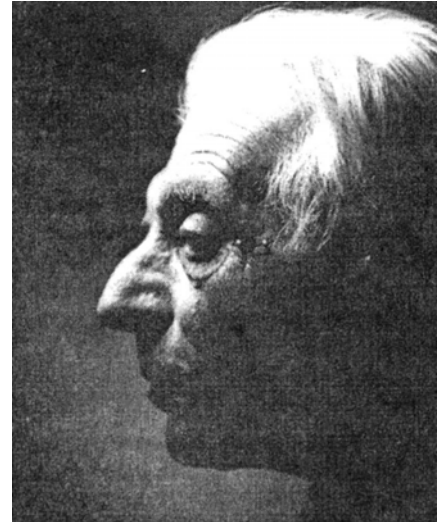


«ЛОМАЯ ВСЯКИЕ ПРЕГРАДЫ...» «BREAKING ALL THE OBSTACLES...»

Interview given to the magazine
«Musical life» (2004, # 2)



В этом зале не было случайных людей. Сюда, в Олсуфьевский переулок, в дом Общества любителей музыки Дмитрия Шостаковича на творческий вечер композитора Льва Солина пришли те, кто хорошо знал его как тонкого музыканта, феноменально эрудированного человека, блестящего рассказчика. Сам взволнованный юбиляр, стоя у края сцены, вглядывался в зал и видел обращенные к нему дорогие лица тех, с кем его связывали многие десятилетия самых добрых отношений: коллег-музыкантов, артистов-вахтанговцев (сорок лет совместной творческой работы в театре!) — Юлия Борисова, Василий Лановой; писатель и критик Станислав Рассадин, режиссер Петр Фоменко....

Хозяйка дома Ирина Антоновна Шостакович открыла вечер напоминанием о том, что при издании первого собрания сочинений Шостаковича Лев Солин разыскал театральную музыку Дмитрия Дмитриевича. Она была сыграна, записана, обрела вторую жизнь благодаря Льву Солину.

А потом звучали произведения композитора Солина. Концерт для флейты и струнного оркестра (версия для флейты и фортепиано) — его исполнили артист оркестра Большого театра Василий Соловьев (флейта) и пианистка Наталья Ивакина; Четыре баллады на стихи Бертольда Брехта — солист Большого театра Вадим Лынковский и Александра Науменко (фортепиано). Звучали записи театральной музыки композитора...

– Лев Львович, я слушала ваши сочинения: Концерт для флейты (вы его написали в 2000 году), цикл романсов на стихи Бертольда Брехта, и поразилась: вы считаетесь человеком веселым, а музыку пишете напряженно-трагическую. Концерт для флейты. Большое, сложное произведение, в котором явственно я услышала драматические размышления о жизни. Известно, что флейта чаще всего использовалась в качестве инструмента либо элегического, либо романтически-взволнованного. Здесь же она прозвучала как голос трагической Музы...

А ваш цикл романсов на стихи Бертольда Брехта с прелюдией и постлюдией? Брехт нам больше известен как драматург, его лирические стихи в замечательных переводах Бориса Слуцкого и Сергея Третьякова были для меня откровением. Это ваше сочинение написано тридцать лет тому назад, но воспринимается поразительно современно. Таковую страшную вы нарисовали картину мира... Откуда это? Одиночество? Драматические обстоятельства, в которых оказались теперь все мы, люди старшего поколения? Или, может быть, это идет откуда-то из детства? Хотя, кажется, оно не было у вас несчастливym. Что за семья у вас была?

– Обыкновенная скромная семья. Мама когда-то училась музыке, играла на рояле, отец – экономист, такой средний служащий.

– Редкий случай – сын немужыкантов вдруг стал профессионально учиться музыке...

– Мы жили в Харькове в коммунальной квартире, соседом был учитель пения, к нему ходили ученики. И я лет с трех часами проводил у него, присутствуя на уроках, подпевал и даже – мне потом рассказывали – когда ученики фальшивили, этот педагог говорил: «А ну-ка ты спой», – и я пел правильно. Он настойчиво уговаривал маму, чтобы меня учили музыке. Еще вот на этом рояле старинном я подбирал всякие услышанные мной мелодии.

Но когда в семь лет мама решила давать мне уроки всерьез – гаммы, упражнения – я пришел в полное отчаяние. Ведь я был обыкновенный мальчик, для которого высшим наслаждением было гонять с товарищами по двору, играть в прятки, в лапту, в казаки-разбойники. Я стал умолять «сделать пэрэр-ву на один год», и моя замечательная мама подарила мне этот год вольной дворовой жизни.

Она со мной занималась недолго, меньше года, а потом я поступил в группу «обдаривных дитин», одаренных детей при Харьковской консерватории в класс замечательного педагога профессора Надежды Борисовны Ландесман. У нее, кстати, учился и будущий композитор Коля Червинский. И когда вдруг в Харьков приехал профессор Гольденвейзер, который был создателем



Я и мой учитель А.Б. Гольденвейзер.

и руководителем Особой детской группы при Московской консерватории (позже она превратилась в ЦМШ), ему показали нас, детей. Я играл, и он сказал: «Этого мальчика я хочу взять себе». Это решило судьбу всей семьи, и мы переехали в Москву.

Я поступил в Особую детскую группу, где учились Роза Тамаркина, Арнольд Каплан; Буся Гольдштейн в одном классе со мной занимался.

– А кто был вашим педагогом?

– Александр Борисович Гольденвейзер с самого начала и до конца. Я у него занимался в Особой детской группе, потом в консерватории, когда началась война, ушел в армию, вернулся

опять к Гольденвейзеру, у него и окончил консерваторию как пианист.

Кстати, я еще в школе начал сочинять музыку. Там был такой факультативный курс, его вел Юрий Сергеевич Бирюков. Помнится, в связи с юбилеем Лермонтова был объявлен конкурс – надо было написать музыку на его стихи. Я сочинил романс, который вдруг неожиданно для всех (вообще-то он не получил никакой премии) был отобран на Радио, единственный. Увы, я так и не услышал его, потому что когда мне позвонили и я включил «тарелку», звучал уже последний аккорд...

В консерватории были замечательные педагоги. В то время в ней преподавали еще воспитанники Николая Рубинштейна, люди, знавшие Чайковского, Танеева. Я захаживал в классы к Нейгаузу, к Григорию Гинзбургу (он давал мне замечательные советы), к Игумнову. Дружил с Яшей Флиером, хоть он и был старше меня. Не могу не вспомнить блестящего педагога и пианистку Марию Соломоновну Неменову-Лунц (ученицу Скрябина), которая вела концертмейстерский класс. Мария Соломоновна обладала высокой культурой и чувством подлинно интеллигентного юмора.

А педагог по гармонии Евсеев! Он старался привить нам творческое отношение к музыке и к самому предмету – «гармония». На всю жизнь запомнил его выражения: «Бас – это ноги гармонии», «модуляция – это революция, ее нельзя просто играть, это событие». Когда мы кончали курс гармонии, то экзамен заключался не только в том, что, как это принято, решалась задача, а мы должны были написать вариации на заданную тему в классическом стиле, в романтическом, в русском, а четвертая – в свободном. Евсеев говорил: «Сыграйте-ка мне модуляцию из ре минора в фадиез мажор в стиле Шопена», и мы это делали, знаете!

Какая была атмосфера, какие люди! Какая интересная творческая обстановка! Собирались творческий кружок студентов консерватории, исполнялись редкие сочинения, оперы. Помню, Святослав Рихтер с Анатолием Ведерниковым на двух роялях сыграли всю тетралогия Вагнера.

Если уж рассказывать об учителях, не могу не назвать Евгения Кирилловича Голубева. У него я учился по композиции уже после войны в Музыкальном училище при консерватории и остался с ним

в дружеских отношениях до конца его дней. Что это был за педагог и человек! Из его класса вышли такие разные композиторы, как Эшпай, Шнитке. У него я окончил с отличием училище как композитор в 1949 году, параллельно работая там педагогом в классе камерного ансамбля.

Подал заявление в консерваторию, в класс Анатолия Николаевича Александрова. И когда сдал все экзамены, меня не приняли. Вспомните, что это были за времена, какая в ту пору была обстановка. Только в 1951 году я поступил на композиторское отделение в Гнесинский институт в класс Арама Ильича Хачатуряна.

– Вы несколько раз сказали: «до войны я...», «после войны учился...». Вас мобилизовали в армию в первые дни войны?

– Я пошел добровольцем в народное ополчение. Меня переводили из части в часть. Был в ополчении, потом четыре месяца в ансамбле А. В. Александрова барабанщиком. Затем из ансамбля вместе с несколькими консерваторцами снова попал в действующую армию. Володя Чайковский (брат Бориса), пианист Юрий Бубликов (погиб на фронте), музыковед Изя Штейман (погиб) – мы были радистами, служили инструкторами, готовившими радистов. Азбука Морзе, работа на ключе – это нам давалось, мы же все-таки были музыкантами.

– Ваша работа радистом каким-то образом сказалась в дальнейшем?

– Сказалась, даже напрямую: в том Концерте для флейты, который вы слышали, есть кусок, где звучит морзянка. Так вот получилось через шестьдесят лет... Там звучит в конце этого сочинения SOS, которое, как и все это произведение, не только проникнуто ощущением ужаса войны, но и открывает некоторую трагическую сущность моего бытия. Я действительно человек, считавшийся веселым и общительным, в свое время придумывал капустники, но музыку не театральную, не для кино всегда писал печальную и трагическую.

Думаю, что это состояние вообще присуще музыке. Трагическое в жизни оплодотворяет искусство. В трагедии, вероятно, проявляется осознание своей конечности, предопределенности бытия. История человечества трагична. Она трагична по Библии с первородного греха, убийства Авеля Каином. Трагедия проходит через всю высокую музыку. Бетховен – трагический композитор, последние произведения светлого Моцарта тоже трагичны. Чайковский, Шостакович... Искусство – это некое средоточие ощущения трагизма в жизни, при признании всего его многообразия.

– Но все-таки вы считаете, что ваша жизнь сложилась удачно?

– Наверное... Я работаю, хотя мне восемьдесят. Пишу музыку, которая почти вся издана. Каждое произведение хотя бы один-два раза, но играли. Большею частью я пишу симфоническую музыку. Найти симфонический оркестр, зал всегда было сложно, а сейчас особенно. В свое время я сочинял очень много театральной музыки – больше чем к 60 спектаклям. 22 спектакля в одном только Театре Вахтангова, в Малом, Образцова, в театре Армии, Станиславского, Ермоловой. По заказу болгарского театра в 1966 году написал оперетту «Дамы и гусары» на основе музыки к спектаклю в Театре Вахтангова. И до сих пор в разных городах страны этот спектакль идет. Почти сорок лет без перерыва! Вдруг получаю авторские (я частично на них живу) из Краснодара, Симферополя, Новосибирска, Томска и т. д. В Екатеринбурге и в Иркутске ее поставили во второй раз.

Последние годы театры музыки почти не заказывают, обходятся подбором. Либо заказывают ее молодым людям, имеющим синтезатор, но часто не имеющим музыкального образования. И они подбирают на синтезаторе из готовых блоков нехитрые мелодии – то, что, к сожалению, устраивает режиссеров.

Я писал довольно много для кино: художественных, документальных, мультипликационных фильмов. Однажды был не композитором, а консультантом, когда снимался научно-популярный фильм о моем учителе Хачатуряне.

– Вот повод вспомнить о нем. Расскажите, как вы попали в класс Хачатуряна?

– Я уже поведал вам, что хотел поступить в консерваторию на композиторское отделение, но не был принят. Еще учась в консерватории на фортепианном, я сделал концертное переложение «Ганца с саблями» и Вальса из «Маскарада» и показал Хачатуряну. И когда узнал, что Елена Фабиановна Гнесина вновь открыла закрытый перед тем композиторский факультет и туда приглашен Хачатурян (спустя три года после известного постановления), я приехал к Араму Ильичу, сыграл свои сочинения, они ему понравились. Мы тут же отправились к Елене

Фабиановне, и я был зачислен в его класс.

– Как протекало ваше общение?

– Общение было замечательным, радостным. Я приносил несколько вариантов заданного, а чувство формы и интуиции у него были сказочные. Он сразу видел суть. Мой прежний педагог по композиции Голубев говорил мне позже, когда Хачатурян уже преподавал в консерватории, что на зачетах он всегда точно мог сказать: в прослушиваемом сочинении такого-то студента, в разработке 25 тактов лишних. И точно! Беседовать с ним о профессиональных делах было очень интересно. Он утверждал, что композитора надо узнавать по любым двум его тактам. Он говорил, что в сочинениях бывает нужна «вода» – та вода, которой разводят лекарство, но эта необходимая вода должна быть очень высокой температуры – кипяток. Слушателей нельзя отпускать, их уши должны быть прикованы к музыке.

Я дружил с Арамом Ильичем до конца его дней, бывал у него дома, дружил и с его женой, композитором Ниной Владимировной Макаровой.

– Вы часто произносите это слово «дружил». У вас, наверное, много друзей?

– Много друзей не бывает, бывает много знакомых... Помните у Пушкина: «Всегда так будет, как бывало; таков издревле белый свет: ученых много умных мало, знакомых тьма, – а друга нет». Условия жизни сегодняшние таковы, что часто встречаться, общаться трудно...

С Борисом Гольдштейном и Кириллом Молчановым мы были друзья, учились в одном классе. Борис Чайковский, Владимир Рубин, Шурик Чугаев, замечательный, может быть, даже гениальный композитор, к сожалению, мало оцененный. Трио Чугаева – уникальное сочинение, не побоюсь сказать, – во всей мировой литературе.

Судьба подарила мне дружбу с выдающимся дирижером Владимиром Федосеевым и его женой Ольгой Доброхотовой. Владимир Иванович сыграл все мои сочинения для оркестра. Чуть ли ни ежедневно общаемся по телефону (телефон, трагедия нашей жизни, дает возможность друзьям не видеться годами) со Станиславом Рассадиным. У меня целая полка превосходных книг Стасика.

Радостно, что среди друзей могу назвать замечательного человека и художника Петра Фоменко. Я познакомился с ним лет 30 назад. Мы сделали несколько работ – в Ленинграде, когда он был руководителем театра Комедии, на телевидении («Метель» по Пушкину), спектакль «Плоды просвещения» – он уже в течение 15 лет идет в Театре Маяковского. Это замечательный режиссер, работать с ним интересно и трудно. Думаю, что сейчас он самый большой режиссер – в Москве, во всяком случае, а может быть, и в мире...

Огромным моим другом был Евгений Рубенович Симонов, с которым я сделал 20 спектаклей и общался почти ежедневно.

– О своей работе в театре вы еще не рассказывали...

– Я всегда увлекался театром. И с Женей Симоновым я подружился на театральной почве. Нас познакомила Светлана Виноградова в какой-то компании, и мы сразу почувствовали тяготение друг к другу. Вместе придумывали и участвовали во многих капустниках – в ЦДРИ, в Доме актера.

Однажды (это было в 1953 году) я за завтраком прочел в газете «Советское искусство», что Евгений Симонов ставит в Театре Вахтангова спектакль по пьесе Маршака «Горя бояться – счастья не видать». А я к этому времени уже написал музыку к нескольким спектаклям в разных театрах. И вот в тот день иду по улице Вахтангова из Гнесинского института и нос к носу сталкиваюсь с Женей. Наверно, это было предопределено свыше. Я сказал ему: «Слушай, ты ставишь спектакль? А кто пишет музыку?». – «А что, ты мог бы написать?». – «Но я ведь не спрашиваю тебя, мог бы ты поставить». Женя оценил остроту, посмеялись. Он сказал: «Понимаешь, пьеса – Маршака. Декорации пишет знаменитый художник Юон. Музыка мы заказали Шостаковичу. Но Шостакович, как мне представляется, может отказаться. Завтра в 10.20 звоню Шостаковичу, прошу тебя в 10.30 позвонить».

В назначенное время звоню. Женя сказал: «Шостакович отказался. Мы с тобой, конечно, сделали немало веселых, дурашливых вещей, но тут все-таки особенная музыка. Это ведь русская сказка, с особым колоритом... Может, ты зайдешь ко мне и поиграешь свою музыку?».

Пришел к нему. Я тогда только что написал цикл на стихи Пушкина «Песни о Стеньке Разине». Хоровой, акапелльный. Сыграл ему. Я догадывался, что где-то недалеко, за дверью, отец его, Рубен Николаевич Симонов, слушает эту музыку.

Женя сказал: «Подожди минуту». Вышел, вернулся. «Знаешь что? Давай договоримся: ты пишешь музыку. Но если что-то не сложится, не обижайся, мы разойдемся». Я сказал: «Идет».

Через несколько дней я написал два номера. Там была главная песня Насти на русские народные слова, переработанные Маршаком. Сыграл ее сначала Араму Ильичу, и Арам сделал мне необыкновенный комплимент. Он глубоко чтит гений Шостаковича и, желая меня похвалить, сказал: «Мне это очень понравилось. Я думаю, что-нибудь вроде этого написал бы Шостакович».

Я пришел к Жене, сыграл ему. Женя одобрил, хотя он был несколько консервативных взглядов, а эта музыка выходила за рамки Жениных представлений. Тут он в открытую позвал отца. Рубен послушал и с характерным выражением сказал: «Знаете, мне это очень нравится. Это современная музыка, но вместе с тем она изначально несет русскую народную интонацию».

И я начал писать музыку. Написал много, около 40 номеров. Инструментовал. Но театральный оркестр играл грубо, мало репетировал, и, когда уже начали выпускать спектакль вместе с оркестром, номера один за другим снимались. Женя говорил: «А можно тише играть?». Дирижер говорил: «Да нет, мы играем как написано». И я понял, что все летит. И очень огорчился. И разозлился, потому что оркестр играл не то, что я хотел, не так, как я написал.

И я сказал: «Знаете что, Рубен Николаевич? Я прошу вас послушать отдельно всю музыку вместе с моим учителем Хачатуряном». Арам Ильич назначил время. Оркестр испугался. Пять дней они репетировали по три часа. Мы сели, и они сыграли всю музыку. Почти после каждого номера Арам говорил: «Отлично! Пять с плюсом! Превосходно!». Рубен говорил: «Да, да, замечательно!». Вопрос был решен, ни один номер не был снят.

– Вам принадлежит музыка в знаменитом спектакле «Иркутская история» с Юлией Борисовой в главной роли...

– Там был один эпизод. Я никак не мог написать главного вальса, не получалось то, что мне бы хотелось. В этой постановке много разной музыки, она уже вся была готова. Я участвовал в работе, сидел на всех репетициях, иногда импровизировал, иной раз, проработав ночь, на завтра приносил новую музыку. Уже сел оркестр, а последнего вальса нет. И репетировали под вальс Вальдтейфеля. Актеры – особый народ, они привыкают к музыке, сживаются с ней, она вызывает у них какие-то ассоциации. И когда я очень незадолго до премьеры, буквально за несколько дней, принес наконец вальс, артисты, в частности Юля Борисова, сказали, что они играть не могут. Что это совсем другая музыка. И Женя объявил: «Вот видишь? Значит, этот вальс не пойдет, пойдет Вальдтейфель».

...Я пришел к нему домой в 12 ночи, пережив очень тяжелый день после этой репетиции, и сказал ему: «Прошу снять мою фамилию с афиши, потому что для меня эта музыка – самая важная, на ней строится весь спектакль». Он подумал и ответил: «Ну, если так ставишь вопрос, я уговорю актеров».

И только на десятом премьерном спектакле Юля Борисова сказала мне: «Знаешь, когда кончается первый акт и идет твой вальс, не могу ничего с собой сделать, я плачу...».

– На концерте прозвучал этот ваш очень красивый вальс. Эта музыка написана в традиционной манере.

– Это было не всегда так. Я стал увлекаться новыми идеями, написал в 1962 году музыку к спектаклю «Черные птицы» в Театре Вахтангова в серийной технике. Композиторы часто просто вынуждены писать так, как заказывает театр. Ведь театр – это заказ, хозяин – режиссер.

Когда я написал музыку к «Антонию и Клеопатре», тоже совсем не простую, Евгений Рубенович собрал всех действующих лиц и попросил, чтобы я ее сыграл, будучи не совсем уверен, что она может подойти. И все, прослушав, несколько растерялись. А Михаил Александрович Ульянов сказал: «Знаете что? Такой музыки у нас еще не было. И мне кажется, что интересно попробовать то, чего не было».

– Вы упомянули о том, что не раз участвовали в создании капустников. Что это такое – капустники, и как это делается?

– Собираются люди, большей частью в этой области талантливые. И начинают импровизировать, валять дурака, острить. Придумывать маленькие сценки, пародии. Я делал капустники в консерватории, где участвовали, скажем, Флиер, Гинзбург, а в зале сидели Гольденвейзер, Нейгауз, Рихтер. Нет, не обязательно на учебные темы. Помнится, у меня был номер, где певец бас, был такой Михаил Рыба, в женском одеянии изображал певицу. Огромного



Среди друзей-вахтанговцев: придумываем капустник. Как молоды мы были....

роста, в платье с накладным бюстом он выходил и доставал из глубины лифа смятую бумажку, разворачивал ее, и это была фортепианная партия, которую исполнял я. Рихтер, сидевший в первом ряду рядом с Ниной Дорлиак, хохотал и толкал ее в бок, показывая на сцену, – ведь часто бывает, что вокалист передает истрепанные листочки нот пианисту. Миша Рыба пел колоратурную сопрановую арию басом, она называлась «Песня птички-черноголовки» (из сборника Катальской).

Был один номер сам по себе смешной, но еще он требовал изумительного таланта и виртуозности от исполнителей. Назывался он «Гонки на роялях». Исполнителями были Наум Штаркман и Белла Давидович. Они выходили в спортивных костюмах с номерами на спине «1» и «2». Принимали стойку, как будто собирались бежать на сто метров. Я появлялся со стартовым пистолетом, давая выстрел. Эти двое бросались к роялям и вместе, идеально точно, синхронно играли «Этюд на черных клавишах» Шопена, причем Ньюма играл на черных клавишах, а Белла – на белых на полтона выше, то есть в секунду малую. Это было страшно оригинально, смешно и вызвало невероятные овации.

Я делал капустники и в Гнесинском институте, и в ЦДРИ, и ВТО. Там участвовали Плятт, Зиновий Гердт, Лепешинская, Ярон. Для сидящих в зале – полтора часа веселья, а для исполнителей самым интересным было придумывать номера. Мы хохотали, придумывая все это в основном ночами.

– Сейчас этот жанр как-то исчез... Но перейдем от, так сказать, легкомысленного творчества к вещам серьезным. Я знаю, что вы в последние годы много работаете.

– Да, и счастлив поэтому. Я действительно много работаю. Медленно (вообще я работаю медленно). Для театра или кино медленно работать нельзя. Особенно в кино – там говорят: «Через три дня запись», – и музыка должна быть написана. А когда я пишу музыку для себя, так сказать, «на века», я работаю порой мучительно трудно, много переделываю. За эти годы написал большую симфонию в четырех частях, ее играли в Новосибирске, в Москве в Большом зале консерватории (дирижировал Владимир Федосеев). Написал оркестровое произведение легкое для восприятия, веселое – «Концерто иронию», оно посвящено спортивным темам; там есть часть, которая называется «Сеанс одновременной игры в шахматы» – это совершенно формальная шестиголосная fuga.

О Концерте для флейты и струнного оркестра мы уже говорили. Последнее сочинение, над

которым я работаю, – Концерт для органа и струнного оркестра (первую часть уже исполнили в Большом зале Московской консерватории).

Недавно я прочел письмо Фета одному начинающему поэту. Общепринятое представление о Фете – как о лирическом поэте, «певце соловья и розы». И он в 1891 году пишет начинающему автору, приславшему свои стихи: «Не радуйтесь обилию набегающих мотивов, а выжидайте момента, когда Ваша поэтическая суть, как бы ломая всякие преграды, вырвется наружу и выскажется в совершенно новой и лично Вам свойственной форме».

Это очень непросто – ломать внутренние преграды, но иного пути все равно нет!

Беседу вела Нонна АЛИХАНОВА