

Г. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. Нас просили начать с писем читателей...
А. ШНИТКЕ. Мне их тоже передали...

«Куда исчезает мелодия?»

Г. Р. ...задающих один и тот же вопрос: «Куда исчезает мелодия?». Но я считаю, что она не исчезает, а все время наличествует. Только облик ее, что ли, меняется, и, чтобы услышать мелодию, надо обладать достаточно развитым слухом. К тому же, как известно, мелодии, которые сегодня легко узнаваемы и легко повторяемы, в момент их рождения и исполнения мелодиями не признавались. Примеров тому тьма, начиная с Баха и кончая Шёнбергом.

А. Ш. Этот вечный разговор об исчезающей мелодии, ему уже сотни лет... Одним из авторов, у кого мелодия исчезала и почти исчезла, в свое время был Бетховен. Его тоже обвиняли. Так она с тех пор продолжает исчезать и все никак не исчезнет. Вот почему есть слабая надежда, что и впредь какие-то остатки мелодии сохраняются.

Г. Р. Я недавно прочитал книжку композитора Эрнста Тоха «Учение о мелодии», вышедшую у нас в конце двадцатых годов. Он там приводит примеры отсутствия мелодии — у Моцарта, опять же у Бетховена, у Гайдна, Чайковского и других. Так что такое мелодия, кто формулирует? Сегодня ее определения нет.

Если мы возьмем мелодию и тему знаменитого па-де-де из второго акта «Щелкунчика» Чайковского, то сможем с легкостью доказать, что там не мелодия, а простая до-мажорная гамма. Однако именно от нее все приходят в восторг, потому что ее очень легко взять и спеть. Или мелодия, основанная на повторяющихся нотах, скажем, одной. У Гершвина масса таких вещей — в «Порги и Бесс», например, куплеты Спортинг-Лайфа. Или на повторяющихся трех нотах: они воспринимались как мелодия, но никто не может доказать, так это или нет, поскольку нет определения. Можно или нельзя спеть — не критерий: кто-то спел, кто-то нет.

Поэтому люди, которые сетуют на исчезновение мелодии в современном музыке, глубоко заблуждаются — мелодия существовала всегда и, по всей вероятности, останется в будущем. Секрет прост: ее надо уметь слышать. А способность слышать, на мой взгляд, в значительной степени не менее трудное искусство, чем умение сочинять. Да простит меня композитор Альфред Гарриевич Шнитке.

А. Ш. Нет-нет, я согласен, Геннадий Николаевич. Но тогда возникают другие проблемы — в частности, потребность в специальной программе музыкального образования, начинающегося, может быть, с детского сада.

Г. Р. Нужно, как у нас говорится, широчайшее внедрение музыкального искусства в широчайшие массе.

Сегодня мы — свидетели огромного успеха современных сочинений у публики. По всему миру, в том числе и в нашей стране. Мы только что вернулись с оркестром из Днепропетровска, где два дня в зале на 1400 мест шла одна и та же программа из произведений Денисова, Губайдулиной, Шнитке. С аншлагом! Люди, которые аплодируют произведениям этих авторов — не профессионалы, а зрители, — могли бы поспорить с теми, кто се-

Лит. газ. - 1989 - 8 марта - с. 8
Диалог: Геннадий Рождественский — Альфред Шнитке



СЕМЬ НОТ В МИНОРЕ И МАЖОРЕ

Г. Р. Ради бога! Но при такой массе поющих практически не имеет значения, если кто-то из двух тысяч теноров сфальшивит. Ошибку никогда не заметят. При этом никто заранее не проверяет, есть ли голос, какой он, может ли человек петь. Главное — 8 тысяч людей самых разных специальностей, непрофессионалов, приходят, чтобы получить эстетическое удовольствие от самого процесса исполнения. Только ведь для этого надо как минимум знать нотную грамоту.

А. Ш. Я просто потрясен... Но вот мне интересно: найдутся ли у нас 8 тысяч человек, которые могли бы принять участие в таком музицировании?

Г. Р. Вряд ли — это упирается в знание музыкальной грамоты. Элементарной. Но ведь в Англии кто-то учил этих людей...

Вот вторая проблема — в той же Англии, которую я лично считаю, пожалуй, наиболее развитой музыкальной страной, в Европе по крайней мере. Это профессионализм непрофессиональных хоров. Я имею в виду исполнение сложнейших ораторий самодельными хорами. На вы-

ход под фонограмму — тоже целая проблема. Г. Р. И достаточно сложная. С одной стороны, плохо, поскольку нет живого организма — оркестра в балете, что оставляет впечатление известной механистичности исполнения. С другой, иногда бывает так, что театр не располагает достаточно качественным оркестром или вообще не имеет никакого — там он стоит дорого. Вот почему уже во многих театрах пользуются фонограммой.

Одним из плюсов использования фонограммы для меня является опровержение чуть ли не аксиомы — что балетный дирижер на каждом представлении должен менять темпы, подлаживаясь под состояние танцовщиков. Что называется, «дирижировать под ножку». Я уж собаку на этом съел, много лет работал в балете и перед спектаклями выслушал тысячи просьб подобного рода. Что вот неважно себя чувствую, потому что вчера съел слишком плотный ужин, а сегодня — слишком слабый завтрак, что нет сил для прыжка, поэтому здесь потяни, там подгони. И т. д.

А. Ш. И просьбы выполнялись?

Г. Р. Я говорил, что был. Но зато не

каждый раз следовал отказ. И когда обращались зарубежные издательства, они тоже получали отказ. Так до сих пор. В результате большая часть того, что я написал, опубликована за рубежом. Все — официально, и все, что считали нужным, из гонорара вычли. Так что я ничего не должен... И я думаю, что примерно в том же положении Губайдулина и Денисов: их произведения, хорошо известные и опубликованные во многих странах, я почти не встречал в наших нотных магазинах. Столь долгое отсутствие нот и пластинок продолжается уже много лет. У нас. А за границей издаются постоянно.

Г. Р. Но изданным там мы не имеем права пользоваться: сочинения куплены, за использование надо платить валютой, что запрещено. Вот сейчас мы записали вашу Пятую симфонию. Она осенью была сыграна в Амстердаме — впервые, западная фирма «Ганс Сикорский» подготовила ноты, по ним сочинение и исполнялось. Там. По логике вещей, мы должны были воспользоваться тем же материалом и здесь, но тогда надо было бы заплатить

полнять выдающиеся, с моей точки зрения, сочинения современных советских композиторов. Тут список очень солидный, он может поразить. Сопротивление исполнению, приводившее практически к запрету, встречали Четвертая симфония Шостаковича, Вторая симфония Прокофьева и многие другие его произведения, все без исключения сочинения Шнитке, что вам хорошо известно. Достаточно вспомнить предполагавшееся в Москве исполнение кантаты «История доктора Фауста», которая в результате впервые прозвучала в Вене. А мне в Москве не разрешили. И люди, которые запрещали, — они живы-здоровы. Ходят среди нас. И до сих пор продолжают руководить.

Далее. 6 лет назад был создан оркестр Министерства культуры СССР, которым я руковожу. Для первого выступления я выбрал — как мне показалось, довольно логично — программу из произведений выдающихся советских композиторов: Губайдулиной, Денисова и Шнитке. Я хотел тем самым — как сказать?... — заявить о своей позиции в отношении этих музыкантов и будущей репертуарной политики оркестра.

Во дворе консерватории был вывешен анонс с программой: Концерт для скрипки с оркестром Губайдулиной, «Живопись» Денисова и «Ревизская сказка» Шнитке. В полном соответствии с программой продавались билеты. Но за несколько дней до концерта мне позвонил тогдашний замминистра культуры СССР тов. Кухарский и сказал, что эту программу он мне запрещает играть. Я спросил, почему. Он ответил, что программа вызвала негодование первого секретаря правления СК СССР Тихона Николаевича Хренникова, который велел ее снять. Сняли программу, сняли и анонс. К счастью, я успел сняться на ее фоне — фотография у меня есть... Мне все же удалось уговорить тов. Кухарского разрешить сыграть концерт из произведений Шостаковича и Прокофьева. Он сказал: «Ну, это еще куда ни шло...» Я, как и некоторые мои коллеги, мог бы привести и другие примеры...

А. Ш. Может, стоит сказать об общем состоянии музыкальной жизни в Москве?

Г. Р. Тут, пожалуй, больше всего беспокоит отсутствие концертных залов. Реально — играть негде. Под Новый год после косметического ремонта открыли наконец — надолго ли? — Большой зал консерватории. Но он один — ничтожно мало для столицы. Колонный зал Дома союзов принадлежит ВЦСПС и «выдается» нам крайне редко. Зал имени Чайковского акустически далеко не идеален, к тому же не может вместить все, что должно.

А. Ш. Это, кстати, практически единственный большой зал, появившийся после революции. Абсолютно пугающий факт. Считают еще что можно использовать олимпийские комплексы на Юго-Западе и проспекте Мира, но так считают неспециалисты, потому что по акустике и они мало пригодны.

Г. Р. В Москве должен быть большой концертный зал в центре города, где постоянно звучала бы классическая музыка. Решение на сей счет уже принято, но трудности, связанные с постройкой, очень значительны.

А. Ш. Но, кроме него, нужно еще несколько — и камерных, и симфонических, без них такой огромный город просто не может существовать. Выход — строить залы

ли. — могли бы поспорить с теми, кто сетует на отсутствие мелодии в их сочинениях. И, возможно, доказать, что они ее слышат.

А. Ш. Мне только кажется, что число тех, кто не слышит мелодии — не слышит в кавычках, — значительно больше тех, кто приходит в концертные залы. И здесь я бы отметил тревожную ситуацию: количество людей, недовольных состоянием музыки, но не знающих ее, сегодня очень возросло. Создается впечатление, что мы стоим на пороге некоего всеобщего кризиса. Я бы с этим согласился, если бы, попадая в другие страны, не замечал совершенно иное.

Так, приехав после 52 лет жизни в США, про культуру которых, включая музыкальную, слышал чрезвычайно много малообнадеживающих слов, я вдруг увидел огромное стечение публики на концертах — и в залах, и под открытым небом. Мне показалось, что там значительно лучше со знанием музыкальной проблематики, чем у нас. Несмотря на все наши прежние восторженные восклицания...

Г. Р. Относительно самих себя...

А. Ш. Понятно, у меня создалось впечатление, что резкое падение нашей музыкальной культуры вызвано многими причинами, в частности постановкой музыкального образования — оно, конечно, ниже всякой критики. Начинать здесь надо с детского сада. И с того, что ежедневно слышат люди. Причем я вовсе не хочу сказать, что не надо слушать рок, — я не хочу этого сказать: надо слушать все, включая и рок. Но — все, а не только весьма ограниченный набор произведений. Серьезная музыка должна быть постоянно на слуху.

Я думаю, что воспитание публики — это долгий процесс, а начинать надо, повторю, с детского сада, затем продолжать в школе. Но что такое уроки пения, о которых рассказывают просто анекдоты...

Г. Р. И на которые никто не хочет ходить. Если бы все было не только галочкой ради! И если бы музыка нормально исполнялась по радио, выпускались бы пластинки и ноты... Тогда гораздо усилился бы интерес к музыке — оттого, что ее много играют.

А. Ш. Тогда постепенно поднялся бы общий уровень культуры — люди больше читали бы, больше общались бы друг с другом и говорили бы не только на бытовые темы — что где дают и как туда доехать... Все было бы иным...

Г. Р. Однако массовая музыкальная культура заключается не только в потреблении, то есть слушании музыки, но и в ее воспроизведении. И тут не грех поучиться, взяв уроки за рубежом. Вот несколько примеров.

В Лондоне есть Альберт-холл на 8 тысяч мест, там каждый год исполняется «Мессия» Генделя. Силами публики!.. Люди покупают билеты, берут клавиры — стопки их лежат при входе, входят в огромный зал и смотрят на таблички: «сопрано», «альты», «тенора», «басы» и т. д. Если вы считаете себя тенором, то, взяв партию тенора, садитесь в секторе, отведенном для теноров. Тут имеет значение не акустика, а диапазон вашего голоса. На сцену выходят профессионалы — оркестр, дирижер, солисты, — и сочинение, которое идет больше двух часов, исполняют вместе с публикой.

А. Ш. Когда же они репетируют?

Г. Р. Оратория исполняется целиком без единой репетиции, транслируется по радио и привлекает 8 тысяч исполнителей-слушателей. На такое исполнение невозможно достать билеты, потому что слишком многие хотят участвовать.

А. Ш. Очень интересно... Только ведь там и накладки должны быть?

ораторий самодельными хорами. На высочайшем уровне. Могу привести десятки примеров.

Хоры огромные — до двухсот—трехсот участников, тоже самых разных профессий. Гонорар они не получают. Администрация оркестра гарантирует им только автобусы от сборных пунктов Лондона, так как многие живут за городом. Как правило, они собираются по воскресеньям, когда не заняты на работе, на единственную репетицию в день концерта. С таким самодельным хором я играл сложнейшую вещь — ораторию Уолтона «Плир Валтасара». Качество очень высокое.

Профессиональные хоры тоже есть, но они значительно меньше по составу и стоят денег, а эти поют бесплатно. Только ради удовольствия петь. Это пример того, насколько значительной частью бытия, частью жизни стала музыка. Они, конечно, знают планы выступлений очень загодя, задолго до концертов. И поют замечательно. Не было случая, чтобы я не был потрясен исполнением.

Что было? С самодельным хором я играл кантату Прокофьева «Семеро их». Очень трудную кантату, очень... «Свадебку» Стравинского...

А. Ш. С переменными размерами, с переменными акцентировками?

Г. Р. С чем угодно! В оркестрах, конечно, дело обстоит не так просто. Тем не менее есть молодежные коллективы, которые тоже работают без оплаты — лишь ради удовольствия поиграть. В Америке много подобных ансамблей.

А. Ш. У нас я даже не знаю таких...

Г. Р. Я тоже, хотя, может, какие-то и существуют. Там есть и детские оркестры. Возраст участников — от 10 до 17—18 лет. Ребята приходят поиграть ради удовольствия. А вот ответ на вопрос, насколько они профессиональны: в том же Лондоне я играл с ними сюиту Бартока из балета «Чудесный мандарин» — вещь, которая в ряде стран является проблемой и для профессионалов.

Или, скажем, в Танглвуде, где Бостонский оркестр играет в летние сезоны, обязательно работает и детский оркестр. Ребятам на два месяца предоставляют жилье, естественно, кормят. За лето они дают до десяти концертов. Детям не платят ничего, я тоже дирижировал бесплатно, но публика билеты покупает. Как правило, свободных мест в зале нет.

Я играл с ними ни больше ни меньше, как Десятую симфонию Шостаковича. И хорошо играли. Дети. Правда, для этого оркестра производился отбор: преподаватели колледжа и консерватории ездят по стране в течение зимнего сезона — отбирают ребят. Так воспитывают подрастающее поколение. Там.

А. Ш. Вот еще одна проблема. Балет «Трамвай «Желание» на музыку моей Первой симфонии идет в Гамбурге в постановке Джона Неймайера под фонограмму...

Г. Р. ...записанную на моем концерте. На первом исполнении в Горьком — кто-то записал, сидя в зале. В процессе постановки Неймайер пользовался этой кассетой. Он неоднократно обращался в Москву — просил меня записать музыку в студии, качественно, чтобы использовать на спектаклях. И каждый раз получал категорический отказ. Под совершенно невразумительными предлогами. Так балет и шел под фонограмму, и качество записи нельзя было назвать даже низким — оно ниже низкого. Тем не менее в программах значилось, что в спектакле используется запись исполнения Первой симфонии с оркестром под моим управлением. Так что за качество волей-неволей отвечал я.

А. Ш. Кстати, на Западе выступления

А. Ш. И просьбы выполнялись? **Г. Р.** Я говорил, что буду. На деле не выполнял, хотя благодарности получал. Но когда идет пленка, просить некого, и, выходит, танцевать можно всегда в одном и том же темпе. Потом, в более поздние годы, когда балетные артисты обращались ко мне с аналогичными просьбами, связанными с рационом питания, я спрашивал: «А как же вы танцуете под пленку? Ее же нельзя замедлить...» Тут просьба повисала в воздухе, а проситель, наоборот, исчезал.

Надо прямо сказать: фонограмма, конечно, суррогат. Но, повторю, не каждый театр, особенно балетный, имеет оркестр, способный хотя бы прилично сыграть современную партитуру. К тому же на Западе, по моим наблюдениям, балетных трупп больше, чем хороших оркестров, и театру заплатить за качественный оркестр в большинстве случаев не представляется возможным. У нас же соотношение обратное.

Столь долгое отсутствие

А. Ш. Как говорил булгаковский Воланд: «Что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!» Очередная проблема — записи музыки.

Г. Р. Можно начать издавать: пластинок классического репертуара катастрофически не хватает. Сейчас нельзя пойти в магазин и купить шесть симфоний Чайковского. Нет. Нельзя купить и их партитуры. Также нет. Классического репертуара вообще нет в продаже. Невозможно, например, купить партитуру «Ивана Сусанина» или «Руслана и Людмилы», хотя полки магазинов забиты произведениями, которые можно было бы и не издавать. Мягко выражаясь. Причем некоторые авторы представлены полнейшими собраниями своих сочинений. И даже переизданиями.

Мы не можем сейчас пойти и купить ноты Шнитке, Денисова, Губайдулиной. Что говорить, если только одна из пяти ваших симфоний, Альфред Гарриевич, — Четвертая — была напечатана в Советском Союзе маленьким тиражом и мгновенно разошлась. Так ведь? А какие другие сочинения опубликованы?

А. Ш. Ну... несколько...

Г. Р. «Несколько» — из огромного каталога?

А. Ш. Он в основном состоит из того, что напечатано в других странах.

Г. Р. Уж не говоря о том, что ни одно произведение не было куплено.

А. Ш. Нельзя сказать, что «ни одно», но можно сказать — «примерно два».

Г. Р. Но ведь вы и написали их тоже не три?

А. Ш. Могу сказать совершенно точно, что из множества сочинений, написанных мною за последние десять лет, куплены Концерт для фортепиано со струнным оркестром.

Г. Р. Не может быть!

А. Ш. Представьте. Затем Концерт для хора и Концерт для альтя с оркестром. Три.

Г. Р. Из сотни? За десять лет — из сотни?

А. Ш. Если иметь в виду крупные формы... может быть, из тридцати.

Г. Р. А сколько за то же время издано за рубежом?

А. Ш. Сейчас попытаюсь... Две симфонии — Вторая и Третья. С Первой такая история: ей исполнилось... сейчас скажу... 16 лет. До сих пор у нас не вышло ни пластинок, ни нот.

Г. Р. А ведь она записана.

А. Ш. Записана. Я минимум три раза предлагал приобрести партитуру симфо-

вы воспользоваться тем же материалом и здесь, но тогда надо было бы заплатить за право использования валютой, которой, как известно, у нас нет. Поэтому потребовалось распечатать новый комплект оркестровых партий в Москве, что было сопряжено с большими трудностями — время, качество, корректура и т. п.

А. Ш. В этом смысле характерна такая история. Был сделанный «Сикорским» комплект голосов моего виолончельного концерта, его собирались играть в Лейпциге, ГДР. Если бы взяли партии у «Сикорского», потребовался бы, наверно, день на пересылку...

Г. Р. ...из Гамбурга в Лейпциг...

А. Ш. ...а вместо этого голоса распечатывались здесь, в Москве, и отсылались неведомыми путями в ГДР. Неведомыми для меня и немецких заказчиков, но хорошо известными нашим официальным инстанциям. В итоге ноты пришли накануне концерта, только на генеральную репетицию, и исполнение состоялось по не исправленному, неоткорректированному материалу. Я не берусь винить ВААП никоим образом: там сделали все, что положено.

Г. Р. Только так не надо было делать вообще.

А. Ш. Надо было просто обратиться к «Сикорскому».

Концерт, которого не было

Г. Р. Сегодня, чтобы не повторять ошибок прошлого, интересно вспомнить и другое: через что каждому пришлось пройти.

А. Ш. Мне — через множество вещей, которые в принципе могли и совсем остановить работу. Я мог перестать сочинять. Решение элементарных проблем у моих коллег и у меня растягивалось на годы.

Вместе с тем, я думаю, разного рода сложности принесли мне не только вред, но и — странным образом — некую пользу. То было долгое испытание, которое, кстати говоря, продолжается у человека всю жизнь. Каждый проходит через испытания, никто от них не свободен. Это были те круги, которые я и другие, по всей вероятности, не должны были пройти, но почему-то прошли и продолжали работать. Не сломались, хотя нас и могли сломать. Могли. Эти все новые и новые препятствия, по-разному выглядевшие, по-разному персонифицированные... То, что я писал, десятилетиями отвергалось — и Министерством культуры, и Союзом композиторов. Всегда находились причины для отказа... Говорили, что сочинения страдают теми или иными недостатками — например, пессимистичны. Или поверхностны. Или несамостоятельны.

Г. Р. Не на ту тему написаны...

А. Ш. Я даже полагаю, что никто или почти никто из тех, кто формулировал обвинения, персонально за них как бы не отвечал. Формулировки существовали вне людей — они были растворены в воздухе. Хотя были и есть люди, с кем я мог бы поспорить, кому мог предъявить некоторые претензии в плане компетенции, в плане оценки тех или иных произведений и ситуаций. Но я не буду продолжать, потому что знаю точно: человек, который будет вспоминать все несправедливости, допущенные по отношению к нему, в них увязнет. Тогда уже будет не до работы. Надо сказать себе: «Что было — было, но я хочу обо всем забыть!»

Г. Р. Сказать-то легко. А забыть может?.. Вы лично?.. Можете?..

А. Ш. ...Нет.

Г. Р. И я не могу. Мне, например, все время приходилось сталкиваться с сильнейшим противодействием желанию ис-

сколько — и камерных, и симфонических, без них такой огромный город просто не может существовать. Разве нынешнее положение можно сравнить с тем, что есть в том же Лондоне?

Г. Р. Хотя бы в том же Лейпциге.

А. Ш. Какое-то абсолютное несоответствие: мировой уровень города и провинциальный — залов. В результате падает интерес к современной музыке, поскольку публике нигде ее слушать.

Г. Р. Это можно назвать проблемой духовной экологии. Она не менее серьезна, чем экология, как мы ее понимаем, быта. Для общества духовный голод не менее страшен...

Да, в связи с Большим залом консерватории мне вспоминается 48-й год и постановление от 10 февраля, которое, кстати, в отличие от постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» целиком почему-то не отменено: в 58-м было только «Об исправлении ошибок...». А тогда, в 48-м, я заканчивал ЦМШ и помню, что Виссарион Яковлевич Шебакин, директор консерватории и глубоко уважаемый человек, уже много лет призывал городские власти к ремонту БЗК, поскольку он уже тогда был совершенно непригоден. Единственной реакцией явилось помещение в журнале «Советская музыка» карикатуры: на портке БЗК сидит Шебакин с молотком в руке; подпись гласила: «Чинят крышу мастера, а в фундаменте дыра». Видимо, в выражении «в фундаменте дыра» содержался намек на преподавание в консерватории Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, который вскоре был оттуда уволен. Так дыры залатали. А зал продолжал разваливаться.

А. Ш. В Колонном зале проводятся совещания, заседания, конгрессы, конференции и т. д., а для них совсем не обязательна хорошая акустика. Так мало залов...

Г. Р. Проблема номер один.

А. Ш. Негде исполнять, негде слушать. Что еще?.. Мне не удается часто смотреть телепередачи, но, кажется, в последнее время здесь все-таки что-то бывает. Более или менее регулярно.

Г. Р. Больше, чем было.

А. Ш. ТВ становится все более интересным, и в том, что касается музыки, тоже. Но, мне кажется, не хватает исполнения камерных сочинений. Их ведь можно передавать не вечером, когда все у телевизора, а днем.

Г. Р. Чтоб не раздражать некоторых вариаций...

А. Ш. Это тоже. Отвести им скромное время, самое скромное. Но оно должно быть. Я бы еще настаивал не только на козырных, блестящих исполнениях: хочется слышать и то, что играют реже и пусть не столь ослепительно. Исполнить не только соль-минорную или до-мажорную симфонию Моцарта, но и другие. А сколько симфоний Гайдна мы слышим? Это все имеет право дойти до телезрителя, но почти не доходит.

Г. Р. А мне редко приходится сидеть у телевизора — просто занят. Но я внимательно просматриваю радио- и телепрограммы — тут сдвиг заметен. Вообще, контраст по сравнению с прошлыми временами разительный. Разительный. Тогда ведь приходилось преодолевать зверское сопротивление Зверское. А после 1985 года я лично впервые почувствовал себя абсолютно свободным в выборе — как репертуара так и авторов. Теперь можно исполнять любые произведения — где угодно и когда угодно. Проблем с исполнением уже нет.

А. Ш. К сожалению, другие проблемы остались...

Запись диалога и фото
Григория ЦИТРИНЯКА