



Н. КАРЕТНИКОВ

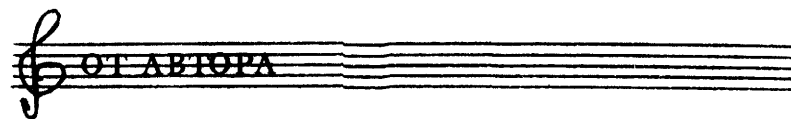
# ТЕМЫ С ВАРИАЦИЯМИ



Союз кинематографистов СССР  
Всесоюзное творческо-производственное  
объединение  
«Киномцентр»  
Москва, 1990

Послесловие А. Кима

Художник С. Лифатов



Всегда был убежден, что композиторы должны писать только музыку, и считал для себя совершенно невозможным сочинять что-либо «прозоподобное». Однажды мне было предложено составить небольшие воспоминания о Г. Г. Нейгаузе.

Отдавая составителю сборника свой материал, я вдруг понял, что написал, собственно, рассказ.

Разнообразнейшие люди, с которыми приходилось общаться, и события, в которых приходилось участвовать, показались мне чрезвычайно интересными, важными и даже необходимыми для феноменологии времени. Каким-то образом я запоминал детали происходившего и все, что говорилось. К счастью, эпизоды, связанные с такими людьми, как М. В. Юдина, В. Я. Шебалин, Г. Г. Нейгауз, Я. Б. Зельдович, А. А. Галич или А. Г. Габричевский, не делают мои писания полностью схожими со щербатовским «О повреждении нравов в России».

При чтении моих новелл может создаться впечатление, что я один находился в том исключительном положении, которое описываю. В том же положении находились и мои дорогие товарищи — С. Губайдуллина, А. Пярт, А. Шнитке, В. Сильвестров. Думаю, что я имею право писать только о том, что пережил сам, или о том, чему был свидетелем. Я не придумал ни единого слова.

© Н. Н. Каретников, 1990 г.

© С. Лифатов, оформление, 1990

Бабка была строга. Однажды, будучи в некотором подпитии, Шаляпин в сцене Галицкого с Ярославной, видимо, для сценической достоверности, начал хватать ее «за грудки». Она, видимо, для еще большей достоверности и в соответствии с драматургией «Князя Игоря», прогнала его со сцены серией звонких пощечин. Публика ликовала. После спектакля он пришел извиняться.

Так вот, бабка была строга. Посему то, что она построила в Коктебеле большую двухэтажную виллу в пятидесяти метрах от дома М. Волошина, предопределило долголетнюю вендетту. — бабкины представления о «хорошем» тоне напрочь отвергались буйной волошинской «командой».

Важная персона — Мария Адриановна Дейша-Сионицкая, заслуженная артистка императорских театров, — предложила коктебельской «мэрии» выставить на всех углах и перекрестках оповещающие указатели: «В Лягушачью бухту», «В Янышары», «На северный перевал», «На южный перевал», «В Судака», «В Феодосию» и т. п.

Перенести подобное надругательство над естеством пейзажа было невозможно, и Волошин с друзьями за одну ночь выдернули из земли и уничтожили все указатели. Бабка подавала на него в суд, и это судебное дело тянулось, к общему удовольствию коктебельчан, лет восемь — почти до революции.

В этой комаринной войне были свои победы и поражения: суд постановлял указатели восстанавливать, но «волошинцы» вновь их за ночь уничтожали. Были и свои перебежчики: А. Н. Толстой прибыл в Коктебель первый раз по бабкиному приглашению, однако он не смог долго выдержать строгие нравы виллы «Адриана» и быстро «перебежал» в дом Волошина. Все отношения между враждующими «кланами» были разорваны.

Однако к тому времени, когда я приехал в Коктебель впервые после последней войны и решил явиться в волошинский дом, бывшие распри были уже окончательно забыты. Я вошел и заявил, что «я внук Дейши-Сионицкой». Мария Степановна Волошина приняла меня совершенно по-дружески, представила проживавшим в доме и, самое главное, разрешила работать в громадной волошинской библиотеке. Несколько лет, до тех пор, пока Мария Степановна не начала плохо видеть (а это позволило кому-то утащить некоторые предметы и книги из мастерской Волошина), я каждое лето имел возможность читать литературу, в те времена абсолютно недоступную.



М. А. Дейша-Сионицкая в роли Ярославны в опере А. П. Бородин «Князь Игорь»



В начале тридцатых мой отец, не имея ни материальных возможностей, ни интереса содержать в Крыму огромный дом, передал его ОСОАВИАХИМу. Дом превратился в базу авиационистов и вошел в историю отечественной авиации как вилла «Адриана». Здесь занимались авиационизмом многие наши ученые знаменитости — к примеру, Королев и Раушенбах. Наконец сам Коктебель переименовали в Планерское. В 70-х годах базу выстроили уже на новом месте — на Столовой горе, и, к моему изумлению, в двух ее новых постройках повторили самый характерный архитектурный мотив виллы «Адриана»: каждый корпус завершался открытой полуротондой с колоннами.

Однажды в Москве в разговоре с начальником коктебельской планерной базы я упомянул, что был у бабки на ее вилле.

«Вы внук Дейши-Сионицкой! — вскричал он. — Да вы для нас самый дорогой гость!» И он настоятельно пригласил меня со всей семьей приехать летом в Коктебель на планерный аэродром, где нам предоставят отдельный домик.

Так и было. Мы чудесно прожили на Столовой горе месяц, и в конце пребывания в полуторжественной обстановке малень-

Группа солистов Большого театра.  
Крайний слева — Л. Собинов,  
справа — Ф. Шаляпин,

беседующий  
с М. А. Дейшей-Сионицкой.  
В центре — Ц. Кюи



Вилла «Адриана» в Коктебеле.  
1931 г.  
Кладбище в Коктебеле. Надгробие  
с раскрытой книгой — могила  
М. А. Дейши-Сионицкой. Высокий  
крест с накрытием — могила  
Е. О. Волошиной, матери поэта.

На фоне кустов — крест на  
могиле А. Г. Габричевского  
и Н. А. Северцевой. 1988 г.



М. П. Сухова и Н. Г. Каретников —  
родители автора. 1929 г.



кого планерного музея, рядом с фотографией бабкиной виллы мне был вручен диплом «Почетного планериста» и медаль «50-летие планерного спорта в СССР».

А ведь у меня с детства болезнь «боязни высоты» и более чем на два метра я над землей подняться не могу.

## ДОМАШНИЙ КОНЦЕРТ

Отец пересказал мне с бабкиных слов еще одну историю про Шаляпина.

В самом начале десятых годов после очередной премьеры в Большом театре ее участники получили приглашение на небольшой «домашний» концерт к какому-то московскому миллионеру — не то к Мамонтову, не то к Морозову. Шаляпин единственный из всех потребовал за выступление деньги. Концерт состоялся, но после того, как Шаляпин отпел, к нему приблизился лакей, державший в одной руке серебряное блюдо с пятьюстами рублями, а в другой шаляпинскую шубу. Федору Ивановичу пришлось удалиться.

На аэродроме планерной базы  
в Коктебеле

## НАЧИНАЕТСЯ ЛИ ТЕАТР С ВЕШАЛКИ?

Осуществление программы моего культурного развития родители начали с посещения «Синей птицы» во МХАТе. Меня, трехлетнего, обрядили в восхитительную матросочку, причесали, пригласили и повели в театр.

Восторгу не было предела. Я полностью уверовал в реальность происходящего, и все было хорошо до тех пор, пока не началась сцена «Царство Ночи».

Я окаменел от ужаса, когда почти в полной темноте по воздуху начали носиться белые мочалки, а потом медленно и страшно на сцену восшествовали гигантские полотнища-духи с белыми же ведрами на головах, плававших под самым потолком. Но главный кошмар начался в тот момент, когда из люка, на фоне красного зари, под крики и грохот битвы стала выкарабкиваться Война — огромный рыцарский шлем с опущенным забралом и железные рыцарские перчатки, которые совершали какие-то механические, мертвые движения, — и весь этот ужас двинулся на меня.

Я завопил благим матом и... описался... Позор!.. Позор!

На следующий год, как я ни плакал, ни просил, ни умолял родителей, они вновь потащили меня на «Синюю птицу». Уже зная, что ждет меня в сцене «Царство Ночи», я предусмотрительно спрятался под стул, но страшные звуки, воображение и реакция зала все равно привели меня к уже известному преступлению.

И так повторялось из года в год.

В семилетнем возрасте, уже понимая, что Война меня не дождется, я решил перед действием, в котором была сцена «Ночи», отправиться в туалет, чтобы на всякий случай обезопасить себя от нежелательных последствий. Таким образом, я только на пятом походе во МХАТ посетил это заведение, ибо в предыдущие разы обходился без него.

То, что я там увидел, превзошло все иные сильные потрясения, испытанные мною в храме Мельпомены: в прозрачном сумраке обозначилась длинная («наверное, шестиметровая»), высотой почти в рост человека стена из черного мрамора с белыми и золотыми прожилками. В ней были для счастья потребителей выточены неглубокие, плавные ниши. Сверху по всей стене совершенно ровно стекала из неведомых отверстий вода, и при этом она была освещена рядом несильных лампочек, спрятанных под козырек так, что источники света как бы не существовали. Стена таинственно мерцала, поблескивала, переливалась и нежно журчала.

Это был рай.

Здесь священнодействовали.

Было даже как-то греховно производить с ней те манипуляции, для которых она, собственно, и была предназначена. Однако дог превыше всего! Теперь я уже был готов к претерпеванию кошмаров, поджидавших, чтобы наброситься на меня, в «Царстве Ночи». Я вновь дрожал от страха, но на этот раз даже не спрятался под стул.

Худшее началось потом.

На следующую ночь я проснулся в мокрой постельке. Мне приснилось, что я вошел в этот самый удивительный на свете мхатовский туалет: прозрачный сумрак, мерцающий мрамор и тихое бормотание струй убеждали, что я попал туда, куда надо. Я пристроился к одной из выточенных ниш и начал совершать... Но, о ужас! Почувствовал, что все почему-то льется не на стену, а на меня...

Унижение и позор!

На следующую ночь повторилось то же самое... И на следующую тоже. Ребенок заболел.

Меня бесконечно таскали по разным московским медицинским светилам. Они давали длинные рекомендации и кучи всяких лекарств. Ничто не помогало! Бедные родители пришли в состояние полного отчаяния. Наконец я сам сообразил, в чем дело. Два дня ходил и упорно повторял себе: если я подхожу к этой проклятой стене, значит, я сплю... Надо проснуться, надо проснуться, надо проснуться.

На следующие две ночи стена опять мне снилась, но я смог вовремя пробудить себя. На третью ночь она не появилась.

Так вот, я вас спрашиваю: с вешалки ли начинается театр?!

## 9. ЧТО МОЖЕТ ПРОИЗОЙТИ ОТ ОБЫКНОВЕННОГО ДОМА

В ЦМШ я попал «по благу» — в то время мой отец был «небольшим» начальником в Московском управлении культуры.

В сентябре 1942 года меня определили в виолончельный класс.

Началась ужасная жизнь — мой слух уже вполне сложился, но пальцы мне не подчинялись, и я извлекал из инструмента только фальшивые звуки.

Все мои помыслы были направлены на то, как бы разбить проклятую бандуру, но так, чтобы никто не подумал, что это сделано нарочно. Я ходил и легонько поколачивал ею по углам домов, водосточным трубам, заборам и трамвайным

поручням. Иногда предприятие удавалось, и, пока инструмент чинили, я несколько дней не издавал на нем кошачьих воплей.

Виолончель висела над моей головой, как топор палача. Мое положение в классе тоже было ужасным. Рядом со мной за партами сидели ученики, относительно которых ни у кого не было сомнений — они почти все станут лауреатами. Они действительно здорово играли, и я понимал, что сижу среди них не по праву, нервничал, дергался; во мне начал развиваться жуткий комплекс неполноценности.

Чтобы как-то компенсировать этот комплекс, я шумел и хулиганил на уроках и на переменах — за это меня часто таскали к грозной директрисе и иногда даже исключали из школы на несколько дней.

Однако дома я импровизировал на фортепиано. У нас до сих пор стоит «Бехштейн», подаренный моей бабке еще в конце прошлого века владельцем фирмы. Он был «самоигральным»: при нажатии на клавишу раздавался звук удивительной красоты. Можно было просто слушать этот звук. Я сживал за инструментом, перебирая одни и те же минорные трезвучия и перенося их при этом из октавы в октаву. Потом из этих трезвучий возникла последовательность аккордов, имевшая элементарный музыкальный смысл, — ее я и слушал в собственном исполнении по многу раз.

Однажды мама, уверенная (как и многие матери) в величайших способностях своего дитяти, тихонько подошла ко мне в момент такого музицирования и с надеждой и поблострастием спросила:

— Что это ты играешь, Коленька?

Я очень важно посмотрел на нее и гордо ответил:

— Это мое сочинение.

— А как оно называется?

Мои аккорды состояли из трезвучий, и поэтому название обнаружилось само собой:

— «Три богатыря».

Случай этот был тут же мной забыт.

Затем произошло событие, которое решительно изменило весь ход моей жизни.

Очередной раз пребывая в состоянии шутовской взнервленности, я сбежал по школьной лестнице, чтобы выскочить на улицу. В этот момент из междверного пространства вывалился огромный дворницкий лом и со всего маху зацепил мне по ноге. Боль была страшная. Я упал. Пальцы ноги мгновенно посинели, и меня быстро отправили домой на автомобиле. Я залег в постель на неделю.

На третий день от начала инвалидности меня посетила



школьная докторша. Про нее было известно, что обо всех событиях и разговорах, происходящих в школе, она информирует директрису.

Докторша полюбовалась моими распухшими пальцами, что-то предписала, а затем мама увела ее на кухню. Оттуда слышались звуки оживленного разговора, но слова были неразличимы.

Затем докторша удалилась.

И этому случаю я не придал никакого значения.

Когда я вновь появился в ЦМШ, то на первой же перемене был вызван к директрисе.

Пока шел к кабинету, мучительно старался вспомнить, что бы такое, повлекшее за собой вызов «на ковер», я мог сотворить?

Но на сей раз вместо разъяренного тигра на меня взирал совершеннейший Сахар Медович. Я поздоровался. Директриса, кротно улыбаясь, смотрела на меня и не отвечала. Я переминался с ноги на ногу.

— Коленька! — начала она сладчайшим голосом. — Ты, говорят, сочиняешь музыку?

Я продолжал переминаться, решительно не зная, что отвечать. На всякий случай я что-то длинно промычал...

— Так ты сочиняешь или не сочиняешь музыку? — так же нежно переспросила она, и я как-то сразу понял, о чем моя мама и докторша разговаривали на кухне.

Виолончель над моей головой начала вдруг быстро подниматься вверх и уменьшаться в размерах, но я вспомнил о «Трех богатырях», и она зависла на месте.

Нужно было срочно поворачивать ситуацию в свою пользу. Я промычал что-то неопределенное.

— Ну так вот, — продолжала директриса, — в следующий четверг, утром, ты должен прийти в директорский класс консерватории к Виссариону Яковлевичу Шебалину.

Виолончель над моей головой вновь начала уменьшаться.

— И ты должен принести ему свои сочинения.

Виолончель остановилась и начала опускаться, ибо я четко сознавал, что с таким сочинением, как «Три богатыря», не смог бы явиться даже к самому себе.

Однако очередным мычанием изобразил понимание требуемого, попятился к двери и выскользнул из кабинета.

Наконец нашелся способ избавиться от проклятого ящика, который я должен был каждый день с отвращением перепиливать!

Я испытывал великие муки, истекал потом и проклинал несчастную виолончель. Она все эти три дня постоянно менялась в размерах — в зависимости от моих успехов.

Наконец мне удалось сочинить шестнадцать тактов «Лунной сонаты» в до мажоре (а не в до диэз миноре, как у Бетховена). Сочинительство завершилось в среду вечером. Назавтра следовало идти к Шебалину...

## ПЕРВЫЙ УРОК

Осенью 1942 года я явился в «директорский» класс Московской консерватории, имея в композиторском портфеле 16 тактов «Лунной сонаты» в до мажоре с русской мелодией в басу. На месте Шебалина я сильно усомнился бы в возможностях двенадцатилетнего абитуриента, но Виссарион Яковлевич разглядел в этих 16-ти тактах нечто, давшее ему возможность принять меня в свой класс. Прием был завершен диалогом, который я впоследствии часто вспоминал в подходящих случаях. Жаль, что этих случаев было слишком много!

Шебалин. Ну вот, мальчик, мы с тобой начнем заниматься... Ты не боишься?

Я непонимающе таращусь на Виссариона Яковлевича и, на всякий случай, молчу.

Видишь ли, я обязан тебя кое о чем предупредить. Сей-



В. Я. Шебалин и Н. Каретников  
в директорском кабинете  
Московской консерватории. 1944 г.



час ты будешь заниматься со мной в ЦМШ, потом, даст бог, в Консерватории, и все будет хорошо и спокойно. Но когда мы расстанемся, и ты, оставшись один, захочешь писать музыку так, как ты сам считаешь нужным, я повторяю — так, как ты сам считаешь нужным, то должен быть готов к тому, что тебя будут упорно и жестоко бить. Поэтому я еще раз спрашиваю — ты не боишься?

Я (дрожащим от испуга голосом, очень тихо). Не-е-ет. Шебалин. Ну ладно... (Обращаясь к одному из учеников.) Передай мне с полки «Маленькую сюиту» Бородина... Начнем...

Он был суровым педагогом, крайне скупым на похвалы и очень язвительным в отрицательных оценках. Для работ учеников оценок было две: первая — «Это выбросить», вторая — «Это возможно». Была еще третья, самая страшная: «Это музыка из Нарпита». Заработать «Это возможно» было маленьким праздником. Только в тридцать лет я услышал от Виссариона Яковлевича: «Это музыка, я доволен». Позднее он все же нашел, что в этом сочинении можно было улучшить.

Для меня Шебалин жив. Часто перед тем, как совершить какой-либо поступок, я думаю — что бы он сказал об этом



Н. Каретников. 1948 г.

## ПОЭЗА

На письменном столе отца (теперь он был парторгом большого министерства) обнаруживаю документ нижеследующего содержания и вида:

Протокол общего собрания коллектива Министерства высшего и среднего образования СССР, посвященное Международному женскому дню 8 марта.

**ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВУЮЩИЙ:** Товарищи! Разрешите общее собрание, посвященное Международному женскому дню 8 марта, считать открытым. (Аплодисменты.) Слово для выдвижения президиума предоставляется тов. ... (Аплодисменты.)  
(Аплодисменты.)

**ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВУЮЩИЙ:** Разрешите ваши аплодисменты считать за одобрение состава президиума. (Аплодисменты.) Прошу членов президиума занять свои места. (Аплодисменты.) Слово для выдвижения почетного президиума предоставляется тов. ... (Аплодисменты.)  
(Аплодисменты.)

**ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВУЮЩИЙ:** Разрешите ваши аплодисменты считать за одобрение состава почетного президиума. (Аплодисменты.) Слово для доклада о Международном женском дне 8 марта имеет тов. ... (Аплодисменты.)  
(Аплодисменты.)

**ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВУЮЩИЙ:** Разрешите ваши аплодисменты считать за одобрение доклада. (Аплодисменты.) Слово для оглашения приветственной телеграммы товарищу Сталину от нашего собрания

предоставляется тов. ...  
(Бурные аплодисменты.)  
(Бурные аплодисменты.)

**ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВУЮЩИЙ:** Разрешите ваши аплодисменты считать за одобрение приветственной телеграммы. (Долгие, несмолкающие аплодисменты, переходящие в овацию. Все встают. В зале слышны возгласы: «Ура! Да здравствует советский народ! Да здравствует Великий Сталин!»)

**ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВУЮЩИЙ:** Разрешите собрание, посвященное Международному женскому дню 8 марта, считать закрытым. (Аплодисменты.)

От руки: Утверждаю. (Подпись неразборчива).

Я обнаружил эту бумагу 1 марта 1947 года.

## ВРЕМЯ БЫЛО ТАКОЕ...

Он появился в моей жизни как раз тогда, когда мне было му-чительно необходимо какое-то мужское руководство. К шестнадцати годам в голове моей образовался невероятный хаос из-за огромного количества прочитанных книг. Я набирал книги в четырех библиотеках и, чтобы получать редких или запрещенных в то время авторов, занимался в этих библиотеках всякой черной работой. Чтение мое не имело даже признаков какой-либо системы, и прочитанное находилось в вопиющем противоречии с действительностью. Отец помочь мне не мог, а к Шебалину, учившему меня писать музыку, я еще не решался подступиться с этими своими проблемами.

Константин Исаев — известный тогда киносценарист — поселился в нашем доме в 1947 году, и я случайно с ним познакомился во дворе, где он иногда степенно прогуливал огромного пуделя. Что-то во мне его заинтересовало, и он разрешил заходить к нему.

Постепенно визиты мои участились, я стал бывать у него почти каждый день и приходил в любое время. Приходил я

тогда, когда у Исаевых бывали гости, и познакомился у них со многими тогдашними знаменитостями: Пырьевым, Блейманом, Столпером и, наконец, с Галичем. С последним спустя двадцать лет мы стали друзьями.

Иногда я присутствовал при трапезе, при каких-то светских визитах, иногда часами наблюдал за игрой Исаева, Столпера и Пырьева в преферанс. Это было весьма интересно: Исаев и Пырьев старались доказать Столперу, что он играть в преферанс не умеет, однако тот все время выигрывал.

Как только возникала возможность, мы с Константином Федоровичем разговаривали. Я задавал сотни вопросов о жизни, литературе, об искусствах, политике, истории, о женщинах (что было уж совсем важно, так как мои представления о них носили совершенно книжный характер), — о чем только мне не хотелось узнать! Исаев внимательно и терпеливо отвечал на все вопросы, многое рассказывал и объяснял. Он смог в значительной мере разобрать и как-то систематизировать мои литературные и историологические завалы и еще достаточно скудные жизненные впечатления.

Наши отношения постепенно стали почти родственными, и однажды, когда мы втроем шли по улице, его жена сказала: «Как хорошо, Кот! У нас ведь нет детей, а Колька нам как сын, да уже и большой, и симфонии пишет!»

Так продолжалось семь лет!

Потом я женился и ушел из дома. Мои визиты к ним стали редкими, но если я появлялся, меня встречали по-прежнему — ласково и любовно.

В 1955 году меня познакомили со сценаристом и переводчиком Н. Д. Оттенем, о существовании которого я до того и не подозревал. Однако в момент рукопожатия он, шевеля от возбуждения длинным тонким хоботом и издавая мелко-бесовское хихиканье, вдруг переспросил:

— Вы Коля Каретников?! А-а-а... Вы тот молодой человек, о котором мне рассказывал Кот Исаев! А знаете, почему вас в этом доме так долго терпели — ведь вы очень им мешали! Они уверены, что вас к ним приставило МГБ!

Годы отношений сложились в короткую вспышку, она расколола мне мозг, я упал и потерял сознание...

Подтверждение тому, что Оттен не солгал, я получил в 1966-м, когда один из мосфильмовских режиссеров захотел показать мне музыку к своей ленте. Он работал в объединении Пырьева. Но Пырьев категорически запретил ему работать со мной. Мы оба были озадачены: худруки никогда не вмешивались, да и теперь не вмешиваются в выбор режиссером композитора.

Сейчас, вспомнив рассказанную историю, я все понял. У Пырьева было много недостатков, но одно его достоинство мне точно известно — он ненавидел стукачей!

## ЧЕТВЕРТАЯ ГЛАВА

На мой вопрос о том, как он относится к марксистской философии, Александр Георгиевич Габричевский ответил: «Главным пунктом в этой теории является утверждение, что материя первична, а сознание вторично. Это просто голое, как факт, утверждение. На чем же здесь можно строить философию?..»

Генрих Густавович Нейгауз, почитатель Гегеля, Канта, Шопенгауэра и Ницше, выйдя из аудитории после первой лекции по марксизму (посещать курс лекций по этому предмету обязали тогда всех консерваторских профессоров), всплескивал руками от восторга и восклицал: «Это невероятно! Это потрясающе интересно! Ничего подобного не мог себе представить!» После второй лекции он вышел вполне спокойно и заявил: «Да, это интересно...» Выйдя после третьей, он развел руками и смущенно сообщил: «Позвольте, но ведь это же все одно и то же!» Он всегда умудрялся говорить то, что думал.

Что же должна была пережить моя бедная мама (окончившая четыре класса церковно-приходской школы и полгода учившаяся в консерватории), когда в возрасте 60-ти лет ее обязали сдавать марксизм. Она работала в вокально-драматической части МХАТа.

Для зачета ей было предложено осветить четвертую (философскую) главу «Краткого курса истории ВКПб».

Она готовилась к изучению материала как к празднику: вечером, завершив дневные дела, она надела выходное платье, села за стол в аккуратно прибранной кухне спиной к двери, раскрыла книгу и приготовилась учиться. Я наблюдал за происходящим через дверное стекло. Полгода назад я уже сдавал «Краткий курс» в первый раз.

Мама прочитала вслух первую фразу:

— Что дает марксистское мировоззрение члену коммунистической партии? — и попробовала осмыслить, прочитав ее еще раз, громче: — Что дает марксистское мировоззрение члену коммунистической партии?

По тому, как это было повторено, стало ясно, что слова не складываются для нее в какой-либо смысл. Она повторила фразу медленнее и еще громче, с ударениями на каждом слове:

— Что даёт марксистское мировоззрение члену коммунистической партии?!

Смысл фразы не прояснился... Тогда она прочитала еще громче, но на этот раз быстро: «Что дает марксистское мировоззрение члену коммунистической партии?!» — Результат тот же...

Мама в отчаянии обхватила голову руками и после паузы вновь тихо произнесла:

— Что дает марксистское мировоззрение члену коммунистической партии?

Она замерла, потом положила обессиленные руки на стол, посмотрела куда-то вверх и спросила у самой себя или, быть может, у Бога:

— А правда!.. А что дает марксистское мировоззрение члену коммунистической партии?!

Я был больше не в состоянии видеть эти муки.

На следующий день она вернулась из театра в счастливом возбуждении:

— Сдала! Сдала! — повторяла она и от радости не находила себе места.

— Но, мамочка, как же ты сдала, ведь ты не могла запомнить даже первую фразу?!

— Очень просто! Они дали мне книгу, и я прочитала им один абзац — так и сдала!

## УЧЕБНЫЙ ПРОЦЕСС

Войдя в аудиторию, доцент поставил на пюпитр партитуру 4-й симфонии Малера, открыл ее на первой странице и произнес:

— Вот, товарищи, австрийский композитор Малер. Родился в 1860, умер в 1911 году. Был главным дирижером оперы в Праге, Гамбурге и Вене. В Вене же был главным дирижером оркестра филармонии. Написал 10 симфоний и 5 вокально-симфонических циклов. Композитор этот — реакционный, буржуазный и статичный. — Доцент закрыл партитуру и отложил ее в сторону. — Теперь перейдем к Рихарду Штраусу...

Так в 1951 году мы «прошли» Малера.

## СКЕРЦО

Осенью 1951 года В. Я. Шебалина вернули в консерваторию. Весной 1952-го один из его учеников написал «Скерцо». Это событие было подобно взрыву фугаса. Композиторско-музы-

коведческо-консерваторская общественность пришла в возбуждение.

Как! Через каких-нибудь четыре года после постановления «Об опере В. Мурадели «Великая дружба» студент (!!) осмелился создать музыкальную композицию, в которой имели место несколько раз повторенные (на одном месте) септимы\*. Архисмелость — по мнению одних, и преступление — по мнению других.

Страсти кипели. «Научное студенческое общество» провело по этому поводу бурную дискуссию. Наверное, с неделю ни о чем другом не говорили. Создатель «Скерцо» спокойно и мужественно нес бремя славы и с особой лихостью, имея на физиономии значительную мину, выколачивал на различных клавиатурах эти свои септимы.

Постепенно волны, поднятые событием, начали опадать, и все как будто успокоилось.

Через месяц по факультету неожиданно пронесся слух, что в консерватории заседает специальная комиссия, прибывшая из Союза композиторов. На собеседование вызывали только учеников Шебалина. Секретарь факультета, зазвав в деканат, настоятельно предложила мне сей же момент направиться в соответствующую аудиторию. Перед дверью стояла очередь, и, помнится, я встал в нее предпоследним, после Пахмутовой. Виновник событий был допрошен первым и уже отпущен. Никто из прошедших процедуру, выходя из аудитории, ничего не рассказывал. Почему? — узнавали позже, индивидуально.

Я вошел. За столом сидели двое: одного я знал — недавний выпускник консерватории, композитор Кирилл Молчанов; другой — толстый человек, попыхивавший трубкой, — был мне неизвестен.

Поздоровались и вежливо предложили сесть перед столом.

Кирилл Молчанов, с которым мы были «на ты», когда он еще доучивался в консерватории, томно склонив голову набок и медленно, то поднимая, то опуская огромные прекрасные ресницы, тихо задавал вопросы проникновенным голосом:

— Ваша фамилия и имя?..

Я ответил.

— Вы, кажется, занимаетесь в классе Шебалина?

— Да...

— Как занимается с вами Шебалин?

— Разбирает и правит наши сочинения, показывает и анализирует сочинения различных композиторов...

— А каких, не припомните?

\* Септима — диссонирующий интервал.

— Глинка, Чайковский, Бородин, Мусоргский... — Почувствовав чрезмерную «благостность» этого списка, я, якобы поразмыслив, добавил, чуть акцентируя фамилию: — А недавно нам был показан Дебюсси...

— И что же?

— Что — что же?

— Как он вам понравился?

— Да ничего... Ничего особенного... Так... есть отдельные полезные приемы.

Наступила оценочная пауза. За дело взялся толстяк с трубкой.

— А как Шебалин занимается с автором известного вам «Скерцо»?

— Так же, как и со всеми, — бывает очень требователен и строг, что вообще ему свойственно.

— А какую музыку он ему показывает?

— Да ту же, что и всем. — Я повторил список, но уже без Дебюсси.

Информация вновь породила оценочную паузу. Опять спрашивал Молчанов:

— А как вы относитесь к этому «Скерцо»?

— Да спокойно. Вполне веселая, жизнерадостная музыка. Септимы, по-моему, очень комичные. Мне помнится, что Виссарион Яковлевич еще половину их поснимал.

Опять оценка.

— Хорошо... Вы можете идти... Вы сами, должно быть, понимаете, что о нашей беседе нигде и никому не нужно рассказывать.

— Да-да, конечно, понимаю. До свидания.

— До свидания, и попросите зайти следующего.

Ни Виссариона Яковлевича, ни его ученика из консерватории не удалили. По-видимому, все сообразили, как следовало тогда отвечать. Мы очень любили Шебалина, а ведь он нам показывал и Малера, и Стравинского...

## НЕЛОЮБОНЕССКАЯ ВОЙНА

На первый вопрос я как-то ответил.

Вторым вопросом значилось: «Марксизм-ленинизм о войнах».

Я бойко отгитараторил известную формулировку:

— Войны бывают справедливые и несправедливые, захватнические и национально-освободительные, империалистические и гражданские.

— Так... — Молодой и очень резвый экзаменатор удовлетво-

ренно посмотрел на меня и попросил: — А теперь раскройте эти положения.

Я смутился, решительно не зная, что тут можно было раскрывать. Положения изложенной формулировки были, на мой взгляд, совершенно самодостаточны и не требовали никакого раскрытия. Я мучительно искал выхода, но вдруг мне забрезжил некий свет.

— А вот взгляд древних на войну резко отличался от взгляда на нее марксизма-ленинизма, — медленно проговорил я, еще не уверенный, что нащупал путь к спасению.

— Так-так, — живо произнес экзаменатор и, явно заинтересованный тем, как я буду выкручиваться, даже придвинулся ко мне вместе со стулом, чтобы чего не упустить.

— Например, древние греки...

— Ну-ну! — подбодрил он меня, слегка улыбаясь.

— Так вот, древние греки... — и я не менее получаю пере-сказывал ему «Историю Пелопоннесской войны» Фукидида, особенно напирая на ужасы, которые испытали бедные древние греки во время чумы в Афинах.

Наконец я иссяк.

— Мерзавец! — На его лице легко прочитывалось удовольствие. — Давай зачетку...

## РАССКАЗ СО СЛОВ ПОСТРАДАВШЕГО

А в Союзе композиторов композиторы пишут друг на друга доносы на нотной бумаге...

И. Ильф. «Записные книжки»

1952 год. По консерваторскому коридору идет студент (ныне достаточно известный композитор) и несет в руках две партитуры Стравинского. Эти партитуры видит другой студент (ныне очень известный композитор). Он немедленно бежит в партбюро и докладывает: «Там по коридору идет такой-то, и у него в руках ноты Стравинского!»

Подозреваемый немедленно изловлен, уличен в преступлении и только чудо спасает его от изгнания из консерватории.

В тот же день, по окончании занятий, пострадавший изловил доносителя во дворе консерватории, сунул его головой в сугроб на том месте, где ныне высится порхающий (не по своей вине) П. И. Чайковский, и, нанося удары кулаками по вые и ногам по заду, приговаривал:

— Будешь доносить, сука?!

И тот из сугроба вопил:

— Буду! Буду!

И не обманул!

## НАЧАЛОСЬ...

Огромная трапезная церковь Новодевичьего монастыря была почти пуста. На клиросе тихонько пели две старушки, да еще две или три молились перед Царскими вратами. Я забрел сюда из любопытства.

Служил совсем еще молодой священник, худенький, невзрачный, как-то легко переламывавшийся в поясе, когда отдавал поклоны перед алтарем. Двигался он очень мягко, пластично, но вместе с тем вовсе не быстро. Войдя в храм, я сразу его заметил. Свечей было мало, скудный вечерний свет церковных окон не рассеивал сумрака огромной трапезной, но взгляд мой уже был крепко схвачен обликом этого человека.

Никогда не видел я такого молодого священника. По мере того, как я отстаивал службу, его священство начинало казаться мне все более и более диким. Как?! В середине XX века, в самом передовом в мире государстве, где всем давно известно, что бога нет, никакого Христа не было, что все это поповские выдумки для неграмотных старух, — молодой человек идет служить уходящей идеологии — явно же не бескорыстно, а если бескорыстно, то он или безумец или вовсе убогий! У меня, гордо шагнувшего в самостоятельность, полного уверенности в собственном прекрасном будущем, автора уже двух симфоний и разных других музЫк, комсорга Московского союза композиторов, это вызвало гнев и желание одернуть, поправить сбившегося с пути, крикнуть ему: «Брось это все! Уходи, беги отсюда! Здесь не место молодым! Там, вне церкви, тебя ждет истинно светлое будущее!»

Я подошел ближе к амвону и уперся взглядом в его худую, чуть сгорбленную спину. Я слушал службу и чего-то ждал... Где-то на уровне живота во мне зародился зуд — зуд желания вмешаться, что-то спрашивать, навязывать свою волю и что-то менять, обязательно менять. Но повода ко всему этому не было и, наверное, не могло быть.

В какой-то момент службы священник начал обход церкви. Он останавливался перед каждой иконой, бил земные поклоны и по нескольку раз взмахивал кадилом.

Меня осенило: пока он обходит огромную церковь, я выберу подходящую икону, встану перед ней таким образом, что он не сможет меня обойти, и посмотрю ему прямо в глаза —

только так я смогу напасть на него, смутить, тем самым возторжествовать и призвать к сомнению.

Слева от алтаря висел большой образ Николы Мирликийского. Я встал спиной к иконе — мои голова и грудь оказались как раз на уровне головы и груди святого — и начал ждать. Миновать меня было невозможно.

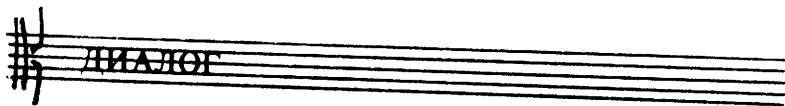
Он приблизился. Он, конечно, давно меня заметил, и я заволновался, когда почувствовал, что наши силовые линии вступили в соприкосновение. Я ждал... Время необычайно замедлилось.

Наконец я увидел перед собой его глаза — цвета вылинявшего василька. Несколько секунд он смотрел мне в лицо совершенно спокойно, тихо. Затем в его глазах промелькнуло выражение едва заметной мгновенной боли и тут же исчезло, его взгляд опять был светел.

Полностью отстраненно от меня, точно так же, как перед другими образами, он положил земной поклон, дважды взмахнул кадилом и отошел к соседней иконе. В том, как он опустил голову перед поклоном, в том, каким был весь его облик, когда он переходил к следующему образу, было такое глубокое, чистое, истинное смирение, о существовании которого я никогда до того не имел и не мог иметь ни малейшего понятия.

Краска мучительного стыда залила мое лицо. Мне хотелось избавиться от себя самого и всех моих громко и пусто гремевших побуждений.

С той поры прошло тридцать лет. Иногда я вспоминаю его, этого молодого священника, и благодарю за первый урок. Потом были и другие, но от этого, первого, началось обучение души.



Александр Васильевич Гаук. Народный артист РСФСР, профессор, главный дирижер Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио. Сейчас трудно говорить о том, как подобный дирижер — он совершенно не мог удержать в памяти правильные темпы сочинений, которые ему предстояло исполнить, — мог быть главным дирижером, но он, однако, был им. Это обстоятельство и послужило причиной моей с ним первой встречи.

Осенью 1955 года была исполнена очень случайно и небрежно моя 2-я симфония, и я, естественно, захотел, чтобы ее сыграли нормально. Чтобы это стало возможным в Большом

оркестре радио, мне было предложено явиться к Гауку домой и продемонстрировать запись состоявшегося исполнения. В условленный день я появился в его квартире на улице Горького, держа под мышкой партитуру и ленту с записью.

Главной частью в моей симфонии был огромный, черно-трагический траурный марш. Он и послужил предлогом для нижеприводимого диалога в вопросо-ответной форме.

После того как отзвучала последняя нота, установилась длительная пауза, в которой Александр Васильевич внимательно разглядывал то мою личность, то партитуру.

Затем раздался голос:

— Тебе сколько лет?

— Двадцать шесть, Александр Васильевич.

Пауза.

— Ты комсомолец?

— Да, я комсорг Московского союза композиторов.

Пауза.

— У тебя родители живы?

— Слава богу, Александр Васильевич, живы.

Без паузы:

— У тебя, говорят, жена красивая?

— Это правда, очень.

Пауза.

— Ты здоров?

— Бог миловал, вроде здоров.

Пауза.

Высоким и напряженным голосом:

— Ты сыт, обут, одет?

— Да все вроде бы в порядке, Александр Васильевич.

Почти кричит:

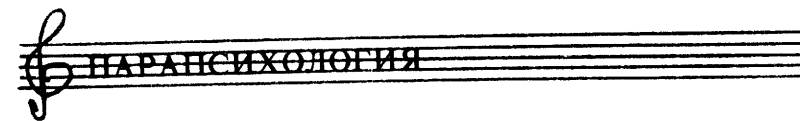
— Так какого же черта ты хоронишь?!

Тягостная пауза.

Все было ясно. Я молча собрал пленку и партитуру и направился к двери. Но чувствуя, что не могу оставить поле боя, вовсе не попытавшись хоть как-то пискнуть, все же задержался в дверях и спросил:

— А «право на трагедию»?

— Нет у тебя такого права! Пошел вон!!!



На веранде исаевской дачи И. Пырьев и К. Исаев играют в шахматы. Раздается звонок. Мы с Исаевым видим, что около калитки стоит известная актриса, недавно снявшаяся в исаев-

ском фильме. Пырьев сидит спиной к забору и видеть ее не может. Однако он, не отрываясь от шахматных фигур, злобно цедит сквозь зубы: «Небось за новыми ролями приехала, сука!»

Исаев встает и идет открывать калитку. Пырьев сидит, не меняя позы. Когда актриса проходит половину пути между калиткой и верандой, Пырьев быстро выскакивает на крыльцо, становится на четвереньки, скачет к актрисе и, описывая вокруг нее круг, звонко облаивает. Затем, также по-собачьи, скачет к веранде и вновь усаживается за шахматы, будто ничего и не произошло.

По сию пору не понимаю — как он опознал ее спиной!

## НОВЫЙ ГОД

Николай Маркович Эммануэль был великий ценитель женской красоты. Только этим могу объяснить мое с женой присутствие в компании академиков. Я был среди них единственным, не удостоенным этого титула. Академиков было человек шесть.

Встретили Новый, 1956 год.

Отыграли в шарады.

В пятом часу утра, когда дамы отправились пить кофе и покурить, академики начали некий разговор, основной смысл которого был мне по меньшей мере странен. Это ведь академики нашей, советской, Академии наук, и поэтому увлеченные мною намеки на «высший разум» требовали объяснения. Мне мерещилось при моем сугубо материалистическом воспитании, что происходит какая-то мистификация, и я не мог представить себе, что она совершается ради моей скромной персоны. Я, естественно, только слушал и старался ничего не пропустить. Однако в паузе все же осмелился сказать:

— Простите, ради бога, что я вмешиваюсь, но то, о чем вы сейчас говорили, кажется мне по меньшей мере странным. Не могут ли мне быть даны хоть какие-нибудь разъяснения?..

Они начали переглядываться. Н. Н. Семенов встал из-за стола и начал описывать круги вокруг всей сидящей компании...

— Ну, кто будет говорить? — спросил Николай Маркович, и все они вновь молча переглянулись.

Наконец Эммануэль кивнул Якову Борисовичу Зельдовичу: «Давай, ты объясни ему, у тебя, пожалуй, лучше получится».

Они вновь немного попереглядывались.

— Молодой человек, — начал Зельдович, — для того, что-

бы разъяснить вам суть нашего разговора, я должен задать вам несколько вопросов.

Я всем своим видом показал готовность отвечать.

— Во-первых, знаете ли вы, что такое «красное смещение»?

По счастью, я это знал, так как лет пять занимался любительской астрономией.

— Очень хорошо, — сказал Зельдович, — мне будет легче объяснять... Тогда скажите, известна ли вам модель «нестационарной Вселенной», предложенная Фридманом?

Я ответил, что известна.

— Совсем хорошо, — продолжил Яков Борисович, — так вот: оказалось, что векторы «красного смещения» у всех наблюдаемых нами галактик указывают на единый центр Вселенной, от которого они удаляются... Когда в область неба, на которую указывали эти векторы, были направлены астрономические инструменты, оказалось, что в этом центре очень много новообразований. Это значит, что там мы наблюдаем молодые галактики, состоящие из голубых звезд... Это вам понятно?

Я сказал, что понятно.

— И как только они образовались, они начинают расходиться, как и все прочие. Но самое главное заключается в том, что в этом центре нет необходимого количества вещества — ни в форме материи, ни в форме энергии — для того, чтобы эти новообразования появились!..

— А что же там? — смущенно спросил я, чувствуя себя крайне некомфортно.

— А вы сами не догадываетесь?

Я растерянно оглядывал прекрасные лица этих людей. Они были спокойны и сосредоточены. Семенов вдруг остановился и заухмылялся в усы:

— Идиоты! Морочите человеку голову! — И потом мне: — Не верь этим дуракам!

Я оглядел лица остальных: они не изменились. Только некоторые чуть кивнули мне, подтверждая то, что было мне только что открыто.

## ИНТУИЦИЯ

В 1956 году мы должны были посетить вечерний прием, устраиваемый одним из главных московских театральных режиссеров.

Пока я завязывал галстук, жена неожиданно сказала мне:



— Сегодня там будет один из начальников отдела искусств МК партии. Мы с ним учились на одном курсе в Вахтанговском. Я знаю, что это за человек, и прошу тебя ни в какие «особые» разговоры не влезать.

— Постараюсь вообще помолчать, — ответил я.

Начальник оказался весьма элегантным и даже красивым. В застолье он сидел напротив жены, и она, на правах однокурсницы, завела с ним вполне светскую беседу. Все было мило и благопристойно.

Я сидел молча и тихонько ковырял вилок свою шпроту. Беседа перешла к впервые после огромного перерыва (с 30-х годов) напечатанному Ремарку. Начальник распелся соловьем в его адрес: закатывал глаза, прищелкивал пальцами и выражал сладостный восторг. Я продолжал ковырять шпроту...

Жена неожиданно заявила ему, что Ремарк вторичен, а вот Хемингуэй — это действительно!.. Начальник отвечал, она настаивала... Спор начал переходить в нагретую фазу.

Спорящие настаивали каждый на своем, и начальник постепенно начал наливаясь краской гнева: ему возражали, а он к этому не привык. Жена ничего не замечала и самозабвенно прославляла Хемингуэя (он в то время еще не был вновь легализован).

Дальше — больше. Начальник довольно резко повысил тон.

Я продолжал ковырять шпроту с таким видом, будто меня здесь и не было...

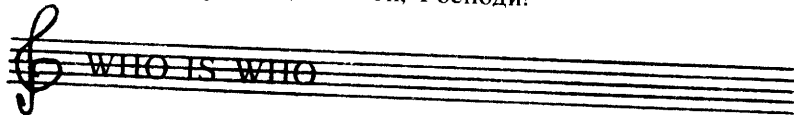
Вдруг он, накалившись докрасна и сверкая взором, протянул в мою сторону обличающий палец и грозно зарычал:

— А вот эти!! Эти вообще предпочитают всякие гнутые проволоочки!! (Он имел в виду абстракционизм.)

Вилка выпала из моей руки. Я замер с открытым ртом, из которого еще торчал шпротный хвостик.

Это же надо! Я промолчал весь вечер, а он все равно почувствовал врага!

Воистину, чудны дела твои, Господи!



В Большом зале консерватории при большом стечении народов давали 4-ю симфонию Кабалевого.

С детства привык я уважать это имя. Когда перечислялись фамилии главных советских композиторов, после Прокофье-

ва, Шостаковича и Мясковского называлась его фамилия — четвертой. К этому времени его музыка мне уже вполне осознанно не нравилась, а сам он как человек начал казаться подозрительным.

Итак, исполняли его 4-ю симфонию. Музыка была обычной, кабалевско-советской. Несколько обращала на себя внимание только третья часть — траурная. Играли хорошо — после четырех полных репетиций. Мою 2-ю играли с одной. (Кабалевский слышал ее за 8 месяцев до своей премьеры и разнес за отсутствие у меня «права на трагедию»).

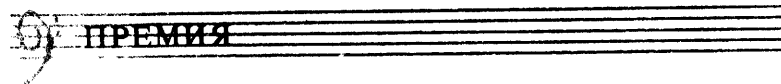
Я сидел, слушал и злился.

После исполнения, несколько успокоившись и, видимо, под воздействием своих детских рефлексов, я решил все же пойти поздравить его.

Когда изрядная толпа отпоздравлялась и он на какой-то момент остался в одиночестве, я подошел к нему: «Поздравляю вас, Дмитрий Борисович...» — и ничего более к этому не прибавил. Он внимательно посмотрел на меня и все понял: он ведь умный.

Народный артист СССР, доктор музыковедения, член Академии педагогических наук, секретарь Союза композиторов СССР, орденоси, лауреат Сталинских премий, будущий лауреат Ленинской, будущий Герой Социалистического Труда, будущий председатель жюри конкурса имени самого себя «На лучшее исполнение своих собственных произведений» и будущий «Лучший музыкальный друг детей» неожиданно склонился к моему уху и тихо произнес: «А что, Коленька, музыка-то говенная?..» — и, задержавшись на мгновение, отошел.

Мне стало страшно.



Весной 1957-го Министерство культуры объявило конкурс «под девизом» на сочинение обязательной «конкурсной» фортепианной пьесы для первого конкурса им. П. И. Чайковского.

Я получил первую премию, гонорар, и впоследствии пьеса была напечатана.

На конкурсе играли пьесу Д. Б. Кабалевого.

## И МЫ УЧАСТВУЕМ В МЕЖДУНАРОДНОЙ ЖИЗНИ

Лето 1957 года. Жуткая жара.

Присутствую в Малом театре на репетиции первого драматического спектакля с моей музыкой.

В пустом зрительном зале, в центральном проходе партера, за режиссерским столиком священнодействует режиссер-постановщик. На сцене, на длинном пандусе, одетый в толстый ватник (действие пьесы происходит зимой) скучает совсем еще юный Никита Подгорный. Пот струится по его лицу. Репетиция тянется вяло и нудно.

Движимый любопытством, я спустился под сцену и обнаружил там огромный барабан, на котором, по-видимому, изображают театральный гром. Я начал на нем потихоньку наигрывать, наслаждаясь неслышанным звуком, — звук самых больших оркестровых барабанов не шел ни в какое сравнение со звуком этого гиганта.

Это мое занятие было прервано мощным жестким ударом, и вслед ему раздался душераздирающий вопль. Решив, что наверху произошло какое-то несчастье, я мгновенно выскочил на сцену и услышал:

— Подонок!! Мерзавец!! Недоносок!!

А затем увидел, как в глубине партера режиссер поднял над головой свой столик и с очередным воплем вдребезги разбил его об пол, после чего, держась за сердце, удалился в фойе.

Никита продолжал сидеть на пандусе с меланхолическим выражением лица.

— Ты что ему сказал? Чего он так взорвался? — спросил я, подходя к Подгорному. Он тихо и слегка удивленно ответил:

— Понимаешь, я всю ночь не спал. Машка орала, и я то совал ей водичку, то менял пеленки. Только часа в четыре заснул... А ты знаешь, что сегодня в Москву приехал афганский вице-король?.. Живу я около Центрального телеграфа... Так вот, в пять утра меня разбудил управдом и поинтересовался, не пойду ли я встречать и приветствовать афганского вице-короля? Ну, я его послал... И я всю репетицию хотел выяснить у нашего режиссера, не ходил ли он приветствовать афганского вице-короля, наконец спросил, и ты видел, как странно он отреагировал?..

## ГЛАВНЫЙ ИНТЕРПРЕТАТОР И. С. БАХА

Иногда дверь мне открывал сам Самуил Евгеньевич Фейнберг, и трижды за несколько лет повторялась такая сцена: я снимаю и вешаю пальто, Самуил Евгеньевич выжидает, пока я завершу эти действия, затем, несколько глумливо улыбаясь и слегка почесывая элегантнейшую свою эспаньолку, задает вопрос:

— А что, Коля, не появился ли у нас какой-либо новый Марутаев?

Вопрос представляется мне крайне некорректным, так как я убежден — Марутаев настолько уникален, что новый Марутаев будет уже как бы и не Марутаевым. Посему уверенно отвечаю, что «нет, не появился»...

Самуил Евгеньевич, несколько огорченный, молчит. Затем, оправившись от удара, задает мне тест на совершенно иную тему:

— Интересно, как бы вы разрешили такую задачу... Представьте себе: Бах, Вагнер и вы плывете в одной лодке, и лодка вдруг начинает тонуть. Чтобы спастись, кто-то должен быть выброшен в воду. Кого бы выбросили вы?

Ни секунды не раздумывая, говорю:

— Я бы выбросился сам.

— А по правде, вы по правде скажите.

— Я бы выбросился сам.

— Нет-нет! Я вас серьезно спрашиваю!

— Я бы выбросился сам!

— По условиям задачи самому прыгать нельзя!

— Я бы выбросился сам!!

Самуил Евгеньевич некоторое время грустит, а затем, вновь почесывая эспаньолку, задумчиво произносит:

— А вот я бы выбросил... Баха. — И в ответ на мой изумленно-вопрошающий взор, продолжает: — А есть ли у вас гарантия, что в соседней кирхе не сидел такой же гениальный органист?

## ОБИДА

Мнения А. Г. Габричевского о явлениях истории, искусства или об отдельных людях всегда обладали, несмотря на их краткость, удивительной полнотой, естественностью взгляда и всегда давали читателю или собеседнику возможность свободно размышлять далее. Он ничего никогда не навязывал

(это при его-то огромном авторитете и уникальном человеческом обаянии) и всегда, я подчеркиваю, всегда бывал неувязимо объективен.

Поэтому я мгновенно насторожился, когда однажды разговор коснулся Б. Л. Пастернака и я услышал в словах и интонациях А. Г. нескрываемое пренебрежение. В это время Б. Л. был уже не просто великий русский поэт, но и национальный герой. Пренебрежительные ноты требовали объяснения, и я прямо спросил А. Г. о его отношении к Пастернаку.

— Пастернак — дачный поэт, — категорически заявил А. Г.

— Но почему??!

— Разве ты не обратил внимания на то, что самые его лучшие стихи о том, как он едет на дачу или как он возвращается с дачи...

Эти стихи Пастернака действительно прекрасны, но ведь не важнее и не лучше всего остального. Слова А. Г. своей пристрастностью резко отличались от всего, что я когда-либо от него слышал. Он произнес их даже несколько агрессивно. Это было уж вовсе удивительно, и мне стало необходимым до конца выяснить, откуда такой гнев и пренебрежение. Я осторожно задал еще один-два вопроса.

— А этот его роман! Этот «Доктор Живаго»? Ты ведь



А. Г. Габричевский, 1966 г.

знаешь меня, знаешь Гарри\*, ты видел у нас в доме многих людей моего поколения. Можешь ты представить себе, чтобы кто-нибудь из этих людей, или я, или Гарри велн бы себя таким вздорным образом, как этот пресловутый доктор Живаго?! А ведь это все о нас! Разве ты не понимаешь, что я, я сам — доктор Живаго!! Вздор какой!!

Он почти кричал...

## ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ

А. Г. Габричевский начал маленькую домашнюю лекцию о современной живописи со следующего сообщения:

— Во все времена, у всех народов живопись была «дыркой в стене». Когда в девятисот четырнадцатом году я пришел на выставку и увидел «Черный квадрат» Малевича, то понял, что «дырку» замуровали.

## ГЛАС ИЗБРАННЫХ

Показываю Д. Б. Кабалевскому свою 3-ю симфонию в фортепианном исполнении. Он в это время был еще и председателем Молодежной секции Союза московских композиторов.

Во время прослушивания с его стороны иногда слышались неодобрительные, с закрытым ртом, «у-гу», и я с изумлением обнаружил, что он не вовремя переворачивает листы моей довольно простой партитуры — опаздывает на 3-4 страницы.

Музыка закончилась.

— Коля!! Что это?!! Я не узнаю прежнего Каретникова!! Откуда эта мистическая полетность?!! (До сих пор гадаю, что он имел в виду.)

И далее в том же духе. Сплошь восклицания, все вне какой-либо логической аргументации.

Через два дня показал симфонию на собрании Молодежной секции. Кабалевский на сей раз отсутствовал.

Еще через день я был вызван к секретарю Союза композиторов СССР Владимиру Крюкову.

— Николай Николаевич! Стало известно, что вы написали новую симфонию, так вот, мы хотели бы с ней познакомиться.

\* Г. Г. Hays.

— А кто эти вы?

— Имеется в виду секретариат Союза композиторов СССР.

— А для чего вы захотели с ней познакомиться?

— Видите ли, стало известно, что ваше сочинение имеет, мягко говоря, несколько странное содержание и написано подозрительным языком. Так вот мы, все вместе, это и обсудим.

— Но зачем? Позавчера я показал симфонию на Молодежной секции и получил полное одобрение, а это vox populi\*!..

— Это не vox populi, это vox pobili\*\*!..

Явиться на секретариат я отказался.

Шел 1959 год. Симфония была исполнена на Радио только в 1970-м.

## КАКИМИ БЫВАЮТ ПОХОРОНЫ?

Вдоль дороги и примыкавших к ней улиц, от самого Переделкинского пруда, плотно стояли машины с московскими и дипломатическими номерами. Милиция бойко распоряжалась их размещением. Идти пешком пришлось, наверное, с километр.

На поле против дома Пастернака стояла огромная пяти-тысячная толпа и наших, и иностранцев. Не было слышно ни одного звука, кроме шороха шагов.

Во дворе людей было меньше, и начали попадаться знакомые лица. Из известных мне членов ССП я увидел только Илью Зверева. Потом мне сказали, что был Паустовский, но я не знал его в лицо. Недалеко от крыльца с низко опущенной головой стоял Нейгауз. Не здоровались.

Были едва слышны траурные звуки фортепиано: где-то в задних комнатах, сменяя друг друга, играли Рихтер и Юдина.

С крыльца спустился Борис Николаевич Ливанов, подошел к Нейгаузу и очень тихо сказал: «Ну вот, Генрих, осиротели мы...» Это была единственная фраза, которую я услышал за все эти долгие минуты. Продолжался шум шагов все новых и новых людей.

Я вошел в дом. В головах гроба — сыновья Женя и Леня, в ногах — Зинаида Николаевна. Вдоль стен неподвижно, молча стояли люди. Продолжала звучать музыка, она была хорошо слышна внутри дома. Так прошло около часа.

\* Глас народа (лат.).

\*\* Глас избранных (лат.).

Появился некий человек из похоронной команды Литфонда и скомандовал: «Выносите...»

Гроб подняли. Оказалось, что его невозможно вынести из комнаты. В горизонтальном положении он не разворачивался в узком простенке. Гроб начали осторожно поднимать в вертикальное положение, и Борис Леонидович как бы встал, чтоб в последний раз увидеть свое жилище. Все это происходило без единого слова.

Во дворе гроб подхватили десятки рук, теперь он остался на плечах только у сыновей, шедших впереди; рук же было так много, что все остальные могли нести его лишь на кончиках пальцев.

На дороге за воротами ждал литфондовский «погребальный» автобус. Его задние дверцы были открыты, и шофер жестами предложил поставить гроб внутрь, но несшие его, тоже жестами, отказались это сделать. Процессия двинулась, автобус ехал впереди до самого кладбища, и шофер время от времени предлагал все то же, но на него уже не обращали внимания.

Когда гроб проплывал мимо огромной толпы, слышалось только шелканье фотозатворов, да все то же шарканье многих тысяч ног по земле. Вспыхивали блицы — иностранцы поднимали над головами кино- и фотокамеры, тогда я это увидел впервые.

Становилось жарко.

Я поддерживал гроб в самом последнем ряду. В какой-то момент я почувствовал, что на меня сзади наваливается большое тяжелое тело, было слышно затрудненное хриплое дыхание. Повернув голову, я увидел лицо Льва Копелева (я знал, что он недавно перенес инфаркт). Не замечая ничего вокруг, Лева протягивал к гробу руку, стараясь к нему хоть как-то прикоснуться дрожащими пальцами, он весь будто перешел в эти пальцы.

Чтобы уступить ему место, мне пришлось буквально сесть на дорогу, так как пробиться в сторону не было возможности. Лева перешагнул через меня и мгновенно дотянулся до гроба, на его лице появилось какое-то успокоенное выражение.

Теперь я мог видеть все происходящее.

Основная масса людей шла по дороге, меньшая часть длинной вереницей тянулась прямо через поле. Это напоминало строки из «Августа» — при подходе к кладбищу они даже пробирались через ольшаник.

Вдоль длинного забора Дома творчества литераторов, только с внутренней его стороны, маячили лица «братьев писателей» и членов их семей. Никто из них не присоединился к похоронной процессии. Гроб опустили около вырытой на

склоне могилы. У ее верхнего конца встал Валентин Фердинандович Асмус и в той же, поражающей сознание, тишине начал надгробную речь. Эта речь известна. Он смог сказать в ней все, что надо было, наконец, произнести вслух.

После речи гроб почему-то сразу стали опускать в могилу. В какой-то странной спешке его положили головой вниз — в сторону склона.

Потом говорили многие, и почти все, вновь и вновь, читали «Август». Последним был молодой матрос в бушлате и тельняшке — он тоже читал «Август».

Когда расходились, то одни опять шли по дороге, а другие пересекали поле.

Больше всего меня потрясла и запомнилась навсегда тишина, скорбная, страшная тишина, наполненная дыханием тысяч людей и шумом тысяч медленно ступавших ног. Нигде и никогда я больше ее не слышал.

На другой день все это, но со значительно большими подробностями, я рассказал Михаилу Юрьевичу Блейману.

— Э-э... Колька! — сказал Михаил Юрьевич, глядя на меня умными, необыкновенно добрыми, слегка выпученными, как у старого барбоса, глазами. — Ты, наверное, заметил, что похороны человека очень часто находятся в зависимости от того, что он сотворил в прожитой им жизни... Вспомни похороны Сергея Прокофьева, вспомни, что Чехова везли через всю Германию в вагоне с устрицами, о похоронах Сталина я уже не говорю... Здесь есть жесткая закономерность, так что нечего удивляться похоронам Бориса Леонидовича... А ты ведь наверняка не знаешь похорон Зощенко?

Я подтвердил, что не знаю.

— А вот я тебе сейчас расскажу. (Далее я только повторяю то, что мне рассказал Блейман.) Гроб с телом Михаила Михайловича установили в Ленинградском доме литераторов. Траурный митинг открылся при огромном стечении народа, — и еще на улице стояли толпы. Первым на возвышение поднялся прекрасный ленинградский прозаик Леонид Борисов. Он начал: «Сегодня мы прощаемся с великим русским писателем!...» Но не успел он закончить фразу, как за его спиной возник председатель Ленинградского союза Александр Прокофьев, энергично столкнул Борисова с возвышения и провозгласил: «Нет! Покойный не был великим русским писателем. Он был только «известным!» Теперь уже Борисов столкнул Прокофьева с возвышения и вновь заявил, что «Сегодня мы хороним великого русского писателя!» Прокофьев опять его столкнул и опять утверждал: «Нет, покойный был только «известным» советским писателем!»

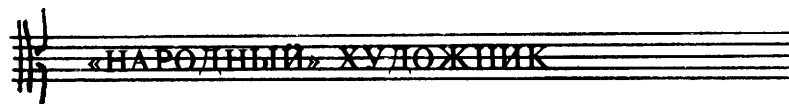
Это препирательство повторилось еще несколько раз.

Траурное настроение начало постепенно рассеиваться — происходящее слишком сильно напоминало какой-то, случайный Зощенко не написанный, рассказ.

Кое-как отговорили и тронулись на кладбище. Когда толпа провожающих приблизилась к могиле, то покойника рядом с ней не оказалось. Ждали час, потом другой... В начале третьего гроб с умершим наконец появился — его, как Пушкина, провезли какими-то задами.

На горку свежевырытой глины опять взобрался Леонид Борисов и заявил: «Сегодня мы прощаемся с великим русским писателем!» — и опять Александр Прокофьев столкнул его и утверждал, что писатель был только «известным советским»... Это продолжалось до тех пор, пока Борисов, поскользнувшись, не упал в разверзтую могилу. Его вытаскивали оттуда при помощи канатов, на которых обычно в могилу опускают гроб.

Веселья было предостаточно.



Стены двух смежных комнат были увешаны полотнами: сюжеты русской литературы, церкви и церквушки, портреты с огромными, совершенно одинаково прописанными слезниками и, наконец, убиенный царевич Димитрий, плавающий в лужице красненькой краски. Живопись была убогой.

Отсутствующего живописца замещала жена. Она исправно, как экскурсовод, отрабатывала накатанную программу.

Когда мы вошли, на диванчике уже сидели две бальзаковского возраста дамы и издавали восторженные вопли. Наши жены мгновенно включились в дамское камлание. На мольберте стоял написанный с применением коллажа портрет клоуна. Из магнитофона звучал «Клоун» Вертинского.

Мне эта живопись и представление очень быстро не понравились, и я ушел на маленькую кухню, где почему-то стояла большая мраморная ванна, сел на край этой ванны, закурил и стал ждать конца комедии.

Через какое-то время я услышал, что открывают входную дверь, и почти сразу в кухню влетел известный пианист, мой школьный друг.

— Ты видел! — заорал он. — Ты когда-нибудь что-либо подобное видел?!

— Видел многое и в сотни раз лучше.

— Да нет! Ты не понимаешь! Он ге-ний!! У нас ничего подобного нет!!

— Повторяю тебе, что есть, и несравнимо лучше.

Пианист озадаченно замолчал.

Появился хозяин дома. Дамы сейчас же окружили его, продолжая издавать восторженные вопли. Он, по-видимому, был большой знаток человеческих душ: узрев выражение моего лица, он мгновенно понял, что выяснять отношения нужно именно со мной. Не обращая внимания на визжащих дам, он, сквозь них, двинулся ко мне и, остановившись на не очень хорошем для контакта расстоянии, метрах эдак в двух, жестко спросил:

— А вам не понравилось?

— Нет, не понравилось.

— Все?!

— Все...

— Быть может, вы любите только абстракции?

— Почему же? Если реализм настоящий, то я люблю и его.

— А-а-а, так вы из тех типов, которые любят жену, любовницу, занимаются онанизмом и еще сожительствуют с чайником!!

— Думаю, что если все это кому-то нравится, пусть он это и любит.

Он, просверливая меня взглядом, медленно вынул из кармана никелированный кастет, надел на руку и начал, сжав кулак, его как бы внимательно разглядывать. Дамы восторженно заверещали:

— Ой, что это за красивенькая штучка?!

Он, не отвечая, продолжал разглядывать кастет.

— А ну, пойдем отсюда! — сказал я своим, и мы быстро ушли.

## ДОПОЛНЕНИЕ К «ИСТОРИИ КОСТЮМА»

В то время мужчины носили широкие брюки.

У обычных граждан эти брюки были хоть и некрасивы, но все же приличны. На функционерах и персонах, особо отмеченных «заслугами», брюки были в два раза шире и являлись как бы отличительными знаками некоей кастовой принадлежности.

Я пришел к А. Г. Габричевскому потрясенный, так как только что закончил чтение толстой папки его искусствоведческих статей, написанных решительно о всех видах изобразительных искусств, музыке и архитектуре. Особенно поразили и озадачили меня статьи по философии архитектуры — я не имел об этом предмете ни малейшего представления и, чтобы

что-то понять, перечитывал их по три-четыре раза. Я знал, что эта папка является, быть может, одной десятой того, что было им написано и, практически, не опубликовано.

Габричевский слушал выражение моих восторгов, и лицо его было мрачно. Когда я замолк, он сказал:

— Ты не можешь не понимать, что я на самом деле не реализовался.

— Как же так, Александр Георгиевич? Ведь все уже существует!

— Это всего-навсего папка с бумагой... Она может таковой и остаться!

— Уверен, что рано или поздно все ваши работы будут опубликованы!

— В это я не верю.

— Но вы же еще читали лекции в Академии архитектуры и в университете. У вас было много учеников, и то, что они от вас узнавали, не могло исчезнуть бесследно!

— Когда я читал лекции, я видел молодые прекрасные лица, и мне казалось, что они меня понимают... И все, что я старался им передать и объяснить, останется в них... Но проходил какой-нибудь десяток лет, иногда я встречал кого-нибудь из них на улице и вдруг с ужасом замечал, что на нем вот такие (он развел ладони) широкие брюки...

## ЛЕКАРСТВО ОТ ТИЩЕСЛАВИЯ

Прославленный оркестр Большого театра до постановки в шестьдесят первом году моего балета «Ванина Ванини» никогда не играл музыку, написанную с применением додекафонной системы.

Нервное напряжение возникло на первой же репетиции. Музыканты эту музыку не понимали и не принимали. Они растерянно крутили головами каждый раз, когда фразу продолжал не тот инструмент, который ее начал. Постепенно и у меня, и у них самих возникла уверенность, что это сочинение они чисто исполнить не смогут.

Ситуация требовала самозащиты, и, чтобы отвести от себя обвинение в профессиональной несостоятельности, оркестр принял решение, о котором меня в известность не поставили.

Когда из репетиционного зала перешли в зрительный, танцовщики сразу начали кричать со сцены, что им не слышна музыка, да и сам я, сидя в пустом партере, сразу услышал, что оркестр звучит так, будто его плотно обернули ватой. Следовало предположить, что я, наверное, разучился оркестровать,



Сцена из балета «Византизм».  
Большой театр, 1961 г.



а уж в этой партитуре наверняка сделал громадные просчеты.

После репетиции я забрал оркестровые партии домой и начал карандашом выписывать в них дубли.

На следующий день я не заметил каких-либо прибавлений в звучании оркестра и вновь забрал партии, чтобы выписывать дубли.

Оркестранты, зная, что я беру партии домой, вступили со мной в переписку. Чаще асаго они писали бранные или издевательские словеса в мой или моей музыки адрес, иногда патетические возгласы с сожалениями по поводу моей дальнейшей судьбы. В одной из партий был даже вклеен листок из отрывного календаря с портретиком П. И. Чайковского и его высказыванием: «Мелодия — душа музыки». На некоторые поправившиеся мне заявления я ответил.

Утром, на репетиции, я заранее встал около оркестровой ямы и наблюдал, как музыканты бегут от пюльта к пюльту, чтобы прочесть мои ответы, — мое присутствие их нисколько не смущало. В оркестре царил оживление, однако, когда они заиграли, звука у них не прибавилось. Я начал впадать в отчаяние.



Н. Касаткина, В. Василев  
и Н. Каретников после премьеры  
балета «Вяния Вянии», 1961 г.

Поступили сообщения о событиях, происходивших вне сцены и оркестровой ямы. Оркестранты ходили в дирекцию, звонили в Министерство культуры и в ЦК партии. Они требовали выяснить: «Кто он такой? Где и у кого он учился? И вообще, советский ли он человек?!»

В зрительном зале начали появляться лица из Союза композиторов, принадлежавшие к так называемому «руководству второго уровня». Они тихонько садились где-нибудь в стороне, слушали и удалялись до того, как репетиция заканчивалась.

Оркестранты, уже не скрывая от меня, говорили, что на приемном худсовете сделают все для того, чтобы мой балет не был принят. Особенно лютовали первые пульты первых скрипок — они ведь «оркестровая аристократия».

Оркестр звучал по-прежнему. Я опять брал партии домой, выписывал и выписывал дубли. Я вбивал в одну яму и струнные, и тромбоны, и дерево, но ни на сцене, ни в зрительном зале все равно ничего не было слышно. Из оркестровой ямы клубами поднималась ненависть.

На девятый день такого репетирования, во время перерыва, один из скрипачей, который учился со мною в ЦМШ, открыл мне, наконец, причину «незвучания» оркестра: «Наши устроили «итальянскую» забастовку. Сговорились все играть пианиссимо».

Когда А. Жюрайтис, дирижировавший моим балетом, продолжил репетицию, я подошел к нему со стороны партера, остановил музыку и все объяснил. Он развернулся к оркестру: «Если мне сейчас же не будет дано настоящее фортиссимо, я немедленно пишу докладную в дирекцию театра!» Он пока-зал вступление, и из оркестровой ямы раздался грохот. Я вновь остановил репетицию и, обращаясь к оркестру, прокричал: «Все ноты, написанные карандашом, не играть!»

Балет на сцене все услышал, и звучание в зале меня тоже устроило. Через три дня была назначена «генеральная».

За день до нее я позвонил Шостаковичу:

— Дмитрий Дмитриевич! Не будете ли вы завтра утром свободны явса на два или на три?

Шостакович ответил, что свободен. Я объяснил ситуацию.

— Очень прошу вас прийти и, если музыка вам понравится, защитить ее!

Д. Д. ответил:

— Я обязательно, обязательно, так сказать, приду и постараюсь сделать все, так сказать, все, что от меня будет зависеть!

Обычно в Большой театр на генеральные репетиции балетов приглашаются не занятые в спектакле артисты, ученики

балетной школы, пенсионеры, члены Союза композиторов, пресса.

На сей раз двери театра оказались заблокированными, перед входом в недоумении стояла толпа, а в пустом зрительном зале сидела небольшая группа представителей Министерства культуры, члены худсовета и несколько лиц «второго уровня» из Союза композиторов. Шостакович пришел.

Оркестр играл, как мог, — ошибались то в четных, то в нечетных тактах, иногда и в тех, и в других, но все же понять, какова музыка, было возможно.

Присутствующие отправились в директорский кабинет.

Когда я вошел, там уже сидели, подбоченясь, представители первых скрипок. На их лицах было выражение волков, собравшихся задрать ягненка.

Первое слово было предоставлено Шостаковичу.

Дмитрий Дмитриевич встал и сказал чистейшую ложь:

— Я поздравляю, так сказать, от всей души поздравляю оркестр Большого театра, который так блистательно, блистательно справился с этой труднейшей, так сказать, труднейшей партитурой!

Затем он объяснял присутствующим различные свойства моего симфонизма.

Дело было решено.

Руки скрипачей опустились вдоль боков, лица смешались, и все выступавшие вслед за Д. Д. не осмелились ему возражать. Балет разрешили к представлению.

Когда первое представление закончилось, из зрительного зала послышались бурные аплодисменты и крики «браво!».

Занавес поднимался раз за разом, и я выходил кланяться.

Легко представить себе мое состояние в эти минуты: мне тридцать лет, я вошел в Большой театр без протекции, без рекомендации Министерства культуры, выдержал тяжелейшую борьбу с оркестром и вот теперь выходил на поклоны в главном театре Советского Союза! Я победил! Партер, ярусы, ложи, огромная люстра, жители Парнаса, изображенные на потолке, прожектора, — все это рушилось на меня и переполняло тщеславной гордостью.

Отвешивая поклоны я, наконец, опустил взор долу и узрел оркестр... Они все, стоя, аплодировали, кто в ладоши, кто стуча по спинкам инструментов. Их развернуло, как флюгер.

И я понял, что успех ничего не стоит.

## СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

Эта штука посильнее, чем «Фауст» Гете.

И. Сталин

В конце летнего сезона выехать из Коктебеля можно, только воспользовавшись услугами экспедитора Дома творчества литераторов. Посему мы попали в вагон, буквально набитый членами Литфонда. Билеты были в разные купе, и я сначала помог устроиться жене. Мистика началась почти сразу. Войдя в ее купе после яркого южного солнца, я не очень различил людей, в нем находившихся. Однако после того, как записнул чемодан на багажную полку и повернулся спиной к двери, обнаружил перед собой высокого седовласого господина, одобрительно на меня взиравшего. Протянув в мою сторону огромную плоскую ладонь, напоминавшую ладонь Шаляпина в гриме Дона Базиллио, он представился низким басом:

— Князь Мещерский (или Мышецкий, или Лобанов-Ростовский, — я был настолько поражен, что не запомнил его фамилию, помню только, что из самых родовитых).

Я тоже представился. Безо всякой подготовки он продолжил:

— Скажите, вы сотрудничаете с большевиками?

Я промямлил нечто вроде: «Да иногда случается».

— А вот я сразу вступил в партию!... Я сразу понял, что иного не дано!

И он, ухватив за пиджак, мгновенно выволок меня в тамбур, где еще минут десять объяснял всю полезность предпринятой им акции. Практически ничего ему не ответив, я смог, наконец, вернуться в купе, где тоже оказалось интересно: его спутниками были две старушки, вначале показавшиеся мне ровесницами. На самом деле одна из них была его женой, другая тещей. У тещи на коленях возлежал огромный кот. (Общеизвестно, что где кот, там не без нечистой силы.) Обе дамы с живейшим интересом глядели в окно и иногда, указывая пальцем на нечто вонне, дуэтом восклицали:

— Ну, это-то земли Голицыных!.. А вот это уже наши!.. А это вроде бы Шереметьевых... или нет... это Куракиных?!.. А уж тут-то точно наши!

Решив, что с меня для начала достаточно, я отправился вселиваться в свое купе. На пороге я был встречен поблескиванием молотовско-бериевского пенсне, украшавшего переносицу нашего бывшего представителя в Организации Объединенных Наций, а ныне члена ССП. Его тихая супруга уже находилась на полке над ним. На другой нижней полке, под моим мес-

том, уютно расположилась Мариэтта Сергеевна Шагинян. Она, как обычно, беседуя, держала перед собственным носом слуховой аппарат, будто слушала самое себя. Я поздоровался, взобрался на свою полку, лег, раскрыл свое любимое в то время чтение (2-й том «Курса» Ключевского) и принялся с мстительным наслаждением в очередной раз перечитывать лекции про Ивана Грозного — характеристику правления и биографию. Так я читал некоторое время, не обращая внимания на разговор, журчавший на нижних нарах. Книга постепенно опустилась мне на живот, глаза начали слипаться, и я задремал под мирный перестук колес. Сколько продолжался сон — не знаю, но когда я вошел в полуфазу и вновь различил потолок купе, меня обеспокоил визгливый дискант старушки Шагинян:

— А я считаю, что он был гений, настоящий великий гений! И многие из нынешних этого совершенно не понимают, особенно молодые! Они вообще все фашисты! Они ничего не знают и не хотят знать! Конечно, и у него, как и у всякого человека, были некоторые заблуждения, но чего они стоят рядом с его великими делами!

— Да-да, вы правы, Мариэтта Сергеевна! Я совершенно с вами согласен! — раздался бархатистый баритон нашего бывшего представителя. — Действительно, молодые ничего не знают и не понимают. Конечно, у него случались отдельные ошибки, но большинство его действий были абсолютно замечательными. Как раз об этом я пишу сейчас в своей книге. Я во всем стараюсь быть объективным...

В моем полусонном мозгу случилась совершеннейшая аберрация; я все не мог взять в толк — о ком это они: об Иване или еще о ком. Меж тем старушка мирно продолжала:

— Когда я в свое время собиралась издавать мою книгу о Гете, то они там, в редакции, всячески заставляли меня вставить в текст его известное высказывание о «Фаусте» и «Девушке и смерти». Я считаю и тогда считала эту фразу как раз ошибочной, поэтому я отказалась вставить ее в книгу. И на большом редсовете в Издательстве академии покойный Вавилов, проходя мимо меня, наклонился и сказал: «Мариэтта Сергеевна, не упорствуйте! Они все равно эту фразу вставят!» И они... ее... вставили. А теперь, когда должно выйти повторное издание, они захотели ее выбросить! Но уж этого-то я ни за что не разрешу сделать.

Объект собеседования уточнился. Оно продолжалось все в том же панегирическом наклонении. Я чувствовал, что еще немного и я просто взорвусь от ярости. Не желая, чтоб это случилось, тихонько спустился с полки и начал надевать ботинки. Как раз в этот момент мое лицо оказалось прямо над микрофоном слухового аппарата.

— Вы уходите? — спросила старушка, протягивая мне микрофон прямо в рот. И тут бес меня попутал: вместо того, чтобы промолчать и удалиться, я не выдержал и, глядя ей прямо в очки, почти заорал сдавленным тенором:

— Я больше не могу этого слышать! Этот человек стоил нашей стране шестьдесят миллионов жизней!

Лишь я замолк, старушка мгновенно сделалась малиново-красной и дико заверещала:

— Фашист!! Фашист!! Негодяй!! Ступай сейчас же вон отсюда!! Вон!! Фашист!! Фаш... — Она начала захлебываться и как-то странно заводить глаза. Я счел за благо поскорее выскочить в коридор. Слава богу, оба ботинка уже были надеты.

Около самого купе, с выражением живейшего интереса на лице, стоял Илья Зверев, тут же спросивший: «Что это ты ей такое сказал, от чего она вопит на весь вагон?»

— Да понимаешь, они там Иосифа расхваливали, я не выдержал, сказал кое-что.

— Э-э-э, брось! Плюнь ты на нее и на ее Иосифа! Пойдем ко мне. У меня есть вареная курица. Утешишься, потом в шахматы поиграем.

Съели курицу, поиграли в шахматы... эдак провели часа три. Я затосковал, но потом все же вспомнил, что у меня билет на собственное место, и отправился в логово врага. Как только я открыл дверь, старушка мгновенно завелась:

— Фаш...! — начала она на высокой ноте, но, по-видимому, тоже сообразила, что у меня билет на верхнюю полку и в этом уже ничего не изменишь...

Я вскарабкался на место.

— Что он делает? — проскрипело внизу.

Вопрос был задан «бывшему представителю», который со своей ниже-диагональной позиции мог меня наблюдать. Тот ответил:

— Он лежит и улыбается.

Наступило молчание. Некоторое время слушали тишину. Наконец внизу вновь заскрипело:

— А я знаю этого молодого человека...

Она неоднократно встречала меня у Габричевских, а в более ранние годы много раз бывала на моих импровизированных концертах в волошинском доме; она всегда сидела в заднем ряду, протягивая слуховое устройство над головами впереди сидящих.

— Я его знаю. Когда я приеду в Москву, я обязательно пойду к Тихону Николаевичу Хренникову и расскажу, какие у него в Союзе молодые композиторы... и т. д. и т. п.

С моей стороны не следовало никакой реакции, и это посте-

пенно накалило старушку. Разъяренно пыхтя, она выскочила в коридор. Послышался бархатный баритон:

— Молодой человек, я понимаю ваш справедливый гнев, но надо все-таки отвечать за достоверность своих слов: скажите, откуда вы взяли цифру шестьдесят миллионов?!

— И вы, именно вы у меня об этом спрашиваете!! — вскричал я. — Это я должен был спросить у вас о ней!!

— Но все же из чего складывается подобная цифра? — успокоительно спросил «бывший представитель».

Тут меня понесло:

— Что ж, давайте считать. Коллективизация — двадцать миллионов, террор — еще двадцать миллионов, а война разве не двадцать миллионов?!

— Но почему же на его счет вы относите войну?!

— И это вы, вы у меня спрашиваете?!!

— Но все же?

— Да вам же куда более известно, почему и какое у этой войны было начало, как она продолжалась и какими методами была выиграна!..

Тот не пожелал говорить о войне и предпочел обсудить другую составляющую:

— Однако не все же сидевшие в лагерях погибли!

— Не все! Но в те десять, пятнадцать или двадцать лет, которые они там провели, они были мертвы и для своей страны и для самих себя. И ведь это миллионы отнюдь не дворников — это были Мандельштамы, Вавиловы и Мейерхольды! — Я дрожал от волнения.

— Однако согласитесь, что цифра, названная вами, немного преувеличена...

— Хорошо... пожалуйста, я готов уступить... Давайте скажем — пятьдесят миллионов, сорок миллионов... наконец, тридцать... Пусть будет один! Один невинно убитый человек — это вас успокоит?!

Однако он не подтвердил возможности успокоения по поводу убийства одного-единственного невинного человека. Разговор все более становился похожим на беседу двух глухих и вскоре иссяк. Я, наконец, смог вернуться в нормально-лежащее состояние из состояния висения вниз головой.

Появилась старушка. Оглядев пространство купе взором военачальника, оценивающего боевую позицию, она с порога спросила «бывшего представителя»:

— Ну, что он?

— Мы тут побеседовали с молодым человеком, и он признал, что в полемическом задоре несколько преувеличил цифру. Молодой человек признал также, что не все сидевшие в лагерях погибли...

— Ах-ха,— примирительно начала Мариэтта Сергеевна,— ну тогда я ему дам... компоту.

Через некоторое время около моей головы появилась банка, удерживаемая протянутой ввысь ладонью, а в ней компот, сваренный ее дочерью Мирелью. Было широко известно, что все, приготовленное Мирелью, изумительно вкусно. Банка, призывно покачиваясь, плавала вдоль моей полки, но я твердо решил, что ее «сталинского» компота есть не буду... Банка опустилась. Снизу опять донеслось уже знакомое скрипение про оскудение умов, молодежь, Хренникова и предстоящий поход к нему: «Я знаю этого молодого человека, я когда приеду...» Но все это уже потеряло энергию боя и, по-видимому, не было рассчитано на ответные действия...

Утром на московском вокзале Шагинян разговаривала в коридоре вагона со встречавшей ее внучкой. Я протискивался мимо них, держа в каждой руке по чемодану. Встречи было не избежать. Когда мое лицо поравнялось с микрофоном, старушка одарила меня сияющим взором (по-видимому, она за ночь сообразила, что вчерашняя баталия происходила не в 1951-м, а в 1961 году) и, поводя головой из стороны в сторону при каждом слове, шутливо пролаяла хриплым дискантом: «Гаф! Гаф! Гаф!»

На перроне княжеская фамилия, предводительствуемая котом, ожидала носильщика. Его сиятельство, протянув мне на прощание ладонь Дона Базилио, напутствовал оперным басом:

— Вступайте-вступайте!.. Не пожалеете!

## МАНЕЖ

Я увидел его издали. Он сидел на балконе второго этажа, чуть согбенный, тяжелым взглядом смотрел куда-то вниз и курил.

Не заходя в первый этаж, я поднялся по лестнице до уровня второго и перелез через перила на балкон.

Мы не виделись несколько месяцев, но он даже не улыбнулся здороваясь и сразу спросил: «Ну, что там было, рассказывай!» (Он сильно, по-дворянски, грассировал, часто в середине слов произносил «в» вместо «л».)

Два часа со всеми известными мне подробностями я рассказывал об утреннем визите в Манеж сильно взнервленного главы государства. О грубостях, плевках на полотна, обыскании непонравившихся или непонятных художников «пада-расами» и тому подобном.

Он слушал не перебивая, и только в особо поражающих случаях издавал свое любимое «Да ну-у-у!».

Я был огорчен еще и по собственным обстоятельствам: круги от этого посещения расходились широко и захлопывали форточки не только в изобразительном, но и в других искусствах. С надеждами надо было вновь расстаться неизвестно на какие сроки. Окончив рассказ, я спросил его:

— Объясните мне, как мы дошли до жизни такой?! Как это все вообще стало возможным?! Я задавал этот вопрос нескольким людям старшего поколения, которых вполне уважаю, и ни один не дал мне вразумительного ответа!

— Ну, голубчик, откуда же я знаю! Я, наверное, тоже не смогу ответить!

— Нет-нет! Я уверен, что вы, именно вы, сможете мне это объяснить!

— Ну хорошо... Дай я подумаю полторы минуты.

Он ненадолго задумался и затем медленно произнес:

— Я думаю, что история человечества есть прежде всего история культуры. Надеюсь, что и ты так думаешь... Мне совершенно неинтересно, разбил Рамзес Второй хеттов или не разбил, — меня интересуют египетские живопись, скульптура и лирическая поэзия. Мне абсолютно наплевать на походы Наполеона — меня интересуют Давид и Жерико. И если ты со мной согласен, то необходимо заявить следующее: в результате различных исторических коллизий, которые сейчас обсуждать не место и не время, случилось так, что наша страна лишилась культуры, а, следовательно, выпала из истории... А раз она выпала из истории, но все же существует, она исторический нонсенс. А если она исторический нонсенс, то здесь может произойти все что угодно...

## КТО ЕМУ ПОМОГАЕТ?

Четвертый час ночи. Я сижу в маленькой комнате в Юрмале. Изредка по дальней улице прошумит машина, да из соседнего номера иногда чуть доносятся голоса. Эти звуки только углубляют тишину и покой.

Мне хорошо, потому что я стараюсь восстановить в памяти этого удивительного, гениального человека, и сам процесс воспоминания того, как я воспринимал его в 32 года, делает меня счастливым.

Перед тем как Алов и Наумов предложили нам с женой познакомиться с ним, я успел дважды посмотреть «8 1/2»

и сразу понял, что впервые вижу фильм, равный великим образцам из других искусств.

Мою жену, хорошо говорившую по-французски, не пришлось уговаривать поработать переводчиком, но я просил своих режиссеров меня с ним не знакомить, так как совершенно не мог себе представить, что бы я смог ему сказать. Я хотел просто подышать с ним одним воздухом, разглядеть его и поснимать восьмимиллиметровой камерой. Снял я очень многое, но, к несчастью, не сам проявил пленку, а отдал ее в государственную кинолабораторию, и весь этот уникальный материал безвозвратно погиб. Помню, что на этой пленке рядом с ним должен был быть более всего С. Герасимов, смотревший на него влюбленными глазами, не отходившие от него Алов и Наумов и М. Хуциев, к которому он относился с нежностью, часто обнимал за плечи и называл Марленино.

Я видел, как он разговаривает, как слушает собеседника и на что обращает внимание. Очень хорошо помню его голову — голову римского императора — огромный черный глаз, большой правильный нос с горбинкой, мощный череп.

Он был идеальным слушателем. Он внимал словам собеседника с ангельским терпением, с неизменной, физически ощутимой доброжелательностью и при этом ни на мгновение не прекращал работать. Он не только слушал говорящего, но и тщательно его изучал: очень быстро рассматривал, и, видимо, запоминал лицо, жесты, детали одежды и манеру поведения.

Меня поразило и то, как точно он чувствовал, в какой момент и где находится Мазина. Он как бы водил ее спиной. Он мог беседовать с кем-то в углу комнаты, стоя лицом к стене, и если ему надо было обратиться к Мазине, то, произнося: «Джюльетта!», он разворачивался на совершенно точное количество градусов, чтобы ее увидеть, и в любой фестивальной толкотне и гомоне она тут же откликалась. Было заметно, что их отношения — отношения глубоко любящих людей.

Сейчас уже не помню, сколько международных премий он получил до Московского фестиваля — не то 270, не то 280, но, наблюдая ажиотаж, который всякий раз вызывало его появление на людях, он как-то сказал моей жене: «Мне так странно видеть всю эту суету и шум вокруг меня, я ведь так плохо учился в школе!» — у него как будто сохранился мне самому хорошо знакомый комплекс неполноценности двоечника.

Жена пересказала мне фрагмент из одного интервью Феллини, которое ей довелось переводить:

ВОПРОС: А как вы относитесь к Антониони?

ОТВЕТ: О-о-о! Это великий художник. Я с нетерпением ожидаю каждую новую его работу и не бываю разочарован. Я считаю, что мы делаем одно дело, но, думаю, что ему работать в два раза тяжелее, чем мне.

ВОПРОС: Но почему же?

ОТВЕТ: Потому что он работает один, а я вдвоем.

ВОПРОС: Вы имеете в виду Джульетту Мазину?

ОТВЕТ: О нет! Я имею в виду Бога!..

## ФЛОРЕНЦИЯ

В 1964 году из поездки по Италии возвратился бывший студент Габричевского.

Александр Георгиевич захотел услышать рассказ о флорентийских впечатлениях и попросил его приехать. В то время еще мало кто ездил за границу, и когда путешественник появился, в доме уже находились несколько близких Александру Георгиевичу людей, которые тоже хотели послушать рассказ.

Габричевский спросил:

— От какого места вы начали осмотр?

— Мы вылезли из автобуса за галереей Уффици.

— И куда вы пошли, к набережной Арно или от нее?

— Мы пошли от реки.

— Вы повернули налево, сделали шестьдесят шагов и вышли на площадь Синьории. Направо было Палаццо Веккьо, которое начинал строить Арнольфо ди Камбио, а перед ним «Давид» Микеланджело. Когда вы дошли до фонтана «Бьянконе» работы Амманати, вы повернули налево или направо?

— Мы пошли направо, — озадаченный рассказчик начал превращаться в слушателя.

— По узкой улочке вы дошли до Пьяцца ди Сан-Фиренце и увидели палаццо Барджелло. А вы имели возможность заходить куда-либо внутрь?

— Нет, у нас было время только для того, чтобы быстро пробежаться по улицам.

— Тогда тебе будет интересно узнать, что «Итальянский» дворик нашего Музея изящных искусств скопирован с внутреннего двора палаццо Барджелло. По площади Сан-Фиренце вы обогнули квартал с изящной колокольной Бадии и вас по короткой улице Алигьери подвели к дому Данте.

Александр Георгиевич был замечательный собеседник. Он всегда внимательно, не перебивая, слушал, когда ему что-либо говорили, и то, что сейчас он взял инициативу рассказа на себя, показалось присутствующим чем-то очень непривычным.

Бывший студент, подтверждая правильность маршрута, кивал головой.

— Вы прошли еще два квартала и, миновав здание музеев естественной истории, вышли на Пьяцца дель Дуомо к собору Санта-Мария дель Фьоре с куполом Брунеллески. Вы пошли вдоль собора налево, миновали его колокольню и, чуть отклонившись вправо, вышли к Баптистерию с его изумительными дверями Андреа Пизано и Гиберти. Потом, пройдя на запад еще квартал, вы остановились у капеллы Медичи...

Потрясенные, мы молчали.

Говорил он со значительно большими подробностями, чем я в состоянии вспомнить. Говорил как-то торопливо, словно опасался не успеть сказать все это; и так, квартал за кварталом, он провел нас по двухчасовому маршруту вокруг центра Флоренции, перевел по мосту Сан-Тринита на левый берег Арно, подвел ко дворцу Питти и через Понте Веккьо возвратил к галерее Уффици, где надо было садиться в автобус...

Александр Георгиевич на мгновение замолчал, потом продолжил:

— А ведь я никогда там не был... Я долго жил в Германии, был в Париже и Лондоне... Я думал, что всегда успею увидеть Италию. Не успел... И теперь уже не увижу.

Он опустил голову, и мне показалось, что глаза его полны слез.

## ГЕНРИХ НЕЙГАУЗ И «НОВАЯ ВЕНСКАЯ ШКОЛА»

Мне не повезло, я поздно узнал Генриха Густавовича — через два года после окончания консерватории.

В этом учебном заведении как-то так сложились нравы, что общение между различными факультетами почти не имело места, и занятия педагогов иных факультетов композиторами, как правило, не посещались.

Познакомился я с Генрихом Густавовичем 25-ти лет в кокетельском доме Габричевских. К сожалению, это знакомство не переросло в такие же дружеские, а с моей стороны почтительно-дружеские отношения, которые у меня случи-

лись с А. Г. Габричевским. По-видимому, возрастной барьер и поистине грандиозное почитание мною Нейгауза-музыканта сделали такие отношения невозможными. К тому же я легко представлял себе многих людей, которые, ни секунды не сомневаясь, поспешили бы вступить с Генрихом Густавовичем в такого рода отношения.

Задолго до этого, в 1950 году, я впервые, благодаря Нейгаузу, действительно почувствовал и понял, что такое истинно великий интерпретатор, конгениальный автору.

Я включил радио уже после объявления исполнителя — давали 32-ю сонату Бетховена — и был просто ошарашен с первых же звуков. Мне показалось, что так мог бы играть только сам автор: абсолютное понимание фразы, неожиданная интуитивная импulsаторика, совершеннейшее чувство продолженности составляющих и целого, абсолютное распределение динамических масс и точное видение постоянно варьируемого тематического материала делали это исполнение совершенно авторским. Ни секунды не чувствовалось то, что можно было бы назвать (как у шахматистов) домашними заготовками. Музыка рождалась здесь, на месте, в то



Г. Г. Нейгауз и А. Г. Габричевский  
на балконе дома  
А. Г. Габричевского в Коктебеле.  
1963 г.



Г. Г. Нейгауз в Коктебеле. 1963 г.



самое мгновение, когда исполнялась. Все вышеперечисленное говорило не только о фантастическом интеллекте, культуре, духовном и душевном богатстве, но прежде всего о свободе, свободе до конца, — и все это в Бетховене, который всегда представлялся мне самым сложным для интерпретации из всех существующих композиторов. Неоозможно было вообразить, что подобная интерпретация вообще вероятна!

Когда было объявлено, что сонату исполнял Генрих Густавович, мне стала понятна справедливость слов моего учителя В. Я. Шебалина, сказавшего однажды, что Нейгауз — самый великий интерпретатор двадцатого века. Я был потрясен, и, может быть, с этого момента стал отсчитывать свою жизнь как жизнь музыканта.

Теперь, через много лет, мне кажется, что к уровню Генриха Густавовича приближался (я подчеркиваю: как мне кажется) только Глен Гульд, у которого, однако, Бетховен так, как у Нейгауза, все же не получался.

Все эти соображения не имели бы смысла сообщать, если бы не некоторые не лишние юмора события, происшедшие летом не то 1963, не то 1964 года. Участвуя в них, я, сам того не ведая, быть может, не слишком эквивалентно, но отблагодарил Генриха Густавовича за ему самому не ведомую роль, сыгранную в моей жизни.

В те времена, уезжая в Коктебель, я увозил с собой в машине большой магнитофон и 40—45 часов музыкальных записей: Бах, Малер, Стравинский, Брамс, Шуберт (только в исполнении Фишера-Дискау), Вагнер. Магнитофон сразу же устанавливался в доме Габричевских, и здесь по вечерам все желающие из тех, кто бывал в этом доме, могли слушать привезенные записи. По утру за завтраком, при котором я имел честь присутствовать, происходило обсуждение будущей вечерней программы. Так было несколько лет подряд, но в том году, о котором идет речь, я впервые привез Веберна.

Как-то так случилось, что абсолютное большинство музыкантов старшего и среднего поколений не знало, да как будто и не хотело знать и понимать музыку «новых венцев». Тут сыграли роль и определенные исторические обстоятельства, и непривычность «нововенских» звучаний, и, наконец, полное отсутствие у нас какой бы то ни было традиции исполнения такого рода музыки. Я знал, что Генрих Густавович делал попытку (а отличие от почти всех музыкантов старшего поколения) проникнуть в этот мир, но в силу скверности характера Вергилия, им для того избранного, безрезультатно — Вергилий был высокомерен и нерадия.

В первое же утро по моем приезде произошло обсуждение вечерней музыкальной программы.

Габричевский:

— Что мы сегодня слушаем?

Я перечисляю названные фамилии композиторов и сочинения, дохожу до Веберна.

— Да ну-у! Это замечательно, а какие сочинения?

Я:

— Пять пьес для квартета и струнный квартет.

Нейгауз:

— Да, кстати, и я хотел бы это послушать. Мне пробовали кое-что объяснить, но из этого почему-то ничего не вышло.

Программа составлена, и вечером происходит концерт, в котором я играю роль магнитофонного техника, но вместе с тем все время наблюдаю за Габричевским и Нейгаузом, ибо то, как они слушали музыку, уже само по себе было особым, очень напряженным действием, а то, что потом говорилось, могло бы стать специальной школой, хотя говорилось очень скупое.

На сей раз, после выражения удовольствия по поводу Шуберта и Малера, со стороны Генриха Густавовича было сделано следующее заявление:

— Что бы ты, Саша, и вы, Коля, ни говорили, а все же ваш Веберн абсолютное г.!

Генрих Густавович презрительно сморщил нос и повторил последнее слово еще пару раз с различными интонациями.



Артур Рубинштейн посещает Г. Г. Нейгауза в больнице незадолго до его смерти. 1974 г.

Спорить с Нейгаузом ни у кого не хватило духу, да и было бессмысленно. Посему, еще раз помянув добрым словом Б. Вальтера и Фишера-Дискау, все тихо разошлись по домам.

На следующее утро опять было обсуждение вечерней программы, причем я, памятуя вчерашнюю реакцию на Веберна, о последнем и не заикался.

Однако после утверждения в программе все того же Малера и Стравинского Генрих Густавович неожиданно сказал:

— Коля, а мне все же хотелось бы еще раз послушать этого вашего Веберна, хоть он и г., я хотел бы хоть отчасти понять, почему он вам с Сашей так нравится, меня это даже как-то задевает.

Во время этих слов Габричевский ехидно посмеивался.

Сочинения Веберна вновь вводятся в программу, и вечером все повторяется вновь: восхищение Малером и Стравинским и уже откровенно агрессивное нападение на Веберна с настоятельными повторениями известного нехорошего слова в его адрес.

На утро Генрих Густавович опять предложил вечером послушать Веберна, видимо, его очень задело это его собственное «вебернонепонимание».

И так продолжалось целый месяц. Каждый вечер мы слушали вместе с сочинениями других композиторов или «Пять пьес для квартета» или квартет. Так и уехал я из Коктебеля, провожаемый все тем же бранным словом в адрес Веберна.

А осенью в Москву приехал прекраснейший ансамбль под управлением Янигро, и в их программе были все те же «Пять пьес для квартета». Нейгауз был в концерте и вдруг совершенно влюбился в эту музыку. Он ни о какой другой музыке не желал в это время разговаривать, он говорил о ней где только было возможно — ученикам и не ученикам, педагогам, в различных собраниях и научных студенческих общестах, в разных городах и в Москве, — произошло чудо.

Сейчас понятно, как оно могло случиться: в течение месяца Генрих Густавович напряженно вслушивался в эти сочинения и старался проникнуть в их логику и интуитивный ряд. Он привык к новому для него языку и перестал воспринимать его как толпу китайцев. Произошло это тогда, когда летние впечатления отлежались, как бы утвердились, и тут подоспело прекраснейшее «живое», а не магнитофонное исполнение Янигро, и как бы даже выученного сочинения Веберн открылся Генриху Густавовичу во всей своей кристаллической красоте и грандиозности.

Ни в коей мере не приписываю себе никаких проповеднических заслуг в этом событии. Я только предоставил маг-

нитофон и записи, да был радостно терпелив по отношению к бунтующему Нейгаузу.

Думаю, что Генрих Густавович так же вновь испытал великую радость познания чего-то нового, прекрасного и до той поры непонятного в том деле, в котором он знал и умел все.

## ПРОГОН ДЛЯ ГЛАВНОГО РЕЖИССЕРА

До того, как стать худруком Театра имени Пушкина, Борис Иванович Равенских был очередным режиссером в Малом театре и еще там, дважды, на приемных худсоветах, учинял нападения на мою музыку. Он называл ее «обезьяньей» и обвинял в отсутствии даже признаков мелодии. В большинстве его собственных спектаклей инструментом, находившим тотальное применение, была балалайка.

Теперь же, в качестве главного режиссера, Борис Иванович потребовал, чтобы для него, в порядке худрукского дозора, был проведен прогон репетируемого спектакля. Инсценировали роман Х. Лакснесса, который в те годы — в начале шестидесятых — казался читающей публике и глубоким, и знаменательным.

Музыку спектакля к этому моменту я успел и сочинить и записать в оркестре, но «вставить» в действие еще не успел. Так как на сцене одним из действующих персонажей был органист, а денег на запись органа у театра не было, я подобрал, по мере необходимости, несколько фрагментов из «Kunst der Fuge»\* — одного из самых удивительных и совершенных творений Баха; со сцены они уже звучали.

В фойе перед началом прогона Борис Иванович, увидев меня, радостно приободрился и заявил: «Ну что, опять небось написал эту свою муть без мелодии?» — и он нарисовал руками в воздухе несколько кренделей. Я ответил: «Не знаю, не знаю, Борис Иванович. Вам виднее».

По случаю просмотра «дела» главным режиссером в зале сидела большая часть труппы, не занятая в спектакле.

Прогон начался, продолжился и закончился.

В зрительный зал дали дежурный свет. Актеры спустились со сцены, и все приготовились слушать. Я сидел в ряду двенадцатом, Борис Иванович рядом в шестом, чуть наискосок от меня.

— Да... да... — начал Равенских. — Пьеса у нас трудная,

\* «Искусство фуги».

глубокая, философская... Это вам не как у Фишá: «Ух ты, ах ты, все мы космонавты». Тут думать надо. Пьеса сложная... философская... Надо нести мысль! А как ее нести, если на сцене у нас темнота — артисты копошатся, как дикари в пещере! Надо их осветить, именно осветить!

Немного подождав для большего эффекта, он неожиданно развернулся всем корпусом назад и, закидывая руку за спинки кресел, прогремел в мою сторону:

— Но музыка! Это черт знает что! Орган ревет!! Никакой мелодии!!

Поняв, что наступил мой миг, я, перебивая Равенских, выпалил:

— Стоп! Стоп! Минуточку!

— Что такое?!— Борис Иванович опешил от такой бесцеремонности и даже слегка побледнел.

— Борис Иванович,— произнес я очень громко и раздельно,— должен вам официально заявить: в том, что вы сейчас слушали, ни одной моей ноты не было!

— Как не было?!— испуганно спросил Равенских.

— Так, не было!— ликовал я.

— А что же это?— тихо спросил он.

— Э-то Бах!!

Наступила звенящая тишина. Труппа замерла. Борис Иванович несколько уменьшился в размерах.

— Как... Бах?— еще тише спросил он.

— Так... Бах!!!

Тишина стала гробовой. После мучительной паузы совсем тихо и жалко прозвучал вопрос:

— А что же теперь делать?!— вопрос был обращен ко всему миру, но Вселенная безмолвствовала. Обсуждение было смято, и, сказав несколько малозначащих слов, Борис Иванович распустил собрание.

Я заметил, когда шел к выходу из зала, что Равенских внимательно проследил за тем, в какую дверь я выйду, и сам, на всякий случай, вышел через противоположную.

## ИСТИННАЯ БДИТЕЛЬНОСТЬ

Спектакль закончился. Я побежал в дирижерскую комнату, чтобы сообщить Жюрайтису некоторые замечания о сегодняшнем исполнении. Только мы успели раскрыть положенную на крышку рояля партитуру, как дверь в дирижерскую без предварительного стука отворилась, сначала показалась рука, держащая партию контрабасов из моего ба-

лета, а затем ее владелец, одетый в превосходно сшитый черный костюм. Встретив его на улице, я бы решил, что он академик или по меньшей мере член-корр.

Не здороваясь, он раскрыл партию на последней странице, протянул ее Жюрайтису и произнес со сдержанным гневом:

— Альгис Марцелиевич! Прошу вас обратить внимание на это вопиющее безобразие и доложить в дирекцию оркестра!

Некоторое время Жюрайтис что-то изучал в партии и затем сказал:

— Да, это ужасно! Я обязательно доложу!

Я бросился вперед, любопытствуя, что бы там такое могло быть?! Жюрайтис быстро перехватил меня хорошо натренированной рукой:

— Нет, нет! Тебе нельзя!

«Член-корр», корректно раскланявшись, удалился.

— Теперь смотри,— разрешил Альгис...

На последней странице партии контрабасист начертал длинный перечень самых грязных матерных ругательств в мой адрес.

— Ну и что тут такого! Я привык к подобной переписке оркестрантов со мною еще во время репетиций! А что это за человек и какое дело ему до этого?

— Ты же знаешь, что сегодня в театре Микоян? Так вот — это его охранник, который должен находиться в оркестре под правительственной ложей прямо в группе контрабасов. В его представлении то, на что смотрит Микоян, не может быть ничем дурным. В подобных ругательствах он усмотрел оскорбление власти и прореагировал так, как ему положено.

В дирекцию Жюрайтис не пошел.

## ОДНАКО ПРОВЕРИЛА...

В Большой театр на генеральную репетицию и приемку Министерством культуры СССР моего балета прибыла Екатерина Алексеевна Фурцева.

После просмотра она приблизилась к своему месту за столом обсуждения нетвердыми шагами, не сразу нашла спинку стула, лицо ее было покрыто большими красными пятнами. Она села и некоторое время изучала лица сидящих за столом так, как будто впервые их увидела. Затем, медленно и мучительно извиваясь верхней половиной тела, она начала говорить:

«Вы уж простите меня, что так случилось, что я министр!..»



Сцены из балета «Геологи».  
Большой театр. 1963 г.

Я, право, не хотела этого!.. Но случилось так, что я сижу в этом кресле... И вот, теперь... я должна вам что-то сказать о вашей работе... А что я, простая ткачиха, в этом понимаю?! Так что вы уж простите меня, простую бабу... но так случилось, что я министр культуры... и я должна вам что-то сказать...»

И т. д. и т. п. с бесконечными повторами. Наконец Е. А. перешла к замечаниям:

«Уж очень темно у вас на сцене, хотелось бы яснее видеть, что происходит. И затем, посмотрите на вашу главную исполнительницу — какая милая, очаровательная девочка, а она у вас всю партию исполняет в брюках... Я, конечно, понимаю, что геологи в тайге в юбочках не ходят, но все же подумайте о том, чтобы в какой-то момент ее переодеть».

Больше никаких соображений высказано не было, и Е. А. удалилась. Выполнить эти пожелания было категорически невозможно, спектакль был бы полностью разрушен. Через день была дана премьера, а еще через день Е. Светланов, бывший в то время главным дирижером Большого театра, попал на прием к Фурцевой по другим делам. Когда он уже собрался уходить, Е. А. остановила его:

— А что с «Геологами»?

— Все в порядке, вчера была премьера.

Е. А., очень резко:

— Как?! А мои замечания?!

Светланов нашется:

— Они работали всю ночь и все выполнили!

## М. В. ЮДИНА

Отправляясь на концерт, все знали, что если повезет, то услышат великого пианиста, — а Мария Вениаминовна была именно пианистом. так как всегда играла замечательно мужественно, изгоняя из своего исполнения малейшие признаки сентиментальности. Ее концертные удачи и неудачи во многом зависели от настроения, и когда она попадала в полосу вдохновения и чувствовала себя совершенно свободно, ее интерпретации бывали просто гениальными. Когда же она отрабатывала нечто, казавшееся ей обязательным, то это бывало и скучным, и не слишком аккуратным. Я понял, почему так случилось, только тогда, когда достаточно близко узнал ее.

Эта ее удивительная особенность во всем происходила из свойств характера, и вот об этом — о том, каким поразитель-



М. В. Юдина слушает музыку Хиндемитта.  
Рисунок В. Дувидова

ным человеком была Мария Вениаминовна, — мне и хотелось бы немного рассказать.

Я познакомился с Юдиной в 1961 году. Она жила в очень старом, разваливающемся, полудеревенском-полудачном доме. У нее все не хватало денег, чтобы построить себе квартиру, так как она помогала очень многим. Вначале это знакомство поразило меня главным образом экзотичностью жилья Марии Вениаминовны и той ситуацией, в которой сама она находилась. Позже, после визита в Москву Луиджи Ноно, способствовавшего моему с Марией Вениаминовной сближению в необычайной мере, мы стали часто видеться, и к счастью для меня, очень поняли друг друга.

Оказалось, что проблемы, о которых я тогда размышлял, были в значительной степени и кругом проблем Марии Вениаминовны, — конечно, учитывая громадную возрастную и «эрудиционную» разницу. К сожалению, Мария Вениаминовна, будучи глубоко верующим человеком, не считала для себя возможным общаться со мной после моего развода. Она была очень требовательна к друзьям.

В своих взглядах и поступках она всегда доходила до по-



М. В. Юдина во время концерта

граничных утверждений и ситуаций, стремилась всегда все додумать и доделать до самого конца, и многим современным ее мысли и поступки могли показаться какой-то грандиозной эксцентриадой. Она, очевидно, многим напоминала часто встречавшийся в российской истории, многократно описанный образ «русской чудака», — но это ощущение могло быть только поверхностным и быстро рассеивалось при близком узнавании.

Движущей силой всех ее дел и стремлений были огромная доброта и высочайшая нравственность. Они часто накладывали выражение в несколько ребячливых поступках и могли быть приняты за эксцентриаду, потому что Мария Вениаминовна всегда была взрослым ребенком и ее «чуждые» поступки были продиктованы громадной детской импульсивностью, желанием улучшить людей, сделать их как можно лучше, сообщить или показать им что-то, чего они еще не знают или по каким-либо причинам затрудняются узнать, — и все это как можно скорее, а то ведь время уходит! Я думаю, что именно поэтому она считала для себя необходимым прочитать людям, пришедшим на ее концерт, те стихи Пастернака, которые в то время не были доступны широкой публике.

Она была настоящей воительницей без страха и упрека.

Первой ее заботой в те годы была так называемая «новая» музыка. Был период, когда Мария Вениаминовна в неисповедимом своем максимализме клеймила Бетховена и Брамса как скучных и устаревших. Так продолжалось года полтора-два, и, вдоволь наисполнявшись «новой» музыки, она захотела вернуться к Брамсу и Бетховену и нашла в них для себя много по-новому вдохновляющего, что, мне кажется, совершенно естественно, так как именно знание «новой» композиторской школы дает совершенно иное понимание «старой» музыки.

Юдина вела многолетнюю трагическую борьбу с позицией Союза композиторов и подчиненных ему, в смысле репертуарной политики, дирекций филармонии и радио. Несколько лет ей совершенно не давали концерттировать и делать записи, так как не желали, чтобы она играла ту музыку, которую она только и хотела играть. Она твердо выстояла это время, хотя выступать было для нее и абсолютной необходимостью, и счастьем. Она так и не смогла исполнить в концертах все то, что выучила за этот тяжелый период, и могла бы вообще не возвращаться на эстраду, если бы к ней не вернулось желание играть «старую» музыку.

Не собираюсь делать из нее святыню. У Юдиной были свои маленькие и немаленькие, а иногда трогательные слабости.

Даже в вопросах, решения которых были, казалось бы, для нее однозначными, она испытывала колебания и поругивала себя за противоречия в поступках и мнениях.

Она была последовательным христианином, но даже в предписаниях веры ее буйная натура иногда побеждала внутреннее установление. В ней не было смирения, и она часто говорила, что не может справиться со своей гордыней, — ей казалось, что она самая верующая, ей этого хотелось, и в этом она бывала даже ревнива. Порой ее расхождения с предписаниями веры носили комический характер. Хорошо помню не единожды высказанную ею жалобу: «Христос велит мне возлюбить врагов своих, как самое себя, но я ничего не могу с собой поделать! Я никак не могу возлюбить Тихона Хренникова!»

Пристрастие к пограничным ситуациям порой подвигало ее на ребячливые и ничего, кроме конфузии, не приносящие поступки. Например, она считала, что ей обязательно надо пойти на встречу со Стравинским в той обуви, которую она в это время носила не снимая (в разгар войны с «ретроградями»), — это были старые драные кеды: «Пусть видит, как живут русские модернисты!» Отговорить ее не было никакой возможности. Сей демарш ни к какому результату не привел, так как известно, что Стравинского интересовал главным образом сам Стравинский, и он или не обратил на кеды внимания, или счел ношение подобной обуви выходкой «эксцентричной старушки». Визитом Стравинского в Москву — в чисто человеческом отношении — Мария Вениаминовна была крайне разочарована и поругивала его за черствость и невнимание к нашим музыкальным бедам, как, впрочем, и человеческим тоже.

В ее любви к «новой» музыке была скорее эмоциональная подоплека. Она ко многому приходила интуитивно, с налету, часто не отдавая себе отчета в логических или конструктивных намерениях композитора. Я убедился в этом не только тогда, когда она играла мою музыку и нам приходилось огоривать какие-то моменты, но и в беседах и достаточно частых спорах о Стравинском, Веберне и Шенберге.

Однако все эти «недостачи» с лихвой окупались поразительной интуицией, глубокой, громадной эмоциональностью, тонким музыкантским и общечеловеческим интеллектом. Они только дополняли ее поразительный характер, делали образ необычайно богатым, объемным и незабываемым.

## ВЗИТ ЗНАТНОГО МОДЕРНИСТА

Позвонила Мария Вениаминовна Юдина: «Коля! Луиджи Ноно в Москве! Сейчас он в Союзе композиторов. Поезжайте туда немедленно. Он знает о вас и о Денисове и ждет, что вы появитесь. Договоритесь о встрече у меня».

Как выяснилось впоследствии, в Союзе композиторов обо готовились к этому визиту; Т. Хренников собрал свое войнство и якобы произнес такую речь:

— Вот теперь бойтесь! Это вам не какой-нибудь «свой» иностранец, мы их здесь достаточно напринались... Едет истинный враг: он член ЦК Итальянской компартии, зять Шенберга и настоящий модернист! Нам всем надо быть бдительными!

К моменту моего входа в приемный зал «иностранной» комиссии, где Луиджи слушал записи музыки наших корифеев, из этого зала уже были насильственно удалены Денисов и Шнитке. Меня, однако, никто не остановил, и я спокойно уселся напротив Луиджи Ноно между Р. Щедриным и Антонио Спадавеккиа, который был приглашен в собрание, по видимому, только за свои итальянские имя и фамилию. Язык он давно забыл, кроме «порко мадонна» ни одной итальянской фразы не произнес, да и по своей музыкальной ориентации был в этой компании белой вороной.

Уже слушали какое-то сочинение. Дослушав 1-ю часть до середины, Луиджи попросил остановить музыку и, не взирая на настоятельные увещания Щедрина дослушать сочинение до конца, потому что «главное еще впереди», наотрез отказался это сделать. Запустили музыку Свиридова. На нее реакция была точно такой же. Вот тут-то Антонио и выказал знание итальянского:

— Порко мадонна! Как может не нравиться Свиридов! — продолжал он уже по-русски. — Сам Свиридов! Это невозможно!!

Щедрин вторил ему, как только мог.

— Мы что же, будем демонстрировать мускулы и доказывать правоту силой? — ответил Ноно через переводчика и показал сначала на свои бицепсы, а потом даже задрал брючину и продемонстрировал мощную мышцу голени.

В этот момент меня осторожно тронули за плечо, я обернулся. Глава иностранной комиссии прошептал мне на ухо: «Николай Николаевич, вас срочно просит к себе оргсекретарь». Извинившись, я отправился в соответствующий кабинет Союза композиторов СССР.

Бывший мой однокурсник, бывший фронтовик, бывший му-



зыкавед и бывший «славный тихий парень» (а ныне еще и бывший оргсекретарь и даже бывший композитор) сидел в своем кабинете бледный, как полотно, с совершенно безумным взглядом, и, по-видимому, волосы у него на голове периодически вставали от ужаса дыбом.

Беспрерывно звонили три телефонных аппарата. Схватив трубку, перед тем как ответить в нее, он ею же указал мне на стул перед своим столом и прижал трубку к уху. Я услышал:

— Да... Да... Сидит... Слушает... Да... О-о-о! Это какой-то кошмар!.. Мы здесь не знаем, что делать!.. Да... Да... Конечно...

Он повесил одну трубку, схватил другую:

— Да-да!.. Да... Сидит, слушает... Да, конечно!.. О-о-о! Но что делать?! Он сказал, что Свиридов... Он сказал, что Кабалевский... !! Он сказал, что Арам Ильич, сам Арам Ильич Хачатурян... !!! Да... Слушаюсь... будет сделано...

Повесил трубку, схватил третью:

— Да... Да... Сидит, слушает!.. Но что мы можем сделать... О-о-о!.. Да... да... Там Щедрин... Здесь, сидит передо мной... Скажу... конечно, скажу...

Это продолжалось при мне минут десять. Трезвонили телефоны. Как только одна трубка выпадала из обессиленной секретарской руки, он хватал следующую и все время смотрел сквозь меня на какой-то, далеко за моей спиной происходивший кошмар. Наконец в звонках наступил небольшой перерыв, и оргсекретарь сфокусировал взгляд уже на мне. В состоянии панического ужаса он не соображал, кто, собственно, сидит перед ним, — сказывались не совсем забытые консерваторские отношения.

Умоляюще взглядываясь в меня, он спрашивал:

— Ты сидел там?.. Ну, что он делает?.. Ты думаешь, все спокойно, да? Просто сидит и слушает?.. И, по-твоему, ничего?.. И больше не обзывает?.. Ну, ладно, ты иди туда... по-смотри... последи...

Теперь его взгляд сфокусировался на крышке стола и, по-видимому, там он узрел нечто кошмарное.

Я пошел «следить»...

В зале продолжалась та же мизансцена: Щедрин и Спада-веккиа уговаривали Ноно дослушать еще какое-то сочинение. Тот был непреклонен.

После прослушивания я представился, и мы с Луиджи договорились, что встретимся у Марии Вениаминовны послезавтра.

На следующий день меня срочно потребовал к себе Т. Хренников, чего раньше никогда не бывало. Он, встретив меня на середине ковра, начал, топая ногами, размахивая

кулаками и брызгая от ярости слюной, иступленно кричать:

— Вы втираетесь к иностранцам!! Вы всучаете им свои партитуры!! Существует дисциплина!! Вы занимаетесь партизанщиной!! Мы этого не допустим!! Мы это прекратим!!! Вы предаете Родину!! Вы заплатите за это!!

Он был в состоянии какого-то первобытного онтологического страха. В перерывах между фразами, когда он набирал дыхание для следующего выкрика, я успевал попеременно повторять: «Это неправда! И это неправда! Союз композиторов не военная организация».

Скандал кончился безрезультатно.

На другой день у Марии Вениаминовны еще один участник драмы, сняв пиджак, в белой нейлоновой рубашке быстро носился по комнате и кричал по-французски, хватаясь за голову:

— Зачем я сюда приехал?! Что здесь происходит?! Это какой-то кошмар, сумасшедший дом!! Я ничего не понимаю!! Сидел бы в Венеции и не знал бы горя!! Какие потери времени!! Зачем мне все это?!!

Я попросил жену, говорившую с Луиджи на французском, передать ему, что он здесь всего третий день и уже сорвался в отчаяние, а мы здесь живем всю жизнь...

— Но я же ничего не понимаю! Я прошу Хренникова о встрече с Шостаковичем, — тот говорит, что Шостакович уехал в Ленинград. Потом в Союзе композиторов я случайно открываю какую-то дверь и наталкиваюсь на сидящего Шостаковича... Я прошу о свидании с Рождественским, — Хренников говорит, что Рождественский сломал ногу и лежит в больнице. На всякий случай я позвонил, и Рождественский оказался дома... Зачем все это?! Почему?!



## ДЫМ КИНЕМАТОГРАФА

Совершенно неожиданный вызов на «Мосфильм»: срочно! Немедленно! Как только появится! Чтоб сразу!

Ломая голову относительно того, что же еще там от меня могло понадобиться, бросаюсь. Несусь. Нарушаю правила. Вбегаю в павильон. Пыль. Дым. Много дыма... В дыму мечется плохо угадываемая толпа специально отобранных жутких личин. Из дыма выскакивает с обезумевшими глазами Владимир Наумич Наумов и, не тратя времени на приветствия, выкрикивает:

— Слушай, тут нам привели девочку! Гениальную! У нее

голос! Она лауреат черт его знает каких-то там премий! Она должна у нас что-нибудь спеть!

Этого еще мне не хватало, картина и без того была невероятной сложна и трудоемка.

— Но где, почему, и что она будет петь?

— Николай Николаевич, вы большой художник, вы сами можете что-либо предложить!

— Но все же объясни: в какой момент в подобном аду возможно пение?

— Наверное, вот в какой... У нас ведь свадьба... В конце, когда все уже перепьются и лягут вповалку, наступит тишина... Горит лампадка... И чистый детский голос тихонько что-то выводит. — Лицо Владимир Наумича приобрело серафическое выражение.

— Но что?!

— Ну-у-у... наверное, что-то взрослое, что она у взрослых подслушала...

— Что же все-таки?

— Ну вот... хоть гусарский романс, — Владимир Наумич быстро-быстро запел: — «Собачка верная моя, щенок, залает у ворот».

— Но это уже было у Савченко!

— Тогда не знаю, не знаю... Вы думайте, думайте, Николай Николаевич!..

И он растворился в дыму.

Поразмыслив некоторое мгновение, я подсел к Александру Алову, тихо сидевшему в том же дыму в уголке декорации, и спросил:

— Саша, что если она споет про крепостную долю — «Отдали во чужие люди» и т. п.

— Пожалуй... возможно, — медленно проговорил Александр Алексанч. — Вы подумайте, подумайте, Николай Николаич...

Я забрался в дальний угол павильона и начал думать. Сначала сочинил нехитрый текст про «отдали во чужие люди», а потом и мелодию крестьянско-колыбельного рода (на это ушло не менее часа), после чего вновь подсел к Александру Алексанчу.

— У меня готово.

— Ну, исполни.

Я тихонько запел с деревенскими подвываниями. Кончил петь. Лицо Александра Алексанча также приобрело серафическое выражение:

— Да... Хорошо-о-о... Николай Николаич! Да вы у нас еще и поэт!.. Все вроде бы подходит. — Александр Алексанч задумался ненадолго, затем вдруг радостно оживился и

продолжил: — Слушай, а ведь будет интереснее, если она споет какую-нибудь мужскую, а не женскую песню?

Я обалдело вытаращился на Александра Алексанча, но, к счастью, тут же нашел выход — вспомнил изумительную «рекрутскую» песню XVIII века из сборника «Русских народных песен» Прокунина и немедленно ее воспроизвел.

— Это точно, это то, что нужно! Иди, спой Володе.

Наумову песня понравилась.

— Давайте девочку! — потребовал я.

«Где девочка? Девочку давайте! Ведите девочку!» — понеслось по павильону. И все из того же дыма ко мне вывели очень белобрысенького совенка лет одиннадцати с совершенно круглыми глазами и вполне безмятежным выражением лица.

— Ну, пойдем поработаем, — сказал я девочке, и нас повели в режиссерскую комнату подальше от места съемки.

Два с половиной часа я разучивал с ней «рекрутскую». Надо честно сказать, что песня была архаичной и вполне сложной. Ребенок трудился изо всех сил, и песня, наконец, выучилась. Голос у нее был сильный, чистый, но совершенно прямой, как линейка. Мы отправились в павильон и сообщили, что «мы готовы».

«Перерыв! Перерыв! Перерыв!» — понеслось со всех сторон, и дым как-то мгновенно рассеялся. Само собой образовалось торжественное шествие: впереди вели девочку, за ней шли режиссеры, за ними я, за мной члены группы и, наконец, «желающие» из актеров. Направились в режиссерскую. Расселись. Наступила благодатная тишина.

— Давай, спой! — сказал я девочке, и лица режиссеров заранее приобрели умильно-серафические выражения.

Она спела...

Вновь наступила благодатная пауза. Выражения лиц режиссеров не изменились... Наконец Александр Алексанч вымолвил:

— Да-а-а... Хорошо-о-о...

Какое-то время еще помолчали, а потом, ни слова не произнося, начали потихоньку вставать. Вновь образовалось торжественное шествие, но только в ином порядке: впереди актеры, потом члены группы, потом вели девочку, потом меня, последними шли режиссеры. Я все время силился услышать, что они скажут, но они молчали. Наконец Владимир Наумич склонился к медленно шедшему Александру Алексанчу и тихо произнес:

— А девочка-то — г...!

## О ЧЕГО СТОИТ БАЛЕТ

Министерство культуры РСФСР купило у меня двухактный балет «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» по известной сказке Э. Т. А. Гофмана. При решении вопроса закупочная комиссия разделилась пополам (за и против), и только голос председателя, Игоря Георгиевича Болдырева, решил вопрос в мою пользу.

Через два дня я пришел к нему для заключения договора.

— На какую сумму могу я рассчитывать? — спросил я Игоря Георгиевича.

Лукаво взглянув на меня, он ответил:

— А вы сами на какую рассчитываете?

В то время в оплате музыки балетов существовало четыре категории: 5 тысяч рублей, 4, 3 и 2 тысячи.

И тут я совершил ошибку:

— Ну, я понимаю, я не Кабалевский... Наверное, мне должно заплатить четыре тысячи...

— А вот я думаю, что вам надо заплатить... — он выждал паузу, — две.

— Игорь Георгиевич! Побойтесь Бога! За три года работы — в два раза меньше зарплаты дворника!

— Ну что ж, давайте посчитаем. — Он раскрыл ладонь левой руки и начал правой загибать пальцы левой. — Вы сами говорите, что вы не Кабалевский, — четыре тысячи; вы написали балет на сюжет Гофмана, а не на современную тему, — мы вас за это штрафует на тысячу рублей — уже три; наконец, решение комиссии было отнюдь не единогласным, и только мой голос решил дело в вашу пользу — за это мы штрафует вас еще на тысячу рублей, — итого две. — И он показал мне два пальца.

Я решился:

— Скажите, Игорь Георгиевич, у вас в кармане в данный момент есть три рубля?

Почувствовав игру, Болдырев чуть заметно улыбнулся и принял ее.

— Допустим, есть, — ответил он.

— Хорошо, давайте сделаем так: безо всяких договоров вы, лично вы, сейчас, не сходя с места, дадите мне три рубля, я положу вам на стол партитуру балета, и будем считать, что балет продан!

Болдыреву речь явно понравилась.

— Что же вы сделаете с этой трешницей?

— Выйдя от вас, пойду куплю поллитру (дело происходило в 1967 году, поллитра стоила 2 руб. 87 коп.), выпью ее в

подворотне, и у меня еще останется мелочь, чтоб позвонить жене и сказать, что я продал балет.

— Позвольте, у вас еще останется одиннадцать копеек!

— Но мне же надо будет хоть чем-то закусить! Этого хватит на бутерброд с сыром!

Пару минут он смотрел на меня и тихонько посмеивался, затем сказал:

— Ладно, черт с вами!.. Три!..

## ЕЩЕ РАЗ О ПОКАЯНИИ

Теле-«Экран» предложил Евгению Шифферу экранизировать книгу Нормана Мейлера «Белый негр». Мейлер перекрашивался негром. Этому сопутствовали известные неприятности — особенно страшным был мгновенно появившийся комплекс неполноценности.



Дирижер Ганновского  
Опера Г.-Г. Иорис,  
руководивший постановкой балета  
«Крошка Цахес». 1970 г.



Сцена из балета «Крошка Цахес»,  
Ганновер, Опернхаус, 1970 г.



С Балетмейстером Опернхаус  
Ивонной Джорджи. 1969 г.

Шифферс снял пробы. Главный герой, глядя в центр объектива, произносил прочувствованный монолог, полный доброты, смирения и истинно христианских призывов.

Под председательством Элема Климова собрался худсовет, чтобы принять пробы. Я был на заседании на правах члена группы, так как Шифферс пригласил меня писать музыку для этого фильма.

Расселись... Помолчали... Климов задал вопрос:

— Скажите, Евгений Львович, почему вы взялись за эту тему?

— Видите ли... Я чувствую ее собственной кожей... Я всегда был и буду против всяческого шовинизма: государственного, национального, чиновничьего и любого иного. Мне необходимо говорить об этом.

— Но в том, как вы сняли пробы, помимо совершенно определенной тенденции, чувствуется некое ваше личное отношение к данной теме...

— Видите ли... моя мать — армянка, мой отец — немец... и я ношу странную фамилию Шифферс... И поэтому многие думают, что я... — громко и медленно: — еврей!

Члены худсовета все разом вздрогнули, на их лицах появилось: «Ну зачем это?! Вслух!!»

Шифферс вновь обычным голосом:

— И в некотором возрасте, выходя на улицу, я начал испытывать определенные неудобства, так как меня стали обзывать... — громко: — ев-ре-ем!

Вновь реакция присутствующих: «Ну зачем это?!»

Шифферс обычным голосом:

— Тогда я пошел к отцу и спросил у него: «Папа, кто мы?» — «А почему ты меня об этом спрашиваешь, сынок?» Я рассказал о своих дворовых неприятностях. Отец немного помолчал и затем ответил: «Мой мальчик, ты... — громко: — еврей!» — Обычным голосом: — Так что ситуация была опробована мной на собственной шкуре... Посему эта тема мне важна и необходима.

Шифферс с первого момента понял, что ему не придется делать этот фильм так, как он того хотел. Закончив речь, он отправился к двери и уже приоткрыл ее. В этот момент один из редакторов, движимый вполне человеческими побуждениями, — все знали, что Шифферс без работы и ему просто нечего есть, — бросился за ним и закричал:

— Евгений Львович! А вы-то, а вы-то как же!!

Шифферс обернулся, внимательно и спокойно оглядел присутствующих:

— О себе подумайте... Ка-я-ть-ся надо!! — И закрыл дверь.

## АЛЛЮЗИИ

Понадобилось всего два часа для того, чтобы худсовет «Ленфильма», прослушав фрагменты музыки и выяснив принципы постановки, принял решение о производстве фильма-балета «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер».

Так как до этих пор в кино снимались только готовые балетные спектакли, в Москву заместителю председателя Комитета по делам кинематографии было послано письмо с просьбой разрешить оплату оригинального балетного сценария, ибо официально такого жанра не существовало.

Никакого ответа от Баскакова не последовало. Я ждал три месяца и, наконец, попросил Михаила Юрьевича Блеймана, бывшего в то время (1967 г.) консультантом Комитета, устроить мне встречу с Баскаковым.

Он и ввел меня в зампредседательский кабинет.

Владимир Евтихианович Баскаков меня знал, и как только я появился на пороге, поднялся из своего зампредседательского кресла во весь свой огромный рост, уперся в стол кулаками и сразу меня огородил:

— Вы хотите снять антисоветский балет!

— Владимир Евтихианович! Гофман написал свою сказку в 1819 году! О чем здесь можно говорить?!

— И все же вы хотите снять антисоветский балет!

— Но при сочинении его мы не имели в виду никаких политических мотивов! Единственное, что там можно при желании усмотреть, — это элементы прихода Гитлера к власти.

— Вот-вот! Антифашистские мотивы! Мы уже знаем, как это переворачивается! Вы хотите снять антисоветский балет!!

— Гофман ничего подобного не мог иметь в виду! Он воевал с третьим сословием!

— Ну уж если вы так хотели иметь дело именно с Гофманом, почему вы не взяли «Серапионовых братьев»? Великаны... никаких аналогий! — заявил Баскаков, обнаруживая, что он некогда учился в ИФЛИ. — Нет! Вы взяли именно «Крошку Цахеса»!.. Вы хотите снять антисоветский балет!

И эта фраза, еще пару раз повторенная, неслась мне вслед, пока я уходил из кабинета.

## «ТВОЙ СОВРЕМЕННИК»

После разговора о музыке Дмитрий Дмитриевич неожиданно спросил меня:

— А вот, Николай Николаевич, не видели ли вы, так сказать,

вот этого фильма, этого фильма, которым все, так сказать, очень, очень увлекаются?

— Какого фильма, Дмитрий Дмитриевич?

— Так сказать, «Твой современник», вот, «Твой современник»?

— Видел, Дмитрий Дмитриевич.

— Очень интересно, что вы скажете, что вы скажете, очень интересно!..

— Ну, я не знаю, Дмитрий Дмитриевич! Наверное, вам его смотреть будет скучно...

— А почему, так сказать, почему?

— Дело в том, что главным героем в этом фильме является некий газ «каэтан», а нравственные истины, утверждаемые в нем, не выходят за рамки тех, о которых нам всем мамы в детстве говорили: не воруй, не лги, уважай старших...

— Это замечательно! Это замечательно! Как раз сейчас, так сказать, настало, настало то время, когда это надо, так сказать, надо повторять. Должно быть, замечательный, так сказать, замечательный фильм. Обязательно пойду, обязательно, так сказать, пойду посмотрю!

## ПОКУПКА

В 1961 году, после постановки Большим театром балета «Ванина Ванини», который был оценен, как злобная вражеская вылазка, из-за того, что при сочинении его я пользовался средствами серийной додекафонии, вокруг меня на долгие годы замкнулся заговор молчания, организованный Союзом композиторов и музыкальным отделом Министерства культуры. Захлопнулись все двери: киностудий, филармонии, радио. Дошло до голода. Три года телефон безмолвствовал. Только в конце 1964 года наступило некоторое облегчение.

Симфоническая редакция Всесоюзного радио, с 1957 по 1961 годы покупавшая и исполнявшая каждую мою ноту, признаков жизни не подавала.

В 1968 году на «Празжской весне» чехи исполнили 4-ю симфонию. Дома продолжалось молчание.

Весной 1969 года после восьмилетнего перерыва неожиданно позвонил глава симфонической редакции радио:

— Коля! Говорят, у тебя в Праге исполнялась какая-то симфония. Не мог бы ты нам ее показать?

Я удивился: зачем это нужно? Убежден, что даже слабого отзвука этой музыки они в эфир не пропустят.

— А для чего это вам?

Н. Каретников. 1969 г.



— Ну... мы хотели бы знать, как ты сейчас работаешь. Я согласился. Войдя в кабинет главного редактора всея музыки всея радио, я застал там его самого, «главного» симфонической редакции и одного рядового. Это меня насторожило — не слишком ли много для такого показа?

Прослушали запись 4-й.

Последовал разговор, в котором мне объяснили, что эта музыка кошмарна, что я разучился работать, что теперь не смогу написать даже элементарной мелодии, что от меня полностью сокрылись цель и назначение музыки в этом мире, что я просто не проживу, творя подобный никому не нужный кошмар, что обо мне никто доброго слова не скажет, что я совершенно сошел с ума, что те, кому эта музыка нравится, — сумасшедшие, что Г. Рождественский, который хотел это исполнять, — тоже сумасшедший, и уж чехи-то подавно сумасшедшие...

Этот бред продолжался минут сорок.

Все это время я мучительно старался понять, ради чего же все-таки они меня сюда позвали.

Наконец «главный» симфонической отрезал:

— Ладно! Хватит! Поговорим о деле! Мы знаем, кто ты такой, и знаем, что ты умеешь. Именно поэтому мы делаем предложение тебе, а не кому-нибудь другому.

— Но я могу работать только так, как вы только что слышали!

— Ты будешь работать так, как ты захочешь!

— Хорошо! О чем идет речь?

— Сейчас весна 69-го. В будущем году юбилей Ленина и юбилей комсомола — ты можешь выбрать любой. Можешь написать радиооперу или ораторию, кантату, симфонию или симфоническую поэму, — мы платим двойной гонорар! Выбери! У тебя впереди почти год... Теперь все определилось. Попробуем качнуть ситуацию.

— Насчет комсомола — не знаю... Я был два года комсоргом в школе, пять лет комсоргом своего курса в консерватории и еще три года комсоргом Московской композиторской организации. За это время я так и не понял, чем комсомол занимается. Могу, пожалуй, точно сказать, что о нем я писать ничего не буду. А вот насчет Ленина — интересно, следует подумать...

При последних словах все трое оживились, и каждый спросил на свой лад, о чем это я собираюсь подумать? Я ответил:

— Мне кажется, можно сделать настоящее, большое, трагическое сочинение, дело за драматургом. Я просил бы вас мне его подыскать.

— Но почему трагическое?! — почти хором вскричали все трое.

— Как же не трагическое? Вспомните, что Ленин задумал и

что реально получилось. Известно, что в конце жизни он понимал это. Так что давайте драматурга.

Я говорил открытым текстом не потому, что хотел им или самому себе показаться храбрым: к этому времени мне мучительно надоело лгать и уходить от прямых ответов.

Они молча на меня смотрели. Я загнал их в угол, и они это поняли. Наконец «главный» сказал:

— Хорошо, иди домой... Будет тебе драматург.

И никто из них не донес на меня, а ведь, по крайней мере, двое могли это сделать...

За 18 лет, прошедших с тех пор, они, все трое, умерли, а я все еще жду драматурга...

---

## НОСТАЛЬГИЯ

---

Церковные хоры для фильма «Бег» были написаны со скоростью для меня невероятной — за полтора дня. Я фиксировал звуки почти не задумываясь.

Алов и Наумов, всегда принуждавшие меня делать три или четыре варианта, на сей раз, сияя словно розочки, мгновенно приняли хоры и сразу же отослали меня для их утверждения к музредакторше.

Музредакторша, во все время моего существования на «Мосфильме» тихо меня ненавидевшая, с заметной радостью тут же утвердила хоры. Теперь подошла очередь «церковного» консультанта.

Консультант, регент храма на Ордынке, остался весьма доволен и, не теряя времени, заказал мне еще один хор — уже для себя, — оговорив, однако, что нынешняя церковь за подобную работу не заплатит: нет «статьи расхода». «С Господом считаться не должно», — отвечал я.

Исполнение предложили главному хормейстеру большого хора Всесоюзного радио Клавдию Борисовичу Птице. Прослушав музыку, Клавдий Борисович, плача, бросился меня обвинять.

Ноты отдали в расписку. Голоса расписали за два дня. Когда я эти голоса получил, то был просто поражен, — их как бы напечатали от руки и заглавные буквы имели вид старинных букв.

Клавдий Борисович собрал шестьдесят лбов. Десять репетиций эти грубые мужчины сидели так тихо, что было слышно, как мухи летают. Когда они в первый раз спели «Погребальный» хор, я увидел, что половина из них вытирает слезы.



Никак не могли найти солиста для исполнения партии дьячка. На записи, совсем отчаявшись, Клавдий Борисович приказал мне: «Идите к микрофону!» Я пошел, и впервые в жизни у меня появился голос, которого отродясь не было. — сразу же после записи он исчез.

Когда все закончилось, ко мне приблизился парторг хора и с надеждой в голосе спросил: «Николай Николаевич... а у нас еще такой работы не будет?..»

## БЕЗ НАЗВАНИЯ

...Мы провели с Галичем наедине почти весь день, и положенные две бутылки были выпиты. Но ему почему-то не хватило, и, оставив меня в своей болшевской комнатенке, он, взяв гитару, отправился бродить по соседям и «добавил еще», расплачиваясь исполнением песен.

Вернулся он в том состоянии, в котором даже самые элементарные охранительные рефлексы уже не срабатывали. С порога, еще не успев закрыть дверь, он очень громко, на весь коридор закричал:

— Колька! Мы великая страна! Ни в одной стране мира не оценивают поэзию так, как у нас! У нас за стихи можно получить пулю!.. И я им не прощу! — Его голос, от природы обладавший глубокими унтертонами, начал переходить в какое-то жуткое, грозное рычание. — Я им не прощу ни Марину, ни Мандельштама, ни Заболоцкого! А ты знаешь, как умер Хармс? Это был робкий, тихий человек. Он никого никогда и ни о чем не просил. В начале войны они забыли его в камере, и он там тихо умер от голода!.. Я не прощу им ни Введенского, ни Олейникова, ни Пастернака! Не прощу!! Не прощу!!

Саша бросился на свою койку лицом вниз, и в его рычащем крике были слышны рыдания...

И я не могу описать, не могу!.. Я не могу описать это!

## ПО НАСЛЕДСТВУ

Часто, оставаясь вдвоем, Аркадич и я читали друг другу стихи — кто что помнил. Более всех он любил и помнил Блока.

Однажды я прочел ему несколько писем из послереволюционного Волошиина. Последней был «Китеж».

Едва я закончил чтение, он сразу же вскричал: «Давай, читай еще раз!»



А. Г. Галич с женой. Норвегия.  
Ставангер, 1974 г.

На обороте фотографий — стихи  
Галича, написанные рукой  
А. Штротаса



Мюнхен. VII. 1975.

Знаю, что правду  
ли, карлика?

Ихел место сь конур  
не светит.

Здесь новых слушателей  
ровно половина

и заовы пред ним оу  
склонил.

Оф жел. Ана. Сав

А. Галич и А. Штрумас в доме  
А. Галича. Мюнхен. 1975 г.



Мюнхен. VII. 1975.

Не роне новосрочи мы сгит.  
Вот эхх меу оти воб пер-  
илны!

и бабочные краты неаринна

И с ним мы совсем не здесь  
дорим.

но, вие те, хорошо хо ив теу,  
мы илём, Вам ова илантны  
привет.

Оф жел. Ана. Сав

А. Галич и А. Штрумас на улице  
Мюнхена. 1975 г.



А. Галич на улице Осло, 1974 г.

Осло. VII. 1974г.

I. «Уродилась крошечная —  
 всё в гримф для крошечной,  
 согревшими покадров  
 и твѣ согреми,  
 бараньими мехами кландал,  
 бѣлозубом целу...  
 не козу с роднѣ калѣбел  
 и гримф не козу!..»

II. «Я много пел: Вдохнул!  
 Бѣлозуб в гримф живая,  
 чтоб козу в сердце, ах, с кѣте,  
 сабѣтѣ с пѣловѣт пѣло».

Упиваясь волошинским звуком, я прочитал «Китеж» еще раз.

Аркадий был потрясен. Он, зная дореволюционного Волошина и вовсе не ведая послереволюционного, не мог его таковым предположить, потому потрясение было особенно чувствительным. Он захлебнулся словами.

Через месяц или полтора Галич позвонил и потребовал: «Скорее приезжай! Я тут такое сочинил, что должен тебе немедленно это прочитать!» Он торжествовал и хвастал.

Я приехал.

Он прочитал мне почти слово в слово повторенный... волошинский «Китеж».

Галич надел его на себя так, как сын надевает отцовскую рубаху, — с чувством полнейшего права на владение.

— Саша!.. Ты с ума сошел! Ты просто повторил Волошина!

— Какого?!

— Помнишь, я с месяц назад прочитал тебе «Китеж»?

— Конечно, помню... А неужто так похоже? — Он очень смутился.

Я вновь прочитал «Китеж», а когда закончил чтение, он сидел, схватившись за голову, и на лице его было выражение провинившегося ребенка. Он даже слегка постанывал.

А еще через день вновь меня вызвал и прочитал то, что сначала назвал «Русские плачи», но позже уверенно вернулся к названию «Китеж».

## ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ

Дети завели новую, только что купленную пластинку. Звучало нечто вроде:

Ля-ли-ду-ди,  
 Лучших нет котлет!  
 Ля-ли-ду-ди,  
 Быстро на обед!

Жизнь была кончена. Мелодия закладывалась в голову с одного раза, как обойма в пистолет, и прилипала к памяти подобно небезызвестному банному листу. Она звучала во мне с утра до вечера без перерывов, независимо от моих желаний.

На четвертый от начала этой муки день я встретил творца сей бессмертной мелодии на лестнице в Доме композиторов. Несказанно обрадовавшись, я ухватил его за лацканы пиджака и притиснул к стенке:

— Наконец-то я тебя встретил! Наконец-то смогу объяснить тебе в любви!

Он удивленно приподнял правое ухо:

— А что случилось?!

— Видишь ли, у меня теперь есть дети, и я смог, наконец, наслушаться твоей музыки. Должен сказать, что ты великий человек. И ты очень чистый человек, ты просто Парсифаль от музыки...

Он выпрямился во весь свой невеликий рост, глаза его стали круглыми от изумления. Я отпустил лацканы пиджака:

— Понимаю, раз есть огромный рынок, то его надо снабжать. Но при этом ты не прикидываешься каким-то там «новатором», как прочие, а выбираешь то, что сразу влезает в детское ухо без малейших задержек. Это труднейшая работа. Слышно, как ты специально избегаешь новых интонаций. И ты никогда не применяешь таких, которые уже во время наших бабушек не были бы употреблены миллион раз. Уверен, что именно о тебе сказано в Евангелии: «Блаженны нищие духом!»

При слове «нищие» он испуганно вздрогнул:

— А почему нищие?!

— Не бойся! Господь имел в виду, что некто явится к нему, ничего не неся в руках.

— А-а-а! Ну тогда другое дело! — облегченно выдохнул он.

— И знаешь, — продолжил я, — уверен, что о тебе можно было бы написать несколько диссертаций! Это неважно, что они могли бы прийти к отрицательным выводам. Ты же знаешь, в чистой науке отрицательный результат — тоже результат. Так что прими мои восхищение и любовь!

От потрясения у него обнажились верхние резцы, и он стал похож на кролика... Он спросил со смиренным видом:

— А можно, я тебе когда-нибудь позвоню?

— Да, конечно, конечно! Звони в любое время дня и ночи! Я твой навсегда!!

## 9 НА ЛЕСТНИЦЕ

Поднимаюсь по лестнице Большого зала консерватории. Навстречу, по другой стороне широкого лестничного марша, спускается А. И. Хачатурян. Завидя меня издали, он энергично пересекает лестницу по диагонали, хватая мою руку двумя своими, трясет и с величайшим воодушевлением восклицает:

— Поздравляю вас, Николай Николаевич! Поздравляю ото всей души!

— А с чем, Арам Ильич?

— ?.. А разве не с чем?

— Абсолютно не с чем!

— А мне сказали, что вас нужно поздравлять...

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### НЕМНОГО О МУЗЫКЕ В КИНОФИЛЬМЕ

С 1961 года и вплоть до начала перестройки я был почти лишен возможности исполнять свои сочинения в Советском Союзе. На протяжении 25 лет единственным способом выжить стала для меня композиторская работа в кинематографе и драматическом театре. Более чем 50 игровых фильмов и 40 драматических спектаклей дали мне возможность не только существовать и писать так называемую «чистую» музыку, но и позволили не прерывать практики работы с оркестром. Я имел возможность проверить в этой практике некоторые свои экспериментальные соображения.

Эта работа принципиально отличается от работы над «серьезной» музыкой, я как бы приобрел вторую специальность, поэтому возникло желание поделиться некоторыми соображениями об этой моей второй специальности. Естественно, в своих рассуждениях мне приходится опираться главным образом на практику советского кинематографа.

Сегодня в музыкальном решении фильма приходится по-прежнему часто встречаться с механическим воспроизведением давно отработанных схем. Это, к сожалению, относится и к большому числу фильмов, которые по другим показателям являются первоклассными. Известны определенные типы использования музыки: «оперные», характерные для игрового фильма 30-х годов, иллюстративные — наиболее распространенные во все времена звукового кино. Оба типа благополучно дожили до сего дня и спасают длинные шеренги режиссеров от полного провала или полупроваля. В этих случаях задача музыки предельно проста: как бы плохо ни играл актер, как бы плохо ни была поставлена сцена — музыка создает некий суррогат того, чем актер должен был бы наполнить свою роль, или того, что должен был поставить режиссер. Наполнение происходит впрямую, ни о каком втором плане, контрапункте или какой-то драматургической идее речи не идет. Когда же изображение становится уже совершенно беспомощным, музыкальное сопровождение создает видимость смысла или эмоций простым заполнением временного пространства.

Однако трудами отдельных талантливых мастеров начинает выкристаллизовываться некая возможность использования музыки как самостоятельного, глубоко выразительного и весомого элемента кинематографической модели. Даже не прямой и значительный контрапункт (как это уже бывало), а само-

стоятельное развитие музыкальных образов, несущее важную авторскую мысль.

Когда режиссерская концепция вмещает в себя огромное разнообразие идей, переживаний и способов их выражения, возникают новые требования к музыке.

В последнее десятилетие музыки в хорошем фильме становится меньше, а роль ее значительно возрастает. Она стала более человеческой, интимной, она перестает создавать некий исторический напор, начинает выражать точку зрения каждого отдельного художника, его миропонимание, его индивидуальную интерпретацию материала.

Думаю, что для композитора, работающего в кино, понятие «музыкальная драматургия» весьма конкретно — это нахождение единой сквозной музыкальной темы, объединяющей всю музыку и все пластические видоизменения характера и свойств этой темы. Материалом может быть и развитая мелодия, и одна короткая фраза, и некий музыкальный «шум» или несколько аккордов. Когда и режиссер и композитор достаточно тщательно, ненавязчиво и осторожно прослеживают развитие такой главной темы, можно говорить о состоявшейся музыкальной драматургии (сейчас я намеренно не касаюсь других элементов фонограммы фильма и их соотношения с музыкой — особенно шумов, так как это отдельная тема, имеющая свою технологическую проблему: тандем «звукорежиссер — композитор»).

Разумеется, жизнь кинематографа столь разнообразна, что встречаются и самые неожиданные конструктивные или коллажные построения, своего рода «лоскутные одеяла». В этих случаях речь о «лоскутной» музыкальной концепции может идти только тогда, когда через нее выражен исходный авторский замысел, а не иллюстративный набор музыкальных кусков. Заведомая эклектичность может быть предопределена жанром или драматургией целого, заложена в самом генеральном плане постановки. Языковое единство всех музыкальных фрагментов фильма и их стилистическая общность должны быть также изначально обусловлены; чаще всего они определяются индивидуальностью самого выбранного режиссером композитора.

Стилевое единство музыки к фильму не всегда представляется мне абсолютно необходимым, но там, где оно действительно желательно, режиссер должен внятно и точно оговорить это единство.

На исходном этапе работы определяются и степень зависимости музыки от изображения, и внутренние связи между ними. Эти связи могут быть прямыми, определяемыми временем жанрами, присущими эпохе, в которой происходит действие. Если речь идет о XIX столетии — это одна стилистика и приемы музицирования, начало нашего века — другие, в продвину-

тую пору — третьи и т.д. Отсюда и доминирующие жанры: XIX век — часто вальс; 20-е годы — танго, блюз; 40-е годы — буги; 50-е — рок-н-рол. В этих случаях историческая реальность документируется жанровой музыкой.

Однако для некоторых режиссеров такое документирование не является необходимым и существенным. Назову хотя бы Феллини. Он человек цирковой, в его лентах огромное количество скрытых и явных клоунад: откровенные, полуприкрытые и скрытые совершенно. Он редко выходит на полный, «черный» серьез. Цирк для него — некая форма существования, исконно присущая человечеству. В этом уникальность его взгляда на мир, его личная автобиографическая черта. Многие его filmy — это различные моменты его биографии, которые он достаточно последовательно воспроизводит. «Клоунское» начало ощущается во всех компонентах его фильмов. Музыка имеет как бы цирковую подкладку, объединяет реальное и призрачное, подлинное и фантастическое. Цирковые марши, галопы, пародийные куски сопровождают его filmy, являются их органической принадлежностью и важным авторским признанием. Поэтому объективное историческое время менее важно для Феллини.

Работа с каждым режиссером складывается особым образом. В работе над фильмом «Первороссияне» — он снят в 1966 году и до сих пор не разрешен к показу — я встретился с Евгением Шифферсом, который предложил мне выполнить совершенно оригинальные задачи, некую особую игру. Ради нее убрались реплики, убрались шумы. Каждому звуковому компоненту уделялось особое внимание — если это, к примеру, шум, то только самый характерный, имеющий драматургическое значение и как будто бы ранее нами не слышанный (остальные, обычные шумы вообще опускались). Такой шум невероятно усиливался; и скрип двери, к примеру, звучал так, как будто открывались огромные крепостные ворота (следует помнить, что лента делалась за пятнадцать лет до «Мой друг Иван Лапшин» А. Германа). В подобной звуковой системе музыка должна была взять на себя совершенно особые функции. К примеру: едет всадник, нужно передать настороженность, напряжение, его готовность к действию, но еще и изобразить скак лошади, так как стук копыт сознательно не подкладывается. И такие вот задания по всей ленте. Главы в фильме были цветными: синяя, черная, красная и т.д. Соотношение музыки с цветом диктовалось разнопоставленными задачами: траурная черно-белая глава шла на траурном марше, в голубой же главе, смыслом которой была некая обреченность, напротив, музыка должна была предложить мир надежды. Эта же тема переходила в финал ленты. Вместе с работой художника, оператора и актеров

музыка составляла условную стилистику, обозначенную в знаковых системах.

Модель фильма может формироваться на уровне внутреннего мира человека, и это будут одни средства; если она определяется внешними обстоятельствами, то и средства будут совсем иными. В «Первороссиянах» же воплощалось даже не то, что думают и чувствуют люди, о которых рассказывает экран, а то, что думает и чувствует по поводу происходящего режиссер-постановщик.

Вообще говоря, трудно определить, как находится общее, единое решение фильма, — здесь есть некий магический момент, и только благодаря импульсам, идущим с экрана, начинаешь чувствовать, какая музыка тут может быть и как ее надо выстраивать. Решающее слово — за интуицией.

Иногда режиссеры очень много и увлеченно пытаются объяснить, чего бы они хотели от музыки, и по этим объяснениям часто становится понятно, что они более чем туманно представляют себе, какое именно решение им необходимо. Именно так случилось в работе над «Легендой о Тиле». От музыки режиссеры потребовали следующее: она должна быть простой, народной, архаичной, походить на Баха и при всем этом быть шлягером. Из этого перечня в отдельных случаях можно составить пары, но сложить три из вышеперечисленных свойств представляется мне практически невозможным, обо всех пяти я уже не говорю. Лишь постепенно выяснилось, что А. Алову и В. Наумову было необходимо то, что стало модным в момент создания ленты (70-е годы), а именно: Вивальди и итальянский XVIII век. Отсюда возник острый конфликт между мной и режиссерами. Быть может, в другой ленте, которая рассказывала бы о более простых делах, нам более близких и легче нами понимаемых, такая драматическая ситуация не родилась бы, но здесь речь шла об экранизации известного произведения, которое я очень любил и хотел с ним работать вне кинематографа. У меня, естественно, была выработана собственная точка зрения, своя психологическая и музыкальная концепции.

В работе с теми же режиссерами над «Бегом» был длительный период «притирания», так как речь шла опять же об экранизации классики, но общая позиция была все же сформулирована, и конфликт постепенно разрешился. В «Тиле» же конфликтная ситуация длилась от начала и до конца работы. Возможно, конечный результат возник все же благодаря этому конфликту. Все отличалось от моих представлений: и трактовка главного образа, и сама манера повествования, в которой педалировались и доминировали мрачные, гнетущие интонации и нивелировалась или совершенно исчезала бурлескная, карнавальная природа книги де Костера. Смерть торжествует

на протяжении всей ленты, музыка же не способна утверждать негативное начало, — ее онтологическое свойство — утверждение жизни.

Сам выбор музыкальной стилистики казался мне неправильным. Пусть речь шла о XVIII столетии, но ведь с XVIII веком связано в первую очередь имя Баха, а не Вивальди, Торелли и всех тех милых итальянцев, которые тогда вошли в моду.

Понимая, что такого рода взаимоотношения между режиссером и композитором — вещь опасная, чреватая самым неприятным итогом для самого фильма, я все же ничего не смог с собой поделать, не смог послушно вытянуть руки по швам. «Тиль» был нашей последней совместной работой.

Возможно, уместно, отталкиваясь от истории работы над «Тилем», очень конспективно проследить изменения киномузыкальной моды за тот период, который я могу вспомнить и постараться осмыслить.

Поначалу в звуковом кинематографе царила иллюстративная таперская музыка, что досталась звуковому кино по наследству от немого. Я говорю не о редких исключениях — работах отдельных талантливых режиссеров, — а о потоке общей средней продукции. В 40-х — 50-х годах наступает эра чрезвычайно разбавленного, «голливудизированного» Рахманинова, что было несколько более высокой ступенью иллюстративности (к счастью, итальянский неореализм опирался на национальную народную музыку). В 60-е годы и у нас, и на Западе начинается увлечение Бахом. Режиссеры стремятся утвердить серьезность и значительность того, о чем они берутся повествовать, и для этого утверждения привлекают Баха. Бах — в силу своего фантастического универсализма — оказывается пригодным для самых различных фильмов как у нас, так и за рубежом. Часто даже в тех случаях, когда композитор не ставил себе задачу стилизации под Баха, у него нет-нет да и проскальзывали расхожие бахообразные завитушки. Музыка Баха выдерживает любые задания по очень простому и никем более в истории музыки не повторенному свойству: Бах не заинтересован в конечном результате — он не заботится об успехе, но не особенно заботится и о слушателе. Он думает только о музыке, и его музыка дает всеобъемлющее, универсальное представление о духе и мироздании. Поэтому она так легко и органично вошла в структуры любых фильмов режиссеров различной степени одаренности, часто в весьма неподозрительных ситуациях и иногда рождала незапланированные комические эффекты.

Затем обозначился период бита, использование которого стало тотальным и началось с того, что Баху резко, до громаханий, усилили басы, после чего стало возможным обходиться и без Баха, оставив одни только басы.

На смену бита явилась музыка XVIII века. В 70-е годы итальянские композиторы, старшие современники Баха, оказались чрезвычайно «современными» и совершенно необходимыми кинематографу. В XVIII веке не было такого четкого разделения на так называемую «легкую» музыку и музыку серьезную. И можно сказать, что эти итальянские композиторы, при всем их очаровании и талантах, писали для своего времени все-таки музыку облегченную. И не случайно, что подуставшие от Баха режиссеры захотели облегченного варианта будто бы того же самого серьеза, но в более простых и вполне доступных формах.

Музыка «а ля Вивальди» затопила экраны, а мои сотоварищи-композиторы сетовали: один режиссер только и просит, чтобы было похоже на Вивальди, а другой в приказном порядке заставляет брать его фразы и приспособлять их. В работе над «Тилем» режиссеры не называли имени Вивальди совсем, но постепенно, дедуктивным методом выяснилось, что требуется именно он.

К концу 70-х наступила эра рока, того коммерческого жира, что пришел с рок-оперой и который теперь так обильно смазывает вторжение массовой культуры во все области искусства.

Одно время вступило в моду оформление фильма камерным звуком солирующего фортепиано. За последние несколько лет это было предложено мне трижды, и я, как мог, постарался все же избежать этого. Наверное, обращение к фортепиано явилось своего рода реакцией, отталкиванием массивного и вполне утомительного звука рок-оформления. Удивительно только, что реакция наступила столь быстро.

Когда работаешь с эпической лентой, то эта работа, возможно, не предполагает того строгого монотематизма, о котором говорилось выше и который представляется мне почти всегда желательным в психологической драме. Ей часто подходят камерные средства: малый состав оркестра или ансамбль, солирующие инструменты и особая интимная манера звукозаписи, — все для того, чтобы внимание сосредоточивалось на внутренней душевной работе.

В фильмах Антониони музыкальные фрагменты кратки, выпукло выразительны, но не отдельные, музыкально не самодостаточны. Часто это даже не музыка, а некая шумо-музыка, выражающая ад, царящий в душах его героев. Это всегда мир одиночества. Отсюда необходимость и сольных инструментов, и камерных составов, и, временами, большой сложности звучаний — в пограничных ситуациях в сознании человека происходят сложнейшие процессы, которые не могут быть выражены привычными и легко воспринимаемыми способами.

Для меня работа над музыкой фильма начинается с эскизов

на двух строчках. Записывая их, я уже знаю, какой будет инструментовка, так как обычно слышу тембр даже раньше, чем сам тематический материал. Характер и содержание фразы в значительной мере определяет инструмент, на котором она будет сыграна. Окончательная детальная инструментовка — для меня предпоследний этап работы, так как последний этап — запись оркестра. Здесь также существует одна занятная трудность — режиссер настолько привыкает к звучанию музыки в фортепиано, что воспринимает звучание оркестра как нечто, совершенно в данной музыке не предполагавшееся, и перебороть это ощущение бывает иногда очень и очень сложно.

В сегодняшнем кинематографе я, не боясь повторения, выделил бы прежде всего смысловые функции музыки — она должна работать на главную мысль ленты. Разумеется, мысль эта, выраженная и в сюжете, и в диалогах, и в актерской работе, и подчеркнутая в музыке, может создать нежелательный эффект — масло станет еще маслянее. Однако *глубокая* мысль нуждается в различных средствах выражения и в различных поворотах, чтобы ее можно было воспринять многомерно, как мысль именно *глубокую*. У кинематографа есть множество возможностей, чтобы каждое художественное средство, каждая его составляющая, не дублируя друг друга, служили выражению такой мысли. Музыка же — компонент, обращающийся к душам зрителей самым коротким и быстрым путем.

По моему убеждению, песни в фильмах носят, так сказать, «упрощающий» характер и часто, к сожалению, выглядят как вставные номера, дожевывая уже вполне очевидную авторскую мысль и покрывая ленту коммерческим глянцем. Они всегда, на мой взгляд, — принадлежность массовой культуры. Правда, к фильмам с песнями В. Высоцкого и Б. Окуджавы это не относится.

Сейчас происходит процесс внутреннего преобразования кинематографа. Он все чаще и чаще заявляет о себе как искусство, равновеликое другим искусствам, существовавшим до его появления. Видимо, это стало возможным потому, что он постепенно накопил свою собственную лексику, переварив лексику входящих в него иных искусств. В фильмах отдельных, редких режиссеров открываются удивительные перспективы. Таковыми мне представляются, например, работы Отара Иоселиани. Он сознательно уходит от прямой линии развития сюжета, мало того, он иногда даже не оставляет фрагментов прямого сюжетного хода, и оказывается, что в этом и нет необходимости. Существование начинает восприниматься как параллельно идущие пунктирные линии, не подверженные авторскому произволу. Появляется некое высшее выражение жизни — то есть то, к чему обычно так стремится искусство кино.

И это, по-видимому, высший принцип искусства вообще. Аналогии выстраивания подобных форм мы встречаем в музыке, прежде всего у Баха, Вагнера и Малера. Кинематограф же оказывается близок литературным открытиям Марселя Пруста, который так прихотливо, как будто спонтанно, но вместе с тем совершенно последовательно отображал и мыслительный, и интуитивный, и самый жизненный процессы.

Мне кажется, что вся великая музыка формообразуется по принципу «береговой линии», при всей сложной и зачастую скрытой очевидности хода от начала к завершению. Определяемые фундаментальной силой тяжести направление и мощь потока остаются главными и незыблемыми, но то, как поток выражает себя, как он живет, обнаруживается как раз на стыке потока и берега (а ведь твердь фундаментально статична), в чрезвычайной прихотливости береговой линии. Береговая линия создает как бы ощущение случайности — на самом же деле она генерализована основными действующими силами и их векторами. В искусстве это проявляется четко и ясно, как особая авторская система. Такая система есть во всех фильмах Иоселиани, снятых в Советском Союзе. Это как бы верх безукусственности, который и создает впечатление самого высокого искусства. Здесь начинается совсем новая работа с музыкой, ибо с музыкой он работает так же, как с любым другим элементом кинематографа. В его фильмах я никак не могу вычленить работу композитора, я вижу работу Иоселиани и только Иоселиани. Впрочем, в фильмах Феллини композитором тоже, мне кажется, работал сам Феллини.

Любопытно, что в поразительной ленте Параджанова «Цвет граната», которая и в драматургии и особенно в монтаже разбивается по тому же принципу «береговой линии», этот принцип совершенно не применен к музыкальному решению — оно традиционно иллюстративно, что отмечаешь как заметную слабость столь единой и необычайно поэтической работы. По-видимому, принцип введения в ленту музыки не был додуман режиссером так, как были додуманы и доведены до высочайшего уровня остальные ее компоненты.

Как бы это ни было обидно для всех участвующих в процессе создания кинофильма и для композитора в частности, главным в этом процессе является режиссер, его миропонимание, его творческое «Я». Режиссер есть та точка, в которой сходятся все линии, объединяются все воли и таланты работающих над фильмом людей. (Сколь же многое зависит от того, насколько режиссер подготовлен к своей деятельности! Мне помнится, что в 1965 году в музыкальный отдел «Мосфильма» явился молодой, но уже не начинающий режиссер и потребовал для написания музыки к своему будущему фильму... С. С. Прокофье-

ва.) Кино в значительно большей мере, чем театр, искусство одного человека. Композитор в кино лицо подчиненное — такковы, увы, условия игры. Есть даже случай, когда композитор бывал сильным в работе только с одним-единственным (но, правда, великим) режиссером и более ни с какими другими, а их у него было более чем достаточно.

Однако композитор способен внести в режиссерский замысел свои вкусовые и интеллектуальные коррективы, найти возможности только присущими музыке средствами максимально усилить впечатление, получаемое от ленты. Когда режиссер и композитор думают в одном направлении, в одном ключе, тогда их сотрудничество органично, тогда это счастье, наслаждение, и тогда можно ожидать особенно высокого результата.

1983

## КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Мне представляется, что благодаря бурному развитию средств коммуникации сегодня можно начать говорить о принципиально новой возможности организации всемирных концертов классической музыки. Спутниковая связь позволяет использовать огромные телеэкраны и мониторы на всемирных телемостах перед громадными аудиториями и с их непосредственным участием. В отличие от существующей практики — когда все исполнители находятся в одном месте и их транслируют на весь мир — в этом случае они могут находиться на разных точках планеты и, видя дирижера на большом экране, исполнять одно сочинение одновременно на всех пяти континентах. Единовременность звучания (из-за разности расстояний) может быть обеспечена системой компьютерных задержек. В этом случае эффект единого действия и единого сопереживания может привести к новому, еще не предсказуемому эмоциональному результату. В такого рода акции человечеству будет дана некая уникальная возможность осознать себя как единое целое, оно сможет как бы увидеть себя в «зеркале».

Подобно тому как орган в свое время во многом определял музыкальное лицо эпохи, «всемирный концерт», возможно, станет определяющей чертой облика всей культуры конца XX и начала XXI века, явится новым инструментом, порожденным бурным развитием технологии и потребностью разрешать глобальные духовные проблемы. Естественно, такие же формы могут быть найдены и для других видов искусств.

Готово ли человечество посмотреть на себя в «зеркало»? Думаю, готово, но сегодня мы не знаем, что даст ему этот совершенно новый канал связи. Можно надеяться, что он послужит добру, а не злу. Априорно смею утверждать, что злу он не



послужит. И вместе с тем невозможно предугадать, к чему приведет общение огромных масс людей: ведь это принципиально новый вид связи, отличный даже от самого молодого массового искусства — кинематографа: там с массами общается художник, здесь же возможно и непосредственное общение масс с массами.

«Всемирный концерт» — вызов сознанию граждан планеты, вызов сознанию людей искусства. Размышляя сегодня о возможностях нового канала, естественно, задумываешься о нравственно-преобразующей роли высокого искусства. Меня занимает проблема перспектив освоения им нового канала связи. Искусство несет в себе черты универсума и является, таким образом, одним из методов познания Вселенной. Сегодня же мы можем говорить как о трагедии о том, что существуют целые культурные пласты, клады, которые используются, дай бог, на десять процентов: я имею в виду количественный фактор аудитории, пользующейся всем этим наследством. Большая часть этих кладов остается нетронутой для огромного числа людей. Сегодня высокое искусство представляется мне в значительной степени вещью в себе. И поэтому очень интересно было бы представить, что счет людям, которые смогут его воспринять, пойдет на сотни миллионов. К сожалению, ничего нельзя сказать с определенностью заранее: мы все находимся в стадии романтической надежды.

Вместе с тем, задумываясь о возможностях «зеркала», неминуемо сознаешь опасность прорыва в новый канал массовой культуры, наводнившей и кинематограф, и телевидение, а сегодня и видео. Можно ли избежать этого — не знаю. Должно ли избежать — надо попробовать. Опять надо пробовать. Здесь все будет определяться практикой. На тех людей, которые будут создавать новое средство искусства, ляжет серьезная ответственность за то воздействие, которое это средство будет оказывать на человечество. Ведь современная массовая культура, как мы знаем, — явление единообразное, обнаруживающее порой диаметрально противоположные ценностные элементы. Вспомним один из широко известных ее образцов — рок-оперу «Иисус Христос — Суперстар», созданную на один из наиболее распространенных в европейской культуре сюжетов, сюжет Евангелия. В музыке к нему обращались Шютц, Бах, в последнее время Пендерецкий. Эти произведения достаточно известны в музыкальном мире, но они не смогли оказать воздействие на самую широкую аудиторию. И вот — предлагается чистейшее порождение массовой культуры, современный пасьон, созданный к тому же блистательными профессионалами. Но если мы посмотрим «состав преступления» с точки зрения искусства, то обнаружим характерную для этого рода

творчества вульгаризацию: самый высокий сюжет человеческой истории оно повернуло в собственных коммерческих интересах. О каком, пусть самом невинном, романе между Христом и Магдалиной может идти речь! То же относится и к самым музыкальным средствам. Высокий смысл этого сюжета уходит на задний план, а испытанный арсенал приемов масс-медиа дает публике возможность «словить кайф».

Думая о том, чем будет заполнен новый канал связи, что будет исполняться на этом новом инструменте, легко представить себе, что искусство будет продолжать решать все те же вечные проблемы, но если это будет делаться так же, как чаще всего сегодня — средствами массовой культуры, можно представить себе, что младенец будет выплеснут вместе с водой.

Новый инструмент, способный нести музыку всему человечеству, — это, как уже говорилось, огромная ответственность, потому что человек, участвующий в подобном общении, вырастает до уровня личности, влияющей на ход истории. А когда человек начинает совершать исторические поступки, надо помнить, что они совершаются одними конкретными людьми и *над другими конкретными людьми*. При этом самые светлые идеи могут превращаться в свою противоположность. Эта существенная для меня мысль нашла отражение в моей работе: параллельно я писал два сочинения — оперу о Тиле Уленшпигеле и «Мистерию» из раннехристианских времен. Это были для меня как бы два сообщающиеся сосуда, разделенные во времени полутора тысячами лет. Пять музыкальных фрагментов, пять хоров перешли почти донотно из одного сочинения в другое: в «Мистерии» они идут на текст Ветхого завета, а в опере они поются на слова католического реквиема, хоры ранних христиан превратились в хоры инквизиции. Из этого вытекает соответствующий исторический вывод.

Видя задачу искусства в том, чтобы осуществлять «связь времен», помогая людям усмотреть существенные исторические параллели, понимаешь, что подобное творчество на новом этапе потребует специальных усилий, специальных людей, которые не только захотят, но и смогут это делать. Они найдутся, их не надо пробовать называть сейчас, они сами появятся. Вместе с тем работу нового «инструмента» надо готовить рекламным методом, это могут быть, например, соответствующие оповещения по телевидению и радио.

К сожалению, при возникновении новых видов искусства неизменно появляются и спекулянты, которые стремятся использовать новые формы в своих непосредственных корыстных целях. Подобно тому как они могли бы торговать на рынке, они готовы торговать и новыми, отчасти доступными им видами искусства.

Обращаясь к культурному наследию человечества, наталкиваешься на целый ряд психологических, исторических, эстетических факторов и вдруг замечаешь, что при невероятном развитии техники, созданной человеком, сам он в каких-то наиболее существенных своих проявлениях остался неизменным. Когда читаешь поэмы Гесиода или древнеегипетскую лирику, или так называемые эпиграммы Гомера, то звучащие там радости и жалобы совпадают с жалобами и радостями современных людей. Отношение к частностям меняется, но основные человеческие качества как бы складываются в единого человека, который существовал во все времена. Бах и Шекспир — непреходящи. Говоря о таких людях, мы говорим о неких ретрансляторах, через них человечество выражало себя. С огромным энергетическим океаном, который плещется над нашими головами, Данте, Леонардо или Достоевский имели как бы особый канал связи, через который они получали и передавали человечеству некие универсальные сведения о духе и Вселенной.

Пытаясь вообразить, какой будет музыка, исполняемая на «Всемирном концерте», нужно помнить, что музыка — наиболее абстрактное искусство последних пяти веков, именно она представляется мне проявлением высшей духовной деятельности человека. И если стремиться предугадать, что будет воспринято огромными, беспрецедентными по своим размерам массами людей, нельзя забывать и об эффекте группы, который в данном случае предсказать очень трудно. Пока что этот эффект наблюдался лишь при восприятии рок-музыки огромными аудиториями. Эта истерическая единая реакция вполне объяснима: она во многом обусловлена воздействием инфразвука басов на вегетативную нервную систему. Восприятие же «высокой» музыки шло по большей части индивидуальным путем. Конечно, великие произведения всегда оказывают более или менее единообразное воздействие. Однако в данном случае, просто в силу самой необозримости аудитории и ее известной неподготовленности (здесь важен и момент инерционности вкусов) к восприятию высокой музыки, — результаты представить себе невозможно. Конечно, эффект группы может помочь прорваться к восприятию высокого и здесь, но пока нет хотя бы приблизительного ответа на этот вопрос. Да и кто может сегодня обещать непосредственные результаты. Ведь разговор идет о том, что может внедриться в целую ноосферу, постепенно повлияв на сознание огромных человеческих масс.

Стоит напомнить, что от джазовых переложений Баха лишь очень немногие слушатели приходили к самому Баху, и потому трудно представить, что высокая музыка будет сразу воспринята столь всеобъемлющей аудиторией.

Восприятие «высокой» музыки — процесс двойственный, в нем, как и при ее создании, участвует и интеллект, и интуиция. Но все, что относится к «высокой» музыке, относится к духовной, душевной деятельности людей. В массовой же культуре нас часто опускают до уровня физиологии. Еще раз повторяю: трудно предположить фактор аудитории. Трудно сказать, например, какой инструмент может оказаться подходящим для нового канала. Обыкновенный, историей выношенный оркестр продолжает оставаться универсальным средством воздействия на души людей. Сегодня появились новые мощные электронные средства музыкального воздействия, желающие имеют полную возможность воспользоваться ими — важен результат. И здесь надо пробовать. Ведь и предыдущая музыкальная практика отбирала сами инструменты, формы, все средства музицирования. Современный оркестр выкристаллизовался примерно в пятисотлетней музыкальной истории. Например, оркестровая практика XIX века отвергла виолу да гамбу, и теперь игре на ней приходится специально обучать музыкантов, исполняющих старинную музыку. Или саксофон, который был включен в оркестр во второй половине XIX века. В XX веке произошло огромное развитие ударных инструментов...

Невольно возникает вопрос: кто из великих мастеров взялся бы общаться с планетарной аудиторией по этому новому каналу связи? Первым, естественно, приходит на ум имя Бетховена, и не только из-за его «Оды к радости»: у него достаточно произведений, обращенных к мировой аудитории, в конечном счете почти все его симфонии вполне декларативны в этом смысле. А может быть, таким композитором мог быть и Гайдн, ведь у него есть произведения поразительной глубины и духовной просветленности. Это опять вопрос практики. Наверное, это относится к любому из великих «венцев»: лично мне высшим достижением в музыке представляется «Венская школа» — явление, совершенно уникальное в истории искусства.

Это некая поразительная эстафета, которая как бы предвзается универсальным опытом Баха (у которого взято все основное): Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Брамс, Вагнер, Малер, Шенберг, Берг, Веберн. Ее можно представить себе как некоего гениального долгожителя, который родился под фамилией Гайдн и умер под фамилией Шенберг, как некое восхождение, непрерывную единую линию, единый пласт сознания.

Подобное восхождение невероятно трудно, но что может быть более достойной задачей для тех, кто возьмет в руки столь грозный инструмент, как «Всемирный концерт»? Пифагор утверждал, что создавший музыку является ретранслятором музыки сфер. Что ж — через тернии — к звездам!

## НАБРОСОК В ТРИ ШТРИХА

Знал я, что музыку к фильму «Сестра моя Люся» по моему сценарию пишет композитор Николай Каретников. Никаких особенных размышлений по этому поводу у меня не возникало... И музыку к «Легенде о Тиле» написал он, также и музыку к фильму «Бег». Не стану уверять, что был поражен композиторской работой в этих кинофильмах. Хотя запомнились мощные церковные хоры в «Беге», и что-то осязаемое, как пространство — причем пространство неуютное, какое-то искаженное и трагическое, — осталось в душе после музыки «Тиль»...

Познакомились с ним случайно на бензоколонке вблизи Рижского вокзала. Впереди меня заправлялись светлые «Жигули», отъехали было, но остановились. Из машины выскочил какой-то весьма «противоречивый» человек: был плотным, не мелким, но в движениях торопливым, даже чуть суетливым; лицо бритое, бледное, так называемое «породистое», черты лица слегка надменные — но светлые живые глаза, мальчишески приоткрытый рот, простодушная улыбка; интеллигентная речь... Узнал меня по фотографии в книге.

Стал бывать у Николая Николаевича, слушать его «музыку на дому». Показались совершенно замечательными живые, эксцентричные пассажи на темы «Тевье-молочника». Это поистине веселая музыка, не без самоиронии. И еще раз были прослушаны мужские хоры из «Бега» — впечатление самое лучшее.

Вдруг слышу совершенно незнакомое, нечто, в чем разобраться сразу не могу. Автор объясняет мне, что музыка написана с применением средств додекафонии. Мне никак не понять было, куда это девалась мелодия и что же взамен нее проходит передо мною. Вместо того чтобы быть подхваченным ею, растворенным в ней и возникнуть из нее обновленным, я чувствую, что меня вовсе не собираются ни покорять и ни растворять. Меня просто берут целиком, такого, какой я есть, и приводят куда-то. То есть, прежде всего, опять-таки, ощущение пространственное. Явственное ощущение некой материальной среды.

Совершенно меня убедила в своей живой силе и истинности музыка оперы «Тиль Уленшпигель», которую я услышал в записи. Исполняли не известные мне вокалисты.

Удивительное дело! Я слушал музыку, которая мои звуковые впечатления переводила в природу зрительных и осязательных ощущений. Я различал поступь толпы, походку шута; я чув-

ствовал масштаб вещей, о которых говорила музыка; мог ощутить расстояние до рассматриваемого за рекою города; чувствовал гулкую пригнетенность сводов пыточного каземата. Чайки верещали над берегом моря, где очнулась Неле рядом с Тилем, и я мог бы примерно определить, сколько штук их летало над песчаным берегом.

Словом, это была музыка чудная, истинная, новая.

И вот я читаю его композиторские — конечно же — «Темы с вариациями». Мемуары, восходящие к уровню новеллистики, но не теряющие окончательно своей долитературной невинности. Как пишет сам Николай Николаевич: «Я не придумал ни единого слова».

Может быть, и не придумал — но он нашел очень простые и точные слова, чтобы рассказать о том, что для нас, простых смертных, зовется Олимпом искусства, миром композиторов, страной блаженных и достойных маэстро.

И что же выходит? Страна-то блаженных, оказывается, такая же, как и наша, — обыкновенная, многострадальная, однопартийная и великая. И замечательный композитор Николай Каретников — новатор, яркий представитель новейшей музыки — тоже обыкновенный советский человек. Тем и силен. Тем и помечен.

Жизнь началась со смертельного страха и детского позора... Был секретарем комсомольской организации. Подозревал кое-кого в стукачестве — и сам был подозреваем. Робел перед начальством. Ненавидел сильных мира сего, творящих произвол, беззаконие и плохую музыку, но шел их поздравлять в толпе приспешников...

И все же — сам-то написал такую странную превосходную музыку!

А. Ким.

## СОДЕРЖАНИЕ

3	От автора
4	Как я стал «почетным планеристом»
10	Домашний концерт
11	Начинается ли театр с вешалки?
12	Что может произойти от обыкновенного лома
15	Первый урок
17	Поэза
18	Время было такое...
20	Четвертая глава
21	Учебный процесс
21	Скерцо
23	Пелопоннесская война
24	Рассказ со слов пострадавшего
25	Началось...
26	Диалог
27	Парапсихология
28	Новый год
29	Интуиция
30	Who is who
31	Премия
32	И мы участвуем в международной жизни
33	Главный интерпретатор И. С. Баха
33	Обида
35	Черный квадрат
35	Глас избранных
36	Какими бывают похороны?
39	«Народный» художник
40	Дополнение к «Истории костюма»
41	Лекарство от тщеславия
47	Сентиментальное путешествие
51	Манеж

52	Кто ему помогает?
54	Флоренция
55	Генрих Нейгауз и «Новая венская школа»
61	Прогон для главного режиссера
62	Истинная бдительность
63	Однако проверила...
66	М. В. Юдина
71	Визит знатного модерниста
73	Дым кинематографа
76	Чего стоит балет
77	Еще раз о покаянии
82	Аллюзии
82	«Твой современник»
83	Покупка
87	Ностальгия
88	Без названия
88	«По наследству»
93	Объяснение в любви
94	На лестнице
	<i>Приложение</i>
95	Немного о музыке в кинофильме
103	Концертный зал человечества
108	А. Ким. <i>Набросок в три штриха</i>