



Владимир Довгань:

«Дерзость вдохновенная...»

Владимир Довгань – один из самых интересных современных московских композиторов, Заслуженный деятель искусств России, член Правления Союза композиторов, профессор ПСТГУ и доцент РАМ имени Гнесиных, лауреат различных конкурсов и обладатель наград. В.Б. Довгань – один из немногих авторов, продолжающих в наше время создавать симфонии, концерты, сонаты, оратории. Опираясь на традиции русского и украинского фольклора, а также древнерусского певческого искусства, композитору удаётся то, что считается в сегодняшней композиторской среде невозможным: иметь свой собственный узнаваемый авторский почерк и достигать необъяснимого музыкального воздействия на слушателей при сохранении доступности для самой широкой аудитории. Сам композитор считает, что секрета здесь никакого нет: просто музыка, в каком бы стиле и технике написанной она ни была, должна опираться, прежде всего, на духовность и нравственное начало. При этом, для В.Б. Довганя абсолютно чужда всяческая самореклама, и даже в нашем интервью он с гораздо большей охотой рассказывает не о себе, а о тех замечательных музыкантах, у которых ему посчастливилось учиться и с которыми довелось общаться.



– Владимир Борисович, для начала проясните «из первых уст»: как же всё-таки правильно ставить ударение в вашей фамилии? Приходилось слышать по-разному...

– На самом деле, есть варианты. Даже у нас в семье мой дед и отец делали ударение на второй слог, а дядя – на первый. И я сам не знаю, как правильнее, но придерживаюсь традиций деда и отца и ставлю ударение как они – ДовГань. Фамилия украинская и, насколько мне известно, характерна для восточной Подолии, сейчас это Винницкая область Украины. В тех местах эта фамилия распространена. Кстати, отец моего тёзки – современного бизнесмена – тоже родом оттуда.

– При этом, сами вы родились в Заполярье. Как так получилось?

– Мои родители познакомились на фронте Великой Отечественной Войны. Отец был химиком и хотел посвятить свою жизнь науке. В 1941 году отец пошёл добровольцем на фронт с 5-го курса Днепропетровского Химико-фармацевтического института, эвакуированного на Северный Кавказ. Положение было тяжёлое, и первый год он служил не по специальности, а в полевой разведке. Это тоже было добровольно, поскольку туда человека не могли взять без его согласия, это очень опасная служба, к тому же она требовала хорошей спортивной

подготовки. За 11 месяцев из отряда, в котором он начинал службу, в живых осталось 4 человека. А потом он служил по специальности, закончил войну в офицерском звании и стал кадровым военным медиком.

Мама – коренная москвичка; когда началась война, она 14-летней пошла на курсы при Медицинском Институте. Интересно то, какой инициативной и самостоятельной была тогдашняя молодёжь. 16 октября 1941 года профессура не вышла на работу, немцы прорвались совсем близко к Москве. Студенты же организовали митинг, заклеили позором «трусливую» профессуру и ультимативно потребовали перехода на военное обучение, чтобы их учили не латыни, а перевязкам, первой помощи – тому, что было необходимо. С 15 лет мама на фронте, (вместе с моим дедом), там они с отцом и познакомились. Сначала в 1944 году, потом на какое-то время потеряли друг друга, и отец её вновь нашёл в 1945-м на территории Восточной Пруссии. Когда война кончилась, они пришли за благословением к моему деду, и он их благословил на брак. Поэтому 9 мая 1945 года – это день рождения моей семьи. А дальше отца отправили служить в Заполярье на Северный флот, где моя семья прожила 8 лет. Но я там провёл только первый год жизни, поскольку потом отца перевели служить в Московский военно-морской госпиталь, и мы переехали в Москву.

– То есть ваши родители к музыке отношения не имели?

– Отец любил и народную, и классическую музыку, но считал, что у него нет слуха, хотя студентом играл в духовом оркестре. А мама была очень музыкальна, мечтала стать певицей. У неё было хорошее сопрано, и перед войной она записалась в оперный кружок, но успела только выучить ноты. На фронте много пела для раненых, но однажды ей пришлось петь на морозе – и она сорвала голос. В Москве её показали врачу, кажется, фониатру Большого театра, – и тот сказал ей: «Ну что же... Для профессиональной певицы это была бы трагедия, а ты пережишь, раз так получилось». Иногда были дни небольших «просветов» – и голос возвращался, но профессионально она уже заниматься не стала.

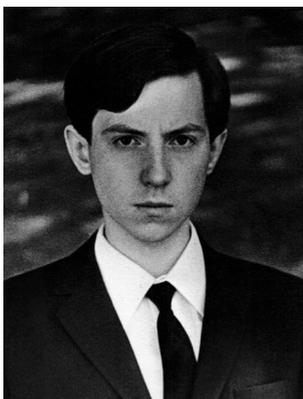
– А каковы ваши первые музыкальные впечатления?

– Первые мои музыкальные воспоминания – это мамыны «колыбельные», которыми были романсы и даже оперные арии. Она их пела по слуху, иногда (как я потом

выяснил) – с ошибками, которых, впрочем, было мало. Репертуаром было преимущественно то, что звучало по радио. К счастью, классическая музыка тогда была основной частью радиовещания, и в этой звуковой среде я формировался. Это были русские и французские романсы, русские, украинские и итальянские песни, арии Моцарта, которые я очень любил, а также Чайковский, Глинка, Римский-Корсаков, Верди, Шуберт, Моношюк. А ещё сильное влияние на меня оказали стихи Пушкина, которые мама читала мне перед сном. Я только потом понял, какое это колоссальное воздействие – удивительная красота пушкинского стиха, когда она читала мне, скажем, «Сказку о царе Салтане», а я, младенец, под неё засыпал. Помню это состояние блаженства! Чувство гармонии и красоты это прививало, что называется, «с молоком матери». Я ей очень благодарен за это.

– Когда вы стали учиться музыке?

– Мысль о том, что мне надо заниматься музыкой, возникла совершенно случайно. Мы жили в коммунальной квартире в доме военных моряков, и к девочке-соседке приходила заниматься частным образом преподавательница аккордеона. Я стоял под дверью и слушал, как звучит аккордеон, мне было любопытно. Однажды эта преподавательница меня заметила и предложила дать мне несколько пробных уроков. После этого она заявила маме: «Всё, я прекращаю эти занятия, потому что он будет профессионалом. Я не хочу его портить. Ведите его в гнесинскую школу». А мне как раз исполнилось 6 лет, меня повели в школу имени Гнесиных и – не приняли туда. Что-то я не выполнил из того, что там требовалось. Тогда мама отвела меня в районную музыкальную школу, туда меня взяли. И дальше получилась забавная вещь: заведующая фортепианным отделом школы А.А. Богатурова, к удивлению мамы, отказалась сама меня учить и не стала нико-



му из педагогов отдавать, сказав: «Мы всё-таки готовим, в основном, любителей. И хотя мы все с консерваторским образованием, тем не менее, считаю, что ему надо поступать снова в гнесинскую школу или в ЦМШ. Поэтому будем готовить его туда. По сольфеджио пусть занимается, а по фортепиано будем вам искать специального педагога». Через консультанта Института имени Гнесиных нашли мне педагога Канторович Евгению Соломоновну. Я начал у неё заниматься частным образом, и за несколько месяцев она меня подготовила в гнесинскую десятилетку. Но при этом сказала, что поскольку мы занимались частно, будет неэтично, если я пойду в её класс. Однако, когда я поступал, получилось так, что свободных мест в других классах уже не было и, в конце концов, она разрекламировала меня руками и слава Богу, согласилась меня взять.

– То есть вы сами хотели продолжить у неё учиться?

– Моё счастье, что я у неё так и остался – это был совершенно замечательный педагог и человек. Своих детей у Евгении Соломоновны не было, и её ученики были для неё фактически своими детьми, она относилась к нам именно так. Наши занятия не ограничивались лишь тем, что мы дважды в неделю приходили в школу, как это и полагалось, но помимо этого мы ещё обязательно занимались каждое воскресенье у неё дома. Естественно, эти занятия были бесплатные и очень приятные для детей, потому что они были очень «вкусные»: она нас баловала, пекала торты и пироги или же угощала из того конфетного «фонда», что ей дарили ученики на праздники. У неё всегда было что-нибудь вкусное и необычное, и это очень радовало малышей. А когда мы стали старше, то к этим угощениям добавились прослушивания различной музыки. У неё была большая фонотека, и по воскресеньям мы много слушали знаменитых пианистов, и не только их. Например, когда мы играли



На юбилее Е.С. Канторович

И.С. Баха, она считала необходимым слушать с нами самые разные его произведения. Я помню, что впервые услышал «Страсти по Иоанну» именно у неё. Кроме того, почти вся моя нотная библиотека первого периода жизни (до Института) была составлена ею. На каждый день рождения она мне дарила том или несколько томов Шопена, Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Прокофьева. Так формировался мой вкус. Мало того, она так подбирала и продумывала эти подарки, чтобы мне было интересно и доступно для развития навыка чтения с листа. Ведь если бы она мне подарила, предположим, поздние сонаты Скрябина, то в 11-летнем возрасте их было бы не осилить. А так это были вальсы и мазурки Шопена, которые я тут же «глотал» одну за другой, и к концу школы стал своего рода «машиной» для чтения с листа. Мне это потом пригодилось уже в Институте, где Генрих Ильич Литинский на лекциях по полифонии меня иногда использовал как иллюстратора. Это тоже была своеобразная школа, потому что читать партитуры ораторий Генделя или крупных произведений Баха было непросто. А на одном из его семинарских занятий мне пришлось подряд прочитать с листа 12 фуг из «Ludus tonalis» Хиндемита, это уже совсем нелёгкое дело.

– А когда вы начали заниматься сочинением?

– Первые опыты состоялись ещё в младенческом возрасте – в 6 лет. Конечно, это были какие-то примитивнейшие попытки, и говорить об этом серьёзно нельзя, но мне

это было безумно интересно и очень хотелось продолжить. В 9 лет я написал пьесу ко дню рождения моей подруги и одноклассницы Лены Мажаровой (Брумберг), дочери моего будущего профессора по фортепиано. Вскоре произошло историческое для нас с Леной событие: на одном из концертов Леонида Брумберга, который учился и долгое время являлся ассистентом Нейгауза, мы были представлены самому Генриху Густавовичу, я это запомнил на всю жизнь. Мне он очень понравился, и я совершенно не испугался, потому что у него было необыкновенно доброе лицо. Тогда же мне стало ясно, что если уж у самого Генриха Густавовича не смогу учиться, то хотя бы у кого-то из его учеников, поскольку меня воспитывали в духе почитания именно этой школы. Ещё это было связано с тем, что старший воспитатель Евгений Соломоновны Валерий Кагельский, окончивший школу тогда, когда я начал там учиться, поступил в класс Нейгауза и стал лауреатом конкурса имени Ф. Шопена в Варшаве. При знакомстве он пожал мне руку как начинающему, произнес какие-то слова напутствия. Я был при этом очень серьёзен, а ему, наверное, было смешно, когда такой карапуз с серьёзным видом воспринимает эту своеобразную передачу эстафеты. Но я пошёл немножко другим путём и так много, как он, не занимался по фортепиано, особенно в последний год. Меня стало всё больше увлекать сочинение, что очень тревожило Евгению Соломонову. И когда это зашло уже довольно далеко, она поняла, что надо что-то делать и обратилась

к одному из своих друзей – отцу её ученицы Тани Пикайзен, Виктору Александровичу Пикайзену, выдающемуся скрипачу, с тем чтобы он показал мои сочинения какому-нибудь крупному композитору. Тот ответил, что знает, кому надо показать. Он имел в виду Бориса Александровича Чайковского, которого совершенно справедливо считал одним из самых выдающихся композиторов. Пикайзен был исполнителем его, не побоюсь этого слова, – великого Скрипичного концерта. Именно дома у Виктора Александровича я был представлен Борису Чайковскому и играл ему свои пьесы. К сожалению, мне не хватило времени, чтобы все из них переписать, привести в нужный вид, так как для меня это было неожиданно, и Борис Александрович меня мягко пожурил, сказав, что с этой самостоятельностью надо кончать и превращаться в профессионала. С тех пор он начал за мной немножко присматривать, наблюдать, иногда я ему показывался, хоть тогда это и не носило регулярный характер. Потом я поступил, как и собирался, в Гнесинский Институт к Л.Е. Брумбергу, который меня познакомил с Г.И. Литинским.

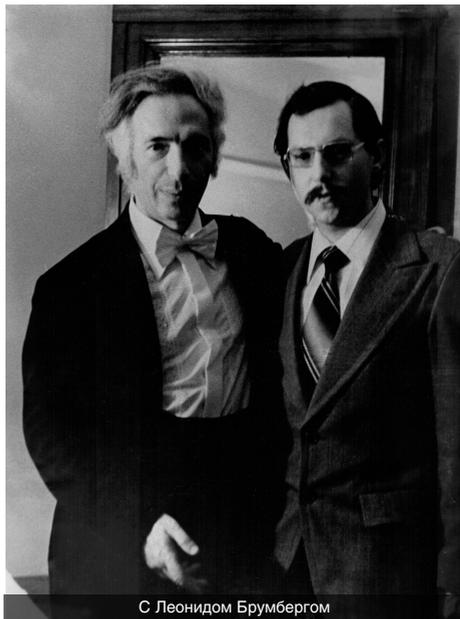
– Значит, когда вы поступали, то мыслили себя больше как пианист?

– Я поступал как пианист, хотя меня уже сильно увлекало сочинительство. Мечта стать композитором, как ни смешно это звучит, у меня сформировалась в 7–летнем возрасте, только я никому об этом не говорил, даже родителям. Я понимал, что если об этом заявлю, то это будет выглядеть смешно и глупо, когда человек при этом ничего не умеет и ничего не может. Первое время я почти ничего не делал для осуществления своей тайной мечты, да я и не знал, что нужно делать. Только импровизировал в своё удовольствие, и это получалось довольно хорошо, но когда меня просили что-нибудь импровизировать на людях, я сразу съёжился, и ничего хорошего не выходило. Единственным человеком, перед которым я мог это как-то продемонстрировать, была моя подруга и одноклассница Лена Брумберг. Она любила слушать мои импровизации и всегда меня подбадривала и хвалила, говорила: «ты прямо как мой папа», а я сиял от счастья и начинал импровизировать ещё бойчее и смелее.

– В Институте как пианист вы учились у Л.Е. Брумберга. Расскажите о нём...

– Леонид Ефимович Брумберг был очень интересным пианистом нейгаузовской школы. Впрочем, ученики Нейгауза тоже раз-

ные, поэтому нельзя говорить, что школа определяет всё. Конечно, тут ещё очень много индивидуального. Меня он поражал своей эрудированностью. Достаточно сказать, что это человек, который держал в репертуаре тридцать две сонаты Бетховена и ВСЕ классические фортепианные концерты. На моих глазах, кто бы из студентов ни играл какой-либо концерт Моцарта, Бетховена, Брамса, Листа, Чайковского, Рахманинова, Равеля, Прокофьева – он мог в любой момент с любого такта начать без нот аккомпанировать партию оркестра! Причём он очень точно озвучивал оркестровые тембры, рояль действительно звучал как оркестр. Возможно, это связано с тем, что Леонид Ефимович занимался и композицией – начал у Литинского, потом учился у Мясковского, то есть у него была великолепная школа. Но он не стал композитором, потому что в какой-то момент почувствовал, что из него выдающегося композитора не получится, а быть посредственным ему, человеку очень требовательному к себе, неинтересно. Я его музыки так и не услышал, хотя мне рассказывали, что он ещё будучи 12-летним мальчиком играл свои вариации на тему Мендельсона с симфоническим оркестром. В Институте Леонид Ефимович появлялся всегда с опозданием, потому что работал по ночам. У него был такой образ



С Леонидом Брумбергом

жизни: ночью учил программы в Гнесинском Институте, утром уезжал на такси домой, потом где-то до 13 часов спал, вставал и на такси приезжал снова в Институт.

– Занятия у него проходили индивидуально или, как у Нейгауза, при полном классе?

– Как у Нейгауза. Он занимался на том же рояле и в том же классе, что и Генрих Густавович. И эту атмосферу он старался сохранить. Сначала, на 1-м курсе мне было ужасно тяжело – всё время большое количество народа: студенты, аспиранты, какие-то иностранцы, при которых чувствуешь себя в роли подопытного кролика. Но потом я был ему очень благодарен, потому что за первый год он со мной сделал невероятно много не только в смысле изучения произведений, но и в плане знаний и умений, которых иной раз за 5 лет столько не дадут. Со мной он занимался очень много, бывало и по 4 часа в день, так что иногда складывалось ощущение, что он поровну занимается со мной и со всеми остальными вместе взятыми. Впрочем, мне некогда было испытывать чувство угрызания совести и стыда, потому что мне было очень трудно, и было не до того. Но это только в первый год, поскольку он считал нужным как следует «поставить на рельсы». Тут ещё была и другая причина: Леонид Ефимович очень хотел, чтобы я участвовал в конкурсах, а я в конце 1-го курса отказался. Поэтому необходимость жёсткой «дрессуры» отпала. Но отношения у нас всё равно были очень хорошие, и я ему многим обязан. Интересно, что когда я у него учился, для меня было очевидно, что он большой музыкант, но когда уже после окончания Института я посетил несколько его концертов, то осознал, что своего учителя недооценивал. Особенно после потрясающего концерта из произведений Шумана и Брамса я понял, что Брумберг – не просто боль-



Довгань
Владимир Борисович

Родился 24 марта 1953 г. в г. Полярном Мурманской области. В 1971 г. окончил 11-летнюю музыкальную школу им. Гнесиных. В 1976 г. окончил с отличием ГМПИ им. Гнесиных (сейчас – Российская академия музыки) по специальностям «композиция» (класс профессора Г.И. Литинского) и «фортепиано» (класс Л.Е. Брумберга). Решающую роль в судьбе В. Довганя сыграла встреча с Борисом Чайковским, который ещё в 1970 г. определил будущее В. Довганя как композитора-пианиста. В дальнейшем творческое и человеческое общение с великим композитором (до самой кончины Б. Чайковского в феврале 1996 г.) стало для В. Довганя своего рода школой высшего мастерства.

В. Довгань – член Союза композиторов с 1978 г. С 1987 по 1992 гг. – заместитель Председателя Правления Союза композиторов Москвы. С 1988 по 1990 гг. – председатель Правления Музыкального Фонда России. В 1990–х гг. – один из руководителей Всероссийского семинара молодых композиторов. Член жюри конкурсов молодых композиторов им. А.Н. Скрябина (2002 и 2005 гг.), конкурса к 75-летию БСО им. П.И. Чайковского (2005),



С профессором Фабием Евгениевичем Витачеком

фестиваля - конкурса им. А. Кошица (2006), а также II и III Международного конкурса «Современное искусство и образование» (2007 и 2008 гг.). Был членом Общественного экспертного совета Комитета по культуре г. Москвы (2005). Доцент ПСТГУ и РАМ им. Гнесиных, с 1977 ведет класс композиции в МССМШ им. Гнесиных.

Лауреат Всесоюзного конкурса молодых композиторов (1978) и Всероссийского конкурса духовной хоровой музыки (2003). Награжден Почетной грамотой и знаком Кабинета министров Украины (1999). Заслуженный деятель искусств РФ.

Основные сочинения: опера «Пожар московский» (1998), хореографические сцены «Цезарь и Клеопатра» (2000), Оратория «Услыши, Боже, глас мой» памяти Н.В. Гоголя (2008), 4 симфонии, 5 концертов для фортепиано с оркестром, симфонические миниатюры, 2 концерта для хора: «Из Троиды постной» и «Горные напевы»; «Музыка для контрабаса, фортепиано и хора» памяти епископа Новосибирского и Бердского Сергия (Соколова), 2 камерные кантаты, 8 сонат для фортепиано, 8 вокальных циклов, 2 квартета; 2 сонаты для гобоя и фортепиано, сонаты для органа и баяна; трио для кларнета, контрабаса и фортепиано; партита для клавесина; детская музыка.

Сочинения В. Довганя исполнялись на фестивалях, концертах, издавались, звучали на международных творческих встречах и симпозиумах, по радио и телевидению в более чем 20 странах мира.

В. Довгань выступает в России и за рубежом как исполнитель и пропагандист классической музыки и творчества современных композиторов России.

шой музыкант, а выдающийся. И даже стало как-то неловко, что мы все, его студенты, относились к нему лишь как к хорошему педагогу и музыканту, не понимая, что это исключительное явление.

– Тем не менее, вы уже для себя твёрдо решили стать композитором и параллельно обучались у Г.И. Литинского. Как это знакомство произошло?

– В конце сентября первого года обучения Брумберг вдруг пришёл на урок не один, а с пожилым человеком маленького роста, и я в нём узнал профессора Литинского, которого до этого знал по юбилейному выпуску журнала «Советская музыка», где был его большой портрет и несколько статей о нём. Я испугался, так как был к этому совершенно не готов, и подумал: «Вот, Литинского зачем-то привёл...». Они меня попросили сыграть что-нибудь из моих сочинений, хотя у меня даже нот с собой не было. Что-то я поиграл, Генрих Ильич очень мрачно на меня посмотрел после этого и спросил: «У вас час есть?». Я ничего не понял и с ужасом взглянул на Брумберга, чтобы он мне пояснил. И Брумберг, как переводчик, расшифровал: «Генрих Ильич хочет узнать, найдётся ли у тебя час в неделю, чтобы приходить к нему на занятия?». Я ответил, что смогу. А на первом уроке Генрих Ильич с таким же суровым видом сказал мне: «Ходить будете два раза в неделю». И с тех пор я стал все 5 лет к нему дважды в неделю ходить, у нас начались регулярные серьёзные занятия. Собственно говоря, и от фортепианных конкурсов я отказался по настоянию Литинского, он считал, что это меня отвлечёт от главного – от сочинения, поэтому можно сказать, что Генрих Ильич мою фортепианную карьеру пресёк. Но я не жалею, поскольку он довольно быстро дал мне необходимые основы профессионализма, ведь до этого я занимался редко и урывками. Труднее всего мне давались азы инструментовки, я как пианист был не готов к оркестру. Генрих Ильич меня очень многому научил и, кроме того, я ему благодарен ещё и за то, что по дисциплинам, связанным с композиторским курсом, он меня сам определял к нужным педагогам. В частности, он меня определил в класс Ф.Е. Витачека по оркестровке. Фабий Евгеньевич очень тепло ко мне относился, хотя как педагог был необычайно строгий. Он был добрейшей души человек, но не терпевший ни малейшей небрежности. На моих глазах он устроил одному студенту-композитору настоящий «разнос» из-за нечётко написанного бекара!

– Литинский был в этом отношении более лояльным?

– Вообще-то считалось, что он чрезмерно строгий. Но со мной он был довольно демократичен и либерален. Потом он мне даже сам признался, что со мной изменил систему обучения. И после меня с другими учениками занимался уже по-новому. А до этого у него много лет была строгая педантичная система, которую он прикладывал ко всем. Мне он однажды заявил: «Вам вообще не нужно было бы в ВУЗе учиться. По-настоящему надо было бы дома заниматься, чтобы не загружали всякой лишней ерундой». Конечно, были предметы, которые меня угнетали и только мешали, как, например, история Партии. Но я



А. Ларин, Г. Чернов, Г. Литинский, С. Сальманов, Т. Островская, М. Зелёная, Ю. Семашко, В. Довгань (за роялем), Цзо Чженьгуань, Б. Пиговат

даже там пытался проявлять какое-то творческое начало, однако быстро понял, что этого делать не следует.

– То есть, в целом, Вы старались не отвлекаться от главного – от композиции.

– Да, но это вовсе не значит, что меня больше ничего не интересовало. Например, я с огромным удовольствием ходил на лекции по эстетике, которые нам читал выдающийся педагог Георгий Иванович Куницын. Наверное, трудно сейчас представить, что его лекции своей проникновенностью могли вызывать слёзы (например, лекция о А. Грине). Г.И. Куницына и сейчас часто вспоминают как видного литературоведа. Это человек, определивший целое направление в нашей критике, друг и покровитель Александра Твардовского. Рассказывали, что когда из аппарата ЦК КПСС уволили Куницына, сняли с поста главного редактора «Нового мира» и Твардовского.

– И вот, в 1976 году вы закончили Институт с двумя красными дипломами. Что было дальше?

– Я первый раз поехал в Закарпатье и там познакомился со своим будущим другом Василием Мушкой и его семьёй. Он работал в училище, которое располагалось в старинном замке г. Мукачева. В верхней части замка они и жили. Позднее дважды мне довелось пожить в замке в гостях у этих замечательных людей. А когда они получили квартиру в новом доме, я и мои близкие

стали частыми гостями этой радушной семьи. Благодаря В. Мушке я не только познакомился с закарпатским фольклором, но и проникся духом народной славянской культуры, записал немало народной музыки. Довелось мне и участвовать в народных обрядах, например, колядовать. Это оставило неизгладимые впечатления. Наша замечательная дружба сохранилась до сих пор.



С пианистом Александром Муравьевым



С Борисом Чайковским, 1980 г.

Осенью 1976 года меня призвали в армию. Я служил в духовом оркестре, делал там различные аранжировки для оркестра, и это тоже для меня стало полезным опытом. После службы я начал работать в школе Гнесиных, вести класс композиции, где работаю до сих пор. Позже, продолжая преподавать в школе, недолгое время я работал в симфонической редакции издательства «Советский композитор». Затем председатель симфонической редакции Андрей Яковлевич Эшпай пригласил меня в качестве своего помощника и заместителя во Всесоюзную комиссию по работе с творческой молодёжью Союза композиторов СССР. Там мне довелось прослушать огромное количество музыки, да и общение с таким выдающимся мастером и замечательным человеком, как Андрей Яковлевич, имело для меня большое значение. В это же время восстановились наши отношения с Б.А. Чайковским, – когда я учился у Литинского, мне казалось неэтичным ходить сразу к двум педагогам, и Б. Чайковскому я только иногда звонил. А теперь наши отношения возобновились в очень активной форме, и фактически я стал учеником Бориса Александровича, это была как бы «неофициальная аспирантура», так как в настоящую аспирантуру я по разным причинам не попал.

– Как долго продолжались ваши занятия с Б.А. Чайковским?

– Официально я у него не занимался, но все свои новые сочинения ему показывал, иногда в стадии работы, и зачастую он мне давал очень важные советы. Так что я – счастливый человек, ведь с 1980 года и до конца его дней, то есть лет пятнадцать, мы с ним общались особенно тесно. А в самые последние годы у нас это перешло в новое качество и постепенно переросло в дружбу. Бывало, что он мне звонил и весело спрашивал: «Владимир Борисович, а не сходить ли нам на прогулку?». Я с удовольствием соглашался, и через час мы с ним встречались, начинали ходить по городу, спускались к набережным, обходили окрестности. Он очень много интересного рассказывал, и я сейчас себя ругаю, что не записывал всё это, мне казалось, что и так буду помнить. Кое-что в памяти осталось, но многое забылось. Он был очень сдержанным, сосредоточенным (некоторые его даже считали мизантропом, что абсолютно неверно), но при этом общительным и весёлым. Не переносил ни малейшей фальши, вокруг него не было «хоровода почитателей», которые в музыкальной среде часто возникают возле какого-нибудь выдающегося человека, потому что он избегал этого. Считал, что только время всё покажет и рассудит. И рядом с

Борисом Чайковским остальные тоже должны были соответствовать этому духу. Он даже не любил, когда про композиторов при жизни пишут книги, и долгое время запрещал писать о себе.

– Многие считают и называют вас именно учеником и преемником Бориса Чайковского. Как вы сами сформулируете его значение в вашей судьбе?

– Как определяющее. В первых, когда я был ещё школьником, он сразу определил, что я буду композитором. Во-вторых, тогда же он сказал, что пианистом я тоже буду, поэтому фортепиано рекомендовал не бросать ни в коем случае, а идти параллельно по двум специальностям. К тому же, даже за первые встречи, он очень многому научил меня. У него, например, было совершенно поразительное чувство формы – я помню, как в одной моей пьесе он сразу увидел лишний такт, который мне был незаметен, но после того, как он его указал, я сам удивился, что раньше этого не замечал. У Бориса Александровича был абсолютно феноменальный дар не только композиторский, но и педагогический, хотя он тогда ещё нигде не преподавал. Только под конец его жизни Кирилл Евгеньевич Волков сумел убедить Бориса Александровича преподавать. И пригласил в РАМ имени Гнесиных, что было большим счастьем для молодёжи, и последние годы Б. Чайковский вёл композицию в Гнесинской академии, что, несомненно, очень украсило академию и создало целую традицию. Академия от этого даже какое-то новое качество получила.

– А, может быть, наоборот это стало «завершающим аккордом» той, гнесинской эпохи?

– Я думаю, его появление было «выстрадано», – ещё когда он там не работал, другие педагоги показывали студентам его произведения и ориентировали на них. Помню, как Ф.Е. Витачек на уроках приводил примеры из музыки Б. Чайковского. Поэтому почва для его появления там уже была подготовлена. Тем более, что он был любимым воспитанником Е.Ф. Гнесиной, так что всё не случайно. Он был носителем того самого «гнесинского духа»...

– ...который сейчас из РАМ имени



Гнесиных полностью вытравливают, увольняя «последних из могики». Так, например, в прошлом году не был продлён договор со старейшим профессором кафедры композиции А.А. Муравлёвым, который, несмотря на почтенный возраст, оставался действующим педагогом, и был, кстати, однокурсником Б.А. Чайковского...

– Нелепость, о которой Вы говорите, к сожалению, связана с новым Законом об образовании, согласно которому

не должно быть совместителей и нельзя иметь малое количество нагрузки. Меня сейчас загрузили так, что и я тоже думал об уходе. На полставки работать не разрешают. А мне физически тяжело работать в таком количестве, как сейчас, почти невыносимо (ведь надо и творчеством заниматься). Я люблю нашу Академию, корнями тесно связан с ней. Даже стены эти для меня родные. Когда иду по первому этажу, то вспоминаю в подробностях события моего детства, ведь первые годы учебы прошли именно в этих стенах, и для меня это живая история.

– Давайте перейдём к вашему творчеству. Как проходило ваше собственное творческое становление?

– Первый этап, как у любого композитора – это увлечение самыми разными явлениями. Естественно, стиль меняется, формируется не сразу. Мне всегда было близко такое отношение к искусству, при котором нет «распыления», а есть сосредоточенность на главных проблемах. И я искал свой главный путь. Но это был поиск наощупь. Наверное, к окончанию Института я начал уже что-то такое находить, близкое к тому, что стало потом для меня основным. В то время очень сильное влияние на меня оказывал Борис Чайковский. Причём, большее стилистическое влияние на меня он оказывал не тогда, когда я с ним общался, а когда общался с его музыкой, учась у Литинского. Музыка Б. Чайковского помогла мне вырваться из стереотипов. Многие тогдашние молодые композиторы находились под влиянием музыки Прокофьева, Стравинского и Шостаковича, с одной стороны, а с другой – модных веяний модернизма и авангарда. Но очень часто эти влияния были достаточно поверхностными, они могли

сбить «с пути истинного» и увести в тупики, что нередко и происходило. И творчество Б. Чайковского помогло мне найти какой-то свой путь. Я не пытался ему подражать, понимая, что это было бы глупо и неправильно, но учился у него очень многим вещам. Его творчество доказывает, что и в наше время, когда, казалось бы, весь арсенал музыкальных средств уже исчерпан и «всё уже было», не только самые изощрённые музыкальные средства ещё могут жить, но даже простое мажорное или

минорное трезвучие, если его использовать где надо и как надо, может звучать неслышанно красиво, интересно и по-новому. Он показал, что всё зависит от нас самих, и если у нас есть глаза и уши, то мы известные музыкальные средства можем увидеть и услышать иначе, и заставить людей увидеть в мире то удивительное, что нас окружает, и чего мы почти не замечаем. Меня смешат такие разговоры, когда кто-нибудь заявляет, что терцовые созвучия устарели. Это то же самое, что сказать: «Природа устарела». Ведь все 4 трезвучия входят в состав обертонового ряда и есть в любом звуке, хотим мы этого или нет, так устроена природа. Можно, конечно, отрицать природу, но это уже бесперспективный путь. Другое дело, что эти же трезвучия можно использовать банально и пошло, а можно свежо и интересно.

– Как и у Свиридова, где тоже основой его музыкального языка являются трезвучия.

– Совершенно верно, хотя они с Б. Чайковским очень разные композиторы. Но они не боялись использовать простые средства, потому что знали, как это делать. Здесь, разумеется, нужны «чистые» уши, но не менее важна и чистота помыслов, то есть нравственная составляющая. Ведь если композитор стремится получить деньги и славу, то тогда это торговая операция, а торговля требует определённых средств. Если ты хочешь хорошо продать, то должен думать о том, какую сделать рекламу, как это выгоднее повернуть, и там, естественно, решения будут совершенно иные; а если занимаешься настоящим искусством, то не должен думать ни о торговле, ни о деньгах, ни о том, будут



С композитором Николаем Корндорфом

ли тебя хвалить или ругать. Потому что это совсем другая задача. Надо знать, для чего ты это делаешь. Конечно, мы сочиняем ради людей, мы пишем для того, чтобы люди это услышали и поняли. Но думать надо не о том, как понравиться и угодить людям, хотя отворачиваться от них и говорить: «я пишу ради будущих поколений» тоже неверно. Мы не знаем будущих людей, а знаем только тех, кто живёт рядом с нами. Значит, по крайней мере, мы обязаны их любить. А если мы их любим, то хотим им что-то рассказать о том, что нам дорого и важно.



С Андреем Эшпаем



С композитором Владимиром Панчевым (Болгария – Австрия)



С композитором Реджепом Реджеповым (Туркмения)



С композитором Нгуен Синь (Вьетнам)

– Допустим. Но хотят ли сами люди сегодня это слушать? Порой возникает ощущение, что людям сейчас этого не нужно, а «на душу населения» вполне хватает попсы...

– Сейчас мы переживаем период тяжелейшего кризиса музыкального искусства. Даже есть мнение, что музыка вообще уже умерла, но я с этим не согласен. Тем не менее, кризис бесспорный, и в нём несколько важнейших причин. Одна из которых – это вмешательство торгового начала, коммерции, которая губит искусство. Зарабатывание денег на музыке приводит к тому, что музыка превращается в товар. А это уже определяет и само качество такой музыки. Ведь в товаре самое главное, чтобы он был куплен, а для этого важны реклама и обёртка. Если она яркая и блестящая, то её сразу хватают, а что там внутри – не так важно. Конечно, если люди увидят, что внутри что-то плохое, то второй раз этот товар не купят, но можно сменить обёртку, и это уже как будто другое. Человек опять купит. И товар идёт. А искусство от этого страдает. Люди сейчас находятся в некотором недоумении, они не понимают, с чем имеют дело. Допустим, включают телевизор, видят рекламу звёзд поп-музыки, и складывается впечатление, что это и есть эталон современного искусства. Многие так и думают, даже некоторые педагоги, особенно в провинции, считают: раз Москва показывает такие передачи, значит это и есть то высокое искусство, к которому надо стремиться. С другой стороны, все уже устали от этого, и я замечал такую вещь: когда обычные простые люди стал-

киваются с живым музыкальным искусством, они радуются этому. Конечно, надо понимать, что для человека, никогда в жизни не слышавшего классической музыки, воспринять Девятую сонату Скрябина или сонаты Прокофьева будет сложно. Тут надо знать, какой публике что можно показать, и если человек совсем неподготовлен, то надо находить в благородной музыке то, что он воспримет. Такое всегда найдётся. Это может быть народная музыка или классика, написанная ясным, доступным и красивым языком. В последние годы я езжу на отдых в отдалённую деревню в Ярославской области, где у меня дом, и тамошние местные жители никогда не слышали живой музыки, не считая песен под гармошку. И мой опыт показал, что доступную классику они слушают с интересом, некоторых это даже увлекает. А всё, что связано с народной музыкой – идёт «на ура». Причём, вовсе не в эстрадно-попсовой оболочке. Наоборот, им очень нравится, когда я играю на пианино русские и украинские народные мелодии почти в классической обработке; среди них у



С художником Александром Зверевым

местной публики даже появились любимые номера, которые меня неоднократно просят повторять. Это значит, что потребность-то у людей есть, только надо постепенно их готовить к восприятию академической музыки.

– **Под современной музыкой сейчас часто подразумевается «авангард». При этом, слушатели, а порой и исполнители, в большинстве своём просто не знают, что и сегодня есть композиторы, пишущие хорошую музыку, которую можно и нужно слушать и исполнять.**

– Под современной музыкой сейчас, в основном, понимается попса, и, в лучшем



Композиторы В. Зубицкий (Украина–Италия), С. Савашкан (Великобритания), В. Довгань, П. Дамбис (Латвия)



С гобоистом Сергеем Великановым

случае, рок-музыка, а только для знатоков – это «авангард». Хотя само слово «авангард» довольно лукавое. Сейчас нет авангарда, он уже ушёл. Это историческое явление, в котором было много разного, в том числе интересного и творческого. Например, музыка В. Лютославского, который действительно был большим художником. А то, что происходит сейчас – это игра в авангард, что тоже сродни коммерческому искусству. Это своего рода «бренд», которого не хотят лишиться, потому что тогда закрывается возможность для рекламы, для шумихи, на которой можно очень хорошо сыграть. Поэтому, в основном, происходит тиражирование тех средств, которые были открыты композиторами-новаторами лет 40-50 назад, и практически ничего нового в этой области не создаётся, за редким исключением. Сейчас очень часто за новое выдаётся шокирующая подача звукового материала, когда музыки вообще уже никакой нет, а есть только представление на уровне «цирка абсурда», когда издаются какие-то скребущие или лающие звуки. А иногда и звуков нет, но тем не менее, использованы музыкальные инструменты – беззвучное появление рояля или чего-то другого, то есть тиражирование экспериментов Кейджа и прочих – что было уже давным-давно. Так что наш авангард на самом деле с большущей бородой. Проблема здесь в сильном влиянии коммерции. Все

ищут возможность прославиться, а это такой рекламный ход. Данное направление часто носит агрессивный характер, и для этого есть как философские причины, так и бытовые. Если люди хотят рекламировать это как самое главное, то всё, что существует рядом и не вписывается, противоречит этому, должно оттесняться. Как в торговле: если ты рекламируешь свои огурцы как самые лучшие, а при этом кто-то принесёт другие, грунтовые, выращенные в естественной природе, и все увидят, что у него-то и есть настоящие огурцы, то покупатели сразу бросятся к нему, несмотря на отсутствие рекламы. Значит надо каким-то образом этого торговца убрать с рынка, чтобы он не мешал. Только тогда твоя реклама сработает. Вполне возможно, что эти люди никаких злодейских замыслов не имеют, но логика событий сама подводит к тому, что их начинает ужасно раздражать всё то, что не вписывается в их «бренд», в их деятельность. Но это чисто бытовой, обывательский подход.

– Другими словами, традиционалисты раздражают авангардистов?

– Да, они мешают, они портят картину. Могу сказать, что Б.А. Чайковский очень многих раздражал. Потому что если на Свиридова ещё можно было повесить клеймо традиционалиста-«выходца из народа», который работает с народной песней, хоровыми жанрами, и делает это для нашего «отсталого» народа, любящего эти жанры; то Б. Чайковский писал симфонии, концерты, квартеты, писал их довольно сложным музыкальным языком, и сказать про него, что это выходец из народа и что это такая «сермяжная» русская песня, уже никак было нельзя. Он очень не вписывался в эту картину, и,



С певцом Юрием Калошиным

мало того, у него музыка-то была новаторская! Он и новые формы создавал, и часто использовал необычные сонорные приёмы, коллажи, сочетание серийной техники с ладотональной. Он показывал, что можно использовать любые средства, но при этом, если ты талантлив (а сам он был гениальным человеком), то можешь сделать так, что эти средства засияют новыми красками и будут очень яркими и сильными. Только имей талант, честность и трудолюбие.

– Важное место в вашем творчестве занимают духовные хоровые произведения. Как вы к этому пришли и что это для вас значит?

– Это долгий путь, который определялся постепенно. Какие-то ростки появились в молодости, ещё в конце 1970-х годов я начал писать кантату на духовную лирику украинского поэта и философа Г. Сковороды. Но я это сочинение так и не окончил, хотя потом оно получило продолжение, когда в 2009 году я завершил свою Ораторию памяти Н.В. Гоголя переработанной частью из той самой кантаты. Мне показалось, что по духу и тематике это близко. В 1980-е годы интерес к духовной теме усилился, но проявился, в основном, в симфоническом творчестве, во Второй симфонии, Третьем и Четвёртом фортепианных концертах, а особенно – в программной Третьей симфонии, посвящённой памяти святого благоверного князя Михаила Черниговского. Параллельно в 1991 году по благословению духовного отца, протоиерея Н. Соколова (выпускника Московской консерватории), я начал писать хоровую духовную музыку, как концертную, так и богослужебную.

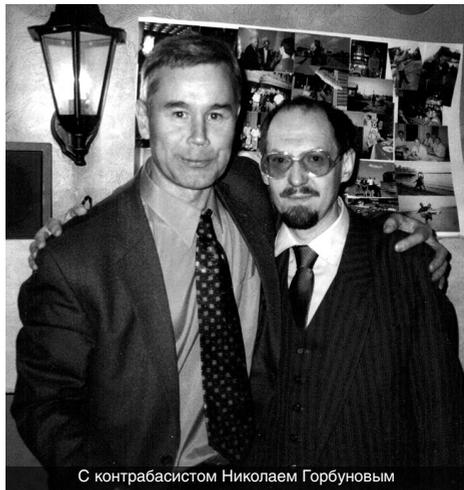
– В последнее время появляется большое количество духовной музыки, это сейчас стало модным. Даже проводятся композиторские конкурсы по духовной музыке. Как здесь отличить какие-то истинные вещи от дани моде?

– Мода появилась ещё в конце 1980-х годов. И возникло довольно много сочинений, которые были написаны, может, и с каким-то искренним желанием и интересом, но довольно поверхностно. Традиция эта



С композиторами Владимиром Пожидаевым и Валерием Киктой

была во многом утрачена, и композиторы часто просто не разбирались в тех вопросах, к которым обращались, и писали на духовные тексты так, как будто это светские тексты. А духовные тексты требуют религиозно-философского осознания, их надо внутренне «прожить». Здесь есть ещё такая проблема: с одной стороны, нельзя писать, как тебе нравится, поскольку существуют свои каноны и правила, и если написать какую-нибудь сонористическую музыку, то это будет нелепо. С другой стороны, если написать так, как это было в XIX или начале XX века, то какой в этом смысл? Всё равно лучше, чем у Рахманинова, не получится. Духовные тексты требуют молитвенного отношения к себе, и только в этом случае может что-то полу-



С контрабасистом Николаем Горбуновым



Н. Сайкович, И. Вишневский, О. Галахов, М. Симаков, А. Микита, В. Довгань после хорового концерта на фестивале «Московская осень-2013»

читься. Должно сочетаться трепетное отношение, стремление постичь то, к чему ты обращаешься, с определённой дерзостью, но дерзостью вдохновенной.

– Сегодня можно наблюдать значительную разницу между Православием как мировоззрением и Русской Православной Церковью как организацией со своей иерархией, осуществляющей свою деятельность. И одно с другим далеко не всегда едино. Не могу не спросить, что вы об этом думаете?

– Русский богослов и новомученик Михаил Новосёлов в последнем произведении «Письма к друзьям» высказал мысль, что есть две церкви: организация и организм (привожу по памяти, может быть, не совсем точно). Организация – это то, что мы видим, а организм – это то, чего не видно, но является сущностью. Человек, который в организации может занимать какой-то видный пост, в организме может вообще не иметь места, и наоборот – человек, который в организации никто, какая-нибудь деревенская бабушка, в организме может быть самым главным. Такое бывало: блаженная святая в церкви-организации могла не занимать никакой должности, зато являлась той «зажжённой свечой», которая светит всем, в том числе и архиереям. Противопоставлять

не надо: святые – это одно, архиереи – другое; к святой жизни, в идеале, должны стремиться все, но очень не многие могут этого достичь. Я думаю, что те, кто организует нападки на церковь, лукавят. Они просто используют какие-то ошибки или заблуждения людей для того, чтобы направить свои выпады в выгодном для них направлении. Противоречия могут возникнуть только тогда, когда кто-то с лукавыми целями начинает на этом играть.

– Но в последнее время нападки на церковь стали систематическими...

– Это ещё связано с политикой, где всё время идёт борьба. Иногда она носит экономический характер, иногда чисто политический, а иногда, не дай Бог, выливается в военные конфликты. К сожалению, спокойной жизни в политике нет. И это может обрести самые разные формы, в том числе и нападков на церковь. Православная вера у нас играет большую роль. Те люди, которые в своё время говорили, что главное – победить коммунизм в России, теперь говорят, что главное – победить Православие в России. Православная церковь сейчас является объединяющим началом, и это исторически всегда было так. А все эти нападки – это не что иное, как попытка подчинить себе Россию. Тут ведь как происхо-

дит: либо «разделяй и властвуй», либо лишь людей их чувств и мыслей, и преврати в легко управляемую толпу, фактически в стадо. Но если люди превращаются в стадо, они лишаются духовного начала. Нам этого никак нельзя допускать, потому что тогда человек перестаёт быть человеком.

– Среди ваших сочинений много музыки для контрабаса или ансамблей с участием контрабаса, и вы – один из тех композиторов, кто не отказывает этому инструменту в возможности полноценной сольной практики, что встречается нечасто. Чем вызвано такое внимание и любовь к контрабасу?

– Долгое время я смотрел на контрабас как на чисто оркестровый инструмент, а как сольный мне он представлялся инструментом весьма ограниченных возможностей. Но так получилось, что мой сын начал заниматься на контрабасе и попал в класс к удивительному музыканту Рустему Исхандеровичу Габдуллину, Народному артисту России, человеку которого я называю «поэтом контрабаса». Он действительно опозитизировал этот инструмент и раскрыл в нём такие возможности, которые вообще не известны или мало известны музыкантам. Он нашёл в контрабасе не только виртуозные возможности, что и до него находили, но и лёгкость, изящество, чего, казалось бы, у контрабаса не может быть в принципе. И, побывав на его уроке и послушав его записи, я понял, что современные композиторы недостаточно поняли «душу» контрабаса. Я услышал этот инструмент по-новому, и написал Четвёртую симфонию с солирующим контрабасом, где контрабас – это своеобразный голос лирического героя. Потом я написал Музыку для контрабаса, фортепиано и хора памяти епископа Новосибирского и Бердского Сергия (Соколова), который в молодости был контрабасистом. Затем сочинил Трио для кларнета, контрабаса и фортепиано, и, наконец, Контрабасовый концерт, давно задуманный. Но считаю, что я до сих пор по-настоящему все возможности контрабаса не раскрыл. В нём для меня по-прежнему много загадок.

– А названное вами Трио для кларнета, контрабаса и фортепиано на «Московской осени» бисировали, что вообще является исключительным случаем для этого фестиваля, камерные концерты которого проходят в большинстве своём уныло.

– Должен признаться, что мою музыку обычно принимают тепло, даже горячо. Достоинство это или недостаток – спорный

вопрос. Но, в принципе, для меня это нормально, когда новое сочинение воспринимают горячо, ведь новая музыка – музыка нашего времени, и современник должен активно на неё откликаться. Если этого не происходит, значит что-то не так: или композитор не то написал, или слушатель не на то настроен, и ты попал не в ту аудиторию.

– В списке ваших сочинений есть и опера «Пожар московский». О чём она и как возникла?

– 1990-е годы были трудными годами для серьёзной музыки вообще и для композиторов в частности, настолько, что один музыкальный критик, с которым мы редко виделись, меня уже в 2000-е спросил: «Вы были в эмиграции?». В 1980-х годах я был довольно часто исполняемым композитором, звучал на радио и телевидении. А с 1993 по 1997 моя музыка почти перестала звучать, кроме тех редких случаев, когда я сам где-то играл. И некоторые всерьёз думали, что я куда-то уехал. А я находился здесь, и это было «пустое» пространство во времени. Даже иногда думал, а нужно ли вообще моё творчество? Но у меня было несколько верных слушателей в России и за рубежом, и я считал, что и для них есть смысл сочинять. И вдруг раздаётся телефонный звонок, меня спрашивают: «Приближается юбилей Пушкина, не хотели бы вы написать для Большого театра одноактный балет или оперу на любой малоизвестный пушкинский сюжет?». Конечно, я согласился, только попросил несколько дней, чтобы определиться с сюжетом. Через неделю мне перезвонили, и я предложил написать оперу по неоконченному роману Пушкина «Рославлев», посвящённому Отечественной войне 1812 года. А звонил мне человек, который был главным либреттистом Большого театра, Александр Медведев, он меня хорошо знал по Союзу композиторов. Когда я познакомил В. Васильева, директора Большого театра, со своей идеей, он её одобрил; тогда я попросил Медведева написать либретто. И мы с ним эту оперу написали. Надо сказать, что сама мысль о такой опере возникла у меня раньше, ещё до этого предложения. В начале сентября 1997 мы всей семьёй вместе со школой, где учились мои дети, побывали на Бородинском поле, где в завершение экскурсии прошло представление, воспроизводящее Бородинское сражение. Поначалу я очень снисходительно к этому относился, но когда там побывал, проникся каким-то почти мистическим чувством

сопричастности, понимая, что стою на земле, политой кровью сотен тысяч людей, и что здесь решались судьбы не только Москвы и России, но, можно сказать, и всего человечества. Это меня тронуло до слёз. Так что опера была, с одной стороны, написана по заказу, а с другой стороны – по вдохновению. Но пока я её писал, надобность в ней отпала. Изначально предполагалось, что это будет вечер трёх одноактных спектаклей: два маленьких балета и моя опера, и по времени всё было рассчитано. Но балеты оказались больше, и моя опера уже оказалась ненужной. Васильев пообещал Медведеву, что оперу поставят отдельно, но вскоре его сместили с поста директора Большого театра, и постановка стала невозможной. Моё счастье, что в 2012 году вспомнили о моём сочинении, посвящённом событиям 1812 года, и оказалось, что это единственная современная опера, после С.С. Прокофьева, о тех событиях. И в концерте, который состоялся 25 декабря 2012 года на исторической сцене Большого театра, были исполнены фрагменты прокофьевской оперы, увертюра «1812 год» П.И. Чайковского, фрагменты других произведений патриотического

характера и 10-минутный финал моей оперы, который предварялся чтением воспоминаний очевидцев о московском пожаре. Их читал замечательный актёр Сергей Шакуров. Это было мастерское исполнение: солисты Большого театра, Синодальный хор, оркестр Большого театра под управлением Василия Синайского.

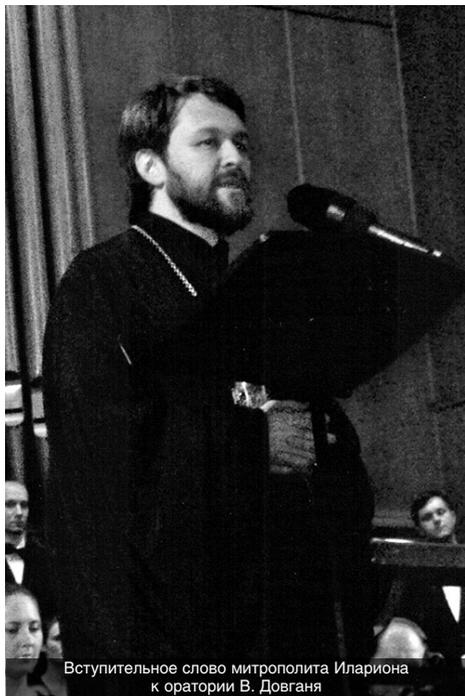
– Судя по названию, наверное, большую роль в вашей опере играет и образ Москвы?

– Опера начинается с небольшого вступления – колокольного звона. Это окончание воскресной Литургии. У нас с Александром Медведевым было совершенно точно выяснено, какое число соответствовало какому дню недели в 1812 году, перед войной. Вернее, война уже начинается, а в Москве о ней пока не знают. И вот, после обедни идёт колокольный перезвон – это образ спокойной, праздничной, воскресной Москвы. Дальше, в конце первой картины звучит набатный звон – началась война. Такой же набатный звон есть в финале, когда мои герои, находясь в загородной усадьбе, видят зарево московского пожара. Здесь это – обобщённый образ пылающей Москвы и страдающей России. Звучит церковное песнопение у хора, которое героиня своими сольными репликами окрашивает в лирико-драматические тона: «Москва горит, это сердце моё горит!», а потом к этому добавляется и колокольный звон. В общем, музыкальный образ Москвы – это сочетание колокольности, церковных песнопений, архаики – ведь город древний – и драматического накала, связанного с народной любовью к Москве и трагическими судьбами героев.

– Расскажите теперь о ваших учениках. Вы с 1977 года ведёте класс композиции в МССМШ имени Гнесиных, где среди ваших воспитанников – ныне видные музыканты.

– Среди тех людей, кого я считаю очень талантливыми и яркими музыкантами, назвал бы Антона Прищепу. Он, ещё будучи моим учеником, стал победителем I конкурса композиторов имени Скрябина, где участвовали студенты и аспиранты консерваторий России, Белоруссии и Украины. После меня он учился у К.Е. Волкова, который его «шлифовал» и делал уже настоящего профессионала с широким охватом жанров и стилей, помог овладеть оркестровкой.

С 11-летнего возраста у меня учился известный ныне митрополит Иларион



Вступительное слово митрополита Илариона к оратории В. Довганя



Владимир Довгань, Алексей Немзер и Алексей Пузаков

(Алфеев). Он был очень талантливым учеником и окончил МССМШ имени Гнесиных по специальности «композиция» с яркой, самобытной дипломной программой. Некоторые сочинения этой программы звучат и сейчас. Так, например, оркестрованный автором вокальный цикл «Песни о смерти» на стихи Ф. Гарсиа Лорки с большим успехом был недавно исполнен в Большом зале Московской консерватории.

Два года у меня занимался Даниил Трифонов, пианист, победитель последнего конкурса имени Чайковского. За два года он написал три больших сочинения: цикл фортепианных прелюдий, трёхчастный фортепианный концерт и одночастную симфоническую пьесу. Он единственный из моих учеников, кто будучи ещё старшеклассником, писал настоящие симфонические партитуры, хотя он не проходил курс оркестровки, а просто обладал поразительным симфоническим чутьём, и всё, чему я его учил – схватывал «на лету». Он сразу приносил партитуру, написанную почти без ошибок, на уровне студента 3-го курса консерватории! Человек он необыкновенно талантливый, но, к сожалению, заниматься композицией не хватает времени. Конечно, в первую очередь он – пианист-виртуоз, но у меня есть надежды на него и как на композитора, вопрос в том, хватит ли ему сил и времени для систематических занятий.

– Владимир Борисович, беседа с вами, я даже не заметил, как пролетело время, и стрелки часов уже приближаются к полночи. Скажите, пожалуйста, несколько заключительных, самых главных слов для наших читателей, а может быть, и для потомков.

– Музыка всегда создавалась и сейчас должна создаваться для людей, должна идти от сердца к сердцу, от души к душе. Независимо от того, каким языком она написана, она должна быть наполнена теми чувствами и мыслями, которые волнуют самого автора, и которые могут волновать его современников. Музыка должна быть наполнена любовью, чувством добра и красоты, исходящих от автора. Если у автора этих чувств нет, то ничего хорошего не выйдет, какую бы изощрённую технику он ни использовал. Но если человек обладает только этими чувствами, не овладев композиторским ремеслом, то тоже ничего хорошего не получится, и в лучшем случае это будет приятная любительская музыка. Поэтому важно сочетание высокого профессионализма, мастерства, постоянного поиска, работы фантазии с опорой на духовность и нравственное начало.

Беседовал **Никита Сайкович**