

# Вариации на знакомые темы

Ю. Нагибин. Скажите, Эдисон Васильевич, вам нравится, когда, говоря о композиторе Денисове, добавляют: «авангардист»?

Э. Денисов. Могу только сказать, Юрий Маркович, что — в отличие от Тарелкина — никогда не стремился быть впереди прогресса. Я просто всегда старался оставаться самим собой. А само слово мне почему-то не нравится... Нет, в нем нет ничего плохого, но оно у нас оплошно официальной прессой. В принципе-то слово хорошее...

## «Авангардист Моцарт...»

Ю. Н. Да и не только в принципе. Ведь авангардистами обычно называют тех, кто несет новое, а новое всегда принимается в штыки.

Э. Д. Тут ничего предсказать нельзя: когда-то новатора Скрябина с восторгом приняли в Петербурге и в Москве. Но вот мне как-то попалась подборка рецензий на премьеры Моцарта. Такое впечатление, что читаешь про сочинение Пуленка или Штокхаузена — для современников он был непривычен, сегодня сказали бы: авангардист.

Ю. Н. А может, есть что-то в генетике, что не позволяет человеку принимать новое с распростертыми объятиями? На премьерах проваливались такие шедевры!

Э. Д. В хрестоматийный список могу добавить «Пеллеаса и Мелизанду» — великую оперу Клода Дебюсси, провалившуюся на первом исполнении, и другие сочинения. Но есть еще одно: иногда новое действительно трудно сразу воспринять. Возьмите Брамса: его надо слушать несколько раз. А Шёнберга еще больше. Чтобы понять. Публика на премьере не приняла его «Лунного Пьеро»: его нужно слушать несколько раз, с первого — не выходит.

Ю. Н. Даже такой проницательный музыкант, как Танеев, всегда отказывался судить после первого прослушивания. Почему не принимали символист? Как можно было не понять такое прозрачное искусство, как импрессионизм? Потому что все это непривычно, ломает стандарты, стереотипы, которыми все мы начинаем, рвет устоявшиеся, привычные связи, нарушает внутренний ритм, какие-то там биотонки. Здесь музыка разделяет судьбу и литературы, и вообще всех искусств. А поскольку неприятие нового переходит из века в век, я и думаю, что это, может быть, какой-то физиологический феномен, который заложен в природе человека. Потому и говорю о его генетической заданности. Может, вообще тут срабатывает инстинкт самосохранения, природа?

Однако возникает совсем другой вопрос: всегда ли дело в неспособности воспринять новое? Если вернуться к музыке: может, дело в сознательном желании всеми силами сохранить свое положение, привилегии и прочее? Когда ты всю жизнь перелицовываешь одну и ту же мелодию из спектакля — то в сюиту, то в балет, то в оперу, то еще во что-то — и каждый раз организовываешь сам себе дифирамбы, а критику глушишь ради желания закончить жизненный путь, так сказать, великим — понятно. Вот почему понятно и стремление некоторых секретарей вашего Союза композиторов «не пущать!». Правда, есть еще совесть...

Э. Д. У нас со Шнитке в конце 70-х был концерт в Дюссельдорфе, нас не пустили. Когда — через несколько лет — я туда попал, мне показали официальный ответ на официальное приглашение: Денисов и Шнитке не представляют советскую музыку, поэтому они не могут приехать.

Ю. Н. Смысл был такой?

Э. Д. Это не смысл — это точно. Даже дословно. И нас не выпустили. Таких бумаг у меня сотня, у меня их кучи. И за время, когда меня из союза пытались исключить, и позже.

Ю. Н. Разве вас еще и исключали?!

Э. Д. Не хочется вспоминать...

## Кто правит бал?

ного искусства? В целом? Что падает его духовный уровень? Что по сравнению с теми высокими идеалами, которые были, скажем, в эпоху Баха, Моцарта, Бетховена, Глинки, Мусоргского, Чайковского, оно все больше становится прикладным?

Ю. Н. В каком смысле — «прикладным»? Музыка Баха тоже была прикладной — он же писал для церкви, ее исполняли прихожане, он тоже имел в виду не прямой разговор с Богом.

Э. Д. Это — прикладное в нашем понимании: для конкретных целей. Но в принципе посмотрите, до чего опустилась музыка. Возьмите наши рок-группы — это уже и музыкой на-



## Эдисон ДЕНИСОВ — Юрий НАГИБИН

звать нельзя, все сводится к примитивным ритмическим формулам, все истинно ценное изгнано полностью. Духовная основа? Ее нет. Такого типа музыки не было никогда. Ни в какое время. Это падение музыкального искусства.

Ю. Н. Тут тоже — слово «падение». Может быть, все-таки какие-то иные слова найти, если анализировать это явление — в чем-то далеко не случайное и по-своему глубокое? Вот любопытная вещь.

Однажды в Норвегии я попросил показать мне убежище для дебилов под Осло. И вот что я заметил. Дебилы необычайно отзывчивы на ритм. Они равнодушны к мелодии — даже самой популярной, но едва слышат ритмические перепады, преобразуются: начинают неловко, но увлеченно дергаться, притоптывать. И то, что происходит с залом во время концертов рок-групп, напоминает мне оживление дебилов в убежище под Осло.

Я совсем не хочу сказать, что все, кто увлекается роком, — дебилы. Но, может быть, и в воздвигнутый ритма на человека есть что-то более глубокое, чем мы обычно себе представляем? Может, и это заложено в самой основе человеческой организации, в генетической природе? Ведь факт воздействия ритма несомненен.

Но отсюда следует, мне кажется, один важный вывод: проблема очень серьезна, и действовать в отношении рока «миссионерским» способом — не давать площадок, запрещать...

Э. Д. Запрещать глупо.

Ю. Н. Конечно, поскольку из-за бесконечных табу у нас многое приобретает уродливый характер. К тому же запретный плод, как известно, сладок. Значит, нам надо что-то противопоставить. Что? В Италии, где очень любят рок-музыку, много молодежи бывает и на концертах классики, на оперных спектаклях.

Э. Д. На Западе у меня много друзей, они говорят, что сейчас там поворот молодежи к классической современной музыке...

Ю. Н. Вот!

Э. Д. ...и сильное падение интереса к року.

Ю. Н. Но ведь они могут подобный поворот, так сказать, материализовать — у них много оркестров, много за-

любой европейской стране есть 3—4 такие певцы. «Тристана и Изольду» Вагнера не ставят по той же причине: нет двух певцов, которые способны выдержать дуэт Тристана и Изольды из 2-го акта — он идет больше часа.

Ю. Н. А ведь когда-то наша вокальная школа...

Э. Д. Я не уверен, что она была... У нас ведь не все школы были. До сих пор существует прекрасная школа струнных инструментов — например скрипка, виолончель, теперь альт — Башмет появился. Прекрасная фортепианная школа. Но никогда не было высокой школы игры на духовых инструментах; мне кажется, ее уровень на Западе намного выше, чем у нас. Было бы хорошо, если бы мы чаще приглашали их ведущих педагогов преподавать у нас и чаще направляли на Запад наших талантливых музыкантов и певцов учиться.

## Кризис?

Ю. Н. Кстати, давно уже говорят, что во всем мире опера переживает кризис. Это верно?

Э. Д. Разговоры о кризисе пошли из-за того, что опера часто подменялась музыкальным театром, где акцент делался на другом типе драматургии — не музыкальной, но оперной, где вокал не был основой. Почти забыли, что в опере певцы прежде всего должны петь. Но сейчас композиторы уже понимают, что нельзя писать оперы, где нет музыкальной драматургии, где певцы не поют. И в наше время есть оперы, которые не уступают лучшему, что создано в прошлые века.

Ю. Н. Ну, например?

Э. Д. Для меня «Пеллеас и Мелизанда» Клода Дебюсси — одна из самых больших вершин оперного искусства, как «Пиковая дама», «Волшебная флейта» или «Тристан и Изольда». Ни она, ни «Лулу» Альба-

ромный концертный зал филармонии; в Мюнхене — зал на три тысячи мест. Больше трех тысяч — в «Тон-халле» в Дюссельдорфе, где играли мой Регием. В Москве — ничего подобного.

Ю. Н. Кажется, о строительстве нового зала принято решение...

Э. Д. У нас главное — принять решение.

Ю. Н. Когда-то старик Гамзат Цадаса, отец Расула Гамзатова, говорил: «Урожай будет — пишица собирать будем, урожай не будет — Пиленум собирать будем». В самом деле, такой гигантский город, как Москва, имеет один дышащий на ладан зал Консерватории. И всё. Обещали церковь рядом с Узким передат для исполнения старинной музыки, духовной. Церковь в хорошем состоянии, там акустика прекрасная; нужно только какой-то архив выселить. Так даже это не могут сделать, а ведь обещали, решения принимали...

Э. Д. Главное — принять. Хорошо бы принять еще одно постановление и вспомнить многое из того, что отрицается до сих пор. Априори. Например, широкому слушателю неизвестен целый пласт музыкального наследия, несправедливо забыт и вычеркнут из истории ряд русских композиторов. Прежде всего это три крупные фигуры: Николай Рославцев, Артур Лурье и Александр Мосолов. До сих пор Союз композиторов ничего не сделал, чтобы вернуть их народу.

В свое время их музыка котируется на уровне Прокофьева и Шостаковича. Я очень люблю этих двух больших художников, но сводить советскую музыку только к ним — примерно то же, что сводить советскую литературу лишь к Горькому и Алексею Толстому. Если в литературе из того, что было создано когда-то и находилось под запретом, уже издано, по существу, все лучшее, то...

Ю. Н. Лучше сказать: многое, потому что очень многое еще не издано.

Э. Д. Многое, да. То в музыке оста-

могилу. Есть и другие, кого забыли, — Дмитрий Мелких...

Ю. Н. Как, простите?

Э. Д. Дмитрий Мелких. Очень хороший композитор.

Ю. Н. О первых трех я хоть слышал...

Э. Д. Его многие не знают. Еще: Сергей Протопопов. 20—30-е годы. У нас есть Институт имени Гнесиных, но когда вы слышите музыку Михаила Гнесина? Его забыли, а ведь и он был заметной фигурой в свое время.

Ю. Н. Удивительно... В живописи опять «открыли» массу имен. А

еще, нужны ли творческие союзы в том виде, в каком сейчас существуют? Ведь наши творческие союзы, они же меньше всего творческие. Кто еще нужен, когда ты остаешься один на один с нотной ли бумагой, с обычной ли? Если хочешь посоветоваться, можешь найти близкого по духу человека, в крайнем случае — выйти на зрителя или слушателя. Творческие люди — всегда индивидуальности, если они в самом деле творческие. А индивидуальности не нужно в своем святом, глубоко интимном деле — создания из ничего чего-то — других людей, которые также должны быть от него отделены, потому что творят свой мир, совершенно не соприкасаются.

Вот почему Союз писателей, мне кажется, не нужен. Он всегда будет использоваться кучкой людей, стоящих во главе в силу близости к правительству, к верхам, неизбежно получающих какие-то привилегии, и аппарата, чиновников. Всесильных. От которых зависит даже возможность выступить на собственном юбилее там, где хочешь. Одна известная поэтесса в свой юбилей хотела выступить в Зале имени Чайковского, какие-то мудрецы из союза, которым она чем-то не угодила, сказали: «Там ей делать нечего — пусть выступает в ЦДЛ».

Так что союз не нужен. Надо, чтобы писатели группировались вокруг органов печати, которые им близки. Как оно сейчас и получается — даже слишком, я бы сказал, получается. Это реальность, которая всегда существовала. И в царской России так было: единомышленники группировались вокруг органов печати.

Другое дело — Литфонд: он необходим. Потому что жизнь современного человека сложна, и Литфонд нужен как чисто хозяйственная организация, помогающая литераторам, для чего он и был создан в свое время. Жить трудно. Смешно сказать, достать бумагу — проблема, ленту для пишущей машинки — другая, что-то шить — третья, поликлиника, больница, десятки разных жизненных мелочей — двадцатая, сотая. В здоровом государстве ты сам можешь все купить, у кого хочешь лечишься и т. п., но в государстве с большой экономикой, где очень многого нельзя сделать естественным путем, как во всем мире, от этого никуда не уйдешь.

Я, например, через союз не получал ни квартиру, ни дачу, никогда не брал ссуд. Я даже забыл, когда ездил в наши дома отдыха...

Что еще нужно в дополнение к Литфонду? Клубы, которые существуют во всем мире и объединяют художников, музыкантов, писателей, архитекторов, ученых на добровольных, естественных началах. Вот я прихожу в клуб, пью кофе — даже с коньяком! — слушаю музыку, читаю газеты, обедаю, потом вижу несколько человек, с которыми хочу поговорить. И все. Лично мне союз не нужен, но я даже путевку в санаторий «просто так» не могу получить — нужна справка из Союза писателей, что я — писатель такой-то...

Э. Д. Ну, без справки ведь невозможно...

Ю. Н. Да. А еще, что я нуждаюсь в лечении. И это в санаторий, куда я езжу вот уже 12 лет подряд. И я иду, кланяю. А в кармане у меня членский билет — я почти 50 лет в СП, меня приняли, когда я еще на фронте был, заочно.

Э. Д. Знаете, мое мнение почти совпадает с вашим. Наш союз, к сожалению, чаще всего — возможность для многих посредственностей занять прочное место в жизни. Но Музфонд, конечно, очень нужен, чтобы помогать тем, кто плохо живет, кто еще не встал на ноги, то есть прежде всего молодым. В принципе союз мог бы стать и полезным, если бы, в частности, занялся организацией концертов, неформальным составлением программ...

Ю. Н. Простите, но ведь то же самое могли бы делать импресарио. Разве нужен был Америке Союз композиторов, чтобы в свое время организовать, скажем, выступления Когана, Рихтера, Плисецкой? С этим прекрасным справлялся Сол Юрок. Зачем вам союз? Он что — организует ваши выступления?

Э. Д. У нас есть Дом пропаганды советской музыки. Никогда в организованных им концертах не было исполнено ни одного моего сочинения, никогда мне не звонили и ничего не

сколько вернули в литературу? Причем список не идет на убыль. Кто-то называл этот процесс «экзгумацией трупов». Но не надо бояться слова, экзгумируются трупы, которые гораздо живее, чем некоторые живые.

Э. Д. Когда в 1981-м мне не дали устроить концерт Рославца, то в секретариате союза заявили: «Нечего оживлять покойников!»

Ю. Н. Странное совпадение. Такое впечатление, что в Союзе композиторов на поверхности какой-то мощный слой, не пенка, а бетон, который ничему не дает выйти наружу. Почему же у вас ничего не меняется?

Э. Д. У нас, к сожалению, единственный союз, где нет никаких изменений до сих пор. И они, мне кажется, не предвидятся. Позиция такая: наша перестройка прошла в 1948 году, когда вышло постановление ЦК партии «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», и еще раз перестраиваться наш союз не собирается.

Ю. Н. Ну как это можно? Должны же были как-то прореагировать хотя бы на тот же вечер Рославца?

Э. Д. На вечер было много композиторов, много молодежи, но ни одного секретаря союза: их «чужая» музыка не интересует. По-моему, это основная беда руководства нашего союза.

Кроме того, неприязнь вызывает у него все, что не укладывается в стандарт. Отсюда недоверие к молодежи. Есть прекрасное поколение, которое идет за нами, но союз ничего не делает, чтобы эта музыка стала широко известна. Например, я считаю, что сегодня один из самых интересных композиторов — Дмитрий Смирнов. В январе во Фрайбурге, Западная Германия, состоялась премьера его оперы «Теризель», премьера второй была в июле в Лондоне. Это нормально — что премьеры за рубежом? Есть прекрасные композиторы в Армении — Ашот Зограбян, Мартон Израэлян, в Риге — Петерис Васкис. В Азербайджане — Фаралд Караев: я считаю, он намного талантливей своего отца, знаменитого Кара Караева.

Ю. Н. Говорят, природа отдыхает на дачах гениев, но, похоже, природа на сей раз отпуск не взяла.

Э. Д. Не отдохнула, да. Из композиторов моложе 35 лет наиболее талантливы Юрий Каспаров и Владимир Тарнопольский. Их музыку не играют, их

гардист.

Ю. Н. А может, есть что-то в генетике, что не позволяет человеку принимать новое с распростертыми объятиями? На премьерах проваливались такие шедевры!

Э. Д. В хрестоматийный список могу добавить «Пеллеаса и Мелизанду» — великую оперу Клода Дебюсси, провалившуюся на первом исполнении, и другие сочинения. Но есть еще одно: иногда новое действительно трудно сразу воспринять. Возьмите Брамса: его надо слушать несколько раз. А Шёнберга еще больше. Чтобы понять. Публика на премьере не приняла его «Лунного Пьеро»: его нужно слушать несколько раз, с первого — не выходит.

Ю. Н. Даже такой пронизательный музыкант, как Танеев, всегда отказывался судить после первого прослушивания. Почему не принимали символист? Как можно было не понять такое прозрачное искусство, как импрессионизм? Потому что все это непривычно, ломает стандарты, стереотипы, которыми все мы начинены, рвет устоявшиеся, привычные связи, нарушает внутренний ритм, какие-то там биотик. Здесь музыка разделяет судьбу и литературы, и вообще всех искусств. А поскольку неприятие нового переходит из века в век, я и думаю, что это, может быть, какой-то физиологический феномен, который заложен в природе человека. Потому и говорю о его генетической заданности. Может, вообще тут срабатывает инстинкт самосохранения, природа?

Однако возникает совсем другой вопрос: всегда ли дело в неспособости воспринять новое? Если вернуться к музыке: может, дело в сознательном желании всеми силами сохранить свое положение, привилегии и прочее? Когда ты всю жизнь перелиповываешь одну и ту же мелодию из спектакля — то в сюиту, то в балет, то в оперу, то еще во что-то — и каждый раз организовываешь сам себе дифирамбы, а критику глушишь ради желания закончить жизненный путь, так сказать, великим — понятно. Вот почему понятно и стремление некоторых секретарей вашего Союза композиторов «не пущать!». Правда, есть еще совесть...

Э. Д. У нас со Шнитке в конце 70-х был концерт в Дюссельдорфе, нас не пустили. Когда — через несколько лет — я туда попал, мне показали официальный ответ на официальное приглашение: Денисов и Шнитке не представляют советскую музыку, поэтому они не могут приехать.

Ю. Н. Смысл был такой?

Э. Д. Это не смысл — это точно. Даже дословно. И нас не выпустили. Таких бумаг у меня сотня, у меня их кучи. И за время, когда меня из союза пытались исключить, и позже.

Ю. Н. Разве вас еще и исключали?!

Э. Д. Не хочется вспоминать...

## Кто правит бал?

Ю. Н. Пусть так, давайте переменим тему...

У кого-то из древних авторов есть такая история. Однажды в военную пору отряд греков или римлян запросил помощи, солдат не было, и им послали... певца. Он пел — и они победили. Вот что может музыка. Вообще многие великие утверждали, что вначале была музыка. Помните у Мандельштама: «Останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись...»?

Э. Д. Мне кажется, что именно музыка больше, чем что-либо, может формировать духовный мир человека. Не случайно в течение столетий веков музыка была связана с религией — церковные деятели прекрасно понимали ее могущество. И еще, мне кажется, музыка может то, что неспособно сказать слово.

В музыке вообще есть большое количество сочинений, которые прямо связаны со словом: ведь она, как компонент, входит во многие виды искусства — театр, кино...

Ю. Н. Не у всех режиссеров.

Э. Д. Но у очень хороших...

Ю. Н. Вы не всех заставите...

Э. Д. Но вот я больше 20 лет работаю с Юрием Петровичем Любимовым, я писал музыку к семи его спектаклям, и впереди еще три. Простите, что я отвлекаюсь от темы, но почему мне нравится с ним работать? Юрию Петровичу один из тех режиссеров, которые чувствуют: музыка в спектакле может выразить то, что иногда не способно слово. Финалы всех трех актов «Мастера и Маргариты» — 3—4 минуты «чистой» музыки, слово снято. Все сны Раскольникова — три кульминации «Преступления и наказания» — только музыка. То есть важнейшие моменты спектакля Любимов сознательно отдает музыке.

А вам не кажется, что у нас происходит некое принижение музыкаль-



## Эдисон ДЕНИСОВ — Юрий НАГИБИН

звать нельзя, все сводится к примитивным ритмическим формулам, все истинно ценное изгнано полностью. Духовная основа? Ее нет. Такого типа музыки не было никогда. Ни в какое время. Это падение музыкального искусства.

Ю. Н. Тут тоже — слово «падение». Может быть, все-таки какие-то иные слова найти, если анализировать это явление — в чем-то далеко не случайное и по-своему глубокое? Вот любопытная вещь.

Однажды в Норвегии я попросил показать мне убежище для дебилов под Осло. И вот что я заметил. Дебилы необычайно отзывчивы на ритм. Они равнодушны к мелодии — даже самой популярной, но едва слышат ритмические перепады, преобразуются: начинают неловко, но увлеченно дергаться, притоптывать. И то, что происходит с залом во время концертов рок-групп, напоминает мне оживление дебилов в убежище под Осло.

Я совсем не хочу сказать, что все, кто увлекается роком, — дебилы. Но, может быть, и в воздействии ритма на человека есть что-то более глубокое, чем мы обычно себе представляем? Может, и это заложено в самой основе человеческой организации, в генетической природе? Ведь факт воздействия ритма несомненен.

Но отсюда следует, мне кажется, один важный вывод: проблема очень серьезна, и действенно в отношении рока «миссионерским» способом — не давать площадок, запрещать...

Э. Д. Запрещать глупо.

Ю. Н. Конечно, поскольку из-за бесконечных табу у нас многое приобретает уродливый характер. К тому же запретный плод, как известно, сладок. Значит, им надо что-то противопоставить. Что? В Италии, где очень любят рок-музыку, много молодежи бывает и на концертах классики, на оперных спектаклях.

Э. Д. На Западе у меня много друзей, они говорят, что сейчас там поворот молодежи к классической современной музыке...

Ю. Н. Вот!

Э. Д. ...и сильное падение интереса к року.

Ю. Н. Но ведь они могут подобный поворот, так сказать, материализовать — у них много оркестров, много залов. Мы вот ахаем, охаем, требуем принять какие-то меры по уничтожению рока, тогда как, наверное, единственный способ борьбы — противопоставить ему классику и прекрасные современные сочинения, которые могли бы оттянуть часть молодежи от рок-трясучки. Только где у нас можно услышать хорошую музыку?

Я редко смотрю телевизор, но дома часто мимо него хожу и вижу: большей частью на экране какой-нибудь парень с гитарой трясется и хрипит. Редко заметишь человека во фраке, который бы на чем-то играл или дирижировал. Я был мальчишкой и ходил «на протырку» в Большой театр...

Э. Д. Сейчас он для интуристов.

Ю. Н. Недавно я попал в Вольскую — знакомый тенор позвал. Я застал вавилонское смешение языков: норвежцы, англичане, французы, итальянцы — русской речи не было слышно. Идет прекрасный дуэт Иоланты и Водемона, а половина партера разглядывает лостры и логи.

Э. Д. Три года назад, когда шла речь о приглашении во Францию какой-нибудь нашей оперной труппы, приехал представитель парижской Национальной оперы. Он побывал во многих театрах, и единственной оперой, какую счел возможным пригласить, оказалась таллиннская «Борис Годунов». Эстонцы прошли в Париже с аншлагами.

Ю. Н. Настолько плоха наша опера?

Э. Д. Очень. Состояние катастрофическое. Режиссура, за редкими исключениями, кошмарная. Косная, инертная репертуарная политика. Очень низкий уровень вокальной школы: певцы не могут петь не только современную музыку, но и Моцарта, и Вагнера. «Волшебная флейта» не идет — нет сопрано на Царицу ночи, хотя в

любой европейской стране есть 3—4 такие певички. «Тристана и Изольду» Вагнера не ставят по той же причине: нет двух певцов, которые способны выдержать дуэт Тристана и Изольды из 2-го акта — он идет больше часа.

Ю. Н. А ведь когда-то наша вокальная школа...

Э. Д. Я не уверен, что она была... У нас ведь не все школы были. До сих пор существует прекрасная школа струнных инструментов — например скрипка, виолончель, теперь альт — Башмет появился. Прекрасная фортепианная школа. Но никогда не было высокой школы игры на духовых инструментах; мне кажется, ее уровень на Западе намного выше, чем у нас. Было бы хорошо, если бы мы чаще приглашали их ведущих педагогов преподавать у нас и чаще направляли на Запад наших талантливых музыкантов и певцов учиться.

## Кризис?

Ю. Н. Кстати, давно уже говорят, что во всем мире опера переживает кризис. Это верно?

Э. Д. Разговоры о кризисе пошли из-за того, что опера часто подменялась музыкальным театром, где акцент делался на другом типе драматургии — не музыкальной, но оперной, где вокал не был основой. Почти забыли, что в опере певцы прежде всего должны петь. Но сейчас композиторы уже понимают, что нельзя писать оперы, где нет музыкальной драматургии, где певцы не поют. И в наше время есть оперы, которые не уступают лучшему, что создано в прошлые века.

Ю. Н. Ну, например?

Э. Д. Для меня «Пеллеас и Мелизанда» Клода Дебюсси — одна из самых больших вершин оперного искусства, как «Пиковая дама», «Волшебная флейта» или «Тристан и Изольда». Ни она, ни «Лулу» Альбана Берга не идут ни в одном театре страны. Вот вам показатель того, насколько у нас утрачена оперная культура. И насколько потерял интерес ко всему лучшему, что происходит в современном оперном искусстве.

Ю. Н. Получается, сами же музыканты уступили площадку всем этим рок-группам. Спокойно отошли, как будто проблемы серьезной музыки никого не волнуют. Все «сидим» на одних и тех же именах, да еще на нескольких выдохшихся песенниках. Кстати, где песни, которые когда-то сразу становились всенародными? Нету...

А что случилось с пластинками? Купить хорошую стало невозможно. Купишь феноменальную. Разве тут ваш союз ни при чем? Должна же быть хоть номинальная какая-то политика, как — якобы — есть книжная политика. Или ее, как и книжной, нет? Что с нотами?

Э. Д. Конечно, на что спрос, то нужно издавать в первую очередь; как правило, это имеет и художественную ценность. Но кого интересует спрос? То же относится к тиражам: иногда они мизерные. А ноты, которые никому не нужны, издаются огромными тиражами, годами лежат, списываются в макулатуру.

Ю. Н. Очень похоже на литературные дела... Не видно желания хотя бы в разумных пределах познакомиться с великим наследством, с прекрасной современной музыкой. Такое впечатление, что музыкальное дело выпущено из рук. Не чувствуется организующего разума. Берн, что дают...

Э. Д. И залов нет. Большой зал Консерватории закрывается на капитальный ремонт, новых нет, хотя они появлялись во всех столицах мира. В Париже — «Плейель», только что открыли Музыкально-оперный центр на площади Бастилии; в Кельне — ог-

ромный концертный зал филармонии; в Мюнхене — зал на три тысячи мест. Больше трех тысяч — в «Тон-халле» в Дюссельдорфе, где играли мой Реквием. В Москве — ничего подобного.

Ю. Н. Кажется, о строительстве нового зала принято решение...

Э. Д. У нас главное — принять решение.

Ю. Н. Когда-то старик Гамзат Цадаса, отец Расула Гамзатова, говорил: «Урожай будет — пищенница собирать будем, урожай не будет — Пиленум собирать будем». В самом деле, такой гигантский город, как Москва, имеет один дышащий на ладан зал Консерватории. И всё. Обещали церковь рядом с Узким передать для исполнения старинной музыки, духовной. Церковь в хорошем состоянии, там акустика прекрасная; нужно только какой-то архив выселить. Так даже это не могут сделать, а ведь обещали, решения принимали...

Э. Д. Главное — принять. Хорошо бы принять еще одно постановление и вспомнить многое из того, что отрицается до сих пор. Например, широкому слушателю неизвестен целый пласт музыкального наследия, несправедливо забыт и вычеркнут из истории ряд русских композиторов. Прежде всего это три крупные фигуры: Николай Рославцев, Артур Лурье и Александр Мосолов. До сих пор Союз композиторов ничего не сделал, чтобы вернуть их народу.

В свое время их музыка копировалась на уровне Прокофьева и Шостаковича. Я очень люблю этих двух больших художников, но сводить советскую музыку только к ним — примеру то же, что сводить советскую литературу лишь к Горькому и Алексею Толстому. Если в литературе из того, что было создано когда-то и находилось под запретом, уже издано, по существу, все лучшее, то...

Ю. Н. Лучше сказать: многое, потому что очень многое еще не издано.

Э. Д. Многое, да. То в музыке осталось огромное количество белых пятен. Так, лишь в марте этого года в Доме композиторов брянские музыканты впервые устроили концерт из произведений Николая Андреевича Рославца — он родился на Брянщине в деревне Душатино в крестьянской семье. Вечер был замечательный. И слава богу, потому что, когда я пытался в 1981 году провести концерт к столетию Рославца, наш союз не разрешил.

Если из сочинений Рославца все-таки удалось что-то сыграть, если о Мосолове благодаря усилиям его вдовы Нины Константиновны Мешко, руководителя Северного русского народного хора, издана хотя бы небольшая книга, то о Лурье никто даже не вспоминает. Мы забыли, что он со-трудничал с Маяковским, был практически правой рукой Луначарского в области музыки, другом Анны Ахматовой. Все забыто, а ведь Лурье был одной из самых ярких фигур в музыке 20—30-х годов.

Все трое кончили плохо. Мосолов практически спился. Лурье уехал во Францию, умер в нищете и безвестности в Америке. Рославцев умер в августе 1944 года в Москве, похоронен на Ваганьковском кладбище, после 1933 года музыка его нигде не игралась, и сочинения, насколько мне известно, не издавались. У него осталась единственная наследница — Ефросинья Рославцев, она живет в Запорожье, никакого отношения к музыке не имеет. Эта старая женщина — ей за 80 лет — уже много лет добивается, чтобы Союз композиторов положил хотя бы камень на могилу Николая Андреевича. Безуспешно. Недавно я видел копию ее письма: она обратилась к музыкальным деятелям Европы — а Рославца сейчас много играют во всех европейских странах, и пластинки выпускают — с просьбой прислать хоть малую часть гонорара за исполнение сочинений, чтобы она могла купить камень и положить на

сколько вернули в литературу? При чем список не идет на убыль. Кто-то назвал этот процесс «экзгумацией трупов». Но не надо бояться слов: да, эксгумируются трупы, которые гораздо живее, чем некоторые живые.

Э. Д. Когда в 1981-м мне не дали устроить концерт Рославца, то в секретариате союза заявили: «Нечего оживлять покойников!»

Ю. Н. Странное совпадение. Такое впечатление, что в Союзе композиторов на поверхности какой-то мощный слой, не пенка, а бетон, который ничему не дает выйти наружу. Почему же у вас ничего не меняется?

Э. Д. У нас, к сожалению, единственный союз, где нет никаких изменений. До сих пор. И ни, мне кажется, не предвидится. Позиция такая: наша перестройка прошла в 1948 году, когда вышло постановление ЦК партии «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», и еще раз перестраиваться наш союз не собирается.

Ю. Н. Ну как это можно? Должны же были как-то прореагировать хотя бы на тот же вечер Рославца?

Э. Д. На вечере было много композиторов, много молодежи, но ни одного секретаря союза: их «чужая» музыка не интересует. По-моему, это основная беда руководства нашего союза.

Кроме того, неприязнь вызывает у него все, что не укладывается в стандарт. Отсюда недоверие к молодежи. Есть прекрасное поколение, которое идет за нами, но союз ничего не делает, чтобы эта музыка стала широко известна. Например, я считаю, что сегодня один из самых интересных композиторов — Дмитрий Смирнов. В январе во Фрайбурге, Западная Германия, состоялась премьера его оперы «Теризель», премьера второй была в июле в Лондоне. Это нормально — что премьеры за рубежом? Есть прекрасные композиторы в Армении — Ашот Зограбян, Мартон Исраэлян, в Риге — Петерис Васк. В Азербайджане — Фарадж Караев: я считаю, он намного талантливее своего отца, знаменитого Кара Караева.

Ю. Н. Говорят, природа отдыхает на дачах гениев, но, похоже, природа на сей раз отпуск не взяла.

Э. Д. Не отдохнула, да. Из композиторов моложе 35 лет наиболее талантливы Юрий Каспаров и Владимир Тарнопольский. Их музыку не играют, их имена не знают. Секретариат союза делает вид, что их не существует, пальцем не пошевелит, чтобы поддержать молодых людей.

Ю. Н. Ну, это не новость: Союз писателей молодым тоже мало помогает. Я много бился с молодыми, я знаю. Раньше хоть были показушные дела — вдруг собирали молодых, вели их недели на две в какой-нибудь санаторий. Вызывали нас, стариков, мы ехали и проводили семинары. Потом издавали альманахи. Сейчас даже это бросили делать. Я некоторым из молодых писателей помог напечататься — с чудовищным трудом. Шел в издательства, в газеты, в журналы и никогда не обращался в союз...

Э. Д. И у нас нет изменений. Одних композиторов играют во всем мире, других — только в Союзе. Одни, без всяких титулов, собирают полные залы, на концерты других приводят солдаты, чтобы бесплатно заполнить кресла. Те же премия: авторов, которых знает мир, на премию не выдвигают.

Ю. Н. Выходит, Шнитке, получивший Государственную премию РСФСР, — исключение из правила?

Э. Д. К сожалению, подтверждение. Я как-то случайно зашел в Союз композиторов — секретариат слушал альтовый концерт Шнитке, чтобы решить: выдвигать на премию или нет? Не выдвинули. А получил он премию за музыку к мультфильмам — Союз кинематографистов выдвинул. Я считаю, позор для Союза композиторов.

## Союз, Литфонд, клуб?

Ю. Н. Куда ни ткнешься, везде, как айсберг, торчит ваш союз... Скажите, а он вам в принципе нужен? Вообще...

Как оно сейчас и получается — даже слишком, я бы сказал, получается. Это реальность, которая всегда существовала. И в царской России так было: единомышленники группировались вокруг органов печати.

Другое дело — Литфонд: он необходим. Потому что жизнь современного человека сложна, и Литфонд нужен как чисто хозяйственная организация, помогающая литераторам, для чего он и был создан в свое время. Жить трудно. Смешно сказать, достать бумагу — проблема, ленту для пишущей машинки — другая, что-то шить — третья, поликлиника, больница, десятки разных жизненных мелочей — двадцатая, сотая. В здоровом государстве ты сам можешь все купить, у кого хочешь лечиться и т. п., но в государстве с больной экономикой, где очень многого нельзя сделать естественным путем, как во всем мире, от этого никуда не уйдешь.

Я, например, через союз не получал ни квартиру, ни дачу, никогда не брал ссуд. Я даже забыл, когда ездил в наши дома отдыха...

Что еще нужно в дополнение к Литфонду? Клубы, которые существуют во всем мире и объединяют художников, музыкантов, писателей, архитекторов, ученых на добровольных, естественных началах. Вот я прихожу в клуб, пью кофе — даже с коньяком! — слушаю музыку, читаю газеты, обедаю, потом вижу несколько человек, с которыми хочу поговорить. И все. Лично мне союз не нужен, но я даже путевку в санаторий «просто так» не могу получить — нужна справка из Союза писателей, что я — писатель такой-то...

Э. Д. Ну, без справки ведь неизвестно...

Ю. Н. Да. А еще, что я нуждаюсь в лечении. И это в санаторий, куда я езжу вот уже 12 лет подряд. И я иду, кланяю. А в кармане у меня членский билет — я почти 50 лет в СП, меня приняли, когда я еще на фронте был, заочно.

Э. Д. Знаете, мое мнение почти совпадает с вашим. Наш союз, к сожалению, чаще всего — возможность для многих посредственностей занять прочное место в жизни. Но Музфонд, конечно, очень нужен, чтобы помогать тем, кто плохо живет, кто еще не встал на ноги, то есть прежде всего молодым. В принципе союз мог бы стать и полезным, если бы, в частности, занялся организацией концертов, неформальным составлением программ...

Ю. Н. Простите, но ведь то же самое могли бы делать импресарио. Разве нужен был Америке Союз композиторов, чтобы в свое время организовать, скажем, выступления Когана, Рихтера, Плисецкой? С этим прекрасно справлялся Сол Юрок. Зачем вам союз? Он что — организывает ваши выступления?

Э. Д. У нас есть Дом пропаганды советской музыки. Никогда в организованных им концертах не было исполнено ни одного моего сочинения, никогда мне не звонили и ничего не предлагали.

Ю. Н. Тогда в чем дело? Юрок делал деньги, а сверх того — любил искусство. Вот что нужно. А как только начинает исповедоваться принцип «только свои», так сразу разворачивается ров с водой — и за ним колочная проволока для «чужих». За полвека не было случая, чтобы можно было сказать: сейчас Союз писателей плохой, а был хороший. Тем более Союз композиторов. Потому что меняются эпохи — сталинизм, оттепель, застой, перестройка, а у вас всегда торчит одна и та же фигура. Что же это за человек, которому все «времена года» впору?

Десятки лет плавают на поверхности одни и те же люди, а о вашей тропе — Губайдулина, Денисов, Шнитке — наша широкая публика начала узнавать только в последние годы. О существовании же армянских композиторов, прибавлю, я, любящий музыку, узнаю только от вас. Почему не от вашего союза?

Э. Д. Самое опасное, что существование таких организаций, как союзы, всегда таит в себе возможность образования тесно сплоченных групп — и стоящих у власти, и противостоящих им. К сожалению, возможность совсем не теоретическую. И никто из них, увы, не свят.

Ю. Н. Ситуация описана Анатолем Франсом в «Восстании ангелов»: Бог стал реакционером и консерватором, ангелы восстали и пришли к власти. И сами стали реакционерами и консерваторами.

Э. Д. Это как раз знакомо...

Запись диалога и фото Григория ЦИТРИНЯКА