

# Русский эксперимент Эдисона Денисова

Моск. новости.

— 1997, — 16-23 нояб.

— с. 19

ПАМЯТЬ

23 ноября исполняется год со дня кончины в Париже выдающегося русского композитора Эдисона Денисова. Во время своей последней поездки в Англию ДЕНИСОВ дал интервью нашему лондонскому корреспонденту Ефиму БАРБАНУ.

— Насколько я знаю, ваш путь в музыку был довольно трудным, тернистым, вы не сразу решили стать композитором. Что определило ваше решение посвятить себя музыке?

— Мой отец был физиком, мать — врачом, до 16 лет я серьезно музыкой не занимался. Конечно, было трудно наверстывать упущенное. Особенно когда я стал заниматься на фортепиано. Вначале меня сильно привлекала физика, потом математика. Я поступил на физический факультет Томского университета, затем перевелся на математический. Эта учеба пригодилась мне и как композитору. Меня все больше тянуло к музыке. Я послал свои сочинения Шостаковичу, тогда совершенно мне незнакомому человеку, я даже не знал его адреса, отправил ноты («на деревню дедушке»). Он ответил и посоветовал ни в коем случае не бросать музыку. Совет мне очень помог, хотя сейчас я думаю, что и без него я решил бы эту проблему именно так. Уже тогда я внутренне ощущал, что должен писать музыку. В Московской консерватории я учился у замечательного педагога Виссариона Яковлевича Шебалина, в его класс я поступил опять же по совету Шостаковича: он писал мне, что «это единственный человек, который может научить вас музыкальному ремеслу», и добавлял: «А ничего другого вам и не нужно». Эту фразу я помню до сих пор слово в слово.

— Вас принято относить к музыкальному авангарду. Крупные композиторы вашего поколения — я имею в виду прежде всего Софию Губайдулину и Альфреда Шнитке — также отдали дань эстетике авангарда. Вас больше объединяет с ними или разъединяет?

— Трудно сказать. С годами наши человеческие отношения продолжают оставаться очень тесными, а музы-

кально мы все больше и больше расходимся. И это правильно, по-моему. Каждый из нас идет своим путем. Сам я никогда не любил и сейчас терпеть не могу слова «авангард». Я считаю, что оно ничего не объясняет. Во все времена истинные композиторы делали то, чего до них не делал никто. Поэтому каждый, идущий своей дорогой, в какой-то момент становится авангардным.

— Как проходило ваше приобщение к музыкальному авангарду?

— Когда я учился в консерватории, то практически не знал современной музыки. После 1948 года у нас был не очень благоприятный период для музыки. Многие замечательные композиторы — Стравинский, Барток, практически весь Шостакович — во время моей учебы не исполнялись. Многие их партитуры невозможно было достать. Несмотря на замечательную школу, которую я прошел у Шебалина, в моем образовании были большие пробелы, которые я должен был восполнить самостоятельно. Поэтому после консерватории я много лет потратил на изучение музыки, которую «мы не проходили». Начал с Бартока, постепенно познакомился со всем, что написал Стравинский. Таким же образом я открыл для себя и новую венскую школу. Я делал много музыкальных анализов, результатом которых стали многочисленные статьи и две книги. Это был период второго музыкального обучения. Почему мне это было нужно? Я хотел знать все, чтобы осознанно выбрать собственную дорогу. На мой взгляд, работа в технике, получившей название авангардной, на какое-то время необходима для любого композитора. Она не только открывает новые творческие возможности, но и позволяет по-новому увидеть многое в так называемой традиционной музыке.

— Нередко утверждают, что композиторы ва-

шего круга якобы не выражают духа русского искусства. Считаете ли вы сами себя национальным композитором?

— Я всегда считал себя русским композитором, и даже в периоды самых смелых экспериментов оставался и по сути, и по письму русским композитором. Не нужно судить поверхностно, нужно отталкиваться от особенностей музыкального мышления. Почему, например, Чайковский считается таким же русским композитором, как Мусоргский? Ведь у Мусоргского русское начало выявлено намного ярче. Или Скрябин, чья музыка гораздо ближе музыке Вагнера и Шопена, чем русской народной музыке? Но это глубоко русский композитор. Я очень люблю и высоко ценю классическую русскую музыкальную школу и выше всех среди ее представителей ставлю Михаила Глинку. Как Пушкин для меня самый большой русский поэт, так и Глинка — непревзойденная вершина всего русского музыкального искусства.



Эдисон Денисов

Кроме того, быть русским для меня вовсе не значит рядиться в национальные одежды и маскироваться под русскую посконность. Очень многие композиторы, неспособные писать по-настоящему традиционную русскую музыку, охотно играют в ряженых. У нас слишком много ряженых в искусстве. Я всегда ощущал себя глубоко связанным с русской национальной традицией, никогда не прибегая к какой-либо стилизации, считая ее творчески бесплодной.

— Тем не менее у вас есть тяга к французской музыкальной культуре.

— Да, в каком-то отношении, возможно, и есть. Особенно потому, что я глубоко люблю музыку Дебюсси. Я очень интересовался тем, что делал Мессиян, многое почерпнул из серьезного изучения Пьера Булеза, которого считаю одним из самых крупных композиторов моего поколения. Меня связывает давняя, многолетняя дружба с одним из самых крупных современных композиторов Франции, Анри Дютыйе.

На протяжении десятилетий и даже столетий русская и французская музыкальные школы были тесно связаны. Не случайно, например, Дебюсси преклонялся перед творчеством Мусоргского: влияние «Бориса Годунова» ощущается в его замечательной опере «Пеллеас и Мелизанда», на мой взгляд, лучшей опере XX века. Не случайно и то, что лучшей редакцией «Картинок с выставки» Мусоргского принадлежит Морису Равелю. Не говоря уже о Стравинском, премьеры балетов которого состоялись в Париже. Тему эту можно долго продолжать. Так что моя связь с французской культурой, мой интерес к французской музыке и французской литературе отнюдь не случайны.

— Вы пишете не только симфоническую и камерную музыку, но и работаете для кино, для дра-

матического и музыкального театра, занимаетесь музыкальной теорией...

— В кино мне не приходилось много работать над хорошими картинами, но это, как говорится, вопрос времени. В театре — другое дело. Я проработал 15 лет на Таганке с Юрием Любимовым и сделал с ним семь спектаклей, в том числе «Мастера и Маргарита», «Дом на набережной», «Три сестры», «Преступление и наказание». Работа в театре очень помогла мне в работе над оперой «Пена дней». И, судя по тому, как прошла ее премьера в Париже, этот опыт не прошел даром.

— В начале своего творчества вы довольно много места уделяли импровизации. Со временем мне показалось, что ваш интерес к ней стал угасать. Играет ли сейчас импровизация заметную роль в вашей музыке?

— Я в принципе с интересом отношусь к этому искусству и считаю его очень важным для развития современной музыки. Но тем не менее предпочитаю отвечать за все компоненты музыкальной ткани. Сейчас стараюсь все выписывать в своих партитурах и почти никогда не прибегаю к алеаторическим видам техники и даже музыкальной графике. У меня встречаются, правда, редкие исключения — к примеру, в «Голубой тетради» есть одна часть, написанная графически, но это было чисто художественной необходимостью. Нередко моя музыка производит впечатление (и надо сказать, что я к этому стремлюсь сознательно) импровизированной. Я не люблю одномерную музыку, для меня очень важна независимость голосов в оркестре, поэтому в моих сочинениях иногда присутствует то, что я называю «выписанной импровизацией». Однако я полностью контролирую такого рода музыкальные фрагменты.

— Мне всегда казалось, что сонорика, цветочная тембральная полифония — очень важная часть музыкальной фактуры ваших произведений. Какое значение вы придаете цвету в своей музыке?

— Должен сказать, что есть композиторы, у которых звук вызывает точную и всегда однозначную цветовую ассоциацию. Такими композиторами были Римский-Корсаков, Скрябин, Мессиян. У меня этого качества нет. Звук у меня никогда точно не связан с цветом. Понятие краски для меня — это понятие тембра. В музыке XIX века краска, тембр никогда не были основными носителями информации, которая концентрировалась главным образом в мелодическом языке. Но в современной музыке, особенно после Дебюсси, после Мессияна и после Булеза, тембр стал очень важным фактором организации музыкальной ткани и важным носителем информации. Я считаю, что тембр способен нести не меньшую информацию, чем другие компоненты музыкальной речи, а иногда и большую, чем они. Живописные ассоциации играют важную роль в моей работе. Время от времени я испытываю острую необходимость сходить в музей и еще раз внимательно посмотреть ту живопись, которую я люблю. Я очень многому учусь у художников, в частности, тембральной композиции.

— Вы заговорили о роли живописи в вашем творчестве. Но, кажется, литературе вы обязаны не меньше...

— Да, конечно. Если я открываю для себя писателя, вводящего меня в новый, незнакомый мир, я стараюсь прочесть все, что он написал, и все, что написано о нем. Таким открытием для меня где-то в конце 60-х годов стал Борис Виан. Когда я прочитал его первый роман «L'Aggach-soeure», он меня настолько поразило, что я прочитал не только всего Виана, но и все, написанное о нем, в Париже подружился с его вдовой, много раз бывал в ее доме, видел и трогал вещи Виана, оставшиеся после его преждевременной смерти, — он умер в 39 лет. Примерно то же самое происходило и с другими писателями. Когда я открыл для себя Булгакова, я перерыл архивы своих друзей, чтобы достать все, что не было напечатано и что было напечатано не у нас. Последним таким большим литературным открытием стал для меня Александр Введенский — к сожалению, малоизвестный у нас поэт. Это может прозвучать странно, но для меня это самый большой русский поэт после Блока.

— Мне ваш интерес к обэриутам не кажется случайным, ведь в своей «Голубой тетради» вы использовали и тексты Хармса...

— Вы знаете, у меня не было интереса к обэриутам. Это чисто случайное совпадение. При написании «Тетради» мне нужно было выразить два состояния: во-первых, что-то вроде черного юмора, трагического сюрреализма — и это Хармс, проза; во-вторых, нужна была высокая поэзия с глубокой болью — и это Введенский. В «Тетради» есть чтец и есть вивец. Чтец читает Хармса, певца (сопрано) поет Введенского. Это как бы две грани одного мира, которые в конце соприкасаются. Обе эти линии, которые вначале пересекались только внешне, в конце концов сходятся в одной точке. Ведь последние тексты — «Мне жалко, что я не зверь» Введенского и хармсовская история сторожа, пропускающего молодого человека на небо, — практически два текста о смерти.