

Квартет Шостаковича в серии консерваторских концертов исполняет произведения Шостаковича, Прокофьева, Дашкевича. Того самого Дашкевича, которого поют в застольях, не задумываясь: кто же, когда же написал «Ходят кони» или «Журавлика»? А это он — автор музыки к 120 фильмам и 50 спектаклям.

В его фамилии вслед за громогласным «Да!» следует едва

слышное «ш-ш». Буквы складываются в таинственный шифр мелодии, нотную монограмму: D-A-S-C-H-E (ре-ля-ми бемоль-до-си-ми). И на основе этого шифра композитор, ученик известнейших додеканистов, создает свою музыкальную систему: метод поляризации звукового пространства. Но я подозреваю, что сам Дашкевич и есть это самое поляризованное пространство...

— Что же в начале было, по мнению музыканта, слово или музыка?

— Поскольку я разрабатывал теорию интонации, скажу тебе честно: в начале была интонация. Сигнал, передающий тревогу, — эмоциональный диалог со средой. Сила интонации в непроизвольности. Тебе на голову падает кирпич — и ты?..

— Кричу: «Ах!», потом — умираю.

— Не успеваешь даже подумать: «Скажу-ка я: «Ах». Это предупреждение остальным. Музыка — тоже в каком-то смысле предупреждение. Композитор комбинирует интонации.

Существуют разработки известного английского невропатолога Джексона, установившего, что музыка сидит у нас в правом полушарии, а слово — в левом. Если у больного поражение при инсульте левого полушария, он сохраняет возможность связно говорить. Но речь лишается окраски. Он не интонирует.

Вот у Альфреда Шнитке был особый случай. Левосторонний инсульт, а поскольку он левша, то не потерял и дара речи, и музыкальных способностей. У него слово оказалось перемещенным в правую часть. Интересно, что правое, так называемое реликтовое полушарие, развилось лет на миллион раньше, чем левое.

Благодаря реликтовому полушарию Владимира Дашкевича наши сердца начинают стучать в такт его музыке: сбиваясь с маршеобразных торжественных аккордов «Шерлок Холмса» на синкопированное трагическое шутовство «Бумбараша», замирая в легато лирических тем к «Зимней вишне», «Вору», «Слуге».

Трудно поверить, но играть на пианино студент третьего курса Института тонкой химической технологии Дашкевич начал в двадцать лет. И то лишь потому, что инструмент в коммуналку притащили соседи. После института пошел на завод, где трубил шесть лет. Лишь на третьем году заводской деятельности поступил в класс композиции к Хачатуряну. (Без музыкальной школы и в училище-то не сунешься.) Халява казуистике! По советскому закону в институт требовался лишь аттестат. На приемных экзаменах тонкий химик получил 24 балла из 25. После Гнесинки его в виде исключения приняли в Союз композиторов. Существует такая негласная иерархия: на вершине Олимпа — симфонисты, создатели опер и ораторий. У подножия — прикладники, песенники. Отчего же успешный ученик Хачатуряна композитор Дашкевич не занялся своим прямым делом — классической музыкой, выбрав театр и кино?

— По натуре я человек диссидентского склада. Так сложилось. И друзья мои — Надежда Яковлевна Мандельштам, Юлий Ким — были связаны с этим лагерем. Для меня неприемлем механизм Союза композиторов (СК), заключенный в одном: если ты секретарь — делай, что хочешь, будь залпы, исполнители, оркестры. Есть и другой путь: ползать на коленках, хаживать к Хренникову, другим секретарям на

КОНТРАПУНКТ В СТРАНЕ ГЛУХИХ

**Владимир ДАШКЕВИЧ:
Русская попса в отличие
от мировой на 95% минорна.
В миноре легче сочинять**

прием. Подобное творилось и в закупочной комиссии. Эти копейки разлагали людей.

Дашкевич не продал в Минкульт ни одного сочинения. Ушел в театр, кино, свободный от опеки СК полет. Но разве и там не нужно было уметь пробиваться?

— Единственным способом. Если хорошо выстрелишь на старте, тебя заметят обязательно и пригласят работать.

Он выстрелил. Это был самый знаменитый спектакль сезона — «Смерть Иоанна Грозного» с Андреем Поповым в главной роли Хейфеца. В Театр Советской армии люди пробивались через конную милицию. После такого мощного старта Дашкевич действительно оказался композитором нарасхват. Работал с Эфросом, Хейфецем, Ефремовым, Волчек, Фокиным.

— Существует ли секрет рождения народной музыки наподобие твоих «Коней» из «Бумбараша»?

— Все решает образ. Бумбараш для меня — корневой русский характер. Он ведет за собой интонационную сферу. Когда понимаешь, про кого сочиняешь, возникает музыка. Другой она быть не может.

— Бумбараш сочинялся про фольклорного героя, Иванушку-дурачка?

— Это российский мужик со всеми вытекающими противоречиями. По духу близкий Платону Каратаеву. Главное, что привлекало в нем: неприятие убийства, насилия, спяного с отчаянной удалой, бесшабашностью, юмором.

— Каковы пути к взаимопониманию с режиссерами?

— Если композитор не может говорить с режиссером на одном языке, то он для этой работы непригоден.

— Ну очень трудно поверить, что всегда удается со-

впасть по группе крови с такими разными художниками.

— Это почти самогипноз. Когда режиссер объясняет, чего хочет, его не надо слушать. Предпочитаю, чтобы объясняли люди без музыкального образования. Когда мне говорят: здесь скрипочка, потом — тромбон...

— Хочется тромбоном ударить по голове?

— Примерно. А если режиссер ковыряет в носу, чешет затылок, произносятся невразумительные междометия... Тут понимаю, что требуется. Надо прочесть самого режиссера. Почувствовать склад, структуру психики.

— Бывали ли счастливые творческие совпадения? Вот, к примеру, как складывалось сотрудничество с таким тонким лабораторным режиссером, как Эфрос?

— Чудовищно тяжелая работа. Я с ним дружил. Пригласив писать музыку к «Женитьбе» Гоголя, он как бы между прочим сказал: «Это простая история. Европейская трагедия. Двое любят друг друга. Главное — передать трагедию несостоявшейся любви». Сказанное поставило меня в тупик. Два месяца ничего не сочинял. Не мог заставить себя подойти к инструменту. Я-то представлял себе русскую историю, а не европейскую. Комедию. Оказалось — трагедия. Слабохарактерные персонажи превратились в драматические фигуры... И вдруг что-то щелкнуло, сложилось после затяжного шока недоумения. Минут за 20 сочинилась музыка. Чтобы не мучиться, в тот же день показал ее Анатолию Васильевичу. И услышал: «То самое».

— Когда-то выдающиеся композиторы — Свиридов, Прокофьев, Шостакович, Хачатурян — сочиняли музыку

для замечательных режиссеров: Эйзенштейна, Пудовкина, Козинцева, Ромма. Это был диалог творцов. С кем сегодня его вести? Или дело не в масштабе режиссерской личности?

— Важны и личность, и материал. А еще какой-то момент истины, выплеск. Случается, и единственный. (Так произошло с рашеевским «Бумбарашем».) Не люблю работать с режиссерами, настроенными на создание нетленки. Наши режиссеры утомле-

чит хорал, в наступательном «Ворошиловском стрелке» — вальс, в изысканном «Шерлоке Холмсе» — марш. Музыка подчас конфликтует с изображением, возникает удивительный резонанс, открывающий простор мысли зрителю.

— Как случается тема-шлягер?

— Мы знаем кучу шлягеров, существовавших год-два и забытых. Это мотыльки: пока летают — красиво, а к вечеру...

Для меня шлягер — не то, что запел народ, а «Марш к

необходима, без культуры они не уберут свое богатство и мир погрузится в хаос. Когда «Дженерал Моторс» протестирует симфоническому оркестру — это престижно. Коммерческая попса интересует один социальный слой, точнее возраст. Она для тинейджеров.

— А наше общество инфантилизируется на глазах. Подтверждением тому — ласковомая музыка, льющаяся на голову с утра до вечера.

— Конечно, Россия — классически инфантильная страна. Что такое инфантилизм? Социальная безответственность. В музыке это очевидно. Нелепо и глупо, когда 45-летние мужчины и женщины танцуют под музыку тинейджеров. Кроме того, особенно сти русской попсы чреватые серьезными психологическими неприятностями. Русская попса в отличие от мировой на 95% минорна (в миноре легче сочинять). Что такое минор? Знак неудачи. Беды.

— Но музыка и не может не отражать психологического состояния общества?

— Она же и программирует психологию неудачника: когда люди нон-стопом глотают дозы пессимизма, впитывая разрушительную программу как наркотик. Минор и мажор должны быть сбалансированы. Можно сказать, что у газмановых, шуфутинских и прочих киркоровых мажора почти нет. Заметим, что в рекламе, программирующей подсознание, минора не услышишь. Некому заботиться о душевной гигиене.

— Когда-то музыка помогала не только строить, но и выживать. Как сегодня складываются ее отношения с обществом?

— В XIX веке слушание музыки протекало в атмосфере священнодействий. Умение музицировать дарило привилегированное положение в обществе. Когда музыка стала тиражироваться, она проникла в недозволенные поры человеческой психики. Скажем, приезжая на какой-нибудь фестиваль, иду в столовую. Громко звучит отвратительная музыка. Кроме меня, никого. Прошу выключить. Черта с два. Оказывается, это не для посетителей, а для поваров. Музыка превратилась в наркотик.

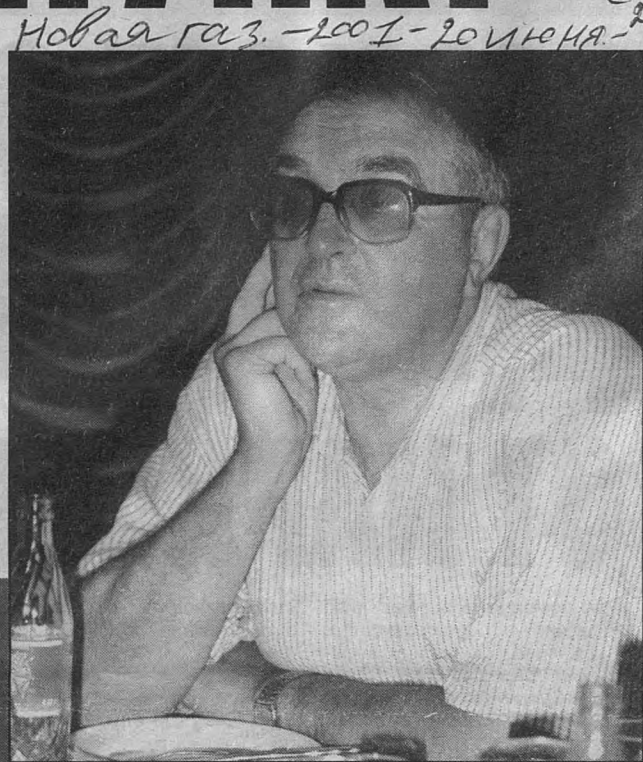
— Можно ли говорить все-таки об утерянном нами праве на тишину?

— Несомненно. Эта потеря невосполнима. Звукошумовой фон всюду: в машине, на огороде, из соседских окон. Считаю, что надо вводить закон о праве человека слушать или не слушать музыку. Я не хочу слушать твою музыку и имею на это право. У нас совковые традиции. Если праздник — врубайся колонки, да еще на подоконнике. Такой же элемент насилия над личностью, как остальные. Но этого, заметь, никто не слышит. Россия сегодня — классическая страна глухих. Ее идола — люди с плохим слухом, фальшиво поющие.

— Значит, наша страна заслуживает тот гимн, который имеет?

— Это скорее политическая игра. Глупо сравнивать Александра и Глинку. Все равно, что Бетховена с Шанским. Александров, по большому счету, вообще ведь не был композитором. Как это порой случается, он написал одну хорошую песню «Вставай, страна огромная». На этом его композиторский вклад исчерпан. Музыка Глинки — благородна, в хорошем смысле патристична. А мелодия Александрова, я вот посчитал, состоит из 64 сбачных ладов — все эти бесконечные затакты. В них интонация агрессивности, страшилки. Зачем это было нужно Сталину — понятно, он хотел пугать. Зачем Путину — непонятно. Кроме некоторого недоумения, других эмоций эта музыка не вызывает.

— Люди достаточно богатые понимают, что культура



ны собственной гениальностью.

— Но хорошая современная музыка может жить и живет в кинематографе. Взять «Плюмбум», «Слугу» или мощнейшую работу Десятникова к «Москве». Эта музыка исполняется самостоятельно, и подчас она эмоциональней, глубже самого фильма.

— Это и есть главная задача сегодня. Симфонию исполнять перед такими же людьми, как ты, а в кино пишешь музыку для других. Чувствуешь их дыхание.

Тем не менее для меня симфония XX века — это, скажем, музыка к «Восьми с половиной» Нино Рота. Настоящая симфония, сделанная ярко, с безумной энергетикой.

— Ты говоришь о запоминаемости, узнаваемости музыки. Но где же здесь разделительная полоса с масскультом?

— Она в чувстве своей аудитории. Казалось бы, сидишь один и пишешь то, что должно понравиться режиссеру. Вот музыка к «Плюмбуму». С Вадимом Абдрашитовым, кстати, работать тяжело. Мучает себя и других. Но в этот момент ты растешь. Так вот, музыка ему понравилась, и мы записали оркестр. А потом я понял: не годится и сказал об этом Вадиму. Представляешь, что значит это для режиссера? Только Вадим мог согласиться писать все заново. Интересной была и работа с Пашей Чухраем в фильме «Вор». Там была мощная сама история...

«Ника» за музыку к этой картине была вручена композитору Дашкевичу. Если я не ошибаюсь, он вообще рекордсмен в номинациях на национальную кинопремию.

Возникает ощущение, что иногда он специально делает контрапунктные режиссерскому посылу вещи. Вот урод Шариков смотрит в зеркало, и вдруг зву-

трем апельсинам», «Танец с саблями». Там есть то, что Юнг называл архетипом. Когда попал в архетип, все завибрировало, ведь за ним — исторический, культурный фундамент.

— Наверное, твоя музыка к «Холмсу» поставила своеобразный рекорд? Она ведь, кажется, написана мгновенно?

— Масленников жил тогда в Петербурге и звонил мне обычно в субботу. Говорил: «Послушай тему из культурной программы Би-би-си, она по настроению похожа на то, что нужно». Поскольку программа Би-би-си шла вечером в пятницу, естественно, я забывал включить радио. Снова звонил Масленников. В очередной раз я взял телефон на длинном шнуре и от отчаяния заиграл первое, что пришло в голову. Просто импровизировал.

Но Игорь как хороший режиссер и настоящий психолог сказал: «Владимир Сергеевич, вот возьми карандаш и запишите». Ну я послушался...

— Не кажется ли тебе, что серьезная музыка медленно истекает из нашей жизни? Не будем углубляться во времена, когда Верди сапожники распевали на улицах — в моем детстве все подружки после уроков бегали в музыкалку, в школе распространяли абонементы «Классика — юным»; музыка звучала по радио, телевидению, на уроках пения. Сегодня слушать классику уже не престижно...

— Это все-таки контекст российской жизни. Во всем мире престиж классической музыки растет, выходит за пределы концертных залов. Ни в одном приличном ресторане Европы ты не услышишь попсы. Только классика.

— Что там в ресторане, Вивальди в Америке называют музыкой для лифта.

— Люди достаточно богатые понимают, что культура