз имеет уже большую историю. А что для Вас значит музыка Гии?

— Вы знаете прекрасно, я не буду об этом говорить, какую большую роль играет музыка Гии в наших спектаклях. Иногда, может быть, даже определяющую, основную в этом виде искусства. Мы зачастую просто не обсуждаем, какая музыка мне нужна, в каком месте и какого характера. Мы понимаем друг друга на телепатическом уровне.

— Родство душ?

— Может быть, это очень примитивно звучит, но когда я впервые с ним познакомился — это было где-то в начале 60-х годов или даже раньше — и он дал мне послушать «Largo и Allegro», меня это сочинение потрясло. Если слушать сегодня, после его последних сочинений, оно, может быть, покажется даже несколько наивным, но тогда на меня сильно подействовало. И, как ни странно, предопределило его дальнейшее развитие: эта контрастность, двухчастность — такое размышление о серьезных, я бы сказал, моральных категориях, и вдруг в этом же «герое» возникшее противоборство добра и зла или борьба за какое-то очищение... Его музыка очень эмоционально воспринимается зрителями и слушателями.

— Она Вам нужна как камертон? Как сила, которая создает эмоциональный ток в зале?

— Да. Эта музыка раскрывает суть происходящего на сцене. Те скрытые мысли или эмоции, которые по тем или иным причинам мне, режиссеру, не хочется обнажать прямолинейно. Она иногда заменяет подтекст, иногда — действие. И, что самое главное, как мне кажется, вообще музыка Гии несет в себе какой-то характер нравственности.

— А Вы с ним спорите? У Вас бывает несогласие?

— Есть, как нет! Как всем людям искусства, очень трудно бывает расставаться с каким-то любимым куском. И я спорю с ним так же, как он со мной спорит. Он может, допустим, сказать, что ему не нравится та или иная сцена, я

призадумываюсь и выкидываю. Так же как, допустим, в этом спектакле мне понравилась песня, то есть мне понравилась тема, но не в исполнении женского голоса. И эта тема осталась, но не в живом человеческом исполнении. Так что эти взаимные споры тут же завершаются, потому что мы сами убеждаемся, правы мы или нет.

— *А как Вам вообще видится, помимо Гии Канчели, роль музыки в драматическом спектакле? Я смотрю, что сегодня большие драматические режиссеры очень увлечены музыкальным театром. Вы ведь тоже пришли в оперный театр? Так вот что для Вас вообще музыка в театре?*

— В драматическом театре, я думаю, если так примитивно, схематично сказать свою идею, это то, что не могут сделать ни актер, ни художник, ни режиссер. Музыка как бы заменяет ту сторону спектакля, которая скрыта, — то, что не хочется сказать ни словами, ни в действии, ни в пластике. А что касается оперного театра, то там совершенно другие задачи. Я их не смогу до конца определить, но по опыту моих постановок в оперном театре, особенно оперы Гии Канчели, мне кажется, что там режиссер, скорее, старается раскрыть музыку, саму музыку. Так, если в драматическом театре Гия старается раскрыть мысль спектакля, суть идеи, то здесь, наоборот, я стараюсь. В оперном театре я более скромную позицию занимаю и стараюсь в актерах, в пластике вместе с художником раскрыть то ценное, что есть в музыке того или иного композитора в каждом конкретном случае.¹

— *Когда Вы работаете над драматическим спектаклем, Вы, вероятно, даете какое-то задание, какие-то идеи. Какие-то импульсы все-таки идут от Вас. А когда Вы работали над оперой «Музыка для живых», партитура была готова? Или под воздействием работы с Вами и Ваших режиссерских идей в произведении тоже рождались какие-то новые вещи, ранее не предвиденные?*

— Вы знаете, вообще-то у меня не очень хорошая память, но если она мне не изменяет, а в данном случае такого нет, партитура не была готова. Но клавиш был полностью сделан, и если были какие-нибудь минимальные изменения, то это было за счет, допустим, чисто технологических моментов — надо было усилить сцену, ритм, то есть чисто внешние аспекты вмешивались в нашу работу. А что касается сути, то либретто к этому спектаклю написал я, поэтому я уже дал импульс Гие. Хотя первоначальный импульс я получил от него: он сказал, что ему надоело писать симфонии, что он сейчас хочет написать произведение, которое не будет похоже на симфонию. Он представлял, что в нем будут дети — детский хор, и попросил меня что-нибудь придумать. Когда я был на гастролях с театром во Владивостоке, у меня, исходя из этих детей, родилась идея, которую я потом развил. И за месяц написал либретто, которое выслал ему в Рузу (*Дом творчества композиторов. — Т.К.*).

— Вам не кажется, что эта опера очень близка симфониям Гии? Что, по существу, это тоже симфония Канчели, только реализованная в пластике, движении, в цвете, с голосами?

— Я думаю, да. Потому что она не носит обязательных в нашем сознании качеств оперного произведения. Она — скорее симфония, можно назвать — «ораториальная». Сейчас мне сложно делать музыковедческий анализ, но... Да, она действительно похожа скорее на музыку вообще, которая течет и слегка занимается, допустим, сюжетом или действием. Хотя там есть один дивертисмент, который многие называют пародией на итальянскую оперу, а для нас это какая-то ностальгия по тому, что исчезло или исчезает.

— То есть для Вас итальянская опера — это образ прекрасного?

— Прекрасного, что было создано в XIX веке, — самой итальянской оперы.

— И Вы не стремились к ироническому аспекту?

— Вы знаете, он здесь, конечно, есть. Он возникает сам по себе. На фоне происходящих ужасов в мире люди вдруг занимаются таким прекрасным искусством — конечно, это само по себе иронично звучит. Тем более в нашей опере взята еще большая контрастность: действие происходит уже после атомной войны, и в данном случае итальянская опера вызывает какую-то грустную иронию. Но у нас не было цели пародировать ее или издеваться, хотя многие так восприняли.

— *Ваши три последние работы с Гией, близкие по времени, — опера «Музыка для живых», затем «Король Лир» в Вашем театре и на выходе «Брестский мир» в Театре им. Вахтангова в Москве. И по эпохам, которые представлены в каждом из этих произведений, и по стилистике, и по жанру вроде бы они должны быть совершенно различными. Но в них ощущается близкая звуковая концепция, звуковая драматургия. Это так?*

— Что-то общее, может быть, есть. Но часто нам, особенно людям театра, ставят в упрек то, что мы повторяемся. Актерам ставят в упрек, что они одинаковы в разных ролях, что их узнать очень легко. Мне кажется, что это какие-то пережитки или какие-то очень неверные взгляды на актерство, на режиссера или композитора. Потому что если мы с радостью вдруг узнаем произведение, которое раньше не слышали, и говорим, что это Бетховен или, допустим, Шопен, то мы этим гордимся. Когда же зрители приходят в театр и говорят, что это Гия Канчели, то это как бы ставится нам в упрек.

— *Нет, я имела в виду не это. Я думала, что есть, видимо, в этих произведениях какие-то философски-нравственные моменты, которые, может быть, заставляют идти схожими путями...*

— Может быть, это было какое-то мое намерение или было очень глубоко в подсознании. И когда мы ставили оперу или делали спектакли, мы не знали, что у нас получится. Мы оба, по-моему, работаем достаточно спонтанно.

с Георгием Алекси-Месхишвили
(в мастерской художника в Тбилиси)...

— Ни для кого не секрет, что сегодня в современном театре спектакль рождается усилиями многих. Режиссер, композитор, сценограф нередко становятся не просто соавторами, они становятся частью художественного целого. В какой мере Вы в своем творчестве, когда совместно работаете со Стуруа и Канчели, друг на друга влияете?

— Если говорить о нашем содружестве и о музыке Гии Канчели, то уже в течение многих лет мы работаем вместе. И как-то думая сейчас об этом, понимаю, что его музыка обладает одним очень важным свойством, тем более для театра. Она всегда очень точно отражает и замысел режиссера, и общее решение спектакля, и драматургию. И еще Гия обладает особой гибкостью в процессе работы, потому что для него нет любимой мелодии, нет любимого куска, он согласен, если нужно для дела, переделать в ту же секунду, в тот же момент, проработать над своей музыкой всю ночь. Это также касается и всего процесса нашей работы. Для нас нет «запретной зоны» — вот это моя работа, это работа композитора, это — режиссера. Мы всегда не то что вмешиваемся, а стараемся дать совет. Иногда мой совет влияет на какую-то часть творческого процесса (свет при просмотре декораций тоже влияет). У нас такая гибкая система работы, что ни одна деталь не охранена, не узаконена, все может меняться. И вот из всего этого у нас получается такая взаимосвязь режиссуры, музыки, стенографии и актерского мастерства.

— Вы сказали, что знаете характер Гии. Я увидела одну Вашу работу, которая висит у него дома, — прекрасный портрет. Так вот насколько его личность соотносится с тем, что читается на портрете?

— Вы знаете, я обычно делаю много портретов. Но я делаю портреты только тех людей, которых я давно знаю,

которых я очень долго наблюдал и люблю. И вот в портрете Гии я хотел сказать: в его характере, в его облике есть какая-то двойственность. Внешне он такой человек энергичный, очень общественный. Но, с другой стороны, очень внутренне замкнутый, очень легкоранимый. У него есть одно качество характера, которое мне очень нравится. При сегодняшней жизни, при дипломатичных отношениях между людьми он отличается большой нетерпимостью. Понимаете? Если он любит человека, он любит его до конца, если не любит, то он это активно выражает. У него равнодушного состояния нет никогда. И, Вы знаете, какое-то равновесие существует между его личностью и творчеством, потому что и в жизни у него есть моменты, которые его иногда мучают, и ему трудно их разрешить, и есть вещи, от которых ему приходится отказываться, о чем он очень сожалеет. Что любит и что ненавидит — все это, по-моему, очень сильно отражается в его музыке.

— *Это единственный раз, когда Вы его писали?*

— Я рисовал его много раз. Когда мы готовили «Музыку для живых», мы были в Дилижане (*Дом творчества композиторов. — Т.К.*). Он писал музыку, а я делал очень много набросков каких-то кусков декораций. И там я сделал очень много набросков Гии Канчели. И потом мне захотелось сделать его портрет, такой большой живописный портрет. Это пока один, который я сделал, но я надеюсь, что еще смогу. Узнаю его еще глубже и еще сделаю его портрет.

— *Мы видим за спиной Вашу новую работу, она тоже театральная?*

— Отчасти она тоже театральная. Потому что это эскиз, вернее, не эскиз — это уже роспись, а эскиз вот тут лежит, роспись для нашего грузинского детского театра. Это большая работа, последние месяцы я ее делаю. И наверное, следующая работа будет такая же — еще большая роспись для Театра Руставели.

с Гией Канчели

(на стройке нового концертного зала)...

— Гия Александрович, где мы?

— Сейчас мы находимся в будущем храме серьезной музыки. Этот концертный зал строится по инициативе Джансу-га Кахидзе. Я намеренно сказал о том, что здесь будет звучать только серьезная музыка — симфоническая, хоровая и камерная. В этот зал придет новое поколение, придут молодые люди. И говоря об этом, я сейчас невольно думаю о той ожесточенной борьбе, которая развернулась на страницах нашей прессы, на телевидении, о том, что серьезная музыка теряет слушателя, о том, что поп-музыкой, рок-музыкой увлечена большая часть нашей молодежи. Конечно, эти споры, эти разговоры нужны. Мы очень много говорим о молодых людях, которым шестнадцать, восемнадцать, двадцать, двадцать пять лет, и порой забываем о тех детях, которые в будущем станут теми молодыми людьми, с кем мы сейчас ведем этот спор. Мы забываем о том, что происходит в наших детских садах, что происходит в наших среднеобразовательных школах, кто и как приобщает к красоте, к искусству маленьких детей. Мне просто хотелось бы пожелать, чтобы мы хотя бы половину того внимания, которое сейчас уделяется молодому поколению, уделяли бы подрастающему поколению и маленьким детям. Мы часто говорим о музыкальных увлечениях молодежи, забывая иногда о том, что поколение, которое не знает, не знакомо с музыкой Моцарта, Баха, Бетховена, Брамса, оно также не читает Чехова, Шекспира, Толстого. Но об этом мы не так часто говорим. Мы почему-то говорим все время только о музыкальных увлечениях. И вот я опять хочу вернуться к этой глобальной и очень сложной проблеме. Видимо, нужно обратить самое главное внимание на молодых людей, когда они еще маленькие дети. И постараться передать им любовь к прекрасному. А прекрасное живет как в классике, так и в современной музыке.

С Гией Канчели

(в малом зале Театра им. Руставели в Тбилиси)...

— Мне кажется, что Тбилиси сейчас должен быть счастлив своими театральными залами. Отреставрирован Театр оперы и балета им. Палиашвили, два замечательных зала у Театра им. Руставели. Они пережили новое рождение и сейчас в прекрасной форме. Это, в общем, важный вклад в культуру. А как обстоят дела с концертными площадками? Где проходит музыкальная жизнь?

— Вы знаете, несмотря на то что Тбилиси считается концертным городом и очень популярным в этом смысле городом, я должен сказать, что, к сожалению, такого специального концертного зала, где звучала бы только серьезная музыка, симфоническая и камерная — так, как это происходит в Большом зале Московской консерватории, — до сих пор у нас нет. Так что, я думаю, полное счастье наступит тогда, когда будет завершен концертный зал.

Вообще в мире очень много первоклассных концертных залов, но для меня одним из самых любимых является Большой зал Московской консерватории. Потому что, слушая там свою музыку, я вдруг нахожу те неточности, которые, видимо, мной были допущены во время работы. Там все как-то становится ясно, что хорошо и что плохо. И мне очень хочется, чтобы наш концертный зал в смысле акустики получился бы удачным. Он должен быть закончен через год с лишним.

— *И как вы обходитесь?*

— У нас есть Большой зал консерватории, который принадлежит консерватории, но я бы не сказал, что он очень уж пригоден для концертов. Кроме всего остального, там функционирует оперная студия консерватории. Поэтому всегда бывают большие трудности. Так что мы очень надеемся, что этот новый зал явится большим подарком для грузинских музыкантов, который так долго нами ожидаем.

— *А вот в этих стенах возможно проводить какие-то концерты?*

— Конечно, возможно. Как известно, реставрация Театра Руставели только недавно закончена. И пока будет длиться строительство нового концертного зала, постольку-поскольку я работаю в Театре Руставели, я вместе с нашей музыкальной общественностью буду просить разрешения по понедельникам проводить концерты именно здесь, в малом зале Театра Руставели.

— *А какова ситуация в самой современной грузинской музыке?*

— Довольно много проблем. И первым долгом, наверное, это пропаганда современной грузинской музыки. Она звучит не так часто, как должна бы звучать, я имею в виду не только наш город, но и другие города Советского Союза, и Москву, и Ленинград, и зарубежные страны. Мы должны приложить все усилия для того, чтобы изменить нашу концертную и филармоническую жизнь.

— *Сегодня очень многих людей волнует конфликт существующих в нынешнем мире музык. И дискуссии идут — эти бесконечные споры о проблемах рок-музыки и так далее. Но я заметила, что Вы в своем творчестве очень органично, легко пользуетесь всем звуковым арсеналом. Я вспоминаю регтайм в «Ричарде», всемирно известном спектакле, вспоминаю песни из фильмов, киномузыку, где просто сталкивается музыка чисто симфоническая и джазовая. Как Вы относитесь к современному многостильному звуковому потоку?*

— Я ожидал этот вопрос. Я подумал: вот приехали представители московского телевидения и обязательно Вы, Татьяна Александровна, спросите у меня, что я думаю о том, что происходит сейчас в жанрах музыки. Потому что очень много об этом пишут, идут очень большие дискуссии, высказываются очень разноречивые мнения. И у наших выдающихся композиторов, работающих в серьезном жанре,

спрашивают об этом. И это вызывает недовольство молодых музыкантов и так далее. Вы знаете, единственное, что я хотел бы сказать: я ко всему этому отношусь спокойно. Потому что все то, что появляется, — это закономерно, и во всем, что происходит, остаются наилучшие образцы, которые влияют на то, что должно произойти потом. А то, что плохо, поверьте мне, это очень быстро забывается.

— *То есть нет проблем?*

— Ну, может быть, не совсем. Конечно, проблемы есть, но порой нет терпимости к этим проблемам. Не хватает терпимости. Одно время Центральное телевидение делало очень много передач о рок-музыке. Потом, как я слышал, поток этих передач несколько сократился. В последнее время опять что-то стало появляться. Мне кажется, что это все неверно, все должно передаваться, кого-то это должно радовать, кого-то, может быть, возмущать. Я часто читаю слишком строгие высказывания в адрес того, чем увлекается наша молодежь, и мне кажется, что такая чрезмерная строгость, она просто вызывает раздражение со стороны молодых.

— *А что Вас особенно тревожит?*

— Нас тревожит то, что очень мало мальчиков поступает на композиторское отделение. Почему-то сейчас любовь к этой специальности снизилась, она становится все менее и менее популярной. Правда, очень много представителей мужского пола занимаются сейчас поп-музыкой, рок-музыкой, но хотелось бы, чтобы их заинтересовала и серьезная музыка. И в связи с этим очень много представительниц прекрасного пола начали заниматься композицией. Это замечательно, но очень хотелось бы, чтобы был соблюден баланс. Потому что все-таки сочинительство музыки — это не шахматы. Мы благодарны нашим девочкам — они прекрасно работают и как композиторы, но мне хотелось бы, чтобы в дальнейшем композиторская специальность пользовалась бы такой же популярностью, как раньше. Хотя есть женщины-композиторы и в Москве, и в Ленинграде,

и в Тбилиси, и в мире, которые очень интересно и хорошо работают.

— Как исключение, подчеркивающее правило?

— Да. История музыки, музыкальная жизнь доказывает, что это, в общем, мужская специальность.

с Джансугом Кахидзе

(в зале Театра оперы и балета им. Палиашвили в Тбилиси)...

— Мне очень приятно, что сегодня наша встреча с известным дирижером Джансугом Кахидзе происходит не в одном из многочисленных залов мира, где ему приходится дирижировать, но в его родном тбилисском оперном театре, художественным руководителем которого он является.

Джансуг, в одном из давних интервью, я помню, Гия Канчели сказал о Вас: «Иногда мне кажется, что я свои симфонии пишу вместе с ним и для него». А чем для Вас, для Вашей жизни является музыка Канчели? Вам она тоже так близка?

— Музыка Гии Канчели для меня является и субъективным ощущением, субъективной жизнью, и, исходя из позиции музыканта, она существует объективно как музыка высокой духовности. Канчели нашел свой музыкальный мир. Именно какой-то свой звуковой мир. И когда он по своей натуре углубляется в этот мир, он порождает настоящую духовность, высокую духовность. Как будто все очень просто, как будто все очень ясно, настолько, что иногда даже рождаются какие-то ассоциации. Но на самом деле он необыкновенно самобытный композитор, индивидуальный, ни на кого не похожий и по форме, и по оригинальности мышления, и по глубине мысли, и по эмоциональности воздействия. Поэтому на Ваш вопрос я ответил двузачно: в этом есть для меня что-то субъективное, но если я могу судить о музыке, потому что я прохожу через много музыкальных явлений, то мне кажется, что это как раз настоящая музыка, которую с большим удовольствием всегда будут играть и слушать.

Мы ведь вместе начинали нашу музыкальную карьеру — он как композитор, я как исполнитель, и, в общем, до сих пор идем вместе. Это просто большой отрезок моей жизни, и я думаю, что и жизни Канчели тоже. Иногда это просто настолько близко, что теряешь позицию объективности или даже позицию правильности оценки, потому что иногда людям все нравится, что делает тот или другой человек. Хотя мы всегда были самокритичны и довольно скупы в наших оценках. Но объективно я считаю, что музыка Гии Канчели имеет незаурядную ценность. И что особенно ценно в любой музыке — настоящее признание, без которого я не представляю композитора. А Гия Канчели имеет такое, уже жизнью испытанное признание. Это длилось очень долго, с большими трудностями, медленно, медленно... и мне кажется, что это тоже характерно для большой музыки. И это признание пришло, уже не только у нас в республике. Среди его поколения Гия Канчели является одним из ведущих симфонистов нашей музыкальной культуры, и он уже признан во всем мире.

Было время, когда мы считали, что мы друг другу помогаем. Но мы никому не помогали! Мы просто жили, как могли и как нам нравилось. Мы считали, что он писал для меня, а я дирижировал для него. Но теперь я спокойно могу уйти от него, потому что его уже дирижируют все. И с большим удовольствием!

— *В Вашем театре недавно поставлен оперный спектакль Гии Канчели. И Вы снова были тем человеком, который вместе с режиссером Робертом Стурра дал ему сценическую жизнь. Есть ли у Вас ощущение, что и это театральное произведение он писал «вместе с Вами и для Вас»?*

— Ваш вопрос — прямое попадание. Мне кажется, что сейчас я выдам одну его тайну. Пока я не пришел работать в оперный театр, он все время говорил, что никогда в своей жизни оперу не напишет. Никогда. Не знаю, может быть, он не любил, не видел себя в этом. Во всяком случае, он всегда

отрицал такую возможность. И шутя, и серьезно. Когда я пришел в оперный театр, пригласил Роберта Стуруа режиссером, то в одном из наших разговоров появилась мысль: может быть, Гия попробует? С другой стороны, раз я пришел в театр, это, может быть, его привлекло. Потому что оперный театр — это все же коллектив, где есть все музыкальные возможности: хор, оркестр, балет, певцы, все, что хотите! И такая большая палитра для такого большого композитора, видимо, тоже была заманчивой.

— *Вам не кажется, что «Музыка для живых», как мне представляется, прежде всего продолжает стилистическую линию его симфонической музыки?*

— Мне кажется, что эта музыка так же оригинальна, необычна, как все его сочинения. Эта опера и по форме оригинальная, и по замыслу новаторская. А по музыке — возвышенная, очень человеческая. Ее простота и такой повествовательный, медленный темп заставляют задуматься. Не следить за каким-то определенным сюжетом, а задуматься «глобально», философски о каких-то больших проблемах — о красоте, о детях, о любви, о мировой катастрофе, которая может случиться, о том, что если хоть один человек останется на Земле, то искусство все равно будет спасать его душу. Вот у меня такие «глобальные» мысли, когда я соприкасаюсь с этим сочинением. И я считаю, что созданный спектакль, как бы нескромно это ни звучало из моих уст, — это большое явление нашего оперного искусства. Потому что мы все работаем, дерзаем, но не всегда все получается. А здесь у нас, по-моему, очень много точек совпадения высокого искусства с интересной формой и талантливейшей музыкой.

— *Сегодня в театре идут бесконечные споры — где «режиссерский театр», где нет, а об опере часто говорят: «дирижерский театр». Но в данном случае я столкнулась с такой вещью: с одной стороны, Стуруа удивительно музыкален в своем пластическом решении, а с другой — в Вашей работе мне по-*

казались даже какие-то режиссерские идеи — Вы творите звук, звуковую партитуру спектакля режиссерски, концептуально. То есть режиссер и дирижер-исполнитель в этом спектакле как бы слиты.

— Мне кажется, что в идеале это и есть оперное искусство. Может быть, пока это единственный такой спектакль. У нас еще есть «Дон Жуан», если взять из классики, в этом он удался, но я сейчас не буду отвлекаться.

— Вы с режиссером ищете новые возможности синтеза музыки и зрелища?

— Синтез... Я читаю все эти письма и выступления в газетах об оперном искусстве. И я совершенно согласен с выдающимся режиссером Покровским, что опера — это не просто музыка, это, конечно, музыкально-театральное искусство.

— Борис Александрович Покровский любит это понятие — музыкальный театр...

— Вы знаете, по-разному можно назвать. Но это искусство, построенное на театральных законах. Существуют какие-то вещи, существуют страсти, которые именно в театре могут быть. И музыка в этом только помогает. А когда музыка только звучит, как бы гениальна она ни была (или даже плохая), в оперном театре она никуда не годится, если ее не поставить. Когда *только звучит*, и нет внутренней наполненности, даже чисто зрительно, зрелищно, я уже не говорю о страстях, которые бушуют, когда страсти поются формально, просто для красивого голоса... конечно, людям привычно, но им это уже надоело. Им даже неинтересно.

— Я хотела Вас спросить и тем самым открыть одну тайну нашим телезрителям: Вы являетесь большим знатоком и исполнителем грузинского фольклора, а я, как и очень многие люди, являюсь его большим почитателем. Вы поете народную музыку?

— Вообще-то я пою так, для себя...

— *Вы, кажется, озвучивали какую-то часть фильма «Не горюй!» с музыкой Канчели?*

— Да.

— *Вы пели там только народную музыку или пели также что-то Гии?*

— Вы знаете, мы там вместе работали. Я там был в качестве дирижера. Им понадобился фольклор, и я спел. И музыке Гии тоже.

— *А Вы помните, какие фрагменты Вы пели?*

— Я помню, что пел песню, которую сочинил Гия, — начальную песню.

— *Эту первую песню, которая звучит на титрах, поете Вы?!*

— Я и Буба Кикабидзе.

— *Гия в своей серьезной музыке избегает прямых фольклорных связей. Наоборот, он как бы тяготеет к некоему «космосу». Эти разноязычные тексты и в «Светлой печали», и в опере, и в музыке к «Королю Лиру». Но тем не менее он мне представляется удивительно грузинским художником. Особенно сейчас, когда мы столкнулись с таким взлетом грузинского кинематографа, я вдруг увидела эти глубокие связи. А в чем Вам видится грузинское начало в его музыкальном искусстве?*

— Вы знаете, я не могу сказать, что лучше меня никто не знает фольклор, но, во всяком случае, я его знаю; я его пою. давным-давно, это моя жизнь. Что же касается профессиональной музыки, я стою на позиции, что сегодня несерьезно оценивать композиторов по национальности: вот этот — национальный композитор, а этот не национальный, этот — грузинский, этот — русский. Конечно, почва никуда не денется, потому что это вместе с человеком существует. Я ничего не имею против тех людей, которые используют фольклор, цитаты, их развивают. Это такая старая традиция во всех национальных культурах мира. Но по этому оценивать?! Характеризовать по таким внешним показателям, как будто не существует интонация, гармония, форма и так далее? Это давно отживший разговор, это несерьезно. Можно и так, и так —

это зависит от того, кто делает и как делает. Для меня Чайковский не потому русский композитор, что «во поле березка стояла». Он все обобщил и, как Бетховен, потерял национальность, потому что они — уже всемирная линия, и человечество всегда будет этому молиться. Если в композиторе что-то такое есть, то от него зависит, как он это развивает, — от его личности, его мировоззрения, его таланта, его воображения. А переработка всех этих «фольклоров» — нет, по-моему, нет! Я полагаю, что Гия не использует ничего, может быть, потому, что не хочет. Но я ни одного такта не чувствую такого, что бы отрывало его от грузинской почвы.

— *Я это и имела в виду. Но все-таки почему?*

— Потому что в нем есть древний грузинский дух. В нем есть духовность — это в грузинской почве. Некоторые видят это в архитектуре, слышат в древних песнопениях... Нет, это нельзя конкретизировать. Просто человек, который вырос на земле грузинской. И все.

с Гией Канчели

(на террасе в старом Тбилиси)...

— *Гия, когда мы сюда ехали, нам — мне и всей группе — не просто хотелось Вас здесь увидеть. Мы могли бы с Вами встретиться в Москве. Нам хотелось ощутить те корни, которые являются основой любого духовно наполненного человека. А что для Вас означают «корни»?*

— Мне кажется, корни — это довольно обширное понятие. Наверное, это первым долгом родители — мать и отец. Корни — это среда, в которой растешь. Это дом. Это двор. Это соседи. Это город. Город наш многонациональный и в то же самое время необыкновенно интернациональный. Мы сейчас находимся в самой старой части города. Я не принадлежу к той категории людей, которые умеют хвалить только свое, но я могу без преувеличения сказать, что эта часть земли, наверное, самая интернациональная на нашей пла-

нете. Здесь живут представители всех национальностей. Это можно заметить даже по церквям, по куполам. Тут православные церкви, тут мечеть, тут синагога, тут католическая церковь. Здесь всегда в мире жили представители всех национальностей и живут сегодня. Мне кажется, что, наверное, все то, что я перечислил, это и можно считать корнями.

— *А корни музыкальные?*

— Вы знаете, музыкальные традиции могут иметь огромное воздействие на человека — и музыканта, и занимающегося живописью или театром. Если же говорить о влиянии, то мне хотелось бы подчеркнуть, что профессиональная грузинская музыка насчитывает не столь уж долгое время, она зародилась в начале XX столетия, она очень молодая. Но я хотел бы сказать вот о чем (те, кто знаком с грузинской народной музыкой, которую я считаю непревзойденной, меня поймут): у меня такое впечатление, что когда-то, в какие-то времена эту музыку создавали люди, данные которых можно считать именно профессиональными. Это были какие-то гениальные люди! И если этот профессионализм в ней ощущается (а он ощущается!), то тогда история грузинской музыки многовековая.

А что касается того, как эта музыка влияет на нас, то это проявляется в разных случаях по-разному. Например, говоря о Джансуге, который вырос на этой музыке и является блестящим знатоком и блестящим исполнителем грузинского фольклора, нам никогда не бывает странным, откуда это у него, потому что мы знаем, в какой среде он рос. В моем случае было совсем по-другому, потому что в нашем доме не пели. Но, наверное, то, что я слышал вне моего дома, имело большое значение. Все это влияет на человека. Конечно, влияет подспудно. Эти влияния бывают незаметны, но они потом проявляются в творчестве. Я недавно прочел в каком-то интервью Никиты Михалкова, и мне это очень понравилась, что корни должны быть связаны с землей, а ветви должны обволакивать весь мир. Мне кажется, все, что делает художник, это должно обязательно иметь

отношение к своей земле, но должно интересоваться абсолютно всех, живущих на нашей планете, должно трогать всех. Вы со мной согласны?

— Да, я согласна, и мне даже вдруг открылась еще одна истина. Интернациональное, а точнее, наднациональное, общечеловеческое, что живет в Вашей музыке, оно, очевидно, тоже из этих корней, о которых Вы сейчас сказали. И здесь, глядя с высоты на раскинувшийся внизу город, мне захотелось задать Вам, может быть, банальный, но очень важный вопрос: как Вам видится будущее музыкального искусства? Куда мы идем?

— Это, наверное, самый сложный вопрос. Хотя Вы его и считаете банальным. Прежде всего мне хочется сказать, что мы идем вперед. Но идти вперед, не оглядываясь назад, нельзя. Если позволите, я привел бы такое сравнение. Обратите внимание на прекрасную панораму нашего старого города — она в основном состоит из необыкновенно красивых маленьких домов с крышами. Было время, когда все эти крыши были покрыты черепицей. Потом пришло время, когда, к сожалению, черепицы не стало и появилась оцинкованная кровельная сталь, жость. А сейчас настало время, когда мы вновь возвращаемся к старому и покрываем эти крыши черепицей. Мне кажется, такой же процесс будет происходить и уже происходит в искусстве, в частности в музыке. И он будет происходить в дальнейшем. Всегда будут появляться какие-то мощные фигуры, личности, которые будут «перекладывать крышу». И не важно, какой это будет материал, будет ли это черепица, будет ли это жость, но самое главное то, что крыша будет перекладываться, и она будет служить людям добром. Будет создаваться новая музыка, которая будет рождаться на чем-то, что уже было создано, но это новое будет новым. Не знаю, насколько я смог выразить свою мысль, но мне кажется, что о будущем музыки можно говорить только с помощью вот таких общих фраз, потому что конкретно каким оно будет, наверное, сказать невозможно.

В передаче прозвучали:

Гия Канчели

«Светлая печаль». Фрагмент.

Музыка для хора мальчиков, солистов и большого симфонического оркестра.

Дирижер Джансуг Кахидзе.

Шестая симфония. Фрагмент.

Дирижер Джансуг Кахидзе.

«Музыка для живых». Два фрагмента.

Постановка Тбилисского театра оперы и балета им.

3. Палиашвили.

Режиссер Роберт Стуруа, дирижер Джансуг Кахидзе.

«Король Лир» Шекспира. Музыкальный фрагмент спектакля (финал).

Постановка Тбилисского театра им. Руставели.

Режиссер Роберт Стуруа.

«Ричард III» Шекспира. Музыкальный фрагмент спектакля (финал).

Постановка Тбилисского театра им. Руставели. Режиссер Роберт Стуруа.

Кинофильм «Не горюй!». Музыкальные фрагменты.

Режиссер Георгий Данелия.

Кинофильм «Мимино». Музыкальные фрагменты.

Режиссер Георгий Данелия.

ВСТРЕЧА НА «МОСТУ»

(эфир — январь, 1991)

О Сергее Прокофьеве и музыкальной современности

с Эдисоном Денисовым

Неожиданно поступившее предложение от детской и юношеской редакции Центрального телевидения на несколько лет отсрочило мое прощание с ТВ. У них уже была договоренность с Варшавой о проведении музыкального телемоста, посвященного Шопену, с большим числом участников — талантливых юных дарований — с обеих сторон. Меня пригласили как музыкального журналиста вести это «шоу» на московской стороне. Направленность разговора, темы, идеи — это определяла я. Но после съемки моя работа кончалась. На материале отснятого трехчасового телемоста (столько позволял общаться спутник) каждая редакция — в Москве и Варшаве — должна была сделать свою совершенно самостоятельную версию передачи.

Уже замысел был грандиозным, а результат оказался настолько удачным, что в России вышла более чем часовая передача под названием «Мы любим музыку Шопена» (май, 1988), которую потом повторяли в эфире, а поляки будто бы пустили в эфир почти всю трехчасовую запись. И это можно понять, поскольку, например, с нашей стороны среди участ-

ников — замечательных ребят из обеих главных музыкальных школ Москвы — были будущие звезды с мировым именем: Евгений Кисин и Николай Луганский. И они, и другие играли Шопена, размышляли о музыке, о жизни. Такие разные, по одну и другую сторону «моста», они общались на расстоянии, как бы ломая границы между странами. Я почти физически ощущала свежее дыхание будущего.

Это было «ток-шоу», как сказали бы сегодня, но с музыкой, в нарядно украшенной студии с большим числом участников и экраном, на котором были варшавяне в своей также оригинально декорированной студии. И по стилю это была принципиально другая, уже чисто журналистская работа, для которой, помимо музыкальных знаний, были важны темп и публицистический азарт.

Потом в этом стиле было сделано еще три передачи. Одна — широкой публицистической направленности вместе с журналистами детской и юношеской редакции (февраль, 1989). Следующая — посвященная Чайковскому: 1990 год был объявлен ЮНЕСКО годом Чайковского, и мы сделали такой же молодежный телемост с Ленинградом. Передача вышла в эфир под названием «Размышляя о Чайковском» (январь, 1990). Третья открывала такой же юбилейный год Сергея Прокофьева (январь, 1991). Было решено снова сделать телемост с Варшавой, и я предложила тему «От Прокофьева к современности», поскольку музыка Прокофьева олицетворяла дух новаторства в культуре первой половины XX века и потому, что Варшава была одним из центров музыкального авангарда благодаря всемирно известному фестивалю «Варшавская осень».

В каждой передаче наряду с молодежью у нас был «солидный» гость. В передаче о Шопене — профессор Московской консерватории Михаил Воскресенский, продолжатель русской шопеновской традиции своего учителя Л.Н. Обори-

на. В передаче о Чайковском — профессор Владимир Крайнев, победитель Конкурса им. Чайковского 1970 года. В прокофьевской передаче мой выбор пал на композитора Эдисона Денисова, который по своей «бунтарской» творческой биографии как никто подходил для разговора о новаторстве и музыкальной современности. Он не был на передаче «Музыка наших современников», но здесь появилась возможность еще одной встречи в эфире с композитором-современником.

Э. Денисов в конце 1990 года, когда мы снимали этот телемост, вел активную музыкально-общественную жизнь. Он уже пару лет как вошел в секретариат Союза композиторов СССР. Главным делом, которому он с увлечением отдавал все силы, было создание под эгидой Союза композиторов Ассоциации современной музыки — АСМ, по аналогии со знаменитой АСМ 20-х годов, кузницы авангардных идей в отечественной музыке тех лет.

Эдисон Васильевич с удовольствием принял приглашение встретиться на передаче с творческой молодежью Москвы и Варшавы (кроме музыкантов, в студии были молодые художники со своими работами). Хотя на съемке, когда он приехал, не обошлось без неожиданностей: оказалось, что он достаточно сложно относится к музыке своего гениального соотечественника, «виновника торжества». Это обострило разговор, который в передаче был сокращен и несколько смягчен, но в распечатках сохранился, и я привожу его полностью.

— Мы продолжаем наш телемост. Напомню вам, что наша встреча идет под девизом «От Прокофьева к современности». Мы уже много слушали Прокофьева, говорили о нем, но еще не касались того, что есть «музыкальная современность». Того, как мы ощущаем новаторство сегодняшнего дня, подобно тому как в свое время ваши бабушки и дедушки (нет — прабабушки и прапрабабушки!) ощущали новаторство Прокофьева, когда он ворвался в музыкальный мир и, растолкав классиков, встал

рядом. И потому я хочу представить вам сегодня еще одного гостя нашей передачи, всемирно известного музыканта, которого в Варшаве, конечно, прекрасно знают, — Эдисона Денисова. Эдисон Денисов только что приехал к нам на передачу, он, как вы понимаете, — человек безумно занятой, и я очень рада, что он все-таки смог к нам присоединиться.

Эдисон Васильевич, бытует мысль, что современная музыка, новаторская музыка, она как минимум для посвященных и, во всяком случае, для взрослых. А сегодня у нас здесь — молодежная аудитория. Как Вы считаете, эта музыка для них или она для будущего — тогда, когда они вырастут?

— Я не думаю, что нужно ставить какую-то границу между тем, что у нас принято называть *классической* музыкой, и тем, что называется *современной* музыкой. Если музыка настоящая, то я считаю, что она доступна всем. Самое главное — доверие. Другое дело, что язык композитора, который, предположим, только еще начинает свой путь или которого недостаточно много играли, он, естественно, требует большего внимания, потому что нет такой привычности музыкального мышления. Почти все большие личности мыслили нестандартно. Нужна привычка к нестандартности мышления, доверие к этому.

А кроме того, когда пишется музыка специально для детей, это нечто другое, это музыка, специально рассчитанная на детское восприятие либо на исполнение детьми. Другое дело, когда дети приходят на концерт и слушают серьезную современную музыку. И мне кажется, что дети должны ее слушать, что не нужно думать, что ребенок должен слушать только музыку XIX века, а музыку XX века он слушать не должен. Это неправильно.

— *А Вы сами себя ощущаете в какой-то степени продолжателем Прокофьева? Сергей Сергеевич говорил, что ненавидит подражание, всегда хочет найти свое слово и идти непроторенным путем. Может быть, в этом или каком-нибудь другом плане?*

— Понимаете, Прокофьев, конечно, очень хороший композитор, не случайно его так много играют во всем мире. Но мне кажется, что он не композитор номер один в нашей музыке. Рядом с ним жили и другие композиторы, которые были не хуже его, просто в нашей стране политика в отношении музыки была такая. Вы знаете, что такие художники, как Малевич, Кандинский, Филонов, Татлин, Фальк, не выставлялись десятилетиями. То же самое в музыке. Рядом с Прокофьевым жили замечательные композиторы, его современники — Николай Рославец, Артур Лурье, Александр Мосолов, Дмитрий Мелкин, Сергей Протопопов... Мы даже имен не знаем! С моей точки зрения, Рославец — более крупная фигура, чем Прокофьев, а Лурье — композитор, не уступающий Прокофьеву по таланту. Просто есть очень много имен, которых мы не знаем. И естественно, когда живешь и сам работаешь, связь с тем, что предшествовало, проявляется все более и более прочно. Но композиторы обычно не любят говорить, с кем они больше связаны. Чаще всего это находят в нашей музыке музыковеды.

— *А Вас много играли в Варшаве?*

— Это была первая страна, где исполнялась моя музыка за пределами Советского Союза. Можно даже сказать больше: когда моя музыка здесь не исполнялась и была запрещена, Польша была первой страной, которая выносила то, что я делаю, на международную арену. У меня на «Варшавской осени» было много мировых премьер. Правда, я давно не был в Польше, но это страна, к которой у меня, может быть, так же как и к Франции, особая нежность и особая привязанность.

Студия в Москве, девочка. Эдисон Васильевич, как и где Вы начали свой композиторский путь?

— Я начал поздно. До шестнадцати лет даже не знал нот. Я жил в Томске, в семье у меня не было музыкантов, и когда я окончил десятилетку (мне было шестнадцать лет), я посту-

пил в Томский университет на математический факультет. И лишь окончив его и поступив в аспирантуру, я бросил математику, поехал в Москву и, по существу, только в 1951 году начал серьезно заниматься музыкой. Так что в области музыки я все сделал с опозданием.

Студия в Москве, молодой художник. Эдисон Васильевич, Вы говорили, что лет пять-шесть назад Вашей музыке было сложно пробиться к слушателю. А как сейчас у Вас обстоят дела? Какие у Вас отношения с Союзом композиторов, со специалистами, с простыми слушателями?

— Сейчас у нас практически нет никаких препятствий для исполнения музыки. Другое дело, что музыки накопилось много и у меня, и у моих коллег. Очень много сочинений лежат неисполненными, незаписанными, неизданными. Но я думаю, что сейчас, в той атмосфере, в которой живет наша страна, все это будет очень скоро компенсировано.

Я немножко отклонюсь в сторону. Вот тут, слева от меня, сидят три молодых художника, которых я увидел впервые, впервые познакомился. И рядом выставлена их живопись, скульптура. Мне кажется, что они — талантливые ребята, непохожие друг на друга. Несмотря на молодой возраст — им по семнадцать лет, у них, как видите, уже есть совершенно явные индивидуальные тенденции. И не случайно, что сегодня в наш разговор, посвященный музыке, вплелась та живопись и скульптура, которая здесь находится. Потому что музыка и живопись — они, может быть, две наиболее близкие области искусства. Между ними иногда бывает совершенно прямая, непосредственная связь, если говорить уже более подробно.

— Напомню аудитории, что у Вас есть сочинение, которое так и называется — «Живопись»...

— Кстати, «Живопись» — первая пьеса, которую я написал для большого оркестра в 1970 году, — называется так не случайно. Мне приходилось иногда давать интервью, и ког-

да меня спрашивали: «У каких композиторов Вы учились?», я говорил, что лучше скажу, у каких художников я учился, потому что у художников я научился большему.

— *А у каких художников?*

— Это длинный вопрос. Но я должен сказать, что есть художники, которые глубоко музыкальны. Для меня, например, один из самых музыкальных художников XX века — это Пауль Клее, который был, кроме того, профессиональным музыкантом. У меня даже есть написанное лет пять назад сочинение для альта и камерного оркестра, которое называется «Три картины Пауля Клее».

Студия в Варшаве, девочка. Уже тридцать три года как в Польше организуются международные фестивали современной музыки «Варшавская осень». Я знаю, что Вы участвовали в одном из таких фестивалей. Каковы Ваши впечатления о нем?

— Фестиваль «Варшавская осень» до сих пор остается одним из самых лучших, самых представительных, самых строгих по выбору фестивалей мира. И я участвовал не в одном, я участвовал по крайней мере в десяти фестивалях, а может быть, даже и больше. И я считаю большой честью исполняться в Варшаве, потому что то, что исполняется на этих фестивалях, — это практически лучшее. По крайней мере самое талантливое и самое нестандартное из того, что существует сейчас в современном искусстве. У нас пока фестивалей, подобного «Варшавской осени», к сожалению, нет. Но я надеюсь, что он будет, потому что мы сейчас, буквально полтора месяца назад, организовали Ассоциацию современной музыки, и меня избрали ее председателем. И мы хотим устраивать свои фестивали здесь. Надеюсь, что у нас будут фестивали, близкие «Варшавской осени».

Студия в Москве, другой художник. Эдисон Васильевич, можно еще вопрос? Мне кажется, что сейчас в музыке есть какие-то ограничения... То есть я слышал, что музыка может

восприниматься человеком в определенном количестве: классической музыки больше, рок-музыки меньше. Какое у Вас отношение к этому ограничению потребления музыки человеком?

— Этот вопрос мне как-то не совсем понятен, потому что никакого ограничения нет и быть не может. Какое может быть ограничение?! Прекрасной музыки написано столько, и сейчас пишется, и в так называемой прикладной музыке есть очень яркие фигуры. Я не люблю то, что сейчас происходит в роке, потому что это стало чисто коммерческим искусством. Но когда работали такие люди, как Леннон, Маккартни, когда был в своем зените ансамбль «Пинк Флойд» — в этой области было много яркого. Я считаю, что вся музыка имеет право на существование, потому что у каждого свои потребности, так же как и в еде — один любит одно, другой — другое. Нужно, чтобы в магазинах было все.

Студия в Москве, Дмитрий Кортес, пианист, студент Московской консерватории. Эдисон Васильевич, я хотел вернуться к началу Вашей речи. Вы упомянули наряду с Прокофьевым и как бы в противовес ему Мосолова, Рославца и других. И кое-что мне не совсем понятно. Если откинуть конъюнктурные соображения, связанные с тем, что сейчас модно поднимать когда-то запрещенные имена, то, насколько я понимаю, Сергея Васильевича Рахманинова было тоже запрещено играть. Но, невзирая на это, он состоялся как личность, как композитор, а позже пришел к нам и как пианист. Очевидно, и Прокофьев имел такие же шансы остаться в забвении, и мы никогда бы о нем не узнали, но он вышел вперед, и чем дальше идет время, тем больше его фигура остается истории и занимает уготованное ей место в ряду композиторов вслед за Римским-Корсаковым, Лядовым...

— У Вас не совсем точная информация, потому что Прокофьев никогда не исчезал с музыкального горизонта нашей страны, его никогда никто не запрещал. То запрещение, которое было в течение одного-полутора лет в 1948—1949

годах, оно касалось практически всей хорошей музыки. Судьба многих художников, многих композиторов у нас складывалась по-разному. Скажем, Алексей Толстой и Максим Горький. Были периоды, когда их критиковали, но они практически не исчезали с нашего горизонта. Для меня примерно такое же место в советской музыке занимают Прокофьев и Шостакович, как Максим Горький и Алексей Толстой. Но, помимо них, был Пильняк, был Булгаков, был Замятин, был Мандельштам и многие другие. У многих из них судьба сложилась более трагично, чем у Горького и Толстого. Рославец написал четыре симфонии, два скрипичных концерта, но ни одно его сочинение, кроме скрипичного концерта, не звучало! Он умер в 1944 году, концерт написан в 1927-м, и только сейчас, в 1989-м, наконец первое оркестровое сочинение Рославца было исполнено. А Булгаков? То есть мы знали, что есть такой писатель, но ни «Мастера и Маргариту», ни «Собачье сердце» никто не читал. Лурье был одной из самых крупных фигур у нас в музыке, он был мужем Анны Ахматовой, после того как расстреляли Гумилева, был другом Маяковского, был правой рукой Луначарского, но судьба сложилась так, что он был вынужден эмигрировать и умер в нищете в Нью-Йорке. И имя его было сознательно вычеркнуто из всех учебников. Если вы возьмете вышедший несколько лет назад второй том «Истории советской музыки», изданной Институтом истории искусств, то там в огромном томе имя Рославца упоминается лишь один раз как автора «Гимна советской милиции», и то резко отрицательно.

Дмитрий Кортес. Но тогда мне интересно...

— Митя, ты просто многого не знаешь! Прокофьева тебе долбили! Прокофьев писал «Здравицу» в честь Сталина, а Лурье и Мосолов не писали, и поэтому они не выжили, их сломали. А Прокофьев писал и «Повесть о настоящем человеке», и «Встречу Волги с Доном», и многое другое. Как Шостакович писал «Песню о лесах» и «Песню о фонарике»

и всю жизнь стыдился этого. У него были дети. Ты, Митя, многого не знаешь, к сожалению!

Дмитрий Кортес. Тогда мне интересно, какие шаги могут быть предприняты для их восстановления? Ведь и Пильняк, и Замятин, и Булгаков вернулись, и вернулись в соответствии со своим дарованием.

— А ты знаешь, что в нашем Союзе композиторов перестройка еще не началась?! У нас все руководство прежнее. Мы отстали и от Союза художников, и от Союза кинематографистов, и от Союза писателей на десятилетие по крайней мере. На одно, если не на два!

— Эдисон Васильевич, я позволю себе сказать два слова в защиту Сергея Сергеевича Прокофьева. Огромное количество музыки было им создано, когда он еще по-настоящему даже не вошел в контакт с советской страной, до того как он вернулся в СССР в середине 30-х годов. И уже была мировая слава. А если он и шел на какой-то конъюнктурный компромисс (в чем не уверена, это могло быть и заблуждение), то он все-таки жизнью заплатил, оказавшись, как и все, под колесами машины 1948 года. Его заболевание и скорая смерть, наверное, не случайны. И ведь уже здесь были созданы такие шедевры, как поздние сонаты, симфонии и концерты, «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Война и мир»... Кстати, и в «Здравице» хорошая музыка.

— Я не хочу несколько принизить Прокофьева. Он замечательный мастер, одна из гордостей русской и советской музыки. Я просто хотел сказать, что рядом с ним были мастера не хуже его, которых мы тоже должны вытащить из забвения.

Студия в Варшаве, Катаржина. Мне хотелось бы на минутку вернуться к личности Сергея Прокофьева. Читая некоторые биографические книги о нем, которые издавались в Польше, я узнала, что Сергей Прокофьев был очень интересной личностью и его можно назвать титаном труда. Если многим

музыкантам, художникам для вдохновения нужна была тишина, то он мог творить всегда, в любой ситуации. И мы знаем, что даже во время своей болезни, когда он был сильно ослаблен, он и тогда продолжал писать музыку. Меня это очень заинтересовало. Что вы думаете об этом, наши коллеги? Мне кажется очень интересным то, что он был так трудолюбив.

— И раньше были композиторы, которые написали гораздо больше музыки, чем Прокофьев, за более короткую жизнь. Вы знаете, кто поставил рекорд по количеству музыки и по времени ее написания за свою жизнь? Франц Шуберт! Он написал музыки больше, а жил всего, если не ошибаюсь, тридцать один год. Это просто особенность личности. Так иногда бывает. Бах написал очень много музыки, но Шуберт, как ни странно, написал больше, чем Бах. Есть композиторы, от которых почти ничего не осталось, которые работали мало. Есть композиторы, как Россини, которые вообще рано окончили писать музыку. Это особенность индивидуальности. И одна из особенностей индивидуальности Прокофьева — его совершенно поразительная работоспособность.

— *Эдисон Васильевич! В завершение нашей встречи я хотела задать Вам такой вопрос: как Вам видится будущее музыки, сохранится ли в ней понятие авангарда?*

— Я считаю, что авангард необходим. Вот почему я так дружу со многими поляками. Потому что, если говорить об искусстве, Польша — одна из самых ярких стран в области авангарда. Авангард — это передовое искусство, передовой край искусства. И мне кажется, что без того, что называют авангардом, если не будет поисков, если человек ничего не хочет сделать нового, то искусство, как и наука, не сможет двигаться вперед. Хотя искусство — это нечто совершенно другое, и в искусстве, как справедливо говорят, должно быть что-то от Бога.

Я не могу говорить о перспективах музыки, трудно давать прогнозы — это, может быть, самое подозрительное.

Так же как давать прогнозы погоды, они почти всегда не оправдываются. Но, мне кажется, есть общая тенденция всех лучших композиторов, которые сейчас живут, сделать музыку более человеческой, вернуть музыке ту хрупкость, ту нежность, ту человечность, которые в эпоху конструктивизма и других сходных поисков в XX веке были несколько утрачены. Музыка становится более наполненной духовно.

— *Спасибо, Эдисон Васильевич. Мы все Вам очень благодарны, что Вы нашли время с нами пообщаться.*

Прокофьевская передача вышла в эфир в январе 1991 года. Этот «юбилейный» аккорд, быть может, был одним из последних перед «падением» богатого советского телевидения, легко осуществлявшего такие дорогостоящие «проекты» (важное сегодня слово!), как международный телемост на серьезную музыкальную тему. Когда шел монтаж, замечательный редактор передачи Кира Чен в паузах в холле подолгу сидела с одним известным ведущим. Они, как понимаю, разрабатывали уже новый проект, совсем новую программу, которая вскоре и на долгое время станет «хитом» детского музыкального телевидения постсоветской эпохи, а ее автор и ведущий — главой новой студии. Выходила «Утренняя звезда». До наступления нового российского телевидения оставалось считанное время...

Двадцать лет спустя

Кто есть кто

Кто есть кто сегодня? Этим вопросом невольно задаешься, вспоминая гостей передачи, авторов звучавшей музыки, и события, нас окружавшие в пролетевшие пятнадцать — двадцать лет. Читая все, что было сказано, понимаешь, что кто-то так и остался «документом ушедшей эпохи», кто-то мудро или наивно парил в своих эмпиреях, кто-то, может быть, оказался пророком, а кто-то стоял в стартовой стойке, чтобы затем свободно и далеко взлететь. Для многих гостей передачи прошедшие годы стали временем творческого расцвета и больших жизненных перемен.

В нашем цикле пусть немного, но звучала также музыка уже ушедших композиторов, классиков XX века — Сергея Прокофьева, Игоря Стравинского, Дмитрия Шостаковича, Арама Хачатуряна, Кара Караева. Место бессмертных — в вечности, и какие-то двадцать лет — мгновение, которое ничего не меняет в нашем ценностном к ним отношении. Возможно, искусство одних более востребовано, чем искусство других. Возможно, что в ближайшие годы одних станут играть чаще, других реже. Но их место на культурном Олимпе в обозримом будущем постоянно, им не грозит ни глобальное непонимание, ни скорое забвение. Так что речь не о них.

Речь об остальных, чья творческая жизнь за прошедшее двадцатилетие находилась и еще находится в движении. Их

карьера, взлеты и падения, прорыв к новым горизонтам или стопор, триумф или тишина — налицо. Популярное пушкинское «иных уж нет, а те далече...» также в значительной мере относимо ко многим участникам «Музыки наших современников». Но тогда, когда мы снимали, они, такие разные, жили и творили в одной огромной стране. Поэтому попробую представить всех как в энциклопедии — информативно, от первых шагов. И пусть читатель сам моделирует динамику движения «за отчетный период»: от встречи в эфире, которая календарно (месяцем и годом) обозначена в каждой главе, и вплоть до дня сегодняшнего. И так, «кто есть кто»*.

АЛЕКСИ-МЕСХИШВИЛИ **Георгий Владимирович**

Театральный художник

Лауреат Государственной премии СССР (1979). В 1985—1987 трижды награждался премией «За лучшую постановку года». 1989 — премия «Феликс» (европейский «Оскар») за художественное оформление фильма Сергея Параджанова «Ашик-Кериб». 1994 — премия критиков на Эдинбургском фестивале за спектакль Театра им. Руставели «Сон в летнюю ночь» Шекспира. 1998 — премия «За лучшую постановку» за спектакль Театра им. Руставели «Женщина-змея» по пьесе Карло Гоцци. 2003 — премия Хелен Хейс за спектакль «Гамлет — Тишина» в вашингтонском театре «Синетик».

Родился в 1941 году. Окончил Тбилисскую художественную академию (1967). С 1975 — главный художник Грузинского государственного академического театра им. Руставели и Тбилисского государственного академического театра оперы и балета им. Палиашвили. С 1996 преподает сценографию в Дортмундском колледже.

* Данные взяты из разных источников.

Г. Алекси-Месхишвили более четверти века сотрудничает с режиссером Робертом Стурау. Создавал костюмы и декорации для спектаклей таких театров, как МХАТ им. Чехова (Москва), Ла Фениче (Венеция), Комунале (Болонья), Баварская государственная опера (Мюнхен), Габима (Тель-Авив), Сан-Мартин (Буэнос-Айрес), Национальный театр Хельсинки, Мариинский театр и БДТ им. Г.А. Товстоногова (Санкт-Петербург), Шаушпильхаус (Дюссельдорф), Национальная опера Бордо, Опера Веймара, «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк), Синетик (Вашингтон). Его постановки были представлены на фестивалях в Авиньоне, Афинах, Берлине, Буэнос-Айресе, Лондоне, Мехико, Москве, Нью-Йорке, Санкт-Петербурге, Токио, Флоренции, Хельсинки, Чикаго, Эдинбурге. В 1999 — представлял Грузию на Венецианской биеннале. В 2003/04 в содружестве с Р. Стурау осуществил в Большом театре постановку оперы Чайковского «Мазепа». В ближайших планах художника работа над оперой «Хованщина» Мусоргского в миланском театре «Ла Скала» (2005).

БАЛАКАУСКАС Освальдас

Композитор. Общественный деятель

Профессор, заведующий отделением композиции Литовской академии музыки. Лауреат национальной премии Литвы (1996). Награжден орденом Литовского великого князя Гедиминаса III степени (1998).

Родился в 1937 году в Литве (дер. Милюнай Укмергского р-на). Окончил музыкальный факультет Вильнюсского педагогического института (1961) и Киевскую консерваторию по классу композиции проф. Б.Н. Лятошинского (1969). Член Союза композиторов Литвы. 1992—1994 — посол Литовской республики во Франции, Испании и Португалии (резиденция в Париже).

Главное место в творчестве О. Балакаускаса занимает инструментальная музыка, электронная музыка. Его сочинения регулярно исполняются на различных фестивалях в Литве и за ее пределами: «Варшавская осень» (1987, 1993, 1994, 1997, 2000, 2002), Международный фестиваль в Ленинграде (1988), биеннале в Берлине и Загребе (1989), «Пражская весна» (1991), фестивали в Шлезвиг-Гольштейн (1992), Мюнхене (1993), Братиславе (1995), Берлине («März Musik», 2003) и др.

БАШМЕТ Юрий Абрамович

Альтист и дирижер. Музыкально-общественный деятель

Профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, заведующий экспериментальной кафедрой альта. Почетный академик Лондонской академии искусств. Художественный руководитель и дирижер камерного оркестра «Солисты Москвы» и большого симфонического оркестра «Новая Россия». Художественный руководитель созданного Святославом Рихтером музыкального фестиваля «Декабрьские вечера» (с 1997). Заслуженный артист РСФСР (1983). Народный артист СССР (1991). Лауреат Государственной премии СССР (1986), лауреат Государственных премий России (1994, 1996), лауреат премии Award (1993) «Лучшему музыканту-инструменталисту года» (титул, подобный кинематографическому «Оскару»). В 1999 году Указом министра культуры Французской республики Юрию Башмету присвоено самое высокое звание Франции в области культуры — «Офицер искусств и словесности». Ю. Башмет — основатель благотворительного фонда в области культуры, ежегодно вручающего премии имени Дмитрия Шостаковича.

Родился в Ростове-на-Дону в 1953 году. Окончил Львовскую среднюю специальную музыкальную школу (1971) и

Московскую консерваторию по классу альта проф. Ф.С. Дружинина (1976). После ассистентуры-стажировки с 1978 преподает в Московской консерватории. Еще студентом завоевал 2-ю премию на Международном конкурсе альтистов в Будапеште (1975), затем Гран-при на конкурсе альтистов, проводимом ARD в Мюнхене (1976). Активная концертная деятельность феноменального музыканта началась в 1976 году. В 1985 начал дирижерскую деятельность. С 1986 — руководитель созданного им камерного ансамбля «Солисты Москвы». С 2003 — художественный руководитель и главный дирижер государственного симфонического оркестра «Новая Россия». С 1980 года Ю. Башмет проводит мастер-классы в Японии, Европе, Америке и Гонконге; преподает на летних курсах в Сиене (Италия) и в Туре (Франция). Ю. Башмет — основатель и председатель жюри первого и единственного в России Международного конкурса альтистов в Москве (с 1994), президент Международного конкурса альтистов им. Л. Тертиса в Англии, член жюри конкурсов альтистов в Мюнхене и «Мориса Вье» в Париже. С 1993 года ведет собственную музыкальную телепередачу «Вокзал мечты».

Ю. Башмет владеет практически всем альтовым репертуаром. Он был первым исполнителем многих посвященных ему произведений для альты, в числе которых концертные сочинения А. Шнитке, Э. Денисова, А. Чайковского, Г. Канчели, С. Губайдулиной, Р. Щедрина, М. Плетнева и многих других. Играл в ансамблях с С. Рихтером, М. Ростроповичем, О. Каганом, Г. Кремером, В. Третьяковым и другими выдающимися музыкантами. В качестве солиста и дирижера Юрий Башмет выступает с лучшими симфоническими оркестрами мира. Кино- и телекомпаниями разных стран (Англия, Франция, Россия) снято несколько фильмов о его творчестве. Его компакт-диски неоднократно становились обладателями таких престижных европейских наград, как «Золотой диапазон» и «Шок».

ВИНОГРАДОВ Олег Михайлович

Балетмейстер. Художник

Народный артист СССР (1983). Народный артист России (1986). Лауреат Государственной премии РСФСР (1970), премии им. Мариуса Петипа (1979). Приз «Большой серебряный лев». Удостоен высокого звания Франции в области культуры — «Кавалер искусств и словесности».

Родился в 1937 году в Ленинграде. Окончил Ленинградское хореографическое училище (1958). С 1963 — ассистент балетмейстера в Новосибирском театре оперы и балета, 1967—1972 — балетмейстер Театра оперы и балета им. Кирова (Мариинского театра), 1973—1977 — главный балетмейстер Ленинградского Малого театра, 1977—1996 — главный балетмейстер Мариинского театра. С 1996 года живет в США, являясь руководителем «Universal Ballet Academy» в Вашингтоне и художественным руководителем труппы «Universal Ballet» в Сеуле.

О. Виноградов — балетмейстер-новатор, внесший значительный вклад в сферу хореографической лексики. Нередко сам является автором сценария, эскизов костюмов. Наряду с оригинальными версиями классических балетов он предложил свое прочтение многих произведений композиторов XX века: «Золушка» (1964, Новосибирск), «Ромео и Джульетта» (1965, Новосибирск), «Александр Невский» (1969, Мариинский театр) С. Прокофьева, «Ассель» Власова (1967, Москва, Большой театр), «Горянка» М. Кажлаева (1968), «Двое» А. Меликова (1969), «Зачарованный принц» Б. Бриттена (1972), «Гусарская баллада» Т. Хренникова — все в Мариинском театре, «Ярославна» Б. Тищенко (1974, Ленинград, Малый театр), «Ревизор» (1980) и «Броненосец Потемкин» (1986) А. Чайковского (Мариинский театр), «Витязь в тигровой шкуре» А. Мачавариани (Мариинский театр). В 2002 году вновь поставил «Золушку» С. Прокофьева в Перми.

ВОЛКОВ Кирилл Евгеньевич

Композитор

Профессор, зав. кафедрой композиции Российской академии музыки им. Гнесиных. Действующий член Петровской академии наук и искусств (1999). Заслуженный деятель искусств России (1984). Лауреат Государственной премии РСФСР (1987).

Родился в 1943 году в Москве. Окончил Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского (1967) и аспирантуру (1969) по классу композиции профессора А.И. Хачатуряна. После окончания преподавал в Московской консерватории (1970—1988), затем возглавил кафедру композиции в РАМ им. Гнесиных. Член Союза композиторов. В 80-е годы на Центральном телевидении вел передачу «Москва, Большой зал консерватории».

Творчество композитора представлено сочинениями разных жанров: 6 опер, в том числе «Живи и помни» (1982), «Василий Теркин» (1985), балет «Доктор Живаго» (1995), 2 симфонии, Концерт для оркестра (1974), Концерт-картины «Андрей Рублев» для оркестра и солирующего квинтета духовых (1970), камерные ансамбли, среди которых «Владимирский триптих» (1971), квартет для четырех виолончелей (1994), сюита для квартета арф «Русские города» (1975), «Стихира Иоанна Грозного» для виолончели и баяна (1992), сюита «Флоренция» для мандолины и гитары (1993), «Псковская сюита» для балалайки и фортепиано (2000); хоровые произведения — кантаты «Тихая моя Родина» (1984), «Слово» (1985), «На семи холмах» (1997), «Прощание» (1998), мистерия «Аввакум» (1988—1990), духовные и светские хоры, романсы и песни; музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам. Сборник статей «Слово о музыке» (М., 1991).

ГАВРИЛИН Валерий Александрович (1939—1999)

Композитор

Родился в Вологде. В 1958 поступил в Ленинградскую консерваторию им. Римского-Корсакова в класс композиции доцента О.А. Евлахова. В 1962 перешел на музыковедческое отделение (специальность «Народное творчество», руководитель Ф.А. Рубцов). В 1964 окончил консерваторию как музыковед и композитор, поступил в аспирантуру (по состоянию здоровья не окончил). Работал лаборантом в фольклорном кабинете Ленинградской консерватории над расшифровкой фольклорных материалов (1966). Член Союза композиторов России (1966). Государственная премия им. Глинки за вокальный цикл «Русская тетрадь» (1967). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1979). Народный артист России (1985). Премия Ленинского комсомола за вокально-симфоническую поэму «Военные письма», вокально-инструментальный цикл «Земля» и песню «Два брата» (1981). Государственная премия СССР (1985) за симфоническое действо «Перезвоны». Премия мира за вклад в музыкальную культуру города Санкт-Петербурга (1997). Премия «Россия Вечная» (1998). Умер и похоронен в Санкт-Петербурге.

В. Гаврилин создавал самобытные формы вокального музицирования, камерного и хорового, основанные на синтезе академических жанров с бытовыми и русским фольклором, поэтическим и музыкальным. Среди них вокальный цикл «Русская тетрадь» на народные слова (1965), «Военные письма» — вокально-симфоническая поэма для солистов, детских и смешанных хоров и симфонического оркестра на стихи А. Шульгиной (1972); «Перезвоны» — хоровая симфония-действие для солиста, смешанного хора, гобоя, ударных и чтеца на стихи В. Гаврилина, народные и А. Шульгиной

(1982). А. Гаврилин написал музыку к очень многим спектаклям и кинофильмам. На его музыку поставлены балеты «Анюта» по «Анне на шее» Чехова (1986), «Подпоручик Ромашов» по повести А. Куприна (1985), телебалеты «Дом у дороги» по поэме А. Твардовского (1984), «Женитьба Балзаминова» по пьесе Островского (1989). Его перу принадлежат многочисленные песни, романсы, фортепианные пьесы для исполнения в две и четыре руки.

ДАМБИС Паулс

Композитор

Родился в Риге в 1936 году. Окончил Латвийскую государственную консерваторию им. Язепа Витола (сейчас — Латвийская академия музыки) по классу композиции проф. В.Ф. Уткина (1962). Член Союза композиторов Латвии.

В латышскую музыку вошел как мастер хорового письма, обогативший хоровое пение новыми «сонорными» красками. Основные сочинения: хоровые циклы («Курземская тетрадь», «Латышские песни», «Морские песни», «Пастушья голоса» и др.), Концерт-реквием, оратория «Станца Микеланжело», опера «Икар», камерно-инструментальные произведения, музыка для органа.

ДЕНИСОВ Эдисон Васильевич (1929—1996)

Композитор

Родился в Томске. Окончил физико-математический факультет Томского университета (1951), одновременно занимаясь в городском музыкальном училище. Затем Московскую консерваторию (1956) и аспирантуру (1959) по классу композиции проф. В.Я. Шебалина. По окончании преподавал в

консерватории преимущественно на кафедре инструментовки (с 1992 — профессор). Член Союза композиторов России. Народный артист России (1995). Избран президентом Ассоциации современной музыки при Союзе композиторов (1989). В 1990—1991 работал в Париже в электронной студии Института исследований и координации музыкально-акустических проблем. После перенесенной в Подмосковье автокатастрофы (1994) постоянно жил в Париже, периодически приезжая в Москву. Умер и похоронен в Париже.

Э. Денисов заявил о себе на рубеже 50—60-х годов как бесспорный лидер отечественного музыкального авангарда. Главные произведения этого периода — кантата «Солнце инков» на слова чилийской поэтессы Габриэлы Мистраль (1964), кантата «Плачи» на русские народные тексты (1966). Он установил прочные связи с представителями авангарда в других странах, способствуя как знакомству Запада с деятельностью музыкантов, живших в СССР, так и распространению в стране знаний о тенденциях западной музыки. С этого же времени сочинения Денисова часто исполнялись за рубежом и публиковались в западных издательствах. Э. Денисов — автор первых в России музыкально-теоретических исследований, посвященных современным принципам композиции. Оставил много учеников и последователей.

Жанровый диапазон творчества Денисова достаточно широк: опера «Пена дней» по Борису Виану, балет «Исповедь» по Альфреду де Мюссе, ряд сочинений для оркестра, в особенности для солирующих инструментов с оркестром (концерты для виолончели, фортепиано, флейты, скрипки, флейты и гобоя с оркестром, созданные в основном по заказам известных исполнителей). В 1980—1990-е годы Денисова привлекали крупные вокально-инструментальные

формы: Реквием для солистов, хора и оркестра (1980); «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» (1992).

ИВАНОВА Ольга Тимофеевна

Оперный режиссер

Заслуженный деятель искусств России, кандидат педагогических наук. Художественный руководитель и главный режиссер Театра оперы и балета Нижнего Новгорода (с 2003 года), основатель и художественный руководитель Камерного театра «Арбат-Опера», основатель и бессменный руководитель продюсерского Международного оперного центра «АРТ» — «МОЦ АРТ».

Родилась на Дальнем Востоке. Росла в военных городках Карелии и в Вологде. Окончила режиссерский факультет Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (1972). Первый спектакль поставила в Московском камерном музыкальном театре Бориса Покровского — «Брачный вексель» Россини (1975). О. Иванова тяготеет к крупным синтетическим формам с напряженной драматургией, с хорами и массовыми сценами, со сложным сценическим решением. Ею поставлено свыше 50 спектаклей, среди которых «Не только любовь» Родиона Щедрина (1981); «Борис Годунов» Мусоргского в первой редакции (1985) и «Пират» Беллини (1989) — две совместные работы с дирижером Евгением Колобовым в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко; «Мария Стюарт» С. Слонимского (Самара, 1981); «Трубадур» Верди (1994), «Хованщина» Мусоргского (1996), «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича (1996) — совместные работы с дирижером Ю. Кочневым (Саратов). «Набукко» Верди (2004, Щецин, Польша), «Кармен» (2004, Нижний Новгород).

ЗАХАРОВ Марк Анатольевич

Режиссер

Художественный руководитель Московского театра «Ленком». Профессор кафедры режиссуры РАТИ (ГИТИС). Академик Академии российского телевидения (1997). Академик Международной академии творчества (2000). Народный артист СССР (1991). Лауреат Государственных премий СССР (1987) и РФ (1992, 1997). Лауреат премии им. К.С. Станиславского, многократный лауреат премии «Хрустальная Турандот». Награжден орденами — Дружбы народов (1980), «За заслуги перед Отечеством» III степени (1997), Святого Станислава (1998).

Родился в 1933 году в Москве. Окончил актерский факультет Государственного института театрального искусства — ГИТИС (1955). Режиссерская деятельность началась в Московском театре миниатюр (1960—1964); затем студенческий театр МГУ (1964—1965), Московский театр сатиры (1965—1973). В 1973 году Марк Захаров стал главным режиссером Московского театра им. Ленинского комсомола (сейчас называется театр «Ленком»). Он — секретарь Союза театральных деятелей РФ, член Союза писателей Москвы (1999). В 1989 году М.А. Захаров был избран народным депутатом СССР от Союза театральных деятелей.

Среди самых известных театральных постановок режиссера — «Доходное место» А.Н. Островского (1967), «Три девушки в голубом» Л.С. Петрушевской (1985), «Диктатура совести» М.Ф. Шатрова (1986), «Поминальная молитва» Г.И. Горина (по Шолом-Алейхему, 1989). Музыкальные спектакли: «Тиль» (1974), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1977), «Юнона» и «Авось» (1981). Из более поздних работ — «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1993), «Королевские игры» (1995), «Варвар и еретик» (1997), «Мистификация» (1999), «Шут Балакирев» (2001).

Марк Захаров на телевидении экранизировал роман «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова (1977) с Андреем Мироновым и Анатолием Папановым в главных ролях, снял фильмы: «Обыкновенное чудо» (1978), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1981), «Формула любви» (1983), «Убить дракона» (1988). Кроме того, он выступал в качестве автора и соавтора сценариев таких известных лент, как «Звезда пленительного счастья», «Земля Санникова»; именно ему принадлежит авторство знаменитых писем красноармейца Сухова в легендарном кинофильме «Белое солнце пустыни». М. Захаров — автор книг «Контакты на разных уровнях» (1988, 2000) и «Суперпрофессия» (2000), посвященных проблемам современной режиссуры.

КАЛНИНЬШ Имантс

Композитор. Активный политический деятель

Профессор композиции и теоретических дисциплин в Латвийской академии музыки. Лауреат Государственной премии Латвии (1977). Народный артист Латвии (1985).

Родился в 1941 году в Риге. Окончил Латвийскую государственную консерваторию им. Язепа Витола по классу композиции проф. Адольфа Скулте. Член Союза композиторов Латвии.

И. Калниньш в своем творчестве активно использует жанры классической и рок-музыки. Основные сочинения: 2 оперы, 3 оратории, 5 симфоний, 2 концерта, рок-опера «Эй, вы, там!» (1971), киномузыка, поп- и рок-музыка.

КАНЧЕЛИ Гия Александрович

Композитор

Народный артист СССР и Грузинской ССР (1980). Лауреат Государственных премий СССР (1976) и Грузии (1981). Лауреат премии им. Шота Руставели, кавалер грузинского

«Ордена чести», лауреат театральной премии «Чайка» и премии «Триумф», награжден призом Киноакадемии «НИКА» за киномузыку.

Родился в 1935 году в Тбилиси. Окончил геолого-географический факультет Тбилисского государственного университета (1954—1959) и Тбилисскую государственную консерваторию (1958—1963) по классу композиции профессора Ионы Туския. Член Союза композиторов. В середине 80-х годов возглавлял композиторскую организацию Грузии. В начале 90-х годов получает грант «DA AD» на работу в Берлине. В 1991—1994 живет в Берлине. В 1995 году становится приглашенным композитором Антверпенского филармонического оркестра, после чего постоянно поселяется в Антверпене (Бельгия). Ведет интенсивную творческую деятельность, исполняется по всему миру.

Музыка Г. Канчели — особый звуковой мир, независимо от жанров, в которых он воплощается. Им написано семь симфоний (1967—1986), за Четвертую присуждена Государственная премия СССР. Все премьеры подготовлены дирижером Д. Кахидзе. Из крупных форм — опера «Музыка для живых» (1984); вокально-симфоническое сочинение «Светлая печаль» (1985); «Оплаканный ветром» (1989) — литургия для большого симфонического оркестра и солирующего альта памяти друга, музыковеда Гиви Орджоникидзе. Она написана для альты Ю. Башмета, как и другое трагическое сочинение — «Стикс» (1999) для альты и оркестра, уже непосредственно посвященное выдающемуся альтисту. С 1994 года произведения Гии Канчели издаются в новой серии «ЕСМ». За последние десять лет он написал около 20 симфонических и камерных сочинений, которые исполняются в лучших концертных залах самыми известными оркестрами и музыкантами. В их числе Юрий Башмет, Гидон Кремер, Владимир Юровский, Денис Рассел Дэвис, Эдвард Брюнне, Ян Горбарек и др.

Не менее важная сфера творчества Г. Канчели — музыка для драматического театра и кино. Композитор сотрудничает с выдающимися режиссерами. Кроме прославленных спектаклей Р. Стурра, поставленных в разных театрах мира, это многочисленные киноработы, в частности, кинофильмы Г. Данелия с музыкой Г. Канчели — «Не горюй!» (1969), «Мимино» (1977), «Слезы капали» (1982), «Кин-дза-дза» (1986).

КАРАЕВ Фарадж Кара оглы

Композитор

Профессор-кафедры теории музыки Московской консерватории им. П.И. Чайковского (с 1999) и профессор кафедры композиции Казанской консерватории им. Н. Жиганова (с 2003). Заслуженный деятель искусств Азербайджана (1982).

Родился в 1943 году в Баку. Окончил Азербайджанскую государственную консерваторию им. Узеира Гаджибекова (1966) и ассистентуру-стажировку (1972) по классу профессора Кара Караева. После окончания учебы работал в Азербайджанской консерватории, где с 1966 по 2003 преподавал композицию, а также вел курс инструментовки и свободной полифонии у композиторов и музыковедов. Член Союзов композиторов Азербайджана и России, член Союза кинематографистов России, член Союза художников России и Международной федерации художников. Живет в Москве.

Основатель и художественный руководитель Ансамбля современной музыки BaKaRA-Ensemble (1980—1994, Баку), соучредитель и президент Общества современной музыки «Yeni Musiqi» (1995, Баку), вице-президент (1994—1996) и член актива Московской ассоциации современной музыки. В 1991 — стипендиат Культурного фонда А. Крупна и composer-in-Residence в Folkwang-Hochschule Essen, Германия.

Сочинения композитора исполняются в России, Азербайджане, странах СНГ, в Европе, США, Японии, странах Латинской Америки. Среди исполнителей — дирижеры Геннадий Рождественский, Александр Лазарев, Василий Синайский, Максим Шостакович, Рауф Абдуллаев (Азербайджан), Эльшад Багиров (Азербайджан/Турция), Инго Метцмахер и Бернард Вульф (Германия), Рейнберт де Лееув и Эд Шпаньярд (Голландия), Петер Кеушинг (Австрия), Джоэль Сахс (США), Володимир Рунчак (Украина).

КАХИДЗЕ Джансуг Иванович (1935—2002)

Дирижер. Композитор

Родился в Тбилиси. Окончил Тбилисскую консерваторию (1958) и аспирантуру (1963) по классу дирижирования профессора Одиссея Димитриади. Стажировался во Франции у Игоря Маркевича. Возглавлял Государственную капеллу Грузии. Приглашенный дирижер в Лодзи (Польша, 1971—1973). В 1973—1993 — художественный руководитель и главный дирижер Государственного симфонического оркестра Грузии. С 1982 и до конца жизни — художественный руководитель и главный дирижер Грузинского государственного Театра оперы и балета им. Палиашвили. С 1989 — президент вновь открытого Музыкально-культурного центра, который теперь носит его имя. В 1993 на базе Центра создал новый оркестр, которым руководил до конца жизни. Народный артист СССР. Лауреат Государственной премии Грузии им. Шота Руставели (1977). Умер в Тбилиси. Похоронен в Пантеоне общественных деятелей и деятелей культуры Грузии.

Всемирно известный дирижер, разносторонне одаренный и широко образованный музыкант, Джансуг Кахидзе дирижировал оркестрами Баварии, Лондонским симфоническим,

оркестром Парижского радио и Миланским оркестром «Ла Скала», Вашингтонским и Бостонским, Сиднейским и Мельбурнским оркестрами. Его дирижерская палочка хранится в доме-музее Верди в Буссето. В течение долгого времени Кахидзе выступал первым исполнителем новых произведений Гии Канчели.

Джансуг Кахидзе, блестящий мастер грузинского фольклорного пения, еще в молодости основал вокальный ансамбль «Швидкаца», который в 1957 году получил золотую медаль на Всемирном московском молодежном фестивале. Через год ансамбль получил золотую медаль на Всемирной выставке в Брюсселе. Как композитор Д. Кахидзе сочинял песни, которые нередко сам исполнял, много и плодотворно работал в кино — им написана музыка более чем к 100 кинофильмам.

МАЙОРОВ Генрих Александрович

Балетмейстер. Педагог

Родился в 1936 году в Улан-Удэ. Окончил Киевское хореографическое училище (1957), учился на балетмейстерском отделении Ленинградской консерватории (1967—1972). Работал в Украинском театре оперы и балета им. Шевченко (1972—1979). Государственная премия СССР (1976) за постановку балета «Чиполлино». В 1979—1983 главный балетмейстер Ансамбля танца Белорусской ССР. В 1983—1986 балетмейстер Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. С 1988 заведующий кафедрой хореографии Московского хореографического института.

Среди постановок балетмейстера — «Чиполлино» К. Хачатуряна (1974), «Алые паруса» В. Юровского (1984), «Курган» и «Маленький принц» Е. Глебова (1982, 1983), «Белоснежка» К. Хачатуряна (1995) и др.

МАЧАВАРИАНИ Алексей Давидович (1913—1995)

Композитор

Родился в Гори, Грузия. Окончил Тбилисскую консерваторию по классу композиции С.В. Бархударяна и П.Б. Рязанова (1936). С 1939 преподавал в Тбилисской консерватории (с 1963 профессор). В 1962—1968 председатель правления Союза композиторов Грузии. Лауреат Государственной премии СССР (1951). Народный артист СССР (1958). Лауреат Государственной премии Грузинской ССР имени Шота Руставели (1971). Депутат Верховного Совета СССР 6-го и 7-го созывов. Награжден орденами «Знак Почета» (1963), Ленина (1966), Трудового Красного Знамени (1973). Умер и похоронен в Тбилиси.

Композитор Алексей Мачавариани — один из виднейших представителей грузинской музыки. Автор 7 симфоний, оперы «Мать и сын» по И. Чавчавадзе, балетов, симфонических, камерных и вокальных произведений, музыки к спектаклям. Большую известность получил его балет «Отелло» по Шекспиру (1957), поставленный Грузинским театром оперы и балета им. Палиашвили (1961) и экранизированный под названием «Венецианский мавр». Балет «Витязь в тигровой шкуре» был поставлен в Ленинграде балетмейстером Олегом Виноградовым при участии сына композитора, дирижера Вахтанга Мачавариани.

МАЧАВАРИАНИ Вахтанг Алексеевич

Дирижер

Художественный руководитель и главный дирижер Государственного симфонического оркестра Грузии. Художественный руководитель Русского большого симфонического оркестра «Миллениум» (Москва).

Родился в Тбилиси в 1951 году. Окончил Тбилисскую государственную консерваторию по специальностям фортепиано (1973) и оперного и симфонического дирижирования, класс проф. Одиссея Димитриади (1977). Стажировался в Московской консерватории у проф. Г.Н. Рождественского, затем в Венской музыкальной академии у Карла Остеррайхера (1982—1983).

В. Мачавариани работал с многими оркестрами. В их числе Королевский филармонический оркестр (Лондон); Шотландская опера; Халле-оркестр, Манчестер; Штутгартский государственный симфонический оркестр. В течение 7 лет сотрудничал с Кировским (Мариинским) театром в Ленинграде. Выступал во многих странах мира (Англия, Франция, Италия, Швейцария и др.). В 1996 принял пост главного дирижера, а в 1998 — художественного руководителя Государственного симфонического оркестра Грузии.

ПЕТРОВ Андрей Павлович

Композитор

Народный артист РСФСР (1976) и СССР (1980). Лауреат Государственных премий СССР (1967, 1976). Лауреат Премии Президента РФ в области литературы и искусства (1999) и крупнейших кинематографических наград — «Ника» и «Золотой Овен». Кавалер орденов Трудового Красного Знамени (1967), Ленина (1983), «За заслуги перед Отечеством» IV степени (2000). Его имя носит малая планета.

Родился в 1930 году в Ленинграде. Окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции О.А. Евлахова (1954). Член Союза композиторов России, А. Петров в течение многих лет возглавляет петербургскую (ранее — ленинградскую) композиторскую организацию. Творческий путь музыканта отмечен всенародным признанием. В 2000 году к

семидесятилетию композитора был организован музыкальный фестиваль «Андрей Петров в кругу друзей», концерты которого состоялись в нескольких городах России.

А. Петров — автор опер и балетов, симфонических произведений и инструментальных концертов, музыки к фильмам и театральным спектаклям, песен и так называемой легкой музыки. В тесном содружестве с Кировским (Мариинским) театром и дирижером Ю. Темиркановым он создал триптих: опера «Петр Первый» (1974), вокально-хореографическая симфония «Пушкин» (1979), опера-феерия «Маяковский начинается» (1983). Из трех балетов композитора особую известность получил балет «Сотворение мира» (1968), который ставился разными хореографами и с большим успехом шел во многих городах и странах (два других балета — «Берег надежды», 1958 и «Мастер и Маргарита», поставленный Б. Эйфманом в 1987).

Андрей Петров много и необычайно плодотворно работает в кино, сотрудничая с ведущими российскими и зарубежными режиссерами. Он написал музыку более чем к восьмидесяти кинофильмам. Среди них «Я шагаю по Москве», «Путь к причалу», «Берегись автомобиля», «Служебный роман», «Осенний марафон», «Жестокий романс», телесериал «Петербургские тайны» и многое другое. Этот вид творчества принес автору широчайшую известность и поистине всенародную любовь.

РЫБНИКОВ Алексей Львович

Композитор. Музыкально-общественный деятель

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1989). Народный артист России (2000). Лауреат международных и общественных премий. Награжден орденом Орла I степени «за деятельность общенародного значения» (1992).

Приз кинозрителей «за лучшую музыку года» к кинофильму «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1993).

Родился в 1945 году в Москве. Окончил с отличием Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского (1967) и аспирантуру по классу композиции профессора А.И. Хачатуряна. Преподавал в Московской консерватории на кафедре композиции (1969—1975). Член Союза композиторов (1969) и Союза кинематографистов (1979). В 1988 году основал Производственно-творческое объединение «Современная опера» при Союзе композиторов СССР. В 1999 году Постановлением Правительства Москвы при Комитете по культуре Москвы был создан «Театр Алексея Рыбникова». Сегодня А. Рыбников — член Совета при Президенте России по культуре и искусству и Комитета по премиям Правительства Москвы. На телеканале «Культура» ведет программу в рамках конкурса «Открытие таланта».

Главное место в творчестве А. Рыбникова занимает театр. Хотя в первые творческие годы им были написаны симфонические сочинения, широкое признание принесла рок-опера «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», поставленная Марком Захаровым в Театре им. Ленинского комсомола (1977). Двойной альбом «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» занял 1-е место в хит-параде лучших грамзаписей. Ошеломляющий успех принесла и следующая работа в том же жанре — рок-опера «Юнона и Авось» (премьера в «Ленкоме» в 1981 году), которая остается в репертуаре театра до сих пор. Альбом с музыкой «Юнона и Авось» также занял 1-е место в хит-параде (1983). Телевидение Великобритании сняло по этому спектаклю телефильм, который был показан телекомпаниями более 50 стран мира. Следующая музыкально-театральная работа А. Рыбникова — мистерия «Литургия оглашенных» — поставлена в возглавляемом им театре (1992). Новая музыкальная драма — «Маэстро Массимо» о судьбе талантливого русско-

го композитора XVIII века Максима Березовского (2000). А. Рыбников также успешно работает в жанре киномузыки («Большое космическое путешествие», 1973, «Тот самый Мюнхгаузен», 1989, «Дети из бездны», 2002, и др.).

СВЕТЛАНОВ Евгений Федорович (1928—2002)

Дирижер, пианист, композитор

Родился в семье солистов оперы Большого театра (отец — Светланов Федор Петрович, мать — Светланова Татьяна Петровна). Музыкой начал серьезно заниматься с шести лет. После школы учился в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных как пианист и композитор. В 1951 стал студентом дирижерского факультета Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского в классе профессора А.В. Гаука. Параллельно занимаясь в фортепианном классе проф. Г.Г. Нейгауза и в классе композиции проф. Ю.А. Шапорина. В 1954 году, будучи студентом 4-го курса, становится ассистентом проф. А.В. Гаука, который в то время руководил Большим симфоническим оркестром (БСО) Всесоюзного радио.

Дебют оперного дирижера Светланова состоялся в 1955 году в Большом театре — оперой Римского-Корсакова «Псковитянка». С этого года судьба связала великого дирижера с великим театром. Сначала дирижер-стажер, затем в течение десяти лет — дирижер, а с 1962 года — главный дирижер Большого театра. Евгений Светланов вел за пультом театра репертуар из 25 оперных и балетных спектаклей. Им поставлены оперы «Псковитянка» и «Царская невеста» Римского-Корсакова (1955), «Чародейка» Чайковского (1958), «Не только любовь» Р. Щедрина (1961), «Октябрь» Мурадели (1964), «Отелло» Верди (1978), «Сказание о невидимом граде Китеже» (1983) и «Золотой петушок» (1988) Римского-Корсакова;

балеты «Тропою грома» К. Караева (1959), «Паганини» на музыку Рахманинова (1960), «Ночной город» на музыку Бартока (1961), «Страницы жизни» С. Баланчивадзе (1961). В 1964 году Светланов принимает участие в первых гастроллях оперной труппы Большого театра в Италии. В миланском театре «Ла Скала» он с огромным успехом дирижирует операми «Борис Годунов», «Князь Игорь» и «Садко», а также симфоническими концертами, в одном из которых по просьбе публики «Три русские песни» Рахманинова были исполнены на бис. Евгений Светланов был первым русским дирижером, вошедшим в когорту Великих, работавших в знаменитой «Ла Скала», среди которых — Артуро Тосканини, Бруно Вальтер, Герберт фон Караян.

В 1965 году Евгений Светланов становится художественным руководителем и главным дирижером Государственного симфонического оркестра СССР. Работая с этим коллективом более 40 лет, Е. Светланов преобразовал его в уникальный, грандиозного размаха и мощных творческих возможностей оркестр, который под его управлением вышел на международную арену и получил статус одного из самых лучших оркестров мира. Вместе с Е. Светлановым оркестр, получивший в 1972 году звание «академический», гастролитовал в ФРГ, Великобритании, Италии, Болгарии, Доминиканской Республике, Греции, Югославии, Франции, Дании, Швеции, Норвегии, Финляндии, Турции, Ирландии, Ливане, Швейцарии, Лихтенштейне, Португалии, Австралии и Новой Зеландии, Японии, Венгрии. Им записаны все симфонии Брамса, Малера, симфонические произведения Бетховена, Шуберта, Шумана, Дворжака, Грига, Сен-Санса, Блоха, Элгара, Шостаковича, Прокофьева, Шапорина, Хачатуряна, Свиридова, Кабалевского, Эшпая, Бойко, К. Караева и др. В 1980-е годы географию гастролей оркестра дополнили Канада, Мексика, Таиланд, Гонконг, Бразилия, Аргентина, Южная Корея. Особенно часто оркестр посещал Европу,

США и Японию. В 1993 году оркестр впервые принял участие в фестивале в Кольмаре (Франция), в том же году был удостоен чести играть на открытии концертного зала им. И. Стравинского в Монтре (Швейцария).

Записью всех симфоний П.И. Чайковского Е. Светланов начинает свой подвижнический труд по созданию «Антологии русской симфонической музыки», продолжавшийся три десятилетия. Сам Светланов считал эту работу своим жизненным долгом, так же как и запись двадцати симфоний Н.Я. Мясковского. В 1969 году за запись всех симфоний П.И. Чайковского (фирма «Мелодия» совместно с «Пате Маркони», Франция) Е. Светланов и Госоркестр были удостоены Grand Prix du Disque французской Академии звукозаписи и Edison Music Award (Нидерланды). В 1985—1986 годах все симфонии самого любимого в мире русского композитора были представлены Госоркестром и Евгением Светлановым в цикле телепередач. Каждая передача предварялась вступительным словом дирижера.

С 1984 по 1991 год с участием Светланова и его оркестра на телецентре «Останкино» были сняты сюжетные фильмы по произведениям Чайковского (все шесть симфоний, «Манфред», «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини»), Рахманинова (Симфонии №№ 1—3), Скрябина (Симфонии №№ 1—3, «Поэма экстаза»), Свиридова («Патетическая оратория»), Прокофьева (Симфонии №№ 1, 7), Глинки, Глазунова, Глиэра, Шостаковича, Хренникова, Хачатуряна, Гершвина, Оффенбаха, Р. Штрауса, А. Брукнера, Э. Вилла-Лобоса, Г. Малера... Исполнение всех симфоний Малера, сопровождавшееся записью компакт-дисков (для «Russian Season»), стало событием 90-х годов XX века.

Светланов-композитор оставил значительное творческое наследие, включающее преимущественно инструментальные жанры. В их числе — Симфония си минор, две рапсодии, Концерт для фортепиано с оркестром, Поэма для скрипки и

оркестра (памяти Д. Ойстраха), поэма «Калина красная» (памяти В. Шукшина), Три русские песни для голоса и оркестра, «Романтическая баллада», «Сибирская фантазия», Русские вариации для арфы, квинтет для духовых «Деревенские сутки», «Лирический вальс» и др.

Им написано более 150 статей, очерков, эссе.

Евгений Светланов был удостоен высших наград России: Герой Социалистического Труда, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, Государственных премий СССР и РСФСР имени М.И. Глинки, кавалер орденов и медалей, среди которых три ордена Ленина и два ордена «За заслуги перед Отечеством» (III и II степеней). Он был удостоен также всеобщего признания и многих наград за рубежом: почетный академик Шведской Королевской академии, почетный академик Академии искусств США и т.д.

СКОРИК Мирослав Михайлович

Композитор

Профессор Национальной музыкальной академии Киева (ранее — Киевская государственная консерватория), зав. кафедрой музыкальной украинистики. Профессор Львовской музыкальной академии, зав. кафедрой композиции. Народный артист Украины (1988). Заслуженный деятель искусств Украинской ССР (1969). Лауреат премии Ленинского комсомола Украины (1968). Награжден орденом «Знак Почета» (1971) и многими наградами независимой Украины.

Родился в Львове в 1938 году. Окончил композиторский (класс А.М. Солтиса) и историко-теоретический (класс С.Ф. Людкевича) факультеты Львовской консерватории (1960), затем аспирантуру Московской консерватории по классу композиции проф. Д.Б. Кабалевского. С 1964 года преподает в Львовской, а с 1966 года — в Киевской консер-

ваториях. Защитил кандидатскую диссертацию (1967). Член Союза композиторов Украины.

М. Скорик ярко заявил о себе, написав музыку к фильму С. Параджанова «Тени забытых предков» (1964). На этом материале возникло концертное сочинение «Гуцульский триптих». Перу композитора принадлежат и другие концертные работы — «Карпатский концерт» для оркестра, 5 концертов для фортепиано с оркестром, Концерт для виолончели с оркестром, 6 партит и многое другое. По заказу Ватикана композитор создал оперу «Моисей», которую львовский Театр оперы и балета широко представлял на Украине и в Польше.

СТАНКОВИЧ Евгений Федорович

Композитор

Академик Академии искусств Украины. Профессор, заведующий кафедрой композиции Национальной музыкальной академии Киева. Лауреат Государственной премии Украины (1977). Орден Дружбы народов (1982). Народный артист Украины (1986). Премия им. Тараса Шевченко (наивысшая награда Украины за артистическую деятельность). 2002 — «человек года» на Украине. 2003 — орден Ярослава Мудрого.

Родился в 1942 году в г. Свалява (Закарпатье, Украина). Учился в музыкальном училище в Ужгороде, затем в Львовской и Киевской консерваториях в классе композиции проф. Б.Н. Лятошинского и проф. М.М. Скорика (окончил в 1966 году). Член Союза композиторов Украины. 1992 — председатель жюри фестиваля современной музыки в Канаде. 1996 — композитор-резидент кантона Берн, Швейцария.

Один из ведущих музыкантов современной Украины. Среди его сочинений 6 симфоний; 9 камерных симфоний; фольк-опера «Цветок папоротника» (1979); 5 балетов: «Оль-

га» (1981), «Прометей» (1985), «Майская ночь» (1986), «Ночь перед Рождеством» (1990), «Викинги» (2000); вокально-симфонические и камерные вокальные сочинения; музыка к спектаклям и кинофильмам (более 100, в их числе — киносериял «Роксалана»). Камерная симфония № 3 вошла в десятку лучших сочинений организации ЮНЕСКО (1985). Сочинения Е. Станковича звучат в концертных залах многих стран мира.

СТУРУА Роберт Робертович

Режиссер

Художественный руководитель Грузинского академического театра им. Шота Руставели. Народный артист СССР (1982) и Грузинской ССР (1980), лауреат Государственных премий СССР, России и всех существующих в Грузии театральных премий, а также международных премий: имени Альберта Швейцера (1975), Английской критики (1980), Итальянской критики (1981), кавалер грузинского Ордена чести (1998), президентской медали за выдающиеся заслуги в деле развития грузинской театральной культуры (2000).

Родился в Тбилиси в 1938 году. Окончил режиссерский факультет Тбилисского театрального института. С 1962 — в Театре им. Руставели: режиссер; главный режиссер (1979), художественный руководитель (1980). Знаменитый режиссер много работает также по всему миру, особенно в Москве. У Стуруа два постоянных соавтора: художник Георгий Алекси-Месхишвили и композитор Гия Канчели.

Уже несколько десятилетий существует понятие — «театр Роберта Стуруа», охватывающее разные стороны его оригинального режиссерского почерка. Мировую известность режиссеру принесли «знаковые» для его стиля постановки в Театре им. Руставели — «Кавказский меловой круг» Бер-

тольда Брехта (1975) и «Ричард III» Шекспира (1979). Позднее появятся и другие этапные для Стуруа спектакли тех же авторов — «Король Лир» Шекспира (1987), «Добрый человек из Сычуани» Брехта (1993). «Макбет», «Двенадцатая ночь», «Гамлет». В своем театре режиссер последовательно много ставит грузинскую драматургию, но также часто обращается к мировой классике, ставит Шекспира, Софокла, Мольера, Чехова, Брехта в разных театрах мира. Постановка «Гамлета» на сцене лондонского театра «Риверсайд Студиоз» в 1992 году была внесена Международным Шекспировским обществом в число десяти лучших мировых постановок «Гамлета» за 50 лет. Среди новейших постановок Р. Стуруа в Москве — «Гамлет» в «Сатириконе» (1998), «Шейлок» («Венецианский купец») Шекспира в театре «Et cetera» (2000), опера П.И. Чайковского «Мазепа» в Большом театре (2003).

ТЕМИРКАНОВ Юрий Хатуевич

Дирижер

Профессор Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, почетный профессор многих зарубежных академий, в том числе почетный член Международной академии наук, промышленности, образования и искусства США. Народный артист Кабардино-Балкарской АССР (1973), РСФСР (1976) и СССР (1981). Лауреат Государственной премии РСФСР имени М.И. Глинки (1971), дважды лауреат Государственных премий СССР (1976, 1985), Награжден орденами Ленина (1983), «За заслуги перед Отечеством» III степени (1998), болгарским орденом Кирилла и Мефодия (1998).

Родился в 1938 году в Нальчике. Окончил среднюю специальную музыкальную школу при Ленинградской консерватории по классу скрипки (1953), Ленинградскую госу-

дарственную консерваторию по классу альта Г.И. Гинзбурга (1962). В 1962—1968 — снова студент, затем аспирант дирижерского факультета (класс оперно-симфонического дирижирования И.А. Мусина). В 1965 дебютировал в Малом театре оперы и балета спектаклем «Травиата» Верди. Среди других наиболее значимых в те годы дирижерских работ — «Любовный напиток» Доницетти (1968), «Порги и Бесс» Гершвина (1972). В 1966 — лауреат II Всесоюзного конкурса дирижеров в Москве. Сразу после конкурса он отправился на гастроли по Америке с К. Кондрашиным, Д. Ойстрахом и симфоническим оркестром Московской филармонии.

В 1968—1976 Ю. Темирканов возглавляет Академический симфонический оркестр Ленинградской филармонии. В 1976—1988 — художественный руководитель и главный дирижер Кировского (Мариинского) театра оперы и балета. Под его руководством в театре были поставлены «Война и мир» С. Прокофьева (1977); «Мертвые души» Р. Щедрина (1978); «Петр Первый» (1975), «Пушкин» (1979) и «Маяковский начинается» (1983) А. Петрова; «Евгений Онегин» (1982) и «Пиковая дама» (1984) Чайковского; «Борис Годунов» Мусоргского (1986) — спектакли, отмеченные высокими наградами. С коллективом театра Темирканов неоднократно выезжал на гастроли во многие страны Европы, а также в Японию и США. В 1988 году Юрий Темирканов был избран главным дирижером и художественным руководителем Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии им. Д.Д. Шостаковича.

Ю. Темирканов выступал со многими крупнейшими симфоническими оркестрами мира. В 1979 году стал главным приглашенным дирижером Филадельфийского и Лондонского Королевского оркестров, а с 1992 года возглавил последний. С 1994 — главный приглашенный дирижер оркестра Дрезденской филармонии, с 1998 — Симфонического оркестра Датского Национального радио. В 1996 году в Риме он дирижировал юбилейным концертом в честь 50-летия ООН.

В 2000 году Юрий Темирканов становится главным дирижером и художественным руководителем Балтиморского симфонического оркестра (США).

Ю. Темиркановым записано огромное количество компакт-дисков. Он регулярно проводит мастер-классы в Curtis Institute (Филадельфия), а также в Manhattan School of Music (Нью-Йорк), в Academia Chighana (Сиена, Италия). Живет в Санкт-Петербурге.

ХАРАДЖАНИЯН Раффи Испирович

Пианист, музыковед

Профессор Латвийской академии музыки (ранее — Латвийская государственная консерватория) им. Язепа Витола. Доктор искусствоведения. Заслуженный артист Латвии (1979). Награжден высшей наградой Латвии — орденом «Трех звезд» (2002).

Родился в 1944 году в Ереване. Окончил Ленинградскую консерваторию (1968) и аспирантуру (1972) по классу фортепиано проф. П.А. Серебрякова. С 1970 живет в Риге. В 1968 году создал фортепианный дуэт с Норой Новик. За более чем 30-летнюю историю существования ансамбля оба пианиста признаны во всем мире как несомненные лидеры и мастера фортепианного дуэта с гигантским репертуаром (только сочинений для дуэта с оркестром в нем около тридцати). В равных пропорциях представлены сочинения классиков, романтиков и современных авторов, в том числе современных западных композиторов (Л. Берио, Дж. Крамб, М. Кагель и др.). Специально для дуэта сочиняли В. Гаврилин, А. Холминов, Ю. Буцко (Россия); П. Плакидис, П. Вакс, П. Дамбис (Латвия); Я. Рязтс, Л. Сумера, Р. Кангро (Эстония); В. Баркаускас, О. Балакаускас (Литва); Л. Аствацатрян, А. Арутюнян (Армения); П. Хеллавелл (Великобритания); Т. Бухгольц (Германия); М. Бурштин (Израиль). Созданные для дуэта сочинения В. Бибергана и Г. Белова получили Гран-

при композиторских конкурсов в Японии. Дуэт гастролировал в Великобритании, Германии, Швейцарии, Японии, Италии, в странах Скандинавии, Балтии, СНГ. Издано около двух десятков пластинок и CD с их исполнением. Дуэт Нора Новик — Раффи Хараджанян — обладатель многочисленных призов.

ХАЧАТУРЯН Карен Суренович

Композитор

Профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1971). Народный артист РСФСР (1981). Лауреат Государственной премии СССР (1976) за балет «Чиполлино», лауреат премии мэрии Москвы (1999), лауреат премии Союза композиторов России им. Д.Д. Шостаковича (2000). Награжден орденами Дружбы (1985), Почета (2000).

Родился в 1920 году в Москве. Окончил Московскую консерваторию (1949) по классу композиции проф. Н.Я. Мясковского (ранее занимался у В.Я. Шебалина и Д.Д. Шостаковича). Член Союза композиторов России.

Творчество К. Хачатуряна представлено разными жанрами: симфонии, камерно-инструментальные сочинения, вокальная и хоровая музыка. Композитор много писал для театра и кино, прежде всего для студии «Союзмультфильм». Балет «Чиполлино» по сказке Джанни Родари (1974) поставлен многими театрами, в том числе и за рубежом.

ХОЛМИНОВ Александр Николаевич

Композитор

Народный артист СССР (1984) и РСФСР (1976). Лауреат Государственных премий РСФСР (1969) и СССР (1978). Награжден орденами «Знак Почета» (1967), Трудового Красного

Знамени (1971), «За заслуги перед Отечеством» IV степени (2001).

Родился в 1925 году в Москве. Окончил Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского по классу композиции проф. Е.К. Голубева (1950). Член Союза композиторов России.

Главное место в творчестве А. Холминова занимает опера (11 опер) и вокально-симфоническая музыка, он также писал симфонии и камерно-инструментальные сочинения. Первые оперы: «Оптимистическая трагедия» (1965), «Анна Снегина» (1967). Композитор долгое время плодотворно сотрудничал с Московским камерным музыкальным театром под управлением Б.А. Покровского. Прославленный режиссер поставил его камерные оперы: «Шинель» (1975), «Колыска» (1975), «Двенадцатая серия» (1977), «Ванька» (1984), «Свадьба» (1984), «Братья Карамазовы» (1985).

ХРЕННИКОВ Тихон Николаевич

Композитор

Профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Народный артист СССР (1963) и РСФСР (1954). Герой Социалистического Труда (1973). Лауреат Ленинской (1974) и Государственных премий СССР (1942, 1946, 1951, 1967) и РСФСР (1979). Лауреат Премии Президента РФ (2003). Награжден орденами Ленина (1963, 1971, 1973, 1983), Трудового Красного Знамени (1966, 1988), Почета (1998), орденом Почетного легиона (Франция). Член-корреспондент многих университетов мира.

Родился в 1913 году в городе Ельце Орловской губернии (сейчас — Липецкая область). С детства пел в школьном хоре, музыку стал сочинять в 11 лет. 1929—1932 — учился в музыкальном техникуме в Москве, по окончании которого был принят в Союз композиторов и сразу на второй курс

Московской консерватории, которую окончил в 1936 году по классу композиции профессора В.Я. Шебалина. Более полувека преподает в Московской консерватории. Бессменный генеральный секретарь Союза композиторов СССР за все время его существования (1948—1991). В Ельце, на родине композитора, на площади ему при жизни поставили памятник, присвоили его имя Училищу искусств, а дом, где он вырос, переоборудовали в музей.

Т. Хренников еще студентом по заказу Натальи Сац написал музыку к спектаклю Театра им. Вахтангова «Много шума из ничего». Много позже в Большом театре будет поставлен балет «Любовью за любовь», в основе которого лежала музыка из этого спектакля. Тогда же были написаны Первый фортепианный концерт и Симфония (ее включил в свой репертуар знаменитый дирижер Филадельфийского оркестра Леопольд Стоковский). Перу Т. Хренникова принадлежат и другие инструментальные концерты, оперы «В бурю», «Мать», «Золотой теленок», «Дуэнья», балет «Капитанская дочка», песни, музыка к драматическим спектаклям. По написанной для Театра Советской Армии музыке к спектаклю «Давным-давно» был поставлен знаменитый музыкальный фильм Эльдара Рязанова «Гусарская баллада». Наибольшее признание и известность принесли композитору песни из «культовых» советских фильмов: «Свинарка и пастух» (со знаменитой песней о Москве) и «В шесть часов вечера после войны» Ивана Пырьева, «Верные друзья», «Гусарская баллада».

ХРЖАНОВСКИЙ Андрей Юрьевич

Кинорежиссер, аниматор

Глава независимой студии «Шар». Заслуженный деятель искусств России. Лауреат Государственной премии России за трилогию «Рисунки Пушкина» (1986).

Родился в 1939 году в Москве. В 1962 году окончил ВГИК (мастерская Л. Кулешова) по специальности режиссер. С 1962 года много лет работал на киностудии «Союзмультфильм».

Творчество А. Хржановского отмечено многими российскими и международными наградами и призами. Призы: XI МКФ фильмов для детей и юношества в Хихоне (Испания, 1973); XXIII МКФ документальных и короткометражных фильмов в Оберхаузене (ФРГ, 1977); Международного фестиваля КРОК (1990, 1994); приз жюри за высочайший артистизм в показе трудной судьбы художника («Школа изящных искусств», Международный правозащитный фестиваль «Сталкер», 1996). 1996—1998: приз «Золотой Овен» за оригинальность почерка и новаторство киноязыка (фильм «Лев с седой бородой»); Гран-при «Золотой кентавр»; премия жюри за лучшую мультипликацию (Аннесси, Франция); приз фестиваля «Окно в Европу» (Выборг); первый приз за лучший анимационный фильм (Лос-Анджелес, США); специальный приз жюри кинофестиваля в Хиросиме (Япония); приз «Ника» Российской академии киноискусств за лучший анимационный фильм; приз за лучшую режиссерскую работу (Международный кинофестиваль «Евразия»); приз за выдающийся вклад в развитие анимации (Москва); медаль ЮНЕСКО за серию пушкинских фильмов «Любимое мое время».

А. Хржановский в своих режиссерских работах свободно соединяет анимацию и документальное кино, оригинально выстраивая сложные философские полотна. Его важнейшая тема — художник и время, художник и власть. Таковы, после пушкинской трилогии, фильмы «Школа изящных искусств» (1987—1990) — о творчестве и трагической жизни известного эстонского художника Юло Соостера; «Лев с седой бородой» (1994) по сценарию Тонино Гуэрры и «Долгое путешествие» (1998) по его же сценарию, посвященный Федерико Феллини (жизнь великого кинорежиссера в его рисунках, набросках, эскизах); «Олег Каган. Жизнь после

жизни» (1997) — документально-художественный портрет безвременно ушедшего скрипача (в фильме принимают участие Наталья Гутман, Альфред Шнитке, Святослав Рихтер, Нина Дорлиак, Юрий Башмет); «Полтора кота», посвященный Иосифу Бродскому (так Анна Ахматова называла своего огромного рыжего кота, с которым сравнивала молодого Бродского), на материале разных творческих источников; кроме стихов и эссе, поэт писал автобиографическую прозу, а также рисовал — известны его автопортреты и рисунки из черновиков. «Полтора кота» режиссер посвятил 300-летию Петербурга.

ЧАЙКОВСКИЙ Александр Владимирович

Композитор. Пианист. Музыкально-общественный деятель

Профессор Московской и Санкт-Петербургской консерваторий. Ректор Санкт-Петербургской консерватории (2004). Заведующий кафедрой композиции Московской консерватории. Эксперт по оперному репертуару Мариинского театра (с 1993), Художественный руководитель Московской государственной академической филармонии (с 2003). Руководитель музыкального фестиваля «Молодежные академии России». Член Общественного совета директоров «Первого канала» телевидения. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1988).

Родился в 1946 году в Москве. Окончил Московскую консерваторию по классу композиции профессора Т.Н. Хренникова и классу фортепиано профессора Л.Н. Наумова (1972), затем аспирантуру по композиции (1975). В 1977 начал преподавать в Московской консерватории и прошел все этапы музыкально-педагогической карьеры от ассистента до профессора и заведующего кафедрой композиции (1996). Активно работал в Союзе композиторов СССР (в тридцать лет стал секретарем). Ведет большую музыкально-общественную деятельность в Москве и Санкт-Петербурге.

А. Чайковский — автор четырех симфоний, двенадцати инструментальных концертов (среди которых и такое колоритное юмористическое сочинение, как Концерт для оркестра «ЦСКА — Спартак»), камерной и вокальной музыки. Им написаны 7 опер — «Три сестры», «Дедушка смеется», «Зимняя сказка», «Царь Никита и 40 его дочерей» и др.; 3 балета — «Ревизор», «Броненосец "Потемкин"», «Дама Пик»; 2 оратории: на стихи Тютчева («К солнцу») и на стихи Сельвинского. Композитор неоднократно писал музыку к драматическим спектаклям и кинофильмам («Таланты и поклонники», «Мусорщик», «Иван да Марья» и др.). Театральные опусы А. Чайковского идут во многих театрах страны, его музыка исполняется известными музыкантами. Прекрасный пианист, А. Чайковский свои фортепианные сочинения, как правило, представляет публике сам.

ЧУДОВА Татьяна Алексеевна

Композитор

Профессор кафедры композиции Московской государственной консерватории им. Чайковского. Заслуженный деятель искусств России (2000). Премия Ленинского комсомола за трилогию симфоний «Советской молодежи посвящается» (1984).

Родилась в 1944 году в Москве. Окончила Московскую консерваторию (1968) и аспирантуру (1970) по классу композиции проф. Ю.А. Шапорина и проф. Т.Н. Хренникова. С 1970 преподает на кафедре композиции Московской консерватории (путь от ассистента-стажера в классе проф. Хренникова до профессора). Член Союза композиторов (1969). Председатель жюри и член жюри многочисленных композиторских конкурсов, организатор и председатель жюри различных детских композиторских конкурсов в России и за

рубежом. Составитель сборников русских народных песен, сборников фортепианных и инструментальных пьес детей-композиторов. Педагог композиции (с детьми от 5 лет до студентов и аспирантов вуза). Лектор, пропагандист музыки XX века. Главный редактор журнала «Музыкант».

Т. Чудовой написано более пятисот музыкальных произведений: 3 оперы, 3 балета, 5 симфоний, 2 кантаты, оратория, хоровые, камерно-инструментальные и вокальные сочинения, обработки народных песен для хоров и народных оркестров, произведения для детей — песни, хоры, игры, пьесы, оперы, сказки. Она ведет концертную деятельность как автор-исполнитель своих сочинений. Все исполненные сочинения Т. Чудовой записаны на диски и кассеты.

ШАХИДИ Толиб

Композитор

Народный артист Республики Таджикистан. Лауреат премии Ленинского комсомола (1978, 1986). Лауреат Государственной премии Таджикистана им. Рудаки. Награжден орденом «Знак Почета» (1986).

Родился в 1946 году в Душанбе, Таджикистан. Сын Заядулло Шахиди, основоположника таджикской профессиональной музыки. В 1972 окончил Московскую консерваторию по классу композиции проф. А.И. Хачатуряна. С начала 90-х годов проживает в Москве.

В творческом багаже Т. Шахиди произведения разных жанров, среди которых симфоническая поэма «Празднество» (1975), Симфония «Таджикская» (1978), фильм-балет «Рубаи Хайяма» (1980), Симфоническая поэма «Садо» (1984), опера «Иосиф Прекрасный» (1989), Концерты для скрипки и камерного оркестра (1993), для фортепиано с оркестром № 3 (1994), для струнного оркестра (1997), камерная вокаль-

ная и инструментальная музыка для разных составов. Его произведения в разное время исполняли многие известные оркестры: Государственный симфонический оркестр СССР и Большой симфонический оркестр России им. Чайковского, Бостонский и Филадельфийский оркестры, оркестр под управлением Валерия Гергиева и др. Он регулярно участвует в международных фестивалях современной музыки в Европе и США (1987, 2001), в Японии, Балтийских странах, Центральной Азии, Иране и Турции. Он работал с такими дирижерами, как Максим Шостакович, Дмитрий Китаенко, Джансуг Кахидзе, Валерий Гергиев, Марк Эрмлер, Сергей Скрипка, Эльдар Азимов, его сочинения исполняли скрипач Сергей Кравченко, французский саксофонист Пьер Стефан Меже и др. Т. Шахиди имеет четыре авторских CD, опубликованных в Лондоне и Москве.

ШНИТКЕ Альфред Гарриевич (1934—1998)

Композитор

Родился в городе Энгельсе (бывшая Республика немцев Поволжья). Окончил Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского (1958) и аспирантуру (1961) по классу композиции проф. Е.К. Голубева. В 1961—1972 преподавал в Московской консерватории. Член Союза композиторов (1960). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1987). Член-корреспондент Академии искусств Западного Берлина (1982), Академии искусств ГДР (1986), Баварской академии искусств (1986), Королевской шведской академии музыки (1987). Почетный член Гамбургской академии изящных искусств. Лауреат Государственной премии РСФСР (1986). Лауреат Императорской премии Японии «Триумф».

В 1990 году Шнитке получает грант «DA AD» на работу в Берлине. Затем поселяется в Гамбурге. Непрерывно ра-

ботая, он тяжело болеет. После последнего инсульта Шнитке практически полностью парализовало. Медики создали специальный аппарат, при помощи которого подвешенной парализованной рукой Шнитке фиксировал звуки, рожденные его сознанием и слухом. Эти записи затем расшифровывали сотрудники музыкального издательства Сикорского. В таком состоянии Шнитке написал свое последнее произведение — Девятую симфонию, посвященную Геннадия Рождественскому; сразу после выхода в свет она была отмечена международной премией «Глория». Альфред Шнитке умер в Гамбурге. Похоронен в Москве на Новодевичьем кладбище.

А. Шнитке — один из музыкальных корифеев второй половины XX века. В своей музыке он синтезирует разнообразные черты современной композиторской техники с классическими традициями. Его искусство глубоко концептуально. Творческое наследие очень велико. Среди произведений композитора: оперы — «Жизнь с идиотом» по В. Ерофееву (1991), «Джузуальдо» (1994), «История доктора Иоганна Фауста» (1994) на музыкальном материале ранее созданной знаменитой кантаты (1983); балеты — «Лабиринты» (1971), «Эскизы» (хореографическая фантазия на темы Гоголя, 1985), «Пер Гюнт» по драме Ибсена (1986, либретто и постановка Джона Ноймайера); 9 симфоний, 6. *Concerto grosso*, концерты для скрипки, для фортепиано, для виолончели с оркестром; сочинения для хора, в числе которых Концерт для хора на стихи Г. Нарекаци (1985), Стихи покаянные к 1000-летию крещения Руси (1987); камерная музыка разных жанров и составов. Шнитке блестяще работал в кино. Он сотрудничал с такими режиссерами, как М. Ромм, М. Швейцер, Э. Климов, Л. Шепитько, А. Аскольдов, А. Митта, А. Смирнов, А. Хржановский и другие. Среди его друзей и исполнителей его музыки были многие выдающиеся музыканты.

ЩЕДРИН Родион Константинович

Композитор, пианист

Почетный профессор Московской консерватории (1997). Народный артист СССР (1981) и РСФСР (1976). Почетный член-корреспондент Баварской академии изящных искусств (1976). Почетный член американских обществ Листа и Бетховена (1978). Член-корреспондент Академии изящных искусств ГДР (1983), Почетный член ММС (1985), Почетный член Академии искусств Западного Берлина (1989). Лауреат Государственной премии СССР (1972), Ленинской премии (1984), Премии Союза композиторов России им. Д.Д. Шостаковича (1992). Награжден орденами — «Знак Почета» (1967), Трудового Красного Знамени (1971), Ленина (1982), «За заслуги перед Отечеством» III степени (2002).

Родился в 1932 году в Москве. Окончил Московскую консерваторию по классу композиции проф. Ю.А. Шапорина и по классу фортепиано проф. Я.В. Флиера (1955); аспирантуру у Ю.А. Шапорина (1958). Несколько лет преподавал в Московской консерватории. Председатель правления Союза композиторов России (1973—1990). Депутат Верховного Совета РСФСР 6-го и 9-го созывов. В начале 90-х годов Р. Щедрин переезжает в Германию и поселяется в Мюнхене. Он постоянно бывает на Родине, ведет большую творческую деятельность, исполняется в разных странах мира, проводит мастер-классы, участвует в работе жюри многих международных конкурсов и фестивалей.

Один из ведущих мастеров современной музыки, Р. Щедрин в своем творчестве отдал дань разным жанрам. Среди созданного — оперы «Не только любовь» (1961), «Мертвые души» (собственное либретто по Гоголю, 1977), «Лолита» (собственное либретто по Набокову, 1994); балеты — «Конек-Горбунук» (1960), «Кармен-сюита» (транскрипция музыки оперы Бизе, 1967), «Анна Каренина» (1972), «Чайка»

(1979), «Дама с собачкой» (1985), мюзикл «Нина и 12 месяцев» по сказке С. Маршака (1988). Он тесно сотрудничал с Большим театром, где прошли многие премьеры его театральных сочинений. Р. Щедрин — блестящий знаток оркестра, о чем свидетельствуют знаменитые концерты для оркестра «Озорные частушки» (1963) и «Звоны» (1968), а также другие крупные симфонические произведения. Им написаны 2 симфонии (1958, 1965), 6 концертов для фортепиано с оркестром (1954, 1966, 1973, 1991, 1999), концерты для виолончели (1994), скрипки (1997) и альта (1999). Из хоровой музыки выделяются «Поэтория» на слова Андрея Вознесенского (1968), «Строфы "Евгения Онегина"» и «Казнь Пугачева» на слова А.С. Пушкина (1981), «Запечатленный ангел» по Лескову (1988). Р. Щедрин создал много сочинений для фортепиано и различной камерно-инструментальной музыки, которой в последнее время уделяет все больше внимания. В ранние творческие годы писал для кино («Высота», «Нормандия — Неман», «Анна Каренина», «Сюжет для небольшого рассказа»).

ЯНЧЕНКО Олег Григорьевич (1939—2004)

Органист и композитор

Родился в Москве. В 1964 окончил Московскую консерваторию по специальностям: фортепиано (класс проф. Г.Г. Нейгауза), органа (класс проф. Л.И. Ройзмана) и композиции (класс проф. Ю.А. Шапорина). Стажировался в Венской академии музыки, совершенствовался в Нидерландах по стипендии ЮНЕСКО у Антона Хайлера и Кор Кии (1966). В 1963—1971 солист (органист и пианист) Белорусской филармонии. Дипломант конкурса органистов им. Баха в Лейпциге (1968). Руководил ансамблем «Мадригал» Московской государственной филармонии. С 1994 и до конца жизни —

профессор по классу органа Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, президент секции органистов Международного музыкального общества. Лауреат Государственной премии, народный артист России (1996). Умер и похоронен в Москве.

О. Янченко — автор сочинений для симфонического оркестра (симфонии, концерты для фортепиано и органа с оркестром, сюиты), органной, фортепианной и камерной музыки, музыки к спектаклям и кинофильмам. Выдающийся органист своего времени, он до последних дней вел активную концертную, творческую и педагогическую деятельность.

СОДЕРЖАНИЕ

Хождение в ТВ	7
<i>Монолог автора: десять встреч с современниками</i>	
Встреча первая (эфир — май, 1984)	36
В поисках ключа к современной музыке	
<i>с Родионом Щедриным</i>	
<i>с Андреем Петровым</i>	
<i>с Юрием Темиркановым</i>	
<i>с Гией Канчели</i>	
Встреча вторая (эфир — июль, 1984)	74
Учитель и ученики, традиция и школа	
<i>с Тихоном Хренниковым, Александром Чайковским,</i>	
<i>Татьяной Чудовой</i>	
Встреча третья (эфир — март, 1985)	91
Современная музыка и фольклор	
<i>с Мирославом Скориком</i>	
<i>с Раффи Хараджяняном о Валерии Гаврилине</i>	
<i>с Олегом Янченко</i>	

Встреча четвертая (эфир — сентябрь, 1985)	103
О современной музыке, музыкальном исполнительстве и слушателе с <i>Евгением Светлановым</i>	
Встреча пятая (эфир — февраль, 1986)	124
Портрет музыканта на фоне времени с <i>Родионом Щедриным</i>	
Встреча шестая (эфир — апрель, 1986)	151
Три телесюжета о композиторах-москвичах с <i>Александром Холминовым</i> с <i>Кареном Хачатуряном</i> с <i>Андреем Хржановским об Альфреде Шнитке</i>	
Встреча седьмая (эфир — декабрь, 1986)	190
За круглым столом с <i>Освальдом Балакаускасом, Кириллом Волковым,</i> <i>Фараджем Караевым, Евгением Станковичем,</i> <i>Толибом Шахиди</i>	
Встреча восьмая (эфир — март, 1987)	215
Искусство импровизации с <i>Родионом Щедриным</i>	
Встреча девятая (эфир — октябрь, 1987)	240
Первое прочтение новой музыки с <i>Юрием Башметом</i> с <i>Олегом Виноградовым и Вахтангом Мачавариани</i> с <i>Марком Захаровым о рок-опере «Юнона и Авось»</i> <i>Алексея Рыбникова</i>	
Встреча десятая (эфир — март, 1988)	266
Портрет музыканта и друга на фоне времени с <i>Гией Канчели</i> с <i>Джансугом Кахидзе</i>	

с Робертом Стуруа
с Георгием Алекси-Месхишвили

Встреча на «мосту» (эфир — январь, 1991) 294
О Сергее Прокофьеве и музыкальной современности
с Эдисоном Денисовым

Двадцать лет спустя 306
Кто есть кто

Научно-популярное издание

Курышева Татьяна Александровна
Диалоги о музыке перед телекамерой

Ответственный редактор Ю.М. Раутборт
Художественный редактор О.Н. Адаскина
Компьютерная верстка: Р.В. Рыдалин
Технический редактор О.В. Панкрашина

Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

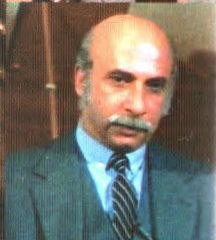
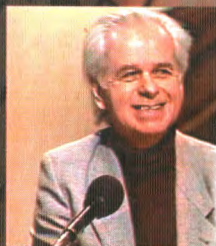
Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.02.953.Д.001056.03.05 от 10.03.05 г.

ООО «Издательство АСТ»
170000, Россия, г. Тверь, пр. Чайковского, д. 19А, оф. 214
Наши электронные адреса:
WWW.AST.RU E-mail: astpub@aha.ru

ООО Издательство «АСТ МОСКВА»
129085, г. Москва, Звездный б-р, д. 21, стр. 1

Издано при участии ООО «Харвест».
Лицензия № 02330/0056935 от 30.04.04.
РБ, 220013, г. Минск, ул. Кульман, д. 1, корп. 3, эт. 4, к. 42.

Республиканское унитарное предприятие
«Издательство «Белорусский Дом печати».
220013, г. Минск, пр. Независимости, 79.



Родион Щедрин

Андрей Петров

Юрий Темирканов

Гия Канчели

Тихон Хренников

Александр Чайковский

Татьяна Чудсва

Мирослав Скорик

Раффи Хараджян

Олег Янченко

Евгений Светланов

Александр Холминов

Карен Хачатурян

Андрей Хржановский

Освальдас Балакаускас

Георгий Алексис-Месхишвили

Вахтанг Мачавариани

Кирилл Волков

Евгений Станкович

Фарадж Караев

Толиб Шахиди

Юрий Башмет

Олег Виноградов

Джансунг Кахидзе

Эдисон Денисов

Марк Захаров

Роберт Стуруа



ISBN 5-17-029397-6



017851702030711