

Лев СОЛИН

КОМПОЗИТОР – ПОНЯТИЕ ТАИНСТВЕННОЕ

Lev SOLIN

COMPOSER – MYSTERIOUS MEANING

Interview give to the magazine «Musical Academy» (1999, # 4)

Около двух лет назад редакция поручила композитору (и сотруднику журнала) Сергею Беринскому взять интервью у своего старшего коллеги — Льва Солина. «Вы, Сережа, хотите со мною встретиться как композитор с композитором, а моей музыки Вы ведь совсем не знаете, — сказал Лев Львович. — Я могу показать работы последних лет. и если Вы после этого сохраните интерес к разговору, тогда и побеседуем».

Слушали запись симфонии, вокальные и хоровые сочинения, первую часть Концерта для флейты и струнного оркестра¹. Через некоторое время Беринский пришел с магнитофоном — разговаривать.

Диалога в прямом смысле слова не получилось. Человек неумного темперамента, Солин на каждый вопрос или реплику отвечал каскадом мыслей, воспоминаний, ассоциаций. Разговор шел «кругами», возвращаясь к уже пройденным точкам. Но мы решили его особо не трогать. Ибо все это обладает некой прелестью достоверности, по-своему воссоздает общекультурную и музыкальную ауру, в которой сложился и состоялся сам Лев Солин — истинный рыцарь своей профессии...

И все же у каждого разговора существует некая внутренняя тема. Определим ее условно: об утраченном и обретенном времени, об "отцах и детях", которых уже вытесняют (оттесняют?) внуки, а ригоризм молодости сменяется интересом если не ко временам, то к людям, к отношениям, противостоящим временам.

Но материал не был завершен его инициатором. И с приходом другого интервьюера — Марины Раку — беседа получила несколько иное направление. Возможно, еще и потому, что сам композитор, в какой-то степени ощущая себя свидетелем минувшего времени, живет в настоящем, а главное, работает в нем. сочиняет музыку, которая меняется, как и он сам. При этом у него свой путь, за который он платит, как платим все мы за любой наш решающий выбор. И пишет, не рассчитывая что это удастся вскоре услышать. Главные собеседники — партитуры и книги. Можно сказать, что он затворился от времени, а можно — что время легче расслышать, вслушиваясь в себя...

С.Б. — Не расскажете ли о начале своего пути?

— Мне необыкновенно повезло и с учителями и с той общей музыкальной атмосферой, которую я застал. Я учился как пианист у Александра Борисовича Гольденвейзера в Группе особо одаренных детей при Московской консерватории в начале 1935 года. Мне было тогда 11 лет. В этой группе преподавали ведущие профессора консерватории; помимо Гольденвейзера, такие крупные музыканты, как Константин Николаевич Игумнов, Абрам Ильич Ямпольский, Семен Матвеевич Козолупов; а учились в особой группе превосходные ребята: пианисты — Роза Тамаркина, Арнольд Каплан, Таня Николаева, Володя Рубин; скрипачи — Буся Гольдштейн, Леня Коган, Ростик Дубинский; виолончелисты — Боря Реентович, Яша Слободкин, Федя Лузанов. Уроки шли в консерватории. На них присутствовали все ученики вместе со студентами. Зачеты бывали в Малом зале, а четыре концерта в год — в Большом. К



¹ Этот завершенный впоследствии концерт отмечен премией на международном Прокофьевском конкурсе в апреле 1999 г.

общеобразовательным предметам относились несколько снисходительно. У нас были учительница по математике и еще один педагог, который вел все остальное: литературу, русский язык, историю. Занимались мы в двух комнатах позади правительственной ложи Большого зала (откуда нас вскоре прогнали, и целый год мы кочевали по классам консерватории).

Несмотря на то, что шел 35-й год, вся окружающая нас обстановка еще хранила печать и дух старой консерватории, где музыка была главным делом. По рассказам Гольденвейзера и Александра Федоровича Гедике (он вел у нас камерный ансамбль), Николай Рубинштейн в свое время получил отказ открыть консерваторию в Москве на том основании, что студенты выйдут из ее стен неучами, поскольку там нет никаких предметов, кроме музыки и Закона Божьего. Тогда он поехал в Петербург к Великой княгине, возглавлявшей Русское Музыкальное Общество, при котором и была создана консерватория, и объяснил ей, что студент должен четыре-пять часов сидеть за роялем, ходить на музыкальные занятия, посещать концерты и репетиции, играть в ансамблях, — и только так можно воспитать настоящих профессионалов. Великая княгиня согласилась с доводами Рубинштейна (вопреки запрету попечителя Московского учебного округа; тогдашнего министра образования Москвы), консерватория была открыта. В придачу была получена бесплатная ложа в Большом театре (в нее могло набиться 15 человек), и Рубинштейн требовал, чтобы студенты в обязательном порядке посещали репетиции, премьеры и концерты, а прогуливающим сильно доставалось.

Это был дух музыкального воспитания! Люди заняты были музыкой. Какая-то часть этих традиций еще осталась у стариков. Скажем, на класный вечер педагога приходили все его коллеги. Если я играл на простом зачете, меня слушали Нейгауз, Игумнов, Оборин, Гинзбург — пять-шесть выдающихся музыкантов. Ну, и я мог присутствовать на их занятиях. Поэтому, когда я заканчивал консерваторию, сидевшие в комиссии большие музыканты знали меня досконально.

В сентябре 1936 г. особую группу (а она действительно была «особой»: в ней числились всего 30-35 ребят, получавших довольно высокую стипендию, прикрепленных к кремлевской поликлинике) слили с музыкальной школой при консерватории. Так возникла Центральная музыкальная школа (здравствующая и поныне) с расширенным контингентом учащихся и педагогов. Мы занимались теперь в отдельном двухэтажном доме позади Большого зала в Средне-Кисловском переулке.

Еще в особой группе я пробовал сочинять фортепианные пьесы, песни и даже замахнулся на скерцо для симфонического оркестра. В ЦМШ «официально» учились два композитора: Кирилл Молчанов и Сережа Кондратьев, а для остальных, жаждущих творить параллельно с занятиями по специальности, был организован факультативный курс композиции, который вел милейший Юрий Сергеевич Бирюков, незадолго до того окончивший консерваторию у Мясковского. Под его приглядом я написал несколько романсов (один из них, на стихи Лермонтова, даже прозвучал по радио, но я об этом узнал слишком поздно, и услышал только коду), большую, нескладную фантазию для двух фортепиано и хора.

— Имели ли отношение к музыке Ваши родители?

— Мама. Она в свое время училась в Киевской консерватории. А отец был экономистом.

Когда я поступил на фортепианный факультет консерватории в 40-м году, там еще жил творческий дух. Был, например, курс игры в четыре руки. Замечательно вел гармонию у пианистов Сергей Васильевич Евсеев. Он подходил к гармонии с точки зрения ее художественной роли в музыке, а не как к некой абстрактной науке. Я именно от него услышал и впервые понял, что модуляция — это событие, что нельзя играть переход в другую тональность между прочим; что бас — это «ноги гармонии» (тут Евсеев обращал наше внимание на басы у Шопена, — у него никогда не бывает невыразительных, «застывших» басов).

Кончали мы курс неординарно: кроме задачи, решаемой в классе, все должны были за неделю написать вариации на заданную тему; первую в стиле венских классиков, вторую — романтиков, третью — русских композиторов XIX в., четвертую — в свободном стиле. На устном экзамене все модуляции игрались в «духе моцартовского Adagio» или «в характере шопеновской мазурки». Это у пианистов!

Историю зарубежной музыки вел замечательный педагог Валентин Эдуардович Ферман; его ассистентом была молодая Валентина Конен.

Окончив первый курс консерватории, весной 41 года, я поступил на композиторское отделение Мерзляковского училища. Что было дальше, — понятно: началась война. И я пошел в ополчение, а оттуда в армию. Когда же в конце 43 года вернулся в консерваторию (меня комиссовали по болезни), то должен был «восстанавливаться» как пианист и сочинением музыки занимался от случая к случаю. Но учеба в консерватории тех лет давала много для общего, в том числе и композиторского развития. Не знаю, есть ли сейчас на фортепианном факультете курс инструментовки, но тогда он был, и вел его интереснейший музыкант Николай Зряковский. Небесполезным, как мне кажется, для композитора был и «обязательный» орган.

Даже после войны, когда дух консерватории заметно менялся в «казенную сторону», люди, преподававшие там, еще хранили определенные традиции, — они ведь учились при Николае Рубинштейне и Танееве. Вся профессура ходила на симфонические концерты, и не только на премьеры, а просто на все. Кроме композиторов во главе с Мясковским, неизменно бывали Гольденвейзер, Игумнов, Нейгауз, Ламм и другие мастера. Они жили музыкой. Надо сказать, что в большинстве своем это были высокообразованные люди, широкого кругозора. И относились друг к другу с большим уважением. Я бы даже сказал, что у них был некий клановый кодекс, что ли. Когда, помнится, молодой (и хороший) педагог кафедры Нейгауза позволил себе в стенгазетной рецензии на концерт класса Игумнова упрекнуть его учеников в несколько «санитарном» употреблении педали, на следующий же день Гольденвейзер, исповедовавший совсем иные педагогические принципы, нежели Игумнов, пришил булавкой резкую отповедь рецензенту...

Концертмейстерский класс вела замечательная артистка Мария Соломоновна Неменова-Лунц — ученица Скрябина, верная его идеям. Она входила в круг старых московских интеллигентов, где задавала тон Щепкина-Куперник. Мария Соломоновна была интереснейшей личностью и музыкантом с великолепным чувством юмора. Она с удовольствием рассказывала, как принесла на урок к Скрябину *Ez-dur'*ный концерт Листа, и Скрябин сказал по поводу первых аккордов фортепиано: «Это должно прозвучать как клич радости, а Вы сыграли так, как будто в передней упал большой шкаф с посудой». В общем, центром притяжения молодых музыкантов были очень яркие и значительные люди. Кстати, наделенные живым чувством юмора. Иногда, после академического зачета в Малом зале профессора запирали дверь и просили блестящего пианиста, ученика Игумнова Арно Бабаджаняна поиграть крамольную джазовую музыку, что он делал замечательно. Все они были благодарными посетителями капустников, а некоторые (Григорий Гинзбург, Яков Флиер, Галина Козолупова) охотно участвовали в них.

— А как шли Ваши композиторские занятия?

— В 1946 году я начал параллельно с консерваторией заниматься на композиторском отделении Мерзляковского училища, где попал в класс Евгения Кирилловича Голубева. Ах, какая это была удача! Я встретил человека высокого духа, нравственной чистоты, прекрасного музыканта, который оставался моим наставником и другом до конца своих дней. Он не просто учил, а скорее вслушивался в ученика и помогал ему осознать и развить себя. Поэтому, наверное, из его консерваторского класса вышли такие несхожие композиторы, как Андрей Эшпай и Альфред Шнитке.

Окончив как пианист консерваторию в 1947 году, я еще два года учился у Евгения Кирилловича, одновременно ведя класс камерного ансамбля в том же училище.

— А как Вы восприняли постановление 48 года? Вы переживали?

— Ну, что Вы! Это для меня мучительные воспоминания. В 48-м, в феврале мне было 24 года. Я только что прошел армию, армию военного времени, с криками «За Сталина!». Я был выделан этим временем. И самое печальное, — я не понимал всего ужаса положения, когда творчество декретируется и управляется извне.

Воспитанный на классической музыке и влюбленный в нее я, конечно, интересовался разными авторами. (Помню, отыскал в консерваторской библиотеке один из ранних опусов

Кейджа, где меня привлекло озорное примечание автора: «Все равно, каким пальцем вы возьмете эту ноту, — первым или шестым».) Но основой моего музыкального мира были Бетховен, Моцарт, Шопен, Чайковский, Шуман, Бах. Величие Шостаковича и Прокофьева я, конечно, ощущал, но все же «старики» были мне ближе.

Переломил совершенно мою психологию Гленн Гульд. Это было 11 мая 1957 года. Я ехал в такси и увидел идущего по улице превосходного пианиста, ученика Игумнова Георгия Богино (он прославился как непревзойденный настройщик). Я его окликнул, он подсел ко мне и сказал, что сегодня в зале Чайковского играет гениальный пианист Гленн Гульд, — «смотри, не пропусти!». Я помчался на концерт. Это было потрясение. Он играл «Гольдберг-вариации» Баха и Третью сонату Хиндемита (B-dur). Играл захватывающе .непередаваемо. В антракте мне сказали, что завтра в 10 утра у него встреча со студентами консерватории в Малом зале. (Есть пластинка с записью этой встречи.) Пришли большая часть молодой профессуры (я сидел рядом с Флиером и Ройzmanом) и много студентов. Гульд прочел блестящую лекцию о современной музыке, сопровождаемую самой музыкой. Если не ошибаюсь, он начал с того, что сказал: «Вы все, конечно, знаете "Пассакалию" Веберна» — и встретил полное недоумение зала! Тогда он сыграл (наизусть, как и все остальное) отрывок из нее. Потом он играл Сонату Берга, Вариации Веберна и другие сочинения этого рода. Играл замечательно, с наслаждением и восторгом. Изложил теорию концентрических кругов развития музыки, утверждая, что добаховские полифонисты возродились на новом уровне в сегодняшней музыке. Очень много и интересно говорил (прекрасно переводил Лева Власенко). Сказал: «Вы простите, что я так много говорю и играю новую музыку, у меня впечатление, что вы ее мало знаете, а мне хочется, чтобы ее знали все». А в конце сыграл три фуги из «Kunst der Fuge» Баха. Сыграл так, что я плакал.

По дороге домой, я все время думал о том, что у меня есть определенная граница радости: Бах, Бетховен и т. д., а у него — куда шире. Я-то беднее намного! Я нищий рядом с ним! С этого времени я начал серьезно и сознательно интересоваться и заниматься музыкой XX века.

– *И она стала для Вас столь же дорогой?*

– Есть китайская поговорка: «Чтобы узнать вкус груши, надо ее съесть». Вот я и начал есть грушу. Стал искать, доставать и изучать партитуры, слушать у кого-нибудь пластинки, — ведь на нашей концертной эстраде ничего, написанного вне регламента, не исполнялось. Кое-что удалось прочесть, в частности, интересную работу Кршенека о полифонии. Все, что писалось в нашем официальном музыковедении, носило зубодробительный характер; но и там попадались приведенные для поругания любопытные цитаты и примеры из музыки Шёнберга, Веберна и других корифеев XX века. Короче говоря, я постепенно стал входить в этот мир осваиваться в нем.

Прошло немало времени, пока многое из этого неведомого прежде мира стало мне близким, важным и даже необходимым. Во всяком случае моя музыка к спектаклю театра им. Вахтангова «Черные птицы», вышедшего в 1962 г., была построена на серийной тематике и технике. Именно серия, а не тотальная додекафония, привлекла и увлекла меня; но серия не ограниченная строгими запретами. Я часто сочинял (и сочиняю) музыку, построенную на серии, включающей трезвучие, не звучащее как тональная опора, но все равно нарушающее или разрушающее принципы классической додекафонии. Вариантные возможности серийной техники будят воображение и, вместе с тем, дисциплинируют фантазию. Вся первая (для струнных) и третья (для деревянных духовых) части моей Симфонии (1993) написаны с перманентным использованием серийной техники, вплоть до канона в прима (кажется, редкий случай) для трех флейт, являющегося инверсией основной серийной темы. Но главное для меня, чтобы музыка прошла через сердце и уши, и тогда, я надеюсь, слушателю безразлично, какими приемами пользовался автор.

Что же касается музыки XX века вообще... Ее спектр так широк, что просто «уши разбегаются». Подумайте только: школа Шёнберга и Барток, Равель, «Шестерка» и Булез, Орф, Хиндемит и Штокгаузен, Мадерна и Люто-славский, Джоппин, Кейдж и Айвз (я называю только зарубежных авторов), не говоря о Стравинском, на которого я хочу тут сослаться.

Незадолго до кончины он писал: «...прошло уже пять лет с того момента, как я прекратил сочинять музыку... Вакуум, образовавшийся вследствие этого, оказался не заполненным, но я сумел в нем прожить, — причем, в огромной степени благодаря музыке Бетховена». Мне говорили, что в последние недели жизни Стравинский просил ставить записи Бетховена, он «припал» к этой музыке.

Вот я припадаю больше всего к Бетховену, — это у меня осталось. Но я могу волноваться также, слушая Веберна, который для меня — Моцарт додекафонии. Музыка Лютославского, Булеза, Лигети, Ксенакиса может быть предметом моей радости. Но каждый день открывать эти партитуры я не могу, а «Тристана» и Бетховена — могу. Мне представляется, что у Бетховена больше «второго плана», больше тайны. Играю, и сразу — комок в горле, а почему, не знаю. Как это ни странно, именно у Бетховена я чаще сталкиваюсь с неожиданностями, которые, впрочем, оказываются естественными. Он бывал иногда «формалистом» — ставил перед собой определенные «технические» задачи, причем скрытые. Когда я не знаю, что делать и теряюсь, — я играю Бетховена.

— Да, понимаю; но вернемся к истории Вашей учебы.

— В 49-м году я пошел сдавать экзамены на композиторский факультет консерватории. Сдал, а меня не приняли; сказали, что я должен четыре года отработать после окончания консерватории как пианист. Главное, было обидно, что я сдал все экзамены. Меня по-прежнему манили дух и люди консерватории. И. Способин вел полифонию и гармонию, Ф. Мутли — сольфеджио, В. Цуккерман и Л. Мазель — анализ форм. Честно говоря, у меня опустились руки, хотя сочинять музыку я не перестал. И вдруг случайно в конце августа 51 года я встретил на улице своего ученика из училища, который мне сообщил, что открылся композиторский факультет в Гнесинском институте. Вообще-то он существовал и раньше, им руководил большой мастер — Михаил Фабианович Гнесин; но однажды в сочинении одного из студентов нашли (по доносу) элементы мелодии какого-то израильского гимна, — и факультет закрыли. И только через несколько лет Елена Фабиановна Гнесина добилась открытия этого факультета, пригласив ряд педагогов во главе с А. И. Хачатуряном.

Хачатуряна я уже немного знал. Еще в консерватории я сделал виртуозные концертные обработки для фортепиано «Танца с саблями» и Вальса из «Маскарада» и показал их автору. Арам Ильич их одобрил и даже заметил, что отношение к материалу скорее композиторское, нежели пианистическое. Я позвонил Хачатуряну и сыграл ему свою музыку. Она ему понравилась, и он поехал со мной к Елене Фабиановне. Ей музыка пришлась по вкусу, и меня включили в экзаменационный поток.

Я опять сдал все экзамены, и ... меня опять не приняли. Без указания причин; по запрету Комитета по делам искусств. Когда Гнесина спросила, почему Солина не утвердили, ей ответили: «Он уже учился, — хватит!». Я совсем растерялся.

И тут кто-то сказал мне, что существует при Комитете по делам высшей школы конфликтная комиссия, где сидят не чиновники, а профессора вузов, и где рассматриваются разнообразные проблемы. Я пошел туда. В этот день там принимала пожилая дама — профессор университета. Передо мной стояла молодая девушка, которая ей сказала: «У меня отец погиб на фронте, мне назначена пенсия до окончания образования. Я держала экзамены в университет и сдала все, но не прошла по конкурсу. Если я никуда не поступлю, то лишусь пенсии». Профессор полистала списки и тихо, почти заговорщицки, спросила: «В Торфяной институт пойдешь?» — «Пойду». Профессор тут же позвонила в институт и распорядилась зачислить девушку, так как там были свободные места. Ее доброжелательность обнадеживала, и, рассказав свою историю, я спросил: «Что же мне делать?» — «А ничего делать не надо, — ответила она. — Есть распоряжение Совнаркома от 14 июля 1936 г., которого никто не отменял. Оно гласит: «Всякий гражданин, имеющий высшее образование, отработав 4 года, имеет право на общих основаниях поступать в любой вуз и быть принятым без экзаменов, если есть свободные места». Вы найдете это распоряжение в Ленинской библиотеке, в сборнике правительственных решений». Я кинулся в Ленинку и, переписав это распоряжение, был у Елены Фабиановны в 8 часов вечера. Она искренно обрадовалась, позвонила в канцелярию (тогда работали допоздна), попросила, чтобы срочно перепечатали этот волшебный документ

и приписала в конце: «На основании этого прошу разрешить зачислить в состав студентов». (А был сентябрь, и уже шли занятия.) Потом Е.Ф. надела парадное платье с орденом Трудового Красного Знамени и поехала к начальству.

Так я стал студентом Гнесинского института в классе А.И. Хачатуряна. Я не устаю благодарно вспоминать этих прекрасных женщин – Елену Фабиановну и профессора из «конфликтной комиссии».

– И как начались Ваши занятия?

– Должен сказать, что мне опять повезло: у меня ведь уже было музыкальное образование, так что азов повторять не требовалось. Я приносил Хачатуряну несколько вариантов задуманной пьесы и просил его выбрать, а «нюх», интуиция у него были удивительные!

Помню, Е. К. Голубев говорил мне, что когда на композиторской кафедре обсуждают студенческие работы, то Хачатурян не всегда может объяснить, почему ему то-то нравится, а то-то не нравится; но если он скажет, что в коде лишние 20 тактов, то это точно, а потом В. Я. Шебалин доказательно объяснит, почему это именно так. Хотя бывало, что и с А.И. не все могли найти общий язык; замечательно талантливый Отар Чаргейшвили перешел в класс Т. Н. Хренникова. Что ж, такие вещи естественны...

– Хачатурян давал Вам какие-то конкретные задания – написать прелюдию, вариации?

– Полная воля! Впрочем, иногда кому-то давал, занимался со всеми по-разному. Я же к нему пришел – повторю – многое зная. Просто говорил, что хочу написать, а он чаще всего это одобрял.

Мне очень повезло с инструментовкой; ее, как правило, преподают за роялем. Хачатурян вспоминал, что, когда он учился в консерватории, то придумал необычное решение задачи по инструментовке: в высшем, неудобном регистре фагот играет мелодию, а сопровождение у низких скрипок и альтов. Сыграл на рояле педагогу, тот сказал, что это интересно. Потом А. И. решил отдать мелодию низкой флейте, а сопровождение высоким контрабасам. Сыграл на рояле педагогу, и тот сказал, что это тоже интересно и был, разумеется, прав.

Мне кажется, да нет, не кажется, а я убежден в том, что инструментовка воплощает музыкальный образ и смысл и не может быть оторвана, отторгнута от них. Об этом с непреложной убежденностью сказал еще Римский-Корсаков в предисловии к своим «Основам оркестровки». А при решении отдельных «учебных» задач можно опираться на аксиому из этого же сочинения выдающегося мастера: «В оркестре нет дурных звучностей».

В Гнесинском институте в 50-е годы инструментовку преподавал композитор и исследователь фольклора Алексей Николаевич Аксенов. Для меня оркестровое звучание всегда было счастьем, и я попросил Аксенова разрешить мне инструментовать целые пьесы: «В монастыре» Бородина и «Скерцо» Мендельсона. Я сам расписал оркестровые партии (очень важно увидеть то, что видит перед собой конкретный исполнитель) и обратился к руководителю оркестрового класса Олегу Агаркову, чтобы он позволил в часы, отведенные для чтения с листа, сыграть мои оркестровки, да еще дать мне самому дирижировать. Это было плодотворнее любых разговоров за роялем. И еще я попросил Агаркова разрешить мне поиграть в оркестре на ударных. Было чрезвычайно интересно почувствовать оркестр «изнутри». Именно тогда, при исполнении «Трех русских песен» Рахманинова я оценил его гениальное чувство оркестра и удивительные звуковые находки, о которых почему-то почти никогда не говорят.

– Что же такое композиторская школа, и как ее можно получить или передать? Считаете ли Вы нужным изучение на каком-то этапе классических форм?

– Мне трудно говорить, потому что я эти формы прошел (то есть прожил) как пианист. Наверно, это нужно, ибо входит в общую сферу музыки. Что же касается школы... Думается, нужно просто много и последовательно работать.

Петр Ильич Чайковский, учась в Петербургской консерватории, выделялся не только талантом, но и исключительным трудолюбием. Он неустанно работал в классе гармонии Зарембы, упорно овладевал фортепианной техникой, выучился игре на флейте, постоянно играл в четыре руки с Ларошем классическую и новую музыку и, конечно же, не жалел сил,

занимаясь инструментровкой и композицией у Антона Рубинштейна. Так из гениально одаренного ученика образовался великий мастер.

Я встречался с людьми, которые знали Чайковского. Кто-то из них рассказывал, что однажды, когда Чайковский вел урок гармонии в Московской консерватории, к нему в класс постучал некто из коллег-композиторов и попросил инструментовать марш для духового оркестра. П.И. согласился и через два часа, в свою очередь, постучал в класс коллеги. «Вы отказываетесь?» — спросил тот. «Нет, почему же, я все сделал», — ответил Петр Ильич. Это был профессионал высочайшего класса, не говоря о гениальности.

К сожалению, новейшие методы композиции дают возможность для «туфты»... Стравинский в одном из интервью заметил «...я испытываю огромное уважение к конструктивной дисциплине додекафонии... такого порядка вы нигде не сыщете. Но, с другой стороны, в додекафонной системе сегодня пишут много жуликов».

– *Считаете ли Вы, что Хачатурян дал Вам композиторскую школу? Считаете ли Вы себя его учеником?*

– Считаю. Для меня он — Учитель; я ему всегда верил. Занятия с Е.К.Голубевым тоже были общением с Учителем.

– *Но «старика» замечательны ведь не только своим профессионализмом в творчестве?*

– О, да! Большинство из них отличалось высоким строем души и деликатностью. Известно, например, что отношения Чайковского с «кучкистами» были сложными. Но с Римским-Корсаковым, а позднее с Глазуновым, они поддерживались на таком высоком уровне деликатности, который нам и не снился. П. И., приезжая в Петербург, приглашает Глазунова на исполнение своего сочинения. Он посылает ему билет с припиской: сидеть Вы будете рядом с таким-то; если это Вам почему-либо неудобно, сообщите мне об этом, — я перемену место. Трагикомический эпизод вспоминал Гольденвейзер. Приехал Римский-Корсаков в Москву дирижировать авторским концертом. Студенты консерватории (в их числе и 17-летний Гольденвейзер) ходили на репетиции. Чайковский тоже. На генеральной оказалось, что заболел ударник, игравший на кастаньетах в «Испанском каприччио». Р.-Корсаков растерялся, и Чайковский, чтобы спасти концерт, вызвался заменить ударника. Автор был растроган и счастлив. Петр Ильич вообще отличался чрезвычайной застенчивостью, а тут еще разволновался, и когда началось «Каприччио», он покраснел от напряжения и вступил на такт раньше, потом пытался «поймать» ритм, но вконец запутался и все время играл «поперек». Р.-Корсаков вначале удивленно покосился на него, все понял и больше не глядел в его сторону. Когда сочинение закончилось, Чайковский, схватившись за голову, убежал из зала.

А Рахманинов вспоминал по поводу первой постановки своей дипломной работы — оперы «Алеко» в Большом театре в апреле 1893 г.: «... во время одной из репетиций Чайковский сказал мне: "Я только что закончил двухактную оперу «Иоланта», которая недостаточно длинна, чтобы занять целый вечер. Вы не будете возражать, если она будет исполняться вместе с Вашей оперой?" Он буквально так и сказал: "Вы не будете возражать?" Ему было 53 года, он был знаменитый композитор, а я новичок... Чайковский, конечно, присутствовал на премьере "Алеко", по его настоянию приехал из Петербурга директор театров Всеволожский... По окончании оперы, Чайковский, высунувшись из ложи, аплодировал изо всех сил по своей доброте, он понимал, как это должно было помочь начинающему композитору».

Чайковский Танеев, Рахманинов ходили на репетиции новых сочинений друг друга. Танеев заносит в дневник: «На репетиции 2-х симфоний Скрябина... Хороша 3-я... 4-я (так вначале называлась «Поэма экстаза». -Л. С.) состоит главным образом из одного аккорда на разных ступенях... местами невероятная какофония». Назавтра Танеев снова на репетиции. «Г-же Неменовой, поклоннице Скрябина, спросившей, какое на меня впечатление произвела 4-я симфония, сказал: «Такое впечатление, как будто меня избили палками»... Скрябину я похвалил 3-ю, но не 4-ю, сказал, что слушать ее чрезвычайно тяжело..., относительно употребления постоянно одного и того же аккорда Скрябин говорил: «В этом-то и состоит эволюция». Разумеется, Танеев был на концерте и, по воспоминаниям присутствовавших музыкантов, снова высказал Скрябину свою неудовлетворенность. Запись в дневнике через несколько дней: «В 1 час обедал Скрябин». Вот это уровень отношений!

– Я вижу, что сердце Вас влечет в это славное прошлое. Действительно, то были феноменальные люди. Они притягивали своим обаянием.

– Не просто обаянием; это был очень высокий этический калибр, если можно так выразиться.

– А доводилось ли Вам общаться с такими корифеями нашего времени, как Прокофьев и Шостакович, и если да, то что запомнилось Вам из этих встреч?

– С Прокофьевым я встречался редко и мимолетно, а с Шостаковичем мне посчастливилось видеться не раз, бывать у него, показывать свою музыку, и это, наверно, сильнейшие и во многом определяющие впечатления жизни.

– Расскажите об этом.

– Впервые я увидел Дмитрия Дмитриевича, так сказать, вблизи в 1940 году. Это было в конце ноября, вскоре после премьеры Фортепианного квинтета, который произвел на меня огромное впечатление. Через несколько дней на доске расписаний появилось маленькое объявление о встрече Д. Д. со студентами в одном из классов. К моему удивлению, народу собралось немного – человек 15-17. После недолгой беседы Шостакович сел за рояль и наизусть(!) сыграл свою Шестую симфонию, еще не звучавшую в Москве. Сыграл замечательно. Помимо ошеломляющей музыки, меня поразили сам факт исполнения автором крупного сочинения без нот. Ни до ни после этого я ничего подобного не слышал, хотя общался с немалым числом отличных, выдающихся композиторов.

Из встреч, связанных с показом Шостаковичу моей музыки, особенно памятли две. В 53-м или 54-м году я попросил у Д. Д. разрешения показать ему хоровой цикл а cappella на стихи Пушкина «Песни о Стеньке Разине». Я слышал о чрезвычайной пунктуальности Шостаковича и подошел к дому на Кутузовском проспекте за 15 минут до назначенного времени. Переждав 10 минут, я поднялся на лифте и оторопел: Дмитрий Дмитриевич стоял на лестничной площадке у раскрытой двери, ожидая меня.

«А как быть с текстом в хоровой музыке? – сказал Д. Д., прослушав мое сочинение. – Ведь в многоголосном полифоническом развитии, как часто у Вас, ни одного слова не разберешь... Я много думал об этом, – продолжал Д. Д., – ведь существуют только три варианта: первый – писать хоральными столбами, когда весь хор поет одновременно один слог; второй – взять очень короткую строчку, фразу; например, «Пойте песнь торжества» и повторять ее на разной музыке; так бывает в хоровых фугах Баха; или, наконец, не думать о тексте, считая, что он воплотился и выразился в музыке, – ведь мы слушаем оратории Генделя или мессы Баха не зная языка». – «А если напечатать текст и раздавать его вместе с программой?» – спросил я. «Это совсем ужасно, – ответил Шостакович, – все будет шелестеть бумажками и следить за текстом, а музыку вообще перестанут слушать». Так этот вопрос и остался открытым. Через многие годы, уже после кончины Шостаковича, я подумал о том, что возможно было бы читать текст или важнейшую часть его со сцены перед исполнением хора. Быть может, это, хотя бы частично, решило проблему.

Вторая возможность услышать суждение Д. Д. о моей музыке была дарована судьбой, когда я показывал в середине 50-х годов Сонатину для флейты и фортепиано на молодежной секции Союза композиторов. Там было довольно много композиторов и музыковедов (игралась, разумеется, не только моя музыка), и множество соображений было высказано по моему адресу. Но то, что сказал Шостакович, имело важнейшее, путеводное значение для всей моей творческой работы. «Мне понравилось сочинение, – сказал Д. Д., – музыка живая, интересная; слушая ее, я начал жалеть, что ее не услышит публика, потому что флейтовых концертов у нас практически не бывает. Тогда я начал слушать с мыслью – можно ли сделать редакцию для скрипки, тем более, что такие примеры есть (имелась в виду соната Прокофьева. – Л. С.), и понял, что на скрипке это будет тоже превосходно звучать. Потом я подумал, что, может быть, в этом и есть некоторый недостаток сочинения. Хотя флейта использована разнообразно и изобретательно, и все хорошо звучит, в нем не хватает той флейтовой исключительности, той особенности, которая делает невозможным переложение его для другого инструмента без потерь». Второе замечание было не менее существенным. «Темы хорошие, красивые, развиваются интересно, – сказал Шостакович, – но есть одно

исключение — побочная партия первой части; она как будто бы тоже хорошая, но музыка должна запоминаться, — не в том, конечно, смысле, что, выйдя из зала после прослушивания, я сразу могу насвистать ту или иную мелодию, но я должен унести яркий образ. Вот этой теме не хватает запоминающейся образности». Он сел, но через какое-то время опять встал. «Я хочу добавить, — сказал он, — что этот же автор некоторое время тому назад показывал мне свои хоровые сочинения и играл их на рояле; все хорошо звучало, можно было слушать как фортепианную музыку, но это была именно хоровая, чисто хоровая музыка». Меня поразило, что Д. Д. запомнил нашу встречу трехгодичной давности...

– Вы говорили о своей влюбленности в классическую музыку, Вы знаете и чувствуете музыку современную. А как Вы решаете для себя проблему традиции и новаторства?

– А я не знаю, возможно ли и нужно ли ее решать. Эта издавна ставящаяся и широко дискутируемая проблема, по-моему, вообще перестает существовать, если вспомнить гениальное определение Александра Блока: художник — это человек, «поглощенный изысканием новых форм, способных выдержать напор прибывающей творческой энергии». Эта вдохновенная формула предполагает «напор прибывающей творческой энергии» как изначальный повод для «изыскания новых форм»! (А если напора нет, то поиски форм становятся чем-то вроде составления интересного кроссворда.) Зато прибывающая энергия творит чудеса.

Ведь все классики были великими революционерами в музыке. Шуман, рекомендуя издателю молодого, опекаемого им композитора, пишет: «...я редко открывал юный талант, наделенный такими прекрасными качествами. Я не хочу этим сказать, что он проложил новые пути в искусстве и т. п. Ниспровергающее у него отсутствует. Но...» «Ниспровергающее» для Шумана — высшая степень оценки!

Все увеличивающийся «напор творческой энергии» — это самое главное. Этот ток высокого напряжения таится иногда в самых простых с виду, привычных формах и придает им высший, сокровенный смысл. Вот опять и опять — Бетховен!.. Что делает этот страшный человек, — для меня всегда непостижимо. С детства мы играем арпеджио, простые и скучные трезвучия, набившие слуховую оскомину (от них мозоли в ушах). Но почему с первых же звуков «Аппассионаты», «Лунной» или d-moll'ной опус 31 сжимается сердце? Что такое сыграл пианист? Трезвучие! Но за ним стоит ошеломляюще яркий образ, небывалый, навсегда западающий в душу, тот самый, о котором говорил Шостакович. Да и изложено это трезвучие как-то чудно, необычно, всякий раз по-своему.

Тут и кроется тайна этой «прибывающей творческой энергии», которая заставляет Бетховена все время искать новое, неожиданное. Причем, он сам это отлично понимает. Он пишет издателям: «У меня в портфеле две сонаты в совершенно новом роде». И все великие это понимают.

Чайковский, сочиняя Шестую симфонию, сообщает племяннику Володе Давыдову: «...в этой симфонии у меня будет много нового и, между прочим, финал будет не громкое аллегро, а наоборот, самое тягучее адажио». И в других письмах: «Инструментовка чем дальше, тем труднее дается. 20 лет тому назад я валял во все лопатки, не задумываясь, и выходило хорошо... Сегодня целый день сидел над двумя страницами, — и все что-то не то выходит, что бы хотелось». И еще отрывок: «Работа моя идет хорошо, но я уже не могу писать так скоро, как прежде, но не вследствие старческого упадка сил, а вследствие того, что я стал бесконечно строже к себе...» Вот он — «напор прибывающей творческой энергии».

– Да, этот вопрос и меня всегда занимает. Вот сейчас, практически каждый год, происходит премьера какого-нибудь нового сочинения Андрея Эшпая. Например, валторнового концерта, который мне очень понравился. Помимо непосредственного переживания музыки, которую я слышу, меня совершенно восхищает этот заряд творческой энергии. К сожалению, в молодом поколении какое-то странное поветрие вялости. Или экология не та? Мало того, что они за девочками перестали ухаживать, но музыка?!

Мы сидели как-то в концерте — цюрихская программа, концерт АСМа. Там даже не начиналась музыка, та, которая имеет свойство самопроизводства. Начинаясь, она умирает в каждой ноте, и только благодаря авторским ухищрениям, туго и вяло движется, — у нее нет тока. А

такой сумасшедший бык на зеленом лугу, как Ксенакис, – это бешеная энергия, упругость.

– Это есть и у Лютославского, и у Стравинского было до самой последней секунды творчества.

– *Всерьез могут состояться только люди, у которых, есть этот ток. Иногда даже удивляет, как при очень скромном, «музыкальном элементе» – мощнейший ток энергии.*

– Но воспринять этот ток бывает не всегда легко и просто. В свое время я бывал на съездах композиторов Латвии, Молдавии, Грузии, Узбекистана. Там иногда очень бранили некоторых «авангардистов», зачастую просто не воспринимая эту музыку. Я помню, как, выступая, приводил «показательный» пример. В прошлом веке был очень знаменит оперный (по преимуществу) композитор Людвиг Шпор, ныне почти забытый (его скрипичные концерты играют в учебных заведениях). Так вот, известный генерал-музик-директор поехал в Вену, чтобы послушать «Фиделио» Бетховена. Выйдя из театра, он сказал: «Бетховен был осел, – он гениальный инструментальный композитор, но ничего не понимал в вокале и оперной драматургии». Поскольку Шпор был талантливый и серьезный музыкант, он взял клавиш «Фиделио» и месяц его штудировал. После этого – поехал снова слушать оперу. Послушав, достал партитуру и три месяца работал с ней. Опять поехал слушать. На этот раз, выйдя из театра, он заявил: «Это была ошибка: осел – я!» То есть талантливому композитору пришлось около полугода изучать незнакомую музыку, чтобы войти в новый звуковой, образный мир.

– *А бывает так, что в роли нового выступает старое?*

– Кажется, Пушкин заметил: «Говорят – эта мысль не нова. Правильно, мысль старая, сочетание мыслей новое».

Вспоминаю, как однажды мы с Эшпаем зашли в Иванове на семинар, которым руководил композитор Феликс Янов-Яновский. Семинаристы слушали музыку Арво Пярта, которого я знаю и музыку которого люблю (например, его «Табила газа» – одно из выдающихся сочинений нашего времени). Итак, обсуждают Вторую симфонию Пярта. Она весьма сложная и напряженная, и как-то вдруг, неожиданно заканчивается цитатой – «Сладкой грезой» из «Детского альбома» Чайковского. Семинаристы пробуют выстроить некую абстрактную концепцию применения цитат. Я рассказал им, что как-то беседовал с Пяртом по поводу этой цитаты. Он признался, что для него самого это сочинение печальное и трудное, и когда он его заканчивал, то стал думать: а были ли у него в жизни какие-то светлые музыкальные впечатления? И вспомнил, как в детстве он играл «Светлую грезу». Это самое чистое и приятное воспоминание. И он привлек эту музыку именно как личное воспоминание. Молодые композиторы были несколько разочарованы, что этот случай не вменялся в каркас их концепции.

Новое может быть неожиданным даже для самого тебя. Оно должно проявляться в самом процессе творчества. Это касается, в частности, акустического слуха, которым в высокой степени обладал, например, Лютославский: в нотах вроде бы ничего особенного нет, а звучит потрясающе.

Для меня самый новотворящий, глубочайший композитор современности – Галина Ивановна Уствольская. Она не очень много написала, у нас ее почти не играют, но уверен, что она, как говорится, останется навсегда. Когда я смотрю какие-то ноты (это моя личная система оценок), я всегда думаю: могу я так или нет? Понимаю, почему и как это сделано, или нет? Вот, например, Моцарт, Бетховен, Шуман, – не понимаю! Что-то похожее на музыку некоторых знаменитых наших авторов (которые имеют вполне заслуженный успех) я могу сочинить. Хуже или лучше, но могу. А вот чтобы открыть партитуру и замереть от удивления и восторга... Такое случалось при знакомстве с некоторыми произведениями Бориса Чайковского, с Трио Чугаева...

У Галины Уствольской, что ни возьму, – ошеломляет. Как это сделано – не понимаю, но знаю, что так сделать не могу. Можно такое сравнение привести: идет по дороге толпа композиторов (художников вообще); в этой толпе каждый пытается выделиться по-своему; один подпрыгивает, другой четко марширует и т. д. А есть люди, которые идут не с толпой, а какой-то сторонней тропинкой; их мало, они входят в лес. И когда они, пройдя по этой

тропинке, выходят на опушку, их встречает овациями сбившаяся в несметные ряды, восторженная публика. Оказывается, что они, обособленные, давно ожидаемы. Поэтому у них нет провалов, — всегда огромный успех и гул одобрения. Но бывают одинокие путники; отбившись ото всех, они идут, продираясь сквозь чащу, в нехоженую сторону без дорог и тропинок; и безоглядно, неустанно торят свой путь и, в конце концов, оцарапанные колючками, выходят на далекий светлый луг, полный неведомой красоты, где нет людей и никто тебя не видит, кроме Бога. Так идет Уствольская.

– А что Вам ближе всего в других искусствах, в литературе?

– Моя родина, как у всех у нас, — Пушкин. И не только в области чисто литературной. Он дает ответы на все вопросы, — он все знал. Скажем, все мы помним стихи Пастернака:

Не спи, не спи, художник,

Не предавайся сну...

Но ведь и этот образ восходит к Пушкину: «Душа вкушает хладный сон...» или «лени сон угрюмый»... Он все знал, хотя был молодым человеком.

Я в этом снова убедился, когда написал Симфонию; я ее долго писал. И вот, после того, как я ее закончил, меня обуяла страшная тоска, тоска пополам с тревогой. Я не мог понять, откуда это, почему, — ведь я закончил большую, очень важную и дорогую для себя работу. Было даже страшно. Так я маялся дня три и вдруг вспомнил, что когда Пушкин после семи с половиной лет работы закончил «Онегина», он написал эпическим гекзаметром на первый взгляд странные строки:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.

Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?

Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденицик ненужный,

Плату приявший свою, чуждый работе другой?

Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,

Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

Подумать только! — завершив «Онегина»!.. Значит, все правильно. Так и должно быть...

М.Р. — Вы часто цитируете Пушкина, о чем бы ни говорили, и есть у Вас связанные с ним сочинения. Не правда ли, в этих сочинениях Вы выделяете в первую очередь особую «русскую» его интонацию?

– Знаете ли, специально я ничего не выделяю. Но, скажем, «Песни о Стеньке Разине» Пушкин написал особенным, былинно-сказочным слогом («Что не конский топ, не людская моль», «Как по Волге реке, по широкой», «Ходил Стенька Разин в Астрахань город»), и музыка не могла идти вне этой интонации, хотя и не сковывалась ею. А когда я писал хор «Мчатся тучи...» («Бесы»), для меня главным было — ощущение бескрайних просторов России, пространства.

Пушкин много ездил. Он пол-России объездил; отсюда это ощущение простора, пространства, эха, бесконечности. Это сказывается в отношении поэта к слову, звуку, паузе.

– В «Бесах» есть новый прием, непривычный для исполнителей, — когда внутри одной группы хора часть певцов поет *тf*, а другая — ту же самую музыку *pp*. Какого эффекта Вы добивались?

– А вот все того же: пространства, эха. Ведь Пушкин писал «Бесов» истово, быстро, напряженно. Он перебирал множество вариантов и оставил — «Еду, еду в чистом поле... Страшно, страшно поневоле...» — слышите, эхо, отзвук в повторе? Отсюда этот прием и возник; полуосознанно, полубессознательно, — я просто искал звучание.

– С Пушкиным у Вас связаны именно хоровые сочинения. Это случайность или что-то заставило Вас искать именно такие тексты?

– Не знаю. Выбрал эти по внутреннему побуждению. Еще я написал стилизованный романс для голоса в сопровождении оркестра и хора «Цветок засохший безуханный». Но это уже для телефильма «Метель», поставленного Петром Фоменко.

– Опять с хором...

– Опять... Но так происходит все же не всегда: к примеру, «Песня Мери» из «Пира во

время чумы» (для несостоявшегося спектакля) написана для голоса и . фортепиано.

А совсем недавно, 24 мая 1999 года в череде юбилейных торжеств прошел в Большом зале консерватории неординарный концерт: БСО под руководством Владимира Федосеева с певцами и чтецом (стихи замечательно читала Алла Демидова) представил публике композицию по «Евгению Онегину» и «Пиковой даме» Пушкина — Чайковского, а завершал вечер гениальный романс Глинки «Я помню чудное мгновенье» в моей транскрипции для оркестра (без голоса). Кстати, в этом концерте впервые прозвучал мой хор «Мчатся тучи...», написанный 15 лет тому назад. Это трудное сочинение хорошо исполнила хоровая капелла им. А. А. Юрлова под управлением даровитого Станислава Гусева.

– *Продолжим разговор о вокальной музыке. Когда-то Вы написали цикл на стихи Брехта, Как известно, в отношении к стихам этого автора существует целая традиция – как у нас, так и у немцев в особенности; она предполагает и эффект отчуждения даже примесь некоторого цинизма. Но Ваш цикл из этой традиции выпадает: он скорее лиричен, не так жесток и жёсток, как было принято, по крайней мере, лет 30~35 назад, когда и создавался цикл. В целом на нем лежит печать все-таки русской культуры. Это мое впечатление случайно?*

– *Вовсе нет – абсолютно правильно. Вот «случай в подтверждение». В 1966 году я был как турист в Германии, и мне хотелось показать брехтовский цикл (в первом еще варианте) композитору, который много работал с Брехтом, Паулю Дессау. Мне удалось связаться с ним и услышать его отзыв: «Вы знаете, это все чрезвычайно интересно, но это совершенно не немецкая музыка». – «А какая?» – спросил я. «Ну, не знаю... может быть, она идет от какой-то русской традиции, от Мусоргского». Признаться, я был рад услышать это.*

– *Тот эффект – «отстранения», который здесь все же возникает, тоже по-русски трактован – с отчетливым оттенком какой-то горечи; автор, в конечном счете, не со стороны наблюдает героя. Русская «психологическая» традиция, традиция сострадания какую-то свою печать кладет на весь замысел.*

– Я думаю, что это не «печать», а самая суть замысла.

– Почему Брехт вообще заинтересовал Вас?

– Быть может, потому, что я видел когда-то знаменитый спектакль Юрия Любимова «Добрый человек из Сезуана», и там были брехтовские зонги. Я почему-то стал думать о возможности другого прочтения – более близкого мне, и начал писать. А Любимов продолжал работать с актерским курсом (это были тогда еще его студенты) и однажды пришел ко мне, чтобы послушать, что у меня получается. Он сказал, что для драматических актеров это слишком сложно, и был совершенно прав.

Так и возник вокальный цикл, довольно «притязательный» к партиям и певца и пианиста. В этом цикле, напомним, тризонгаиз «Доброго человека...», а четвертое стихотворение я нашел позже – «Не оставляй следов». Оно совершенно особенное и привлекло меня и взволновало необычайно. Кстати, когда я позднее показывал цикл знатокам Брехта, оказалось, что многие из них этих стихов не знали. Гастролировавшая в Москве знаменитая актриса Брехтовского театра Гизелла Май сказала, что не представляет себе, как она могла бы это спеть, поскольку в Германии существует по отношению к Брехту устоявшийся подход, и «это был бы настоящий скандал!».

– *А Брехт ведь так любил атмосферу художественного скандала!*

– Я тоже полагаю, что «скандал» заинтересовал бы Брехта. Но брехтовец Дессау тоже отреагировал весьма живо, надписав свою пластинку: «Льву Солину на память об очень интересной, но поздней встрече» (я приехал к нему поздним вечером, что нарушало его привычный распорядок и вообще было не принято).

Но брехтовское начало не перестало привлекать меня, и недавно я написал два зонга на стихи Петера Вайса из пьесы «Марат – Сад» в превосходном переводе Льва Гинзбурга. Они пока не нашли применения.

– *Я все же повторю свой вопрос: что Вы нашли для себя в Брехте столь близкое, что побудило Вас к сочинительству?*

– Трагедию. Там ведь страшные стихи – все; даже по названиям: «Песня о восьмом слоне», «Песня о дне святого Никогда», «Песня о сером дыме», «Не оставляй следов».

– Это какая-то чужая трагедия, которая просто высоким искусством заставляет в себя всмотреться?

– Нет, наша трагедия. Моя трагедия. Иначе я не смог бы писать. Писать нельзя, если это не твое.

– Большая часть Вашей творческой жизни связана с театром. Какие работы особенно запомнились – и с кем? Что вообще дала работа в театре, а что, может быть, и отняла?

– Вы верно сказали: она дала и отняла вместе; но театр я всегда бесконечно любил.

– Он Вам взаимностью отвечал?

– До последнего времени – да.

– То есть Вы были все-таки счастливы там?

– Да. Я написал музыку более чем к 60-ти спектаклям в разных театрах. Работал с крупными режиссерами – Диким, Завадским, Рубеном и Евгением Симоновыми (с Е. Симоновым больше всего), Ремизовой, Варпаховским Фоменко... Это было очень интересно.

Музыка в театре всегда сразу же звучит (когда пишешь симфоническое или хоровое произведение, приходится годами ждать исполнения, и это трагично). В театрах (Вахтанговском, Малом, Армии, Образцовском) были «живые» оркестры, и работать было даже лучше, чем в кино, где музыка записывается раз и навсегда. А в театре она игралась каждый раз по-разному. Изменения диктовались атмосферой сегодняшнего спектакля, публикой, тем, как играли в этот раз актеры, как работал дирижер. Это очень живое дело! Сочинение музыки для данного спектакля, для данной драматургии, с данным режиссером – напряженное сотворчество. И прекрасная школа для композитора. Хотя встречаются задачи сугубо прикладные, когда требуется стилизация того или другого жанра или манеры письма того или иного автора. Но мне зачастую удавалось убедить режиссера принять мое решение и мою музыку.

Не обходилось и без забавных случаев. Помню, как Рубен Николаевич Симонов, ставя «Конармию» по Бабелю, сказал мне: «Я прошу Вас написать музыку, но чтобы она была в стиле Покрасса». – «Зачем же мне писать в стиле Покрасса, – ответил я, – когда это может сделать сам Покрасс?». – «А разве он жив?». – удивился Р. Н. И Покрасс великолепно воплотил свой стиль в этом спектакле. Аналогичный разговор был с Евгением Симоновым, когда он предложил мне написать музыку к «Маленьким трагедиям» Пушкина в стиле Глинки. Я сказал: «Я не смогу написать, как Глинка, – я напишу хуже; ты возьми Глинку!»

Мне кажется, композитор должен приносить в театр свое. Об этом, кстати, говорил Шостакович. Он писал в брошюре, выпущенной к спектаклю «Король Лир» в постановке Козинцева в 1941 году, что композитор должен музыкой выразить свое отношение к драматургическому материалу, а не иллюстрировать его...

В общем, театр мне многое дал, и я, действительно, часто бывал там счастлив. Кроме того, некоторые сочинения вышли за пределы драматической сцены. Так, например, на основе музыки к спектаклю вахтанговцев по шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра» я сделал симфоническую сюиту, – ряд эпизодов переинструментировал и объединил, что-то пересочинил, что-то написал заново, так что получилось произведение, имеющее право на самостоятельное существование. А музыка к спектаклю «Дамы и гусары» после капитальной работы стала опереттой, которая уже 33 года идет в разных театрах страны. Так что мой роман с театром можно считать одной из радостей жизни.

– А театр никогда не мешал Вам в работе над другими сочинениями?

– Всегда.

– Но именно в театре Вы вкусили известность, благодаря таким знаменитым спектаклям, как «Дамы и гусары», «Антоний и Клеопатра» или, например, «Город на заре», «Иркутская история».

– Нет, знаете, истинное счастье – все-таки самостоятельные сочинения: симфонические, хоровые, камерные... Прибежище души я обретаю именно здесь.

– Как Ваши последние сочинения соотносятся с той музыкальной ситуацией, которая Вас окружает? Пытаетесь ли Вы как-то вписаться в нее?

– Мне представляется, что композитор должен не вписываться в музыкальную

ситуацию, а своим творчеством создавать ее или, по крайней мере, влиять на нее. Конечно, это удастся не всегда.

Мы много говорили о «старых временах», о «стариках»; но если я сочиняю музыку в конце XX века, а «Парсифаль» написан в конце прошлого, а «Весна священная» в начале нынешнего, это — как бы сказать точнее? — накладывает незримые и неосозаемые, но неизбежные и заманчивые обязательства. При этом Бетховен остается для меня новатором не в меньшей, если не в большей степени, чем Шёнберг, и я могу только мечтать о прикосновении — не к его стилю, разумеется, а к его невообразимой творческой энергии, направленной к постоянному отказу от прежнего себя.

– Как сказал Пастернак:

С кем протекли его боренья:

С самим собой, с самим собой.

– Да, да, вот именно. Пушкин мечтал о «покое и воле», ему вторил Лермонтов: «Я ищущу свободы и покоя!». Но, наверное, в творчестве покой невозможен, — тот же Пушкин:

Но лишь божественный глагол

До слуха чуткого коснется,

Душа поэта встрепенется,

Как пробудившийся орел.

Бежит он дикий и суровый

И звуков и смятенья поли...

Так жили Бетховен, Шуман, Мусоргский, Чайковский, Малер, Шостакович.

«Впереди одна тревога, и тревога позади...» — писал прекрасный поэт Сергей Клычков, погубленный в один год в Николаем Клюевым.

Смятенье и тревога — вот истоки прибывающей энергии, колеблющаяся завеса творческой тайны.

И как бы ни был точен анализ и убедительно очерчены стилистические зоны и границы, — понятие «композитор» остается таинственным и упругим в своей неподатливости определениям и оценкам.