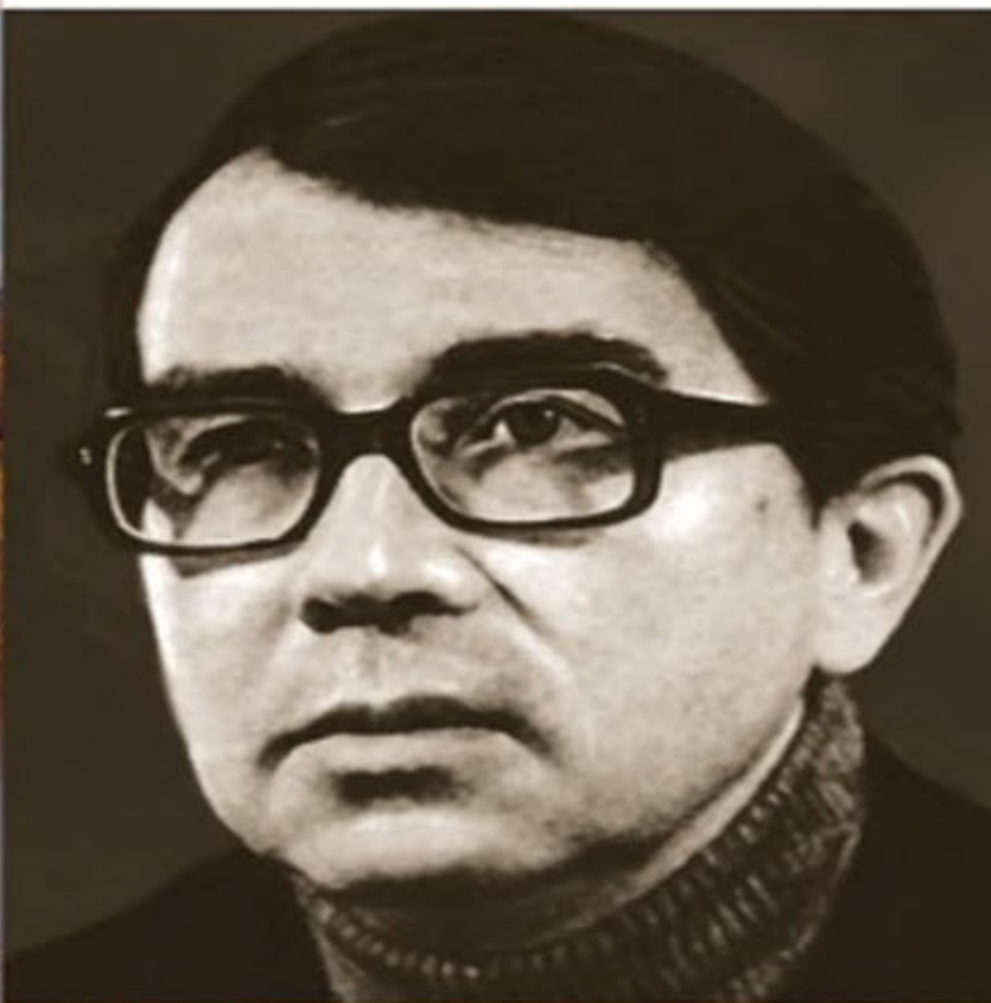


ВАЛЕРИЙ ГАВРИЛИН



Ксения
Супоницкая



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

У музыканта, некогда прибывшего с Вологодчины, после выхода в свет его первого вокального цикла сразу нашлись и почитатели, и завистники. Но даже последние причисляли его к классикам русского музыкального искусства. Гаврилин проложил *свою* тропу в музыке и хотя оставил не так много сочинений, но каждое в его наследии — на вес золота, выстрадано в продолжительных, порой многолетних поисках, в бессонных ночах и сосредоточенных думах. Он писал не для избранных, хорошо разбирающихся в тонкостях композиторской алхимии, а для всех. Воспел в своей музыке, — лучистой, искренней, как сами народные, из глубины времён доносящиеся колыбельные, плачи, частушки, наигрыши, — родную землю, её тревоги и горести, её неизбывную, гнетущую тоску и особую, кроткую радость.

[Адаптировано для AIReader]



-
- [Ксения Сулоницкая](#)
 -
 - [ВВЕДЕНИЕ](#)
 -
 - [Очерк 1](#)
 - [Очерк 2](#)
 - [Очерк 3](#)
 - [Очерк 4](#)

.....

-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

- [INFO](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)
 - [21](#)
 - [22](#)

- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)

- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)

- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)

- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)

- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)

- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)
- [222](#)
- [223](#)
- [224](#)
- [225](#)
- [226](#)
- [227](#)
- [228](#)
- [229](#)
- [230](#)
- [231](#)
- [232](#)
- [233](#)
- [234](#)
- [235](#)
- [236](#)
- [237](#)
- [238](#)

- [239](#)
 - [240](#)
 - [241](#)
 - [242](#)
 - [243](#)
 - [244](#)
 - [245](#)
 - [246](#)
 - [247](#)
-

ЖИЗНЬ[®] ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1954

(1754)

Ксения Супоницкая

ВАЛЕРИЙ ГАВРИЛИН



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

*

В книге использованы фотографии Ю. Колтуна, Р. Кучерова, В. Волкова, С. Игнатьева, Ю. Дубровина, В. Голубовского, А. Медведникова, А. Пантелеева и фотографии из семейного архива.

© Супоницкая К. А., 2018

© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2018

ВВЕДЕНИЕ

Уплывают грозовые облака. Лёгкий луч, боязливый и трогательный, блеснул в предрассветных сумерках. И запел, заиграл серебристым звоном колокол. То ли из-под купола, то ли из самой далёкой синевы пролился голос его, — и утешил, и благословил.

Заплелись поднебесные песни со сказками и небылицами, с премудростями да с потешками. Со скорбью и радостью неразрывно переплелись. А в колыбельном, самом первом доме ни писем, ни весёлых праздников, одна тоска тягучая, дремота тяжёлая. Что ни день — то слёзы, тихие речи под вышивание. Одна другой слово скажет — и снова молчат, каждая свою думу думает. А и вся деревня-то — кроме детей и женщин нет никого.

Далека дорога до большого города. Поймут ли, примут ли? Как заколотили семейную избу, как самых родных, дорогих людей отняли, как в чужой дом с нищей поклажей босиком пришёл — кому о том сквозь слёзы скажешь?

Будто в дымке силуэты тесовых крыш. Заволокло молочным облаком безлюдную улицу. И собор, и соседская лошадь, и самое маленькое деревце потонули в том облаке. Крёстная до утра не разбудит, матушка слова громкого не вымолвит. Это снова, спустя много лет, снится ему деревня.

А иногда вот как она вспоминалась: «Раннее утро, всё залито солнцем, предо мною — с крыши видно замечательно — наше прекрасное Вологодское море, Кубенское озеро, из которого есть выход во все концы света (раньше я этого не знал). И там плывёт, по этим безбрежным, этим синим, лучистым, смеющимся, как говорил Горький, пучинам, — белый пароход» [19, 399].

И жене своей, Наталии Евгеньевне, о родном крае рассказывал: «Когда крёстная увозила меня к себе в деревню Рихмино, в семи километрах от моего Перхурьева, то я там томился и убегал в свою деревню. Она после очередного такого побега сказала: «Иди, только чтоб к обеду был». И я успевал только прибежать, посмотреть на деревню — и назад. А в Рихмино я всё сидел на горе, красивой — вся в ромашках, — и смотрел в ту сторону, где моя деревня» [21, 495].

Видно ту деревню было и с ромашковой горы, и из соседнего села, и из далёкого столичного города. Как по морозной дороге, по гололедице шли измученные голодные люди, как свистел ветер в печной трубе, а старушка, тихая, маленькая, выплетала замысловатое кружево, пела долгие свои куплеты. И звенели о чём-то старинные часы с кукушкой, и расплывались в сонном мареве старушкины кружева...

Именно об этом, что навсегда запомнил, что носил в самом сердце, захотел он потом поведать людям, поделиться сокровенной своей тайной, как тем первым, душистым яблоком. «Дело было в сорок пятом победном году. В мою родную вологодскую деревню Перхурьево Кубено-Озёрского района пришёл с фронта солдат. Всех мужиков, вернувшихся с войны побитыми, пораненными, хорошо помню, их было пятеро. И вот один из них пришёл в детдом устраиваться на работу. Возвращался солдат домой окольными путями, через Крым, через госпитали. Он вручил мне прекрасное крымское яблоко. Это было первое яблоко в моей жизни.

Мне стало как-то нехорошо: у одного меня такая сказка, про яблоки я лишь в сказках слышал. И стал я ходить по кругу, давать каждому на пробу откусить. Никто не отказывался. Кусали. Осталась мне самая серёдочка, с семечками и хвостиком. Но зато какой вкусной она оказалась! Тогда, мне кажется, я и понял:

счастье — отдавать. Делиться. Ничего более радостного не знаю на земле... Теперь это — музыка. Хочу отдавать её людям» [19, 193].

Разговор происходил в 1984 году. На тот момент Валерий Александрович Гаврилин уже подарил нам «Анюту» и «Русскую тетрадь», «Вечерок» и «Военные письма», «Перезвоны» и «Зарисовки». Позже появились «Дом у дороги», «Женитьба Бальзамина», в новой редакции были исполнены «Скоморохи».

У музыканта, некогда прибывшего с Вологодчины, после выхода в свет его первого вокального цикла сразу нашлись и почитатели, и завистники. Но даже последние причисляли его к классикам русского музыкального искусства, считали продолжателем традиций Глинки и Мусоргского, Чайковского и Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича — и, конечно, Свиридова.

Великого современника, Георгия Васильевича, автор «Перезвонов» называл своим Учителем: «Г. В. Свиридов — один из немногих художников, чья музыка никогда не вдохновлялась грязью. Он весь из света» [20, 223]. «Я испытал как композитор множество влияний, и влияний очень сильных. Но влияние, которое оказал на меня Георгий Васильевич Свиридов, ни с чем не сравнимо. Музыка Свиридова не подчиняет себе, а направляет, она заставляет двигаться дальше, оставляя огромный простор для переживания. В его композиторской природе сказывается нравственность нашей национальной эстетики» [19, 345], — отмечал автор «Русской тетради».

Но всё-таки, несмотря на близость свиридовскому стилевому направлению, противостоящему авангардным тенденциям 1960–1980-х годов, Гаврилин проложил *свою* тропу в музыке — причём самобытную интонацию он обрёл в тех самых, с детства любимых песнях, плачах и наигрышах, которые сегодня в деревнях не слишком

известны, а прежде без них не обходилось ни одно сколько-нибудь значимое событие.

«Фольклор — детище сложившейся морали и веры. Без них фольклор невозможен», — отмечал композитор [20, 251]. Мораль и вера, которые основываются на простых и добрых человеческих взаимоотношениях, на чистых и честных чувствах, на следовании правилам — не искусственно выдуманным, не извне насаждённым, но проверенным самой жизнью, её неспешным течением, — были ему всецело близки.

И когда вышло в свет первое, обретшее впоследствии мировую славу сочинение — «Русская тетрадь», — автор сперва даже не понял своего успеха и не поверил в него. Он просто говорил в этой «Тетради» на том языке, который был ему знаком с детства. И далее никогда не отступал от избранного пути, не увлекался новомодными музыкальными экспериментами, не пренебрегал главной своей идеей: «Я стараюсь быть истинно верующим в искусстве. <...> Надо писать так, чтобы люди узнавали в твоих сочинениях живой человеческий мир и себя в нём. <.»> Я добиваюсь, чтобы это было очень пронзительно и очень ясно. Самое главное, чтобы до возможно большего числа сердец дошло» [19, 369–392].

Быть может, по сравнению с иными авторами Валерий Александрович оставил не так много сочинений. Но каждое в его наследии — на вес золота, выстрадано в продолжительных, порой многолетних поисках, в бессонных ночах и сосредоточенных думах. «На каждое произведение уходит неделя и вся предшествующая жизнь», — отмечал Гаврилин [19, 130]. Он относился сверхтребовательно к любому штриху, к самой малой детали, не записывал произведение, если считал его недостойным слушателя: «У меня очень много музыки, но я не могу всё показывать — мне стыдно! Частично из-за качества самой музыки, а

частично из-за того, что я поставил себе давно одну цель — я не верю, что нельзя говорить понятно. Это для меня самое главное. Нельзя народ оставить без музыки. Я очень люблю народ, с годами я всё больше понимаю, что я питаюсь от артерии народной, если людям моим не по себе, нехорошо, то от меня вообще ничего не останется, поэтому я так припаян к народу, я им кормлюсь, питаюсь духовно и материально, восхищаюсь нашим народом...» [19, 281–282].

Он писал не для избранных, хорошо разбирающихся в тонкостях композиторской алхимии, а для всех. Воспел в своей музыке, — лучистой, искренней, как сами народные, из глубины времён доносящиеся колыбельные, плачи, частушки, наигрыши, — родную землю, её тревоги и горести, её неизбывную, гнетущую тоску и особую, кроткую радость. Потому, когда грянули девяностые и пошатнулись нравственные устои культуры, когда пошлость не только получила оправдание общества, но стала для него эталоном, и Гаврилин и Свиридов восприняли этот неистовый разгул мракобесия с глубокой душевной болью.

«Россия медленно зрела до рассвета, а погибает стремительно», — написал Свиридов в одной из своих тетрадей 5 ноября 1991 года.

После ухода из жизни Юлии Друниной 21 ноября 1991-го Гаврилин процитировал в своих заметках знаменитые её строки:

Как летит под откос Россия
Не могу, не хочу смотреть!

Ю. Друнина

(предсмертное стихотворение) [21, 452].

В 1993 году в одном из интервью Валерий Александрович отметил: «Людям нанесли страшный удар. Боюсь, на этот раз под самое сердце. Им дали понять — совершенно нагло, цинично — в мире побеждают негодяи» [19, 347]. Из беседы 1997-го: «Я был здоровым человеком, но за последние годы перенёс два инфаркта... Всё, что происходит с моим народом, я переживаю вместе с ним. Я бесконечно люблю свой народ, каким бы он ни был...» [19, 374]^[1].

Гаврилин верил, что «спасение духовности России и её самобытности придёт только из русской провинции, <где> очень сильна связь людей с родиной, <где> ещё не удалось всё разрушить» [19, 345–346]. В заметках композитора постоянно проходит мысль о том, что он должник перед своей страной, перед людьми, которым безмерно благодарен за Победу, за то, что утешили, обогрели в одинокие сиротские годы; за возможность жить и писать музыку.

По словам автора «Перезвонов», «художник начинается с ощущения личной обязанности по отношению к своему народу» [19, 200]. Поэтому и в 1990-е, когда из-за тяжёлой болезни он практически не мог выходить из дома, мучился сильными болями и бессонницей, всё равно, «через не могу» продолжал работать и по мере сил посещал концерты, на которых исполнялись его сочинения.

На этих концертах композитора не просто учтиво приветствовали — люди выражали ему свою самую искреннюю, самую преданную любовь и благодарность. Во времена, когда из всех окон лились низкопробные эстрадные песенки, а академические жанры всё сильнее углублялись в затейливое мудрствование, гаврилинская интонация стала тем живительным источником, к которому хотелось припасть и очиститься, обрести успокоение.

Чувствовал ли сам автор целительную, светоносную силу своей музыки? Вероятно, да. «Есть два способа работать: один существует для того, чтобы самовыявляться, это чистое проявление эго; другой — это когда появляется ощущение, что это сделал не ты или ты из воздуха это схватил, как будто тебе кто-то помог, тебе это прислали. <...> Мою музыку пишу не я. <...> А дабы не возомнить о себе, надо отчётливо представлять, чем ты занят. Созданием красоты? А откуда она? Она бродит по миру в рассеянном состоянии. И из этого рассеянного состояния, из этой золотой россыпи художник только делает слитки...» [19, 148, 324, 336].

Он никогда не превозносил себя и свое творчество. Справедливо считал, что пока деятели искусства сидят и «часами специально чувствуют», остальные трудящиеся обеспечивают их всем необходимым. Поэтому нужно платить людям за их работу своими сочинениями и стараться, чтобы сочинения эти не пылились на полках, а на самом деле были востребованы. Он не просил (в отличие от многих наших сегодняшних артистов) особого к себе отношения, не стремился возвыситься и не помышлял об исключительных привилегиях^[2]. Во все времена семья Гаврилина жила очень скромно. Не случайно на вопрос о том, в каком литературном сочинении наиболее точно передана психология музыканта, он ответил так: «Это очерки Бориса Викторовича Шергина о народной певице Марии Кривополеновой. Он прекрасно показал, как надо воспитывать музыканта. Если хочешь чего-то добиться, надо подготовиться к бедности, ограничить себя во всём. Постараться быть святым в своём деле. Иначе не спасётся никакое искусство!» [19, 346–347].

Рассуждения эти были отнюдь не пустыми: они подтверждались всей жизнью Валерия Александровича. Из интервью 1997 года: «Возможно, кто-то и считает

меня сумасшедшим, но я отказался от Президентской стипендии. Какое право я имею получать эти деньги, когда люди по полгода не получают зарплату? Я не хочу особенных композиторских привилегий. Я могу ещё работать и могу с этого жить! И вот ещё что. Я получил премию от нашего бывшего мэра и хочу при первой же возможности вернуть назад эти деньги. Как я могу брать подачку из рук человека, чья нравственность, как оказывается, вызывает большие сомнения у общественности нашего города?» [19, 382–383].

Он никогда никого не беспокоил, и порой это доходило до курьезов: хотел, например, сходить в Большой театр, но попасть туда было сложно, а попросить знакомых музыкантов достать билеты он не решался. В итоге так ни разу в Большом и не был (и это при том, что там с успехом шла его «Анюта»).

Жили они с Наталией Евгеньевной в последнее десятилетие довольно замкнуто, — по определённому, строго выверенному распорядку. Здоровье Валерия Александровича порой не оставляло не единой возможности передвигаться, общаться с друзьями, коллегами... Приходилось постоянно преодолевать целый ряд сложностей.

О том времени и в целом о своём великом дедушке рассказала мне Анастасия Гаврилина, внучка Валерия Александровича и Наталии Евгеньевны (она родилась, когда Гаврилину было 44 года):

«Дедушка был гений, а обычным людям понимать гениев не всегда просто. Я прекрасно его помню — наши беседы, прогулки, поездки за город. Голос у него был очень низкий, грудной. Сложно было представить, что у такого невысокого человека может быть такой бас. Говорил он всегда медленно, тщательно подбирал каждое слово. Но всё, что рассказывал, было увлекательно и образно. Он очень много знал — об искусстве, политике, религии, истории, природе, науке.

Всем интересовался, читал книги, выписывал научные журналы. К тому же обладал феноменальным чувством юмора! Любил каламбуры, словообразования, писал друзьям и родным на праздники поздравления в стихах.

В последние годы он тяжело болел. Мне кажется, у него были все болезни, которые только могут обрушиться на человека. Пил много лекарств. Лекарства хранились в спичечных коробках, которые дедушка обклеивал переплетной бумагой и внутри разделял на отсеки. Каждое утро отсеки заполнялись заново. Меня тогда это немножко сместило — бесконечные разноцветные таблетки, которые нужно принимать строго по графику. Но сейчас я понимаю, насколько всё было серьёзно. Два инфаркта, язва желудка, проблемы с позвоночником, бессонные ночи...

И эти коробочки, и многие другие вещи дома он мастерил своими руками — всегда аккуратно и со вкусом. А переплётное дело освоил вообще в совершенстве. Бесчисленные свои книги, ноты переплетал сам. Почерк у него был каллиграфический — ровный, очень разборчивый, все буквы будто нарисованные.

Все те годы, что я его помню, он жил по строгому расписанию. Обед, например, был всегда в 14.00 и ни минутой раньше или позже. А если бабушка случайно обед задерживала, то он мог уйти заниматься на рояле, так и не пообедав.

Я проводила у них много времени. Родители работали, поэтому после школы я всегда шла к бабушке с дедушкой, и только вечером меня оттуда забирали. Жили они всегда правильно, по совести. Бабушка — настоящий педагог старой закалки, со строгими моральными принципами. Дед — человек вдумчивый, организованный, требовательный и к себе и к другим. Помню своё удивление, когда однажды я застала их за просмотром мексиканского телесериала; уверена была,

что такие «глупости» они никогда смотреть не будут. В девяностые годы — очень тяжёлое время для всей страны и для нашей семьи — они постоянно смотрели по телевизору и слушали по радио передачи о политике. Разумеется, все ужасы, которыми сопровождалась перестройка и постперестроечные годы, они не принимали» [47].

Дневник Наталии Евгеньевны сохранил почти детальные описания многочисленных сюжетов — и какие передачи смотрели, и какие беседы вели, и сколько поздравительных телеграмм получали на праздники... Интересно, что Валерий Александрович, как рассказывала мне сама создательница дневника, никогда о нём не знал. Задумав свою летопись, она предложила Гаврилину купить диктофон, но он ответил, что такой вещи в его доме точно никогда не будет (очень настороженно относился к техническим нововведениям). Делать было нечего: Наталия Евгеньевна стала всё фиксировать от руки. Её дневниковые записи — уникальный документ эпохи — были изданы в 2014 году под названием «Наша жизнь». Временной период, описываемый Н. Е. Гаврилиной, охватывает почти 43 года: с июля 1956-го по 28 января 1999 года. К публикации этой она готовилась долго; многое дописывала, редактировала. И в итоге мы обрели самую полную, максимально подробную биографию Валерия Гаврилина — 623 страницы вместе с именным указателем!

В этой книге я много и охотно цитирую строки из дневника Наталии Евгеньевны — по сути, беру её в соавторы, как как уверена, что очевидец событий расскажет о них лучше, чем любой, даже самый дотошный исследователь.

Кроме того, на столе моём неизменно в раскрытом виде лежит изумительная книга А. Т. Тевосяна «Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия

Гаврилина» (2010). К сожалению, автор рано ушёл из жизни и не успел довести её до точки. Но была проведена серьёзнейшая работа: в монографии приводятся редкие рецензии на спектакли с музыкой Гаврилина, документы, письма, воспоминания современников, есть и анализ творчества Мастера.

Среди самых свежих публикаций назову очерки санкт-петербургского композитора Геннадия Григорьевича Белова. Именно он стал редактором гаврилинского собрания сочинений, каждый том которого сопровождал развёрнутым очерком. Все тексты будто бы написаны со слов самого автора «Русской тетради»: ведь о многих обстоятельствах Геннадий Григорьевич знал не понаслышке, был коллегой и другом Гаврилина. Поэтому и его свидетельства, равно как воспоминания друзей, коллег и знакомых Валерия Александровича, опубликованные в книге «Этот удивительный Гаврилин...» (2008), сыграли в подготовке этой монографии особую роль.

Но главное слово я, конечно, отдаю самому Валерию Гаврилину, который, как известно, был не только композитором, но и блистательным литератором. По этому поводу он однажды заметил: «Каждой возможности выступить с печатным словом радуюсь как встрече с хорошей, дружественной компанией» [20, 214].

Его статьи, выступления и интервью были опубликованы в 2005 году в сборнике «Слушая сердцем...», записи разных лет вошли в книгу «О музыке и не только...» (3-е издание — 2012 год). Инициатором этих публикаций (как и собрания сочинений, и воспоминаний) стала Наталия Евгеньевна. Именно благодаря ей мы обрели уникальную возможность познакомиться с гаврилинскими каламбурами и присказками, стихами и ироничными замечаниями, аналитическими этюдами и эссе. А кроме того —

получили представление о творческом кредо композитора: «Я живу на своей Родине, я охраняю и сохраняю её музыку». «Моя задача — показывать людям сокровищницу их душ <...>» [20, 380, 255].

«Если в нашем времени чего-то очень явственно не хватает, надо вспомнить, что ведь когда-то оно было. Нет в сегодняшней жизни романтизма, рыцарства, бессребреничества — пусть это будет в музыке. Ведь к этому тянутся сердца, и пусть в повседневности не всё возможно, но от повседневности-то и призвана уводить, поднимать, возносить музыка. Если она музыка» [19, 129].

На страницах заметок и в интервью Гаврилин порой довольно подробно рассказывал о своих замыслах или уже известных сочинениях. Вот, например, о «Перезвонах»: «Так и выстраивается «Действо»: начало и конец — трудная дорога. А в середине — свет. И всегда будет любо выйти на простор, взглянуть, как велика и прекрасна русская земля. И как бы ни менялся мир, есть в нём красота, совесть, надежда» [19, 291].

Композитор фиксировал свои мысли на протяжении всей жизни, только не в дневниках, а на отдельных листочках. И в последние годы часто спрашивал супругу: «Когда уже займёмся моими записями?» Против их публикации не возражал, но времени на разбор рукописных материалов не хватило, поэтому издания «Слушая сердцем...» и «О музыке и не только...» сам автор уже не увидел.

Помимо слов Валерия Александровича, в этой книге звучат суждения его друзей и коллег-современников, и прежде всего — Георгия Васильевича Свиридова. Его литературное наследие (20 тетрадей и две записные книжки) было издано Александром Сергеевичем Белоненко (музыковедом, племянником Свиридова) под общим названием «Музыка как судьба» (издание второе, доработанное и дополненное, вышло в свет в 2017 году).

Благодарю за бесценную помощь в написании настоящей книги дорогую Наталию Евгеньевну Гаврилину, которая подарила мне возможность работать с архивом композитора, поделилась уникальными воспоминаниями о жизни и творчестве Мастера. Огромное спасибо Анастасии Гаврилиной и Геннадию Григорьевичу Белову. Сердечно благодарю за поддержку в написании монографии моих учителей, друзей и, конечно, мою семью.

*Синее море,
Белый пароход.
Никто не знает окончания этой
песенки.
Каждый дописывает её своей жизнью.*

В. Гаврилин [20, 299]

Очерк 1

ГОЛУБИ ПОД КУПОЛОМ ХРАМА

«Детство, этот огромный край, откуда приходит каждый! Откуда я родом? Я родом из моего детства, словно из какой-то страны...» — написал Антуан де Сент-Экзюпери [41, 91]. Приведённое высказывание довольно часто цитируют, и не случайно: ведь, по мнению психологов, именно детские переживания лежат в основе жизненного сценария и во многом формируют его.

Вероятно, «страна детства» — категория не столько пространства, сколько времени. Когда, повзрослев, мы возвращаемся в старый дом, то видим, что стены выкрашены другой краской, новые хозяева зачем-то переставили мебель, из кухни доносятся чужие голоса, а подростки слушают совсем другие пластинки. Зато где-то в душе, в той её части, где хранятся и из года в год любовно пересматриваются все самые значимые впечатления, самые сокровенные переживания, зазвучит вдруг мелодия — то ли строфа старинного романса, то ли куплет позабытой колыбельной — и, словно бы сами собой, обозначатся в сознании былые образы.

Вот девки, сидя на завалинке, щёлкают семечки, а соседский гармонист поёт да разухабисто приплясывает, верхушки берёз растворяются в иссиня-розовом небе, воздух пахнет дождём и пылью. Каких вестей нынче ждать?

Может ли быть, чтобы у кого-то воспоминания о самых юных годах были окрашены исключительно тёплыми цветами? — ни кривой тебе тропинки, ни горячих слёз из-за первого неразделённого чувства? Порой детство — время не только великих открытий, но и невосполнимых утрат.

Военное лихолетье разделило жизнь и больших, и малых на две половины, по всей земле ревел похоронный колокол, и долгий вой его врезался в память тех детей, чьи матери получили страшные извещения с фронта.

«Когда я сам уже стал сочинять музыку, — вспоминал Валерий Гаврилин, — эти картины человеческого несчастья и радости, в какой-то период жизни забытые мною, стали восстанавливаться с большой ясностью, и многое я стал понимать лучше, стал понимать, почему я не любил, когда моя мать, потерявшая моего отца (он погиб под Ленинградом и похоронен в Лигово), пела песню «Разлилась Волга широко, милый мой теперь далёко», а на словах «до свиданья, мой дружок, я дарю тебе платочек» я разражался слезами. Это впечатление я впоследствии постарался выразить в заключительном номере «Русской тетради», когда женщина, обращаясь к умершему мужу, просила его написать ей письмо» [19, 79-80].

Мама Валерия Александровича, Клавдия Михайловна Гаврилина, родилась в 1902 году в Симбирской губернии, в селе Старая Майна. «Имея на своём иждивении шесть человек, — пишет в автобиографии Клавдия Гаврилина, — мой отец вынужден был прирабатывать. Он служил биржевым приказчиком и обрабатывал землю вместе с семьёй своего брата, своей лошади в хозяйстве не было — пала. В пять лет я лишилась матери и воспитывалась под наблюдением тётушки. После окончания начальной школы с трудом удалось поступить в гимназию в Ставрополе, потом, проучившись три года, перешла в школу II ступени и окончила её в 1921 году. Когда в Поволжье начался голод, я вместе со Старомайнским дошкольным детдомом по назначению Мелекесского УОНО была отправлена воспитателем в г. Вологду, где и начинается мой трудовой путь.

Вологодское Губоно направило меня с детьми в Верх-Кокшеньгу, Тотемский уезд, здесь я работала воспитателем. В 1922 г. Верх-Кокшеньский детдом ликвидировали, и я уехала на Волгу. Привязанность к делу, ребятам и, что скрывать, голод через два месяца вернули меня обратно в Вологду. В 1923 г. я поступила воспитателем в дошкольный детдом имени Некрасова. С 1929 г. по 1937 г. работала в детском городке на дошкольном отделении в г. Кадникове. В 1937 г. назначена заведующей дошкольным детдомом. В 1939–1941 гг. работала директором школьного Кадниковского детдома № 1. С 1941 г. по 1950 г. — директором Кубено-Озёрского дошкольного детского дома» [49].

Валерий Гаврилин подчёркивал, что родители его были интеллигенцией в первом поколении^[3], а предки — потомственными крестьянами. Он родился 17 августа 1939 года в Вологде и был назван в честь своего брата, умершего во младенчестве. 7 июля 1941 года у Клавдии Михайловны родилась дочь Галина, младшая сестра Валерия. Отца же своего, Александра Павловича Белова, будущий композитор не помнил^[4].

Об А. П. Белове известно совсем немного. Родом он был из Кадниковского уезда Вологодской губернии, родился 18 августа 1899 года в семье крестьян. Имел неоконченное высшее образование, с 1925 года — член ВКП(б), работал учителем истории и обществоведения в школах Сокольского района, заведующим районного отдела народного образования в городе Сокол^[5]. В августе 1941 года добровольцем ушёл на фронт.

Сестра А. П. Белова, Нина Павловна, в одном из писем Гаврилину вспоминала: «Последний раз я видела его, когда ехал он на фронт в августе 1941 года. Он посылал телеграмму, чтобы мы вышли на железнодорожную станцию Чёбса-ра, мы там жили с

сестрой Фаиной. Он сказал, что сам попросился на фронт, а ведь он тогда имел право на бронь» [21, 44-45].

В «Книге памяти» Сокольского района Вологодской области значится: «Белов Александр Павлович, старший лейтенант, год рождения 1899. Погиб 2.8.1942 г.» [42, 25]. Он был убит под Ленинградом (станция Лигово, деревня Новая).

Долгое время Гаврилин ничего не знал об отце. Представления и догадки были у него самые разные. «Об отце я знал только его фамилию — Белов, и никаких больше подробностей. Мама после тюрьмы была сломлена, очень молчалива, а я не надоедал ей лишними расспросами, когда приезжал на каникулы. И потому, что не знал об отце ничего, сочинял всякие «легенды» [21, 44]. Вот одна из них, переданная со слов Гаврилина его интернатским другом, Вадимом Гореликом (Бойлером): «Однажды вечером под большим секретом он посвятил меня в тайну. Оказывается, отец ещё перед войной бесследно исчез по линии НКВД, а мать как жена «врага народа» была во времена Берии осуждена на длительный срок. «Понимаешь, — шёпотом говорил мне Валерий, — её оклеветали завистники. А моя настоящая фамилия Белов. Гаврилиным я стал только после ареста мамы» [45, 68].

Много лет спустя В. Гаврилин узнал адреса и стал переписываться со своими тётушками (впервые — с двоюродной сестрой отца в 1964 году). Из писем стало известно, что у Белова были не только родные сёстры, но и братья: дядя Гаврилина Василий вернулся с войны, а Виктор погиб.

Позже Наталия Евгеньевна и Валерий Александрович приезжали в Вологду в гости к Фаине Павловне — родной сестре Белова. Наталия Евгеньевна вспоминала, что при виде Гаврилина его тётушка вскрикнула: «Ой, Саша!» — Валерий Александрович был чрезвычайно похож на своего отца. «Есть фото: <Белов> сидит нога

на ногу, в руке — книга, читает. Валерий, я потом наблюдала, точно так же сидел. Мы вместе были под Лигово, когда узнали, где отец похоронен. Могилы ведь нет, общие, братские только. И мы поклонились тому месту, где похоронены солдаты...» [42, 24].

Сведения об отце Гаврилин собирал по крупицам, узнавал о нём из писем родственников, из рассказов матери. В интервью от 1997 года на вопрос корреспондента: «Что Вы скажете об отце?» — он ответил: «Вообще, был он поистине необыкновенным человеком. С пяти лет уже пел в церкви, знал все службы, да и голос, говорят, имел ангельский. Самостоятельно выучился играть на скрипке, мастерски владел всеми гармониками. Музыку запоминал мгновенно. Знал все виды пляса. Лет с десяти был самым званым на все свадьбы. Заполучить его на праздник в какой-нибудь дом считалось у односельчан большой удачей. А какие дивные наряды, рассказывают, он своим сёстрам шил! Люди налюбоваться не могли, только от восторга ахали!.. И представьте, избрали его председателем сельсовета, когда ему было всего... восемнадцать лет! Да ещё все его величали по имени-отчеству, а это на селе проявление высшего уважения к человеку. Думаю, что я в музыкальном отношении лишь слабая тень своего отца...» [19, 375–376].

Первые два года своей жизни, до начала войны, Гаврилин провёл в маленьком городке Кадникове, что в Сокольском районе Вологодской области. Позже он рассказывал, как в ранние годы его называли Лялькой, и детство его проходило при детдоме, где работала мама. Жили трудно, Клавдия Михайловна вынуждена была бóльшую часть времени проводить на работе. Заботу о Валерии она нередко поручала кормилице — Александре Александровне Бобровой. Много лет спустя, в 1984 году, Гаврилин разыскал эту женщину. Более того, он узнал, что, оказывается, был у него молочный брат — сын

Александры Александровны, Валентин Пантелеймонович Бобров. Завязалась дружба, переписка, потом Гаврилины навестили Александру Боброву в Кадникове, а её сын, в свою очередь, приезжал с визитом в Ленинград.

Наталия Евгеньевна вспоминала, что Александра Боброва была человеком исключительной доброты и сердечности. Каждый год она посылала Гаврилиным посылки, в них — вязанные вещи: то носки для всей семьи, то тёплая безрукавка для Валерия. Гаврилины отправляли в Кадников продукты, всё необходимое, что трудно было достать в те годы. Александра Александровна очень любила своего «молочного сына», относилась к нему, как к родному ребёнку. «У Клавдии, — рассказывала она <Гаврилину>, — молока не было. Я своего откормлю, а ты уже орёшь во всё горло. Есть хочешь. Я и тебя начинаю кормить»^[6] [42, 28].

В 1941 году, незадолго до начала войны, Клавдию Михайловну перевели работать в Кубено-Озёрский дошкольный детский дом села Воздвиженье, в 38 километрах от Вологды, близ Кубенского озера, и семья переехала жить на новое место. Поселились они в селе Перхурьево, расположенном через дорогу от Воздвиженья. В этих краях Гаврилину суждено было провести девять лет.

Младшая сестра Валерия Александровича, Галина, вспоминала: «В деревне Перхурьево было семь домов. Коля Дворников, сосед, играл на гармошке. Мама работала без выходных, без отпусков, мы жили с крёстной» [18, 44].

«Если так подумать, я действительно «детдомовский». Ведь мама работала в детдомах, и я всё время был там — и в Кадникове, и в Воздвиженье. Меня в Воздвиженье из детдома только выгоняли на завтрак, обед и ужин. Собственно, у меня была крёстная,

а дома не было. Мать, от безумной любви, таскала меня за собой — то в сельсовет, то в райком на совещание, — а то так накидывалась, что её и трое удержать не могли: крёстная, тётя Лида и соседка. Иногда и домой идти не хотелось. Так что была у меня крёстная, а дома не было» [21, 355].

Няню, а впоследствии и крёстную Гаврилина, звали Асклиада Алексеевна Кондратьева. Родилась она в 1888 году (по другим данным — в 1890). Была потомственной кружевницей, сказительницей родом из деревни Рихмино, расположенной близ Перхурьева^[7]. От неё будущий композитор узнал множество народных песен, преданий, называл её сказочницей и заботницей. Одна из сказок послужила затем прообразом детской пьесы для фортепиано «Поехал Тит по дрова» (издана в 1968 году). «Эту сказочку часто рассказывала мне моя старенькая нянюшка, когда я был ещё совсем маленьким мальчиком, — записал Гаврилин в своей заметке первой половины 1960-х. — Поехал Тит по дрова. Едет он по лесу и песню геройскую поёт про то, как едет он по дрова. И вдруг навстречу ему Марья-Краса. Тит прямо обалдел — до чего она ему понравилась. И начали они разговаривать. Марья-Краса говорит — как лебёдушка плывёт. А сама чуть лукавит. А Тит начал хвастать: «Я, — говорит, — такой сильный, я, — говорит, — такой красивый! Еду вот по дрова». А Марья-Краса и говорит: «Ты, — говорит, — такой сильный, ты, — говорит, — такой красивый! Едешь вот по дрова». А сама чуть лукавит. А Тит ей отвечает: «Я, — говорит, — такой сильный, я, — говорит, — такой красивый! Еду вот по дрова. Как развернусь, как размахнусь...» — глядь, а Марьи-Красы и след простыл, а лошадь домой ушла. Вот и съездил Тит по дрова! Тут и сказочке конец» [20, 79–80].

Личная жизнь Асклиады Кондратьевой не сложилась, и всю себя она посвятила любимым воспитанникам —

Валере и Гале. Уже в 1990-е годы Гаврилин, всегда очень тяжело переживающий трагедии дорогих ему людей, написал о своей нянюшке десять кратких предложений — последний штрих к портрету близкого человека: «Крёстная. Её любимый. Грибы в подштанниках. Избиение любимого. Свидание в лесу. Цветочек на память. Много десятилетий прошло. Дом престарелых. Смерть крёстной. В гробу, на груди — цветочек засохший» [20, 297].

6 апреля 1972 года в дневнике Наталии Евгеньевны появилась запись: «Умерла нянечка — крёстная Валерия, Асклиада Алексеевна Кондратьева, — на 80-м году. Валерий поехал на похороны. Всё очень тяжело. По приезде говорил о том, что она за несколько дней до смерти сама съездила в бухгалтерию, рассчиталась за гроб, за всё, что связано с похоронами, дала деньги старушкам, которые должны были её обрядить. А старушки из деревни «крёсны» настолько были взволнованы его приездом, что решили дать ему деньги «за дорогу». Рассказывая об этом, не мог удержаться от слёз: «Вот люди-то!» [21, 161]. Через несколько лет после похорон в доме Гаврилиных появилась репродукция иконы Спаса Нерукотворного. На обратной стороне Валерий Александрович написал: «6 апреля 1972, знак упокоения — крёстна» [21, 162].

В отличие от Клавдии Михайловны, Асклиада Кондратьева была человеком глубоко православным, поэтому, прежде чем показаться крёстной на глаза, маленький Валерий по совету мамы снимал и прятал пионерский галстук. И с самого начала Клавдия Михайловна просила сына даже и не упоминать при крёстной о том, что его зачисляют в пионеры, а Асклиада Алексеевна, в свою очередь, собираясь крестить семилетнего Валерия в Кафедральном соборе, предупредила, что не стоит сообщать об этом маме.

Гаврилин вспоминал, что воспитывали его строго, могли и отчитать, а иногда и выпороть. Среди его заметок есть одна очень трогательная: «Провинился. Крёстная: «Выпороть тебя». Я принёс вицу (хворостина. — *Н. П.*). Крёстная заплакала, умилилась и пороть не стала. Мать выпорола страшно — пуком лучины. Крёстная лечила меня в бане и ругала мою мать. Мать бегала вокруг бани и ругала крёстную. Когда меня, всего в жару, уложили в постель, обе сидели в обнимку в кухне и плакали» [20, 299].

А есть и шуточные наблюдения: «Когда <крёстная> хотела сказать нечто нравоучительное, она надевала очки. Когда она очки снимала — можно было жить по-старому. <...> Если бы мать говорила мне только: «Да здравствует мой сын!» и этим выражала свою любовь ко мне, я бы отрёкся от неё... Счастье в том, что она умеет хорошо меня поругать» [20, 93].

Своими воспоминаниями о Клавдии Михайловне Гаврилин делился с Наталией Евгеньевной, а она подробно фиксировала их в своём дневнике: «Валерий не раз мне рассказывал, что мама его очень хорошо пела, и часто пела. Он эти песни, всегда грустные, запомнил с детства. И ещё: она всегда, куда бы они ни шли или ни ехали, обращала его внимание на красоту природы: «Смотри, какое небо, какой закат, какие красивые цветы, а какие травинки!» Отсюда отклик на красоту во всём»^[8] [21, 238].

О своём детстве в Перхурьеве-Воздвиженье Гаврилин, наделённый блистательным литературным дарованием, всегда высказывался поэтически. Причём особую роль в его рассказах играла даже не сама история со всеми её сложными, а подчас и бестолковыми перипетиями, а неповторимо колоритная речь главных действующих лиц. Именно такую речь — и забористую и песенно-протяжную — слышал Гаврилин в своём детстве, а позже перенёс на страницы воспоминаний:

«Капитолина деловито обследовала гардероб, достала материнское шёлковое комбинезонное, прозрачное крепдешиновое платье, туфли на высоких каблуках и всё это моментально на себя надела. Мне стало обидно. «Ты чего, Капка, мамино взяла?» Капка, сощурившись, глянула на меня: «А чего ей одной, што ли, всё носить?» Это показалось мне убедительным, но обида не проходила. «Ты, Капка, дура душой, крёсна говорит». «А ты, Капа, ишо подеколонишься. Мамка дакдиколонишься». — «А где деколоно-то?» <...>

Мария-то мне и говорит: «Как в городе-то будешь, тетка Люба, так пундры-то мне и купи. Может, пундра и поможет». — «Ладно, — говорю, — куплю». Приезжаю, это, в город и спрашиваю: «А где, — говорю, — пундры мне тут купить? Страсть как девке моей, племяннице, пундры надо». — «А вон, — говорит, — космический магазин — там и купишь». Захожу туда — гляну кругом — пундра, и всё в коробочках, в коробочках. Коробочки-то все разные, а цена им одна — все сторублёвые. «Какискокие?!» — Юрьевна вытаращила глаза и обмерла. Вот я и говорю: «Вы что, — говорю, — охренели, совесть-то вам пундрой засыпало да крашеным салом замело, что вы... Вы что, — говорю, — мать ваша не мытая...»

Крёстная, никогда не видевшая арбуза, в ответ на моё предложение попробовать отвечала: «И убери, и боюсь, и пробовать не стану» [20, 132, 362].

Немногочисленные очерки Гаврилина о детстве включают и описания обычного дня, проведённого в обществе подружки Капки и сестры Гали: «Я помню картофельные лепёшки на стеарине, которыми потчевала меня Капка. Капка была старше меня на год, и мы дружили с ней. Мать её, Анна Папина, целыми днями работала на скотном. Женщина она была суровая, молчаливая, и мы все её побаивались. Но дома она бывала редко, и я, пользуясь этим, дни напролёт

просиживал у Капки. С утра, схватив по куску хлеба с крутой солью, мы с сестрой отправлялись на окраину деревни, где начинались бани, и через репейник пробирались к Капкиному дому. Крыльца у дома не было, и, приставив обыкновенную лестницу, мы взбирались на двухметровую высоту и, ухватившись за высокий порог, переваливались в сени. Конфеты съедали, а фантики аккуратно разглаживали и весили на стенку для украшения. Особенно ценились обёртки из фольги — это был уже предмет роскоши. Такую обёртку хозяйки приделывали к иконостасу, который помещался в горнице, а если иконостаса не было — то пристраивали как-нибудь к киоту» [20, 179].

Иногда долгий день вдруг расцветчивался неожиданным событием: «Помню первое кино в нашей деревне: как мы, ребята, не знали, куда смотреть, и по ошибке смотрели весь сеанс на киноаппарат и на динамо, которое крутил киномеханик, казавшийся нам чудо-человеком, счастливец, избранником судьбы, которому мы дружно завидовали» [19, 79].

Сестра Гаврилина, Галина Смелова, оставила воспоминания о их детстве, написанные простым, незамысловатым языком, где она рассказывает, каким ребёнком был Гаврилин — ранимым, мечтательным, вдумчивым, очень талантливым: «Валериком его было не назвать, всё Ляля, Ляля. В деревне все звали его так. Всё мурлыкал, мурлыкал. Конечно, он отличался от нас всех. Фантазией. Праздники были, ёлки, игрушки. Всё он сочинял, придумывал, изобретал. Знаете, детства-то не было! Детства-то не было! Было у нас с Валериком по любимой козе. Одна серая, это Валерика. А у меня белая. У него была Симка, у меня Розка. Молоко надо, чтобы от своих коз было. Мне от своей, ему от его козы.

Он ведь очень серьёзный у нас был, не по возрасту. Думаете, он часто с нами играл? Нет, не часто. Всё читал. В Ленинград поехал уже в очках. А я, девчонка,

была поменьше, не такая серьёзная. То играли в художественную мастерскую, кошка у нас была директором. Рисовал он у нас очень хорошо, почему-то цветы. Крёстная до самой смерти рисунки его берегла. Изучали край. Ходили по речкам около деревни Перхурьево, пока Валерику не надоело. Ходили в детдом детей лечить. Чесноком. Это запомнилось. Услышали: мама идёт. Как ветром унесло! Валерик меня очень любил, и я его любила, но судьба в детские годы уже разлучила» [18, 45].

Клавдия Михайловна была секретарём парторганизации в сельсовете, работала в бригаде лесосплавщиков — помогала валить и связывать брёвна, много времени проводила на работе — в дошкольном детском доме. С воспитанниками своими была очень строгой и прежде всего следила за чистотой. Могла и ночью прийти — проверить, всё ли в порядке.

В детдоме было своё хозяйство — выращивали пшеницу, капусту, держали лошадей, коров. Был и свой малинник рядом с кладбищем. На новогодний праздник наряжали большую ёлку, накрывали столы, приглашали гостей из окружных школ. Располагался детдом в громадном соборе. Два первых этажа занимали жилые комнаты, а третий этаж так и остался нетронутым — сохранились даже купольные и настенные росписи. «Я очень любил там бывать и смотреть на картины и на голубей, которых было множество» [19, 79], — вспоминал Гаврилин.

Может быть, отсюда — из детских дум своих под куполом храма, да ещё из разговоров с крёстной долгими вечерами вынес будущий автор «Перезвонов» самое раннее, не скреплённое ещё книжными знаниями переживание христианских заповедей, а вместе с ними — и особое, как потом скажет Г. В. Свиридов, «сыновнее» чувство Родины.

Каким предстал Вологодский край детскому взору Гаврилина?

Обширная литература о Великой Отечественной войне включает, в частности, и воспоминания вологжан — очевидцев и участников тех событий. Разумеется, взрослый человек может осмыслить пережитую трагедию и рассказать о ней: даже если грозные события прились на пору детства, дальнейшая жизнь обязательно скорректирует первоначальное восприятие — высветит существенное, завуалирует вторичное и предложит свой вариант толкования. Совсем иное дело в детстве: впечатления разрозненны, мысли не складываются в целостную картину.

В этом плане одна из самых сложных проблем психологии — восприятие детьми смерти. Почему вдруг дома завешивают зеркала, а близкие люди, вместо того чтобы заниматься привычными делами, справляют неведомый торжественный ритуал? И главное, куда именно ушёл тот человек, который ещё недавно сидел за общим столом?..

В ранние годы восприятие Родины (пусть малой — две деревни да озеро) словно бы слилось в сознании Гаврилина с постоянным ощущением человеческого горя. И это было связано не только с потерей отца, которого Гаврилин не знал, — похороны приходили постоянно, в самые разные дома: к матерям, жёнам, невестам. Чтение и перечитывание страниц военных писем, ожидание главной светлой новости, неизбежные женские слёзы — вот главные впечатления раннего детства, которые через два десятка лет нашли отражение в трагических вокальных опусах (впервые со всей отчётливостью — в «Русской тетради», а затем и в «Военных письмах»). Тема страдающей женской души, вынесенная из событий раннего детства, неотделима для Гаврилина от темы Родины: «Вологда и Вологодский край. <...> Здесь я прожил всю войну. Видел, как

приходили с войны или, наоборот, как не приходили с войны, видел сиротливые семьи, видел женские слёзы. И, наверное, отсюда, из Вологды, я вынес и главную тему своего творчества. <...> Это тема женской судьбы, женского характера, потому что все эти годы главные люди, которые меня окружали, были женщины: моя мать, моя нянюшка — сказочница и заботница, которая здесь похоронена, это мои воспитательницы в детском доме, это моя любимая учительница музыки Татьяна Дмитриевна. <...> С самого детства, сколько себя помню, я видел мир, отражённый в женщинах. Военная деревня — это женщины, детский дом — это женщины, матери без сыновей, жёны без мужей, сёстры без братьев. Благодаря им я выжил, стал таким, какой есть, и долго ещё смотрел на мир их глазами, через их заботы, слёзы, труд. Меня поражало и поражает терпение, с каким они несут свою ношу, которую нам, мужчинам, может быть, и не стащить... Я много думал об этом и так или иначе рассказывал^[9]» [19; 116-117, 145-146].

О тяготах военного и послевоенного времени Валерий Александрович оставил совсем немного воспоминаний: «Осень 1946 года буду помнить всю жизнь. Много дней подряд шли непрерывные дожди, были залиты водой все поля, огороды. Невозможно было убирать урожай. Ждали, когда распогодится, а вместо этого ударили морозы... Толпы обессиленных людей, голодных и больных, бросивших свои дома, шли через деревню, случалось, по дороге они умирали» [42, 39].

Другое воспоминание о военных годах было опубликовано в 1991 году: «Из всей нашей деревни с войны вернулся только один человек, да и тот без обеих ног. А в деревне же все друг друга знают, все как родня, так что плачут все вместе. После войны наступил страшный голод. Нищета была ужасающая. Денег почти не платили. У нас место кружевное. Моя крёстная и две

её сестры выплетали панно четыре на пять метров. Их продавали за границу за большие деньги, а кружевницам выплачивали по двадцать рублей. Моя мать получала старыми деньгами пятьсот рублей, так она считалась богатой женщиной. А толпы голодных обмороженных людей, которые всю зиму бродили по окрестностям? Когда сейчас молодые комментаторы с экрана телевизора говорят, что мы нищие и голодные, я как-то не могу этого вполне принять, потому что помню, как в мороз и пургу шли полуодетые люди с красной растрескавшейся кожей, голодные, а нам нечего было им дать» [19, 333].

Ещё одна заметка, напечатанная в «Литературной газете» 1991 года: «Первое запомнившееся мне Рождество было в 1946 году. Страшная, голодная послевоенная зима. В нашей деревне только женщины и дети. Еда — сушёная крапива, кора, перемороженная гнилая картошка, выбитая ломами из земли, залитой сильными осенними дождями и тут же схваченной небывало ранними злыми морозами, которые сжигали всё живое и неживое. Трещали от ледяной боли и люди, и скот, и дерево, и бревно, и воздух. Ветра дули день и ночь не переставая. Нищих выморозило в эту зиму начисто.

Колхозный председатель под натиском баб отпустил желающих помолиться в церковь за шестьдесят вёрст. Отправились в ночь — всё наличное женское население, в том числе моя крёстная мать Асклиада Алексеевна Кондратьева. Мы, дети, оставшиеся вместе с немощными старухами, единственными стражами деревни, ждали своих обратно весь следующий день, всю ночь и рано поутру дождались. Я помню — крёстная вошла, разделась и, не обращая на мои восторги внимания, принялась затоплять печь. И только покончив с этим делом и поставив к огню громадный чугунок с водой, села на табуретку и подозвала меня: «Гляди-ка,

чего покажу». И из развёрнутой белой тряпицы достала длинную, блестящую, белую палочку с хвостиком. Я никогда такого прежде не видел. «Что это? — спросил я поражённый. — А можно мне потрогать?» — «Это божья свечка. Можно». — «А откуда она у тебя?» — спросил я, трогая и влюбляясь в необыкновенную вещь. «Бог послал ко святому Рождеству Христову. С пирогами народ будет. Бог послал...» Весь день мы, ребяташки, бегали из дома в дом и смотрели, как хозяйки из крапивы, коры и чёрной склизкой картошки делали тесто, доставали и чистили проржавевшие и «опаутинившие» за годы войны противни, разогревали их на огне, смазывали их Божьей свечкой, от которой по избе разливался чудесный, голубой, ароматный дым, и, уложив раскатанное тесто в streкающую и прыгающую аппетитную жижу, задвигали противни в печь. В этот день деревня пировала — завтра родится Христос.

Ночью, когда в доме стало совсем светло от луны и сон неожиданно прошёл, я перебрался с полатей на печку к крёстной и, обхватив руками её шею, спросил: «Крёсна, а зачем Христос сделал, чтобы все стали с пирогами?» — «Потому что он людей жалеет и за правду стоит. Спи». — «А почему он людей жалеет?» — «А потому, что если он не пожалеет, так людей кривда одолеет. Спи». — «Крёсна, а почему людей кривда одолеет?» — «А потому, что правда ушла на небеса, к самому Христу, Царю небесному. Спи. А кривда пошла у нас по всей земле, горе ты моё, не спишь, и мне сна нету». И, поглаживая меня по нестриженной голове, тихонько запела:

От кривды стал народ неправильный,
Неправильный стал, злопамятный.
Одни друг друга обмануть хотят,
Друг друга поесть хотят.
Кто не будет кривдой жить,

Тот припаянный ко Господу, Та душа и наследует Себе Царство небесное»^[10] [19, 317–319].

Несмотря на горе, голод, промозглые студёные зимы, была их маленькая семья, как вспоминает Гаврилин, совершенно счастливой, «радовались тому, что создал Господь. Каждый день были какие-то открытия, мы жили в мире чудес» [19, 334]. Жизнь в мире чудес располагала будущего композитора к фантазиям и мечтам об изумительных событиях: «Мне, например, в детстве хотелось стать необыкновенным танцором. <...> в тогдашней моей жизни фигура деревенского танцора, весельчака и всеобщего любимца, была самой яркой. Потом воображал себя то богачом, то красавцем — мне нравилось фантазировать на свой счёт» [19, 145].

Но самым главным открытием деревенского детства стала для него музыка: плясовые песни на гулянках, романсы, спетые матушкой, частушки и наигрыши на гармонике: «Помню посиделки с их грустными песнями и гулянки по праздникам, когда из разных деревень в одну стекаются толпы весёлого народа, каждая толпа со своими песнями и частушками и со своим гармонистом» [19, 79].

По мысли исследователя И. Демидовой, именно гармоника (её местная разновидность — кирилловская хромка) играла ведущую роль в инструментальной фольклорной традиции центральной и западной части региона, а наигрыши, исполненные на ней, можно услышать в Вологодской области и в наше время. Гаврилин всегда мечтал научиться играть на этом инструменте, но мама запрещала, аргументируя тем, что игра на гармонии — занятие, недостойное приличного человека.

Инструментом этим (равно как и скрипкой, и балалайкой) очень неплохо владел отец Гаврилина —

А. Белов. «Гармонист, — подчёркивал Валерий Александрович, — был тогда на деревне глубоко почитаемый человек, без него ведь ни веселья, ни праздника. <...> Я страстно хотел быть гармонистом. Представлял, как растягиваю гармонь, и все восхищаются <...> У нас в доме гармонь тоже была, стояла на шкафу, но я не смел ослушаться маму и к ней прикоснуться, да и шкаф был в три раза выше меня» [24, 17].

Тем не менее главное место в душе будущего композитора заняла не инструментальная, а именно песенная фольклорная традиция, и впоследствии камерно-вокальные и хоровые жанры легли в основу его творчества: «С детства я слышал больше вокальную музыку, я помню все великолепные северные обряды, гулянья, свадьбы, похороны, которые сопровождалась музыкой» [19, 119].

И ещё: «Русская песня — это моё родное. Я даже застал сравнительно хорошие времена в деревне. <...> Там наслушался я всего, там было натуральное пение — живое и похоронное — и на свадьбах, и на драках, и посиделки были. Наша округа — это был край кружевниц, поэтому собирались женщины на посиделки с подушками кружевными, и вот пели песни на девяносто девять куплетов — на весь вечер хватало. Так что всего наслушался, всего. Но потом на много лет забыл.

И вокальная музыка имеет то преимущество, что всё-таки это кратчайший путь до души человека» [19, 311].

Перелистывая страницы гаврилинских воспоминаний, можно в общих чертах представить портрет будущего великого Мастера, вообразить, каким мог быть его типичный день в Перхурьеве-Воздвиженье, какие мечты и страдания занимали его детскую душу. Голуби под куполом и бирюзовые воды Кубенского озера, гармошечное разудалое веселье, песни да

просторы Русского Севера и накрепко увязанное с ними ощущение тоски — от военных ли посланий, от предвидения ли будущих неведомых горестей.

Новая беда грянула ударом грозового колокола. Ожидаемо или нежданно, справедливо или несоразмерно бессмысленно чьи-то чужие руки вывернули вдруг жизнь наизнанку — заперли двери родного дома, разлучили с самым дорогим человеком.

Маму Гаврилина арестовали в 1950-м. В автобиографии она указала, что была директором Кубено-Озёрского детского дома по 15 марта 1950 г. Далее значилось: «С 12/VII 1953 г. по 3/IX 1959 работала воспитателем Уломского дошкольного детского дома, после чего вышла на пенсию по старости». И ниже — пояснение: «Перерыв в работе по причине отбытия срока наказания. Осуждена по Указу Президиума Верховного Совета Союза ССР от 4/VI 1947 г. В 1953 г. 18/VI освобождена от отбытия меры наказания со снятием судимости» [49].

Гаврилин вспоминал, что Клавдия Михайловна «была настоящей коммунисткой, и всё, что вопреки здравому смыслу происходило с народом и страной, приписывала проискам врагов. К тому же была она ещё и секретарём сельсоветской организации. Только за письменным столом особенно сидеть не любила. Всегда была там, где людям нужно помочь и словом и делом. <...> И тем не менее она, Клавдия Михайловна Гаврилина, беззаветно верящая в идеалы коммунизма, была арестована. Вот так и оказался я уже воспитанником детского дома... А маму выпустили после смерти Сталина и полностью реабилитировали» [19, 375].

За что арестовали Клавдию Гаврилину, с чем именно было связано предъявленное ей обвинение, доподлинно неизвестно. Одна из версий, рассказанных Гаврилиным, — её подставили сослуживцы, донесли о колоссальной растрате, нашли подтверждения в

бухгалтерии. Бухгалтера тоже арестовали: «провинившимся» давали десять лет с конфискацией имущества. Детей — одиннадцатилетнего Валерия и девятилетнюю Галину — выселили из дома, перешедшего в собственность государства.

Сестра Клавдии Гаврилиной, Мария Михайловна (педагог младших классов женской школы), взяла на воспитание только Галю: двоих детей прокормить она не могла. А Валерия крёстная Асклиада повезла в детский дом в село Ковырино (близ Вологды). Директором его в те годы была хорошая подруга Клавдии Михайловны — Анна Харлампиевна Романова. «Ты смотри, Склиа, — строго наказывала К. Гаврилина, — только к Харлампиевне!» [42, 44].

В памяти Гаврилина всё случившееся запечатлелось как самое страшное горе, постигшее его в детские годы. Он вспоминал, что по Вологодской области прокатилась тогда большая волна арестов: «У нас отобрали всё: дом, хозяйство, даже одежду. В детдом меня крёстная босиком привела. <...> Это было так страшно, что даже вспоминать не хочется. <...> Всё мне там было чужое, я находился в каком-то оцепенении. Если бы не крёстная, которая ко мне туда приезжала, возила к матери, а на лето вообще забирала к себе, я не знаю вовсе, как бы я это всё пережил. <...> У нас ведь место ссыльно-каторжное. Нам с крёстной приходилось все эти лагеря объезжать. Я там насмотрелся такого зла и наслушался такой музыки, что меня до сих пор трясёт от воспоминаний. Я вот из-за этого даже не могу оценить такого артиста, как Высоцкий. Его исполнительская манера напоминает мне то, что я слышал тогда — напуганный сиротливый мальчишка. Это был такой удар по детской психике, с которым я не могу справиться всю жизнь» [19, 332–333].

Тянулись долгие месяцы разлуки с матерью: «Мы к нему с тётёй Марусей приезжали каждый год из

Куйбышева, пока он не уехал в Ленинград, — вспоминала сестра Гаврилина Галина Смелова. — К маме и к нему. Валерик одно твердил: как хорошо, что ты не в детдоме. А я (уже когда мамы не стало) говорила: хорошо, что ты в детдоме был. Мне тяжело у тёти было жить. Педагог, но тяжело с ней. Конечно, я ей благодарна.

Из-за мамы мы ездили с тётёй в Москву не один раз. В Президиум Верховного Совета СССР. Письма писали Сталину. Ответы были, но тётя Маруся не очень меня посвящала. Последнее письмо принесли, когда мы уже спали, ночью. Самый счастливый наступил день... Я ходила в лагерь при школе. Пришла — мама дома. Слезы...» [42, 44].

С арестом Клавдии Михайловны весь деревенский быт, дом в Перхурьеве и школа в Воздвиженье, игры с сестрой и соседкой Капой и ожидание матери с работы — всё самое родное и привычное, словно бы по чьему-то злому умыслу, разом исчезло. Но зажило то прошлое своей самостоятельной жизнью в мечтах и фантазиях, в чистых, детских воспоминаниях навеянных образах, а позже — в музыке. Наступал новый, трудный этап приобщения к городской культуре.

Очерк 2

ЛЮБИМЫЙ УЧЕНИК

Детский дом Октябрьский располагался в двухэтажном деревянном здании, а вокруг текла непривычная, суетливая городская жизнь, которая производила на первых порах тяжёлое впечатление: «Я ведь был сугубо деревенский парень, никогда ничего не видел, нигде не был. Мне казалось, что я попал в совершенно бесовский город — огромное количество людей, дома, духота, совершенно другая речь. Мы в деревне не строили так предложений. Мы не думали словами. Вот, знаете, идёт человек, косит, смотрит на мир, молчит, что-то там наработывается в нём, а в слова облекается только потом, в общении друг с другом. Меня поразило, что в городе думают моментально в словах. Правда, я это потом понял, а тогда только почувствовал» [19, 332–333].

А вот первая учительница музыки Гаврилина, Татьяна Дмитриевна Томашевская, описывала Вологду тех лет совсем иначе. Она вспоминала, что по улицам спокойно разгуливали коровы, в квартирах регулярно отключали электричество, и люди жгли керосиновые лампы. Передвигались зачастую на лошадях, автобусов было немного. Большая часть горожан жила в деревянных домах, многоэтажные здания появились позже — в конце 1950-х.

Детский дом Октябрьский считался самым лучшим в области^[11]. Он был рассчитан на 75 человек — три группы. За детьми хорошо смотрели, воспитывали и обучали так, чтобы по окончании семилетки ребёнок мог поступить в училище.

Анна Харлампиевна Романова работала директором детского дома со дня его основания в 1928 году. По

воспоминаниям Томашевской, именно она привезла сюда первых воспитанников — двадцать колонистов из Дюдиковой Пустыни, что расположена под селом Прилуки. Всю жизнь Анна Харлампиевна посвятила чужим детям, не имея своих.

В 1935 году детдом стал обзаводиться хозяйством: ему было выделено 20 гектаров земли, где работали дети и воспитатели. Выращивали овощи с расчётом, чтобы хватило на всю зиму, сеяли пшеницу и овёс. Кроме того, держали коров, свиней, гусей, кроликов. В саду росли смородиновые кусты, яблоневые деревья, была и своя пасека.

Дети работали с раннего утра до вечера и относились к своим обязанностям очень ответственно. Дел было множество: сенокос, поливка и прополка огорода, ежедневное кормление и уход за животными, дойка коров. Татьяна Дмитриевна Томашевская вспоминала: «Приехала я как-то на урок к Валерию, они только что закончили прополку. Все всё успели, а мой Валерочка выполол только половину гряды. Но зато как выполол! — ни травиночки, ни листика лишнего. И, конечно, после моего урока он дополол. Он делал всё с удивительной серьёзностью и ответственностью.

Наверное, не случайно много позже В. Гаврилин напишет: «Жизнь в детдоме — лучшая система воспитания ребёнка, так как положительный характер человека всегда воспитывался делом и никогда праздным времяпрепровождением» [45, 17-18]. Есть и такое высказывание: «Именно от детского дома, от его обычаев и правил моя приверженность к общежитийности. В ту пору, кстати, ещё сохранились общинные начала, взаимовыручка и взаимопонимание — всё это было у нас, у крестьянских детей, как бы в крови. Не согрешу против правды, если скажу, что как человек сформировался я именно в детском доме» [19, 375].

В школу каждый день ходили пешком — пять километров туда и обратно. Наталия Евгеньевна рассказывала: «Гаврилин вспоминал, что однажды, когда они шли в школу, была оттепель, а когда возвращались, то вся дорога превратилась в сплошной каток. Идти было невозможно, так он почти всю дорогу передвигался на карачках или ползком. Валенки превратились в ледышки. Может быть, он тогда и заболел. Сам он об этом не говорил, но уже через много лет ему об этом сообщили в институте пульмонологии: «А ведь вы перенесли туберкулёз» [49].

В 1996 году Н. Е. Гаврилина записала в своём дневнике ещё одно воспоминание Валерия Александровича о трудной жизни в детдоме: «У нас почему-то было такое правило: всем высоким, видным мальчишкам выдавали валенки новые. Они загибали голенища и форсили. А нам, маленьким, плюгавеньким, доставались только подшитые валенки. Но очень скоро то задник прохудится, то подшивка отвалится, а некоторые даже умудрялись и подшивку доносить до дыр. И бывал у нас «день ремонта»: приглашали мастера, и он целый день чинил, подшивал наши валенки»^[12] [21, 471].

В детдоме ребята не имели ни одной свободной минуты, но детские думы и чаяния едва ли были всецело обращены к настоящему моменту. Скорее, витали они где-то далеко — близ родного озера и деревни Перхурьево, близ крёстной с её песнями и сказками. Было и ещё одно — щемящая тоска по матери. Гаврилин постоянно ждал её возвращения и, судя по воспоминаниям своей детдомовской подруги Риммы Смелковой^[13], всё время говорил о Клавдии Михайловне: «Он рассказал мне, что очень скучает о своей маме, которую любит, и заплакал. Я как могла утешала его и уверяла, что он скоро увидит свою маму. Под конец он успокоился, и даже мне показалось, что на его лице

появилась улыбка. С этого дня мы стали с ним дружить. Нас объединяло то, что наши мамы находились в заключении. Прошло с того дня несколько месяцев, и однажды он прибежал ко мне и буквально закричал: «У меня большое горе — умерла мама», и горько заплакал. Оказалось, что он слишком долго ждал писем от мамы, да так и не дождался. Поэтому и решил, что мамы больше нет» [42, 48].

На вопросы журналистов о причине ареста матери Гаврилин отвечал: «Не знаю. Я никогда её об этом не спрашивал, ни тогда, когда с крёстной мы ездили к ней в лагерь на Шексне, ни после смерти Сталина, когда её выпустили, совершенно разбитой и сломленной. В детдоме много было таких, как я, но об аресте родителей, о своём личном горе мы не говорили. Не принято было. И взрослые об этом молчали, щадили нас, старались закрыть от ужасов» [19, 366–367].

Но, несмотря на семейную трагедию, пребывание в детском доме оставило в душе будущего музыканта не только ощущение непрерывного одиночества, но и светлые чувства. Связаны они были и с любовью к людям — воспитателям, педагогам, сверстникам, и с первыми туманными предчувствиями будущих музыкальных открытий, и, наверное, с особым, детским переживанием будущего: всё ещё может измениться, будут и радостные встречи и добрые слова. «Знаете, все мы, детдомовцы, не чувствовали себя несчастными сиротами, — рассказывал Гаврилин, — мы были хорошо накормлены, и одеты, и обуты. И были окружены самой тёплой заботой^[14]. <...> Да уж что говорить... Про отца я знал лишь по рассказам, мама в тюрьме, крёстная, на руках которой вырос, — далеко: ей на жалкие гроши от плетения вологодских кружев нужно было кормить двух старых больных сестёр. Но в то время в детских домах работали очень хорошие, очень чистые люди — эти (поди были не у власти, они шли к детям-сиротам. У нас

не было ни жестокости, ни воровства, ни издевательств. Наши воспитатели, что бы потом ни писали о детских домах, на самом деле и жалели нас, и учили доброму и высокому, и старались как можно лучше развить, образовать: мы ставили спектакли, отрывки из балетов, опер» [19, 366, 376].

В одном из интервью Гаврилин высказал мысль о том, что чистый, не испорченный с детства ребёнок живёт духом, а не душой. Он упомянул в этой связи идеи архиепископа Луки (в миру — Валентин Феликсович Войно-Ясенецкий), относившего дух к более высокой субстанции по сравнению с душой и считавшего, что «энергия духа вырабатывается сердцем и связывает человека со всем миром» [19, 334].

Обострённая восприимчивость к замечаниям взрослых, трагическое переживание первых потерь и расставаний, способность к состраданию отличают то особое умение «слышать сердцем», которое доступно только очень чутким натурам. Связано оно, очевидно, и с восприятием музыки, поэтического слова, произведений изобразительного искусства...

Думается, о своей особой восприимчивости Гаврилин в детстве не догадывался. Он жил в Октябрьском детдоме и учился в средней мужской школе № 9. О карьере композитора не помышлял: «Мама хотела, чтобы я был ветеринаром. Мне иногда кажется, что я не обязательно должен был стать музыкантом. Я был бы, наверное, неплохим ветеринаром и просто музыкальным человеком» [19, 334].

Судьба сложилась парадоксальным образом: Клавдия Михайловна словно специально была арестована, чтобы её сын мог попасть в городской детдом, где его нашёл приезжий столичный педагог. После отбытия Гаврилина в Ленинград его маму полностью реабилитировали. А остался Валерий Александрович в деревне — возможно, ему не пришлось

бы стать автором великих произведений русского музыкального искусства. Но история, как известно, сослагательного наклонения не знает, и первым встречам с классической музыкой суждено было случиться уже в детском доме Вологды.

Знакомство с классической музыкой произошло в хоровом кружке и оркестре народных инструментов. Р. А. Смелкова вспоминала, что «занятия балетного кружка проводились после хора, и поэтому дети помогали составлять стулья в угол, чтобы освободить зал для танцев. Валерий тоже принимал в этом участие. Никто не видел, как он устраивал себе за стульями место, где тихо сидел всю репетицию и слушал музыку. Однажды во время репетиции что-то зашевелилось, и несколько стульев упало; тут все увидели сидящего в уголочке Валерия. Антонина Павловна, руководитель балетного кружка, с этого дня разрешила ему присутствовать на всех репетициях» [42, 48].

Гаврилин рассказывал, как он любил рассматривать клавиры, партитуры — незнакомые начертания всецело привлекали его внимание: «Мне настолько нравился вид нотной записи, что я сам стал писать ноты. Причём это делалось так: брал линейку, чертил пять линий — то есть изображал нотный стан, на нём рисовал ноты так, чтобы было красиво. Потом, я помню, делил их по три сантиметра на такты» [42, 51–52].

Однако раннее восприятие музыки — уже не фольклорной, но композиторской — было трудным, многое давалось тяжело. «Дико было участвовать в сцене на дне из «Русалки» Даргомыжского, — рассказывал Гаврилин Наталии Евгеньевне. — Ставили её силами хореографического кружка, оркестра народных инструментов и хора. Я пел в хоре. Выходила Рая Олыпев в белом одеянии из марли и тюки и каким-то не своим голосом говорила: «Оставьте пляски, сёстры». Мы что-то пели, оркестр врал, Рая говорила: «Я

так не могу», а Татьяна Дмитриевна: «Плюнь, Рая, на них и иди за мной». Рая-то училась в музучилище, поэтому она-то могла идти за концертмейстером, а мы пели, что могли. И такая это была чужая музыка! Но детдом почему-то прогремел этой постановкой на весь район и получил первое место на олимпиаде^[15].

Я воспринимал только естественное. И вот из-за жуткого себялюбия от всего этого отказался и усвоил совершенно другую культуру. Вообще я туго всё воспринимал в детдоме. Привела меня Харлампиевна в кружок народных инструментов и говорит: «Вот, пристройте его куда-нибудь, хоть на басовую домру». Туда и посадили. Ничего не получалось. Пока я соображал, когда нужно вступать, — обязательно опаздывал. Из-за меня останавливали весь оркестр и начинали снова. Потом ребята ко мне подходили и начинали колотить: «У-у, Гаврила, из-за тебя сидели так долго» [21, 342].

В детдоме работали замечательные, всецело преданные своему делу преподаватели, зачастую — на общественных началах, из любви к детям, оставшимся без родителей. Доехать до детдома из центра города было не так просто, поэтому добирались педагоги иногда на попутных машинах или в хлебном фургоне. А. П. Павлова возглавляла танцевальный кружок, И. Г. Писанко — выдающийся мастер, музыкант-виртуоз — руководил оркестром народных инструментов. В 1939 году он был удостоен Почётного диплома Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах. После окончания Вологодского музыкального училища в 1941 году ушёл на фронт, был тяжело ранен. По возвращении работал в училище. И. П. Смирнов — один из воспитанников известного вологодского певца и регента В. А. Воронина — руководил хорами Вологодского и Октябрьского детдомов, занимал должность директора музыкальной

школы. Осознав уникальный дар Гаврилина, он принял его в эту школу, но позже не посчитал нужным выстроить добрые отношения с новым талантливым учеником: требовал к себе особого почтения, а может быть, и преклонения. Гаврилин же оставался независимым^[16], но при этом музыкальную школу посещал с большим удовольствием: ходил за семь километров, «что считал не за труд, а за счастье» [19, 366]^[17].

И, наконец, личность, которой суждено было сыграть в жизни Гаврилина одну из самых главных ролей, — Татьяна Дмитриевна Томашевская. В детдоме дома она работала концертмейстером в балетном и хоровом кружках.

Бабушка Татьяны Дмитриевны была дворянкой, окончила Смольный институт благородных девиц. Мама Ксения Георгиевна Томашевская (Бакрылова) образования не имела, зато отец Дмитрий Анатольевич служил адвокатом, получил диплом Харьковского университета. Был настоящим русским интеллигентом — играл на многих музыкальных инструментах, имел прекрасный теноровый тембр и нередко исполнял романсы на домашних музыкальных вечерах в присутствии гостей. «В 1937 году, — вспоминала Т. Д. Томашевская, — забрали буквально пол-Вологды — в одночасье исчезла интеллигенция, артисты, писатели... Когда папа уходил, он мне сказал: «Танечка, жди меня каждый день — я вернусь». И я каждый день, потихоньку от мамы, выходила из дому и всё выглядывала. Много лет ждала: 1 папа всегда говорил правду, я верила ему. А тут не сдержал слова... Его одним из первых реабилитировали при Хрущёве. <...> После ареста отца у нас отобрали квартиру в центре города, на Пушкинской улице, и мы переехали в частный дом. С начала войны, в 15 лет, я начала работать <...>^[18]. У нас с Валериком очень многое в биографии

совпадает, в том числе и отсутствие отца. У меня, правда, не было детского дома, хотя, если бы мама умерла (она очень болела во время войны), меня тоже отправили бы туда...» [42, 50-51].

Томашевская была талантливой пианисткой и, несмотря на свои совсем молодые годы, очень мудрым педагогом. 11 апреля 2018 года Татьяне Дмитриевне исполнилось 92 года. С Гаврилиным она познакомилась, когда ей было 24, и навсегда осталась очень близким для него человеком.

Воспоминания Томашевской о её выдающемся ученике были опубликованы в 2008 году в книге «Этот удивительный Гаврилин...». «Наша первая встреча с Валериком произошла на репетиции хора. Пели а capella какое-то лирическое произведение, пели старательно, слова знали назубок, а вот лица были, как помню, какими-то безразличными. Только мальчик, стоявший в верхнем ряду, пел так увлечённо, с такой самоотдачей!.. Глянула на него мельком — и глаз отвести не смогла. А он не сводил глаз с руководителя, ловил каждый жест, каждый взгляд. Спели, начался обычный ребячий шум, разговоры, а он стоит молча, лицо так и светится. Я сказала Ивану Павловичу: «Какой музыкальный мальчик». Хотела побеседовать с ним, похвалить, но в первую ту встречу что-то меня отвлекло от него.

В воскресенье была следующая репетиция. Закончилась она, и ребятишек как сняло, враз все убежали. И вдруг у пианино, у басов, как из-под земли выросла маленькая фигурка, мальчик в чистенькой белой рубашечке, пиджачке с короткими рукавами, в коротеньких брючках, носочках и до блеска начищенных ботиночках. Всё, казалось, было ему мало, но он не замечал этого. Стоял и радостно улыбался до ушей. Поразила его недетская аккуратность, все пуговички, до единой, были застёгнуты. Я узнала его — это был тот

самый «музыкальный мальчик» из верхнего ряда нашего хора.

— А можно я у вас что-то спрошу?

— Спрашивай. А как тебя зовут?

— Валерий Гаврилин. Я мог бы научиться играть на пианино? — И совсем скромно, застенчиво: — А могут меня взять в музыкальную школу?

Удивляла его воспитанность, поначалу казавшаяся не-смелостью. Было видно, как нескрываясь хочется ему слушать, петь, самому играть на инструменте.

— А сколько тебе лет?

— Я уже большой, мне одиннадцать лет. А говорят, что в музыкальную школу берут только маленьких...

Но в тот первый наш разговор я не огорчила его, не сказала, что учиться ему было уже поздно. Сказала, чтобы в следующий раз остался, проверю его слух и только тогда дам ответ. Помню какое-то тёплое чувство после этой нашей первой встречи, шла и всю дорогу думала: «Как было бы хорошо, если бы у него были хорошие музыкальные данные».

Следующая встреча порадовала настоящими открытиями: проверила слух, ритм и музыкальную память и была поражена результатами. Давала лёгкие упражнения, постепенно усложняя их, он всё повторял легко, уверенно и точно. Попросила отвернуться, и, не видя, он абсолютно правильно угадал все звуки во всех регистрах. Я поговорила с Иваном Павловичем, и он пригласил Валерия в музыкальную школу. Послушал его, побеседовал с ним о трудностях, которые ему придётся преодолеть, и зачислил в музыкальную школу № 1. Радости не было конца — он был счастлив. С этого дня начались наши занятия с Валериком. Он невольно сразу обращал на себя внимание. Дети как дети: отзвучала музыка, закончилось занятие, и они отключаются сразу. Бегут к другим занятиям, навстречу другим развлечениям. А маленький Валера был весь в музыке,

которая уже перестала звучать. С таких моментов, с его самозабвенного пения в хоре и начался мой пристальный интерес к нему.

Однажды он подошёл и долго не решался то ли спросить, то ли попросить о чём-то. Я видела, как ему трудно что-то произнести.

— Вы не смогли бы принести мне несколько книг о симфоническом оркестре? И ещё, смогу ли я написать что-нибудь для симфонического оркестра? — тихо, спокойно, очень застенчиво, но внятно произнёс мой маленький ученик.

Я оторопела, замерла от невысказанного изумления: только пришёл, только начал заниматься, ничего ещё не умеет и просит книги о симфоническом оркестре! Но виду не подавала, а ещё раз подивилась: скромный, застенчивый мальчик не был трусом — в нём уже чувствовалось некоторое достоинство. Говорил уверенно, так, словно что-то про себя знал.

— А не рано? — улыбнулась я.

— Нет. — И продолжил: — Если можно, я бы хотел побольше знать, — прозвучало в ответ тихо и твёрдо.

Этот разговор с Валерочкой, навсегда задержавшийся в моей памяти, состоялся в первый год моей работы в детдоме. Меня поразило недетское желание как можно больше знать, редкое не только в детской среде. Вырастая, получая образование, взрослея, люди уже не испытывают этого мучительного желания.

В маленьком мальчике оно уже жило. Оно его вело в непростой детдомовской жизни. Может быть, неизбывное чувство сиротства заставляло искать его причины, и он тянулся к тому, что могло хоть что-то отчасти объяснить, — к книгам.

Валерик всегда очень много читал, брал книги из библиотеки. Как ни придёшь, он попадает на глаза с книгой под мышкой. Часто это были стихотворные

томики Гейне. Я долго раздумывала: почему его так тянет к великому немцу? Наверное, тогда уже интуитивно он почувствовал, что нашёл опору в стихах, замешенных на боли и преодолении страдания. Те стихи и стали первыми текстами его сочинения. Их потаённая музыка взволновала его, подсказала, как записать её в нотных строчках.

Желание делать что-то для уникально одарённого мальчика пришло само собой. Мы начали не с начала учебного года. Помню, когда объявила ему о своём решении заниматься с ним, он был страшно рад. Вместе решили, что начнём учиться в среду, сразу после занятий по хору. А в первое воскресенье месяца я приезжала к нему на целый день. Первые наши занятия проходили поначалу в стенах детского дома. От тех лет осталось ещё одно сильное впечатление. Отношение Валерочки к учёбе. Тоже очень редкое. Он учился с благоговением. Сталкиваться с таким отношением к учёбе мне приходилось не часто.

Помню наше самое первое занятие. Откровенно говоря, не знала, с чего начать. Для начала расспросила подробно всё о нём самом, о его жизни, родных, о его интересах. О книгах, которых к этому времени он прочёл великое множество. Удивило, что были так называемые «взрослые» книги, русская и зарубежная классика. У него совсем не было узкого детского пристрастия к одной фантастике. Передо мной был смыслённый, умный маленький человек, с которым было просто интересно разговаривать. Я начала рассказывать ему о музыке. Слушал сосредоточенно, жадно.

С первого урока ушла с вопросом в душе: «Откуда эта пытливость?» За одно занятие он задал очень много дельных вопросов по существу музыки. Я поняла, что мне нравятся его трудные вопросы, его недетский максимализм. Он ни разу не сказал: «Мне то место не

нравится». Он упорно работал, стараясь на каждом уроке взять максимум.

Такое непривычное отношение ученика и мне продиктовало особое отношение к каждому с ним занятию. Лягу спать и думаю: как подать ему то или иное сочинение, как он отнесётся к вокалу? Взяла сборник «Русская природа» и стала играть ему. В нехитрых тех текстах так и проступала необыкновенная любовь к простому русскому человеку, особый вкус к народной жизни. На втором занятии мы вспоминали о его деревне, как он с мамой и сестрой жил в деревне Перхурьево под Вологдой <...>

Иногда на уроке Валерик рассказывал мне, как любил слушать народные песни, которые пели вместе с его мамой женщины. Я спросила его: помнит ли он хотя бы одну из этих песен? Подумал, а потом согласился и спел две песни, но по одному куплету, так как не помнил слова. Песни протяжные, красивая мелодия. Пел он тихо, очень выразительно, внимательно слушая себя. Я смотрела на него, и мне казалось, что мысленно он сейчас находится в своей родной деревне, видит этих женщин и свою маму <...>

Мы очень любили немного пройтись после уроков вместе. Доходили до старого базара, потом он провожал меня до моста, и те короткие по времени прогулки вмещали тысячи его вопросов. Я помню, словно было это вчера, как вбегал он в класс на урок, как на праздник. Улыбающийся, весёлый, радостный. Ставил нотки на пюпитр и спрашивал: «Что первое?» Занимался всегда сосредоточенно, с огромным интересом. Я на этих уроках сама оживала, выискивала в своём расписании свободные часы для дополнительных занятий» [45, 19–23, 25–26].

Татьяна Дмитриевна подчёркивала, что в музыкальном смысле её ученик был переростком и потому желал постичь сразу всё. Уже на первом уроке он

поинтересовался: кто такие композиторы и как они пишут музыку. С удивлением Томашевская обнаружила, что многие имена он знает, более того — помнит произведения, которые слушал по радио.

Начальные занятия Татьяна Дмитриевна посвятила подбору по слуху простых русских песен, изучению нотной грамоты и знакомству с инструментами. Гаврилин успешно справлялся со всеми заданиями. Что касается постановки рук, всё было далеко не так плохо, как поначалу казалось Татьяне Дмитриевне: покорение рояля вполне могло состояться, тем более что маленький ученик был на редкость последовательным — все дела доводил до конца: «Показываю ему, как украсить мелодию басами, чтобы она звучала более насыщенно, — мгновенно схватывает. Как-то принесла своё маленькое стихотворение и решила предложить Валерику попробовать положить его на музыку. На удивление легко и свободно справился с этим заданием дома, с первым и со вторым стихотворением, с куплетной формой. В этих занятиях проявились его невероятное трудолюбие и всепоглощающая любовь к музыке. Особенно тогда, когда пришло время, и он сам начал сочинять» [45, 24].

Свои ранние опусы Гаврилин дарил Татьяне Дмитриевне^ она их бережно хранила — именно поэтому они дожили до наших дней. По словам Томашевской, все находящиеся в её распоряжении рукописи ни в коей мере не утратили своей оригинальности — Татьяна Дмитриевна никогда ничего не исправляла в сочинениях Гаврилина. Если же видела ошибку, то сперва переписывала произведение своей рукой и лишь потом вносила те или иные коррективы.

Т. Д. Томашевская оставила воспоминания о том, каким было её знакомство с первыми сочинениями Гаврилина: «Однажды пришёл мой Валерочка на урок, стоит и молча держит листочки.

— Что ты там держишь? — не вытерпела я.

— Это вам. Это я для вас написал.

И протянул мне листочки из простой школьной тетради в линейчку. Это было его первое сочинение — вальс. Я растрогалась. Слишком тяжёлые были годы. Не было не только нотной, но и простой бумаги. <...> Я осталась довольна его первым сочинением. На следующее занятие он принёс уже польку, и она вполне соответствовала характеру танца. Потом был «Мельник, мальчик и осёл», другие самостоятельные сочинения на сказочные сюжеты.

За полтора года Валерик написал два вальса, две польки, анданте, партитуру для хора и солистов, песню про кота для детского ансамбля, романс на стихи Г. Гейне «Ты голубыми глазами», шуточную песню «Ты не пароход». Указывая темп в начале песни, юный композитор обозначил: «быстро, очень чётко, даже до некоторой степени маршеобразно».

Вот текст первого куплета его «Рыбаков»:

Тихий вечер, море спит,
И над сонною водой,
Как изогнутый кинжал
Блещет месяц золотой^[19].

Некоторые из этих пьес он дарил мне: «Вальс, посвящаю Т. Д. 9 / Ш-53 г.», «Полька — посвящаю Т. Д. Томашевской, 1951 г.».

Однажды он зашёл в класс с улыбкой, но очень неуверенно, и остановился у двери. Прижал к себе какие-то листочки и молчал. Потом подошёл к пианино и робко подал их мне. Это были листки из альбома по рисованию, нотный стан расчерчен очень ровно, написано аккуратно: «Г. Гейне. Красавица-рыбачка. Для голоса с сопровождением фортепиано, музыка

В. Гаврилина». А сверху: «Посвящаю Т. Д. Томашевской в день её рождения. Кажется, нечего желать, кроме хорошего. Правда?» Я была очень тронута вниманием моего ребёнка. Он всегда был очень добрым, внимательным, благодарным, отзывчивым. Таким он и остался на всю жизнь» [45, 26–27].

В папку «Первые произведения Гаврилина», хранящуюся в семейном архиве, входят ксерокопии нескольких инструментальных пьес: Полька № 1 (1951), Полька № 2 (1953), Andante (1951), Вальс № 1 (1952) и Вальс № 2 (1953). Большая же часть произведений этого периода была написана для голоса — соло и хора. Таковы сочинения 1953 года: «Рыбаки», «Красавица-рыбачка» (слова Гейне), «Партитура для хора и солистов», «Мельник, мальчик и осёл» (партитура), «Песня про кота» (для детского ансамбля), «Ты голубыми глазами» (романс на стихи Гейне), «Ты не пароход» (шуточная песня).

Может быть, в самом обращении к музыке со словом кроется одно из ранних проявлений его будущих главных интересов. Иными словами, увлечённость вокальной музыкой обнаружилась у Гаврилина задолго до того, как сложился его авторский стиль. При этом вокальный жанр молодой композитор воспринял отнюдь не из оперы, но из наиболее близкой ему фольклорной традиции — плачей-причитаний и колыбельных, частушек-страданий и лирических протяжных песен.

Показательно, что уже в ранние годы будущий автор «Немецких тетрадей» обратился к творчеству совсем не детского поэта — Г. Гейне. «Когда я только научился писать ноты, — рассказывал Гаврилин в одном из телефильмов, — то я сочинил первое своё сочинение, которое было записано, — «Красавица-рыбачка» на стихи Генриха Гейне. Это очень смешная музыка. Писал я её с большим желанием и с большим настроением и не знал тогда, что через десять лет, в 1962 году, снова

обращусь к творчеству этого немецкого поэта»^[20] [19, 118]. Позже свою детскую любовь Гаврилин объяснял так: «Привлѣк меня Гейне своей фамилией. У меня была тогда тяга к прекрасной, сказочной, удивительной жизни. И люди с красивой фамилией были олицетворением этой жизни. Я влюбился в две фамилии — Шопен и Гейне: красиво — замки, принцы, рыцари. Надо мной все смеялись: Гейне, Гейне. Люблю переводы Тынянова, Дейча и Левика» [21, 316].

Но, конечно, помимо любви к фамилии Гейне, Гаврилин совершенно особенно относился к наследию поэта, всю жизнь многократно читал и перечитывал его произведения. В книжном шкафу Валерия Александровича до сих хранится полное собрание сочинений Гейне. Возможно, фольклорную линию его поэзии Гаврилин почувствовал ещё в детские годы, и именно поэтому стихи немецкого автора оказались ему наиболее близки.

Любопытной особенностью, которая отчасти подтверждает тот факт, что Гаврилин с юных лет ощущал в себе задатки творца, является датировка опусов, — словно он исподволь начинал готовить будущий творческий отчёт. На полях клавиров и партитур маленький композитор детально прописывал агогические комментарии, причѣм на русском языке^[21]: «очень медленно, очень плавно, очень выразительно, очень ровным звуком, рассказывая, немного выразительно, очень твёрдо, весело (вернее радостно), замедляя, но не очень, очень шутливо, говорком» и т. д. Последняя помета встречается дважды: в песне «Мельник, мальчик и осѣл» и в «Песне про кота». Здесь очевидно продолжение традиций, идущих от Мусоргского к Свиридову, — сочетание в вокальной партии пения и говора. Преломление речевых жанровых прообразов в дальнейшем найдѣт отражение в «Русской

тетради», «Вечерке», «Военных письмах», «Перезвонах» и многих других сочинениях.

Уже в самых ранних опусах Гаврилин исподволь, сам того не сознавая, нащупывал прообразы своего будущего театра и авторского жанра *действия*. Отсюда — требование речевой выразительности в пении, актёрской игры (шутливо, рассказывая, немного выразительно), изображение острохарактерных персонажей и театральных фокусов (например, смех в заключительных тактах партитуры «Мельник, мальчик и осёл»).

Интересно, что театральность, свойственная дарованию Гаврилина, проявилась, например, и в написании некоторых помет. Так, названия жанров «вальсь» и «романсь» он писал как в старину, моделируя ушедший стиль орфографии — с твёрдым знаком на конце. В этой, казалось бы, маленькой детали проглядывает существенное: мы видим, как уже на самом раннем этапе творчества формируется гаврилинская игра со стилями, жанрами, а также — словесная игра^[22]. Последняя широко и многообразно будет представлена в литературном творчестве композитора.

Показательно, что уже в раннем творчестве Гаврилин широко осваивал бытовые жанры — песню, польку, вальс, романс. Работал, видимо, быстро, старался экономить время, поэтому не выписывал повторяющиеся части и отмечал: «вступление в конце» (в песне «Ты не пароход»), «эта часть для четвёртого куплета текста, эта музыка для пятого куплета текста» (в «Рыбаках») и т. д.

Возможности долго заниматься действительно не было. Татьяна Дмитриевна вспоминала: «Учить задания по музыке в детдоме было непросто. Там было много способных к музыке ребят, были ленинградцы-блокадники, учившиеся в музыкальном училище, а

впоследствии в консерватории. Многие были отобраны и занимались в той же музыкальной школе, где и Валерий. На весь детдом было одно старенькое пианино — «полурасстрельный» «Беккер» с западавшей педалью. Впоследствии выяснилось, что Валерий часто занимался ночами. Времени на занятия ему требовалось больше всех — надо было учить пьесы к уроку, сочинять, подбирать по слуху, читать с листа маленькие пьески. Как-то останавливает меня директор детдома Анна Харлампиевна и заявляет: «Не знаю, что с вашим Валеркой делать! Сплю и сквозь сон слышу звуки музыки. Три часа ночи, радио, конечно, выключено. Встала, пошла на звуки. Дёргаю дверь, а зал изнутри заперт. Стучу, вынимает стул из ручки двери, стоим на пороге друг перед другом:

— Что ты здесь делаешь ночью?

— Учю урок.

Пришлось мне его немедленно отправить спать и сделать замечание».

Анна Харлампиевна предупредила его, чтобы по ночам он спал, а не занимался. В противном случае пообещала взять его из музыкальной школы. Промолчал. Через два-три дня повторяется та же картина: сидит за инструментом, играет двумя руками.

Я, конечно, побеседовала с Валериком. Понимала: он не мог прийти ко мне, не выучив урок. Помню, сказала ему: «Будем искать другое место, где ты будешь заниматься в дневное время». Но я не думаю, что мне удалось прекратить его ночные бдения. Он знал, где у Шуры Ираклиевой висит ключ от зала, и занятия свои осторожно продолжал. Я же, со своей стороны, сделала всё, что смогла: перенесла все уроки в музыкальную школу, ставила их последними, чтобы мы могли заниматься как можно дольше» [45, 24-25].

А потом случилось событие знаменательное: автор «Красавицы-рыбачки» попал в Северную столицу. И

здесь, конечно, не обошлось без Божьего промысла, поскольку путешествие Гаврилина из Вологды в Ленинград, возможно, не состоялось бы, если бы из Ленинграда в Вологду не приехал доцент консерватории Иван Михайлович Белоземцев^[23]. В автобиографии Гаврилин записал: «Закончив 7 классов средней школы, я поступил в Вологодское музыкальное училище на дирижёрско-хоровое отделение. В это время в музыкальном училище работала Государственная экзаменационная комиссия, возглавляемая доцентом Ленинградской консерватории Белоземцевым И. М. Он меня прослушал по рекомендации Томашевской Т. Д. и предложил поехать учиться в Ленинград в Специальную музыкальную школу-десятилетку при консерватории» [19, 13].

За этой краткой формулировкой кроются длительные переживания — и самого Гаврилина, и Татьяны Дмитриевны. Обратимся к её воспоминаниям:

«С первых встреч с моим необыкновенно одарённым учеником я начала задумываться, как определить его в музыкальное училище и даже выше. В музыкальной школе Валера проучился у меня два с половиной года. Помню, как после одного из наших уроков я вышла провожать его, а навстречу из соседнего класса вышла Татьяна Владимировна Генецинская. Она рассказала, что приехал из Ленинграда <...> Иван Михайлович Белоземцев. <...> И я решилась показать ему моего ученика. Конечно, я боялась показывать его опытнейшему столичному коллеге. Но и не могла не показать. Пусть просто послушает, думалось мне, и это будет уже немало. Педагог такого уровня поймёт, как он одарён и как работоспособен. А значит, сможет догнать других ребят. Переписывая вечером дома некоторые первые детские пьески ученика (не показывать же их в черновых вариантах доценту знаменитой

консерватории!), думала об одном, твердила про себя одно: «Только бы он понял его!»

Встречу нам назначили на старом базаре в здании музыкального училища, в белокаменном строгом особняке. Присутствовали директор музыкальной школы Иван Павлович Смирнов, директор музыкального училища Илья Григорьевич Генецинский и Иван Михайлович Белоземцев. Дорбгой, сама дрожа от волнения, напутствовала моего Валерочку: «Ничего не бойся, играй смело. Не забудь упомянуть, что ты сочинил несколько детских пьес для фортепиано».

Приняли нас очень тепло, не преминув притом с улыбкой заметить: «Какой он большой! Такого переростка вы взяли в музыкальную школу?!» Началось прослушивание. Проверили слух и остались довольны. Начал играть сонатину, и я внутренне сжалась. Играл немного поспешно и как-то очень формально, как никогда до того не играл на уроках. И сам почувствовал это, так как свои сочинения Белоземцеву не предложил. Я попробовала выправить ситуацию и сказала Ивану Михайловичу: «Он пробует сочинять музыку, хотя сочинениями это, конечно, назвать нельзя, но послушайте и их, пожалуйста. У него, кажется, есть данные к сочинительству».

Высокий гость из Ленинграда взял ноты Валерика, сел за пианино и заиграл «Красавицу-рыбачку». И вдруг, к моему ужасу, прозвучал Валерочкин спокойный, но твёрдый голос: «Извините, я хотел бы сыграть сам. Может быть, вы не всё поймёте в моих нотах». Я от неожиданности даже дотронулась сзади до его рубашечки, мне показалось, что замечание было не слишком деликатно. Но Иван Михайлович заулыбался, шутливо поднял руки вверх в знак капитуляции перед молодым композитором и сказал: «Сдаюсь, сдаюсь, молодой человек. Садитесь».

Зазвучала музыка, и я почувствовала, что что-то неуловимо переменилось в атмосфере самой встречи. И что у нас появилась какая-то маленькая зацепка. Иван Михайлович просил играть ещё и ещё^[24]. Поняв, что прослушивание нам удалось, я объяснила Ивану Михайловичу, как непросто живётся моему ученику, как мало у него времени на работу, что у него нет родителей, и он это очень переживает. Добрую весть о результатах принесла Т. В. Генецинская: «Ваш ученик очень понравился, но поймите, нас всех беспокоит одно: где он сил возьмёт, чтобы догнать остальных? Вы сами прекрасно знаете, что большинство детей начинают учить ещё дома с четырёх-пяти лет. И сколько лет они потом учатся до училища? А он занимается всего два с половиной года! Хотя ребёнок действительно феноменальный».

Это был один из самых счастливых дней моей жизни, хотя страхов, сомнений, переживаний, всех этих «вдруг», «а что если...» было, кажется, больше, чем радости и надежды. Перебирая в очередной раз все «за» и «против», все возникающие «но», я, конечно, ничего не сказала Валере. Не хотелось его волновать, травмировать масштабом гигантской задачи, которую ему предстояло решать одному, вдали от родного города, от людей, которых он любил.

Экзамены надо было держать в Ленинграде. Сможет ли он их выдержать? Просто прожить, продержаться? Один-единёшенек в огромном городе, среди незнакомых людей. Иван Михайлович как будто угадал все мои страхи и неожиданно успокоил: «Не переживайте так сильно. Вернётся ваш Валерий, если не поступит, а через несколько лет уже сам приедет к нам».

Но к этим идеальным высоким переживаниям для меня совсем скоро добавились реальные нешуточные трудности» [45, 27–29].

Проблемы начались, когда о случившемся узнала директор детдома Анна Харлампиевна: она категорически запретила Гаврилину уезжать, аргументируя это тем, что он ещё не окончил школу. Татьяна Дмитриевна пыталась её разубедить, объясняла сложность ситуации: через несколько лет время будет упущено, и Гаврилин уже не сможет стать профессиональным музыкантом, не сможет реализовать свой уникальный талант. Настаивала на том, что никто не вправе распоряжаться чужой судьбой.

Анна Харлампиевна предъявила главный аргумент: Гаврилин не сирота, на его отъезд нужно разрешение Клавдии Михайловны, но она в тюрьме, а свидания там не разрешены. Был у неё и ещё один козырь: юный композитор по распределению направлялся в ФЗУ в один из ближайших районов^[25].

Татьяна Дмитриевна ушла домой в подавленном состоянии: всю дорогу думала о том, как, несмотря на все преграды, отправить своего ученика в Ленинград. Она решила добиться невозможного — встречи с Клавдией Михайловной: «Мне было жутко даже подумать, как пойду к этому страшному дому. <...> Попробовала позвонить в тюрьму и услышала резкий и непреклонный отказ: «Всё запрещено, передач не берут, встреч не разрешают». В полном расстройстве и волнении перевела дух. Целый день я думала и всё же решилась пойти в тюрьму. Помню, как наутро медленно одевалась, причёсывалась. Хотелось выглядеть как бы посolidнее, посерьёзнее. Было мне тогда 26 лет. Вышла на остановке автобуса, приблизилась к стенам тюрьмы. Помню, у стен расположилось множество народа, тихо сидящего и ждущего непонятно чего. Босые, скудно и бедно одетые, они спокойно сидели, пили и ели на земле, видимо, надеясь на свидание с родственниками. Чувствовалось, что они здесь давно, ко всему привыкли, со всем смирились, ждут... У проходной меня просто

физически заколотило от страха. «Ты куда?» — слышался грубый окрик. «К начальнику». Ответа не последовало. Долго стояла, ждала, потом ушла, решив, что приду сюда снова. Я пошла дальше по улице и, медленно раздумывая, обошла вкруговую здание тюрьмы. Я думала только об одном — что должна дать Валерию путёвку в настоящую, большую музыкальную жизнь.

Пришла к тюремным стенам во второй раз. И во второй раз не сумела преодолеть свой страх и безразличие тюремной охраны. А на третий раз собралась со всеми силами и решительно вошла в проходную, удивившись своей твёрдости.

— Куда? — крикнул солдат. — К начальнику по служебному и личному вопросу, — смело и громко сказала я. — У вас кто-нибудь здесь сидит? — спросил он. — Нет. — Это другой вопрос.

Стою и жду не шелохнувшись. Он потянулся к телефону и сказал в трубку: «Вот тут женщина пришла по служебному вопросу». Задержав дыхание, услышала невнятное: «Идёмте!» Иду, а ноги не слушают меня. Ватные, как не мои, они просто подкашиваются. В голове свербит одно: «А как я отсюда выберусь? Да и выберусь ли вообще?» Понимаю, что думать надо о другом. Надо найти нужные слова, чтобы убедить его маму... Как? Как я объясню ей, что у неё за сын? Как он талантлив, как он добр, какой он прекрасный ученик. Но... ведь придётся сказать и другое. Сказать, что нет никаких гарантий, что его примут. А если и примут, как он сможет проучиться в одиночку в большом столичном городе? Подбирая слова, убедительные аргументы, совсем забыла, что свидания никому не дают. Меня ввели в огромный полутёмный кабинет, в глубине которого за огромным столом что-то писал начальник тюрьмы. Он не поднял головы и даже не взглянул на меня. Стояла и понимала, что сесть нет у меня сил, могу

только стоять. Он понял моё замешательство и сказал: «Не волнуйтесь, соберитесь и кратко скажите, что вам нужно. Имейте в виду, что свиданий мы не даём».

Осмелев, я заговорила о том, что сегодня здесь решается судьба очень талантливого мальчика, мама которого должна решить его участь — быть ему музыкантом или не быть. Он молча выслушал мой убедительный напористый монолог и чётко скомандовал в трубку: «Приведите заключённую Гаврилину Клавдию Михайловну». Минут через десять в кабинет робко вошла молодая женщина — среднего роста, с распущенными по плечам волосами, красивыми, пепельными. На ней было старенькое, потрёпанное демисезонное пальто, наглухо застёгнутое на все пуговицы. Держалась она скованно, ловя и удерживая в поле зрения каждый жест и взгляд начальника.

Увидев меня, она не выдержала, бросилась ко мне, как-то неловко выбросив руки вперёд: «С Валерием что-то случилось?» И, не дождавшись ответа, заплакала. «Тише, гражданка Гаврилина, — прозвучало из-за стола. — Авы объясните ей всё кратко и понятно».

— Клавдия Михайловна, я к вам с просьбой. У Валерия неё хорошо. Он отлично учится. У него огромные способности к музыке, и приёмная комиссия из Ленинграда отобрала его для сдачи экзаменов в школу-десятилетку при консерватории. Туда очень трудно поступить. Отпустите его туда, пожалуйста. Может быть, из него получится большой музыкант.

Клавдия Михайловна слушала меня молча. Её волнение, смятение в душе обнаружили яркие красные пятна, явившиеся на лице и шее. Я не понимала её реакции, говорила долго, подробно. Начальник ни разу не прервал мой долгий монолог. «Никогда! — голос Клавдии Михайловны срывался, она глотала окончания слов, не успевая закончить фразу. — Он прекрасно знает математику, увлекается точными науками, дружит с

литературой... Отец его... был очень умный человек... Прекрасно разбирался в этих науках... Я хочу... чтобы он пошёл в технический институт, стал человеком».

Я страшно растерялась — такого отпора я никак не ожидала. Она говорила очень убедительно, ясно, то, о чём думала долгие дни в заключении, что уже сформировалось в её сознании и стало чем-то вроде плана на будущее сына. Переубедить её в считанные минуты было нереально. Понимала, но продолжала твердить: «Давайте рискнём. Он может и не поступить. Но мы с вами будем спокойны, значит, быть ему музыкантом не судьба».

Я торопилась, слыша, как нетерпеливо тихо стучит по столу начальник. В любой момент он отошлёт Клавдию Михайловну, и ничего так и не решится. Но я чувствовала, что наш разговор его захватил, не оставил равнодушным. После очередного возражения он поднял голову и ровным голосом, но очень твёрдо сказал: «Мамаша, сколько можно говорить одно и то же. Вам дело говорят. Вашему сыну желают только добра, а вы упёрлись со своей математикой. Наверное, учитель лучше вас знает, кем ему быть. Если бы не было у него данных, вам это никто бы и не предлагал. И вообще: подводим итог...»

Клавдия Михайловна вздрогнула и посмотрела на него. Смотрела и молчала, опустив руки. «Ну что ж, вам виднее, — еле слышно вымолвила она. — Я сыну не враг, пусть едет. Поцелуйте его за меня и скажите ему, что я ни в чём не виновата и надеюсь, что скоро мы с ним увидимся».

Раздался звонок, хлопнула дверь, и так же тихо, как вошла, она ушла из комнаты. Я стояла не шелохнувшись. Мне очень хотелось подойти к ней, крепко обнять её и поцеловать, но этого сделать я не могла» [45, 30–34].

В этой истории удивительно всё: и то, что совсем молодая учительница ради талантливого ребёнка

отважилась на поход в тюрьму, и то, что, вопреки действующим правилам, свидание было разрешено, и самое невероятное — последнее, решающее слово произнёс начальник тюрьмы, который вдруг проникся судьбой маленького музыканта. Одним словом, если тот или иной путь предначертан свыше — все двери будут открыты.

Вскоре наступило время прощания: Гаврилин пришёл к Т. Д. Томашевской на последний урок. Занимались долго — необходимо было повторить весь пройденный материал, подготовиться к вступительным экзаменам настолько, насколько это было возможно для ребёнка, обучавшегося музыке всего два с половиной года. Томашевская не стала его пугать и заранее разочаровывать, ничего не сказала о возможной неудаче и, как следствие, скором возвращении в Вологду. Валера был спокоен и весел, пообещал приехать, как только сможет.

И он действительно на протяжении всей своей жизни навещал Томашевскую. Впервые приехал в 1954 году, но Татьяна Дмитриевна поменяла место жительства, Гаврилин же пришёл на старую квартиру, поэтому не застал её. Зато он посетил детский дом, устроил там концерт, и Анна Харлампиевна не могла поверить, что её бывший воспитанник сам написал столько прекрасной музыки.

Приехал он и на следующий год. Вместе с директором музыкальной школы Иваном Павловичем Смирновым и с Татьяной Дмитриевной ходили в ресторан «Север». Вспоминали прежние годы, обсуждали учёбу в Ленинграде: бывшие преподаватели задавали студенту множество вопросов, а он много и охотно рассказывал о своей новой жизни.

Во все последующие годы Томашевская зорко следила за творчеством своего ученика, слушала его произведения по радио (и даже если не знала, кто

композитор, всегда безошибочно угадывала, что звучит новое сочинение Гаврилина), бережно хранила все его нотные подарки с надписями. А среди надписей были такие:

«Дорогой Татьяне Дмитриевне, милой, любимой первой учительнице и самой дорогой, на добрую память от благодарного ученика очередной опус 19/IV-1982 г.» («Вторая немецкая тетрадь»).

«Милому другу Татьяне Дмитриевне с бесконечной любовью от верного ученика. Ноябрь 1984 г.» («Вечерок»).

«Милой Татьяне Дмитриевне, украшению и радости моего печального отрочества. 2/Ш 1985 г.» («Жила-была мечта») [45, 37].

Именно Т. Д. Томашевская способствовала тому, чтобы в Вологде узнали сочинения Гаврилина: сделала заявку в нотный магазин, из Ленинграда были получены фортепианные сборники, и вологжане начали знакомство с произведениями своего земляка. Когда первая учительница композитора была в гостях у Гаврилиных, она познакомилась с ленинградской пианисткой Зинаидой Яковлевной Виткинд, которая была абсолютно поглощена музыкой Валерия Александровича и всюду с большим успехом исполняла его фортепианные пьесы. Татьяна Дмитриевна пригласила её в Вологду с концертом. В Филармонии был аншлаг, каждое сочинение слушали затаив дыхание. Потом Зинаида Яковлевна приезжала в Вологду много раз, её концерты стали традиционными, и Томашевская всегда сама занималась их организацией.

Так, однажды уверовав в своего ученика, Татьяна Дмитриевна на всю жизнь осталась его преданным другом. Не случайно в одном из интервью Гаврилин сказал: «И учился я [в музыкальной школе] у замечательной учительницы, Татьяны Дмитриевны Томашевской. Сейчас ей семьдесят лет, и она мне, после

смерти мамы, безмерно близкий и дорогой человек, она мне вторая мама...» [19, 377].

В другом очерке, написанном Гаврилиным к юбилею Татьяны Дмитриевны и озаглавленном «Я иду в этом мире по солнечному лучу», читаем: «Татьяна Дмитриевна взяла меня, вчерашнего деревенского мальчишку, под своё крыло, когда я был воспитанником Октябрьского детского дома. Добилась, чтобы детдомовское начальство разрешило заниматься мне музыкой. По тем суровым временам считалось это едва ли не баловством. Но она добилась. И жизнь моя превратилась в праздник. Уроки фортепиано, сольфеджио, теории — счастье. Она ведёт меня в кино — счастье. Она берёт меня к себе в гости, мы слушаем пластинки — счастье. Она защищает меня перед всеми, потому что успехи мои в музыке очень сомнительны. И я счастлив, что есть человек, который в меня верит.

А человек этот — изящная, высокая и очень красивая двадцатичетырёхлетняя девушка с кудрявыми золотистыми волосами, нежными длинными пальцами, извлекающая из фортепиано дивную музыку, которая неизвестно, что и обозначает, но тем не менее околдовывает меня.

Она очень добра, скромна, застенчива, но когда нужно помочь человеку, — становится твёрдой, волевой и неустрашимой. То, как она отправляла меня учиться музыке в Ленинград, через какие чиновничьи дебри прошла, — целая история, которую нужно рассказывать отдельно. А ведь и до меня, и после меня вокруг неё было великое множество людей, которым она помогала, советовала, которых отогревала, спасала. И так всю жизнь.

Сорок пять лет прошло с того времени, как встретил я Татьяну Дмитриевну. Жизнь моя проходит теперь в мире музыки и музыкантов. Я знаю, как нечист, а порой невыносимо грязен может быть этот мир, где рядом с

высоким духовным и вечным гнездятся зависть, торгашество, невежество и темнота. Но я чувствую себя легко и защищённо, я иду в этом мире по солнечному лучу, потому что ввёл меня в музыку и дорогу проложил человек солнечный — Татьяна Дмитриевна Томашевская. Низкий, низкий ей поклон за это и вечная моя любовь» [19, 362–363].

Отметим попутно, что Татьяна Дмитриевна горячо привязалась не только к Валерию Александровичу, но и к его семье. Стала добрым другом для Наталии Евгеньевны, не прерывались её отношения и с мамой Гаврилина.

После освобождения Клавдия Михайловна переехала жить к своей дочери Галине в Череповец, где и оставалась до конца дней^[26]. Она никогда не смогла полностью оправиться от пережитого потрясения: несправедливый арест при полном отсутствии вины, годы за решёткой, унижение, дети, воспитанные чужими людьми, — при живой матери... Подобную участь испытали многие, но разве может всеобщий хаос поглотить или нивелировать личное несчастье?

Из воспоминаний Татьяны Дмитриевны о встрече с Гаврилиной в Ленинграде через много лет после свидания в вологодской тюрьме: «Когда днём все разъехались по делам, мы остались вдвоём и много говорили о Валерике. Она была уже совсем иной, не такой, как в нашу первую встречу. Постаревшая женщина с коротко стриженными седыми волосами, спокойная, уравновешенная. Её реабилитировали полностью. Вины не было никакой. Вспомнив нашу встречу, она горько заплакала, успокоившись, согласилась, что решение, принятое тогда в тюрьме, было правильное. «Он очень любит свою работу, — сказала Клавдия Михайловна, — хотя она у него тяжёлая, трудная, нервная, пишет почти всё время

ночами». — «Что поделаешь, — сказала я, — таков удел всех музыкантов — много работать».

Через год с небольшим я увидела её в последний раз. Она была тяжело больна. Ей недавно была сделана операция. И я чувствовала, что силы её оставляют. Она сказала, что спокойно никогда не жила: заботы, тревоги, а сейчас наступила хорошая жизнь — и вот нет здоровья.

Я понимала её — след страшных страданий, несправедливого наказания она изжить не могла. Она, столько сил отдавшая воспитанию чужих детей-сирот, своих оставила сиротами на долгие годы. И то, что её сына воспитывала коллега и добрая знакомая Анна Харлампиевна, кажется, ничего не меняло. Жуткая несправедливость, перекорёжившая сразу несколько жизней, осталась в памяти» [45, 34].)

Арест и заключение оставили глубокий рубец не только на сердце К. М. Гаврилиной, эти события прочно врезались и в память её сына.

Гаврилин провёл в вологодском детдоме только три года, но вспоминал то время как один из самых значимых отрезков жизни. И он, и Наталия Евгеньевна отправляли Томашевской добрые, тёплые письма, а приезжая в Вологду, всегда останавливались именно у неё. Все вместе, втроём, ездили они в родное Перхурьево, подолгу гуляли. И во время этих прогулок Гаврилин отдыхал от шумного Ленинграда, вспоминал трудные свои годы в детдоме, заново переживал произошедшие в этих краях события — и горестные и радостные.

В последний раз Томашевская видела своего ученика в 1997 году. Был чудесный концерт, прозвучали обе «Немецкие тетради» (исполнял Игорь Гаврилов, за фортепиано — Нелли Тульчинская), Гаврилин «на бис» играл «Вечернюю музыку» из «Перезвонов». А вечером Татьяна Дмитриевна устроила небольшой праздник —

встречу со старыми друзьями: «Собрались у меня дома. Я даже не узнавала Валерика — он был весёлый, много рассказывал, все фотографировались с ним на память. На следующий день намечена была поездка как всегда в его родное Перхурьево. Но впервые он отказался от поездки. Он сказал мне: «Я очень хочу поехать, но не смогу». Я проводила вечером их на поезд, и больше я Валерия не видела. Он не дожил до своего юбилея (60 лет) несколько месяцев. В Вологде шла подготовка к юбилейному фестивалю, а 29 января утром мне сообщили, что Валерий скончался. Описать словами моё состояние невозможно. Уход его — страшное для меня испытание, я всегда чувствовала в нём опору, он поддерживал меня в самые трудные минуты жизни» [45, 48].

Первое же расставание произошло за 44 года до упомянутого праздника, в квартире Томашевской, когда в 1953-м Татьяна Дмитриевна провожала маленького композитора в столичную консерваторию.

В музыкальном училище (видимо, на всякий случай) выписали ему справку о том, что принят в число учеников на первый курс дирижёрско-хорового отделения и потому обязан явиться 30 августа. А в детдоме дождались вызова из Ленинграда, выдали сто рублей, нарядили Валерия в белую рубашку и вместе со старшей воспитанницей детского дома Ниной Нерволайнен, которая к тому времени уже окончила школу, посадили на поезд.

Всё ещё было впереди.

Очерк 3

ГОРОД С ОТКРЫТКИ

Таинственный, сумеречный, утопающий в мокром снегу город... Разве что в летние месяцы редкий луч отразится в свинцовых водах, пронесётся над невской рябью и спрячется где-то в глубине тёмного неба. А ветер порой пробирает до костей, и рождённым в иных краях тяжело бывает привыкнуть к его крутому нраву.

А кто-то, увидев один раз Санкт-Петербург, на всю жизнь влюбляется в него. И дело здесь не только в театрах, памятниках архитектуры и пригородных дворцово-парковых ансамблях: Северная столица словно бы издревле хранит в себе некую притягательную тайну.

Если вообразить, что любой город — не просто населённый пункт, а ещё исторический персонаж, то Петербург (Петроград, Ленинград) безусловно предстанет персонажем многоликим. Один его лик — парадный, другой — закоулочный, изнаночный. Он и последний мужик-пропойца, и европейский зодчий, прибывший по специальному распоряжению Петра. И «маленький человек», трагически утративший шинель, и великосветская дама, разодетая по последний моде. И убогонький канцелярский чиновник, с утра до ночи трудящийся над заполнением бумаг, и напoмаженный фронт — обольститель юных девиц, прожигатель матушкиного состояния.

Рукой этот город будто бы тянется за иностранной мудрёной книгой и всё норовит чужой обычай перенять, а ногами выделяет удалые кренделя под привычные балалаечные наигрыши. Разукрашен и античными классическими ордерами и луковичными куполами, и изысканными фасадами в стиле модерн, и богатой лепниной елизаветинского барокко.

Ему признавались в любви великие поэты и писатели, композиторы и художники... Д. Д. Шостакович, например, сказал: «Ленинград — моя родина, Ленинград — это для меня мой дом... И где бы я ни жил, куда бы мне ни приходилось уезжать, я всегда чувствовал себя ленинградцем» [43]. П. И. Чайковский, находясь в 1893 году в Клину, писал оттуда своему брату Модесту: «Меня невероятно тянет в Петербург <...> Вообще, я, по правде сказать, всё это время скучаю и постоянно душой на северо-западе, у берегов Невы» [30, 265–266].

Валерий Гаврилин полюбил Северную столицу не сразу — она целый год завоёвывала его доверие: «Ленинград мне поначалу не понравился, потому что дома были очень грязные, и я никак не мог увидеть той красоты, про которую читал и которую видел на открытках <...> Я мечтал о Ленинграде как о чуде. У меня был пакетик с маленькими чёрно-белыми фотографиями с видами Ленинграда. Фото были глянцевые, улицы на них блестели и переливались. А когда я впервые оказался на этих улицах, был страшно поражён: вместо блеска — грязь и копоть» [3]. «В моём представлении дома должны были быть блестящими, чистыми, сказочными. А я увидел сумрачные, грязные, в подтёках дома, покрытые зеленью скульптуры, а красоты архитектуры как таковой я ещё не ощущал, не понимал. И теперь я понимаю тех деревенских людей, приехавших сюда, проживших здесь почти всю жизнь, так и не научившихся понимать город, любить его. Ведь некоторые живут в доме, а как он выглядит — и не знают, потому что на небо им смотреть незачем, а понимать город их никто не научил. Меня же стали учить этому ребята из интерната. Тогда в интернате жило много и ленинградцев из бедных семей. Они были истинными патриотами своего города, любили его по-настоящему. Первое, чему они научили меня, — это держаться правой стороны, чтобы не мешать другим. В

деревне ходишь, где придётся: по тропкам, по дорогам, — всегда можно сойти, уступить дорогу, а здесь всё иначе.

Ленинград же я почувствовал только на втором году жизни здесь. Это было ранним майским утром, в 6 часов. Я пошёл от школы по Мойке в сторону Исаакиевской площади и через Александровский сад. Было необычное солнце, необыкновенный свет, чудесно красивая решётка вокруг сада — тогда она ещё была — и деревья в этом свете. Где же я видел это место? И вспомнил! Во сне, в детдоме. И это майское утро, и эту решётку, и эти деревья, и это солнце я видел во сне, в детдоме!» [21, 470].

И уже в 1996-м на вопрос журналиста об отношении к переименованию города Гаврилин ответил: «Для меня он остался Ленинградом. Я живу в этом доме недавно, а соседи сверху уже семьдесят лет живут, и семьдесят лет город остаётся для них Ленинградом. И для меня тоже, по-моему, само слово давно потеряло связь с именем вождя. Это просто светлое и звонкое имя. В детстве о Ленинграде мечтал, в Ленинград в четырнадцать лет приехал, здесь выучился и живу. А блокада? А симфония Шостаковича? Стихи, песни о Ленинграде написанные? Здесь начинал Утёсов, «не хотел умирать» Мандельштам, переживала блокаду Ахматова. Вся послереволюционная культура, хотим мы того или нет, с этим связана» [19, 364].

Прибыв в культурную столицу 13 августа 1953-го, будущий композитор приступил к решению жизненно важных вопросов. Во-первых, он сдал экзамены и поступил в Специальную музыкальную школу при Ленинградской консерватории. Приняли его снова в седьмой класс, поскольку не было должной теоретической подготовки. И не на фортепиано, а на кларнет^[27].

Жил он в те две недели до начала учебного года самостоятельно и одиноко. С мамой, которую освободили 12 июня, не встретился: Клавдия Михайловна не захотела в первые же дни сообщать сыну о своём освобождении, боялась его травмировать. Иными словами — не так просто было ей рассказать, что все эти годы она отбывала наказание безо всякой вины. Дочери же она говорила: «Галя, на Валеру очень не надейся, потому что мы не совсем такие, как он» [18, 40].

За две недели деньги, выданные в детском доме, были израсходованы полностью, их хватило только на еду. На проезд в трамвае средств уже не было, поэтому из общежития консерватории, которое находилось на краю города (улица Зенитчиков), в центр на Театральную площадь — подавать документы, сдавать экзамены — он ходил пешком. О первом дне в школе писатель В. М. Воскобойников со слов Гаврилина рассказывал: «Голодный подросток, прошедший пешком через весь город, одетый нарядно лишь по понятиям вологодского детдома, да к тому же остриженный наголо после медицинского осмотра, выглядел среди ликующих детей чужим. Весь этот день, пока длились уроки, Гаврилин казался себе изгоем. И лишь к вечеру, попав в консерваторский интернат <...> смог отдохнуть душой. В интернате многое напоминало родной детдом. Та же старая мебель, те же казённые кровати и лампочки без абажуров» [42, 60].

По поводу своего поступления композитор вспоминает: «Меня очень плохо встретили. Лет мне было много — четырнадцать, а играть я толком ни на чём не умел. Школа же такого ранга, что четырнадцать лет — это уже мировой уровень... Особых способностей к игре на фортепиано у меня не было, да и руки у меня неудачные, маленькие, но я очень старался, занимался буквально днями напролёт <...> явился в Ленинград с

ученическим этюдом Лешгорна». На закономерный вопрос журналиста «Как же вас приняли, распознали талант?» — он скромно ответил: «Директором школы оказался вологжанин Владимир Германович Шипулин, сын знаменитого в Вологде врача. Наверное, как земляка он меня и взял» [19; 338, 367].

Тем не менее, думается, что ключевую роль сыграл всё-таки уникальный дар Гаврилина, именно поэтому его не отправили назад в Вологду, а зачислили в класс кларнета к преподавателю Михаилу Андреевичу Юшкевичу: «Поначалу учился неохотно, потому что меня привлекало только фортепиано, но оказалось, руки у меня не подходящие для пианиста. Меня «утешали» классическими примерами: дескать, Римский-Корсаков тоже играл на кларнете, а Лядов — на валторне. Успокоился. Учиться было трудно, потому что начал поздно» [19, 41-42].

Сразу же по прибытии Гаврилин приступил к обучению в классе фортепиано (преподаватель Е. С. Гугель) и чуть позже — в классе композиции (преподаватель С. Я. Воль-фензон). «Когда я заканчивал девятый класс, в школе открылось отделение композиции, — вспоминал он в 1968 году. — Я показал свои первые композиторские наброски (фортепианную сонату, романсы), и меня взяли на это отделение. Так как времени не хватало, пришлось расстаться с кларнетом» [19, 42].

Сергей Яковлевич Вольфензон (1903-1992)^[28] — композитор и педагог. Долгие годы работал именно с начинающими авторами и имел свою методику преподавания композиции детям. В числе его учеников были: А. Петров и С. Слонимский, П. Канторов, Г. Банщиков и В. Цытович. А. П. Петров утверждал: «Вольфензон должен быть назван выдающимся педагогом, подтверждение тому — его ученики, ставшие в большинстве своём яркими самобытными

композиторами, признанными мастерами нашего искусства» [42, 72].

Понял ли Сергей Яковлевич своего нового ученика, оценил ли его уникальный талант? Судя по характеристике, данной Вольфензоном Гаврилину, можно сказать, что столичный педагог отнёсся к приезжему молодому композитору очень чутко. «Гаврилин в музыкальном отношении был абсолютно не подготовлен, — отмечал Сергей Яковлевич, — но уже тогда в его сочинениях привлекала безудержная фантазия. Его отличало яркое образное мышление, причём не только в музыке. Увлёкшись, он тут же на ходу мог сочинить захватывающий рассказ о каком-нибудь ночном приключении. Уже тогда, в самом начале творческого пути, главными для него были непосредственность, отсутствие всякой вычурности. Кроме того, характерной чертой многих его сочинений был юмор» [42, 74].

Что касается Гаврилина, его восприятие уроков композиции, наверное, не было столь однозначным. Так, в одном из интервью от 1996 года он отметил, что уже в десятилетке «начал заниматься у очень хорошего педагога по композиции, у Сергея Яковлевича Вольфензона» [21, 475]. Однако ранее (1982), беседуя с музыковедом из Казани Т. Виноградовой, признавался: «Сергея Яковлевича я не очень любил, потому что он не нашёл ко мне подхода и относился довольно презрительно ко мне. Методики особой тоже не было. Я писал, сочинял, Сергей Яковлевич или принимал, или не принимал» [21, 268].

Но когда Вольфензону мер (1992), именно Гаврилин, по словам Наталии Евгеньевны, стал инициатором публикации некролога. Он договорился с А. П. Петровым, и вместе они написали очень трогательный очерк «Памяти учителя»: «На 89-м году ушёл из жизни замечательный педагог и композитор Сергей Яковлевич

Вольфензон. «Старая гвардия» уходит, не оглянувшись, не окликнув, не попрекнув нас... Уходит так же тихо, какой была и жизнь этого замечательного человека, сделавшего столь много для всех нас и для отечественной музыки. Не много было сказано им слов, а много сделано дел: это и организация Недель музыки для детей и юношества, просветительство, педагогика — и всё/ это без помпы и как следствие — без особых наград и отличий. Он обладал необыкновенным чутьём настоящего педагога — увидеть, расслышать в ребёнке-подростке художника. Многие, многие из его бывших учеников сегодня признанные композиторы.

Все признаки настоящей петербургской культуры были налицо в этом человеке: скромность, пренебрежение к жизненным благам, нежность в отношениях с учениками и коллегами, выдержанность и изначальная доброта. Доброта, о которой было сказано, что это единственная одежда, которая не ветшает.

С. Я. Вольфензон был хорошим композитором, только не умел «делать себе имя», однако его музыку для детей исполняют по всему белу свету...

Прощайте, добрейший Сергей Яковлевич!» [19, 340].

В то же время очень тёплые отношения сложились у Гаврилина с его педагогом по фортепиано — Еленой Самойловной Гугель (1904-1989)^[29]. О своём ученике она отзывалась с особой сердечностью, подчёркивала уникальность его исполнительской манеры: «Уже на первом прослушивании этот четырнадцатилетний деревенский мальчик заметно выделялся среди других одарённых ребятишек. Так, в исполнении простенькой сонатины Клементи удивлял необыкновенно живой, трепетный, как бы вибрирующий звук, поражало умение найти особое звучащее прикосновение, самую «сердцевину» звука. Я не переставала удивляться, как в таком раннем возрасте человек может с такой силой зажигаться святым огнём искусства, по-взрослому

глубоко переживая свои впечатления. Занятия с ним были на редкость интересны и всегда неожиданны. Я сознательно воспитывала его на классике, но всё же старалась проходить как можно больше разнообразных сочинений различных стилей» [21, 11].

Для Гаврилина занятия по фортепиано были вместе с тем и занятиями по музыкальной литературе. Елена Самойловна открывала начинающему музыканту множество сочинений — и малознакомых, и хрестоматийно известных. На уроках он переиграл все сонаты и четыре концерта Бетховена, огромное количество самых разных опусов Баха, оба концерта Листа... Что-то читал с листа, что-то выучивал наизусть, над чем-то работал детально. И в этом отношении педагог по фортепиано оказала Гаврилину как композитору бесценную помощь, поскольку именно знакомство с опусами великих мастеров имеет для начинающего творца первостепенное значение.

Гаврилин подарил Е. С. Гугель своё сочинение — сонатину для фортепиано. На обложке аккуратным почерком выведено: «Елене Самойловне в день рождения от ленивого ученика».

Кроме того, однажды на 8 Марта он сочинил любимому учителю стихотворение в духе Маяковского:

Хотя годков
мне ещё немного,
И я Вам гожусь в дитяти,
Я знаю:
такого,
Как Вы мне, друга
Не каждому вынут
и скажут:
«Нате!» [42, 70].

О Елене Самойловне Гаврилин много рассказывал в одной из бесед с журналистами в 1986 году: «И сейчас я помню все её уроки, и вся моя музыкальная работа до сих пор во многом движется тем, что она мне дала — от всей души, от своей неповторимой творческой и человеческой индивидуальности. Сейчас я понимаю, что из всех педагогов, а среди них было много отличных музыкантов, Елена Самойловна верила в меня больше всех и чувствовала, понимала меня лучше всех. И эта её вера создала и спасла во мне музыканта — ведь я был подростком, да ещё с плохим характером, начал заниматься музыкой на пятнадцатом году жизни. И пока я буду работать, во мне будет трудиться и мой замечательный учитель — Елена Самойловна.

Я люблю школу за то, что она подарила мне Елену Самойловну, и всегда буду помнить наш бедный, полуголодный интернат — одно из самых больших богатств моей жизни» [19, 254-255].

«Особой любовью и уважением в школе, — отмечала Наталия Евгеньевна, — пользовалась учительница литературы Неля Наумовна Наумова. В интернате только и слышно было от Гаврилина: «А Неля Наумовна сказала»; «А Неля Наумовна считает так» — всё это касалось литературы. Особый день был, когда Неля Наумовна приходила в интернат вести литературный кружок. Всё приходило в движение: Валерий сам ставил стулья в учебной комнате задолго до её прихода, а потом начиналось нетерпеливое ожидание: по несколько раз выбегал на лестницу посмотреть, не идёт ли она. И наконец восторженным шёпотом: «Идёт, идёт!» И вот занятия начинались. И не дай Бог кто-нибудь решится пройти во время этих занятий через учебную комнату (а двери двух спален выходили именно сюда) — Валерий налетал на него разъярённым зверем. Он оберегал эти занятия, как верный страж» [21, 10-11]. Кстати, именно Н. Н. Наумова привила Гаврилину любовь

к творчеству Л. Н. Толстого, чьи сочинения (прежде всего, «Войну и мир») он впоследствии мог цитировать наизусть целыми страницами.

Были в десятилетке и другие замечательные педагоги. В их числе, например, Муза Вениаминовна Шапиро (1918–2001)^[30] — преподаватель сольфеджио и теории музыки. Она вспоминала: «У Валерика был своеобразный характер. Я искала к нему индивидуальный подход, чтобы общаться с ним не как с любым из учеников, а как с учеником особенным, очень одарённым. Он так быстро всё усваивал, что вскоре наверстал упущенное. Но это были те знания, которые он мог бы получить, если бы учился в нашей школе в первых шести классах, так как эти шесть лет дают навыки музыкального образования, которых у него не было. А ведь ему пришлось с ходу включиться и в программу старших классов. И его не случайно сразу приняли в 7-й класс. У нас далеко не каждого принимали в старшие классы, а его взяли, потому что он, конечно же, выделялся своим дарованием. Его педагог по композиции — Сергей Яковлевич Вольфензон видел в нём композитора, видел очень яркие его способности и считал, что нужно сделать всё, чтобы он стал настоящим профессионалом-музыкантом. <...> Ни с кем я не занималась так, как с ним. Я давала Валерику много сложных и интересных как для него, так и для меня, заданий. Ему нужно было постепенно, но много *дать*, а он умел много *взять*. Всё сразу» [45, 50–51].

Часто Муза Вениаминовна предлагала начинающему композитору дополнительную работу, скажем, сочинить диктант или аккордовую последовательность для всей группы. Это ему было особенно интересно — как и любому школьнику, который выполняет задание не с учебной целью, а словно бы в помощь педагогу.

Преподаватель гармонии (она же директор школы) — Мария Константиновна Велтисова — из-за

своей занятости нередко вызывала Гаврилина из интерната и поручала ему вести вместо себя групповые занятия в десятых классах^[31]. Из этого следует, что теоретическая подготовка Гаврилина уже в школьный период была на высочайшем уровне.

Что касается исторического курса, здесь учащимся десятилетки повезло невероятно. Дело в том, что преподавателем по истории музыки был Павел Александрович Вульфиус (1908–1977)^[32]. Скажем об этом выдающемся педагоге и музыковедом несколько слов.

Проработав в консерватории два года (1936–1938), Вульфиус вынужден был покинуть Ленинград: его арестовали по 58-й статье. Срок отбывал в лагере в Пермской области (деревня Мошево), затем работал в Доме культуры (г. Соликамск). По возвращении в Северную столицу в 1956 году заведовал кафедрой истории музыки. С 1967 года занимал должность профессора.

С самого начала Павел Александрович отнесся к юному вологодскому музыканту совершенно особенно. Во многом это было связано со сферой общих интересов. Дело в том, что исследовательская деятельность Вульфиуса всецело была ориентирована на изучение эпохи романтизма, и прежде всего творчества Шуберта — одного из любимых композиторов Гаврилина. Как известно, сочинения австрийского гения автор «Вечерка» и «Немецких тетрадей» играл и переигрывал много раз.

Лекции Павла Александровича Гаврилин слушал восторженно, с особым вниманием. Между учеником и профессором установились добрые, доверительные отношения. Общение не прекратилось и после выпуска Гаврилина из консерватории^[33]. Так, в октябре 1975 года Вульфиус подарил ставшему уже знаменитым композитору свою книгу «Классические и романтические

тенденции в творчестве Шуберта» с надписью: «Дорогому Валерию Гаврилину, наследнику Шуберта в русской музыке».

Но прежде чем стать продолжателем традиций, завещанных классиками, Гаврилину предстояло пройти долгий и трудный ученический путь.

Со времён десятилетки сохранилось не так много сочинений. Это Вальс (ля-бемоль мажор), Токката^[34], две прелюдии для фортепиано (1958), упомянутая Сонатина (посвящена Е. С. Гугель), песня «До свидания» на собственные слова (посвящена Лерику Холостякову, 1955), «Lied-Tanz von Aschmadchen» («Песня-танец Золушки», слова И. Шварца, 1957), Струнный квартет № 1 (1957) и пьеса для виолончели «Холеовлия» (1956). Необычное название последней включает начальные буквы фамилии, имени и отчества виолончелиста, друга Гаврилина — Леонарда Владимировича Холостякова. Окончание «И Я» говорит само за себя.

В ту пору Гаврилин был всецело увлечён Шостаковичем. «Его музыка обрушилась на наши юные головы как неистовый водопад, — вспоминал композитор. — Слушали, играли, гонялись за каждой пластинкой, даже походкой старались походить на него, многие завели очки, хотя раньше это считалось некрасивым. И если походка и очки давались всё же с некоторым трудом, то музыка наша собственная — у тех, кто имел нахальство её сочинять без всякой натуги, — получалась «Шостакович per se», то есть в чистом виде.

При таком головокружении трудно было заметить что-либо, кроме творчества этого гения. Да мы и не старались. Мы тянулись к нему, как к спасению, без страха и сомнений, свойственных зрелости, мы летели на свет, не думая, что свет может быть и опасным, что может он ослепить, лишить зрения, поглотить как море — бесследно, что пройти через явление великое, встать вровень с ним может только другое великое явление...

Но обо всём этом мы и не думали, с презрением и насмешками обходя или разбивая вдребезги встречные светильники музыки, не думая, что в каждом из них заключён огонь, могущий освещать и согревать.

Такова юность» [19, 139].

Гаврилин и его друг Вадим Горелик специально познакомились с сестрой Шостаковича Марией Дмитриевной и благодаря ей всегда точно знали, когда любимый композитор приедет в Северную столицу. Для Гаврилина был важен каждый взгляд Дмитрия Дмитриевича. В своих заметках он написал: «Видел Шостаковича» 8 раз, 9 раз шёл за ним следом, 5 раз здоровался за руку». Среди шуточных высказываний Гаврилина о повальном увлечении Д. Д. Шостаковичем есть и такие: «Говорят: «Это голый Шостакович». «Голый Шостакович» нашёл широкое отражение в произведениях композиторов. И как только после этого Шостакович не стесняется показываться на людях? <...> Или ещё говорят: «Чистый Шостакович», как будто это так удивительно <...> Хорошо, что ещё не сказали (я жду, что это произойдёт): «Как симфонист Шостакович значительно выше Бажова, но зато уступает ему как сказитель» <...> Кафе «Вечерний Шостакович». И по поводу заявлений музыкальных критиков: «Музыкальные ужасы — «Малая терция в послевоенном творчестве Шостаковича». <...> Ленинградская пресса устами С. Богоявленского запальчиво информировала читателя о том, что Шостакович в своём 13-м квартете отразил всю глубину мироздания, хотя до сих пор этого никому сделать не удавалось, и потому, слава Богу, музыка ещё существует» [20; 40, 111-112, 115, 158, 169].

Однажды, может быть, после очередного шествия за Шостаковичем, молодой композитор отважился и попросил у своего кумира фотографию на память. Автор Ленинградской симфонии ничего не имел против и подарил снимок с надписью: «Гаврилину Валерию от

Дмитрия Дм. [Подпись]. 19 IX 56 г.». Кроме того, как-то после концерта Вадим Горелик и Валерий Гаврилин набрались смелости и зашли к композитору в артистическую, представились, рассказали, что учатся в десятилетке. А затем Гаврилин воскликнул: «Да вы же гений, Дмитрий Дмитриевич! Вы написали Седьмую симфонию...» По словам Горелика, «композитор был любезен. Подписал нам программки, но при этом сдержанно заметил: «Не надо эмоций. Не надо такие вещи говорить. Сегодня ты — гений, а завтра — бездарность». Наверное, великий музыкант хорошо помнил постановление 1948 года, разгромные статьи о своём творчестве в сталинские времена: «Сумбур вместо музыки» и «Балетную фальшь» [45, 71].

«Мы незримо ощущали на себе его контроль совести, — признавался Гаврилин. — Всё время было такое: а что скажет он, а что он подумает? А если ты его увидишь, то как он на тебя посмотрит или ты на него посмотришь? Всё время старались «чистить себя» под этим человеком, и когда его не стало, то какая-то сразу темнота образовалась, и пошли вдруг другие великие, выдающимися стали. <...> Не стало горы, и тогда всякие холмики, кочки стали выдающимися. И это ужасно плохо, когда нет такого пламени, как Дмитрий Дмитриевич» [21, 13].

Некоторое подражание стилю Шостаковича можно услышать в ранних гаврилинских сочинениях. Но есть в них и своё, самобытное. Например, в первой фортепианной прелюдии (соль минор, 1958) отчётливо проступают контуры будущей темы знаменитой песни, исполненной, в частности, Людмилой Сенчиной, — «Я не знаю» (соль минор, 1972)^[35]. А это уже самая настоящая песенная лирика — те интонации, по которым авторский стиль Гаврилина узнаётся безошибочно.

Вместе с тем в ранний период творчества будущий Мастер приступает к освоению разных техник

композиции. Так, в Квартете № 1, исполненном школьными друзьями (Ю. Симонов — первая скрипка, О. Гринман — вторая скрипка, Н. Кокушин — альт, Д. Левин — виолончель), он использует полифонические приёмы, пониженные ступени в духе Шостаковича, вводит остро диссонантные созвучия.

По поводу разучивания квартета и его дальнейшей судьбы Наталия Евгеньевна рассказывает: «Характерна была взаимопомощь. Если нужно было кому-то аккомпанировать или выучить чьё-то произведение, то упрашивать долго не приходилось. Так случилось и с Первым квартетом Валерия. Виолончелист Дима Левин — «домашний», интернатский скрипач Вадим Горелик, альтист Коля Кокушин и скрипач Юра Симонов разучили квартет Валерия под его руководством. Юра Симонов, уже тогда мечтавший стать дирижёром^[36], с присущей ему энергией взялся за дело. Это была его, можно сказать, первая дирижёрская работа. Он всё делал с большим увлечением; репетировали каждую свободную минуту. Собрать всех вместе было не так-то просто: у всех в разное время занятия по специальности, тем не менее квартет выучили и даже записали скромными местными средствами. Запись эта была представлена Валерием при поступлении в консерваторию. А сочинён квартет был в 1957 году, о чём свидетельствует запись в нотах: «II часть. Allegro (3 мая 1957 г.). III часть. Andante (19 марта 1957 г.)» и посвящён другу, Вадиму Горелику» [21, 26].

Жизнь в интернате целиком была посвящена музыке^[37]. Вставали очень рано: дорогá была каждая минута. И даже соревновались — кто проснётся первым. Один выходил победителем, вставал, скажем, в пять утра. А другой не мог себя пересилить и продолжал спать до начала школьных занятий. Существовала и специальная тетрадка, в которой расписывалось время.

Нянечка, дежурившая ночью, будила учеников согласно заявленному в этой тетрадке графику.

Занятия ночью, естественно, были запрещены, и юные музыканты изобретали различного рода ухищрения, чтобы пробраться в класс незамеченными. Гаврилин тоже придумал своего рода «выверт». Позже Наталия Евгеньевна рассказана об этом в вологодском детском доме, и одна из воспитанниц — Катя Груничева — сочинила такое стихотворение:

С Гаврилиным однажды был курьёз:
Не разрешалось заниматься ночью —
Он в спальню бюст Бетховена принёс,
Укутал одеялом, между прочим.
Пришли проверить:
«Все на месте?» — «Все».
Немного постояли, подождали,
Вдруг музыку услышали они —
Играл Гаврилин на рояле ^[38] [21, 25].

Итак, учёба в десятилетке и жизнь в интернате были связаны в первую очередь с интенсивным «поглощением» материала — причём самого разного. Нужно было слушать большое количество произведений ^[39] (всё, что могли достать, всё, на что смели надеяться в условиях самоизоляции СССР) и сочинять самому, наращивать фортепианную технику, заниматься теорией музыки и ещё посещать общеобразовательные дисциплины. И по-прежнему Гаврилин был один — без поддержки семьи, без близких людей в большом, малознакомом городе. Наталия Евгеньевна рассказывала, что Клавдия Михайловна иногда высылала ему небольшую сумму денег, писала письма, на которые Гаврилин всегда отвечал. Но, к сожалению, эти письма не сохранились.

Разумеется, педагоги относились к нему с пониманием. Близким человеком стала Муза Вениаминовна Шапиро. Она вспоминала: «Валерий жил в интернате, далеко от семьи. Поэтому я рада была с ним общаться не только профессионально, но и по-человечески, я старалась всячески его опекать. Он это чувствовал и ко мне относился с большим доверием» [45, 52].

Но, конечно, каждому подростку нужны друзья-сверстники. Школьные и студенческие годы — едва ли не самый весёлый период в жизни. Несмотря на загруженность и усталость, у любого ученика всегда найдётся время, чтобы сходить в гости, сочинить очередную хохму, отпраздновать день рождения или Новый год и просто погулять по городу.

Гулять, разумеется, лучше с мороженым, в компании весёлых приятелей и приятельниц. Если все настроены на смешливый лад — можно навывдумывать множество парадоксальных историй, шуток, довести до абсурда любой обыденный диалог. Особенно хорошо это получается у людей творческих, склонных к сочинительству и театральности.

Другое, не менее увлекательное занятие — негласное противостояние учительско-воспитательскому составу: как списать, чтобы учитель не заметил, у кого попросить конспект лекции, если ее прогулял, как проигнорировать общеобразовательные предметы, чтобы посвятить всё время специальности. Насчёт последнего обстоятельства, кстати, соученик Гаврилина, скрипач и композитор Марк Ефимович Белодубровский отмечал: «*Педагоги-общеобразовательники*. Здесь мы встречали сопротивление своим претензиям. Каждый из них по-своему стойко защищал свой предмет, становившийся объектом наших нападков как ненужный музыкантам. Одни обливали нас за это презрением, другие старались не замечать сопротивление и с

чувством фанатизма или безысходности делали своё дело. Третьи побеждали своей интеллигентностью. В целом же уровень преподавания в нашей общеобразовательной школе был высоким — выпускники при желании без особых проблем, «с ходу», поступали в «точные» вузы. *Педагоги-специалисты*. Здесь другое. Скажем так: **институт кумиров**» [45, 55–56].

Белодубровский, опубликовавший в книге «Этот удивительный Гаврилин...» свои воспоминания, описывал популярный в ученической среде «институт закидонства»: «Закидон» говорит или делает нечто странное, но то, что имеет тайный, но не познаваемый, нерасшифровывающийся смысл, своего рода «вещь в себе». В общем, это был «театр одного актёра», совмещающий «театр вживания» («верю» — «не верю») и «театр представления». Это был маскарад с бесконечными переодеваниями масок. Можно вспомнить об известной бахтинской теории «карнавализации».

Частью этого процесса было выплёскивание каких-то небывалых слов, которые в силу их бытовой нефункциональности и ярко индивидуального фонического облика с особой силой воздействовали как на окружающих, так и на самого радостного автора, впрочем, сохраняющего при этом сугубо серьёзный вид. Кстати, всё это странным образом сочеталось с традиционным музыкантским жаргоном — «лабухским» (со всеми этими — «чуваки», «лабать», «хилать», «хохма»), что рождало несусветный лексический винегрет, словесную полистилистику.

То же касалось и деформации традиционного слова, как бы пробы его «на излом», и эпатирующе нетрадиционного построения фразы, что было не только «искусством для искусства», но и придавало речи характер противления в облике иронического абсурда. Могу засвидетельствовать, что все эти «тритатушки-тритата» и «туды-сюды, сюды-туды» (в «Перезвонах») не

только отдалённый деревенский фольклор, но и близкий нам типичнейший интернат (по крайней мере, стимул и оттуда).

Вообще, ироническая настроенность как инстинктивное противление социуму, его давлению, поведенческому и словесному штампу для нашего учебного заведения была весьма характерна.

«Представляете («чуваки», конечно), сижу в кино, и вдруг откуда-то сверху — голос, не голос — уступите, говорит, место матери с ребёнком. До сих пор не могу успокоиться». Это — Гаврилин. Мистификация, конечно.

Одно время интернатские носили на груди, на кармане форменной куртки, алые ленточки с вырезом. Что это значило, думаю, не знал никто — ни исполнители, ни автор этой акции (если не ошибаюсь, Гаврилин), но она вызвала сильное беспокойство воспитателей и педагогов, которые безуспешно допытывались: зачем это и не лучше ли это снять? Что нам и требовалось доказать. Потом всё это прошло, как корь, но в тот период вызывало приятное чувство причастности к тайному ордену и некоего негиббемого героизма.

Возможно, поэтому наиболее часто темой-прообразом создававшихся нами «живых картин» служило знаменитое произведение соцреализма — «Непокорённые» Фивейского. «Непокорённых» мы одновременно пародировали и примеряли на себя. Гордо стояли мы в соответствующей позе и в соответствующем одеянии (или, скорее, его частичном отсутствии) на служившей нам постаментом постели.

Более серьёзной акцией была стенная газета, выпущенная в одном экземпляре и снятая администрацией, если не ошибаюсь, буквально на следующий же день. Редакционная статья начиналась сурово и даже агрессивно: «Как известно, наша школа музыкальная...» И далее объяснялось, почему

действительность не соответствует этому постулату. В издании газеты принимал участие весь цвет интернатской мысли: Валерий Гаврилин, Вадим Горелик, Сергей Сигитов.

Любимым интеллектуальным развлечением были споры. Сверхзадача — победить любым путём. Обычно побеждённый, не желающий признавать своё поражение, должен был издать какое-то особого рода мычание, что означало, во-первых, его стойкость в отношении своей позиции и, во-вторых, презрение к аргументам победившего противника. Этим он сохранял своё лицо нешуточного интеллектуала, привнося в сие действо элемент карнавала» [45, 59-62].

«Возглас восторга: Ашенафеза!» — приводит Гаврилин в своих записках выдуманное восклицание, которое часто можно было услышать в интернате [20, 206]. В этих же записках, опубликованных в книге «О музыке и не только...», он фиксирует целый ряд вновь изобретённых слов-перевёртышей, каламбуров, шуток в духе интернатской игры.

Во-первых, великолепное, ёмкое и многогранное слово «вундерзакид» [20, 99], объединяющее, очевидно, понятия «вундеркинда» и «закидона» — синтез абсолютно взрывной^[40].

«Калининград-Малининград // Платъё-маше // Уни-тазовы кости... // Не неврастеник, а стервоневраник // С неба падали большие Капулетти // Хохматория. Мурмулетки. Кошачий концерт. Комическая месса // А сердце, как скерцо // Ранний репресссионизм и поздний реабилитанс // Жили были дурнук и дурнушка //... глубизм. Широтизм — охватизм. Задушизм // По утрам поздно встаёт: невстания // Пипендипелен [ударение на вторую «и», этим словом Гаврилин обозначал слишком педантичных людей] // Слушево // Тараторил // Ожарел // А ну, отнюдь от меня! // Не элегантен. Скорее элефантен // Был он большой жрец — всё ел — ничем не брезговал

// ХОТЕЛ. Хотел в HOTEL — да не попал. В московские гостиницы приезжать не хочется // Польская певица Мойка Посудска // Пташечка — ропташечка // Раскокала такую утварь! У, пакостница! У, тварь! // Мякиш в энергичном темпе // Гипертоническое трезвучие // Канючить — от canto, вопить — от voce // Пить много не рюмкомендуется // Телевидение // Вышний сволочёк // Лидерпис — (композитор-песенник) [от нем. Lied — песня] // Китайская мудрость: чин чина почитай //...А служил он в Дрёматическом дрянтьтеатре...» [20, 46-372].

Как известно, Гаврилин мастерски владел художественным словом и был наделен тонким чувством юмора. Чуткость к слову формировалась у него с детства, а в столичном интернате, в атмосфере всеобщей увлечённости искусством — и музыкальным, и литературным, и театральным — любовь к изящной словесности ещё усилилась.

Большую часть времени Гаврилин проводил с книгой в руках. Немаловажную роль здесь, конечно, сыграли и уроки любимого преподавателя Нели Наумовны Наумовой. Можно с уверенностью сказать: не стань Гаврилин композитором, он вошёл бы в историю как выдающийся прозаик. И прав был М. Е. Белодубровский, утверждавший, что гав-рилинский театр зарождался и развивался, в частности, и в «институте закидонства». Но, разумеется, не без участия излюбленного фольклорного жанра.

Вот, например, некоторые примеры шуточных диалогов и «сольных» высказываний, написанных в разные годы. В них причинно-следственные связи нарочито и выпукло исковерканы — с одной стороны, в духе театра абсурда, с другой — по принципу близкого Гаврилину театра народного:

«...А ножки у ей тоненькие, тоненькие, на таких дак теперь уже и не ходят»//

«Домработница строгих правил во время завтрака, держа в руках тарелку с яйцами:

— Энти-то подавать, что ли?» //

«Что же ты, милая, брала у меня горшок целый, а возвращаешь с дырой?

— Во-первых, я его у тебя не брала. Во-вторых, когда я брала — он уже был с дырой. В-третьих, когда я возвращала, на нём никакой дыры не было» //

«Маня весёлая, нарядная:

— Клавдя, далеко-то не уходи, парню ведь обратно не дойти. Бабы все в американском, летом — угля для утюгов нет» //

«Эдакого винограда да как не полюбить — любя девка полюбит» [20, 216-323].

Или его знаменитые иронические высказывания: «Верил в ничто и был самоуверен //...и уже высказали свои значительные мысли по этому поводу слесарь Иванов, балерина Плисецкая и композитор Мурадели // Актёр всю жизнь играл заднюю часть лошади. И перевоплощался // Уходя на фронт, не забудь выключить утюг // За углом меня поджидал человек с большой Буквы // Не женился и пошёл по второму пути // Крупный общественный работник, герой войн...Потерял в боях руки и ноги, но, к сожалению, не свои //...Принесли его в комнату и сложили в угол. Так он и лежал себе несколько лет, пока кто-то об него не запнулся. Тогда он встал и сказал: «А сейчас я вас всех съем» // Когда он случайно ударил меня молотком по лбу, я ему сказал: «Ты ошибся, Петя». А он мне ответил: «Прости, друг» (из протокола товарищеского суда) // Сегодня Ремир Левитан сказал мне: «Представляешь, я видел собачку, которая играет в футбол!», на что мне пришлось ответить: «Подумаешь, удивил! А вот я видел **людей**, которые играют в футбол» // В нём есть что-то до такой степени здоровое, что иногда он кажется мне идиотом // Сегодня полюбовался работой дворников и

окончательно пришёл к выводу, что после многовекового рабства Россия устроила себе, по крайней мере, вековой отгул // Петя укусил пчелу // Не расцвёл. Пошёл в ствол // «Вышел — и взял, вышел — и взял. Сел — и смотришь, сел — и смотришь» [20, 90-371].

А вот о музыке: «Говорят: нельзя перепевать великих композиторов, а надо постичь, проглотить их музыку, пропустить через себя, переварить и в таком виде выпустить на свет божий. Что же это получится? // Черты, безоговорочно унаследуемые нами от великих мастеров, — тактовые // Сыграйте мне что-нибудь гнусное // Благородные коровьи глаза валторн //...эта музыка написана самыми нежными кончиками души //... прозвучали наиболее важные ноты из знаменитой песни» [20, 38—371].

Безусловно, сознавая своё счастье — возможность жить и творить в великом городе, общаться с юными коллегами-музыкантами и учиться у выдающихся педагогов — Гаврилин в период десятилетки восторженно, крупными буквами выводит в своём блокноте: «Солнцу предлагаю не светить — МЫ ЯРЧЕ» [20, 13].

Игровое пространство интерната, где каждый воспитанник — и художник, и лицедей, объединяло личностей самых разных: неординарных и чуть закомплексованных, переживающих острую звёздную болезнь или, наоборот, испытывающих творческий кризис, скромных и самовлюблённых, но в любом случае — исключительно талантливых^[41]. В этой среде создавались дружеские и творческие союзы, например, знаменитые на весь интернат «три В»: Валерий Гаврилин, Вадим Горелик и Виктор Никитин. И Никитин и Горелик (впоследствии Бойлер) оставили о Гаврилине проникновенные воспоминания. Горелик в своём очерке «Мы были с ним, как братья» писал: «Наши кровати стояли рядышком. Мы вместе засыпали и вместе

вставали по утрам с постели и целыми днями жили музыкой. Быстро сдружились и легко нашли множество общих точек соприкосновения, тем более что оба были приезжими. Только мне было заметно, как он уже в школьные годы тяжело переживал любые неудачи, любое непонимание. Валерий всегда требовал от меня жёсткой оценки его творчества, он просил лишь об одном: «Вадик, только не надо льстивых отзывов. Лучше скажи правду, а не хвали лишь только потому, что хорошо ко мне относишься». Часто он находился как бы весь в себе. Даже когда он по-мальчишески застенчиво улыбался в редкие счастливые минуты, его тёплые карие глаза оставались грустными.

В шестнадцать лет Валерка был страшно разочарован в жизни, сомневался в своём даровании. И вот однажды он мне сказал: «Знаешь, всё — я решил отравиться». Сначала я подумал — шутит. Потом понял — это всерьёз. Но я ему подыграл: «Да, конечно». — «Не веришь? Я действительно отравлюсь. Вот, смотри». И тут он берёт фаянсовую кружку, из которой по утрам мы пили чай, коробок спичек и стругает туда серу. Настругал, налил воды и говорит: «Сера — это яд. Я при тебе его выпью. Это нужно настаивать два дня». Я начал следить за каждым его шагом на протяжении этих дней. И вот настал день, когда нужно было выпивать этот настой. Он взял чашку, я подготовился к прыжку. И вдруг я вижу, что он начинает что-то вынимать оттуда. «Валера, что ты делаешь?» — «Понимаешь, Вадька, тут не только сера, но и кусочки дерева от спичек». — «Ну и что?» — «Ты смеёшься? Аппендицит в два счёта будет!» И рассмеялся. Нот на такой юмористической ноте закончилась эта трагикомическая история с неудавшейся, к счастью, попыткой гаврилинского суицида.

Как-то я заболел ангиной. Слёг в изолятор. На следующий день Валера решил, что тоже должен

«поболеть» из солидарности. Просто ему было скучно без меня. И тогда он нарочно наелся холодного киселя и, естественно, попал ко мне в изолятор.

Всё, что он ни делал, он делал очень талантливо: талантливо дружил, талантливо любил, талантливо хохмил. Внешне мы были очень похожи, одетые в униформу, как все интернатские дети: в полуспортивных курточках типа «толстовки», тёмно-синих шароварах из самой простой и грубой ткани и в здоровенных ботинках. Вечно ходили голодными и мечтали хоть раз в жизни поесть по-человечески. И всё равно мы были счастливы!» [45, 67-71].

В. М. Никитин озаглавил свой очерк очень трогательно — «Кажется, вот-вот вернётся...». По поводу интерната он вспоминал: «Иногда Валерий «уходил в себя», душа его как будто рыдала, а иногда прыгал «козлик», смешно передвигая в воздухе ногами. А то вдруг ночью вскочит с постели и побежит в общую комнату, к инструменту. «Звуки одолели», — как потом объяснял он. Мы называли Валерия «профессором гармонии» — это так и было.

Я был в гостях у Гаврилиных в деревне дважды: зимой на каникулах и летом. Это необыкновенной красоты край. Валерий увлекался тогда фотографией, делал много снимков — только на фоне природы меня почему-то не оказалось. Потом мы долго над этим смеялись. Мама у Валерия была доброй, заботливой. Всё переживала, что сын так далеко от неё.

Первый приезд запомнился гостеприимством, праздничным столом, за которым сидели мы с Валерием, его мама, сестра Галя с подругами. У Валерия было счастливое лицо, звонкий смех заполнял весь дом» [45, 76-77].

Завершает свои заметки Никитин изречением знамена-тельным: «Петербуржцы могут с гордостью говорить: «Это наш Гаврилин» [45, 78].

Такова была юношеская дружба — крепкая, зародившаяся ещё в школе и пронесённая через десятилетия. Но была и ещё одна, важная сторона интернатской жизни — первые влюблённости. А значит — стихи, письма, прогулки по вечернему Ленинграду и долгие душевные разговоры. Однако об этом — в следующей главе.

Очерк 4

«ВЕЛИКИЙ» И «НЕИЗВЕСТНАЯ»

Женщина в жизни мужчины играет роли самые разные — жены и хозяйки, музы и матери семейства, утешительницы и лучшего друга. Одни меняют амплуа, другие так и пребывают в одном, и лишь немногие способны объединить в себе столь разнообразные качества.

Самым чутким и преданным другом, любовью всей жизни, главным слушателем стала для Валерия Гаврилина Наталия Евгеньевна Штейнберг — девушка с тёмными волосами, обворожительной сияющей улыбкой и пронизательным, бесконечно добрым взглядом. Н. Е. Штейнберг была для Гаврилина и его друзей воспитательницей — именно такую должность дали ей в интернате. «Я родилась в Ленинграде 24 января 1930 г., — вспоминает Наталия Евгеньевна. — Родители: мама — Штейнберг Ольга Яковлевна, режиссёр драматического театра; отец — Рябчуков Евгений Арсеньевич, актер и режиссёр драматического театра. В последние годы жизни был худруком цирка в Ростове-на-Дону. С ним мама разошлась в 1937 году.

Мама с папой часто уезжали на гастроли, в это время я жила с бабушкой и дедушкой по маминой линии. Детство у меня было замечательное. До войны меня водили в театры, в кино. Лето мы проводили, как правило, не в дачных посёлках, а в деревнях Новгородской области. До войны я окончила 4 класса. Класс у нас был дружный, почти все жили рядом, после школы играли на улице.

Потом — блокада. В двух словах об этом не напишешь. Вся семья оставалась в Ленинграде, в

феврале 1942 года потеряли деда от голода. Мама и бабушка лежали. Ходила за хлебом я.

Когда начались обстрелы, мама решила нас с бабушкой эвакуировать к родным на Урал. В городе Верхнем Уфалее мы прожили до осени 1943 года. После, по вызову мамы, уехали в Пестово Ленинградской области. Там я окончила 6-й класс, а в августе 1944 г. мы вернулись в Ленинград.

Поступила в девичью школу (в 7-й класс) и окончила её в 1948 году. Далее — Университет (1948–1953), исторический факультет, отделение истории партии (не хотела быть учительницей, а с этого отделения распределяли в вузы — преподавать марксизм-ленинизм). Но в итоге меня распределили в железнодорожную школу. Случилось это по двум причинам: во-первых, по еврейской фамилии; во-вторых, — отец был в плену.

Так я попала в школу на станции Медведево, около Бологого. Проработала там три года (1953–1956). Преподавала историю в 7—10-х классах и была классным руководителем. Выпустила ребят и уехала в Ленинград. В результате полюбила работать с детьми и больше никем не хотела быть, кроме как учителем» [51].

Итак, вернувшись в 1956-м в Ленинград, Наталия Евгеньевна пыталась найти работу. Но учителя истории не требовались, и чтобы не остаться без места и не сидеть на шее у мамы и бабушки, она решила пойти на комсомольскую работу, быть освобождённым секретарём Кораблестроительного техникума. Всё уже было решено, но вдруг соседка по квартире — Раиса Иосифовна Середа, которая работала в десятилетке хормейстером, — предложила место воспитателя в интернате. Конечно, Наталии Евгеньевне, привыкшей работать с детьми, это предложение пришлось по душе.

Вместе с Раисой Иосифовной они пошли на собеседование к заместителю директора по

административно-хозяйственной части Е. В. Юдину. На работу приняли, и потом Р. И. Середа говорила: «Вот видишь, не согласишься ты тогда — и не встретила бы «своего» Гаврилина^[42]» [21, 7].

Первое впечатление от интерната было далеко не самым лучшим. Наталия Евгеньевна так описывала это заведение: «В моём представлении это должно было быть светлое, красиво обставленное помещение. А моим глазам предстала довольно плачевная картина. Комнаты большие, но теснота жуткая, на кроватях покрывала грязно-розового цвета, накидки на подушках какие-то серые, застиранные. Шкафы все исцарапанные, не закрываются, некоторые даже не похожи на шкафы — без полок, без гвоздей. Как вешать одежду? На окнах ни цветочка. На столах грязные клеёнки. Тумбочки хуже, чем в самой захудалой больнице^[43]» [21, 7].

В первый же день новая сотрудница получила задание — выпустить с ребятами газету. Предстояло разыскать Гаврилина, который этим занимался. «Кто-то из ребят невзначай бросил, — пишет Наталия Евгеньевна в своём дневнике, — «Спросите у Короля, он знает. Да вот он стоит». Что за странная фамилия! Подхожу к Королю — тут же выясняется, что это не фамилия, а прозвище, и зовут его Витя Никитин. Спрашиваю, где найти Гаврилина. «А-а, Великий, вам нужен Великий». Я поняла, что это прозвище Гаврилина, и говорю: «Не знаю, великий он или нет, но он мне нужен». Тогда Витя-Король назвал приметы, по которым можно его узнать: волосы чёрные, вьющиеся, носит очки, голова в плечах. Вечером поднимаюсь по лестнице, чтобы из классов отправить ребят спать в интернат, а навстречу мне спускается — я его сразу узнала по описанию — Гаврилин.

— Вы Гаврилин?

— Я. А что? — смотрит так испуганно, глаза круглые-круглые.

— Мне сказали, что вы занимаетесь стенгазетой в интернате.

— Нет, нет, не буду я больше ею заниматься.

Так состоялось наше знакомство» [21, 8].

Отказ объяснялся просто: воспитанники десятилетки выпустили стенгазету, в которой резко критиковали музыкальную жизнь своей школы. За это им влетело от начальства, поэтому связываться впредь с печатным словом Гаврилину не хотелось. Но позже Наталии Евгеньевне удалось переломить ситуацию — и первый, он же единственный, номер вышел 30 апреля 1957 года, о чём Валерий Гаврилин гордо записал в школьной записной книжке. Газета была перепечатана на машинке, в числе редакторов значилась фамилия Гаврилина.

Его отношения с новой воспитательницей, судя по её дневниковым заметкам, были очень доверительными, дружескими и в чём-то парадоксальными, как и сам Гаврилин. Он пребывал в том замечательном возрасте, когда юноши ещё находятся в поиске истины, но уже активно заявляют о своих правах. И Наталии Евгеньевне не всегда было так просто найти со своим воспитанником общий язык.

Часто он спорил, бурно высказывался или вдруг обижался и отмалчивался. Н. Е. Штейнберг, как взрослая женщина, к тому же педагог, старалась подыскать нужные слова для разговора с начинающим композитором — натурой противоречивой и чрезвычайно ранимой. К тому же процветали в «институте закидонства» извечные мальчишеские шалости, причуды и театральные выверты, что, безусловно, усложняло работу молодой воспитательницы. В своём дневнике она описывает такой случай: «Вечер, около двенадцати. Большинство мальчиков ещё в учебной комнате. Гоню спать. Пошли, поднялись наверх. Через некоторое время с четвёртого этажа слышится шум, смех. Вскочила

нянечка. Что такое? Вижу возбуждённые лица ребят, округлённые и без того круглые глаза Гаврилина. Он стоит у стены, зажав в руках чью-то рубашку и курточку. Мелькнула мысль: не избили ли кого? Направляюсь в комнату. И над самым ухом шёпот Гаврилина:

— Ради Бога, Наталия Евгеньевна, тише. Ну хоть пять минуточек.

— Что здесь происходит?

— Мы разбудили Белодубровского и сказали ему, что уже утро. Ну пусть он выйдет и пойдёт мыться.

Такие были умоляющие глаза у ребят, что разрешила им эту невинную, как мне тогда казалось, шутку. Белодубровский вышел, поздоровался со мной и направился вниз. Тут перед ним фланировал Белоконов в брюках с подтяжками, Малинов сладко потянулся. Когда Марк Белодубровский пришёл в умывалку, то он всё понял. Невозможно было без смеха смотреть на всю эту картину. Все хохотали. Это-то больше всего и возмутило «пострадавшего». Он решил, вопреки здравому смыслу, помыться, почистить зубы и пойти заниматься на этаж. Дальнейшее решение было принято со здравым смыслом — написать докладную директору. Докладная была написана утром и направлена через нянечку директору. Пришлось объясняться. Но что творилось с ребятами, когда они узнали, что докладная написана! Провела с ними специальную беседу, чтобы они не устроили ему «смертный бой» [21, 9].

Проводя большую часть рабочего времени в обществе Гаврилина, Наталия Евгеньевна успела присмотреться к нему и, конечно, зафиксировала свои наблюдения в дневнике: «Это 17-летний мальчик невысокого роста, черноволосый; закруглённый овал лица, круглые глаза, очень округлённый рот, очки. Но вся эта округлость его лица не портит общего приятного впечатления. Вообще это очень интересный мальчик, да, собственно, мальчиком его уже не назовёшь. Он очень

умён для своих 17 лет. Очень хорошо знает русскую классическую литературу. Читает без конца. До всего старается дойти сам, познать истину самостоятельно. Преклоняется перед гением Толстого: «Гениальнее «Войны и мира» и «Крейцеровой сонаты» ничего нет». Очень любит Чехова, способен цитировать целыми кусками Маяковского, особенно «Клопа» и «Баню». Сам пишет рассказы и стихи, но в них много «зауми» и недостаёт простоты. Но выдумки — хоть отбавляй. Вообще это самый интересный человек в интернате: с ним о многом можно говорить, порой даже бывает страшно, так как память у него молодая, свежая, цепкая — всё помнит. А ведь уже многое забыто, многого даже и не знаешь из того, что он знает. Но в суждениях о жизни, о людях очень скор на выводы и непримирим. Особенно к девчонкам. Мне думается, потому, что они его не жалуют. Он сказал на днях: «Я влюбляюсь часто, но в любви не объяснялся ни разу». Весь мир у него делится на «умных», которых он уважает и с которыми считается, и на «неумных», которых он презирает.

Последнее время стал расточать похвалы моему уму и «комплименты» такого рода: «Наталия Евгеньевна, вы слишком мужчина. Вы не выйдете замуж, потому что умны. А женщина должна быть с глупинкой. У вас мужской ум, и сейчас нет молодых людей вашего возраста умнее вас». Я от души смеялась, убеждая его в обратном, но он остался при своём мнении» [21, 10].

Конечно, Наталия Евгеньевна абсолютно покорила Валерия Гаврилина (как и всех интернатских). И вскоре начались первые послания. После Дня Победы в 1957 году, когда пол-интерната вдруг слегло с гриппом, некоторые воспитатели тоже заразились, и в их числе — Наталия Штейнберг. Гаврилин отправил ей письмо — и трогательное и возвышенное: «Я слышал, что вы больны. Выздоровливайте, пожалуйста, скорее. Я жажду вас

видеть» [21, 12]. Наталию Евгеньевну, конечно, развеселила и приятно удивила эта весточка. В своём дневнике она назвала Гаврилина «верным рыцарем».

Между тем жизнь в интернате шла своим чередом. Многие Н. Штейнберг огорчало и даже выбивало из колеи: сложно иметь дело с подростками — никогда не знаешь, чего от них ожидать. Так, после заседания совета интерната 23 сентября 1957 года она отмечает: «Настроение препаршивейшее. На заседании Юра Симонов сразу же начал проводить какую-то непонятную линию, его поддержал и Гаврилин. Много было неприятных моментов, иронических замечаний в мой адрес. Не могу себе простить одного: я им показала, что меня всё это очень волнует и раздражает. В итоге — я вчера специально приехала в интернат на полтора часа раньше, чтобы составить план работы, но Симонов не явился, хотя был на этаже. Ещё одна пощёчина» [21, 15].

И вот, чтобы улучшить и разнообразить интернатские будни, Наталия Евгеньевна решает осуществить грандиозный проект, а именно — поставить с ребятами спектакль. В качестве материала были выбраны отрывки из «Бани» Маяковского. Вадим Горелик и Валерий Гаврилин всецело поддержали идею, Гаврилин даже взялся отвечать за явку. Началась работа: составление расписания репетиций, подбор актёрского состава. В числе исполнителей главных ролей — конечно, «три В» (но Никитин в роли Победоносикова потом был заменён на Валерия Гридчина), а кроме того — Юра Кирейчук и Тамара Мирошниченко.

Гаврилину досталась роль Бельведонского. «Ну ничего, ничего-то у него не получается! — сокрушается воспитательница-режиссёр на страницах своего дневника. — Какая-то ненужная экзальтация, 1140 слов в минуту и главное — ни на йоту естественности. Стала

делать замечания: стоит — не поймёшь, то ли воспринимает, то ли нет. Опять всё повторил, и опять так же: голову кверху и произносит слова заученно и монотонно. Повторять в третий раз было уже бессмысленно. Не дождавшись конца репетиции, он молча вышел, не сказав никому ни слова [21, 16].

Гаврилин после той репетиции серьёзно расстроился, заплакал. Долго бродил по коридору, к Наталии Евгеньевне не подходил и спать не шёл. Было задето его самолюбие, в среде начинающих актёров (пусть и любителей) — дело вполне обычное: раскрыться и вывернуть душу на актёрской сцене далеко не всем под силу. И вот Н. Штейнберг видит сцену в гардеробе — Вадим Горелик сидит на полке в стенном шкафу, а Валерий Гаврилин уткнулся головой ему в колени и рыдает. Наталия Евгеньевна тактично вышла. Вернувшись через полчаса, увидела ту же картину. Она взяла Валерия за плечо, погладила по волосам и сказала, что пора идти спать. А дома, конечно, сильно переживала эти события.

На следующий день предстояло восстанавливать утраченное равновесие. Наталия Евгеньевна идёт в пионерскую комнату, где Гаврилин занимается на фортепиано. А он не поворачивается и не здоровается — проиграл свои пьесы и пошёл слоняться по коридорам. «Пошли на обход по интернату с воспитателем Анной Васильевной Нестеровой, — вспоминает Наталия Евгеньевна. — Она мне и говорит: «А Гаврилин сегодня не завтракал». И полушутя-полусерьёзно: «Вы, наверное, виноваты». — «Почему?» — «Вы ему сказали что-нибудь обидное». Если до этого я ещё сомневалась, говорить с ним или нет, то теперь уже сомнений не было. Пошла в «учебную». Стоит за стулом, склонившись к Горелику. Подошла, говорю: «Можно тебя на минуточку?» Молча пошёл за мной в дежурку.

— Ты что же, обиделся?

- Нет, что вы, Наталия Евгеньевна.
- Почему же ты ушёл вчера с репетиции?
- Я не буду играть, у меня ничего не получается.
- Получится, если захочешь.
- Вот у Гридчина сразу получилось, а у меня — нет.

Пришлось объяснять, что даже у артистов не всегда сразу роль получается. Немного «лёд тронулся».

— Может быть, я тебе слишком резко делала замечания?

— Нет, наоборот.

— А что же ты даже не поздоровался и не завтракал? Заулыбался смущённо.

— Надо завтракать. Ясно?

— Да. Я попробую сам позаниматься, а потом с вами. Но вообще мне трудно.

Всё ясно: трудно ему пережить, что кто-то лучше его справляется с ролью. После этого разговора ходил по интернату, как вырвавшийся на свободу ребёнок. А вечером — телефонный звонок. [Звонил, конечно, Гаврилин.]

— Добрый вечер, Наталия Евгеньевна. Свершилось!

— Что свершилось?

— Свершилось! Я сходил в баню. Вы знаете, сколько я пережил? Это что-то ужасное. Ветер хлестал меня по ногам, дождь лил под самые ноги, брюки все были мокрые. Я простудился, у меня уже грипп. Я даже решил идти обратно, но всё-таки пошёл в баню.

— Что ещё произошло?

— Была комсомольская группа. Меня принимали в комсомол» [21, 17-18].

Далее Гаврилин с упоением рассказывал, что сочинил новую песню о Сирии «в духе, как писались в период борьбы в Испании», а кроме того, собирается написать революционно-публицистическую статью о том, что война не нужна. В бане с ним мылся один фронтовик — без ноги, с несколькими ранами и поэтому

он «как-то ещё больше понял, что война не нужна, что она совсем не нужна». Ещё он поведал о новом, недавно прибывшем в интернат мальчике^[44], а завершился этот удивительный диалог, вобравший в себя все темы и сюжеты, неожиданным признанием Гаврилина в том, что он «совершенно не может смотреть фильмы о любви» [21, 18-19].

Безусловно, важно было всё рассказать Наталии Евгеньевне и всё на свете с ней обсудить. Она была благодарным слушателем, если считала нужным — давала мудрые взвешенные советы. И, конечно, одна из самых значимых тем того периода — вступление в комсомол. «Вы знаете, меня вытащили на середину класса и стали мне задавать вопросы, — сообщил Гаврилин. — Спросили, что такое демократический централизм. Я ответил: выборы. А мне сказали: неправильно. Потом Аншелес, который взял у меня пиджак, чтобы идти в филармонию, сказал: «Не нужно его спрашивать. Давайте примем». Но они сказали: «Нет». И спросили, почему я сейчас решил вступать. Я ответил им не то, что думал на самом деле. — Зачем же было что-то придумывать, когда можно было сказать то, что есть? — Да, но повторять стереотипную фразу: «Я чувствовал себя неподготовленным», — всё равно бы не поверили» [21, 17-18].

Отметим, что отношение к комсомолу у Гаврилина было восторженное, но это не касалось непосредственно той структуры, которая существовала в школе. «Наша организация, **извините**, стадо баранов, — восклицает композитор на страницах своих заметок. — Руководители или маленькие бюрократики, или слабовольные болтуны. Нас как музыкантов в колхоз не пошлют, к культуре мы вроде приобщены своей специальностью. **И работы — да? — быть не может.** И не случайность, что появились высказывания, подобные тому (Пригожина). И многие так думают, но молчат.

Я не из газеты, я не с лозунга, но я искренне верю в комсомол. Вспомните целину. Это такой подвиг — равного которому нет в истории. Я слышал очевидцев, которые очень просто рассказывали... Блестящий журналист работал на вокзале носильщиком — **трибун**.

Нам нечего зазнаваться — мы, с нашими настроениями и высказываниями, слишком рахитичны и трухлявы для того, чтобы зазнаваться, презирать простую кепку и широкие штаны. И нужно быть слишком индивидуалистом и слишком смелым, чтобы не видеть того большого, что сделал комсомол, то, перед чем мы ДОЛЖНЫ [неразб.] благоговеть» [20, 14-15].

В комсомольскую организацию Гаврилина приняли 1 ноября 1957 года. «Принимали из интерната четверых, — вспоминает Н. Е. Штейнберг, — в том числе и Гаврилина. Собрание, как всегда, малочисленное, настроение несерьёзное. В основном всё сводилось к тому, чтобы задать каверзный вопрос по политике и трафаретный — о членских взносах. Когда принимали Гаврилина, то всех поразило его заявление, в котором было довольно подробно и в патриотическо-искреннем тоне написано, почему он хочет вступить в комсомол. Стоял он у стола опустив голову, то и дело хватался за очки или поправлял волосы, а потом в течение нескольких минут стучал пальцами по краю стола. Я выступила, дала ему рекомендацию. Вопросов к нему, кроме как по биографии, не было. Сразу же его приняли. А Кокушин и Уваров, сидящие сзади, сказали, что из всех вступающих один он по-настоящему достоин быть комсомольцем» [21, 20-21].

К этому событию он отнёсся более чем серьёзно. Но ждал и других. Однажды неожиданно, но, конечно, передумав и перечувствовав предварительно множество «за» и «против», признался своей воспитательнице в том, что ему совсем не везёт в любви. «Не любят меня женщины», — донеслось вдруг. «Твоё время ещё не

пришло», — шутя ответила [Наталия Евгеньевна]. «Нет, я серьёзно. Вы всегда шутите». — «Тебя ещё так будут любить! Молить будут о любви, а ты будешь гордо их отвергать». Заулыбался и пошёл наверх» [21, 19].

А потом вдруг опять пришлось выяснять отношения. В одной из бесед Гаврилин решил критиковать сочинения Вадима. Наталии Евгеньевне это не понравилось: «У тебя всё, что не твоё, серое, и только один ты чего-либо стоишь, а все люди, тебя окружающие — серая, бесцветная масса» [21, 19].

Такого замечания Гаврилин принять никак не мог. Сначала он промолчал, хоть и помрачнел. Но потом всё-таки ответил: «Я на вас очень обижен: зачем вы так говорили, да ещё при Горелике?» И на репетиции закрылся пюпитром, ни с кем не разговаривал. На другой день, конечно, стал здороваться сквозь зубы. А вечером Наталии Евгеньевне никак не удавалось уложить старших мальчиков (и Валерия, в частности) спать: ушла в час ночи, а Гаврилин и Тарасенко ещё продолжали писать сочинение.

Потом грянул день рождения Милы Ставониной, старосты девятой комнаты. Наталии Евгеньевне пришлось конфисковать вино, «но вскоре в дежурку явилась целая делегация. Они молили, просили, но согласиться на то, чтобы они пили в интернате, я не могла. Пошли на компромисс: можно, но не в интернате. Вечером я обязательно собиралась приехать снова, но замоталась и устала: ездили выбирать премию для комнаты старших мальчиков. Ходили, ходили с Гаврилиным по магазинам, наконец купили будильник. Решила: не поеду».

Но приехать всё-таки пришлось. Вечером позвонила завуч Зоя Борисовна Хохлова и недовольным тоном сообщила, что у девочек приготовлены стаканы. Есть ли гарантия, что они не станут пить в интернате? А потом в трубку заорал и сам Юдин — серьёзно возмущался,

говорил о пренебрежении должностными обязанностями, велел срочно явиться на работу.

Долго Наталия Евгеньевна ждала трамвая, волновалась: ситуация со стаканами могла принять нешуточный оборот. «Выхожу — слышу рядом шаги, оборачиваюсь — Гаврилин. Я настолько была обеспокоена, что даже не выразила удивления.

— Всё-таки заставили вас приехать! Да ещё из-за меня вам попадёт. Меня Юдин с папиросой поймал.

— Ну вот, а обещал. Чего стоят твои обещания?

— Я больше никогда не буду. Ну извините меня. Ещё вам и за это влетит.

— А ты что, радуешься?

— Нет, что вы!

— А вообще-то правильно — меньше надо вас жалеть.

— Зачем вы, Наталия Евгеньевна, успокаиваете себя?

Пришла, сразу же поднялась наверх. Девочки сдержали слово: в интернате рождение не праздновали. Нашла Зою Борисовну, она очень мило со мной побеседовала. Валерий неотступно ходил за мной как тень, всё старался чем-нибудь помочь мне» [21, 21-22].

А на следующий день Наталия Евгеньевна, как воспитатель и педагог, пережила своего рода победу: «Днём пришла на дежурство. Вошёл Гаврилин. Подошёл ближе. От него пахло папиросным дымом. Тихо, но так, чтобы он слышал, выразила своё недовольство. А через несколько минут, стоя в коридоре, почувствовала, как он что-то настойчиво пихает мне в руку. Я сначала подумала, что он чем-то меня угощает, а потом увидела, что это пачка папирос.

— Возьмите. Я вам отдаю.

Это была победа. Сам отдал».

Тем временем подготовка к премьере спектакля по Маяковскому шла своим чередом. И вот наступил день генеральной репетиции. Первый эпизод совсем не

удавался, второй был нарушен шумными передвижениями школьников, развеселившихся на перемене. В ходе репетиции Наталия Евгеньевна сделала замечание Симонову. И вдруг он самым натуральным образом психанул: «Орёт, руки дрожат. «Я нервный», — кричит. Взъелся на Гаврилина: «Не позволю культ личности устраивать! Не строй из себя шута и дурачка! Я тебе не Сигитов и Горелик!» А тот стоит, как нахохлившийся петух, и вот-вот готов начать драку. Пришлось его вытолкать, а Симонова поставить на место» [21, 22].

Но, несмотря на все неурядицы, был и очевидный режиссёрский успех: Гаврилин после долгих трудов и выяснения отношений всё-таки преобразился, и его актёрская игра серьёзно улучшилась. Играли все хорошо, у всех были и костюмы, и соответствующий грим, «но когда появился на сцене Гаврилин, то зал грохнул от хохота. Он вошёл мелкими шажочками, узкие чёрные брючки, фисташковая куртка, белая рубашка, бант — на светло-коричневом фоне большие белые горохи — и без очков, с подрисованными бачками. Играл он лучше, чем на репетициях. Я была очень рада, потому что знала, сколько сил пришлось затратить, чтобы добиться от него этого. И всё-таки осталось ещё и однообразие в движениях, и отвлечение от партнёра. После окончания ребята стали кланяться, а Гаврилин и меня потащил на поклон. Я, конечно, стала упираться, и получилась «четвёртая сценка», как сказал Валерий. Все помчались на ужин, а мы стали разгримировываться. Пришли в столовую — уже все столы были заняты, уселись за «председательский». Ребятам перепало кое-что лишнее, и они были очень довольны» [21, 23].

Премьера состоялась 6 ноября, а на 8-е было назначено ещё одно событие, знаковое для интернатской музыкальной жизни. Это был концерт-загадка. Программу составляли Сигитов, Горелик и,

разумеется, Гаврилин. Некоторые ученики отнеслись к этому скептически — отворачивались, делали вид, что читают, однако угадать ничего не могли. А другие — Коля Кокушин, Марк Белодубровский, Миша Эпельман — вышли в первые ряды и были удостоены призов.

Вечером юные воспитанники затеяли серьёзный разговор о любви: «Виктор Никитин проповедовал, что он во всём разочарован и ничему не верит. «Любви чистой нет, любить не умею. Научите меня любить, Наталия Евгеньевна» (!?) Отшутилась: «Я к такой роли не подхожу». — «Почему?» — «Ледышка». А Гаврилин пустился в воспоминания, как ему нравилась Чаклина в шестом классе, а в пятом ему признавалась в любви какая-то Саша. И как он тоже сказал ей: «Я тебя люблю». А она за это ткнула его в бок кулаком. Он был очень оскорблён, но позже выяснилось: дело в том, что в это время по лестнице шёл мальчишка, который не должен был этого знать. Хохотали очень. Потом Витя заговорил о том, что будет с Валеркой, когда он влюбится. Я предположила, что если влюбится, то уж очень серьёзно, а если несчастливо, то психовать будет. Он не отрицал, согласился»[21, 24].

Через несколько дней после этого разговора Гаврилин сообщил Наталии Евгеньевне, что на каникулах в Ленинграде ей будет скучно. А потом запросто предложил: «Поедёмте со мной. Маму увидите». Может быть, молодой воспитательнице было и приятно получить такое приглашение, но вслух она всё-таки сказала другое: «Достаточно того, что я сына вижу каждый день. Если я ещё всех мам буду посещать, то мне времени не хватит.

— Ну уж, каждый день.

— Конечно.

— Но не весь же день.

— А если люди будут видеть друг друга весь день, то они могут друг другу и надоесть.

— У меня этого не бывает».

И потом пожаловался: «Как ужасно, что осталось учиться один год, что надо уходить из школы.

— Ничего, привыкнешь к новой обстановке, и всё будет хорошо.

Между прочим, я сама об этом не раз думала: уйдут эти ребята, и работать будет не с кем.

Перед сном:

— А может быть, мне не ехать на каникулы домой?»

24 января 1958 года Наталии Евгеньевне исполнилось 28 лет. Ребятишки подарили духи. А Гаврилин прислал письмо: «Дорогой старший друг, Наталия Евгеньевна! Я не могу вместить в это поздравительное письмо того необыкновенного, кажется — первого такого чувства, которое есть у меня к Вам. Я немного волнуюсь, когда пишу это, не хочу, чтобы это походило на роман и на объяснение. В моём чувстве к Вам самое большое — благодарность, остальное я ещё не угол ковал себе.

Поздравляю Вас с днём рождения. Вы, знаете, самый удивительный характер из всех, какие я только видел.

Теперь стихотвореньице. Я ЖЕЛАЮ Вам на этот год (думаю, и на все остальные)

ЖЕЛАЮ:

Чтоб снова Вы были так же молоды,
Чтоб вновь не боялись жары и холода,
Чтоб вновь над моею болезнью смеялись,
Чтоб снова — но крепче — со мною ругались...
Ещё — чтоб сменили костюм тёмно-синий
На что-нибудь вроде... да что я, — знаете,
Что Вам идёт, когда покупаете,
И после, тогда, когда одеваете.
ЖЕЛАЮ (и Вадик)
Больших перемен в году наступившем,
Чтоб были расцветки его новы,

Чтоб, чёрт возьми, что-то и Вам подвалило,
Чтоб было и Вам,
Не только, чтоб Вы

Гаврилин Валерий».

И ниже, после приведённого стихотворения, Наталия Евгеньевна отмечает в своём дневнике: «Да, такое послание может взволновать. Весь день и до сих пор я под впечатлением этого письма: столько в нём души, искренности, очень тёплого чувства. Я знала, что он ко мне относится более чем просто хорошо, но когда об этом пишут так, как написано у него, то это производит впечатление. В этот же вечер он мне позвонил, поздравлял с днём рождения, страдал и переживал, что не может быть в это время со мной»^[45] [21, 26–27].

Наталия Евгеньевна стала родным человеком, ей Гаврилин мог доверить любую свою тайну, рассказать о самых сокровенных переживаниях. И она, в свою очередь, всегда шла ему навстречу, поддерживала и помогала. Например, однажды, понимая, что он не в духе, увела его из интерната, чтобы поговорить. И даже подходящий предлог придумала — нужно якобы купить фотобумагу.

Причина плохого настроения раскрылась сразу, связана она была с безденежьем и долгами. Гаврилин ждал помощи от мамы: она собиралась выслать сто рублей. А долг составлял 138 рублей. К этому прибавлялись ещё и другие переживания — неверие в свои силы, постоянное сравнение себя с другими, часто — не в свою пользу. И Наталия Евгеньевна успокаивала своего юного друга, может быть, и не сознавая в тот период, что это только самое начало их долгих прогулок и доверительных бесед.

Разговор завершился обещанием Гаврилина не тратить денег на пиво, и если заниматься, то только у Наталии Евгеньевны. Со своей стипендии он пообещал ей купить почему-то жёлтый берет и боты на широком каблуке, чем очень рассмешил.

А потом Наталия Евгеньевна получила письмо от мамы Гаврилина. Оно было приветливое и тёплое, но вместе с тем и тревожное. Клавдия Михайловна выражала своё беспокойство по поводу здоровья и настроения сына, который отправил ей накануне очень мрачное послание: Гаврилин поссорился с Вадимом, разочаровался в дружбе. Решил, что только Наталия Евгеньевна может ему чем-либо помочь. И Клавдия Михайловна просила воспитательницу уделять Гаврилину, если это возможно, чуть больше внимания. Конечно, Наталия Евгеньевна согласилась, о чём тут же уведомила маму Гаврилина в ответном письме.

Но было и ещё одно обстоятельство, заставляющее родителей интернатских детей нервничать: воспитатель А. И. Долгих периодически отправлял мамам и папам письма, в которых сообщал, что их дети якобы переживают сложный период и находятся в маниакально-депрессивном состоянии. А Гаврилин к тому же опасался, что Долгих как-нибудь в совсем неподходящих выражениях напишет маме о Наталии Евгеньевне. «Я поняла, что он больше всего боится, что Александр Иванович мог пролить свет на его отношение ко мне», — отмечает Н. Штейнберг в дневниковых записях [21, 28].

Однажды Гаврилин даже попытался перехватить письмо, но не удалось: письмо отняли, и получился небольшой скандал. Конечно, вся история сильно расстроила и Гаврилина, и Наталию Евгеньевну. Но вскоре и это забылось: наступил праздник 8 Марта и все «три В» пришли к Наталии Евгеньевне в гости. «Хотелось хоть раз покормить их вкусно, —

рассказывает Н. Е. Штейнберг. — В интернате старшие ребята недоедали, потому что ужин был в семь часов, а вся работа по приготовлению уроков и занятия по специальности приходились на вечер. Поэтому по вечерам они шли в дежурку за сухарями. По просьбе воспитателей работники столовой каждый день сушили сухари для интернатских ребят».

К празднику воспитатели получили от детей открытки с рисунками и стихами собственного сочинения. Гаврилин преподнёс поздравление на двух тетрадных листах, где аккуратным почерком было выведено:

«Наталии Евгеньевне в день 8 марта.

Вам, может быть, двадцать восемь,
Мне восемнадцать — точно.

Знаете, эта десятка
Держит довольно прочно.
Десять плюс восемь — точно
С двадцать... давайте спросим,
Точно ли двадцать восемь
Это десятка?

А вдруг она не десятка,
А вдруг она де-вятка?
Тогда и стих не годен совсем.
В таком разе будет Вам
Двадцать плюс семь,
А мне всё равно восемнадцать.
Но думаю, что и девятка
Свяжет не шатко
Десять плюс восемь — точно
С двадцать плюс семь
Будет прочно!

Валерий Гаврилин».

И вот Наталия Евгеньевна с мамой ждут гостей, день проходит в приготовлениях и суматохе. К вечеру появляются «три В», позже всех — Виктор. Сначала, конечно, все испытывают стеснение, ведут сдержанные разговоры на общие темы, рассматривают семейные фотографии. Но постепенно обстановка улучшается. «Валерий чувствовал себя неплохо, — вспоминает Наталия Евгеньевна, — активно разговаривал и ел. Потом по нашей просьбе Вадик исполнил райкинскую миниатюру «Ах, няня, няня!». Хохотали мы с мамой до слёз. До чего талантлив! Потом заговорили о стихах, хотели, чтобы каждый прочёл свои, но все активно стали отказываться. А Виктор выдал тайну: «Я не понял твоё последнее стихотворение — двадцать плюс восемь?» Валерий страшно растерялся, а я разозлилась, так как не могла предположить, что эти стихи могли быть ещё кем-то прочитаны. Вскоре пришлось им напомнить, что пора уходить, хотя им этого совсем не хотелось. «Вот и ходи к старшему воспитателю», — сказал с сожалением Валерий. Мама их пригласила запросто приходить к ней в гости. Ушли довольные, с карманами, полными конфет.

Так впервые мама познакомилась с моими воспитанниками, а когда Валерий узнал, что она режиссёр и ставит спектакли в коллективах художественной самодеятельности, то через некоторое время попросил с ней встречи» [21, 29-30].

Мама Наталии Евгеньевны — Ольга Яковлевна Штейнберг (1906-1996) — сразу приняла Гаврилина очень тепло, причём оценила не только его уникальные человеческие качества, но и музыкальный дар. В своей книге «Хроника моей жизни» (машинописный текст книги хранится в семейном архиве, опубликован не был) она отмечает: «Он пришёл в Дом художественной самодеятельности аккуратно причёсанный и в красном

галстук (тогда это было модно) и сказал, что хочет писать музыку к спектаклю «Клоп». Я, правда, не собиралась ставить «Клопа», но не отвергла эту идею, хотя в душе отнеслась с некоторым юмором к этой затее (о чём только может мечтать эта юная голова!)».

Впоследствии Гаврилин не однажды работал с Ольгой Яковлевной: у них сложился прекрасный творческий союз. В 1958 году Гаврилин написал музыку к двум одноактным водевилям: «Пятнадцать минут» (либретто И. Ольшанского) и «Москвичка» (либретто В. Куприянова), которые поставила в ленинградском Доме культуры железнодорожников режиссёр О. Штейнберг.

Думается, некоторые мелодические обороты «Москвички» нашли своё продолжение и развитие в «Земле» — вокально-симфоническом цикле для хора, солистов и оркестра на слова Альбины Шульгиной. Жанровая основа большинства номеров и того и другого сочинения — популярная в те годы и прекрасно известная Гаврилину советская массовая песня. И слова в «Москвичке» были соответствующие.

Чтобы солнце нам ярче светило,
Чтобы жизнь стала краше, полней,
Труду отдадим свои силы,
А их у нас хватит вполне.

Видимо, работа в театре очень нравилась Гаврилину. О «Пятнадцати минутах» Ольга Яковлевна пишет: «Валерик написал чудесную «железнодорожную» музыку с лирикой, с движением поезда и всякими другими чудесами... Когда Валерий стал разучивать с исполнителями их партии — я изумилась: никогда не думала, что такого можно добиться от неумех. И показывал, как они должны подтанцовывать» [21, 38].

Есть и ещё одно немаловажное обстоятельство: создание музыки к спектаклям в юности подготавливало почву для более серьёзной работы в зрелый период творчества. Речь идёт, разумеется, о балетных шедеврах. Наталия Евгеньевна делится любопытными наблюдениями: «Сам Валерий не танцевал, но любил «дурачиться»: вдруг станет, смешно подпрыгивая, танцевать польку или «стильное» танго. Но чувство танца было колоссальное». И ещё: «Я была на одной репетиции «Пятнадцати минут» и увидела автора «в действии» — он показывал исполнителям, как нужно двигаться в ритме «железнодорожной» музыки. Я была удивлена, потому что Валерий в интернате никогда не танцевал, а здесь с лёгкостью давал такой интересный танцевальный рисунок».

Но это было несколько позже, в июле, а пока в апреле 1958 года ожидалось знаменательное событие — первый в истории Международный конкурс им. П. И. Чайковского.

В интернате телевизора в те годы еще не было, и потому увидеть выступления участников ребята не могли. Наталия Евгеньевна поговорила с директором, и телевизор появился, для него сколотили шкафчик в учебной комнате и разрешили всем смотреть конкурсные трансляции.

На просмотрах в учебной комнате яблоку негде было упасть: ради конкурса ученики прогуливали уроки, а учителя закрывали на это глаза. Бесконечно и повсеместно обсуждалась игра победителя Вана Клиберна, позже по школе распространилось феноменальное известие — Ван Клиберн приезжает с концертом в Ленинград!

О том, как доставали билеты на концерт Клиберна, можно написать рассказ, в наши дни никакие билеты так не добываются, но в 1958-м дела обстояли совсем иначе. «Сказали, что будут продавать билеты 14 мая, —

вспоминала Наталия Евгеньевна. — Но это оказалось не так. Началась запись, я записалась 38-й, но как-то не поверила в эту запись и не записала больше никого. А когда шла вечером мимо филармонии, то записала Ирину Александровну — уже 778-й. И тогда уже поверила в серьёзность этих списков. В течение нескольких дней дважды в сутки мы ходили отмечаться, а 19 мая решено было стоять всю ночь, чтобы подходы к кассе не захватила живая очередь. В 12 часов ночи я вдруг, к своему удивлению, увидела на ступеньках крыльца филармонии Вадима. Через некоторое время появился и Валерий, а за ним и другие. Господи! Я думала, что хоть в очереди за билетами в филармонию я смогу быть свободна от интерната, но не тут-то было! Вот дурацкое положение: с одной стороны, я понимаю, что им нужно попасть на этот концерт, с другой — они должны быть в интернате и лежать в постелях. Но сомнениям пришёл конец, когда Вадим вступил в спор с милиционером. Тут уж мы с Ириной Александровной решительно вмешались и отправили их домой, в полной уверенности, что больше мы их здесь не увидим. Но когда в пять часов утра я пришла к филармонии на очередную проверку, то первые, кого я увидела, были прыгающие и скачущие (было холодно) девятиклассники, а на крыльце — Вадим и Валерий. Оказывается, в два часа ночи им позвонила Оля Бакаева — сказала, что устанавливается живая очередь, и они прибежали к филармонии. Но к 11 часам живая очередь была ликвидирована, и мы начали подвигаться к «вратам рая». День этот был полон разных событий, мы даже попали в неприятную историю с подложным номером, — и всё для того, чтобы мальчишкам достались билеты. Этот день был какой-то сумасшедший, а 23 мая — торжественный. Народ шёл в филармонию, а кругом наряды милиции. И вот наступил тот миг, которого так долго все ждали: на сцену вышел высокий

светловолосый юноша, с длинными руками и огромными кистями рук. Он стремительно сел за рояль — и вот уже за роялем сидит другой человек. Он ушёл от нас в другой мир, мир музыки. Зал был покорён и зачарован. Он играл щедро и чудно, играл, отвечая на оглушительные овации публики. А под конец сыграл «Подмосковные вечера» Соловьёва-Седого. Овации не прекращались, и он вышел на последний поклон уже в длинном чёрном пальто. Этот юноша покори́л всех своим талантом и простотой» [21, 31-32].

На этот исторический концерт попали все, кто очень хотел попасть. Во времена острого дефицита редкие выступления зарубежных музыкантов и воспринимались, и ценились совсем иначе, чем теперь. И, разумеется, всю ночь в очереди Наталия Евгеньевна провела не ради себя одной: важно было провести в концертный зал Гаврилина — уже не только воспитанника, но и друга, близкого человека.

Через две недели от него поступил своеобразный «благодарственный привет» — как всегда, очень трогательный: «Сегодня приходит Валерий от Вольфензона и говорит: «Ему очень понравились две мои прелюдии. Сказал, что очень хорошо. И спросил: «А кто это Н. Е.? Кому посвятил?» А я говорю: неизвестной». Я была удивлена и смущена, не зная, как выразить ему свою благодарность».

А тем временем обучение подходило к концу, близи́лась финальная точка — выпускной. И возник совсем не простой вопрос: где раздобыть брюки и пиджак? Новые костюмы в интернате были получены, но Гаврилину выданный вариант оказался слишком велик. Тогда кастелянша посоветовала надеть костюм Коли Кокушина, который был на год моложе. Однако Гаврилин заупрямился. «Я на вечер не пойду, — заявил он. — Что это я буду на вечере в чужом костюме, а потом

— без костюма!» Пришлось Наталии Евгеньевне снова убеждать, успокаивать, восстанавливать равновесие.

На выпускной Гаврилин пришёл в сером костюме, совершенно счастливый. Подошёл к Наталии Евгеньевне с папиросой в зубах: «Можно мне хоть сегодня покурить? Мы сегодня пойдём с вами гулять, если вы, конечно, захотите».

Зашли в зал и сели все вместе — интернатские. Началось торжественное вручение аттестатов. «Валерий грыз ногти, вернее то, что осталось от них, — вспоминает Наталия Евгеньевна. — Он получил отличный музыкальный аттестат и клавир Десятой симфонии Шостаковича с надписью: «Гаврилину Валерию за отличное окончание школы. Директор. 28/VI-58 г.» Как всегда, всё у него было не так, как у других: на сцену поднялся не по ступеням, а полез через барьер, зацеловал Музу Вениаминовну за Шостаковича. А потом сел на своё место и стал целовать ноты. Позже он ходил и целовал всех педагогов, от Елизаветы Мартыновны, завуча школы, до меня».

Потом дружно все сели за стол, а после — по традиции, которая, вероятно, поддерживается всеми выпускниками в самых разных городах и сёлах — пошли на всю ночь гулять.

Описывая в своём дневнике выпускной вечер, Наталия Евгеньевна признаётся: «Каждый раз, когда я вела Олечку, нашу младшую внучку, которую Валерий уже не увидел, на занятия в музыкальную школу для самых маленьких при музыкальном училище и шла по мосту Матвеева, я вспоминала тот июньский тёплый вечер, когда возбуждённая толпа выпускников Специальной музыкальной школы-десятилетки вместе с не менее возбуждёнными педагогами буквально заполонила этот мост. Решали, куда пойти. Пошли по Мойке к Исаакию через Александровский сад и на

Дворцовую площадь. Меня окружали мои интернатские «три В» [21, 33].

Потом Гаврилин куда-то таинственно исчез. «Может быть, потому, что он боялся исполнить своё обещание, — отмечает Наталия Штейнберг, — «Я вам на выпускном вечере должен сказать что-то очень важное». Так мы и гуляли всю ночь — я и два верных рыцаря, «два В». К утру, совершенно усталые, мы дошли до Марсова поля и сели на скамейку под сень сирени. Какая кругом красота была! Заря над Невой! Отдохнув, мы дошли до моего дома на Фонтанке, 26, я распрощалась с Витей и Вадимом и пошла домой. Вышла на балкон, а мои «рыцари» стоят под балконом, только что не «с гитарой и шпагой», и машут мне рукой. Так закончился этот выпускной вечер».

Во время летних каникул интернат опустел: остались только те, кто поступал в консерваторию. В их числе и Гаврилин. Поскольку школьная столовая уже не работала и денег у интернатских ребят не было, Наталия Евгеньевна привезла электрическую плитку и продукты.

Гаврилин попросил Наталию Евгеньевну позаниматься с ним историей: боялся этого экзамена. Она согласилась, провела с ним несколько уроков. В консерваторию приняли — в класс композиции к Оресту Александровичу Евлахову. А воспитательница тем временем решила наконец отправиться на заслуженный отдых — на юг, путешествовать по Военно-Грузинской дороге: «Уезжала ночью. На вокзале — мама и Валерий, долго сидели в вагоне. За три минуты до отхода поезда мы выскочили на перрон, я поцеловалась с мамой. Валерка сказал: «Прощайтесь, прощайтесь, я отвернусь». Долго они ещё стояли и махали мне рукой, и я видела удаляющиеся хорошие и дорогие мне лица» [21, 34].

Спустя несколько дней Гаврилин, по установленным для студентов правилам, отправился в Киришский район на работу в колхоз имени Первого мая, а все свои деньги оставил на сохранение маме Наталии Евгеньевны. Жилось ему в колхозе трудно и голодно. Видимо, истосковавшись по родным людям, он 27 июля 1958 года прислал письмо будущей своей тёще: «Милая Ольга Яковлевна. Скучаете ли сильно, или некогда? Есть ли что-нибудь от Наталии Евгеньевны? Здесь — просто жуть. Живём в пылище — на соломе, в которой много муравьёв почему-то, и ещё самое страшное — на весь район единственная уборная в Будогощи. Погода плохая, колхозу мы не выгодны — норму не выполняем, колхоз же платит в день на всех 200 рублей, поэтому они, понятно, не очень нас жалуют — с кормёжкой плохо, в желудке хлеб и вода с молоком.

Настроение у всех бодро-отлынивательное: сидят играют в карты, и поют песни, и играют их на двух скрипках, виолончели и аккордеоне, и портят этим аппетит всей деревне. Вчера ездили за тёсом и строили уборную. Всё обошлось благополучно.

Сегодня из-за голодовки организовали коммуны, придётся всё покупать самим, да ещё вдобавок и сигареты кончились — нужны деньги. Если Вы можете, в состоянии — пришлите, пожалуйста [Гаврилин имеет в виду свои деньги, доверенные Ольге Яковлевне на сбережение. — К. С.], плакала моя стипендия, а без денег нельзя — все деньгастые, и, как бы распрекрасно ко мне ни относились, — я был бы бессовестным, если бы не внёс... Играю на чемодане в нашем эстрадном ансамбле — барабана нет, культбригады тоже нет, музицируем на соломе для себя...

Со своим приветом Гаврилин Валерий» [21, 34].

23 августа Наталия Евгеньевна вернулась в Ленинград и узнала последние новости: Валерий

задолжал сто рублей, продал костюм и купил серый пиджак, живёт на шестом этаже общежития в Автове.

Когда встретились, Гаврилин как-то вдруг застеснялся и попытался скрыться от Наталии Евгеньевны, а она совершенно запросто пригласила его и Никитина вечером к себе в гости. Композитор-первокурсник ответил, что заедет в общежитие переодеться, и явился с опозданием на полтора часа, но зато выглядел шикарно. Перед Наталией Евгеньевной словно предстал какой-то новый Гаврилин. «Светло-серый пиджак, брюки с иголочки, белая шёлковая рубашка, синий в белый горох «кис-кис» и укладка, — так описывает его Н. Е. Штейнберг на страницах дневника. — Ну японский учёный — и всё тут! Вечер провели очень хорошо. Сходили в кино на «Девушку с гитарой»: фильм не понравился — винегрет какой-то.

Валерий в очередной раз зайдя в интернат, спросил меня: «А можно, Наталия Евгеньевна, я буду иногда приходить к вам домой?» Зная по его рассказам о несладком житье в общежитии, я, конечно, не возражала».

Гаврилин стал приезжать всё чаще. Вместе обедали, обсуждали последние консерваторские новости. И вот в один из таких визитов, 22 октября 1958 года, произошло наконец событие знаменательное: «День в день через два года после нашего знакомства Валерий сделал мне предложение. Было это у нас на балконе, на Фонтанке, 26. Я тогда сказала: «Как же жить будем? — имея в виду его стипендию и мою малую зарплату. — Ведь мы бьёмся, как рыба об лед». — «Будем биться вместе», — ответил он. Ответа я не /шла. Долго я ещё была в раздумьях: боялась разницы в возрасте, хотя при общении с ним никогда её не ощущала. А всё-таки? «Ведь время неумолимо, и когда-нибудь это скажется: я буду для него стара», — рассуждала я» [21, 36].

Через много лет жена художника Юрия Селивёрстова — друга Гаврилина — сказала Наталии Евгеньевне, что Гаврилин однажды поведал Селивёрстову: «Я в самую первую встречу, тогда, на лестнице, сказал себе: я на ней женюсь».

Долго ещё Наталия Евгеньевна взвешивала все «за» и против». А сомнения разрешил один декабрьский вечер: «Валерий, будучи студентом, подрабатывал, так как стипендия была маленькая — всего 200 рублей. Моя мама его надоумила, что он может зарабатывать деньги как концертмейстер в хореографических кружках. В одном таком коллективе балетмейстером была Елена Павловна Годарова — большой мамин друг. Вот у неё-то Валерий и работал. Как-то Елена Павловна пригласила наше семейство на чай и сказала: «Пусть и Валерий придёт — он нам поиграет». У неё был рояль, у нас такого счастья не было. Пришли к Плене Павловне, расположились в её огромной комнате в коммунальной квартире, посредине — рояль, весь заваленный нотами и чем попало. На стенах — огромные портреты её родных в тяжёлых золочёных рамах, так не гармонировавших с этой запущенной, не ремонтировавшейся со времён блокады комнатой. Вскоре пришёл Валерий. Елена Павловна попросила его сыграть, что он хочет. Он играл Шумана, Шуберта, Бетховена. «Сыграйте что-нибудь своё», — попросила хозяйка. Первый раз я увидела Валерия за роялем — и всё было для меня решено: это был не мальчишка, а вдохновенный взрослый человек! И я почувствовала, что без него я уже не смогу. После моего согласия он просил моей руки у мамы и бабушки. Валерий, хотя знаком был с ними уже немалое время и знал, как они по-матерински к нему относятся, чувствуя ответственность момента, всё-таки волновался ужасно. А когда волновался, то всегда растягивал слова, поэтому речь получилась довольно длинной. Согласие было

получено, и мы решили пожениться, когда он закончит I курс консерватории».

Гаврилин написал своей маме, и её согласие тоже было получено. К будущему браку он отнесся со всей серьёзностью, много думал о том, как сложатся отношения с женой. И даже посоветовался со своей тётушкой, жившей в Ленинграде. Наталии Евгеньевне он пишет: «...у меня уже был по твоему поводу разговор у тётки — не про тебя именно, но по поводу подобных вещей вообще. Она такого мне наговорила про всякую грязь, что если б у меня была не ты и если б я не знал, что есть ты, то смог бы испугаться на всю жизнь. Но так не случилось, а случилось наоборот, я только понял, что для меня ты одна звезда, как говорят музыковеды.

Весь Ваш Валер ВВВ» [21, 38].

Решено было пожениться, когда Гаврилин окончит первый курс консерватории. А пока... свидания, прогулки, походы в кино — июнь, сирень, белые ночи. Подали заявление в загс на 22 июня — как назло, в понедельник. Поэтому решено было сыграть «свадьбу наоборот»: сначала праздник, а потом загс.

И вот все собрались на даче у тётушки Наталии Евгеньевны — в Мельничном Ручье. Тётя Оля, её муж и бабушка Софья Владимировна подарили молодым деньги на покупку шкафа. А мама, Ольга Яковлевна, — две простыни. Подарки по тем временам совершенно роскошные, не всяким молодожёнам выпадало такое счастье.

За обеденным столом, на котором стоял гигантский букет специально собранных по такому случаю садовых цветов, собрались все самые близкие люди: родственники (всего пять человек), дорогая университетская подруга, Ирина Мельницкая, да ещё одна супружеская пара, проживавшая на той же даче. Все ждали жениха — он задерживался, сдавал последний экзамен. Наконец Гаврилин приехал, вручил

тёте Наталии Евгеньевны сумку с ветчиной, купленной на собственные деньги (со стипендии), и сел рядом со своей будущей супругой. «Вечер прошёл чудесно! — вспоминает Наталия Евгеньевна. — Было сказано столько тёплых слов, и все желали счастья, счастья и счастья! И мы сидели такие счастливые! Конечно, обручальных колец у нас не было, но это не помешало нам счастливо без них прожить без малого 40 лет!

Мы прогуляли всю эту чудесную белую ночь напролёт, на следующий день опять гуляли, веселились, вечером уехали в Ленинград.

Наутро пришли в ЗАГС, где и расписались (как тогда говорили), и с этого дня, 22 июня 1959 года, я стала Гаврилиной, женой Валерия. Так началась наша семейная жизнь» [21, 39].

После загса молодые поехали в консерваторское общежитие забрать вещи Гаврилина: единственный чемодан да зимнее пальто, выданное в интернате. Это старенькое поношенное пальто через год было заложено в ломбард: чета Гаврилиных выручила за него «кругленькую сумму» — десять рублей. И выкупать потом не стали.

День свадьбы стал для Гаврилиных ежегодным праздником. Отмечали обычно вдвоём, путешествовали на катере по Неве, часто ночью, или уезжали в Центральный парк культуры и отдыха на Елагином острове: «Валерий очень любил этот парк, особенно стрелку со львами. Мы гуляли по тенистым аллеям, сидели на берегу реки, свесив ноги, смотрели на тихую гладь воды, следили за удаляющимися силуэтами лёгких яхт.

«Поехали в ЦПКиО», — часто говорил он 22 июня. И мы опять были там в эту самую короткую белую ночь. И возвращались на парходике к Эрмитажу, а потом шли по Дворцовой набережной, сворачивали на Фонтанку и по Фонтанке — домой. Так наш радостный день навсегда

был сопряжён с горестным для нашей страны днём — началом войны. В этот день Валерий всегда дарил мне цветы, даже в последние годы, когда ему уже трудно было ходить, всё равно он, преодолевая боль, шёл за цветами. Иногда он в этот день был в больнице или в отъезде — и тогда я слышала неизменное: «Прости меня, я не смог подарить тебе цветы».

Часто в белые ночи мы шли по набережной и доходили до Эрмитажа, потому что на каменных скамьях сидели парни с гитарами и пели песни Окуджавы, Высоцкого и свои собственные. Валерий останавливался у каждой группы и очень внимательно слушал».

Так вышло, что Клавдия Михайловна не смогла приехать на свадьбу, поэтому молодые решили отправиться на Вологодчину.

До сих пор Клавдия Гаврилина знала Наталию Евгеньевну как воспитательницу, с которой можно обсудить проблемы сына. Теперь же им предстояло познакомиться друг с другом в новом качестве. Конечно, собираясь на смотрины, молодая жена сильно волновалась. Нервничал и Гаврилин: он очень хотел, чтобы два дорогих ему человека понравились друг другу, подружались.

Ответственно, и даже как-то чересчур, постарались они исполнить просьбу Клавдии Михайловны — привезти из Ленинграда дрожжей: забили ими до отказа ридикюль, а все вещи упаковали в маленький фанерный чемоданчик Гаврилина.

Ехали долго и трудно: сначала по железной дороге до станции Суда, затем на попутной машине до посёлка Коротово, а потом до деревни Кокорево, где жили Клавдия Михайловна с Галей, шли пешком. «В 1953 году, — отмечает Наталия Евгеньевна, — после смерти Сталина, когда Клавдия Михайловна была освобождена и с неё была снята судимость, ей предложили работу в детском доме в Вологде, но она настолько была

сломлена, что попросилась на работу в сельский детский дом Уломского района. Теперь она уже не работала, была на пенсии.

Приехали в Суду днём, а машина будет только к вечеру. Что делать? Валерий предложил прогуляться. Чемодан оставили на станции, дрожжи взяли с собой. Я всё беспокоилась, не пропадёт ли чемодан, на что мой муж убеждённо говорил: «Ну что ты!» И он оказался прав: после нашей длительной прогулки чемодан преспокойненько лежал на том же самом месте. Наконец пришла грузовая машина. Таких пассажиров, как мы, оказалось немало, проезд стоил 5 рублей. У нас же была одна купюра в 50 рублей. И когда мы доехали до Коротова и стали расплачиваться с шофёром, то у него сдачи не оказалось и, махнув безнадёжно рукой, он отпустил нас с миром. Нам было и неловко, и радостно. Валерий нашёл толстую палку, мы продели её сквозь ручку чемодана и бодро зашагали в Кокорево. Что нам 6 километров? Но наш бодрый шаг по мере удаления от Коротова и приближения к Кокореву сменился более медленным. Пришли в деревню затемно. Клавдия Михайловна, конечно, ждала нас — напоила, накормила и спать уложила на чердаке, где стояла огромная деревянная кровать, любовно сделанная каким-то деревенским умельцем ещё в начале прошлого века. На кровати была перина — гордость Клавдии Михайловны. Так в первый и последний раз в своей жизни мы спали, утопая в перине. Жара жуткая, август месяц, крыша за день накаляется, но надо терпеть: нельзя было обидеть маму» [21, 43].

На следующий день, естественно, затеялся и во всю ширь развернулся традиционный деревенский пир: с пирогами всех сортов и мастей, с брагой, которая пилась весело и просто, но дурманила крепко и надолго. Пришли соседки. Из мужчин — только гармонист. Он подоспел уже в самый разгар веселья, и то — за ним

пришлось отправлять дополнительно. Идти вызвалась Наталия Евгеньевна: «Пили брагу гранёными стаканами, она была вкусная, ощущение было такое, что пьёшь подслащённую воду. Голова ясная, я бойко вышла на улицу. Но вот тут-то со мной стало происходить что-то странное: я шла вроде по середине деревенской улицы, а меня вело то в одну, то в другую сторону. До гармониста я всё-таки дошла, просьбу высказала, а уж как вернулась — не помню. Села рядом с Валерием и рассказываю, как шла. А он говорит: «Давай выйдем на воздух — здесь душно, да и засиделись, пройдемся». Вышли мы из дома, а нас ведёт в сторону. Хотели выйти за околицу — где там! Стоим, а земля вся вертится под ногами. «У тебя вертится?» — «Да». — «И у меня». Постояли мы так немного и рухнули оба в траву. Сколько мы так лежали — не знаю. Только очнулись оттого, что зябко стало. «Можешь встать?» — «Попробую». Встали, тихонько вошли в сени: в доме ещё веселье вовсю, а мы крадучись поднялись на чердак и плюхнулись на свою перину. Так закончились для нас «смотрины». Но брагу пить с этих пор зареклась» [21, 43-44].

А потом потянулись однообразные сельские деньки: купанье в речке, прогулки босиком по шёлковой траве, чтение Гоголя, Шолохова, разговоры, воспоминания. Дошли до соседней деревни, остановились под сенью берёзовых крон. Гаврилин затеял разговор о своём прошлом: «В раннем детстве, видимо, от недостатка хорошего питания, болел золотухой. Спасла крёстная — отвела к бабке. Та вытащила горшок из печи с каким-то отваром, дала мне пить. А потом каждую болячку обводила кольцом, каким — не разглядел, и что-то приговаривала. После этого через некоторое время все болячки прошли. А ещё мы часто с ребятами ныряли с мостков в речку головой вниз. И однажды я так нырнул, что наткнулся головой на корягу и раскроил голову, лицо было залито кровью. А в другой раз ехал на возу с

сеном, соскользнул и попал под рессору и разбил голову» 121, 43-46].

Наталия Евгеньевна слушала его внимательно и постепенно проникалась духом деревенской жизни, привыкала к её размеренному неспешному распорядку. Вот прочли «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», а потом уселись на крыльце картошку чистить. Клавдия Михайловна накормила, истопила баню, а там уж и вечер — можно спать пойти. На завтра снова прогулки, мечтания да разговоры, пироги-обеды под рыжим солнцем, вечерний чай под полной белой луной, и опять — манит дрёма, не отпустит до первого петуха.

Довольно скоро сельский быт наскучил, возникло опасение — как бы не увязнуть в нём навсегда. Чтобы высвободиться от тягучего сна и солнца, необходимо уехать в город, заняться делом. «Ольга Яковлевна, дорогая, — пишет Гаврилин послание тёще (дополнение к письму Наталии Евгеньевны), — я очень без Вас скучаю. 7 августа будем в городе, 17-го отпразднуем рождение Ваше и моё. Хочу Вас видеть, слышать, работать с Вами и «чуйствовать». Валерий» [21, 47].

А Клавдия Михайловна рада была заботиться о своих гостях. И, конечно, Наталию Евгеньевну она сразу приняла и полюбила. После отъезда молодожёнов она отправила Ольге Яковлевне очень тёплое письмо: «Теперь, О. Я., не могу умолчать о своей встрече с нашими детьми. Радость трудно выразить, я долго не могла привести себя в равновесие. Наташа оставила о себе самые лучшие впечатления; их взаимоотношения чисты, искренни, что радует меня. Искренне желаю им на вечные времена счастливой жизни. Сейчас они материально будут преодолевать, бесспорно, трудности, но, может быть, Валерик с Вашей помощью сможет устроиться на работу, хоть бы на 40 [рублей в месяц], это его бы не мучило морально. Я очень рада, что

Валерик избрал друга жизни положительного. Вам, О. Я., искреннее спасибо за воспитание Наташи» [21, 47].

Начиналась семейная жизнь на Фонтанке. Гаврилиным предстояло пройти вместе долгий, счастливый путь. На глазах Наталии Евгеньевны школьник, воспитанник интерната вырос в профессионального музыканта, единственного в своём роде. Она наблюдала его становление: от ранних, ещё подражательных опусов до хрестоматийно известных, ярко индивидуальных сочинений. И всегда шла рядом — самый главный и преданный друг.

Очерк 5

ПЕРВЫЕ ПОИСКИ, ИЛИ ЗАНАВЕС ОТКРЫВАЕТСЯ

Консерватория... Двери её испокон веков были открыты далеко не каждому. Для одних распахнуты настежь, для других — заперты на все засовы, и ключей к хитрым замкам не подобрать.

Здесь музыкальное образование, начатое в детстве, получает окончательную огранку — потом только шлифовать и совершенствовать. По коридорам ходят именитые и строгие профессора, на стенах висят портреты непререкаемых авторитетов. Отважится ли вновь прибывший студент мыслить и писать иначе, чем его учитель? Сможет ли, восприняв заветы великих мастеров, всё-таки проложить собственный путь?

Глазунов и Римский-Корсаков, например, чрезвычайно настороженно относились к композиторским находкам выпускника Московской консерватории по классу фортепиано Александра Скрябина, хотя и не позволяли себе резко высказываться о его сочинениях. А вот Милий Алексеевич Балакирев позволил и назвал музыку Скрябина «невообразимой гадостью».

Но не только петербургские музыканты ставили под сомнение уникальный дар молодого автора. В 1891 году Скрябин был отчислен из класса композиции Московской консерватории за неуспеваемость. Курс свободного сочинения он проходил у профессора Антона Степановича Аренского. «Не умея считаться с индивидуальностью ученика, — отмечал историк музыки А. В. Оссовский, — он не разгадал в Скрябине зреющего великого художника» [15, 15].

Поэтому автор знаменитых фортепианных миниатюр, поэм и симфоний не имел композиторского диплома. Однако это не помешало ему не только завоевать своё место под солнцем, но и стать кумиром публики — на первых порах в основном молодёжи. Пресса тех лет пестрела восторженными откликами: Скрябина называли великим талантом, провозвестником новой эры в искусстве. На его концертах залы были переполнены, его сочинения печатались в знаменитом музыкальном издательстве М. П. Беляева.

Но был ли этот честолюбивый и довольно дерзкий для любого вуза поступок — уход от педагога по специальности — таким уж лёгким? Так ли просто для начинающего творца пойти против системы, захлопнуть двери консерваторского класса?

Сергей Сергеевич Прокофьев поступал в этом смысле хитрее. Он в студенческие годы несколько разграничивал методы написания музыки для себя и для А. К. Лядова — профессора по классу композиции. Но при этом чётко следовал избранному творческому пути. Вот одно из известных изречений автора «Золушки» и «Любви к трём апельсинам»: «Я всегда чувствовал потребность самостоятельного мышления и следования своим собственным идеям» [25, 5]. В начале XX столетия он создавал опусы, недоступные пониманию многих признанных мастеров.

То же и Стравинский. Консерваторию Игорь Фёдорович, как известно, не оканчивал, но брал частные уроки у Римского-Корсакова. И уже на первых порах два авторских стиля — учителя и ученика — отличались столь разительно, что Николай Андреевич слышал в музыке своего подопечного даже «нечто дебиристское». А это похвалой отнюдь не являлось [\[46\]](#). Сам же Стравинский через много лет после смерти Николая Андреевича отмечал: «Я до сих пор вижу моего учителя <...> Он был высок, строг, носил очки и фрак.

Римский-Корсаков глубоко чтит каноны музыкального сочинительства и никогда не одобрял того, что выходило из-под моего пера» [40, 29].

И тем не менее Стравинский стал мировой знаменитостью — одним из самых исполняемых, успешных и востребованных композиторов ушедшего столетия. В этом плане даже провал «Весны священной» в постановке В. Нижинского в 1913 году будто бы сыграл ему на руку: популярность автора ещё более возросла. Следовал ли он в этой музыке хотя бы отчасти заветам Римского-Корсакова? И как воспринял бы Николай Андреевич, будь он жив, партитуру нового балета? Ответы вполне очевидны и, наверное, не нуждаются в комментариях. Интересно другое: какие именно умения и навыки способен передать педагог своему студенту-композитору?

Думается, базовые — в области гармонии, контрапункта, оркестровки... А далее начинается самое сложное — поиск своего пути.

У Валерия Гаврилина обретение индивидуальности протекало максимально трудно, его путь можно было бы озаглавить «назад к себе». И в этом плане консерваторская кафедра композиции едва ли сыграла решающую роль. Но начнём с начала.

Вступительные экзамены прошли довольно гладко, к обучению в вузе Гаврилин был всецело готов: он имел отличный музыкальный аттестат, выпускная программа по классу композиции включала Прелюдию, Сонатину для фортепиано и несколько песен.

Программа государственного экзамена по фортепиано состояла из прелюдий собственного сочинения, Прелюдии и фуги соль-минор из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и Третьего концерта Бетховена для фортепиано с оркестром. Члены госкомиссии единогласно отмечали колоссальный рост в сфере фортепианного

исполнительства: от лёгких пьес, с которых Гаврилин начинал, прибыв в десятилетку с Вологодчины, он дошёл до серьёзного репертуара, вполне соответствующего требованиям специализированной школы.

Выпускник продемонстрировал высочайший уровень общей культуры и музыкальную эрудированность, глубокие знания по специальности и теории музыки. Кроме того, Гаврилин прекрасно разбирался в истории музыкального искусства, хорошо знал русскую и зарубежную литературу, серьёзно интересовался театром и уже сам сочинял для него. Е. С. Гугель вспоминала, что после посещения театра будущий композитор приносил «такие живые и выразительные пьески, что иногда можно было догадаться, на каком спектакле он был» [42, 77]. Он посмотрел многие театральные постановки, в том числе со знаменитыми актёрами — Ю. В. Толубеевым, Н. К. Черкасовым, Н. К. Симоновым.

Что же касается знания музыкальной литературы — здесь с Гаврилиным могли сравниться лишь немногие. Во-первых, его излюбленным времяпрепровождением были чтение партитур, прослушивание и анализ музыкальных сочинений самых разных времён и жанров. Во-вторых, он посещал множество концертов: Наталия Евгеньевна добилась покупки двух абонементов в филармонию — на весь интернат.

Итак, проделав колоссальный путь, в 1958 году Гаврилин оказался на теоретико-композиторском факультете консерватории, в классе Ореста Александровича Евлахова — ученика Д. Д. Шостаковича.

Орест Александрович окончил Ленинградскую консерваторию в 1941 году, в 1947 году стал преподавателем, а в 1959 году — профессором в родной консерватории. Много лет заведовал кафедрой композиции (с 1960 по 1969 год и с 1971 по 1973 год). Выучил целую плеяду блистательных композиторов,

среди них — С. П. Баневич и А. П. Петров, Г. Г. Окунев и С. М. Слонимский, Н. С. Лебедев и Б. И. Тищенко и многие другие.

Борис Тищенко, характеризуя Евлахова, отмечал: «Он умел настоять на своём. Но никогда не приказывал и не был груб. Был вежлив особой, чеховской вежливостью. Что имеется в виду? Вежливость не только на словах, но и на деле. Вежливость без задней мысли, интеллигентность от природы. Это давало ему право говорить то, что он думает, ничего не оставляя «про запас», не дипломатничая, не осторожничая. Он не был педагогом «от и до». Его интересовало не только «нотное» проявление личности ученика, но и его человеческие свойства. Он заботливо выпрашивал о том, чем студент увлечён, что читает, где бывает, как и на что живёт. Стремился помочь, устроить дела» [42, 82].

О. А. Евлахов был одним из первых студентов Шостаковича и во многом следовал педагогическим заветам своего учителя, о которых писал в статье «Класс композиции Д. Д. Шостаковича»: «Сочинение, написанное кем-либо из студентов, подвергалось коллективному обсуждению, причём наш педагог, направляя ход высказываний, стремился всегда развивать самостоятельность эстетических оценок и вкуса учеников. Огромное внимание уделял он также изучению музыкальной литературы различных стилей и эпох, говоря при этом, что сам он обладает большой «всеядностью», то есть любит и может охотно слушать без ограничений хорошую музыку. Анализируя какое-нибудь произведение, педагог стремился научить нас проникать в «творческую лабораторию» автора, постигать творческий метод и уметь пользоваться его композиционными средствами и приёмами. Обращаясь к ученикам, говорил: «Чем вы больше будете знать и

изучать различной музыки, тем более оригинальным будет ваш музыкальный язык» [42, 85].

Естественно, и сам О. А. Евлахов, и позже его студент Валерий Гаврилин изучили за годы консерватории множество опусов. Гаврилин прекрасно разбирался в самых разных техниках композиции, воспринял от своего учителя максимум информации. Но всё-таки полного взаимопонимания между профессором и учеником не было.

Отметим попутно, что любой музыкальный класс (не только в консерватории, но и в училище, и в музыкальной школе) — то особое пространство, в котором обязательно должно свершиться некое таинство: приобщение к миру искусства, становление профессиональной личности, рождение новой музыкальной мысли. И в этом смысле обучение музыкальному искусству совершенно уникально — ведь далеко не в каждой сфере человеческой деятельности практикуются исключительно индивидуальные занятия.

Вот почему взаимопонимание между учителем и учеником является если и не залогом успеха, то, во всяком случае, некой отправной точкой, необходимым условием для определения и последующего прохождения самого трудного, начального отрезка пути в музыкальном искусстве: пианист не заиграет, если педагог на раннем этапе пренебрежёт правильной постановкой его рук, вокалист не запоёт, если преподаватель не сможет раскрепостить его голос. Причём дело здесь не только в диафрагме, дыхательном аппарате у вокалистов, кистях рук у пианистов, постановке амбушюра у духовиков и т. д. — каждый учащийся требует к себе особого, индивидуального подхода: двух одинаковых ситуаций в музыкальной педагогике не бывает. И в этом плане обучение в классе композиции — едва ли не самый сложный случай.

Возможно, Гаврилину не суждено было обрести по-настоящему *своего* учителя, поэтому путь исканий ему, как и многим творцам, фактически пришлось пройти самостоятельно.

«Валерий считал, — вспоминает Н. Е. Гаврилина, — что Орест Александрович — очень интеллигентный человек, прекрасно знающий всю музыкальную культуру. Но в чём-то он, может быть, был — я не знаю, с чем это связано, — человеком довольно осторожным, напуганным, и если в консерватории возникали какие-то сложные моменты, на защиту грудью не бросался. Но и Валерий был не простой ученик — если он чувствовал, что у него что-то не получается по-настоящему, он начинал прогуливать занятия, не появлялся в классе. И тут уже Орест Александрович волновался. Кроме того, с Валерием всегда случалось что-нибудь непредвиденное. Причём если бы не было случаев, когда он манкировал занятиями, то его приключения воспринимались бы иначе...

Тем не менее Валерий считал, что сами основы композиторской школы привил ему Орест Александрович — Вольфензон начал, а Евлахов завершил» [42, 86].

Но всё же в консерваторские годы порой даже чаще, чем к О. А. Евлахову, Гаврилин ходил на занятия к В. Н. Салманову^[47]. Вадим Николаевич преподавал оркестровку. «Чисто по-человечески, — отмечает Наталия Евгеньевна, — Валерий, конечно, более близок был с Салмановым. Тут была обоюдная любовь. Вадим Николаевич очень к нему требовательно относился, но и очень любил. А Валерий его просто боготворил. И говорил: «Я бы никогда не знал, что такое оркестровка, если бы не Салманов» [42, 87].

Сохранилось письмо Гаврилина Вадиму Николаевичу в больницу^[48]: «Милый, дорогой Вадим Николаевич! Я не буду писать Вам, как огорчён Вашей болезнью, — всё равно было бы мало. Зато хочу написать про то, что я

очень жду и очень верю, что наконец-то всё будет очень хорошо у Вас. Вы мне очень дороги во всём, что Вы имеете, — и в Вашем выдающемся таланте, и в Вашем артистизме, и в Вашем темпераменте, и в Вашем уме. Весь Ваш творческий путь — для меня хорошая школа. Именно после Вас я начал кое-что понимать в сочинении музыки.

Даже по одному этому Вы можете понять, что Вы для меня значите. Пожалуйста, приходите поскорее в порядок. Быть может, Вам поможет то, что кто-то Вас ждёт, что для кого-то важно само сознание, что Вы есть, что кто-то ждёт Ваших слов и Ваших дел.

Не трудитесь ничего мне писать. Я и так рад, что имею повод сказать Вам то, что у меня на душе. Правда, плохой повод. Но я рад, что Вы меня не видите, а то я бы ещё заревел.

Пожалуйста — здоровейте, Вадим Николаевич.

Ваш ученик Валерий Гаврилин» [42, 89].

Гаврилин посвятил творчеству любимого учителя статью «Он проложил свой путь в искусстве»: «В 1958 году упорно стали называть новую для нас, учеников средней музыкальной школы, фамилию — Салманов. И сочинение — «Двенадцать». Это было неожиданно — и фамилия сама по себе, и открывшаяся вдруг почти невероятная вероятность существования других пленяющих воображение и ласкающих язык фамилий, кроме единственно обожаемой^[49]. Мы долго не верили, отбивались от нового имени. Победу одержала музыка. Мы слушали ораторию «Двенадцать» в Большом зале Ленинградской филармонии. Впечатление было огромным. С того времени Салманов навсегда вошёл в число композиторов, которых нужно слушать *обязательно*.

С 1960 года, уже в консерватории, я занимался у Вадима Николаевича по классу инструментовки. Первое, что поразило меня при ближайшем знакомстве, — это

совершенное владение русской речью. Салманов говорил великолепно: легко, просто, остроумно, артистично. Артистичность вообще была тем качеством, которое резко выделяло его из среды тогдашних педагогов теоретико-композиторского факультета консерватории. Блестящее знание музыки, литературы, изобразительных искусств, истории, философии позволяло ему делать самые тонкие наблюдения, проводить неожиданные параллели, рассматривать вопросы с неожиданных точек зрения. И всё это основательно и с блеском, по-деловому и с искорками, эффектно и естественно.

Нельзя сказать, однако, что всё, что говорил Вадим Николаевич, было исполнено приятности. Иногда, желая объяснить непонятливому студенту, каким, кстати, был и я, что-нибудь в наиболее доступной форме, он прибегал к выражениям, которые хотя и не могут быть напечатаны, но тем не менее честно сделали своё педагогическое дело. Но это никогда не было обидно, потому что за этим стояла искренняя человеческая страстность, а ею всегда можно лишь любоваться.

Главное в педагоге Салманове — воспитание личности. Делал он это безо всякой торжественности и призывов — как-то само собой. Он не играл ни в наставника, ни в композитора, не было в нём ни таинственности творца, ни загадочности прорицателя. И если студент прогуливал урок, он, нисколько не стесняясь своим положением, разыскивал его в коридорных завитках консерватории и водворял на место с соответствующим нагоняем — трудиться. Он учил трудиться и не бояться быть виноватым, ничего не бояться, кроме нечестной работы. Он помогал начинающим музыкантам возвыситься. А чем больше человек помогает возвыситься другим, тем больше возвышается сам. Вадим Николаевич был

самостоятельным, независимым в своём творчестве и учил этому молодёжь.

Он сохранил свою узнаваемость в годы, когда писали «...идут, идут, хоть караул кричи, все маленькие Шостаковичи», и ещё более увеличил её в дальнейшем. Он был одним из первых, кто стоял у возрождения национальной русской интонационной традиции в профессиональном музыкальном творчестве. Вместе с Г. Свиридовым Салманов наиболее мощно поддержал и развил русскую хоровую культуру нашего времени.

В творчестве Салманова нет плавных переходов, нет скольжения, почти каждое новое сочинение — вершина, и все они резко отделены одна от другой. Цепь пиков. <... > Вторую симфонию я услышал одним из первых. Вадим Николаевич сыграл мне её, уступив настойчивым просьбам. Мы сидели вдвоём в самом маленьком классе на четвёртом этаже консерватории, и я разглядывал его руки — массивные и в то же время небольшие, очень подвижные. Звук сильный, игра темпераментная, захватывающая. Окончив играть, он говорил о программе Симфонии. Потом, помолчав, весело поглядел на меня и спросил: «Всё ясно?» Мне уже всё было ясно. Рядом со мной был человек, проложивший свой путь в искусстве. Сам его нашёл, сам вымостил. Сам по этому пути нашёл свой край, сам его по-своему оборудовал, обиходил. Может, и нет в нём див и чуд, но он замечательно обжит и красив по-своему — ещё одна долина на бескрайних просторах музыки, обжитая и обработанная упорным трудом замечательного художника» [19, 139–142].

Таким был портрет любимого учителя, написанный Гаврилиным через много лет после окончания консерватории — в 1982 году. Но были, разумеется, и другие глубоко уважаемые педагоги. В их числе — выдающиеся историки музыки Михаил Семёнович Друскин и Сергей Николаевич Богоявленский, Михаил

Кесаревич Михайлов и Павел Александрович Вульфius, Галина Тихоновна Филенко и Елена Михайловна Орлова. С последней у Гаврилина сложились очень тёплые отношения: Елена Михайловна считала своего студента «надеждой композиторского отделения», настаивала на его поступлении в аспирантуру.

В дневниковых записях Наталия Евгеньевна отмечала, что Е. М. Орлова неоднократно дарила Гаврилину свои книги с дарственными надписями. «На книге «Борис Асафьев. Путь исследователя и публициста»: *«Дорогому Валерику на добрую память. Е. М. Орлова. 5 мая 67 г.»*. Такая же надпись на подаренной ею книге самого Б. Асафьева «Речевая интонация». Эти книги, особенно вторая, были для него настольными» [21, 66].

Курс полифонии вёл И. Я. Пустыльник, анализ музыкальных произведений — А. К. Буцкой. Гармонию преподавал композитор Т. Г. Тер-Мартirosян. Народное творчество — разумеется, Ф. А. Рубцов (поступая в консерваторию, будущий автор «Русской» и «Немецкой» тетрадей, конечно, не предполагал, что ему суждено будет перейти к Рубцову в класс по специальности).

Гаврилин особо ценил педагога по чтению оркестровых партитур, музыковеда А. Н. Дмитриева, уделявшего студенту много времени и внимания: не один час провели они за роялем, разбирая партитуры в четыре руки. И. Б. Финкельштейн наряду с чтением оркестровых партитур преподавал инструментовку (кстати, один из любимых предметов Гаврилина). У него в классе студенты переиграли множество опусов современных композиторов, что по тем временам было явлением довольно редким. Наталия Евгеньевна отмечала, что Израиль Борисович Финкельштейн даже подарил Гаврилину свою книгу «Некоторые проблемы оркестровки» с дарственной надписью: *«Дорогому Валерию Гаврилину с пожеланием больших творческих*

успехов. Автор. Л-д. 3/IX-64 г.». К когда его сыну Эмилю после армии нужно было поступать в консерваторию, Израиль Борисович попросил Валерия подготовить сына по теоретическим дисциплинам. Валерий с задачей справился, за что Израиль Борисович был ему очень благодарен» [21, 336].

По общему фортепиано Гаврилина распределили к И. М. Белоземцеву — тому самому педагогу, который, своевременно разглядев уникальное дарование юного музыканта, порекомендовал ему поступать в ленинградскую десятилетку.

А. Т. Тевосян нашёл в архиве композитора трогательное письмо, написанное в 1964 году и адресованное Белоземцеву. В нём студент последнего курса консерватории не напрямую, а будто бы между строк извиняется перед своим учителем — скорее всего, за пропущенные уроки^[50]. (У Гаврилина не всегда хватало времени на серьёзные занятия общим фортепиано — слишком много работы было по композиции. Но экзамены от этого не страдали: фортепианные программы сдавались на «отлично».)

В том письме будущий автор «Немецкой тетради» пишет: «Дорогой Иван Михайлович, от всей души поздравляю Вас и всех Ваших родных с Новым годом, желаю Вам всего самого-самого замечательного в жизни, а главное, конечно, здоровья.

Ваш ученик Валерий Гаврилин.

Как бы Вы на меня ни сердились, и какой бы свиньёй я ни был, всё равно Вы для меня на всю жизнь останетесь самым дорогим музыкантом и замечательным человеком» [42, 92].

Белоземцеву Гаврилин дарил сочинения, называл его своим «музыкальным крёстным», тяжело переживал, когда Иван Михайлович попал в больницу. И, конечно, высоко ценил его мастерство.

Киновед Яков Леонидович Бутовский в своих воспоминаниях о Гаврилине отмечал: «Валерий вспоминал своего старого учителя фортепиано — Белоземцева. Повернувшись к роялю, он проиграл несколько тактов Баха и сказал:

— Можно учить так — вот здесь крещендо, а здесь другой палец... А Белоземцев говорил мне — вот здесь стекает слеза у Богородицы... Тяжёлая слеза скатывается вниз...» [45, 137].

В то же время композиторские дела пусть и трудно, но всё-таки продвигались вперёд. И постепенно в портфеле Гаврилина набралось довольно много произведений в разных жанрах. До написания судьбоносной «Немецкой тетради» были созданы сочинения для голоса и фортепиано — «О любви» (два романса на стихи В. Шефнера: «Тишина» и «Не ревнуй», 1958); вокальный цикл «Сатиры» (слова А. Григулиса, 1959^[51]); «Песня матери маленькому сыну (в еврейском стиле)» (слова А. Адмиральского) — на рождение сына Андрея (1960).

В 1961-1962 годах появились произведения для голоса и фортепиано — «Юный барабанщик» (реконструкция песни кандидата искусствоведения Г. Казаровой), «Падает лист золотой» и «Унава» (вокальный цикл), песни «Грустно-весело», «Ваня-пастушок», «Марш коммунистических бригад», «С первым утренним лучом» (на слова неизвестных авторов), «Праздничная» (слова В. Лившица), Колыбельная (слова А. Адмиральского).

Среди инструментальных сочинений — Десять музыкальных картинок по мотивам пьесы И. Ольшанского «Гибель Алмазова» для фортепиано (1959), Две пьесы для скрипки и фортепиано: Moderate, Presto (1960), Скрипичные дуэты (1. Эпитафия, 2. Sostenuto, 1962), Струнный квартет № 2 (1962 год, а на титульном листе рукописи, появившейся на свет ещё в

1957 году, значилось «Детская сюита для струнного квартета»). И ещё — фортепианная сюита «Тараканище» по К. Чуковскому («но для взрослых» — подчёркивал автор [19, 21]). Она была написана в 1960 году, но пианист, к великому сожалению автора, отказался играть, и в 1963 году на основе фортепианного опуса Гаврилин создал сюиту для симфонического оркестра. Увы, на Ленинградском радио рукопись потеряли ^[52].

И театральные работы — музыка к одноактным водевилям «Беда от нежного сердца» (либретто Ф. Сологуба, 1958-1959) и «Так женился Копачи» (либретто по пьесе Л. Таби, 1959). Первый водевиль был поставлен силами Драмколлектива подросткового клуба «Робинзоны», второй — Драмколлективом ДК железнодорожников (Ленинград). Режиссёром в обоих случаях выступила О. Я. Штейнберг.

В Опочечком народном театре в 1961 году Ольга Яковлевна поставила три спектакля с музыкой Гаврилина: «Бронепоезд 14-69» (пьеса Вс. Иванова, премьера 23 февраля), «Двадцать свадеб в один день» (пьеса Ю. Петухова, премьера 25 июня) и «Походный марш» (драматическая поэма в трёх действиях А. Галича, премьера 9 декабря).

Итак, в творчестве Гаврилина наметилось три ведущих направления: камерно-вокальное, камерно-инструментальное и театральное. Причём последнее относится вовсе не к опере или балету, но к водевилю и драматическому спектаклю. В зрелый период творчества Гаврилин синтезирует все три направления в жанрах действия и вокального цикла, близкого по своей драматургии моноопере. Жанр камерно-инструментальный (за исключением знаменитых и часто исполняемых «Зарисовок» для фортепиано в четыре руки) отойдёт на второй план, а ведущую роль получит самый главный инструмент — человеческий голос.

Но каков был путь, приведший к обретению *своего* жанра?

Судя по высказываниям Гаврилина, в годы учёбы в консерватории он и не помышлял о создании масштабных вокальных циклов. Возможно, если бы не угроза отчисления, молодой композитор никогда не открыл бы в себе уникального мелодического дара. Однако его профессор — Орест Александрович Евлахов — считал, что «вокальная музыка заставляет молодого композитора решать конкретные идейные и образные задачи, сближая его творчество с современными темами, выдвигаемыми жизнью, и демократизируя его музыкальный язык. Обращение к вокальным жанрам музыки помогает также выработке выразительной и пластичной мелодики у учащегося, закрепляет в его сознании мысль о главенствующей роли мелодического начала в музыкальном творчестве вообще» [36, 95].

И вот учащийся 3-го курса возвращается к Генриху Гейне и пишет первую «Немецкую тетрадь» (1962 год) — произведение, отличающееся стилевой самостоятельностью, свидетельствующее о яркой самобытности авторского почерка. Но об этом речь пойдёт чуть позже. А пока, в 1958–1959 годах, композитор создаёт два вокальных диптиха — «О любви» (1958 год) и «Сатиры» (1959 год)^[53].

Романсы «О любви» на слова Вадима Шефнера появляются в год поступления Гаврилина в консерваторию. Что привлекает молодого автора в стихах Шефнера?

Вадим Шефнер — ленинградский поэт, прозаик, переводчик. Его перу принадлежат многочисленные произведения о войне, наиболее известное — поэма «Встреча в пригороде» о событиях обороны Ленинграда. Возможно, Гаврилину, пережившему тяжёлое военное детство, была близка эта тематика. Однако для своих романсов он избирает именно лирические стихотворные

строки. А. Т. Тевосян по этому поводу пишет: «Лирико-романтический диптих вполне соответствовал поре влюблённости, переживаемой юным автором, звучал как «дневник» при собственном исполнении в дружеском кругу» [42, 121].

И в музыкальном тексте также слышны романтические интонации — многочисленные тираты и трели, широкие ходы в мелодии, красочные сопоставления мажорных и минорных гармоний, глубокая си-бемоль минорная тональность, воскрешающая в памяти образы знаменитой сонаты Шопена. Сам автор указывал на близость стилю Танеева. Так или иначе, здесь индивидуальный почерк Гаврилина ещё не просматривается: велика сила прототипа.

Второй диптих — «Сатиры» — был создан через год после первого. Здесь композитор обратился к произведениям латышского поэта Арвидса Григулиса. Как и Шефнер, Григулис был участником Великой Отечественной войны. Стихи военных лет вошли в сборники «В бурю», «Ветка сирени» и др. Наряду с военной поэта привлекала тематика остро сатирическая, высмеивающая пороки современного общества^[54]. Именно она заинтересовала композитора в первую очередь. Жанр сатиры всегда был очень близок Гаврилину-литератору. Не случайно его заметки содержат большое число ироничных высказываний — обличений тех или иных человеческих качеств, порочных явлений жизни.

Основная точка эстетического притяжения во втором цикле — стиль Шостаковича. Отсюда — остро диссонантная вертикаль, тенденционное использование лада с пониженными ступенями, октавные дублировки в сочетании с нарочито низким регистром фортепиано.

Здесь, как и в предыдущем цикле, индивидуальный стиль находится ещё на стадии становления. В каталоге сочинений композитора значится: «Сатиры». Вокальный

цикл для голоса и фортепиано. Слова А. Григулиса. 1. Гимн серьёзности; 2. Гимн бездумности (по цензурным соображениям изменены были первоначальные названия «Гимн собаке», «Гимн продажной»)). Тевосян по поводу этой замены пишет: «Первоначальное название «Сатиры» автору пришлось поменять на «Две характерные песни», а вместо «Гимна собаке» и «Гимна продажности»^[55], возможно, вызывавших ассоциации с впечатлениями от поездок по вологодским тюрьмам и лагерям и вечно голодным интернатским существованием, появились нейтральные «Гимн серьёзности» и «Гимн бездумности». Замена явно была вынужденной, в спешке накануне экзамена всё менялось прямо в клавише — новый вариант текста вписан по вымаранному. От спешного редактирования-цензурирования остался уже не Григулис, а некая поэтическая «рыба» [42, 121].

Вторые варианты текстов, очевидно, были сочинены самим Гаврилиным — лишь бы отписаться, выдать положенное число вокальных сочинений, сдать экзамен и покончить с этим. Меняя текст, композитор во многом усложнил себе задачу: подобно поэтам-песенникам он сочинил стихи на готовую музыку. Это редкий случай, когда автор занимался подтекстовкой заранее написанной мелодии. Здесь он уходит от Шостаковича, сближаясь с фольклорной импровизационной традицией. В дальнейшем практика написания поэтических текстов к собственной вокальной музыке станет характерной для Гаврилина.

Итак, работа была сделана, но был ли Гаврилин доволен собой?

Об этом мы узнаём из письма, написанного им музыковеду Т. Виноградовой:

«Вы спрашиваете о романсах «О любви» на стихи В. Шефнера и о цикле «Сатиры» на стихи А. Григулиса. Ответ: это был период увлечения Танеевым, и романсы

— это полный сколок с Танеева. Григулис — это театральная музыка и написана на слова из пьесы, не помню какой. Это подражание Шостаковичу. И то и другое — один к одному Танеев и Шостакович. И в работе над этими циклами понял, что ничего с вокальной музыкой не получается, — отсюда и возникла неприязнь к ней. Не считаю эти произведения за самостоятельные, нет ещё своего музыкального языка, а в список включаю, чтобы видно было, что была работа.

Вопрос о детских сочинениях. Вологодский период вообще нельзя считать за сочинения, а писал вокальную музыку потому, что нравилось само слово «романс» [21, 235].

Здесь Гаврилин, как всегда, слишком строг к себе: интересные находки имели место во всех его ранних опусах — и в песнях, опубликованных в XIX томе собрания под общим заголовком «Песни для детей» (такое оглавление совершенно справедливо предложил редактор Г. Г. Белов), и в вокальных циклах, и в инструментальных пьесах, и, конечно, в театральных работах.

Кстати, увлечение театром с каждым годом становилось всё сильнее. В 1960 году, например, Гаврилин посетил все спектакли гастрوليрующего «Современника», а некоторые — даже по несколько раз. Многократно смотрел «Голого короля» Е. Шварца, прекрасно знал и очень любил творчество этого драматурга. Через 40 лет Наталия Евгеньевна обнаружила в архиве очерк под названием «Есть театр». Этот восторженный опус Гаврилин посвятил любимому «Современнику»^[56]. Об актёрах он писал: «Труппа очень богата настоящими талантами, в ней нет безликих. Она сейчас напоминает букет распускающихся цветов. Вне всякого сомнения, они расцветут в полную свою красу <...> их чудесный аромат, несущий в себе свежее, прекрасное, настоящее и новое, будет вызывать у людей

самые нежные чувства, самые лучшие мысли и самые твёрдые намерения. Но об этом надо много... Поэтому — после» [19, 16].

Разумеется, композитор, столь равнодушный к искусству Мельпомены и Талии, просто не мог не писать музыку для театра — и уже в студенческую пору создал ряд сочинений.

История такова: в 1959 году Гаврилин поехал в первую свою фольклорную экспедицию — на Псковщину. Одним из пунктов назначения была Опочка. В этот город он влюбился с первого взгляда: «река Великая, клубника, земляника» — писал супруге 9 июня [21, 41]. Наталия Евгеньевна вспоминает: «Узнав от художественного руководителя Опочецкого дома культуры, что драматический коллектив получает звание Народного театра, а режиссёра у них нет, он сказал, что знает такого режиссёра. По возвращении в Ленинград Валерий заговорил об этом с Ольгой Яковлевной. Он был убеждён, что эта работа — для неё. Так оно и оказалось впоследствии: она возглавила этот театр в 1959 году и проработала там до 1962 года» [21, 42].

Итак, сотрудничество композитора и режиссёра, начатое в Ленинграде, продолжилось тремя спектаклями в Опочке.

К сожалению, из ранней театральной музыки сохранилось не так много — большинство рукописей были утеряны. До наших дней дошли два манускрипта: клавир «Так женился Копачи» по пьесе венгерского драматурга Ласло Таби и партитура «Бронепоезд 14-69» по Вс. Иванову.

Скажем несколько слов о «Женитьбе Копачи». Быть может, для Гаврилина, которому в консерватории не позволяли писать так, как он чувствует, театр оказался на тот момент единственной отдушиной. А здесь ещё и водевиль, незамысловатый сюжет, простые тексты и

возможность работать с близким по духу режиссёром. Композитору, с юношеских лет влюблённому в театр, такая перспектива показалась заманчивой.

Для водевиля в одном действии он создаёт семь номеров: вступление, «Песенку Копачи» («Я никогда в любви удачи / Не знал во сне и наяву/ Я мог бы жить совсем иначе / Но я иначе не живу»), номер старого слуги («Я в этом доме двадцать лет служу / И двадцать лет за чистотой слежу»), «Песню Марики» («Я в щёлку дверную глядела не раз / Зайти не решалась сама / И пара задумчивых ласковых глаз / Меня здесь сводила с ума»), фокстрот, дуэт влюблённых и финальную песню («А за окном в огнях ночных сияет / Любимый, любимый, весёлый Будапешт»).

И музыка эта производит фурор! «Он принёс такую прекрасную, яркую музыку, — вспоминала О. Я. Штейнберг, — что исполнители в неё влюбились и через три репетиции под руководством автора неожиданно вполне прилично запели» [42, 113]. За свой труд молодой автор получил первый гонорар — 40 рублей. На клавирике значился номер опуса — 38 и дата — февраль 1959 года.

Итак, было вдохновение — и создал блестящую музыку за короткий срок. Но так случалось не всегда: как правило, Гаврилин вынашивал свои идеи довольно долго. И если замысел в итоге разочаровывал, он отказывался от него. А порой просто не хватало сил и времени.

Для достижения результата в работе над спектаклем «Бронепоезд 14-69» Ольге Яковлевне пришлось предпринять ряд усилий: «Валерий обещал мне написать музыку. Но когда я почувствовала, что дальше обещаний дело не идёт, пошутила: «Вот запру тебя в Доме культуры и, пока не напишешь, — не выпущу!» Как ни странно, он согласился. Я его действительно заперла. Дочка Наташа намекнула, когда прошло часа два: «Он,

наверно, проголодался». Я его проведала. Музыка была написана. И какая! Когда слушали, можно было ощутить, что хоронят великого человека. Потом, в Ленинграде, в ТЮЗе, она прозвучала в спектакле «После казни прошу». Им была написана очаровательная лирическая музыка для дуэта в спектакле «20 свадеб в один год», озорная частушка к спектаклю «Походный марш» (потом она прозвучала в фортепианной миниатюре)» [42, 116].

Однако на сей раз студенту Гаврилину гонорар не полагался — и тогда режиссёр Штейнберг расплатилась с ним... меховой ушанкой, купленной на опочечком базаре.

Гаврилины жили очень скромно, порой средств не хватало даже на самое необходимое — поэтому глава семьи стал подрабатывать игрой на фортепиано в хореографических коллективах. О «балетных заработках» композитора красочно рассказал его друг и коллега Геннадий Белов^[57]: «Студент Гаврилин стал работать пианистом в детском хореографическом кружке Василеостровского дома пионеров (он сам называл без стеснения эту работу тапёрской). Руководила кружком бывшая балерина Малегота (Малого оперного театра), Анна Павловна Чарова, вышедшая на пенсию. На её либретто я сочинял номер за номером балет «Королевство кривых зеркал», и эти номера сразу обретали хореографическое воплощение. Конечно, Анне Павловне не грозили лавры выдающегося либреттиста и постановщика, но девочек от 6 до 16 лет (и их младших братьев) ей удавалось увлечь своими фантазиями. Несмотря на то, что она была бескорыстным, добрым и трудолюбивым человеком, мне как-то не нравился её властно-зычный, сиплый голос. А Валерий сразу высоко оценил человеческие качества Анны Павловны, её репетиторский талант, сказав мне, что поневоле уже общался с действительно бездарными педагогами балета. Его роль у Чаровой заключалась в

том, чтобы, импровизируя, аккомпанировать танцевальным экзерсисам, а если приходил я, то шла работа над балетом уже с моим фортепианным сопровождением. Участия Валерия в репетициях моего балета я не заставлял, но, по-видимому, некоторые его номера он тоже играл, так как высказывал мне свои симпатии к моей музыке. Задержался он у Чаровой ненадолго (может быть, месяца на 3-4), тем не менее с тех пор, как я понимаю, у нас друг к другу возник обоюдный интерес» [45, 80-81].

Случайностей, как известно, не бывает, и для будущего автора знаменитых балетов работа в хореографических кружках, пусть и не слишком профессиональных, оказалась весьма полезной.

Итак, с одной стороны, всё складывалось неплохо: и сочинения есть, и консерваторская кафедра, несмотря на пропуски и недочёты, относится к начинающему композитору благосклонно. Но в те же месяцы бесчисленные трудности переплелись в единый узел: постоянный дефицит времени и материальные неурядицы, разлад с Евлаховым и излишне строгое отношение к себе, неверие в свой талант и главное — сложный поиск индивидуального почерка. В результате музыкант исключительной одарённости и мастерства оказался в состоянии тяжелейшего душевного кризиса.

Очерк 6

БОЛЬШЕ СЮЖЕТОВ — ХОРОШИХ И РАЗНЫХ

Его день был расписан по минутам: вставать приходилось рано, чтобы успеть занять класс в консерватории — своего инструмента не было. Возвращаясь домой, Валерий Александрович вместе с супругой делал ремонт комнаты в коммунальной квартире на Фонтанке, 26, где с 1959 года поселилась молодая семья Гаврилиных: «Валерий стоял на шкафу, а я смазывала обои клеем и подавала ему. Шкаф постепенно передвигался по периметру комнаты, и таким образом наша комната приобрела вполне приличный вид. Надо сказать, что нам не раз приходилось заниматься важными хозяйственными делами: доставать дрова, а когда провели паровое отопление, то пришлось и высоченную печь убирать самим. Валерий всё делал очень быстро, ловко и основательно, за ним только поспевай» [21, 48].

Трудная жизнь и необходимость решать множество проблем (в том числе и финансовых) не всегда позволяли будущему композитору как следует готовиться к занятиям по специальности и фортепиано. Нередко он пропускал уроки, и причины были самыми уважительными. Например, однажды, попав под сильный дождь, Гаврилин промочил ноги. Его единственные ботинки вымокли настолько, что приобрели совершенно жалкий вид: решено было сушить их в духовке. На следующее утро ботинки скукожились и напоминали игрушечные кораблики. Жена смеялась, а Гаврилин впал в состояние ужаса: денег на новую обувь нет, и в консерваторию идти не в

чем. Как ни хотелось, но пришлось звонить Евлахову и объяснять ситуацию. Орест Александрович, конечно, предложил свою материальную помощь, однако не у каждого возьмёшь в долг, тем более у преподавателя.

Отношения с ним были явно непростыми, и лишний раз встречаться, особенно в случае непосещения уроков, Гаврилину совсем не хотелось. Но такие встречи случались. Однажды они столкнулись в Театре им. Станиславского и Немировича-Данченко. Событие это привело студента в удручающее состояние: на тот момент он пропустил уже несколько занятий и теперь всерьёз переживал, что его могут отчислить из консерватории. Наталия Евгеньевна убедила пойти к Евлахову и спокойно всё с ним обсудить. «На следующий день прибежал окрылённый — Орест Александрович сказал ему, что нужно было им поговорить раньше, что такой период «неверия в свой талант» бывает не только у студентов, но и у сложившихся композиторов, что заниматься ему с ним интересно, что именно из таких, как он, и выходят композиторы, только психовать надо меньше» [21, 48].

Но слова словами, а на деле всё обстояло несколько иначе. В 1960-м заведующий кафедрой В. В. Волошин предложил Гаврилину взять до конца года творческий отпуск, а потом опять явиться на второй курс. Гаврилина такое предложение отнюдь не привлекало: он признавался Наталии Евгеньевне, что по своему творческому состоянию необходимости в отпуске не чувствует. «Сомнений по этому поводу было немало, — пишет Гаврилина, — если не брать отпуск — а вдруг снимут со стипендии? «А так я мог бы взять ещё одну работу на 500 рублей + старая 500 + стипендия». Валерий мечтал: «Вот когда будут у нас деньги, мы подвесим к люстре корзину с деньгами. И кому нужны будут деньги, придёт к нам и возьмёт из корзины». Но

такого состояния мы не достигли, и корзина под люстрой не появилась» [21, 49].

Гаврилин продолжал усиленно работать, то есть сочинять во что бы то ни стало. Жене в роддом он пишет: «Был у Евлахова. Квартет пока не двигал, а написал две песни о Ленине для хора с солистами и одну детскую. Детскую будут печатать в сборнике детских песен (а может, и не одну — Евлахов говорил с Агафонниковым^[58]), а Агафонников сказал, что нужно обязательно мне сходить на радио, где у меня их с радостью купят. Но за высокими разговорами я совершенно забыл спросить, к кому и куда надо обращаться по этому поводу. В понедельник у меня обсуждение ленинской песни» [21, 49-50].

Песни Евлахову он показал, и тот хорошо о них отозвался. «А в 17 часов должно быть обсуждение. Вот тут-то я и провалился. Не знаю, почему — играл я нормально, — но вещи были приняты с холодной усмешкой, без единого слова. Я ужасно расстроился, ушёл с середины, пошёл домой пешком и по дороге оправился наполовину, слава Богу, главное — не пропала охота работать, вернее, я не дал ей пропасть. Это уже хорошо. А насчёт рабочего состояния — у меня оно сейчас всё время рабочее. Буду писать. К четвергу должен кончить I часть [речь идёт о Квартете № 2. — К. С.]. Второе. Чуть не сняли со стипендии из-за физкультуры» [21, 50].

Вскоре после этого Орест Александрович сломал позвоночник и слёг в больницу в тяжелейшем состоянии. Гаврилину предстояло заниматься самому. Он сочинял по семь часов подряд, причём по большей части в голове — на бумагу переносил только после того, как идея окончательно выкристаллизуется. Но и черновики переписывал по пять-шесть раз. Кстати, подобный метод работы будет актуален и в зрелый период творчества: не записывать, вынашивать в себе всё до мельчайших

деталей, сберегать где-то в сокровенных тайниках души — а потом явить миру такое сочинение, за которое автору не будет стыдно. Отсюда и длительные сроки работы, отсюда и большинство проблем в консерватории.

Вернувшись из больницы, Наталия Евгеньевна помогала супругу расписывать квартет по партиям. Параллельно с этим он многое переделывал, переживал за каждую ноту, за каждый штрих. Кроме того, продолжалась совместная работа по обустройству дома: Гаврилины ждали появления нового человека. Будущий отец был убежден: «У нас обязательно будет мальчик!» [21, 52]. И действительно — родился сын. Произошло это 4 мая 1960 года. Ещё раньше Гаврилин написал своей маме письмо, в котором попросил её приехать — помочь нянчиться с ребёнком. «Клавдия Михайловна приехала к нам за несколько дней до моих родов, — вспоминает Н. Е. Гаврилина, — и два года помогала нам растить Андрея, за что ей низкий поклон и вечная память. С рождением малыша в Валерии появилось такое чувство ответственности, что мы диву давались! Он так рьяно следил за тем, чтобы неукоснительно соблюдался режим, чтобы пелёнки не только кипятились, но обязательно и гладились, чтобы всё было стерильно, чтобы у нас всегда были чистые руки. Ну и попадало же нам, если что-то было не так! Не забуду, как он был взбешён, увидев в рожке для питания остаток мочалки. Пощады не было никому — ни мне, ни маме. И долго ещё после этого, когда он шёл в детскую кухню за питанием для Андрея, он перемывал все рожки, не доверяя нам» [21, 52].

Через две недели после рождения у ребёнка обнаружили токсическую диспепсию: он был при смерти. Чудом жизнь сына была спасена, но заболевание повлияло на его нервную систему. Он очень плохо спал, засыпал только на руках и в полной темноте.

Женской половине семейства не удавалось достичь результатов в укладывании младшего Гаврилина, с задачей справлялся только Валерий Александрович. Потом, когда Андрей чуть подрос, Гаврилин часто брал его на руки и садился с ним за рояль. Наталия Евгеньевна писала своей маме в Опочку: «Сейчас сидит у отца на руках и слушает «Лунную сонату» [21, 55].

А молодой отец семейства из-за всех трудностей и переживаний практически потерял спокойствие и возможность нормально работать. В письме Ольге Яковлевне он сетует: «...уже три дня не сочинил ни единой ноты, быт заедает — столько практических домашних дел, что как ни жмусь, ни жмусь — ни черта не получается. Не могу никак работать во всю силу и иногда со страхом обнаруживаю, что мне нечего сказать своей музыкой, не могу сосредоточить себя на главном, пусть даже не на главном, а хотя бы на какой-нибудь одной мысли, которую бы я мог изложить стройно, ясно и с душой. <...> Но я не теряюсь, а в трудные минуты стараюсь не терять ни веры, ни надежды, ни любви к своей творческой работе. Крепко, крепко целую. Любящий Вас Валерий. Всё будет хорошо, пока это временно тяжело. Я так думаю и хочу так думать дальше, по этому закону жить и вести себя» [21, 55–56].

Несмотря на свои молодые годы, Гаврилин, как отмечала Наталия Евгеньевна, всегда принимал взвешенные, по-настоящему мужские решения, и нёс за них ответственность. В семье его слушали и слушались. А когда сложностей стало слишком много, на помощь пришла Ольга Яковлевна — она забрала дочь и внука в Опочку. Чуть позже к ним приехал и сам Гаврилин, окончивший второй курс консерватории.

Тогда-то он и написал музыку к спектаклю «Бронепоезд». И, судя по качеству и скорости проделанной работы, сотрудничать с местным театром и Ольгой Яковлевной ему очень нравилось. По

возвращении в Ленинград жизнь покатила по-старому. Приехала Клавдия Михайловна, Наталия Евгеньевна продолжила преподавание в школе-интернате № 4, а Гаврилин — учёбу в консерватории и работу концертмейстером в хореографических коллективах.

Из новостей — в доме появился инструмент: взяли напрокат кабинетный «Мюльбах». Теперь можно было отменить ранние подъёмы ради класса в консерватории. Но со специальностью по-прежнему были проблемы. В письме маме в Опочку Наталия Евгеньевна отмечает: «Валерка сочиняет сонату. Сочинил много тем, много занимался, а Евлахов почти всё забраковал, говорит, что Валерка дал себе поблажку — очень похоже на Прокофьева. Теперь заново сочиняет» [21, 57].

И ещё из воспоминаний Гаврилиной: «Дома обстановка оставалась нервной, так как у Валерия с его мамой всё время возникали конфликты, она была очень обидчива, могла, разобидевшись на что-нибудь, уйти из дому, по нескольку дней не разговаривать. Всё это вместе взятое привело Валерия к нервному расстройству, и он стал оформлять по медицинской справке академический отпуск. Чтобы он поправил здоровье, решили, что он поедет в Опочку. Это была зима 1961 года. Там продолжалась работа над спектаклем «Бронепоезд 14-69» [21, 57-58].

Вскоре от Гаврилина пришла весточка: «Живу я хорошо, гуляю, укалываюсь, репетирую с трубачом и даже играю на кларнете — по поручению Ольги Яковлевны — для студента Миши в «Бронепоезде». Чувствую себя пока не блестяще, главным образом потому, что пропал сон. <...> Что будет дальше — не знаю. Кушаю хорошо, аппетит замечательный, прекрасный воздух — жалею только, что нет Андрюши со мною. <...> Я хочу скорее вас всех увидеть, но, с другой стороны, мне хочется побыть в Опочке до окончания «Бронепоезда» — всё-таки я помогу Ольге

Яковлевне и ободрю, когда надо, — я на неё хорошо влияю, она сама сознаётся, а то она совсем себя загробит и потеряет здесь силы, нервы и здоровье. «Бронепоезд» будет готов числа 15–20 февраля» [21, 58].

В консерватории наконец предоставили академический отпуск, и композитор успокоился: можно было заниматься музыкой в своё удовольствие. А летом — снова любимая Опочка, прогулки в окрестные деревни: Барабаны, Светотечь, Рублёвка, Ляпуны... «Вечером часто говорил: «Пойду пройдусь». Возвращался весь взмыленный. «Прогулялся?» — «Да, сходил до Барабанов и обратно». А до Барабанов-то 10 километров!» — восклицает Наталия Евгеньевна.

Тем временем отпуск подходил к концу: Гаврилину предстояло во второй раз стать студентом третьего курса. Близких друзей в консерватории, в отличие от интерната, у него так и не появилось, и возвращаться туда не очень хотелось. Тем более что обстановка на кафедре оставалась беспокойной, взаимопонимания с профессором не возникло, работа протекала трудно и нервно.

Именно в консерваторский период Гаврилин пишет свой пронзительный очерк об одиночестве. Чтобы отчасти понять его настроение в один из сложнейших периодов, приведём выдержки из этого текста:

«Мне так нехорошо, так плохо в последнее время. Люди, которые кажутся мне симпатичными и близкими — по своему духу, таланту, наконец, по внешнему виду, по манере поведения, — не замечают меня вовсе. Они увлечены другими, с другими дружат, предпочитают их обществу моему. Меня это ранит необычайно. За всю мою предыдущую жизнь не было случая, чтобы человек, к которому я тянулся, не тянулся бы ко мне. Самое-самое близкое, тесное, в доску своё товарищество необходимо мне всегда, каждую минуту. Мне всегда нужна

атмосфера из обоюдной влюблённости. Вне её я не вижу ни смысла своей работы, ни цели моей жизни — рассказывать в музыке о самых нежных человеческих чувствах. Какая нелепость — писать о прекрасном, чистом, дорогом, необходимом и быть лишённым всего этого.

Я человек очень простого склада. Тогда ко мне приближаются люди примитивные, душевные, иногда душевно тонкие и чистые, но которым непонятен я со своей работой и своими обоснованиями целей своей работы.

Я человек и очень сложного склада — тогда ко мне подходят люди с пораненным самолюбием, уязвлённые, очень развитые интеллектуально, но я для них как сливная чашка, они во мне полощутся, подмываются, а в общем дают только душевную смуту.

Я мечусь меж первых и вторых и не могу найти преданного человека, который был бы мне настоящим другом, человеком, которому я мог бы говорить всё, прийти со всеми своими болячками, а он бы меня всё равно любил.

Я даю слово сам себе, что такому человеку я служил бы как собака, хоть ему, наверно, много пришлось бы со мною пострадать. Но я бы отдал ему много своего лучшего. Оно у меня, наверное, есть, а при дружбе ещё бы росло и росло, и я стал бы щедрее. Каждого встречного человека — даже случайного — я принимаю с первого же мгновения как потенциального друга. <...> Я завидую школьникам, которые сходятся так быстро, просто и хорошо. Вот бы мне на их место — я бы завёл себе друга и хранил бы его — всеми способами — подле себя, и сам берёг бы себя для него до гроба. <...>

Но, Боже мой, как много оказывается в жизни чужого для меня! Я потерялся. <...> Иногда мне кажется, что я старомодная тупица, безнадёжно отставшая от всего современного. Другие забывают меня, потому что

больше любят женщин, другие — потому, что больше любят шапочное знакомство с сильными мира. <...>

Музыка, сердце моё, жизнь моя, не учи людей ЖИТЬ, учи любить, страдать, и ещё любить, и ещё любить. Друг мой, всем своим, помоги мне в этом» [20, 36–37].

Одно спасение — музыка, но и в ней обрести утешение пока не удавалось. Трудно выстраивались отношения — вне интернатского товарищества, в новых условиях, где нет места с детства привычной простоте и открытости. «В консерватории негативные стороны жизни и человеческих отношений большого города обозначились острее», — справедливо отмечает Тевосян, сравнивая жизнь Гаврилина интернатского и вузовского периодов [42, 93–94].

Вместе с тем шаг за шагом, словно в потёмках, будущий Мастер нащупывал единственно верную свою тропу. Но сокровенные тайны творчества никому не поверял. Разве что изредка — в слове, обращённом к самым близким, да ещё на страницах многочисленных записок — посетует на трудный поиск, на отчаяние и одиночество художника, не ведающего, не чувствующего своего пути. И за неимением друга-единомышленника и мудрого учителя спрячется в своём фантазийном мире, полном дивных сюжетов и образов — куда не изречённых, не выраженных.

«Валерий был не слишком открытым человеком, — вспоминал Г. Белов, — порой не прочь <был> чуть-чуть мистифицировать свою личность, что-то прифантазировать и, мне кажется, сам заражался своей выдумкой» [45, 79].

Но достучаться до консерваторской кафедры, донести до неё свою в долгих поисках обретённую мысль пока не умел. Вместе с тем на композиторском отделении на него продолжали давить. Вернувшись из отпуска, Гаврилин быстро забыл о спокойном времени, проведённом в кругу семьи, ведь теперь ему предстояло

решить новую сверхсложную задачу — принести в портфеле вокальные произведения. Причём не только сочинить их, но и угодить профессору.

Наталия Евгеньевна вспоминает: «Евлахов пригрозил, что будет вынужден поставить ему двойку, если он не сочинит что-то вокальное. Валерий стал лихорадочно искать тексты — ничего не нравилось, и в конце концов он схватился за Генриха Гейне» [21, 60].

«Сам не заметил, как увлёкся, — рассказывает автор о первом цикле. — Принёс профессору. Тот сказал: поразительно, это ещё хуже, чем... Тут он назвал известного композитора, которого в те годы не ставил ни во что. Но потом вдруг о «Немецкой тетради» все заговорили, вот и сейчас постоянно вспоминают. После этого я резко повернул к вокалу» [19, 128].

Действительно, сейчас это один из хрестоматийно известных опусов. Но в тот день, когда Евлахов не оценил, не понял и не принял «Немецкую тетрадь», мир для Гаврилина перевернулся — случилось нечто страшное, непостижимое.

Наталия Евгеньевна описывает в своём дневнике последующие горькие события: «Пришёл домой — лица на нём нет. «Что случилось?» — «Орест сказал, что это ещё хуже, чем у Хренникова». (Почему-то у Ореста Александровича было такое мнение о музыке Т. Хренникова.) Что я могла сказать ему в утешение? Ведь это было мнение его педагога, профессора, композитора. Неприятие этого сочинения Евлаховым было для него убийственным — значит, таланта у него нет, он не композитор, теперь всё кончено. Пришлось употребить все речевые способности, чтобы попытаться убедить его в обратном. Но, видимо, эти «успокоительные» речи мало на него подействовали. Слышу, хлопнула балконная дверь. Вхожу из кухни в комнату и вижу: Валерий переваливается через перила балкона. Мчусь на балкон и хватаю его за полы плаща,

благо Бог силой меня не обидел, удерживаю его и тащу обратно. Как это мне удалось, до сих пор не понимаю, — видно, на то была воля Божья. Но вот он уже на балконе, я крепко держу его в своих объятьях — и мы оба, сидя на корточках, горько плачем. Никогда мы об этом не вспоминали, хотя ужас от происшедшего ещё долго не покидал нас обоих» [21, 60–61].

Думал ли тогда Евлахов о том, какое именно впечатление произведут его слова на восприимчивого студента, — сказать сложно. Ясно лишь то, что для Гаврилина поиск, обретение и последующее признание слушателями (а значит, и консерваторским профессором) его авторского стиля были делом жизни. Многократные подтверждения тому находим в записях будущего Мастера, который уже в юные годы не верил, не хотел принять мысль о том, что в искусстве всё давно сказано и свою дорогу никак не проложить. Один из очерков он озаглавил крупными буквами —

МАНИФЕСТ

Громко. Сильно.

Враки, всё враки это, что нет больше слов, что сказано всё о грядущем искусства нашего, что спеты все песни, что отзвучали все гармонии, что пресытившееся ухо человека равнодушно и бесстрастно пожирает чуда, самые немыслимые капризные, какие только может создать фантазия злая и горячая, как огонь сверкающая и быстрая, как молния, страшная и сильная, как атом.

Враки, всё враки это, что побеждён и выловлен из океана мироощущений гигантский спрут полифонии, что великая пустынь музеев захламлена эстампами затейливейших форм, что, наконец, самое себя переросла музыка и голая, и чистая, бродит по свету не всякому доступная, не всякому открытая.

Враки, всё враки это.

Холодным золотом глядится в моё окно утро. Облака, промёрзшие и скучные, понуро висят над домом, покачиваясь и шевеля усатыми боками. <...> Беспокойные крики птиц вырываются из-за сада <...> Летят, летят птицы. И я как птица. Чудным жаром охвачено моё сердце и кровь» [20, 37–38].

И без того трудный поиск индивидуальности порой отягощался крайне непростыми личными отношениями с педагогом. 30 ноября 1961 года Наталия Евгеньевна пишет в Опочку: «Сейчас Валерик мне сказал, что с ним разговаривал Евлахов. Вчера в консерватории был какой-то партийный актив вместе со всей дирекцией, на котором выступил О. Чишко^[59] и заявил, что у Валерия неправильное мнение о Двенадцатой симфонии Шостаковича, что он выступал против значимости этого произведения и что он под этим Произведением не подписался бы. На основании всего высказанного Чишко поставил вопрос об общественном лице Валерия, об его эстетических вкусах. Спросили мнение Евлахова. Сам Евлахов в беседе с Валерием сказал: «Что я мог сказать? Какую вы мне музыку приносите? Цедите. Я с вами беседую, я вас воспитываю, а вы идёте и высказываете кому-то своё мнение. Нужно было прежде со мной посоветоваться». Короче, этот актив решил поставить вопрос об исключении Валерия из консерватории. Валерий говорит, что теперь ему свою правоту не доказать, так как свидетелей при разговоре с Чишко не было, а он говорил о форме произведения, что она расплывчата, что симфония неинтересна и что он преклоняется перед Шостаковичем и мечтал бы писать, как он, но писать так, как написана эта симфония, — не хотел бы. А главное, что Орест уже отступился, ничего не сказал в его защиту» [21, 61].

Далее события разворачивались круто. Евлахову позвонил Белоземцев. В разговоре с ним Орест Александрович не стал упоминать об общественном

лице Гаврилина, но сообщил, что тот разговаривал с Чишко в грубой форме. Тогда не профессор по специальности, а педагог по общему фортепиано решил заступиться за Гаврилина и побеседовать с секретарём парторганизации.

Потом тактика Евлахова резко изменилась: на следующем уроке он встретил своего студента приветливо, разговаривал ласково. Среди прочего сообщил приятную новость о том, что виделся с певцами Артуром Почиковским и Надеждой Юреновой, которые очень хвалили цикл Гаврилина на стихи Гейне.

Валерий Гаврилин не был настроен «делать реверансы» и заявил, что ходит после всей случившейся истории будто бы в состоянии паралича. На это Орест Александрович ответил: «Да, мне не нужно было вам обо всём этом говорить, я забыл, что у вас такая нервная система. И вообще я не имел права обо всём этом говорить, так как это было закрытое собрание, но я хотел предупредить вас» [21, 62].

Суть случившегося объясняет Наталия Евгеньевна: «Взаимоотношения Чишко с Евлаховым были не лучшие. И Чишко решил пожертвовать «каким-то» Гаврилиным, чтобы доказать, как Евлахов плохо воспитывает студентов. Более всего огорчило Валерия во всей этой истории, что Евлахов не сказал ни единого слова в его защиту, а как услышал, что артисты восхищаются его произведением, стал разговаривать совсем по-иному.

Всё равно неприятие Евлаховым «Немецкой тетради» забыть было невозможно, да и эта недавно происшедшая история усложнила ещё более их взаимоотношения. У Валерия подспудно зрело решение уйти из консерватории. «Ведь композитор из меня никакой. Буду зарабатывать тапёрством». В это время он уже работал концертмейстером в Театральном институте на вечернем курсе у В. В. Меркурьева и И. В. Мейерхольд. Обещали взять в штат с 1 января 1962

года на полную ставку, но оставили на половине ставки (37 рублей)» [21, 62].

В то же время вне стен консерватории популярность «Немецкой тетради» росла с каждым днём. И в ней было чем заинтересоваться. Во-первых, зримая театральность музыки, во-вторых, концентрация действия вокруг одного-единственного героя — поэта-мечтателя, ищущего идеал романтика, словно продолжающего шубертовские и шумановские типажи.

В шести песнях раскрывается его трагическая судьба. Развязка трагедии совпадает с её кульминацией (последняя часть цикла): «Ганс и Грета, веселья полны / Танцуют в беспечном задоре, / А Петер стоит бледнее стены / И смотрит с тоскою во взоре. / У Ганса и Греты нарядный вид / Она в подвенечном уборе / А бедный Петер как нищий стоит / И ногти кусает от горя». Здесь сочетание интонации стоны-вопля на словах «от горя» с «колокольными» аккордами фортепиано передаёт состояние тяжелейшего душевного страдания героя, для которого потеря возлюбленной равносильна утрате смысла жизни.

В стихах немецкого поэта Гаврилина привлекала не только романтическая тематика (поиск идеала, разлад мечты и действительности), очевидно, ему была близка и ироничность некоторых персонажей (это свойство ярко проявилось, например, в песнях «Разговор в Падерборнской степи» и «Милый друг»).

Кроме того, возможно, ещё в детские годы, когда создавалась «Красавица-рыбачка», Гаврилин почувствовал близкую ему фольклорную линию поэзии Гейне. Сам композитор отмечал: «На этот раз, надо сказать, я писал без особой охоты, скорее по принуждению. <...> у меня просто не хватало по учебному плану вокальной музыки, а надо сказать, что за все годы предыдущего учения вокальную музыку я терпеть не мог^[60], всячески старался уклониться от

сочинения такого рода музыки. <...> Я в полном отчаянии схватился за своего «детского поэта». Видимо, получилось, и сейчас мне трудно объяснить: что почему получилось. Видимо, поэзия Гейне как-то очень сильно связана с русской поэзией. <...> И Гейне сам оказал большое влияние на русскую поэзию, кроме того, в творчестве Гейне с необъяснимой силой преломлены интонации немецкого фольклора, а в любом фольклоре есть что-то общее: простота, доступность, искренность чувств, и общительность — обязательное свойство» [19, 118-119].

Здесь, по сути, Гаврилин впервые говорит о своём композиторском кредо, а именно — о демократичности музыкального языка, о доступности музыки любому слушателю: «Общительность — потому, что люди сочиняют музыку прежде всего для того, чтобы можно было общаться, иначе она не нужна, она теряет смысл. И вся глубина чувств, которая заложена в народной музыке, в народной поэзии, — она только для того, чтобы общаться со своими ближними. И вот, начиная с этого сочинения, «Немецкой тетради», я главной задачей своего творчества сделал одно — общительность» [19, 119].

Изначально эта музыка привлекла внимание исполнителей. Концертмейстер Ленинградского радио Ирина Евгеньевна Головнёва, знавшая множество вокальных сочинений современных композиторов, пришла в полный восторг, когда сыграла «Немецкую тетрадь». Раз и навсегда влюбившись в это произведение, она стала всячески способствовать его популяризации. Головнёва предложила познакомиться с новым циклом солисту Малого оперного театра Артуру Почиковскому, и вскоре началась их совместная работа.

Впервые «Немецкая тетрадь» прозвучала 20 января 1962 года в Доме композиторов, на вечере камерной музыки, озаглавленном «Творчество молодых». На

пригласительном билете автор написал: «Милым родственникам — по случаю первого выхода в свет и боевого крещения. В. Гаврилин» [21, 62-63].

Как публика отреагировала на новое сочинение? В отличие от профессора по композиции — великолепно. Причём опус был безоговорочно принят не только любителями музыкального искусства, но и профессиональными музыкантами.

По поводу прослушивания «Немецкой тетради» на худсовете Радиокomiteта Наталия Евгеньевна пишет в Опочку: «Решили не только записать 22 марта, но и купить. Отзывы были очень хорошие, а главное — все проголосовали единогласно. Сказали: «Гонец» лучше, чем у Римского-Корсакова, а «Ганс и Грета» хуже, чем у Шумана. Сегодня он уже заполнял счета: три песни по 80 рублей, две — по 70 и одна — 60. В общем, в апреле месяце мы будем «богачами». 440 рублей новыми деньгами!» [21, 63].

И далее на страницах дневника: «На первый такой гонорар мы купили приёмник с проигрывателем «Кама», который верой и правдой служил нам много лет. Вот тогда-то и появилась у нас пластинка Карла Орфа «Кармина Бурана», одно из любимейших произведений Валерия. Он настолько часто её слушал, что она была уже через несколько лет совершенно заиграна. И когда в нашем доме в 90-х годах появилась новая техника (к ней он относился весьма отрицательно, но это был подарок друга) и можно было слушать аудиокассеты, первой кассетой, которая появилась в доме, была «Кармина Бурана» [21, 63].

А триумфальное шествие «Немецкой тетради» продолжалось. Во время прослушивания на Правлении Союза композиторов Гаврилин стоял под дверью: боялся, что сочинение будет плохо воспринято. Но И. В. Головнёва сообщила, что цикл вызвал всеобщий восторг. Молодого автора даже хотели принять в Союз,

но решили повременить до окончания им третьего курса.

И всё же, несмотря на полный и безоговорочный успех нового сочинения, консерваторские дела не ладились. Существовали будто бы две разные «Немецкие тетради»: одна для Евлахова, другая — для всех остальных. На мартовском зачёте присутствовал композитор Геннадий Белов: как аспирант он имел право сидеть в комиссии. Геннадий Григорьевич вспоминал: «Вероятно, на этот раз это был какой-то перенесённый на март отчёт некоторых неуспевающих студентов. Орест Александрович Евлахов, заведующий кафедрой композиции и непосредственный творческий руководитель Гаврилина, тогда ещё студента III курса, хотел, видимо, кардинально «порешить» его композиторскую судьбу. Обычно экзамены и зачёты проходили публично в конференц-зале (9 классе), на этот раз прослушивание было закрытое и состоялось в 42 классе. Помню, что, до того как войти в класс, у меня с Гаврилиным состоялся короткий диалог, в котором он мне поведал свои опасения: мол, Орест Александрович недоволен его дисциплиной, нерегулярностью и качеством композиторской работы, пропусками занятий. Но что он может поделать, если ему трудно живётся, если приходится бегать по разным работам, если недавно его единственная пара обуви совсем расплавилась в духовке газовой плиты, куда он её положил, чтобы подсушить. Вот и сегодня он с трудом представляет, как он будет играть и петь свой вокальный цикл, потому что весь рот и гортань у него обожжены горячей картошкой, которую он имел неосторожность второпях проглотить. Так, изрядно шамкая и шепелявя обожжённым языком, показывал Гаврилин в тот день членам кафедры композиции свою, теперь ставшую классической, «Первую немецкую тетрадь». Меня ещё тогда поразила искренняя и

страстная эмоциональность, фактурная выделка, талантливость этой музыки; это было первое гаврилинское произведение, которое я услышал целиком. Но профессор Евлахов настаивал на ущербном качестве этого сочинения. Мою тревогу за судьбу Валерия развеял Вадим Николаевич Салманов, решительно вступившийся за цикл Гаврилина (и я поддержал друга). В результате зачёт состоялся» [45, 81-82].

Кафедра с грехом пополам одобрила. Но отношение педагога по специальности не могло не ранить Гаврилина. Ему было совершенно ясно, что пора от Евлахова уходить. С другой стороны, переход к другому профессору он считал поступком неправильным, некрасивым. Полагал, что лучше совсем покинуть консерваторию, чем осуществить такой манёвр.

Каково это — добившись первого настоящего успеха, решить всё оставить, вырвать из сердца самые главные надежды и чаяния, нарисовать жирный крест на любимом деле и навсегда закрыть двери класса композиции... А как же рукописи, замыслы, многочисленные незавершённые сочинения?

Очевидно, Гаврилин уже был готов принять эту участь и смириться с ней — тем более что уверенности в своём таланте у него по-прежнему не было. Но как раз в это время судьба готовила очередной неожиданный поворот. И новые двери уже растворялись. Юному автору предлагалось всего лишь войти в иную, малозаметную комнату, взять с полки некую книгу и прочесть в ней самую первую главу.

О чём в ней говорилось? Конечно, о деревенском детстве близ Вологды, о ранних мечтах и восторгах, о сказках и присказках крёстной Асклиады, о матушкиных слезах и о страшных событиях военных лет. О том, как пели и плакали женщины во всём селе и как лихо играл на своей гармонике соседский парень — любимец девиц

и душа компании. Гаврилин вспомнил все самые важные истории, самые сокровенные переживания — и наконец нашёл ответы на главные вопросы: стоит ли ему сочинять музыку? И если всё-таки стоит — то как?

Захлопнув книгу, молодой автор — уже не прежний, но обретший особое, тайное знание — возвратился к покинутым чистым страницам. Ему предстояло записать давным-давно рождённые, но до поры позабытые и потому невысказанные сюжеты.

Очерк 7

НАЗАД К СЕБЕ

В 1962 году, после успеха «Немецкой тетради», после всех консерваторских треволнений, Гаврилин решил всё-таки покинуть родные пределы. С ним произошло событие, в сущности, простое, но несколько абсурдное: чтобы стать выдающимся композитором, он... ушёл с кафедры композиции.

Конечно, в то время будущий классик русского музыкального искусства не признавал значимости всех перемен: «Как страшен был для меня переход с композиторского 138 отделения на музыковедческое! Ведь Евлахов дал мне понять, что делать мне здесь нечего. А я мечтал быть большим композитором! Всё рушилось!» — рассказывал он много лет спустя Наталии Евгеньевне [21, 416]. Но путь оказался единственно верным.

Кто такие музыковеды? — Учёные, занимающиеся историей и теорией музыки, дотошные исследователи композиторского творчества. Их излюбленный предмет — целостный анализ музыкального произведения, основная задача — раскрытие авторского замысла. Музыковедческие кафедры (исторические и теоретические) выпускают специалистов самых разных направлений: критиков и историков, педагогов музыкальных школ, училищ и вузов, редакторов и сценаристов теле- и радиопередач. Музыковед может работать заведующим литературной частью в музыкальном театре или ведущим концертов в филармонии, писать научные труды или всю жизнь учить детей. Кто-то выбирает книгоиздательское дело, а иные становятся заядлыми телевизионщиками, некоторые сосредотачиваются на одной-единственной

дисциплине (читают лекции, скажем, только по полифонии или только по истории средневековой западноевропейской музыки), а другие занимаются управленческой деятельностью и порой вырастают до больших чиновников от образования.

Отношение композиторов к музыковедам может быть каким угодно, только не равнодушным. Да и получится ли отнестись равнодушно к тому, кто исследует ваше творчество? Причём дело здесь не только в кандидатских и докторских диссертациях (они в основном имеют отношение не к современным авторам, а к композиторам ушедших эпох) — наибольшее волнение вызывает критика, то есть статьи и заметки, написанные на злобу дня.

Как известно, в СССР музыкальная критика имела огромный вес: она не только решала просветительские задачи, но и диктовала основные творческие установки. Любого автора могли разнести в пух и прах (иными словами — уничтожить), выявляя «недостатки», указывая на «ошибки», наставляя на «путь истинный»^[61]. Руководствовались, естественно, существующей идеологией — стремились помочь композиторам найти средства правдивого отражения в музыке прекрасной советской действительности.

По поводу создания «Немецкой тетради» Тевосян отмечает: «Закономерно, что Гаврилин вспомнил любимого поэта, однако обращение к нему в начале 60-х годов могло озадачить: романтизм, лирические переживания, страдания героя, король Дункан со своими дочерьми — если это и выглядело анахронизмом, то, без сомнения, было далеко от официально одобренных интересов молодых строителей коммунизма, покорителей целины и космоса» [42, 120].

И ещё — об оттепели 1960-х: «Независимо от того, по чьей инициативе шла переделка [имеется в виду поэтический текст диптиха «Сатиры». — К. С], понятно,

что это не могло не выработать у мимозного Гаврилина стойкое нежелание обращаться к жанру, где злободневность могла вызвать запрещение и даже «оргвыводы». Поэтому в своей «тетради» он искал золотую середину между тем, что волновало, что требовало выхода, и тем, что позволял осторожный педагог и идеологически бдительное окружение. Было очевидно, что первая «оттепель» заканчивалась, будет ли другая — неизвестно» [42, 122].

Разумеется, как и многих других композиторов, Гаврилина в те трудные для отечественной культуры годы явно сковывала существующая цензура. Текстовая составляющая вокальных сочинений особенно часто подвергалась цензурированию. Вероятно, нежелание Гаврилина писать вокальную музыку объяснялось также и этой причиной.

Но был ли Гаврилин готов поменять профессию, начать анализировать чужие произведения и выносить свои суждения? Скажем откровенно: ни в одной заметке Валерия Александровича не сказано, что он когда-либо мечтал стать музыковедом, критиком и преподавателем музыкально-теоретических дисциплин. Переход на другую кафедру был явно вынужденным.

А как он относился к теоретикам и историкам музыки и к их благородному труду? Гаврилин очень ценил исследования Б. В. Асафьева и А. Н. Сохора (именно Арнольду Наумовичу принадлежит первый серьёзный анализ гаврилинских опусов^[62]), Е. М. Орловой и П. А. Вульфiusa, Ф. А. Рубцова и Н. Л. Котиковой, А. Н. Должанского, С. Н. Богоявленского и Г. Т. Филенко. Изучал работы своих педагогов по чтению партитур — А. Н. Дмитриева и И. Б. Финкельштейна. Переписывался и созванивался с московскими музыковедами — Г. А. Поляновским (который одним из первых обратил внимание на творчество Мастера), А. Т. Тевосяном,

Н. А. Шумской, Е. М. Ольхович, Т. Н. Грум-Гржимайло^[63].
С удовольствием давал интервью О. И. Доброхотовой^[64].

Однако штампов в музыковедческих текстах не переносил и не раз высмеивал косность языка и мышления критиков. «Я знал очень хорошо одного музыкального рецензента. Он имел вульгарнейшую голову и славу человека с безупречным вкусом, поскольку за свою многолетнюю деятельность ни разу не написал того, что думает на самом деле. <...> Кстати, что такое критика? Это очень лёгкий вопрос. <...> Критика <есть> сотрясение воздуха, вызванное недовольством. <...> **В лучшем случае** критик (музыковед) разбирает музыку по косточкам, обнажает все секреты музыкального сочинительства. В худшем — польстит или поругает, т. е. выразит более или менее складно, что и без того всегда чувствуется. Зачем? Для статистики» [20; 54, 57].

Гаврилин оставил множество ироничных замечаний о музыковедах и их трудах^[65]. Вот некоторые из них: «Музыковед попал в армию, где вскоре стал командовать ротой. Однажды приехал полковой командир проинспектировать его роту. «Здравствуй, товарищи!» — приветствовал полковник солдат. Солдаты ответили вразнобой и подняли ужасный гам. «Вы что, не научили их отвечать вместе?» — спросил полковник ротного. «Параллельное движение всех голосов, — бодро отвечал тот, — приводит... И т. Д.». // «Подстасовать факты. Рассоллертировать музыку» [обыгрывает фамилии В. В. Стасова и И. И. Соллертинского] // «Музыка раскрывала характеры действующих лиц так глубоко, что исполнители никак не могли добраться до сути» // «Дирижёр поднял палочку — и чарующие звуки полились в зал!!! Стоило писать об этом в двух случаях — если бы звуки не полились или бы палочка была в полпуда» // «(О 13-м квартете Шостаковича. Статья С. Богоявленского). Придал

квартету столь глубокое значение, что хотелось в этом квартете немедленно утопиться» [20; 39, 40, 89, 101, 152].

А вот о музыковедческих клише: «...Тонкий, глубокий, умный, думающий музыкант. Вариант. Тонок, но не глубокий, умный, но не думающий. Не тонкий, но глубокий, не умный, но думающий» // «Произведение N отмечено чертами народности. Из других черт следует отметить черты тактовые, которые красной нитью проходят через всё сочинение...» // «Темы вступили в противоборство, но это было чистое недоразумение, происшедшее по недосмотру автора — делить им было абсолютно нечего» // «**Муза Каведова**: «Появление на свет [произведения] композитора Дроздова-Чёрного несомненно его большая удача — я имею в виду произведения. Из других черт надо отметить тактовые» // «Малая художественность и большая» [20; 38, 76, 147, 178].

Или — описание работы музыкального критика: «Стереотипные восторги, стереотипные упрёки, стереотипные пожелания. Газетные рецензии часто пишут заранее. Уже сейчас многие музыковеды могут перенять опыт работы американского телеграфа и составить свои статьи и выступления так: выражение № 3, похвала № 17, эпитет № 114-а, восторг № 19-бис (см. «Полный свод выражений практикующего музыковеда»). Нередко лектор выходит на эстраду, почти не зная исполняемого сочинения, или же вообще смотрит на лекторскую работу как на бородавку у лягушки» [19, 37].

Встречаются и некоторые выдуманные (или правдивые?) диалоги редактора с композитором. Например:

«— А перед этой пьесой мне хотелось бы поставить: «Посвящается моей жене Наташе».

— Почему именно жене Наташе? У Вас, что — есть жена Люда? Или ещё жена Оля? У Вас что — есть много жён?

— Да нет, нету.

— Тогда это посвящение звучит неясно.

— Ну, тогда пусть будет просто: посвящается жене.

— Жене? Какой жене? Это опять звучит неясно. Какой именно?» [20, 178].

И ещё одно изречение (из разряда убийственной критики): «Музыковеды — как выюнки: чтобы возвыситься (подняться), им нужно уцепиться за что-то высокое» [20, 234].

И тем не менее Гаврилину предстояло стать музыковедом. Переходу на новое отделение предшествовали фольклорные экспедиции, которым суждено было сыграть важную роль в творческой биографии композитора. Первой экспедицией руководила замечательный учёный-фольклорист Наталья Львовна Котикова^[66].

Вокруг Натальи Львовны всегда группировалась творческая молодёжь, в том числе будущие известные композиторы — В. Гаврилин и Г. Белов, М. Слонимский и Т. Воронина, и многие другие. Она заражала своей любовью к народной песне, под её руководством нельзя было не увлечься трудным делом собирания фольклора. И вот Гаврилин пишет супруге из Опочки: «20 минут назад сделал первую запись частушки «Под два слова» — страшно оригинальная и заразительная музыка, которая действует на «скобарей» как рок-н-ролл на стилинг. Сейчас 13 часов, в 14 идём в парк слушать самодеятельность — может, кое-что словлю интересное. В 20 часов идём к «показателю местного фольклора», как его называли в местном ДК, — старик Ильин: певец, баянист, гармонист и мастер по ремонту музыкальных инструментов» [21, 41].

Для Гаврилина эта экспедиция, конечно, стала настоящим открытием. Во-первых, обучение новому делу: записывать народные песни, подготавливать, уговаривать народных исполнителей, чтобы они согласились спеть. Порой приходилось проводить долгие беседы, а иногда и поставить «маленькую», чтобы создать соответствующее настроение. Во-вторых, — вспомнились родные деревни, их гармонисты и песельницы.

Каждый день композитор вёл дневник, в котором фиксировал все свои впечатления, а их было — море. Кое-что вошло в книгу «О музыке и не только...»: «Псков. Пьянство — пьют так, как в старину и не снилось — пьют старики, парни, старухи, девушки. 3 старухи распили 1 литр водки и спокойной спортивной походкой разошлись. Запивают пивом. <...>

ИЛЬИН — мощный, здоровый 55-летний кулак с лысиной и заискивающей хитрой постоянной усмешкой. Прощелыга. Тонко чувствующий настоящий народный жанр. Большой музыкант.

ЗУЕВ Иван Дмитриевич. Свистел из опер и оперетт. Сейчас свистит только народные песни. Собственно псковские знает мало, но кое-что знает. <...> Сейчас у него вырван зуб, соглашается свистеть, только если ему вставят зуб за гос<ударственный> счёт. Дядя вообще хороший, больше пролетарий. Находится в простодушном восторге от своих успехов, как и все другие, подобные ему, самодеятели. Имеет кучу дипломов из Министерства культуры РСФСР и СССР, подаренный патефон <...> Свист ему ставил проф<ессор> С-Пет<ербургской> консер<ватории> Миклашевский, живший на Лиговке.

В 1931-1932 году [Зуев] занимался с Шостаковичем <...> Встречался и выступал с Юрьевым, Мариной Семёновой, Лемешевым, Козловским, Касторским, Печковским.

Сейчас засвистит! — восклицает Гаврилин восторженно. — Ну, это настоящий соловей, ей-богу, без всякой гиперболы и переносного смысла <...> Щёлканье резкое и сильное, очень режет барабанные перепонки. Мелодия представляет оригинальную интонационно, ритмически и темброво-подголосочную ткань, изукрашенную разными тембровыми выкрутасами и ритмическими узорами. Он импровизирует, фантазия богата <...>» [20; 65, 67–69].

А далее — ещё один уникальный музыкант и ещё один увлекательный диалог: «Сергей БЕЛЯНКИН (год рожд. 1909, с 8 лет в самодеятельности). Бойкий, умный, красивый, маленький, с юмором <...> советует послушать ансамбль старух (колхоз «Большевик»). Его личное впечатление: «Я влюблён в этих старух и влюблён в те старинные песни, которые они пели. Хорошо пели».

Белянкин говорит о плохой организации самодеятельности и о невнимании к ней — голодные, растрясённые на грузовиках, пропылённые приезжали — не накормят, поесть не пустили и до 9 час. (с 7) на сцену не выпускали» [20, 69].

Впечатления от посещаемых деревень и сёл перемежаются цитированием услышанных песен, описанием обрядов: «Кудеверский район прозван страной чудес: каменистая, грязная страна. Можно умереть с голоду. Галя, Неля, Настя, Катя, Вера — сёстры Фёдоровы. Неля — пройдоха, пьяница и ихний администратор.

Де<ревня> Матюшино.

У родного батюшки
Поле пшеном сеяно, сытом поливаено
У чужого батюшки
Поле горем сеяно, слезой поливаено.

Дер. Наклы, Тимофей Михайлович.

«На скрипке чем чаще играешь, тем она ладистей».

Как свекровушка по сенюшкам пображивала
Не свою ль она невенешка побуживала

Справляли свадьбы, пели «Калину» (длинная),
«Молодушка» (длинная). Семёнова Наталья (заводит).
Сергеева Марфа. Всего 7 человек. Ведут голос — какое
дело ведётся, такое и поётся. Невесту ведут.

Невесту наделяют (призывают)
Поезд приедет — боярки поют (невесту
принесёт)

В баню водили — раньше, теперь нет. Голову чесали.
К тёткам, к дядькам водили.

Свадьбы по старинному обычаю справляли 6 лет и 3
года назад (в 1953 и 1956 годах). Сама Семёнова
Наталья пела 6 лет назад.

Невесты сидели в цветах. У жениха за столом не
поют. Свадьба начинается с наделения. «Калинушку»
поют, когда невесту и жениха, уже сведённых, уводят.

Из наделений, когда нет отца.

Не слышит ли кормилец батюшка
Не прилетит ли на наш пир лебёдушка

После «Калинушки» (она не поёт, по её словам,
потому, что смерть «на носу висит»).

Ой, ясный сокол
Не летай высоко.

Не летай высоко
Не мотай широко
Не ломай перстнов
Не хватай перстнов
Не ты перстни купил
Не ты вызолотил

Песня наделения жалостливая, сама она заплакала,
когда пела:
(наделение сирот)

Голоса наши яркие
Не слышит ли родна матушка
Не прилетит ли на наш пир-беседушка [\[67\]](#)

Отказалась сообщить, кто в деревне поёт, и с большим трудом добились, чтобы сказала: Ольга Семёнова, её сестра (двоюродная). За время своего путешествия мы заметили, что многие из опрашиваемых нами певцов, чаще всего из отказывающихся петь, отказывались назвать своих подруг по ансамблю, с каким-то озлоблением и недоверием. <...>

Первое, как они (певцы и исполнители) реагируют на наши объяснения о цели посещения: «А кто вам сказал?»

Дер. Курочкино. Зайчиха сказала, что Воеводиха знает, а Воеводиха сказала, что Баруня знает.

Ты припань, припань лунёк
Припань маленький зверёк
Ой, да ой охтеньки
Ой, да ой остеньки

(Пели, когда гости сидели за столом)

«Я боюсь, меня заберут с этими песнями. Ня буду, ня знаю, убягу сячас из дому. Сходитя к Пышихе, она больше мяня знаят». <...>

Новоржевку в клубах запрещают играть, т. к. танцующие полупьяные ребята начинают между собой под эту музыку перебранку частушками, в результате дело непременно доходит до драки. Тогда «**Новоржевку**» играют «**Под драку**». «Под драку» — стариннейший вид старых русских культурных традиций. Идёт она от тех времён, когда были ещё на Руси богатыри, когда любил, ценил и умел понимать русский народ КРАСОТУ СИЛЫ. Он (народ) создал для всеобщего любования, для вящей пущей красоты эту задиру — «Под драку». <...>

Анастасия Тимофеевна Куртникова, д. Лобове. Мощная, здоровая, сильная — 89, её сестре — 104, возит на себе дрова, работает с сеном — богатырка — здоровее сестры своей. Говорит — мы какие-то бессмертные.

89 лет.

Матросёнок милый мой
Аленькие губки
Ты возьми меня с собой
Еду в одной юбке.

Г. Опочка Псковской области. ДК. Григорьев А. Я.

Мальчик мой, я твоя
Куда хошь девай меня
Бросай жену законную
Бери меня влюблённую» [20; 70–73, 75].

Возможно, для Гаврилина, ищущего индивидуальный стиль, разговоры с непосредственными носителями

народной культуры были на тот момент даже важнее консерваторских уроков композиции. Детальное изучение псковской региональной традиции позволило по-иному, теперь — в аспекте композиторского поиска, воспринять знакомый с детства музыкальный фольклор Вологодчины. Но во время первой экспедиции будущий автор знаменитых «Перезвонов» и «Русской тетради»^[68] ещё не осознал окончательно всей значимости своего нового видения: понимание пришло позже.

Тем не менее работа велась серьёзная. Гаврилин оставил две тетради нотных записей и дневник, в котором фиксировал свои этнографические наблюдения и тексты песен, делал портретные зарисовки народных музыкантов, описывал их облик и манеру поведения. «Результатом поездки на Псковщину, — отмечает Наталия Евгеньевна, — было 69 песен, записанных Валерием, и общая тетрадь записей всех концертов художественной самодеятельности, всех рассказов знатоков фольклора, женщин-«песельниц». <...> Уже через несколько лет, в 1966 году, когда будет сочинена на народные тексты «Русская тетрадь», Наталья Львовна Котикова подарит ему свой сборник «Народные песни Псковской области» с надписью: *«Дорогому Валерику, талантливому композитору, истинному любителю русских песен, — на добрую память. М. б., ещё съездим вместе в деревню? Н. Котикова»* [21, 41–42].

Примечательно, что для композиторов фольклорная экспедиция не была обязательной: ученик О. А. Евлахова предпринял эту поездку исключительно по собственному желанию. Но, скорее всего, именно первый исследовательский опыт под руководством Котиковой predetermined последующий выбор: став студентом музыковедческого отделения, Гаврилин решил посвятить себя изучению музыкального фольклора.

Впрочем, окончательному переходу с одной специальности на другую предшествовала ещё одна фольклорная экспедиция — в Лодейнопольский район Ленинградской области (27 июня — 18 июля 1962 года). Спонсором этого предприятия стал Музфонд Союза композиторов. Под руководством музыковеда-фольклориста Сарры Яковлевны Требелёвой в экспедицию поехали студенты и аспиранты теоретико-композиторского факультета. В их числе — С. Пьянкова, Г. Белов, Б. Тищенко, С. Баневич и, конечно, будущий фольклорист В. Гаврилин. Свой отъезд он описал красочно, в свойственной ему ироничной манере: «Грустно становится на душе у ленинградца, когда вспоминает он минувшее лето — сколько затопленных дождём желаний, не огретых солнцем надежд. Нам повезло. Голубой автобус с жёлтой каёмкой по бортам отвёз нас в удивительную страну. В конце июня ранним холодным утром от здания консерватории, в том месте, где находится директорский подъезд, отчалил скромного вида, несколько старомодный голубой автобус. <...> Он увозил в далёкий путь 12 весёлых и приличных индивидуумов, похожих друг на друга композиторов и музыковедов — студентов консерватории. И пока прощальный голубой дымок из выхлопной трубы ещё не растаял в сыром и неуютном воздухе, а толпа провожающих ещё не успела скрыться в открытых настежь дверях подъезда, радуясь окончанию леденящей душу церемонии, кратко познакомимся с предысторией момента.

Знаете ли вы, дорогие друзья, что такое фольклор? Фольклор — это удивительно полезный душ, способный прочищать мозги и промывать чувства всякому, кто занимается искусством. А в наше время, когда искусство засижено огромным количеством точек зрения и всевозможных направлений, испещрено не меньшим

количеством всевозможных течений, — это вещь совершенно необходимая.

И вот, взяв за основу эту безусловную истину, Ленинградская консерватория впервые за свою столетнюю историю решила организовать самостоятельную студенческую фольклорную экспедицию. **Место работы** — Лодейнопольский район Ленинградской области. **Причина** — отсутствие сведений. Видите ли, с начала века и до наших дней в районе не работал ни один исследователь народного музыкального творчества. **Цель** — стереть это белое пятно в фольклористике.

И вот мчится голубой автобус с жёлтой каёмкой по борту по дорогам области. Двенадцать фольклористов, 12 активистов, везут 12 глоток с тушёнкой и крупой, и бутерброды с сыром, и нотную бумагу, желания трудиться, и пудик макарон. Впереди встреча с песней. Какая она?» [20, 76–77].

В этой заметке примечательно то, с какой любовью Гаврилин говорит о фольклоре. Уже ясно: для него народная музыка — тот живительный источник, из которого можно и нужно черпать силы, вдохновение, знания. Позже он скажет о главном принципе претворения фольклора в композиторском творчестве: «УЧИТЬСЯ у фольклора, учиться его чуткости, необходимости, современности» [20, 53].

За время экспедиции он записал 91 песню, жестокие романсы, ряд поэтических текстов. Многое он не фиксировал — запоминал, такова была исключительная восприимчивость Гаврилина. Интересовался личностью каждого народного исполнителя, его песенным репертуаром, манерой интонирования^[69]. Запечатлел — не столько на страницах записок, сколько в сердечной своей памяти — каждый увиденный штрих с детства знакомой, но словно заново очерченной картины. А позже смешал краски по-своему, создал уникальную,

никому доселе не известную палитру. И стал говорить на своём языке.

В письмах супруге Гаврилин восклицает восторженно: «Дом на горе, под горой река, лес, поля — чудо! Народу кругом — никого. Голова отдыхает. <...> Все наши путешествия из деревни в деревню — сплошное удовольствие» [21, 65].

И о делах: «Работы не очень много, но она очень сумбурна, хаотична и довольно нервозна, что гораздо хуже, [чем] если бы её было по горло. <...> Мы живём весьма дружно и интересно (мы — это Сигитов^[70], Александр Иосифович Гомартели, звукорежиссёр, Гена Белов и я). Я купаюсь в любую погоду (т. е. в плохую, так как хорошей ещё не было — сегодня первый день) <...> чувствую себя хорошо; и путешествия, которые приходится совершать, часто довольно длительные (до 12 км) и тяжёлые — весь путь идёт по горам и камням, в густом лесу, — вливают силы и свежат. Голова стала соображать лучше — это главное, и стал спокойнее. <...> Из песен ничего хорошего не было до вчерашнего дня, пока не добрались до вепсов. Они только и знают настоящую русскую старину, перенятую ими от русских, которую они сохранили благодаря своему замкнутому образу жизни и малообщительному характеру» [21, 65].

Питались консерваторцы в основном консервами. Жили, несмотря на все прелести загородного путешествия, трудно: работать порой приходилось по 14 часов в день. Но о Гаврилине Сарра Яковлевна заботилась особо: она получила письмо от проректора консерватории Е. М. Орловой, в котором та просила уделять студенту особое внимание, поскольку он — надежда композиторского отделения и обязательно должен закончить аспирантуру. Гаврилин, с одной стороны, боялся не оправдать доверия, в чём признавался жене; с другой — чувствовал себя вполне комфортно: «Она пишет Сарре, чтобы та за мной

следила и поправляла моё здоровье. В общем, теперь я живу в отдельной чудесной комнате с личным телефоном, загораю, лёжа на окне, хожу купаться и собираюсь завтра пойти в лес» [21, 66].

Когда фольклорная экспедиция подошла к концу, Сарра Яковлевна подарила своему подопечному книгу «Сто русских народных песен» с надписью: «Дорогому моему Валероньке в память о совместной работе экспедиции лета 1962. С. Я.» [21, 67]. Но несмотря на все успехи, несмотря на сложившиеся уже тёплые отношения со многими педагогами и соучениками, Гаврилину предстояло принять судьбоносное решение — он всё-таки хотел покинуть консерваторию.

Опять на помощь пришла Сарра Яковлевна: именно она убедила будущего автора «Перезвонов», что уход от профессора Евлахова никак не означает завершения музыкальной карьеры, и предложила перевестись на музыковедение — заниматься фольклористикой.

И вот он студент фольклорного отделения, возглавляемого Феодосием Антоновичем Рубцовым^[71]. Осенью необходимо было отчитаться на кафедре о работе, проделанной во время экспедиции. Гаврилин готовился к этому серьёзно и тщательно. Его друг Геннадий Белов в консерваторской газете «Музыкальные кадры» по поводу гаврилинского доклада написал: «Хорошим чувством юмора, поэтической живостью отличалось сообщение Валерия Гаврилина о «коротеньких» песнях» [21, 67].

Вот некоторые выдержки из отчёта:

«В Лодейнопольском районе бытует целая группа так называемых «коротеньких» песен, в свою очередь распадающихся на 2 подгруппы: песни со связным текстом, с сюжетом — танцевальные, шуточные; и песни без связного текста — распространённые повсеместно ЧАСТУШКИ, плясовые и гуляночные, а также особый, местный вид частушек — покосные, качельные и лесные.

Вначале мы познакомимся с первой подгруппой коротеньких песен. Прежде всего это песни, исполнявшиеся для распространённых в этом районе <...> танцев. Я имею в виду КАДРИЛЬ и лянцы (ляное), в общем ЛАНСЬЕ.

Ну, что касается ЛАНСЬЕ, то это для нас большой ИКС, как в смысле хореографии, так и в смысле музыки. Зато с кадрилию удалось немножечко разобраться.

КОРОТЕНЬКИЕ

1. Хоробно-топотно
2. Во лузях
3. Как у наших у ворот
4. Водильные
5. Я сегодня в той деревеньке була
6. Веники
7. Сидит **свёкор** на полатях
- 7-а. Под язык
8. Частушки
9. Нескладинки
10. Качельные
11. Лесные (1-2)
12. Жала-жала (покосная)

Такт: чистота исполнения; витаминность.

...И треснет забубённейшая из забубённых литавр и загорится (что-то!)

...Парное, с пенкой, с молочком, с кровиночкой.

...Богазовитаминное сочинение.

...Конструкция, которая поддерживает дух, а не засоряет его. <...>

Чистота исполнения — поют без сопровождения <...> и не позволяют себе роскоши бесполезных, но пикантных путешествий даже так близко, как на полтона, и заканчивать в совершенно посторонней тональности. Это заставило нас относиться к ним с уважением, как к людям весьма целеустремлённым, и — устыдиться за собственных вокалистов. <...>

О текстах. Изобретательность в юморе, в темах и в сюжетах для него — безграничная, прямо космическая. Если бы такие стихи писал поэт, то я бы сказал, что техника у него — на грани фантастики, рифмы — железобетонные:

Эх пой, пой-ка
Распевай кой-как
У меня койка
Ночевал Колька» [20; 43–44, 46].

Работа была оценена по достоинству. На кафедре к Гаврилину отнеслись с большим уважением, и он чувствовал себя вполне комфортно в новой среде.

Как же продвигается дальше его учёба? Во-первых, он серьёзно изучает работы фольклористов, особенно исследование Ф. А. Рубцова «Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов». Пишет на этот труд рецензию^[72], оставляет на страницах книги множество своих помет, считает её знаковой для себя — и как для музыковеда, и как для композитора. Во-вторых, в это время в жизни Гаврилина происходит знаменательная встреча: он знакомится с блистательным учёным, знатоком фольклора Изалием Иосифовичем Земцовским^[73]. Вместе они едут записывать песни в Торопецкий район Калининской (сейчас Тверской) области и на Вологодчину. Впоследствии Земцовский восхищался трудом Гаврилина: «Он работает самозабвенно — и как фольклорист, и как композитор. В 1965 году мне довелось быть вместе с ним на родине Мусоргского, в Торопецком районе, где я видел, как он внимательно беседует с певцами, расспрашивает их о жизни, вслушивается в речь, записывает тут же не одни лишь напевы, но и любимившиеся выражения, тексты. А потом

аккуратно и тщательно переписывает всё начисто в отдельную нотную тетрадь» [21, 67–68].

И ещё одно немаловажное в связи с поисками авторского стиля обстоятельство: в фольклорный период Гаврилин всерьёз увлекается бардовским творчеством. Музыковед Владимир Фрумкин знакомит его с бардом Евгением Клячкиным. Тот приходит к Гаврилиным в гости, поёт свои песни под гитару, просит у студента консерватории профессионального совета. Гаврилин долго слушает, а затем говорит: «Пишите, сочиняйте, вы очень талантливы. Желаю вам счастья». <...> Впоследствии Валерий записал нотами несколько его песен, — вспоминает Наталия Евгеньевна. — И часто, когда у нас были гости, садился за рояль и пел песни Клячкина. А если заходила речь о бардах в более поздние времена, когда уже всюду звучал Высоцкий, то Валерий всегда говорил, что из всех бардов он больше всего любит Клячкина, потому что у него настоящая мелодия. И уже в 1986 году в беседе на радио сказал: «...равного ему по песенному таланту до сих пор нет даже среди профессиональных композиторов! Как жалко, что тогда не нашлось сил, умения, такта поддержать этого одарённого композитора!» [21, 68].

И во время прогулок Гаврилин часто останавливался возле поющей молодёжи, возле парней с гитарами — внимательно прислушивался к тому, что они играют и поют. Это не случайно, поскольку бардовское творчество — одна из разновидностей городского фольклора, а в 1960-е годы это движение было очень мощным и, конечно, не могло пройти мимо композитора, всецело увлечённого народной культурой.

«Оказывается, от нас, профессионалов, ускользнул целый мир человеческих чувств, целая сложившаяся в обществе психология, — говорил Валерий Александрович о бардах. — Эти прекрасные Клячкины, Кукины, Городницкие, Кимы оказались в каком-то

отношении более чуткими и внимательными к жизни общества и создали искусство очень-очень важное и серьёзное. Пусть мелодии их песен просты, но, за некоторыми исключениями, отнюдь не пошлы: это «явление формулы» сложившейся в городе песенности. А *формульность* свойственна и крестьянской песенности, всеми безоговорочно почитаемой как святыня. Соединение городской формулы с новым поэтическим содержанием в песнях «бардов» чревато новыми художественными идеями.

Мы, люди, работающие в области так называемой серьёзной, или «большой», музыки, должны учиться у «бардов» динамичности их реакции на общественные явления. <...> Тогда нас будут слушать, тогда мы будем интересны, тогда мы будем притягивать сердца» [19, 33-34].

Итак, ещё один пласт народной культуры — бардовское творчество. В его основе — песни студенческие, туристские, походные, и их предшественник — городской романс. Для будущего автора эстрадной музыки открытие новой сферы интонационности, безусловно, имело немалое значение, ведь в жанре популярной песни, как и в серьёзном жанре, он сумел проложить свою тропу. «Успешно работать «на два фронта», — отмечает Г. Белов, — талант особый, но Валерий Гаврилин был наделён им сполна. В отличие от ряда композиторов «серьёзных жанров» (для филармонии пишущих на должном «прогрессивном» уровне, а в песенном творчестве проявляющих себя приспособленчески обезличенно, стандартно) Гаврилин обращался ко всем соотечественникам всегда на одном музыкальном языке — индивидуальном и узнаваемом как в песне, так и в крупной форме. <...>

Вокально-инструментальный цикл «Земля» (отмеченный премией Ленинского комсомола в 1980

году), молодёжные песни «Хорошинская улочка», «Прощай, мальчишество», «Нам ли Севера бояться», «Огоньки» и ряд других доказывают, что Гаврилин чутко слышал пульс времени, был актуален и правдив в своём песенном искусстве» [8, 8–9].

Белов называет опусы, созданные в 1970-х годах, но интерес к жанру появился гораздо раньше и основывался прежде всего на увлечении народной песней и многочисленными её разновидностями.

Одним словом, в 1960-х автор «Немецкой тетради» был поглощён работой самой разнообразной: занимался собиранием фольклора и его изучением, читал музыковедческие труды (причём не просто принимал их на веру, но и оценивал критически), а ещё целый год (1966) был сотрудником консерваторского фольклорного кабинета. Но главное — он не бросил сочинять.

Возникает закономерный вопрос: как изучение Гаврилиным народного музыкального творчества повлияло на его авторский стиль? Порой исследователи делают выводы довольно прямолинейные: съездил в Лодейнопольский район — услышал — вспомнил детство — стал писать по-новому. На деле всё происходило куда сложнее и интереснее.

Прежде всего перечислим написанные в этот период произведения. Кроме названных ранее с 1962 по 1964 год было создано немало новых сочинений: Гаврилин завершил Струнный квартет № 2 (1962), написал Увертюру C-dur для симфонического оркестра, Струнный квартет № 3, Адажио для струнного квартета, Пассакалью для струнного квартета, Сюиту для двух фортепиано «Метро» (1. «Площадь Восстания»; 2. «Владимирская площадь»), множество фортепианных пьес, Две пьесы для скрипки и фортепиано (1. Largamente; 2. Allegro scherzoso) и Арию для скрипки и фортепиано (всё указанное — 1964 год).

Были сочинены песни «Всадник» («Я приехал на Кавказ») для голоса и фортепиано (слова С. Михалкова, 1963 год) и «В пути» (первоначальное название «На привале») для детского хора с фортепиано (слова О. Высотской, А. Хмелика, 1964 год).

В 1963 году в портфеле Гаврилина появился Диптих (для смешанного хора без сопровождения): 1. «Памяти павших»; 2. «Людам мира», слова В. Васильева, С. Зденека, а в 1964-м — fuga для смешанного хора без сопровождения «Мы говорили об искусстве» на собственные слова.

В этих сочинениях, создаваемых словно «на свободную тему» — вне композиторского отделения и не для кафедрального отчёта, — кое-где ещё проглядывает манера Д. Д. Шостаковича (особенно в скрипичных опусах). Но вместе с тем уже заметны и собственный почерк, и неповторимая манера композиторского слышания, и авторская узнаваемая интонация.

Последнюю, пользуясь термином выдающегося современного музыковеда В. В. Медушевского, можно назвать *интонацией персонажа*. Её отличительное свойство — яркая театральность.

Композитор и сам высказывался о «смысловой многослойности, многогибкой музыкальной интонации, [об] АКТЁРСКОСТИ интонации» [20, 122]. Он и профессию композитора называл актёрской, то есть считал, что композитор, безусловно, не мыслитель, а актёр.

«Искусство в отличие от ремесла, — подчёркивал Гаврилин, — всегда выражает характер мастера и характер абстрактно поставленной цели. Например — ремесленник изобразит звуки охоты, рога, а художник подчеркнет в этих звуках, кто охотится — пышный или бедный, и даст своё отношение — ироническое, или уважительное, или ещё какое-то». А интонационные комплексы, по мысли композитора, выступают носителями определённой программы, близкой

литературной, так как «вносят элемент **действующего лица**» [20, 174–175].

Описанные качества характерны именно для *персонажной интонации*. Её основные свойства — изобразительность, способность воспроизводить физические и психические состояния, а также внешние приметы^[74].

И ещё одна важная деталь: говоря о театре Валерия Гаврилина, об *актёрскости* интонаций в музыкальной ткани его сочинений, нужно подчеркнуть, что композитор тяготел прежде всего к эстетике театра народного. «Жизнь народного искусства **синтетична**, — отмечал автор «Русской тетради», — люди поют, и то, что они поют, связано с обстановкой, с ситуацией, с компанией, с пейзажем, с погодой. **Жизнь эта** театральна и драматургична. Сидя тихим летним вечером на берегу реки, глядя на закат, слушая шорох засыпающих деревьев, будешь петь нечто, тесно связанное с этой обстановкой, продиктованное ею. Это гармоничная драматургия. Это театр со всеми своими прямыми и обратными связями. Музыка в кино и театре подметила эту синтетичность» [20, 144].

По мнению композитора, «каждое воспроизведение любого творения музыки — это сцена, действие со своими декорациями, освещением и участниками, каждый из которых в момент воспроизведения **двуедин**, как и настоящий актёр в настоящем театре — он и игрец, и самостоятельная личность одновременно» [20, 144].

Уже в «Увертюре до мажор» (сочинении, тематизм которого, безусловно, предвосхищает многие страницы «Женитьбы Бальзамина» и «Скоморохов») со всей отчётливостью явлена свойственная авторскому стилю Гаврилина персонификация музыкальных интонаций.

Интересно, что при прослушивании этого произведения в памяти сами собой всплывают фрагменты «Перезвонов». Например, часть под

названием «Ти-ри-ри», где басы мерно ведут свою раскачивающуюся тему («туды-сюды»), и тенора с ними соглашаются («Ти-ри-ри-ри-ри»), Но вот в разговор вступают женщины: одни сочувственно поддакивают, другие ворчат, третьи откровенно жалуются, и в итоге мирная беседа оборачивается перебранкой. «Убедительно», «жалобно», «с укором» — пишет Гаврилин (автор сценария и режиссёр) свои ремарки в партитуре.

Перепалка усиливается, настойчиво гнут басы свою неизменную линию, но даже они оказываются вовлечёнными во всеобщую ругань. А потом, вдруг дойдя до точки кипения, все расходятся. Первоначальная группа мужского хора возвращается к исходной «философской мысли»: «Туда-сюда, сюда-отсюда». Затем уходит и она.

В «Увертюре до мажор» аналогичным образом — по законам игровой логики — действуют различные группы оркестра. Наверное, на примере этого сочинения можно было бы красочно и увлекательно рассказать детям об инструментах и их тембрах: вот общая скерцозная тема прерывается ворчанием кларнета (ему явно что-то не понравилось). А это кокетливые скрипки, они будто промчались на балетных ножках в грациозном танце и скрылись за кулисами. Деревянные духовые жалуются, им вторят струнные. И уже жалоба разрослась в кантиленную, широкого дыхания мелодию, но неожиданно прервалась короткой маршевой фразой (флейта, гобой, ксилофон). Инструменты спорили, голоса их то разъединялись, то смешивались. А в итоге нисходящий ход — это персонажи спустились со сцены. И только кларнет в последний раз повторил свою ворчливую реплику.

Увертюра была издана только в 2012 году в X томе Собрания сочинений. Во вступительной статье Г. Г. Белов писал: «Это задорная музыка с

«прокофьевскими» доминантами и иными гармоническими терпкостями, лихими ритмическими синкопами и перебоями» [11, 9]. Сравнение с Сергеем Сергеевичем, конечно, не случайно^[75]. Как справедливо отметила музыковед Е. Б. Долинская, «театр и театральность у Прокофьева — мощный канал проявления творческой индивидуальности» [25, 5]. То же можно сказать и о Гаврилине, причём уже о консерваторском периоде его творчества.

Конечно, случались и неудачи. Например, по поводу «Диптиха» (стихи В. Васильева и С. Зденека) Г. Белов пишет: «Увы, в нём В. Гаврилин пока не удалось полностью раскрыть свой талант и проявить мастерство. Возможно, у него было намерение когда-нибудь вернуться к «Диптиху» и довести его до совершенства, но единственная черновая рукопись (с невосполнимыми пробелами в тексте и многочисленными неточностями) так и осталась нетронутой и по своему существу не готовой к публикации. Поэтому редакция вынуждена исключить «Диптих» из состава выпускаемого собрания произведений композитора» [4, 7].

Что касается другого хорового опуса — фуги «Мы говорили об искусстве»^[76] — он тоже был скорее ученическим. Это словно добросовестно выполненное задание по полифонии, не лишённое, однако, черт самобытности. Во-первых, Гаврилин сам сочинил шуточный текст к фуге:

Мы говорили об искусстве...

Он мне сказал:

«Камил^[77] Сен-Санс!

Как мил Сен-Санс!»

Мы говорили об искусстве...

Но это было глупо,

поскольку фуга кончилась,

спорить некогда,

бьёт органнй пункт на тонике.
Открою вам секрет,
скажу вам напрямик,
на самый на каданс:
совсем не мил Сен-Санс [4, 7].

Во-вторых, «на тринадцати страницах нотной рукописи имитационно распеваются первые четыре строчки текста (чем, безусловно, достигается комический эффект), и лишь на последней странице — остальные слова» [4, 7].

В этот же период Гаврилиным была сочинена песня «В пути» («На привале», 1964). Позже с этим опусом приключилась интересная история. Валерий Александрович отправил рукопись в главную редакцию радиовещания для детей и юношества, чтобы песню исполнил детский хор. В ответ редакция прислала письмо: «Уважаемый тов. Гаврилин! Мы получили Вашу песню. Принять её и использовать в своих радиопередачах мы не имеем возможности. Нам приходится с большой строгостью и тщательностью отбирать произведения».

Далее следовал детальный анализ недостатков сочинения, а в конце приписка — будто сделали одолжение: «Песня в целом неплоха, в ней есть живость, задор, написано всё грамотно» [21, 104].

Гаврилин отреагировал на отказ болезненно и, по словам Наталии Евгеньевны, «решил больше никогда никому своих сочинений не предлагать. И делал это потом только тогда, когда просили исполнители или он уже в таких отношениях был с ними, что знал: отказа не будет. Вот и с этой песней получилось так, что составители песенного сборника спросили его, не может ли он что-нибудь предложить. Он предложил эту песню, и она была напечатана в сборнике под названием «В

пути». По случаю издания он сделал такую надпись и наклеил её на сборник: *«Валерию Гаврилину на добрую память с пожеланием творческих успехов. В. Гаврилин. 14/II-67 г.»* И эту песню запели детские хоры и исполняют её с большой охотой до сих пор» [21, 104].

Итак, сочинения, созданные в музыковедческий период, пусть не сразу, но стали пользоваться успехом — и повсеместно исполняются сейчас.

Но как же будущий музыковед исполнял свои непосредственные обязанности? Ведь учёба состояла не только в собирании и записывании песен, и уж подавно не в сочинении музыкальных произведений. Необходимо было выдавать исследовательские работы. Однако требования историко-теоретического отделения, видимо, редко вдохновляли композитора на создание новых текстов. Гаврилин писал много (проблем с изложением мыслей у него никогда не было), но в ту пору скорее для себя, нежели для консерватории.

«Мне дали задание — написать рецензию, — отмечает студент в своих заметках. — Разумеется, как всякий новичок, я принял его как должное, т. е. не ругался с преподавателем, не употреблял тяжёлых предметов, не говорил, что у меня сломалась авторучка, или что я потерял очки, или что умею писать ещё не все буквы алфавита, т. е. не пустил в ход ни одного из постулатов элементарной защиты, о чём сейчас очень и сожалею» [20, 53–54].

Далее, взвесив все минусы последующей работы, Гаврилин приходит к умозаключению, что любые попытки организации семинара по критике необходимо пресекать, причём на уровне дирекции. «Таково моё мнение, — констатирует автор. — И если дирекция не считает нужным с ним считаться, тем хуже для неё, так как я в этом случае буду иметь удовольствие считать её виноватой» [20, 54].

Но шутки шутками, а дипломное исследование никто не отменял. В конце четвёртого курса Гаврилин стал задумываться о теме — выбрал в итоге давно любимые песни. В заголовке значилось: «О народно-интонационных истоках песенного творчества В. П. Соловьёва-Седого». Работа создавалась практически самостоятельно (Ф. А. Рубцов нечасто занимался со студентами). Естественно, Гаврилин писал в основном по ночам — времени было мало. «И вдруг выясняется, — вспоминает Наталия Евгеньевна, — что диплом нужно предоставить в машинописном варианте: 54 страницы, исписанные его мельчайшим почерком, да ещё сколько нотных примеров, которые нужно будет вставить в текст! Что делать? Отдавать машинистке — дорого. А я уже имела опыт печатания на машинке. Решено: печатать буду я^[78]. На следующий день недалеко от своей работы беру напрокат «Башкирию», огромную и тяжёлую, приношу домой и начинаю перепечатывать диплом, но почему-то в одном экземпляре. Почему? Так до сих пор и не понимаю. Вот поэтому у нас дома и нет напечатанного экземпляра, а тот, который был сдан в консерваторию, как выяснилось позже, пропал. И только недавно, разбирая архив Валерия, я обнаружила рукописный экземпляр диплома» [21, 69].

Анализом музыки Соловьёва-Седого Гаврилин занимался серьёзно и увлечённо, сделал ряд значимых для музыковедческой науки выводов. Например, о неразрывной взаимосвязи городской и крестьянской песенности, об уникальном стиле Мастера, об импровизационности его мелодики^[79]. Казалось бы, всё шло хорошо, однако на защите едва не случилась катастрофа.

Большинство членов комиссии хотели поставить Гаврилину «двойку»: диплом не понравился. Научный руководитель, конечно, мог бы заступиться за своего

студента, однако он на защиту не пришёл. «И вдруг — страстное выступление музыковеда А. А. Пэна (Чернова) [80], доказывающее, что диплом Гаврилина — это блистательная работа и что он заслуживает отличной оценки. Видимо, доводы были столь убедительны, что за диплом поставили «отлично». Что творилось с автором работы на её защите — можно себе представить. Валерий пришёл домой возбуждённый и радовался не столько тому, что поставили «пять», сколько тому, какой Александр Абрамович человек! «Как он меня защищал!» [21, 70].

Итак, несмотря на форс-мажорные обстоятельства, защита состоялась, учёба завершилась. В чём же был смысл пребывания на музыковедческом отделении? Вопрос, казалось бы, странный. Конечно, в обретении профессии, а значит — возможности работать и зарабатывать. И ещё — в получении диплома, определённого статуса, права на дальнейшую научную работу...

Всё перечисленное, безусловно, важно, но не первостепенно. Главное, что получил Гаврилин, — это ответ на вопрос: *каким именно должен быть его индивидуальный композиторский стиль!*

Обнаружению искомого ответа способствовали самые разные факторы: и изучение исследований учёных-фольклористов, и работа над дипломом по творчеству Соловьёва-Седого, и дальнейшие занятия сочинением... Но прежде всего — экспедиции, собирание песен и «возвращение к себе». «С четырнадцати лет я жил в Ленинграде, занимался классической музыкой <... >, — рассказывает Гаврилин. — Деревня каким-то образом отодвинулась от меня, и то, что я там слышал, тоже как-то ушло под наплывом новых музыкальных впечатлений. И вот когда я начал ездить в фольклорные экспедиции, самой большой радостью и неожиданностью для меня было то, что я вернулся в

детство. И то, что вспомнилось из «музыки детства», было даже больше того, что довелось услышать. Хотя за время этих консерваторских поездок я много музыки записал. Но самым главным было не столько слышать, сколько видеть, кто поёт и как поёт. Вот тут-то секрет музыки и таится» [19, 195].

Завершая разговор о поиске индивидуальности, иными словами — «о возвращении домой», отметим только, что главный путь был вымощен песнями. Не оркестровые инструменты и не рояль, а именно человеческий голос помог найти единственно верную тропу.

А теперь предоставим слово самому Валерию Гаврилину. Есть у него очерк консерваторского периода — о музыке и о самых сокровенных композиторских переживаниях. Не будем сокращать этот замечательный текст: давайте прочитаем полностью.

«КАК ПИСАТЬ?

(Ему больно, нам смешно, мы грозим ему.)

Каждый молодой композитор переживает мучительнейший период в творчестве. Период этот проходит долго и нудно. Он изматывает воображение, вызывает глубокую тоску, разочарование, и молодой композитор, в голове которого роятся сражающиеся мысли, днём и ночью тянущие и царапающие его душу, наконец с горечью замечает, что он, кажется, зарапортовывается и начинает тихо-тихо садиться в галошу.

Период этот наступает тогда, когда пройдена и освоена практически техническая школа сочинения, когда умение стало необходимой и непреходящей частью работы над сочинением музыки, когда оно вошло в кровь и когда композитор может на этом вот фундаменте крепко начать строить себя.

В это время молодой композитор может уже слегка проф-пижонить — слиговывать белую ноту с восьмушкой, превращать квадрат в параллелепипед и трапецию, вдруг что-то тонко упростить или тонко утолстить и т. д.

И тогда наступает исторический период. Высоко взмётывается знамя поисков, на котором начертаны два слова — «как писать?».

Ни в какие времена и эпохи искусство не шло по столь бесчисленным путям-дорогам, как в наше время и в нашу эпоху. Никогда борьба не была столь жестокой, как сейчас, никогда враги в искусстве не были столь непримиримы, как сейчас. Никогда не было искусство изрезано таким количеством течений, засижено таким количеством точек зрения, как сейчас. Ни у одного компаса не хватит фантазии, чтобы показать даже малую толику направлений в мировом искусстве.

И представьте себе молодого композитора, попавшего в этот лес и заблудившегося в музыке. Он не теряет надежду выбраться на свет божий и отыскивает дорогу по звёздам. Он устремляет свой взор к усеянному облаками небу современного искусства, сплошь утыканному стилями всех мастей. В его глазах рябит. Тут вышедшая из-за облака звезда привлекает его внимание, и ему кажется, что одна горит ярче других. Это — лаконизм. Композитор проникается к нему симпатией, он пытается встать с ним на дружескую ногу, забраться к нему в душу, раскусить, познать, почувствовать и т. д. У молодого творца от чрезмерных усилий мутится голова, и, глядя на звезду, он начинает слегка поташнивать отражённым светом.

Окрестный ландшафт становится очевидцем тоскливой и мокрой картины. Горизонт опускается на землю. Небо неимоверной тяжестью давит планету. Люди — непохожие и жалкие, с бессилием отчаяния взирают на всё приближающийся чёрный смертоносный

смерч. Ужас, оцепенение. Композитор сидит за роялем. Звуки льются из-под его пальцев и образуют громадную лужу.

Но тут появляется профессор Евлахов. Он чист и светел, и ясен, как день. Он подтирает лужу и ободряюще треплет юношу по затылку. «Лаконизм, лаконизм... — говорит он ласково и задумчиво с нежной снисходительностью и тёплой грустью, заглядывая в глаза юноше, — а ведь и попеть хочется? Дайте что-нибудь широкое, свежее...»

Ландшафт меняется. Мы в парикмахерской. На столиках духи, пудра, вата, квасцы. В зеркале перед столом мастера — широкое лицо произведения. «Освежите», — просит оно. Творец принимается за работу. Он неопытен, но смел. В его руках бритва. Несколько решительных взмахов — и на пол, под ноги валятся срезанные вместе с бородой и бакенбардами розовые щёки. Ещё несколько минут — и урод с содранной кожей и вывороченной скулой, — урод, от боли при неслыханном насилии потерявший все свои чувства и рассудок, — появляется на свет божий.

Все потрясены леденящим душу садизмом. Общество, союзы, народы, континенты, миры — шлют проклятия рассудку творцов, отнимающих у музыки разум.

«Кажется, опять я дал маху, — думает юный гений. — Придётся поискать в другом месте». Его взгляд снова устремляется к небу. Сейчас оно праздничное и весёлое.

Голубой шёлк воздуха пенился и кипел, обдаваемый озорными волнами искрящегося под солнцем ветра. Кругом ни дымки, ни тени. Только ровный тёплый свет, прорезываемый ледяными струйками чистейших гармоний, тихонько играл сам собою, то подёргиваясь веками нежной ряби, в милой своей беззащитной

прелести, то выпрямляясь стройно, окрашиваемый звуками чудных труб и флейт.

Во всей этой прелести там и сям витали и фланировали прекрасные мужи музыкальной науки. Вот в лёгком облаке пронёсся Феодосий Антонович Рубцов, с протяжным голосом и свадебной улыбкой. Ветер раздувал копну благородных вороных волос. «Вот это то, что мне нужно», — подумал молодой композитор. «Русь, именно Русь, Русь-тройка. Об этом надо сказать. Русь с её плясками, которых так много, которых мало кто видел, мало кто слышал, с её необыкновенными песнями, Русь с музыкой, созданной в интереснейших формах, которых никто ещё не уловил и не оплодотворил своим искусством, Русь с мелодикой, две трети которой мало кому известны. Русь с новым русским человеком, Русь с его новыми делами, с другой жизнью — но всё же Русь! Именно про это, про новое русское, по-русски, по-новому надо писать. Так надо писать».

Он поднял глаза, чтобы ещё раз взглянуть на славного учёного, но только лёгкая тень от облака, уносившего русс-наркультуртрегера, скользнула по его лицу. Перед ним стояла эпоха» [20, 40–43].

Очерк 8

СЛОВО О ТВОРЧЕСКОМ КРЕДО

После окончания консерватории в жизни Валерия Гаврилина наметился крутой поворот: по распределению его направляли в Киргизию, в музыкальное училище города Ош. «К этому времени я уже нащупал свою дорогу, свой путь в музыке, — рассказывает Гаврилин в одном из интервью. — Из меня стало выплёскиваться то, что во мне бродило, но до поры до времени было неопределённым и не находило выхода. Словом, кризисный момент уже оставался позади. Но даже если это было так, диплом-то мне выдадут музыковеда, а не композитора! Да и киргизский город Ош уже выплывает на горизонте» [19, 349].

Новость о Киргизии вызвала в семье Гаврилиных переполох: Наталия Евгеньевна ехать категорически отказалась — маленький ребёнок не перенесёт резкую смену климата. А это означало, что Гаврилину нужно поменять место жительства одному и ждать, когда сын подрастёт и семья воссоединится. В общем, накануне государственных экзаменов атмосфера в доме Валерия Александровича была накалённой.

Помощь пришла неожиданно.

С. Я. Требелёва, понимая, что Гаврилину никак нельзя покидать культурную столицу, пошла к О. А. Евлахову с разговором об аспирантуре. Наверняка беседа была не из лёгких, ведь автор песен на стихи Гейне не имел композиторского диплома.

И вдруг Гаврилиным звонит Орест Александрович (трубку взяла Наталия Евгеньевна): «Наташа, как вы отнесётесь к тому, что мы рекомендуем Валерия в аспирантуру по композиции? Сможет он сдать государственные экзамены и за музыковедение, и за

композицию, и в аспирантуру?» Я ответила вопросом на вопрос: «А что же у него пойдёт как диплом по композиции?» В ответ услышала: «Немецкая тетрадь» (?!). От сердца отлегло. «Конечно, сможет» [21, 70].

Видимо, отношение Евлахова к «Тетради» со временем поменялось на диаметрально противоположное. Как бы там ни было, у Гаврилина появилась возможность остаться с семьёй. Естественно, известие о том, что предстоит в один присест сдать множество экзаменов, его не обрадовало, скорее — испугало. Но колесо уже закрутилось: приходилось готовиться днём и ночью. Шутка ли — экстерном закончить композиторский факультет Ленинградской консерватории! Тем не менее экзамены были сданы на «отлично», и в шкафу Гаврилина появилось два диплома — композиторский и музыковедческий.

Чуть позже — ещё один успех: поступление в аспирантуру. И снова экзамены сданы на «пятёрки»^[81], а это особенно приятно, поскольку в комиссии сидел сам Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

В доме Гаврилиных наступил праздник: решено было пойти в ресторан «Нева» на Невском. «Было у нас пять рублей. Мы заказали бутылку «Цинандали» и по эскалопу — на это наших «капиталов» хватило. Настроение было прекрасное», — вспоминает Наталия Евгеньевна [21, 71].

В те дни её супругу предстояло сделать ещё один серьёзный выбор — к кому пойти учиться в аспирантуру. Была возможность записаться к Шостаковичу: любой начинающий композитор счёл бы это за великую удачу, но Гаврилин подал заявление к Евлахову, чем вызвал в консерватории большой скандал.

Наталия Евгеньевна недоумевала: «Не понимая, почему он сделал такой выбор, я спросила его об этом. И услышала в ответ: «Вот ты могла бы свои работы показывать Карлу Марксу? [Для меня как историка тогда

высший авторитет.] А потом, Орест для меня столько сделал, чтобы я остался в Ленинграде, — неудобно!».

В одном из интервью Валерий Александрович признавался: «Почему же всё-таки я пошёл учиться не к нему, а к Оресту Александровичу Евлахову? Да потому что испугался, наверное. Это я сейчас хорошо понимаю. А тогда...» [19, 379].

Вероятно, причин всё-таки было несколько. Г. Г. Белов, обучающийся в аспирантуре у Шостаковича, рассказывал, что Евлахов специально срочно организовал экзаменационную комиссию, чтобы Гаврилин получил композиторский диплом и кафедра смогла рекомендовать его в аспирантуру именно к Дмитрию Дмитриевичу. А потому Орест Александрович, вероятно, не одобрил выбор своего ученика.

В разговоре с Геннадием Беловым Гаврилин более откровенно обозначил свои мотивы: «Вряд ли он всегда сможет к точно намеченной дате приезда Дмитрия Дмитриевича (из Москвы в Ленинград для занятий с аспирантами) написать какое-то обязательное число страниц. Для него, Гаврилина, говорил он, процесс сочинения музыки очень непредсказуем, и придерживаться такого регламента, что раз в месяц (а то и два раза) нужно отчитаться демонстрацией какой-то музыки, для него неприемлемо. А Орест Александрович уже знает об этом, и ему, Гаврилину, общаться с ним творчески будет проще.

Я думаю, что другой причиной, — отмечает Белов, — о которой мой друг умолчал, стало то, что к этому времени уже вполне сформировались его оригинальные творческие установки, а они в чём-то противоречили школе Шостаковича. Автор «Русской тетради» представлял себе иные горизонты своего творчества и, боготворя Дмитрия Дмитриевича, боялся его разочаровать» [45, 84].

Так или иначе, Гаврилин остался в классе у Евлахова, и учёба поплыла дальше. С сентября 1964 года он стал преподавать композицию и музыкально-теоретические дисциплины в училище при Ленинградской консерватории — это было его первое официальное место работы.

Композицию Гаврилин вёл до 1973 года. У него было девять учеников, двое стали членами Союза композиторов.

В числе студентов Валерия Александровича — Николай Лебедев и Александр Михайлов, Геннадий Чесноков и Сергей Быковский, Ян Островский и Арнольд Неволович... Судьбы их сложились по-разному. Лебедев работал в Москве, а в 2000 году скоропостижно скончался, рано ушёл из жизни Быковский (Гаврилин был на его панихиде в 1998 году). Михайлов уехал в Софию, Островский отбыл в Израиль. Чесноков остался работать в Петербурге, а Неволович переехал оттуда в 1997 году в Любек.

Каким был их Учитель? Пусть студенты расскажут сами.

«Его у нас в училище все обожали — смотрели на него буквально как на святого. А тут вдруг — идёт этот святой по коридору и что-то жуёт: он всегда что-то жевал на ходу, даже поесть было некогда. А потом как засядет в класс, так до самого вечера. Мы все недоумевали: зачем этому гению на нас своё драгоценное время тратить? И при этом скромнейший был человек, даже представить себе трудно.

Тогда его у нас много исполняли — в студенческих программах», — рассказывает В. П. Александрова [42, 157].

Н. С. Лебедев озаглавил свои воспоминания «Талант его был поистине заразительным»: «Впервые я увидел Валерия Александровича на премьере его вокального цикла «Немецкая тетрадь» в зале Ленинградского Союза

композиторов. Гаврилинская «Немецкая тетрадь» выделялась большим своеобразием и яркостью, что позволило некоторым назвать его вторым Свиридовым. Выглядел тогда Валерий Александрович очень романтично: удлинённые волосы, кутал шею шарфом, как Антон Веберн в военное лихолетье.

Преподавателем Гаврилин был, в силу своей чрезвычайной одарённости, замечательным. Всё в нём излучало талант. Щедро импровизируя, он мог превратить жалкий эскиз в великолепный материал для сочинения. Это очень развивало фантазию учеников, ведь обычно творческий полёт тормозится отсутствием мастерства. Он умел передать часть энергии, и это было очень ощутимо: после общения с *ним* работалось как-то яростно, появлялась одержимость, нечто вроде творческого фанатизма.

Надо сказать, что Валерий Александрович очень строго относился к своим ученикам (тем, разумеется, кто хотел учиться и преуспеть). Им была создана своего рода потогонная система, которая позволяла ученику максимально мобилизоваться. Работать надо было, по требованию Валерия Александровича, всё свободное время, исключая короткий сон, причём сон мыслился по Джеку Лондону, то есть 4 часа в сутки» [45, 157–158].

А. Н. Михайлов вспоминал: «Я в то время занимался в классе Геннадия Григорьевича Белова и до сих пор помню, как он познакомил нас с только что вышедшей «Русской тетрадью» Гаврилина. Впечатление было ошеломляющее. <...> На одном из уроков Белов, совершенно неожиданно для меня, сообщил, что уходит преподавать в консерваторию и хочет представить меня Гаврилину, чтобы я продолжал обучение в его классе.

С волнением я начал играть свою музыку Валерию Александровичу. <...> Мне повезло. [Он] взял меня в свой класс.

Надо сразу сказать, что Гаврилин обладал редким трудолюбием, чего требовал и от своих учеников (я, будучи в Доме творчества композиторов в Репино [иногда Гаврилин приглашал своих студентов туда на урок], был свидетелем его непрерывной 15—16-часовой работы в день, причём иногда работа длилась часами над одним или несколькими тактами).

Наш классный час скорее был похож на коллегиальную встречу, на которой более опытный наставник делится своими соображениями и музыкальными впечатлениями со своими юными коллегами и стремится привить им любовь и веру в дело, которым они занимаются. Обычно на уроке присутствовал весь класс, и каждый имел право голоса.

Урок, как правило, продолжался без учёта времени и пространства, потому что неуёмная фантазия Валерия Александровича уносила нас от страниц неумелой ученической партитуры к высотам гения Шуберта, горячо любимого Гаврилиным, музыку которого, как и многих других композиторов, мой учитель помнил наизусть и играл великолепно, к поэзии Гейне, к философии Ницше и другим высотам духовного совершенства человечества. После уроков, обыкновенно всем классом, мы провожали Учителя домой.

Незабываемыми остаются беседы и прогулки вдоль Финского залива, долгие разговоры о том, какова роль музыки в жизни, её связях с философией, театром, кино и, естественно, о проблемах современной композиторской техники, которой Гаврилин владел в совершенстве.

Основой педагогической системы Гаврилина была опора на жанровость и исконно русские истоки, в частности на народную песню. Валерий Александрович хорошо знал и постоянно изучал русский (да и не только русский) фольклор. Эту любовь и знания он и пытался передать своим ученикам.

Уроки Гаврилина всегда были полны неожиданностей. Иногда он давал нам задание прямо на уроке написать обработку любимейшей русской песни, иногда мы анализировали классику, в частности, помню разбор сонат Гайдна — композитора, технику которого он высоко ценил, иногда мы просто работали над своими сочинениями. Он был всесторонне эрудированным человеком и заставлял нас знакомиться не только с музыкальной культурой, но и с другими видами искусств: живописью, театром и др.

Будучи по натуре обаятельным, скромным и очень деликатным человеком, Валерий Александрович никогда не навязывал никому своего мнения — он обычно говорил о музыкальной грамотности и профессионализме, которого он добивался и от нас, своих учеников.

Три года, которые я провёл в классе Гаврилина, пролетели незаметно. Я поступил в консерваторию, но ещё много лет, уже живя за пределами России, я, приезжая в Петербург, показывал ему свои новые сочинения и внимательно вслушивался в замечания и советы своего мудрого, доброго, гениального Учителя» [45, 171-173].

А вот что пишет А. А. Неволович: «В. А. Гаврилин был для меня всё это время непререкаемым авторитетом, настоящим кумиром. Не встретить я тогда Гаврилина, просто не состоялся бы как композитор.

Если кто-нибудь из учеников приносил ему нечто в авангардной манере, Валерий Александрович говорил, как правило, что в этом мало что понимает и ему это неинтересно. Как-то Клава Бахарева принесла на урок вокальную композицию в додекафонной манере, где партия одного голоса была записана в диапазоне от большой октавы до третьей. Гаврилин, как обычно сидевший с «беломориной» в зубах, без тени улыбки произнёс: «Клава, так сказать, где вы такое видели?» Та

резко отпарировала: «У Шопенхауза». Мы еле сдерживались от душившего нас смеха, а Валерий Александрович, сохранявший абсолютную невозмутимость, в ответ спросил: «Это что, нечто среднее между Шопеном и бароном Мюнхаузеном?» Тогда уже все засмеялись. Имелся в виду, естественно, Штокхаузен.

Все ученики относились к нему с величайшим пиететом. Однако Валерий Александрович неоднократно повторял, что он плохой педагог.

В начале учебного года я договаривался с ним о расписании занятий и спросил его, можно ли приходить после обеда. На что он лукаво так заметил: «А что, Алик, вы так любите обедать?» После этого я действительно перестал обедать, восприняв это вполне буквально: композитор должен быть сыт искусством.

Я показывал Валерию Александровичу композицию для виолончели с фортепиано, и обнаружилось, что у меня в партии виолончели нота *си* контроктавы (как известно, нижняя струна у виолончели *до* большой октавы). «Как это вы думаете исполнять?» — спросил Гаврилин. Я не растерялся и ответил, что можно спустить на полтона. «Спускать будете в другой раз и в другом месте», — была гаврилинская реакция.

Однажды в белые ночи мы с Валерием Александровичем бродили по ночному городу. Глядя на редко освещённые окна, он сказал мне тогда: «Вы знаете, я подметил, что всегда ночью хоть одно окно в доме да светится». Я с тех пор тоже обращаю на это внимание.

Как-то Валерий Александрович давал Серёже Быковскому очередное задание — написать инструментальную пьесу в определённом жанре. Серёжа спросил: «А в каком стиле?» Валерий Александрович совершенно невозмутимо ответил: «Можете в стиле Рамо, а можете в стиле дерьмо».

Однажды я пожаловался Гаврилину, что не хватает времени, ничего не успеваю. На что он спокойно и мудро произнёс: «Вы знаете, Алик, больше времени, чем сейчас, у вас не будет никогда». Я эту фразу очень часто вспоминаю, и в годы моего преподавания, в ответ на жалобы учеников на нехватку времени, повторял эти слова Учителя» [45, 164–168].

Методических работ и учебных программ Гаврилин не оставил. Композитор завещал грядущим поколениям нечто гораздо более значимое — в своих заметках и интервью он щедро поделился сокровенными, в долгих поисках выстраданными мыслями о предназначении и смысле искусства, о роли творца, о том, какой именно должна быть музыка, необходимая слушателю. Поэтому, перелистывая страницы гаврилиных очерков, мы словно попадаем к нему в дом, а он, как гостеприимный хозяин, водит нас по комнатам и показывает самые ценные картины, самые любимые книги, наиболее дорогие фотографии, запечатлевшие сюжеты прошлого. На одном снимке — лунный свет и липы, голубые свечи. На другом — девица с алой лентой сидит у окна, а за окном — зелен сад, соловьи да сладки яблочки. На третьем — белы снега в поле лежат печальные.

Ключевые образы, судьбы и переживания главных героев Гаврилин извлёк из тайников памяти, из далёкой деревенской бытности. Затем оживил на страницах действ и циклов, наделил каждого своей интонацией. А в литературном жанре обозначил основополагающие принципы своего творчества, иными словами — композиторского кредо. Оно вполне сложилось уже в годы аспирантуры, поэтому в работе с учениками Гаврилин руководствовался чёткими установками: в свои 25 лет он был состоявшимся учёным и композитором.

Сегодня поражает непреходящая актуальность суждений, высказанных Валерием Александровичем. Казалось бы, страна была иной, и люди думали и

действовали иначе, но проецируя некоторые умозаключения Гаврилина на наше время, становится очевидным: наиболее острые проблемы мы умудрились не только сохранить, но и приумножить.

Например, проблема принципиального (а порой воинствующего) отторжения серьёзной музыки слушателями самых разных статусов и возрастов в пользу легковесных эстрадных композиций. «Часто от людей музыкально неразвитых, — отмечает Гаврилин, — приходится слышать вопрос: «Зачем это нужно?» То есть зачем нужна симфония, опера<...>, где всё так сложно, непонятно, тогда как есть песни, танцы и т. п., где всё просто и понятно и чувств разных выражено много. Вопрос, конечно, наивный. Всё равно что отрицать необходимость моря на том основании, что подле дома течёт ручей. Конечно, море складывается из бесчисленного множества ручьёв, но если убрать море — исчезнут и ручьи. В доме каждого верующего был свой иконостас, но ведь был и Софийский собор в Киеве» [19, 83-84].

И ещё: «Нередко приходится слышать сердитое-серди-тое: «Я не понимаю этой музыки!» Любопытно: никто ведь не жалуется, что не понимает, скажем, высшей математики, или не понимает, как надо со вкусом одеваться, обставить комнату, или что не понимает даже толком в еде. Не понимает, и ладно. Но все почти обязательно пожалуются, если не поймут произведения искусства. Это задевает людей, это им обидно» [19, 114].

Вероятно, профессиональные композиторы (не эстрадники-конъюнктурщики и не зазывалы-продюсеры, а творцы серьёзной музыки) могут подойти к вопросу с интеллигентским высокомерием: мы — элита, создаём свои сочинения для себя и себе подобных, словом, для тех, кто способен их понять. А если вы приучены с

детства к двум притокам, трём прихлопам — ищите сами пути исцеления своей недоразвитости.

Отметим попутно, что нынешняя «большая» музыка существует в основном (а порой и сугубо) элитарно. Процесс, запущенный авангардистами в прошлом веке, усилился до состояния максимального отчуждения профессионального автора от простого (музыкально неискущённого) слушателя. Первый ныне оснащён всеми видами накопленных за столетия техник, у него в арсенале масса средств выразительности, он «поверил алгеброй» не только гармонию, но и фактуру, и мелодию, и сам художественный образ. А так называемый «широкий зритель» ушёл на танцпол, в кино, на стадион, где выступают популярные коллективы. Надел наушники с любимой песней и спокойно прошёл мимо консерватории.

«Наблюдаются две противоположные, но одинаково неприемлемые тенденции, — отмечает Гаврилин, — одна — коммерческая, в области песни, другая — сугубо некоммерческая, в других жанрах, серьёзных, малопопулярных. Коммерческая песня, стёртая до примитива, бездуховная, безликая, всегда доделывается аранжировщиками и приносит доходы лишь авторам, бойко идёт в ход.

Некоммерческая музыка — это несчастное дитя нашего музыкально-профессионального обучения. Иногда пятнадцать лет человек обучается в специализированных музыкальных учебных заведениях, <...> вдали от насущных требований жизни, приучаясь к абстрактному музыкальному мышлению, когда не видит никого, кроме музыкантов, не зная людей, не умея с ними ни поговорить, ни их понять. Покинув учебное заведение, такой автор в полной растерянности сталкивается с жизнью — всё ему кажется хаосом, всё непонятно: для кого писать, кто будет слушать?» [19, 114-115].

То же, кстати, Гаврилин говорил и о музыковедах: «Кого готовят консерватории — совершенно неясно. Люди, на пятом году обучения тихо-мирно исследующие, например, форму рондо у Моцарта, сплошь и рядом выходят из консерватории мало осведомлёнными о перипетиях музыкальной жизни нашей повседневности, плохо представляющими себе общественную цель своей работы. Единственное, что им ясно, это что музыка прекрасна, а публика сера. Что они, возможно, должны написать диссертацию и работать в музучилище, где у них, возможно, будут хорошие ученики, которых они приготовят в вуз и которые, возможно, в свою очередь напишут о рондо у Моцарта, окончат консерваторию и, возможно, поедут работать в музучилище, где у них... и т. д., так сказать, производство для производства, простое воспроизводство. А где же творческая «прибавочная стоимость»?» [19, 37].

И здесь, увы, тоже мало что поменялось.

Разумеется, любой творец, будь то композитор, музыковед, писатель, поэт, актёр, замышляя большое плавание, сталкивается с существенным вопросом: чем я могу быть интересен публике? Отнюдь не каждый отважится обнажить душу, искренне поведать о глубоко сокровенном, единственно значимом. А в серьёзной музыке это нынче и не принято: композитор вряд ли станет писать о своём личном отношении к войне, он, скорее, расскажет о войне вообще. В его сочинениях едва ли найдётся место выражению непосредственных чувств, но он, возможно, обратится к теме любви в её философском аспекте.

Гаврилин по этому поводу заметил: «Вообще каждый художник выражает свои чувства. За неимением таковых он выражает свои мысли» [20, 96]. И ещё: «Ум — сформулированные знания жизни, перенятые от других. Сердце — несформулированные открытия» [20, 102].

Умозрительное восприятие общечеловеческих тем вызывало у автора «Военных писем» самое резкое отторжение: настоящий художник не может и не должен дистанцироваться от главных проблем и ценностей, спрятавшись за ширму абстрактных теорий, заслонившись сверхсложной техникой композиции.

«Возможно, что в сочинениях Пендерецкого, — отмечал Гаврилин по поводу музыки известного польского авангардиста, — вполне выразительно показаны ужасы войны^[82]. Но ужасы эти — ужасы вообще, они оторваны от человека, от человеческой памяти. В этих сочинениях **никогда** нет начала, из которого делалось бы ясным, что теряют люди, **что** разрушается навеки, и даже того — **кто** теряет. Эти звучания — иллюстрация, сделанная от имени **никого**, изображающая то, что никто не увидит и не почувствует, а потому не трогает сердца, а только поражает воображение как нечто до невероятной степени чужое, не свойственное человеческой памяти.

А между тем смерть страшна лишь потому, что страшны именно понятные, доступные сознанию вещи, которые страшат нас, и — в первую очередь — неизвестность, затем потеря всего, что имеешь, видишь, можешь трогать и т. д., разлука с дорогими людьми, бессилие...

...Мать или невесту ведут насиловать
— а вы бессильны
...Ребёнка вашего бьют, гонят в тюрьму
— а вы бессильны
... Голодная смерть
— а вы бессильны

В сочинениях Пендерецкого нет выражения ПОТЕРИ, потому нет трагедии» [20, 136–137].

В современной ситуации, когда творцы «большой» музыки, всецело увлекшись «игрой в бисер», затворились в своих кабинетах, а массовая песня двинулась по пути дальнейшей коммерциализации, никто уже и не говорит о необходимости сближения двух тенденций: композиторы продолжают усложнять почерк, а так называемая «широкая публика» отказывается его понимать.

Валерий Гаврилин решал вопрос иначе: «У меня очень широкий круг слушателей, с которыми я связан запросто. Я вырос в деревне, где и сейчас живут тёти Лиды, тёти Мани, дяди Вани, награждавшие меня шлепками за всякие проказы. Выучился и остался жить в городе, где появились новые знакомые. Мои деревенские, рабочие ребята с Адмиралтейского, курсанты Академии им. Можайского, актёры, инженеры, дворники и бригада могильщиков с Красненького кладбища — все помогают мне жить и быть человеком. Они делают важные дела, без которых нам было бы трудно, а иногда и просто невозможно. И я, как музыкант, хотел бы отплатить им за это своим делом. Делом всех нас, музыкантов. Но чем дальше, тем больше убеждаюсь я в том, что оплата эта зачастую не принимается. И я подумал, что либо то, чем занимаемся мы — музыканты, — не плата, либо мы плохо её преподносим» [19, 33].

Гаврилин очень тяжело переживал не востребованность академической музыки, неоднократно высказывал мысль о том, что «добро начинается лишь тогда, когда <творец> начинает ощущать себя частицей своего народа» [19, 200]. И если люди нетворческих профессий кормят, одевают и обувают художников — представителей спокойного кабинетного труда, то те обязаны отдать взамен своё искусство, доступное любому: «Ведь задача композиторов в том и состоит, чтобы выражать свои

мысли понятно, понятно как можно большему количеству людей. Когда говорится о самом главном, о насущном, о том, что близко каждому, — это не может быть непонятным» [19, 187].

Подобным рассуждениям Валерий Александрович посвятил многие страницы своих заметок, постоянно говорил об этом в интервью: «Нельзя эстетствовать, нельзя бежать в технические системы и экспериментировать до бесконечности. <...> В слушателя надо верить. Наша задача — всеми средствами помочь ему <...> Самое главное — говорить ясно. А как ты это будешь делать — это твоё дело. <...> Я исхожу из того, что искусство — способ общения, способ передачи чувств. Если ты ничего не передал — значит, искусство не состоялось <...> Прекрасное рождается только из необходимого, а необходимое сейчас — заинтересовать как можно больше людей нашей работой» [19; 34, 39, 99, 181].

И ещё о том же — иносказательно: «Говорили о средствах выразительности. Все говорили о мажоре, о миноре, о додекафонии, о тонике «из-за кулис» или, быть может, «из-под колосников». Но никто не вспомнил слов Пушкина: «Всякая настоящая поэзия должна быть глуповата» [20, 83].

И вот будущий автор «Вечерка» и «Трёх песен Офелии» избирает своим девизом «скупость средств, богатство музыки» [20, 17]. Немаловажно, что знаковый для своего творчества тезис Гаврилин выводит ещё в годы учения в десятилетке, а затем многократно дополняет и расшифровывает.

«Скупость» в данном случае, конечно, не упрощенчество. Речь идёт, прежде всего, о строжайшем отборе приёмов и способов донесения до слушателя авторской мысли. А последняя должна быть чиста, доходчива и, главное, — близка. Тогда публика пойдёт в

концертные залы^[83], воспримет и полюбит «большие» композиторские творения.

На страницах своих заметок Гаврилин выводит два тесно связанных между собой пути приобщения широкой публики к серьёзным сочинениям: фольклор и театр. Причём двигаться, по мысли автора, нужно «через слово, через действие. <...> Мы должны перенять опыт наших лучших театров в умении быть интересными» [19, 34–35].

Исходя из этого, естественно было бы предположить, что композитор, наделённый ярким театральным мышлением, захочет посвятить себя балету и опере. Но ни тот ни другой жанр не был Гаврилину по-настоящему близок. К балетному искусству его приобщили А. Белинский и В. Васильев. Что касается оперы — здесь дело обстояло гораздо сложнее: автор знаменитых действ не признавал самой условности жанра. В частности, не любил манеру пения «на зевке», предпочитая ей более естественную — приближенную к человеческой речи: «Мне очень не нравится манера такого как бы бельканто, которое на самом деле не бельканто совсем, и когда вокалист поёт, то смотреть иногда даже неприятно. Я знаю, что начинающие слушатели просто смеются, как только появляются вокалисты на эстраде и начинают извлекать «белькантовые» звуки. И вот мне захотелось в моём творчестве от этого избавиться, найти какую-то золотую середину, чтобы пение было красивое, но по возможности не бельканто. <...> Для моих песен нужен такой голос, который по характеру и тембру близок разговорному» [19; 117–118, 168].

Об оперных штампах Гаврилин высказывался сугубо иронично и, вероятно, сам смеялся, когда писал эти строки: «Я умираю», — пропела героиня. «Какое счастье», — подумали все. Лишь герой опечалился. Но он всегда был лицемером. <...> Я встретил Вас (опера)...

на поворот круга прозвучала волнующая музыка... Герои удалились в кулисы, и о том, что они там чувствуют, рассказал симфонический антракт» [20; 39, 105].

По убеждению композитора, «КПД машины оперы очень низок, и сама машина очень сложна и украшена нелепо, вызывая в памяти виды старинных автомобилей» [20, 207]. И в целом — оперный жанр нуждается в тотальной переработке: «Необходимо искать новую оперную форму, изучая пример драматических театров, отказываясь от архаичности как в драматургии, так и в художественном решении, в музыкальном языке. Я, например, не люблю речитатива в опере. Я за ансамбль певцов на хорошем оркестровом фоне и за то, чтоб в оперном театре так же «горел воздух», как в лучших нынешних драматических. Чтобы оперный театр был **общественно** интересен, а не становился музейной редкостью» [19; 44]^[84].

Создание оперы было одним из главных стремлений Мастера: «Со времени окончания консерватории главной целью своей работы я поставил сочинить оперу, причём такую, чтобы была она совершенно самостоятельной по музыке, по драматургии, независима от моды и в то же время нравилась бы всем: много знающим профессионалам и неопытному слушателю» [19, 100].

Он оставил целый ряд нереализованных замыслов, о которых речь ещё впереди. Этот длинный список способен опечалить любого ценителя творчества Гаврилина, поскольку многие произведения были сочинены, но по тем или иным причинам не записаны. «Мой жанр — видимо, опера! — восклицает композитор. — Я уже пытался работать в этом жанре — написал оперы по рассказам Михаила Зощенко, затем — по собственному либретто — «Симоновские ребята». А сейчас заканчиваю в клавире оперу по гоголевскому «Ревизору». Работать в этом жанре интересно и трудно. Почему? Потому что требуется большая и напряжённая

симфоническая подготовка, гармония вокала и оркестра» [19, 44].

Ни одной из названных опер не существует. Зато есть знаменитые вокальные циклы и действия, по сути, являющие собой новую форму вокально-театрального синтеза — индивидуальный гаврилинский проект. Например, циклы «Русская тетрадь», «Вечерок», «Вторая немецкая тетрадь», выходя за рамки жанра, приближаются к монооперам.

Что касается иных опусов, то их жанровое своеобразие зафиксировано уже в самих названиях: оратория-действие («Скоморохи»), хоровая симфония-действие («Перезвоны»). Разумеется, все заголовки и определения Гаврилину диктовала сама музыка: изначальной задачи написать опус в том или ином жанре не было: «Это, очевидно, специфика моей работы. <...> я не работаю в жанрах, я собираю музыку вокруг себя. Я никогда не знаю, в какой жанр она выльется. Мне важно где-то в воздухе уловить идею, и дальше я начинаю работать: как собака, буквально иду по следу, куда это меня приведёт. Иногда вот такая работа у меня продолжается по многу лет <...> А потом вдруг наступает какой-то момент — и появляется жанр. Но и жанры у меня какие-то необычные. Вот я называю: вокальный цикл, кантаты, симфонические поэмы или вокально-симфонические поэмы — это всё чисто условно, потому что я ни в один жанр точно не попадаю. <...> Я завишу от материала. Материал сам скажет, что это будет» [19; 170–171, 179].

Интуитивный композиторский поиск, «собрание музыки вокруг» привели к формированию новых жанровых синтезов. Оригинальное, каждый раз новое драматургическое решение было необходимо прежде всего для рельефного и максимально реалистичного показа трагических событий (поскольку большинство сочинений Гаврилина, безусловно, трагедии). И в этом

тоже проявилось его авторское кредо: «Не признаю никаких «измов», кроме одного — реализма, в котором, по-моему, есть всё: от простенькой бытовой детали до самой настоящей фантазмагии» [19, 201].

Скажет ли слушатель (профессионал или любитель), что гаврилинская музыка ему принципиально не близка потому, например, что он не понимает, какие темы в ней раскрываются? Есть ли в драматургии гаврилинских опер некое надуманное, противоестественное? Излишняя растянутость действия, искажённые ситуации, вывернутые, никому не ведомые переживания искусственно изобретённых персонажей? Думается, нет. Любой герой знаком и понятен — будь то страдающий от неразделённой любви романтик, или вдова солдата, продолжающая изо дня в день вчитываться в пожелтевшие страницы военных писем, или пожилая дама, поющая под звон часов песни давно ушедшей юности... Все персонажи театра Гаврилина живут среди нас, а значит, их поступки и чувства понятны и близки каждому. Равно как и темы — война, любовь, расставание, смерть — сюжеты, переживаемые всеми по-разному, но актуальные в любую эпоху. Именно поэтому можно с уверенностью сказать, что Гаврилин добился желаемой, намеченной ещё в ученические годы цели — обращаться со своим словом непосредственно к слушателю, быть понятным и нужным ему.

Он создал множество ярких фортепианных пьес, его перу принадлежат балеты и симфонические оперы. Но предпочтение отдавал всё-таки музыке со словом. Пришёл к ней не сразу (вспомним хотя бы консерваторскую историю о принципиальном нежелании писать что-то для голоса и о спасительном решении обратиться к стихам Гейне). Но почему же в итоге он выбрал вокальные жанры?

Сам Гаврилин выделял три причины: во-первых, в детстве слушал в основном народные песни и хорошо

запомнил их, во-вторых, считал вокальную музыку прародительницей всей музыки, а человеческий голос — первым носителем музыки: «Трудно представить, как бы сохранялось музыкальное искусство из века в век, если бы человек каждую минуту не имел наготове этот замечательный инструмент». И третья причина — «хотел, чтобы музыка была более доступна и понятна», поэтому обратился к поэтическому слову [19, 119].

Есть и ещё один фактор. Автор знаменитых циклов полагал, что вокальный жанр самый неразработанный. «В нём ведь в основном работают на «отходах». И здесь как нигде нужно обновление форм, «освежение» жанра. Для меня, — констатировал Гаврилин, — такое «освежение» возможно лишь благодаря фольклору» [19, 128].

Интересно также, что уход в сферу вокальной музыки был связан с отказом от симфонии. Автору «Русской тетради» было словно тесно в рамках сонатного канона. «Symf — царица музыки (Д. Шостакович).??? А кто царь? Кажется, нет. По-видимому, она вдовствующая порфириносица. Царь музыки — человеческий голос. Границы его невелики, но глубина его бесконечна, как сама история человека!»^[85] — пишет Гаврилин, дискутируя с Дмитрием Дмитриевичем, великим симфонистом, полагавшим, что в крупной форме дарование композитора раскрывается шире, полнее [20, 126]. Отсюда и его рекомендации молодым сочинителям — непременно начать работать над симфонией.

На страницах своих заметок автор «Немецких тетрадей» не раз возвращался к личности Шостаковича. Кстати, именно поэтому А. Тевосян назвал один из разделов книги о Гаврилине «Полемика с Шостаковичем длиною в жизнь». Действительно, такой художественный диалог был важным импульсом в творчестве Гаврилина (особенно в молодые годы),

заставлял его о многом размышлять — и прежде всего, конечно, об отношении к крупной форме. «Странные какие-то говорят вещи, — восклицает Гаврилин, — пишите больше, пишите крупнее — какая-то мания величия. Количество и крупнота помогут, мол, шире раскрыться. А я не хочу раскрываться, я не ворота. Я хочу быть лишь полезным, толковым и неназойливым, я не хочу скрипеть при каждом порыве ветра. Многие раскрываются так широко, что уже из них воняет и вокруг натекла ужасная лужа из болтовни и величавости, только неизвестно ради чего... Может быть, чтобы быть более полезным обществу, нужно вообще молчать. <...> Рассуждения о больших возможностях крупной формы мне странны — это рассуждения о возможности устройства кита и голубя — они разные, но и те, и те очень сложны. Отточенная мысль, точно познанное чувство как следствие имеют краткую форму выражения. Совершенство и краткость, совершенство и скупость средств — родственники» [20; 171-172, 318].

Разумеется, Гаврилин не боялся крупной формы, но он не мыслил её как традиционную структуру эпохи классицизма. Не желая быть рабом канона, для своих сочинений он создавал формы самобытные, обусловленные в первую очередь содержанием, тогда как слепое следование чьим бы то ни было заветам его ни в коей мере не привлекало. Уже после окончания консерватории он делает итоговый выбор, чётко расставляет приоритеты и впоследствии никогда им не изменяет: «Голос, человеческий голос. Он — царь всей музыки. Он всегда наготове, всегда с человеком. Меня привлекает его умение изображать любой инструмент. И вот как только появится хорошая певческая музыка, так появится и хорошая симфоническая» [19, 357].

Поэтому главную роль, вопреки новомодным тенденциям, Гаврилин отдаёт мелодии — ясной,

запоминающейся, напевной, без инструментальных скачков и изломов. И в этом он, как и Свиридов, продолжает великие традиции Чайковского, Мусоргского, Рахманинова...

О мелодическом начале Г. В. Свиридов писал: «Аккомпанемент может быть построен на одной гармонии, например До мажор <...>. Это как единый фон, т. е. одного цвета, например, золотого — в старых иконах <...>. На таком фоне должно быть нарисовано лицо сильной выразительности или, ещё лучше, Божественный лик. В музыке — это *мелодия*, символ души Божественной или Человеческой, подобно тому, как лицо — есть символ души. <...> Если музыка хочет выражать душу человеческую, её печаль и радость, её сокровенные устремления — она должна возвратиться к **мелодии**. Иного пути, кажется, нет» [39, 244-245].

Именно так создавал Гаврилин свои музыкальные фрески, и в том числе «Русскую тетрадь». В центре композиции — ясный женский лик, в нём художник высвечивает разные стороны: какие-то черты высветляет, иные порой уводит в тень. Меняются цветовые сочетания, ракурсы и акценты: от разудалого веселья, бурной радости — до отчаянной тоски, граничащей с полным самоотречением. Но неизменной остаётся ключевая тема — изображение страдающей женской души.

В этом сочинении — как ранее в «Немецкой тетради», только более масштабно — проявился ярко индивидуальный стиль Мастера. И если, в качестве исследовательского эксперимента, заново перелистать его литературное наследие, можно убедиться, что все эстетические воззрения (иными словами — творческое кредо) в «Русской тетради» раскрыты в полной мере. Речь идёт о доступности музыкального языка широкой публике, о театральной зримости художественных образов, о драматургии, приближенной по ряду

параметров к оперной (в данном случае — монооперной) и, наконец, — о претворении фольклорных жанров (частушки-страдания, причитания, лирической песни-баллады...).

Некоторым первым ценителям даже казалось, что Мастер цитирует фольклорные источники — слишком близка его музыка народной. На подобные домыслы Гаврилин отвечал: «Если у слушателей складывается впечатление о моей музыке как о народной, то это меня очень радует. Именно этого я и добиваюсь. Но стилизация здесь ни при чём. Стилизация означает имитацию, подражание какому-то стилю, в данном случае народной музыке. Я не подделываюсь, это мой родной язык» [19, 194].

«Русская тетрадь» произвела эффект разорвавшейся бомбы, у её автора сразу появилось множество почитателей, и в их числе — великий современник, а впоследствии друг и единомышленник — Георгий Васильевич Свиридов. Позже, в одной из статей, посвящённых творчеству своего коллеги, он скажет: «Гаврилин — композитор народный, как были народные композиторы-классики. И эта народность в самом высоком понимании, как народное творчество Пушкина или Кольцова, Некрасова или Есенина. <...> У Гаврилина чисто русская музыка. В ней нет ничего чужеродного, что подчас бывает у нас в музыке. Нет никакой смешанности стилей. Его стиль необыкновенно благороден, чист. Я бы сказал, это чистота источника, родника, артезианского колодца» [45, 13].

Именно таким предстал Гаврилин на небосклоне советской музыки.

Во времена мучительных композиторских поисков, когда одни, стремясь обрести себя, всё-таки не смогли избавиться от подражания Шостаковичу, другие увлеклись новомодными техниками, а третьи сошли с «серьёзной» дистанции, погрузившись в массовый

песенный жанр, отнюдь не многим молодым творцам удавалось выступить со своим знаковым словом. И вдруг — заря в саду да деревянный дом. А в нём — душераздирающие причитания и нарочитое, показное веселье: плачет и поёт, пляшет и убивается деревенская девчоночка по милому. Можно ли пройти мимо её страданий?

Итак, «Русская тетрадь».

Очерк 9

НОВЫЙ ШЕДЕВР ГАВРИЛИНА И ЕГО ЭПОХА

По словам Гаврилина, в «Русской тетради» он «нашёл себя как композитор со своей темой и понял самое главное для себя: как нужно писать музыку, как сказал Швейцер, — музыку между словами. А также понял: нужно писать музыку не о том, что видел или слышал, а о том, **ЧТО СТОИТ** за тем, **ЧТО** ты видишь или **ЧТО** слышишь, тогда получается музыка, получается сочинение» [21, 81–82].

Когда именно началась работа над циклом, сказать трудно. Скорее всего, предвидение будущих песен возникло ещё во времена фольклорных экспедиций. В интервью, опубликованном в «Новом Петербурге» (20 и 27 марта 1997 года)^[86], автор называет поразительно короткие сроки создания монументального опуса: «Русская тетрадь» появилась уже через месяц после поступления в аспирантуру. Речь, естественно, идёт не о нотной записи, а о замысле сочинения, который сложился в сознании Гаврилина. Так или иначе, к осени 1964 года две первые песни были зафиксированы — «Над рекой стоит калина...» и «Что, девчоночки, стоите» (позже стала называться «Страдальной»).

В один из осенних вечеров в ленинградском Доме офицеров (неподалёку от дома, где жили Гаврилины) выступала Зара Александровна Долуханова. И вот Валерий Александрович свернул свои ноты в трубочку и понёс их Долухановой — предложить спеть. Очень волновался, боялся отказа. «Его не было долго, — вспоминала Наталия Евгеньевна, — а когда пришёл, в руках у него была всё та же трубочка. На мой немой

вопрос: «Что, не взяла?» — ответил: «Нет, я не решился ей их предложить». Зару Александровну тогда многие боготворили, и Валерий не был исключением» [21, 72].

Когда цикл созрел полностью, Гаврилин уехал в Дом творчества «Репино», чтобы записать сочинение в спокойной обстановке, чего нельзя было сделать в комнате коммунальной квартиры. Для этого из семейного бюджета была выделена крупная сумма — 15 рублей. Зато композитору достались отдельный коттедж^[87], рояль и полная тишина. Работа была завершена за три дня.

Знакомство слушателей с «Русской тетрадью» происходило постепенно. Сначала Надежда Юренева спела в Малом зале консерватории две «Страдальные» (27 октября 1964 года). Затем вместе с концертмейстером Тамарой Салтыковой разучила ещё несколько частей цикла. 23 декабря в Доме композиторов были исполнены уже три песни, 12 февраля 1965 года — четыре. Аккомпанировал Юреновой на этих концертах всегда сам Гаврилин.

После первого исполнения «Тетради» целиком в апреле 1965 года автор нервничал, как никогда раньше. Дело в том, что на сей раз это был не просто концерт: 26-летнего Гаврилина принимали в Союз композиторов. После концерта всех попросили удалиться: члены Правления должны были «вынести приговор».

Первым из зала вышел композитор Люциан Пригожин. По выражению его лица можно было понять, что решение положительно: в Союз приняли, рекомендовали цикл для исполнения. Все поздравляли смущённого и растроганного автора.

Последующая работа с исполнителями (Н. Юреновой и Т. Салтыковой) была сложной и во многом конфликтной — порой композитор думал и вовсе забрать у них своё детище. Многие музыканты хотели переделать, спеть и сыграть по-своему, «швыряли

автору его ноты, — вспоминал Г. Белов. — Им не нравилась сюжетная канва, либретто они считали грубым и даже неприличным по тексту, вокальная партия казалась неисполнимой, недовольство вызывало и фортепианное сопровождение» [45, 85]. Гаврилин возвращался домой в расстроенных чувствах: «Ну как они не понимают, что отказаться от того, что им не подходит, — это значит изменить сочинение, а я на это пойти не могу!» [21, 74].

Но несмотря на все разногласия, премьера в Малом зале филармонии 27 октября 1965 года прошла с грандиозным успехом. Однако автора в интерпретации Надежды Юреновой устроило не всё. Он отправил ей письмо, в котором деликатно указал на недочёты: «Вы ради выразительности пожертвовали всем: стилем, паузами, отработанными прежде приёмами и деталями и даже вокальной позицией» [21, 74]. Кроме того, речь шла о недостаточно весомом звучании рояля.

Надежда Юрьевна от исправления недочётов категорически отказалась: «Дальнейшие выступления с Вашим циклом возможны только так, как это было 27 октября в Филармонии. На декаде другой вариант для меня исключён» [21, 75]. Автору пришлось согласиться: отменить концерт на Декаде музыкального искусства Ленинграда в Москве было нельзя.

Московская премьера состоялась 1 декабря в Малом зале консерватории^[88]: «Русская тетрадь» была включена в программу наряду с другими сочинениями композиторов-ленинградцев. Валерий Александрович приехал в столицу в первый раз.

Свои впечатления о поездке он описал в письме жене: «...Обстановка для меня неважная. Хочу скорее заниматься и сочинять. Для музыки, для души никакой нет пищи, всё очень противно. Во-первых, групповщина, чинопочитание, фальшивые улыбки, дико лживые разговоры. Все живут как барометры: как к кому

проявится внимание с высоких кресел — так сразу все на тебя обращают внимание, а если нет — то никто тебя не видит. Самое мерзкое произошло вчера в Центральном доме журналиста. Меня, как всегда, вставили вместе с эстрадниками первым номером. <...> потом всех нас пригласили на банкет, и все наши, и журналисты, женщины и мужчины, напились самым свинским образом. <...> Фаня (наша, союзная), которая меня не замечала раньше, вдруг примчалась с другого конца зала и стала говорить: «Он у нас хороший. Правда, хороший? Не грустите. Ну выпейте коньячку». И все вдруг на меня обратили внимание и занимали всякими шутками. Пока я начисто не отказался от всякой выпивки. Мразь, мразь! Думаешь, для чего работаешь, если в минуты веселья все забывают о цели жизни, о человеческом достоинстве и работают только двумя нижними извилинами» [21, 75].

Следующая поездка в столицу была не такой удручающей. Более того, она сыграла в судьбе Гаврилина важную роль: «Русская тетрадь» прозвучала на одном из заключительных концертов V Пленума Союза композиторов СССР, который проходил с 19 февраля по 2 марта 1966 года.

Видимо, настроение Валерия Александровича на этот раз было намного лучше — по крайней мере, ещё до концерта Наталия Евгеньевна получила весёлую весточку: «Всё очень хорошо. Чувствую себя прилично <...> Познакомили меня с кучей московских музыкантов, но никого не запомнил, кроме Гиви Орджоникидзе, так как с ним я познакомился как в анекдоте. Должанский говорит: «Познакомьтесь». Тот мне протягивает руку и говорит: «Орджоникидзе», а я, думая, что скромный человек представляется мне по имени города, чью музыку он представляет, пожал ему руку и сказал: «Ленинград» [21, 76].

Успех «Русской тетради» был феноменальным. Многие музыканты заходили к автору в артистическую, выражали своё восхищение. Но главное — цикл слышали Д. Д. Шостакович и Г. В. Свиридов. Впоследствии Георгий Васильевич писал: «О музыке Валерия Гаврилина и о нём самом теперь много говорят. И мне говорить о нём всегда приятно. Уже первое произведение Гаврилина, которое я услышал — вокальный цикл «Русская тетрадь», — меня поразило. Вспоминаю, как после концерта я шёл поздравлять композитора, с которым не был тогда ещё знаком и, перед тем, как войти в артистическую комнату, встретил выходящего оттуда Шостаковича. Я спросил его: «Ну, как, Дмитрий Дмитриевич?» Он только развёл руками. И я увидел у него на глазах слёзы...» [45, 12].

Так состоялось знакомство двух выдающихся художников — Свиридова и Гаврилина. Позже оно переросло в дружбу, не прерывавшуюся до самой смерти Георгия Васильевича. Он опубликовал о Гаврилине не одну заметку и о «Русской тетради» тоже неоднократно высказывался^[89]. Относился к каждому новому опусу своего младшего современника восторженно, и Гаврилину, конечно, важно было чувствовать одобрение и поддержку Георгия Васильевича, тем более что вскоре у автора «Русской тетради» появились не только почитатели, но и завистники.

Впрочем, первых было больше. Композитору начали звонить известные музыканты, музыковеды, балетмейстеры. «Мне звонят, — вспоминал Гаврилин в 1997 году, — Георгий Свиридов, затем Зара Долуханова <...> звонит старейший московский музыковед Поляновский, говорит, что знаменитый балетмейстер Касьян Голейзовский хочет связаться со мной, звонит Леонид Вениаминович Якобсон, просит сделать балет. И все сердечно поздравляют, желают новых успехов! Зинаида Шарко позвонила и без обиняков сказала: «Я

хочу петь «Русскую тетрадь»». А ещё меня как равного приняли люди — легенды нашего театра и кино: Василий Меркурьев, Андрей Тutyшкин, Фёдор Никитин, Ирина Всеволодовна Мейерхольд. Меня познакомили с Игорем Владимировым, Зиновием Корогодским. Что и говорить, это был настоящий успех!» [21, 77].

Высокую оценку «Русской тетради» давал и Шостакович — и не только в неом диалоге, о котором рассказал Свиридов, но и в печатном слове, и в личной переписке^[90]. «Мне кажется, что это исключительно талантливое и интересное произведение <...> Я восхищаюсь и «Немецкой тетрадь», и «Русской тетрадь» Гаврилина» [45, 6], — отмечал композитор, чьему стилю подражали и подражают сотни молодых сочинителей.

Когда-то в их числе был и автор «Тетрадей», однако он сумел отыскать свою дорогу и получить признание классика. Мог ли Гаврилин-школьник, который шествовал за своим кумиром по пятам, стараясь копировать его манеры и походку, предположить, что несколько лет спустя мэтр будет писать и говорить о его произведениях, отмечая их самобытность?

Между тем триумфальное шествие вокального цикла продолжалось и в 1967 году ознаменовалось ещё одним событием: за «Русскую тетрадь» Валерию Гаврилину была присуждена Государственная премия РСФСР имени М. И. Глинки.

Постановление Совета министров, вспоминает Наталия Евгеньевна, было опубликовано во всех центральных газетах 29 октября. «Вскоре из Москвы пришло приглашение на двоих на вручение премии. И вот мы в Москве, в гостинице «Москва». Вечером, «одевшись в свой лучший наряд», Валерий отправился в Министерство культуры РСФСР, я его провожала до самых дверей, очень массивных. На церемонию вручения жён не пускали — а жаль! После приёма радостно-

возбуждённый Валерий принёс знак лауреата с рельефным изображением М. И. Глинки и удостоверение лауреата. Долго мы ещё не могли заснуть от пережитого волнения. А на завтра выдали денежную премию. Мы таких денег никогда в руках не держали! Сразу же помчались в ГУМ» [21, 77–78]^[91].

Вскоре цикл стал популярным в среде исполнителей. Специально предлагать его не приходилось: многие певицы стремились включить «Русскую тетрадь» в свой репертуар. И это несмотря на многочисленные технические трудности, необходимость виртуозно владеть всеми регистрами меццо-сопранового диапазона, уметь моментально перевоплощаться, передавать тончайшие оттенки сложного образа. Разумеется, далеко не каждой певице под силу выдержать подобный моноспектакль.

Кроме Н. Юреновой «Русскую тетрадь» пели Раиса Бо-бринёва и Людмила Иванова^[92], Евгения Гороховская и ученица Е. Образцовой Лариса Курдюмова (она, кстати, получила за исполнение цикла в Венгрии I премию, после чего её с «Русской тетрадью» пригласили в турне по Венгрии и на концерты в Париже)^[93], Нонна Зубова и Гедре-Мария Каукайте (в Вильнюсе) и многие другие. Но среди всех исполнительниц, конечно же, особняком стоит Зара Долуханова^[94].

Знаменитый баритон Сергей Борисович Яковенко отмечал: «Несмотря на гигантскую амплитуду творческих интересов, стилистическую многогранность мастера, данный материал, казалось, не может быть ей близок — он никак не монтируется ни с её биографией, ни с её генной природой, ни с её художественным опытом. Да, она пела народные песни, в частности русские, пела искренне, проникновенно, но всегда в академической, концертной манере. Здесь же нужно прожить кусок жизни, слиться со своей героиней, душу вывернуть наизнанку. Для Гаврилина этот культурный

пласт был родным, для Долухановой — чуждым и далёким. Рецензенты всегда отмечали шарм, нарядность, праздничность её искусства, здесь же требовалось нечто другое. Для того чтобы слиться с героиней Гаврилина, надо было не только сойти с пьедестала, но и смиренно склониться к земле» [42, 176–177].

И тем не менее Зара Александровна, бесконечно любящая музыку Гаврилина, нашла наиболее точные способы донесения до слушателей его авторской интонации. Здесь было и неизбывное страдание, и подчёркнутая, наигранная весёлость деревенской девчонки, и отрешённость, граничащая с безумием в заключительных тактах цикла, когда героиня, прощаясь с умершим возлюбленным, обращается к нему с просьбой: «Ты напиши мне письмоце...»

Зара Долуханова принесла циклу мировую известность, поскольку стала исполнять его за рубежом — в Германии, Венгрии, Польше, Новой Зеландии... Конечно, Гаврилин решился послать ей ноты далеко не сразу, а только после того, как убедился, что сочинение принимают хорошо. Но и Зара Александровна не с первого дня поверила в свои силы: сперва считала, что не сможет спеть некоторые фрагменты из-за их низкой тесситуры. Впрочем, любовь к музыке в конечном итоге помогла преодолеть все сложности, «...я так увлеклась «Русской тетрадью», — пишет Долуханова Гаврилину 27 декабря 1966 года (то есть всего через 2 месяца после того, как начала работать над циклом), — что незаметно выучила её. В первый раз исполню её в провинции 12 января, а в начале марта — в Москве. Пишите больше для голоса — это у Вас здорово получается!» [21, 78].

С этих писем началась длительная дружба двух выдающихся мастеров. Валерий Гаврилин восхищался З. Долухановой — и как человеком, и как музыкантом; считал своей великой удачей возможность работать с

ней. А 15 марта, в день рождения Зары Александровны, каждый год традиционно (иногда слегка варьируя) отправлял ей своё четверостишие:

Какое счастье и какая милость,
Опять рожденье Ваше повторилось,
И Вы весенняя опять,
И время снова будет вспять [21, 79].

Каждый год З. Долуханова привычно ждала телеграммы с этими строками и однажды, когда по причине почтовых промедлений весточка не была получена, встревоженная Зара Александровна позвонила в Ленинград справиться о здоровье Гаврилина. Она же доставала в Москве дефицитное лекарство для Валерия Александровича, всегда интересовалась его самочувствием. И ещё много лет после ухода Гаврилина, вплоть до своей смерти в 2007 году, оставалась добрым другом Наталии Евгеньевны.

А первая встреча состоялась 22 марта 1968 года. Через год после исполнения цикла в Большом зале Московской консерватории Зара Александровна приехала с концертом в Ленинград. В программе, конечно, значилась «Русская тетрадь». Судя по рассказам Наталии Евгеньевны, в Большом зале филармонии произошло в тот вечер настоящее чудо, словно на сцене была не профессиональная певица в белоснежном нарядном платье, а та самая сельская девушка, сошедшая со страниц гаврилинского цикла.

Автор во время концерта нервничал и, как всегда, тихо пропевал сочинение с начала до конца. Потом, преодолев робость, зашёл поздравить Зару Александровну в артистическую. Это была их первая встреча (до этого только переписывались). «Фактически тогда мы и познакомились с ним, — вспоминала Зара

Долуханова. — Он был просто (хотя это совсем не просто) добрым человеком. Очень искренним. Деликатным. Мудрым. И благодарным. Тем дороже и памятнее мне и Нине Светлановой тёплые слова, сказанные нам после исполнения «Русской тетради» [21, 80].

Наталия Евгеньевна ожидала возвращения Гаврилина из артистической комнаты: «Ко мне он вышел взволнованный, со слезами на глазах от радости знакомства и от успеха сочинения. Зара Александровна пригласила его посетить её завтра в гостинице «Европейская», где она остановилась. На следующий день, купив тёмно-бордовую розу, Валерий пошёл к Заре Александровне. Мне, конечно, интересно было узнать, о чём они говорили: «Я не решился войти в номер и попросил горничную передать розу с запиской». Лицо моё, видимо, выражало такое недоумение и сожаление, что Валерий несколько раз срывающимся голосом повторил: «Понимаешь, я не мог, не мог!» [21, 80].

Впервые цикл был опубликован в 1967 году. По неизвестным причинам издательство «Музыка» упустило из виду одну важную деталь, а именно — посвящение «Русской тетради» памяти ученика 10-го класса 4-й ленинградской школы-интерната Руслана Пармёнова^[95].

«Как-то мне рассказали, — отмечал Гаврилин в интервью, — что в одной из ленинградских школ умер от болезни десятиклассник, красивый, умный парень, которого все очень любили. Трагическая ситуация, и ничего нельзя в ней изменить. Умер, многого не узнав, не увидев, не полюбив. А, наверное, есть где-то и девушка, которая бы его полюбила, будь он жив. И я решил написать о несостоявшейся любви от лица этой девушки, хотел написать поэму о любви и смерти» [19, 43].

Наталия Евгеньевна вспоминала: «Из некролога Руслану, написанного от руки его школьными

товарищами, Валерий узнал, что они с ним земляки: Руслан родом с Вологодчины, из деревни Свистуново Грязовецкого района — и что приехал он в Ленинград в том же году, что и Валерий, в 1953-м» [21, 81].

Конечно, такая история не могла не подействовать на Гаврилина — человека сверхчуткого, способного переживать чужую трагедию, как свою собственную. Но вместе с тем замысел «Русской тетради», безусловно, шире авторского посвящения. Здесь композитор впервые обратился к теме страдающей женской души. Эту тему определил для себя как главную, вынес её из военного полуголодного детства, когда рядом были одни только женщины — «утешительницы и заботницы». Позже появились новые героини — прообразы будущих гаврилинских вокальных спектаклей. Например, в 1960-е в Лодейнопольском районе он «попал в самый заброшенный уголок, в так называемую женскую деревню <...> — вспоминал композитор, — пели <мне> календарь, обряды, лирику, а потом разгулялись и пообещали спеть «любимую». <...> Очень пожилые, много пережившие женщины, с натруженными руками и седыми головами, вдруг запели:

Сижу на рояле играю,
Играла и пела о нём...

Хотя, вероятно, рояля никто из них не видел^[96]. И я понял тогда, что это для них символ прекрасной мечты, как бы погружение в чудный сон, в забытие. Это впечатление я также постарался передать в «Русской тетради», в 4 части, когда в самую страшную минуту звучит примитивный романс» [19; 80, 130].

Сюжет «Русской тетради», не имея векторной направленности, развёртывается вокруг одного-единственного трагического переживания. Основной

конфликт определяется противопоставлением двух образов: лирической героини и некой внеличностной смертоносной силы (она предстаёт в облике Зимы-стужи). «Ты не трожь меня, я боюсь тебя, зима моя морозная! Не сморозь меня, стужа лютая, стужа чёрная, стужа злобная, у меня защитник есть, я жена мужняя!» — заклинает её героиня (первая кульминация цикла, 4-я часть).

Преобладание психологического плана, концентрация действия вокруг *idee fixe* главного персонажа в определённой мере сближают драматургию с монооперной: театр «Русской тетради» — это театр одного актёра. Но в разыгрываемой трагедии периодически появляются второстепенные действующие лица, выступающие в роли зрителей: девки, добры люди, ямщики... Женщина страдает напоказ. «Горожанин в трудную пору заползает в нору, отлёживается, — отмечает А. Т. Тевосян, — в деревне всё переживается на людях. На миру происходят и события «Русской тетради», она соборна, многолюдна. <...> При этом реальный диалог сменяется воображаемым. Открытая окружающему миру героиня беседует не только с милым, матушкой, подружками, но и с природой^[97], с чувствами» [42, 165].

Иными словами, сюжетная канва просвечивает сквозь череду воспоминаний и сопутствующих им душевных переживаний. Неизбывная тоска контрастирует с лихим весельем (вдруг воскрешает она в памяти первую встречу: «Дело было на гулянке, молодой парнишечка ко мне подсел»), погружение в иллюзорный мир сменяется осознанием трагической действительности^[98] (такова вторая кульминация — «Страдания»: «И я девчоночка, девчоночка счастливая была...»).

Автор подчёркивал, что «предельное обнажение чувств было необходимо в «Русской тетради», равно как

и непосредственность в выражении эмоций, какими бы смешными или глупыми они на первый взгляд ни показались. Отсюда и композиция цикла, и приём-воспоминание, и смешение реального и ирреального в рассказе героини, и даже её бред — как в «жестоким романсе» [19, 42–43].

На вопрос о том, как создавалась «Русская тетрадь», он ответил: «Каждую из восьми песен цикла я старался расположить так, чтобы уже само чередование выражало контрастность чувств, переживаний, заставляло следить за их сюжетом.

Это песни-воспоминания на народные тексты, собранные в Ленинградской, Вологодской и Смоленской областях (я участвовал в этих фольклорных экспедициях). Что касается музыки, то фольклорных цитат (народных мелодий) в ней нет^[99]. Но она непосредственно связана с интонациями народного творчества. Использованы здесь разные песенные жанры^[100]. За внешне спокойной песней о первом свидании (но и в ней уже есть предчувствие тоски: «Буду ждать парня, ждать парня, ждать») идёт будто бы частушка, игровая попевка «Что, девчоночки, стоите?» — в ней как бы мимоходом проскальзывают слова: «Он уехал далеко»... Ещё неясно, что разговор идёт о смерти любимого человека. Потом опять воспоминание о свидании. Реально ощутимая тоска перемежается с галлюцинациями: «Я жена, жена мужняя!» — поёт героиня, поёт упрямо, как бы уговаривая себя... И вдруг сентиментальный романс, и она видит себя в саду, а навстречу «девки идут, цветы несут» (это зимой-то!), и рядом, как рефрен, навязчивая идея: «холодно, холодно мне»... «Я жена мужняя!» — уже торжественно, гордо возглашает героиня <...>. И только в эту минуту ударяет похоронный колокол...» [19, 43].

Очевидно, либретто монотрагедии, которое автор так ясно изложил в нескольких предложениях,

вынашивалось долго. Одна из причин длительной работы — поиск нужных текстов. Некоторые Гаврилин заимствовал из фольклорных источников, другие писал сам в духе фольклорных. А поскольку традиционную культуру он прекрасно знал с детства, в результате получилось цельное произведение, в котором трудно различить переходы от авторского слова к народному.

Примечателен при этом сам метод работы с поэтическим текстом. «Слово и звук должны быть взаимно подчинены друг другу и в то же время независимы, как люди, которым хорошо и вместе и порознь <...>, — подчёркивает Гаврилин. — Георгий Васильевич Свиридов, мой любимый учитель, надо мной смеётся и говорит, что это рудимент, что когда-то были времена, когда поэзия без пения была немыслима. И у меня, наверное, действительно какой-то рудимент того периода. У меня рождается прямо нота в слог» [19; 146, 179-180]. А в этом, безусловно, — одно из проявлений фольклорного сознания Мастера, неслучайно в беседе с фольклористом Земцовским он отмечал, что «Русская тетрадь» «написана не просто на *слова* народных песен, а в связи с их *подтекстом*, с их богатой ассоциативной образностью. Ведь и сами народные песни, особенно лирические, основаны на поэтике символических образов и представлений!..» [27, 104-105].

Итак, «Русская тетрадь» — сочинение, в котором Гаврилин не только утвердил свой авторский почерк, но и наметил определённый тип драматургии. Исход изначально ясен, трагедия свершилась — последующее действие развёртывается ретроспективно, охватывает различные временные планы и связанные с ними переживания. В дальнейшем Мастер сходным образом будет выстраивать и другие опусы — «Перезвоны», «Вечерок», «Военные письма»...

Как восприняли сочинение Гаврилина композиторы-современники? Каким было их отношение к автору?

Давайте попробуем восстановить картину событий.

Постановление ЦК КПСС 1958 года, отчасти смягчившее грубые обвинения из постановления 1948 года, приоткрытое «железного занавеса» и стартовавший в 1956-м международный фестиваль «Варшавская осень» позволили советским композиторам шире ознакомиться с современной музыкой, в том числе и зарубежных авторов.

«Молодые композиторы открыли для себя Стравинского и Бартока, нововенцев и конкретную музыку, додекафонию, пуантилизм, тотальную серийность и алеаторику, инструментальный театр и хеппенинг. Рубеж 1950-х—60-х годов стал для нашей страны периодом интенсивного поглощения звуковой ауры XX столетия», — отмечает Е. Б. Долинская [26, 28].

В это время вновь актуализируются авангардные тенденции, впервые заявившие о себе в 10—20-е годы минувшего века. В числе представителей второй волны авангарда — А. Волконский и А. Шнитке, Э. Денисов и С. Губайдулина, Н. Каретников и А. Караманов. Новейшую музыкальную лексику воспринимали по-разному. Р. Леденев, например, сразу отмечает сильные и слабые стороны этого явления: «В 60-е годы началось освоение новой техники письма, той, что родилась не здесь, — имею в виду, например, додекафонию: всё-таки додекафонию мы «подсмотрели» на Западе. Был бум, что само по себе неплохо. Плохо только одно: сочинение по западному образцу приняло невероятно массовый характер. Собственно техника, её проблемы заслонили очень многое в основе нашего искусства — его содержательность и даже яркость самого же языка» [31, 20].

Своеобразной антитезой авангардизму явился неофольклоризм, переживавший в те годы своё второе рождение. Возобновление интереса к фольклору, с одной стороны, было связано с развитием

фольклористики и открытием ранее не изученных пластов народного искусства, с другой — со стремлением неофольклористов противопоставить своё творчество конструктивистским тенденциям авангарда. В минувшем столетии фольклор был провозглашён некой альтернативой формализму, космополитизму^[101]. По сути, он расценивался как антипод технологическим изыскам 1960—1970-х годов.

Среди композиторов, открыто заявлявших о своём неприятии звуковых опытов второй половины XX века, были В. Гаврилин и Г. Свиридов. В их заметках читаем: «Духовное, душевное содержание музыки нельзя заменить умозрительным движением звуковой материи, нельзя заменить никакой игрой фантазии, ибо без внутреннего душевного движения игра фантазии превращается в сухую комбинаторику. Современное искусство, приходится это повторить, больно бездушием, бездуховностью», — утверждает Свиридов [39, 270].

«Каждому явлению свойственна своя особенная логика. Один товарищ у себя дома расположил все предметы по алфавиту — полка, партбилет, подшивники. Такая логика (алфавита) годится для картотеки словаря, но не для устройства быта. Так и в музыке — логика счётной линейки и алгебры с геометрией вовсе не определяют высокие художественные качества произведения», — отмечает Гаврилин [20, 100].

Оба художника полностью отвергают работу в новых техниках. Свиридов говорит о них как об инструментах, способных породить лишь мёртвую музыку: «Прогресс. Преуспевание в том, что научились умело, ловко двигать в любом направлении мёртвую музыкальную материю. А дело-то в том, чтобы *создавать её* — «живую» [39, 114]. И ещё: «Самый воинствующий, самый злобный

«авангард» — это запоздалый советский авангард» [Там же, 262].

Авторы приведённых высказываний не восприняли актуальные в 1960-е годы методы осовременивания фольклорного материала, сохранив ориентацию на аутентичность и доступность музыкального языка. Заметим, что, в отличие от Свиридова и Гаврилина, чьё творчество никогда не теряло связи с почвенно-национальными истоками, для большинства композиторов-шестидесятников увлечение фольклором было всё же преходящим и связывалось в основном с поиском оригинальных стилевых синтезов — зачастую фольклорные элементы вводились в систему новейших выразительных средств.

Стилистические размежевания внутри неофольклоризма 1950—1960-х годов свидетельствовали о принципиально различных позициях. Подобный стилевой плюрализм уже наблюдался в музыке первой трети XX века, во время первой фольклорной волны. Методы работы с фольклором у каждого из ранних неофольклористов были сугубо индивидуальными. Достаточно сослаться на произведения Бартока и Кодая, Шимановского и Мийо, Сибелиуса и Яначека, Энеску и Владигерова, Бриттена и Вила-Лобоса, Чавеса и Стравинского (русского периода творчества).

Сближение авангардных и фольклорных тенденций породило среди отечественных авторов множество ярко индивидуальных решений. В числе знаковых сочинений можно отметить, например, Сонату для фортепиано Слонимского, оркестровый концерт «Звоны» Щедрина, концерт для 12 солистов «Русские сказки» Сидельникова и многие другие. Уникальность концепций объясняется прежде всего синтезом диаметрально противоположных тенденций: фольклорный элемент значительно трансформируется под воздействием новых техник

(сонористики, двенадцатитоновой техники, алеаторики и т. д.).

Вместе с тем (и на это обращали особое внимание Гаврилин и Свиридов) в результате трансформации фольклор утрачивает самобытные свойства — понятность, доступность, общительность. Именно эта тенденция — потеря ключевых качеств — была изначально воспринята Гаврилиным как негативная. По мнению автора «Русской тетради», опора на фольклор должна, в частности, служить средством противостояния умозрительной музыке, способствовать той самой демократичности музыкального языка, о которой неоднократно высказывался композитор.

Итак, в 1960-е годы методы работы с фольклором, с одной стороны, определялись отношением к нему как к явлению аутентичному (и в этом плане авторы следовали традициям романтиков и кучкистов); с другой — были обусловлены стремлением осовременить фольклорный материал посредством сопряжения его с новейшими техниками композиции. Среди композиторов, приверженцев первой тенденции, кроме В. Гаврилина и Г. Свиридова, видим ещё, например, В. Рубина и А. Николаева, В. Тормиса и Ю. Буцко. На другом полюсе оказались Р. Щедрин и С. Слонимский, Б. Тищенко и Э. Денисов. Немаловажно, что для представителей второй тенденции сама работа с народным материалом нередко становилась зоной экспериментирования — *техникой*, способствующей обретению новых средств выразительности.

В связи с ситуацией остро обозначившегося в 1960-е годы стилового расслоения^[102] скажем несколько слов об отношении к Гаврилину и Свиридову их современников.

Оба композитора противопоставляли своё творчество чрезмерно сложной, на их взгляд, современной звуковой атмосфере; ярко индивидуальный

стиль каждого сформировался вне зависимости от музыкальной моды. Как упоминалось, Гаврилина и Свиридова связывали не только единые художественные позиции, но после выхода в свет «Русской тетради» — крепкая дружба. Не случайно в Союзе композиторов их шутливо прозвали «бандой Свиридова»^[103]. Забегая вперёд (о знакомстве двух великих художников поговорим позже) отметим, что «у Свиридова, — как вспоминает Наталия Евгеньевна, — была необходимость изливать душу Гаврилину. В основном они общались, когда Георгий Васильевич приезжал с концертами в Питер или когда Валерий Александрович приезжал в Москву. Когда Свиридов бывал в Санкт-Петербурге, то всегда приглашал Гаврилина к себе в гости, в гостиницу, где они беседовали по 2–3 часа» [48].

В архиве Гаврилина хранятся письма Георгия Васильевича и рукописи его сочинений. На титульном листе «Песнопений и молитв» — последнего опуса Свиридова — рукой автора написано: *«Дорогому Валерию Александровичу Гаврилину — любимому композитору и человеку на память добрую. Г. Свиридов. С. Петербург. 23/IV 1993 г.»*. На титульном листе «Неизречённого чуда» значится: *«Валерию Александровичу Гаврилину — единственному в своём роде и великому таланту». 23/IV 93 г. Г. Свиридов. С. Петербург»*.

На вопрос о том, кому творчество Валерия Александровича было действительно близко, Наталия Евгеньевна ответила так: «В Санкт-Петербурге его принимало в основном старшее поколение музыкантов: Н. Л. Котикова, Е. М. Орлова, А. Н. Сохор, М. Г. Бялик, Е. А. Ручьевская, П. А. Вульфius, И. И. Шварц, И. М. Белоземцев, В. Е. Баснер, М. А. Матвеев^[104], И. Б. Финкельштейн, В. Н. Трамбицкий^[105], А. П. Петров^[106], Г. А. Портнов, В. Н. Салманов, который всегда старался посещать премьеры сочинений Валерия,

причём ходил не только на концерты, но и на драматические спектакли^[107].

Из современников можно назвать С. П. Баневича, В. Ф. Веселова, Ю. А. Фалика, Ю. Н. Корнакова, И. А. Цветкова, Г. Г. Белова, И. И. Земцовского. Из молодых музыкантов — А. П. Смелкова, А. А. Неволовича, Д. В. Смирнова и многих других.

В числе московских музыкантов, почитавших Гаврилина, — В. А. Васина-Гроссман, Р. С. Леденев, З. А. Долуханова, Б. А. Чайковский, В. И. Рубин, М. Л. Таривердиев, В. И. Федосеев, В. Н. Минин, Н. С. Лебедев, Г. В. Свиридов...» [48]

При этом стоит отметить, что и среди представителей старшего поколения музыкального Санкт-Петербурга далеко не все приняли творчество Гаврилина. Например, композитор С. М. Слонимский — как и Валерий Александрович, ученик О. А. Евлахова, — сравнивая Гаврилина с Веселовым, писал: «В. А. Гаврилин как композитор, по моему мнению, более однозначен. Я признаю, что, например, «Перезвоны» — очень эффектная пьеса, но не могу понять, почему такими глубокими находят эти «туды-сюды», крик петуха и прочие звукоподражательные находки. Это хорошая, талантливая звукоизобразительная музыка, концертно яркая (жаль, что она не прозвучала в шукшинском фильме, для которого создавалась), но особой глубины и сокровенности, как у В. Ф. Веселова, я в ней, признаюсь откровенно, не слышу» [22, 103–104].

Другой петербургский композитор, С. П. Баневич, вспоминает: «Слава Богу, что мои ноги далеко унесли меня от тех инстанций, где я должен бы был решать чью-то участь. А консерватория берёт на себя такую ответственность. Вспомним, как отнеслись там к тому же Гаврилину: ведь консерватория, по сути, отказала ему в таланте, в его поразительном, сверхъестественном таланте, и с точки зрения своего

академизма, может быть, была права. Хорошо, что какие-то другие силы благоприятствовали Валерию, уже вынесенному за черту этого суда» [38, 84].

На вопрос об отношениях Гаврилина с петербургскими композиторами Наталия Евгеньевна ответила: «Сам Валерий Александрович уже в последние годы жизни как-то сказал: «Из ленинградских композиторов меня уважал по-настоящему только А. Петров». Любимым учителем Валерия Александровича был В. Н. Салманов. Первые годы Гаврилин высоко ценил Б. Тищенко, но с течением времени мнение изменилось. Наиболее высоко из композиторов-современников он ценил Г. В. Свиридова» [48].

Постепенно сформировался круг почитателей Свиридова и Гаврилина, с одной стороны, и композиторов-авангардистов — с другой. С. М. Слонимский по этому поводу вспоминает: «Итак, 1965 год. Идёт декада ленинградской музыки в Москве. Заходим в зал — смотрю, а там не только молодёжь: собралась вся парторганизация Союза, пришёл сам Дмитрий Дмитриевич Шостакович, с ним Р. К. Щедрин. Пришло много композиторов в возрасте от 40 до 80 лет <...> Тем же вечером впервые прозвучала «Русская тетрадь» (в одном концерте с моей фортепианной сонатой). Вся «левая» часть — Шнитке, Губайдулина, Денисов — поддержала мою сонату, а поклонники Г. В. Свиридова подняли на щит В. А. Гаврилина — его действительно очень талантливое сочинение» [22; 100–101, 103]. Приверженцам новых техник композиции гаврилинский стиль казался упрощённым, примитивным — тем ценнее последнее замечание С. Слонимского.

В восприятии Санкт-Петербургской интеллигенции композитор всегда оставался провинциалом, некогда прибывшим с Вологодчины. Причём своего рода противостояние началось уже с той самой «разорвавшейся бомбы» — «Русской тетради»:

сторонники и противники творчества Гаврилина обнаружились как раз на первом прослушивании цикла — на Правлении ленинградского отделения Союза композиторов.

Споры вокруг стиля Гаврилина не утихли и сегодня. Но будем откровенны: так ли много экспериментаторских опусов, демонстрирующих, прежде всего, техническую подкованность их создателей, повсеместно звучит в концертных программах на радость публике? Нет, большинство произведений такого рода осталось в прошлом, подобно всем мимолётным веяниям моды (увлеклись — изобрели — позабыли). Некоторые, впрочем, сохранились как действительно поразительные композиторские находки: они и теперь пользуются популярностью, но по большей части всё-таки в узких музыкантских кругах.

Произведения Гаврилина, как и Свиридова, понятны и близки публике самой разной — и профессиональной, и любительской, они исполняются по всему миру и узнаются с первых тактов. Слушатель порой может не помнить автора «Мамы», но песню вспомнит. Он может забыть, кто написал «Время, вперёд», но музыку узнает.

Такова и «Русская тетрадь» — сочинение, продолжившее и развившее тему первой «Немецкой тетради», — тему неразделённой любви, трагического одиночества. Главное его отличительное свойство (которое во многом и способствует моментальной узнаваемости почерка) состоит в акцентировании национального своеобразия музыкального языка.

Истинная народность произведений Гаврилина наследует традициям великих классиков русского музыкального искусства. И хотя автор «Тетрадей» заимствовал отдельные черты стиля второй половины XX века, в целом ему остались чужды наиболее распространенные тенденции этого периода — авангардизм, экспериментаторство и пр. А потому в

истории отечественной музыки ему (как и Свиридову) принадлежит особая роль — роль хранителя и продолжателя традиций русской национальной культуры.

Возможно, в далёких 1960-х автор «Русской тетради» ещё не в полной мере осознавал всю значимость совершённого им открытия. Он просто ощутил, «как из глубины души стали, сначала робко, потом всё явственней, выплывать мелодии, звуки, краски родной Вологодчины. Ведь в детстве я застал в деревне и посиделки, и старинные обряды, и песни, и даже хорошие кулачные бои! И всё это вдруг ожило, стало заполнять меня, волновать, радовать настолько остро, что я неожиданно почувал, что твёрдо стою на вологодской земле, как то дерево, что корнями вырастает в почву русскую. И вот тогда я написал своё первое, на мой взгляд, настоящее произведение — «Русскую тетрадь». Сейчас оно кажется мне несколько наивным, но оно дорого мне потому, что состоялось из-за радостного удивления, открытия своего «я», от внезапно нахлынувшего чувства родства с Родиной. Так это было со мной» [19, 292].

Очерк 10

А ТЕМ ВРЕМЕНЕМ...

Комната в коммунальной квартире: «просторная, с балконом, с которого были видны сверкающая зыбь Фонтанки, её мосты (с дальними клодтовскими конями), цирк напротив, Инженерный замок, далее Летний сад, Нева... Сплошная красота!»^[108]

Однако жить в этой красоте пришлось впятером, шестым был рояль «Мюльбах», взятый напрокат. Сыну Андрею исполнилось два года. Остро обозначился вопрос — отдавать ли в ясли. Сидеть с ребёнком теперь было некому: Клавдия Михайловна по семейным обстоятельствам вынуждена была уехать. Поэтому на пороге появилась Ольга Яковлевна: ради внука она бросила работу в Опочецком народном театре и перебралась в Ленинград. Вместе с Гаврилиными жила и бабушка Наталии Евгеньевны. В общем, условия по-прежнему оставались трудными: и места мало, и денег не хватает.

Чтобы не будить по утрам сына, Гаврилин занимался в консерватории. Конечно, бытовые трудности не всегда позволяли ему серьёзно и продуктивно работать. «Однажды мне позвонила мама и сказала, что Валерий взял свой чемоданчик и ушёл, ни слова не говоря, — рассказывала Наталия Евгеньевна. — Помню, как пришла в кабинет к своей подруге и рыдала, повторяя: «Он ушёл». Подруга как могла успокаивала меня. Успокоения не было. А когда пришла домой, то в передней услышала звуки рояля, раздававшиеся из нашей комнаты. Какое счастье!» [21, 82].

Положение опять спасла Ольга Яковлевна. Её пригласили на должность режиссёра Народного театра города Сланцы. Туда она перевезла свою маму, а позже

забрала и внука. На тот момент его уже отдали в детский сад в Ленинграде (сентябрь 1963 года), но дело не пошло: маленький Гаврилин постоянно болел. Зато на новом месте, в новом детском саду частые простуды прекратились, — семейство зажило спокойно.

На лето уезжали в грибные и земляничные края — в деревню Переволок на реке Нарве. Там, на противоположном берегу — Эстония, «оттуда приплывали на лодках рыбаки с копчёной рыбой, а местные каждый день нам продавали то линей, то щук, то сомов. Наши хозяева держали корову, а значит, мы были обеспечены и молоком, и творогом. <...> Надо сказать, что летние месяцы, если только это не было связано с работой, были для Валерия «святыми» — он проводил их с семьёй», — вспоминала Наталия Евгеньевна [21, 83].

Конечно, очень много гуляли. Ходили и в лес, и по окрестностям, и в заброшенное, когда-то богатое село Скарятино, и на Чудское озеро. Маленький Андрей большую часть пути проделывал на плечах у отца. Домой возвращались уставшие и счастливые, иногда с ведром ягод или грибов — подосиновиков, подберёзовиков, маслят. И каждый раз Гаврилин радовался этим прогулкам, будто вновь оказался он где-то вблизи родного Воздвиженья, а кругом — раздолье, покой, солнечная зелень...

Весной 1965 года обнаружили первые серьёзные проблемы со здоровьем — была диагностирована болезнь, которая не давала композитору покоя всю оставшуюся жизнь. «У него начались головные боли, и он стал плохо слышать на одно ухо. Опять «добрый ангел» Сарра Яковлевна устроила его в Нейрохирургический институт им. Поленова. Валерий покинул институт с диагнозом «арахноидит мостомозжечкового угла». Это воспаление нервной оболочки головного мозга, а воспаление именно в этом

месте нарушало равновесие. И часто, когда мы гуляли по набережной и я держала его под руку, я чувствовала, как мы незаметно приближаемся к парапету — приходилось возвращать его в прежнее положение» [421, 83–84].

Врачи прописали полный покой и отдых. Гаврилины, проигнорировав первую часть рекомендации, надели спортивные костюмы, взяли рюкзаки и поехали на Байкал. Зачинщиками этого мероприятия были подруга Наталии Евгеньевны и её муж.

Боковые полки, всего один работающий туалет и невыносимая жара — так ехали до Новосибирска. Решено было посмотреть Академгородок и купаться в Обском море, что и предприняли с великой радостью: «Мы, как дети, барахтались, обливали друг друга, кувыркались, хохотали от счастья. Ночь настолько была тепла, что мы, расстелив палатку на песке, подложив под головы рюкзаки, так и проспали до рассвета» [21, 85]. А после стирки и повторного купания двинулись дальше.

В Иркутске женщины переночевали в общежитии пединститута, а мужчины остались на вокзале. Там Гаврилин познакомился с музыкантом, у которого родные жили в Слюдянке, на берегу Байкала. Он пригласил остановиться у них, и ленинградские гости приняли это приглашение.

И вот, наконец, Байкал. Родственники музыканта — в гостях на свадьбе, а деревенские ребяташки с любопытством рассматривают городских путешественников. Потом сбегали, позвали хозяев дома: «Они радушно пригласили нас в дом и сразу же стали накрывать на стол. Угощение было отменное и непривычное: мясо горного барана, настойка зелёного цвета на травах. Валерий сразу поинтересовался, а есть ли омуль. В ответ мы услышали горькое повествование о том, что Хрущёв продал половину Байкала чехам, а

«рыба почему-то не разбирает границ» и ушла на ту половину (видимо, чехи хорошо её подкармливали). <... > Хозяева, поговорив с нами о житье-бытье, стали готовить нам ночлег. Извинялись, что не могут нам предложить ничего, кроме пола в другой комнате. Расстелили нам одеяло, дали подушки, бельё. Валерий не переставал восхищаться: «Подумайте, какие люди! Незнакомых так приняли, накормили и спать уложили» [21, 86].

На следующее утро было путешествие по Байкалу на моторной лодке. «А вода-то холодная, ядрёна мать!» — сообщил Гаврилин, нырнувший в озеро. Он быстро вернулся в лодку, но потом очень гордился своим покорением ледяного Байкала, любил об этом рассказывать.

И ещё ходили на остров Шаманку, где, по преданию, жил шаман, любовались гигантскими ромашками и бабочками. А на следующее утро поехали в местечко Анчук на реке Иркут, и там уже поставили палатки. Отдыхали как настоящие туристы — собирали смородину, варили уху на костре. Так продолжалось три дня, а на четвёртый жара сменилась проливным дождём, и вступил в свои права знаменитый в тех краях гнус. Туристы спасались от него, сидя возле костра, но и это не слишком помогало. На другой день русло реки переполнилось — вода поднялась почти до уровня берега. Гаврилины решили уезжать [\[109\]](#).

«Для Валерия такое путешествие оказалось тяжёлым: носить рюкзак ему было трудно из-за его заболевания; кроме того, когда он долго не мог сочинять, это его нервировало, и ему хотелось скорее вернуться к привычной жизни, к роялю. Но всё равно было много новых впечатлений, о которых он, с присущей ему иронией по отношению к себе, рассказывал своим друзьям, родным» [21, 88].

В то же время настойчиво напоминала о себе ещё одна обязанность — учёба в аспирантуре. Необходимо было, как и в консерваторские годы, выдавать произведения в определённые, установленные учебными планами сроки. Естественно, метод работы Гаврилина, при котором каждое сочинение долго вынашивалось, многократно выверялось и уточнялось до самой мельчайшей детали, не позволял ему подчиняться заранее утверждённым датам. Да и зачем они нужны были художнику вполне состоявшемуся, в портфеле которого уже имелась «Русская тетрадь»? Не случайно Валерий Александрович говорил, что *аспирантура мало что может ему дать*.

Решение об уходе зрело постепенно. Так, после поездки на Байкал в письме тёще он сообщает, что в аспирантуре всё-таки остаётся, а в училище будет работать шесть часов в неделю. Но потом перевесили иные мысли, которые, кстати, тоже имели прямое отношение к творческому кредо: «Количество написанного **не обязательно** переходит в качество (Грибоедов) // Ни дня без строчки. День кончился. Надо записать строчку. Записал» // «Легче жить, работая для отчёта, чем для дела» [20; 21, 148, 192].

В итоге из аспирантуры Гаврилин ушёл, официальная причина — «по состоянию здоровья». И это тоже было правдой, поскольку самочувствие его явно оставляло желать лучшего.

Общение с Евлаховым не прекратилось: конфликтной ситуации удалось избежать. Орест Александрович даже обещал похлопотать об устройстве Гаврилина на работу в консерваторию, правда, так и не добился на этом пути успеха. Но важно другое: преподаватель по специальности, отношения с которым порою складывались не просто трудно, но в высшей степени драматично, в результате признал и ярко индивидуальный стиль Гаврилина, и его полную

самостоятельность в искусстве. Так, в одном из ответных посланий на письма Валерия Александровича он отмечал: «Очень приятно было читать о Вашей принципиальной позиции в вопросах искусства. Я верю в Вашу убеждённость и желаю Вам самых больших успехов в творчестве!» [21, 89].

И успехи, конечно, были — причём не только в творчестве, но и в педагогике, и в науке. Гаврилин продолжал преподавать в училище и занимался расшифровкой фонограмм в фольклорном кабинете: работал там лаборантом весь 1966 год.

Наталия Евгеньевна преподавала историю в школе, часть денег они с супругом ежемесячно высылали сыну в Сланцы. «Всё как будто было хорошо, но что-то в наших отношениях стало разлаживаться. Валерий первый почувствовал это и однажды поздним вечером решительно сказал: «Завтра же поедешь в Сланцы и заберёшь Андрея». — «А как же мы устроим его в детский сад?» — «Я сам буду его устраивать».

И устроил: ходил в Союз композиторов за ходатайством, потом и к директору Малого оперного театра Б. И. Загурскому, чтобы Андрея приняли в детский сад Малого оперного театра» [21, 90].

1966 год принёс великие перемены: благодаря стараниям Н. Л. Котиковой Гаврилины наконец получили своё жильё. Валерий Александрович отправил супруге, отдыхавшей вместе с сыном в деревне Переволок, срочную телеграмму: «Выезжай немедленно, получен ордер на квартиру» [21, 91]. И Наталия Евгеньевна, прихватив полное ведро брусники, помчалась в Ленинград — организовывать долгожданный переезд.

На тот момент квартира была не просто желанной — она была остро необходимой. Дело в том, что в доме на Фонтанке начинался капитальный ремонт, и жильцов расселяли. Гаврилиным выделили две крошечные комнаты в общежитии с коридорной системой: на весь

этаж — один туалет, одна умывальная и общая кухня. Семейное имущество было отнюдь не богатым, но уже имелся свой рояль «Беккер», купленный на деньги от издания «Немецкой тетради». Инструмент занял почти всю «большую» комнату, под него положили матрас для возможных гостей. А в другой комнатёнке разместили оставшиеся вещи. И вдруг — не общежитие на Пороховых, а новая двухкомнатная квартира в Купчине!

«Помню, как Валерий гордо восседал в кузове грузовика: в руках держал швабру, а в ногах у него стояло ведро. Стали мы обживать свою новую квартиру. Ну и что, что комнаты смежные! Дальняя — поменьше — сразу же отдаётся под кабинет Валерия, там же мы спать будем, а другая — побольше, 15-метровая, — «гостиная», и место для моих занятий, и спальня сына за шкафом.

Лето, прекрасная погода, рядом яблоневый сад, простор. Телефона нет, но об этом как-то сейчас не думается. Автобусы — один до Московских ворот, а другой — до метро «Парк Победы», но через железнодорожный проезд, однако чем это обернётся, мы тоже пока не знаем. <...> В первую очередь Валерий занялся кабинетом, и это так было всегда и при последующих наших переездах с квартиры на квартиру. До глубокой ночи спать не ляжем, пока не будет найдено нужное место для рояля и не будут расставлены все ноты и книги. Все ноты помещались тогда на небольшом стеллаже» [21, 92].

Кабинет всегда служил Валерию Александровичу не просто «временным пристанищем», помещением для работы, — это был его особый мир. Сначала он определял место нотам, затем развешивал по стенам портреты — первые (в Купчине) были вырезаны из журнала «Советская музыка» и аккуратно наклеены на картон. Потом появились и другие, например Шостаковича (работа художника В. Ефимова), Свиридова

(в разных вариантах). И, конечно, Шуберта, Шумана, Салманова, Гейне, Шукшина... Позже — фотографии близких по духу писателей: Астафьева, Распутина, Белова.

Отметим попутно, что к живописи у композитора было отношение совершенно особое. В числе любимых художников — И. Левитан, М. Нестеров, А. Саврасов, Е. Моисеенко, из современных — В. Попков, К. Васильев. В Эрмитаже в первую очередь шёл в зал Г. Робера. Альбомы репродукций, как и ноты с книгами, покупал довольно часто. Один из самых любимых — альбом, посвящённый картине Нестерова «Видение отроку Варфоломею».

Многие свои картины подарил Гаврилину его друг, художник Юрий Селивёрстов: портрет М. М. Бахтина, которого Селивёрстов знал лично и позже познакомил с ним Гаврилина, портреты Мусоргского, Достоевского, Толстого, Есенина. Налитографическом портрете Свиридова внизу — нотный автограф Георгия Васильевича из цикла «На поле Куликовом» и под ним подпись: *«Мы — сам-друг, над степью в полночь стали...»*. В письме Гаврилину он пишет: *«Автограф написал Вам со смыслом из А. Блока»* [21, 53-54].

И ещё, конечно, были семейные снимки, фотографии коллег и друзей: концертмейстера Долухановой В. Хвостина, самой Зары Александровны с её дарственной надписью, Т. Д. Томашевской... Потом над роялем появился гобелен с изображением Орфея (работа Розы Коваль — художницы, искусствоведа, друга семьи Гаврилиных).

Некоторые вещи для кабинета Валерий Александрович делал сам, например деревянные рамочки для миниатюрных изображений церквей, которые располагались между большими картинами. Но своего портрета никогда не демонстрировал:

фотографию супруга Наталия Евгеньевна повесила в кабинете лишь после его смерти в 1999 году.

Гаврилин обустроивал первый кабинет-спальню с огромным увлечением, часто по ночам, поскольку днём времени не хватало. Раз появилась жилплощадь, можно было смело продолжать покупать ноты, книги, грампластинки — место найдётся.

В библиотеке Гаврилина не было такого издания, к которому бы он ни разу не прикоснулся: все тексты вовлекались в орбиту научного осмысления. Лучшее доказательство тому — литературное наследие композитора: в нём не только *упоминаются* фамилии знаменитых или не очень известных философов, писателей, поэтов, музыкантов, но и по памяти *цитируются* их высказывания, даётся аргументированная оценка их работам.

Музыкальная библиотека Валерия Александровича (на январь 1999 года) включала 1200 экземпляров. Было у него и обширное собрание православной, художественной и фольклорной литературы. На многих изданиях были дарственные надписи — всего их 249.

Сначала появились раритетные издания русских опер и собрания сочинений западноевропейских романтиков — Шуберта, Шумана. Параллельно с этим Гаврилин начал собирать музыковедческую и справочную литературу. На протяжении долгих месяцев искал и наконец нашел в букинистическом отделе «Музыкальный словарь» Г. Римана (1900 года издания). В итоге деньги, которые откладывались на новые ботинки, пошли на покупку словаря. Гаврилин по несколько часов проводил в книжных магазинах и приносил домой любимые сочинения А. Швейцера («Иоганн Себастьян Бах», «Письма из Ламбарене»), трёхтомник М. Чайковского «Жизнь Петра Ильича Чайковского»... К каждой новой покупке относился, как

к значимому событию — в консерваторские годы даже проставлял на нотах дату их приобретения.

«Он внимательно следил за тем, что и когда должно выйти из печати, упорно ходил в одни и те же магазины и спрашивал, когда ожидается та или иная книга. Так было с трёхтомником Модеста Чайковского. В конце концов он «**вы**ходил» это издание в магазине на Невском. Покупал сборники песен 1930–1940 годов, следил за появлением новых песен. В одном таком сборнике 1959 года была песня А. Пахмутовой «Я тебя люблю», он играл её без конца, восхищался, пел, вместе пели. И время от времени говорил: «Молодец! Рахманиновские полотна» [21, 93].

Наряду с нотами, справочниками, музыковедческой и фольклорной библиотекой^[110], большое внимание Гаврилин, конечно, уделял художественной литературе. Чаще всего ходил в букинистические магазины на Литейном и на Марата. Сначала приобрёл сочинения Шварца, Зощенко, Ильфа и Петрова, а позже купил и собрания — Л. Толстого, Герцена, Успенского, Бунина, Лескова.

Книги последнего выискивал с большим трудом и затем многократно читал и перечитывал. Находил в них мысли, созвучные своим, оставил на страницах Лескова множество помет, а в заметках указал: *«Уроки Лескова. Не угодничать в пользу направлений. Искать праведников (во всех сословиях). Окунуться в народную пропасть — пропастину. Нравственное перевооружение (а не так — думает, что идёт спасать, а идёт убить и прославиться)»* [21, 95].

Одним из первых в коллекции появилось собрание сочинений Генриха Гейне (до этого у Гаврилина уже была одна книга стихов немецкого автора: он взял её в школьной библиотеке, да так и не вернул). Валерий Александрович очень любил и постоянно изучал не только его стихи, но и прозу. Этот поэт, впервые

открытый ещё в детские годы в связи с написанием «Красавицы-рыбачки», сопровождал композитора всю жизнь: в творчестве Гейне Гаврилин находил ответы на многие волновавшие его вопросы.

То же можно сказать про Льва Толстого (Валерий Александрович мог цитировать наизусть целые страницы из его сочинений), Глеба Успенского (к сожалению, опера по Успенскому «Повесть о скрипаче Ванюше, или Утешения» так и не была записана её создателем), отчасти и про Бориса Шергина, который «занимал особое место в жизни Валерия <...> Жизнь самого Шергина, его общение с М. Д. Кривополеновой^[111], его рассказы, особенно дневники, были для него примером, нравственной опорой. Образ жизни поморов, их отношение к народному творчеству, образованность — всё оставляло глубокий след в душе Валерия» [21, 97].

Со времён кабинета в Купчине библиотека Гаврилиных росла и ширилась ежедневно. Гости этого дома могли найти в книжных шкафах всё, что душе угодно: Гоголя и Пушкина, Чехова и Салтыкова-Щедрина, Шукшина, Шолохова и Леонова, Абрамова и Астафьева, Белова и Распутина, Пикуля и... Некоторых авторов Гаврилин называл «авторами второго плана» (например, С. Терпигорева, В. Слепцова, В. Нарезного и др.), но всё равно покупал их сочинения, «чтобы знать хорошо окружение, «букет», из которого произрастали писатели первого плана» [21, 96].

Была в доме и философская, и научная, и православная литература. Очень долго, например, Гаврилин искал книгу протоиерея Николая (Гурьянова) «Слово жизни. Духовные стихи и песнопения». Ездил по разным церковным лавкам — и ближним и дальним. В итоге купил на Гутуевском острове в храме Богоявления — и был несказанно рад этой находке.

«Много лет выписывался журнал «Наука и жизнь». Валерия всё интересовало, широта интересов была огромна. Ну зачем, казалось бы, ему знакомиться с теорией Н. А. Козырева (профессора Пулковской обсерватории) о том, что источником звёздной энергии является движение времени? Не раз и мне, и знакомым он излагал эту теорию, был очень увлечён, часто говорил об этом со своими знакомыми так, будто они тоже это знают. И недоумевал, почему они не реагируют должным образом.

Историческая библиотека была у меня, он чувствовал, что не очень силен в истории, и часто задавал мне вопросы. Но потом мы поменялись ролями: он уже знал больше меня. Он составлял синхронные музыкально-исторические таблицы, из которых видно было, какие музыкальные произведения создавались и какие исторические события происходили в одно и то же время в разных странах. В таблицу были включены Италия, Франция, Австро-Венгрия, Германия, Польша, Чехия, Россия.

Самыми последними приобретениями библиотеки были: собрания сочинений Гёте, роман венгерского писателя Жолта Харшаньи «Грёзы любви» (о Ференце Листе), «Неизвестная Оптина». Но эти книги он уже не успел прочесть» [21, 98–99].

И, конечно, Гаврилин всю жизнь покупал пластинки — приобрёл их 385. Можно себе представить, с каким наслаждением, вернувшись домой с работы, усаживался он в кресло или за рояль, ставил пластинку и открывал старинные, у букинистов купленные ноты. В этот момент всё другое будто бы исчезало — ни улиц, ни соседей, ни разговоров. Он с головой погружался в мир искусства, и созданная им атмосфера кабинета только способствовала этому. Ничего лишнего: библиотека, инструмент, а главное — необходимая композитору тишина.

Но вот последняя-то и подвела. В доме была плохая звукоизоляция. И соседка, услышав однажды игру на рояле, вышла на балкон и стала стучать кочергой по наружному подоконнику кабинета. Музыка мешала ей (причём уже в девять вечера). И зря Наталия Евгеньевна уверяла, что Гаврилин имеет право играть до одиннадцати, ответом было — «Поезжайте жить в отдельный дом». Валерий Александрович очень переживал, старался играть как можно тише и только в дневное время. Но звонкие удары соседской кочерги продолжались.

В придачу к этому отчётливо проявились другие «плюсы» купчинской квартиры: телефона нет, метро нет, автобусы перестают ходить рано. Гаврилину же нужно допоздна быть в театре (он тогда писал музыку для ТЮЗа по пьесе Р. Погодина «500 000 022»), «Однажды он пришёл во втором часу ночи, по щиколотку в грязи, так как ему пришлось пешком идти от улицы Типанова до Будапештской. Я нервничала: сын в больнице, муж когда придёт — неизвестно, сижу в отдельной квартире, дом стоит как на юру, ветер так завывает, что тоска смертная. В очередной приезд мамы жалуюсь ей: «Я так больше не могу». А она мне: «Валерий к кому идёт в ночи? К тебе. Так радуйся этому, а не стони!» Так она мне преподала ещё один урок семейной жизни» [21, 100].

Но потом молодая семья столкнулась ещё с одной напастью: в Купчине не было детского сада. Андрея пришлось возить в центр, на Садовую. Единственный автобус всегда был переполнен, и влезть в него с ребёнком получалось не всегда. Однажды во время такой «войны за автобус» маленькому Гаврилину серьёзно прищемило ногу дверью. А тут ещё по осени зарядили дожди, угол большой комнаты оказался совершенно мокрым, и тогда Гаврилиным стало окончательно ясно: в купчинской квартире спокойного

житья не будет, пора уезжать — и это всего через четыре месяца после заселения.

Но, разумеется, случались в ту пору и радостные события. Среди них — первая работа в кино: Гаврилину предложили написать музыку к фильму «На диком берегу» (режиссёр А. Граник). Валерий Александрович работал летом 1966-го — не мог даже на несколько дней отлучиться к родным в Переволок. Очень уставал, сложно было научиться укладывать музыкальную мысль в определённые, строго заданные временные рамки, — многое в этом плане разъяснял звукорежиссёр И. Вигдорчик, и ещё была у Гаврилина книга Я. Бутовского «Технология монтажа кинофильмов».

В середине июля отправил письмо жене: «В кино только сегодня сдал партитуры. В четверг запись <...> с оркестром Бадхена. Завтра репетиция в Летнем саду. Съёмки ещё не кончились <...> фильм должен выйти 30-го <...> Хоть бы кто мне помог, а то на мне все договоры с исполнителями, все звонки, свидания. Текст песни, кстати, не готов, и что будет — не знаю. [Речь идёт о «Песенке о белой вороне», ставшей после выхода фильма популярной.] Очень устал, не сплю и ни на что не реагирую. Привык к бешеному темпу и к обилию знакомых, которые каждую минуту прибавляются, уже не могу быть даже в обществе одного человека».

И в другом письме: «Вчера подписал договор на 1500 рублей. <...> После 25-го будет полегче, но приехать всё равно не смогу, так как будет монтаж музыки <...> Приезд возможен только случайно <...>» [21, 90–91].

На просмотр картины в обкоме партии автор музыки не пошёл. Основная причина этого была в неделикатности режиссёра. А Гаврилин на любые проявления высокомерия реагировал всегда одинаково: он тактично завершал диалог, хотя в душе, конечно, тяжело переживал.

Наталия Евгеньевна описывает в своей книге целый ряд ситуаций, в которых коллеги Гаврилина проявляли грубость или бестактность по отношению к нему. Другой бы ответил тем же, но особая чуткость и ранимость Валерия Александровича не позволяли ему выяснять отношения. Да и не хотел он опускаться до ссор.

Вот что случилось в этот раз: «...Он поехал в обычной одежде, а Граник сказал: «Да, вид не блестящий» (оказывается, там после просмотра устраивался приём). Валерий ответил: «Ну что ж, я пойду туманить менее блистательное общество». И ушёл^[112]» [21, 103].

В том же году художественный руководитель ТЮЗа Зиновий Яковлевич Корогодский предложил ему написать музыку к спектаклю по пьесе Р. Погодина «500 000 022-й» (Смешная и героическая история в пяти эпизодах). Композитор, с детства обожавший театр, с головой окунулся в новое дело. Он часами сидел на репетициях, внимательно следил за режиссёрской и актёрской работой, с большим интересом общался с артистами. Подружился с исполнителями главных ролей — О. Волковой, И. Шибановым, а позже и с другими актёрами ТЮЗа: В. Фёдоровым, А. Хочинским, Ю. Тараторкиным, И. Соколовой, А. Шурановой...

Кстати, Александр Хочинский и Виктор Фёдоров прекрасно исполняли песни Валерия Александровича, написанные для спектакля «После казни прошу...», пели зонги в спектакле «Думая о нём». Они же были первыми исполнителями знаменитой трагической баллады «Два брата».

На премьеру «500 000 022-й» (5 ноября 1966 года) Гаврилина собирали торжественно, «даже одолжили красивый свитер у одного знакомого, — рассказывает Наталия Евгеньевна, — ведь он должен был выйти на сцену, на поклон. Но он просидел весь спектакль в оркестровой яме рядом с дирижёром Владимиром Хлусевичем, а на поклон не вышел. Зиновий Яковлевич

воспринял это как «фортель» молодого композитора, но на спектакль «После казни прошу» опять пригласил Валерия^[113]» [21, 105].

Сегодня, к сожалению, невозможно представить, какими именно были те гаврилинские спектакли — видеозаписей, конечно, нет. Но музыка продолжает жить, причём не только на страницах «театральных партитур» (кстати, далеко не все из них сохранились), но и в иных опусах. А в этом — проявление типичного для Гаврилина метода трансплантации музыкального материала из одного сочинения в другое.

Его темам словно тесно было в рамках одного опуса. Нередко материал, вошедший в хрестоматийно известные произведения, рождался в иных текстах, в незавершённых сочинениях или даже в набросках жанрово не конкретизированных. Но чаще всего — в театральных работах.

В самой тенденции — проявление типично композиторской практики: ничто не должно исчезнуть (сходные моменты в изобилии можно найти у Прокофьева, Шнитке и многих других). Архив Гаврилина помог понять важный факт: *de jure* — пропало многое, *de facto* — ничто не осталось брошенным. Знаменитые гаврилинские интонации-маски, впервые появляясь в театральной музыке, помещались затем в иные жанровые контексты: пьесы, балеты, циклы, действия...

Так случилось и с «500 000 022-й»: темы из музыки к спектаклю получили второе рождение на страницах фортепианных миниатюр (а точнее, были сочинены за роялем, затем отзвучали в спектакле — и снова вернулись в свое фортепианное русло). Имеются в виду пьесы «Мушкетёры», «Шутник», «Весёлая прогулка». Последняя, кстати, под названием «Праздник» позже вошла в балет «Дом у дороги». Очертания ля-минорной темы вступления к спектаклю вполне угадываются в

соль-минорной «Здравице» на стихи В. Максимова, созданной в 1977 году.

И это не случайно: музыка к тюзовскому спектаклю очень полюбилась и зрителям, и актёрам, и режиссёру — это был настоящий успех молодого композитора, начало его «большого театрального плавания». Если прибавить к этому первую работу в кино и первые издания сочинений («Немецкая тетрадь», песня «В пути» — ленинградское издательство «Музыка»), можно с уверенностью сказать, что 1966 год был одним из самых удачных в жизни Гаврилина. Его омрачили только несуразный переезд и, быть может, одно несостоявшееся сочинение.

Дело в том, что Зара Александровна Долуханова попросила Гаврилина написать для неё цикл на стихи Марины Цветаевой. Композитор, влюблённый в поэзию Цветаевой, с большим интересом принялся за работу. В итоге он сочинил только один фрагмент для фортепиано (назвал его «К Марине»), а другие части никак не вырисовывались.

Гаврилин мучился. Подолгу гуляли они с Наталией Евгеньевной, на ходу он, как обычно, сочинял. «У нас много было пешеходных маршрутов в городе, и по изменению ритма нашей ходьбы я понимала, что он сочиняет. Тогда вся наша прогулка шла в полном молчании, пока я не слышала: «Что ты молчишь?» — «А теперь можно говорить?» — «Да» [21, 59].

По поводу работы во время прогулок сам композитор как-то отметил: «Я стараюсь узнавать больше людей разных возрастов и профессий. Люблю по лицам прохожих гадать, кто они такие, что думают, от чего страдают, отчего у них именно такие лица. Именно так чаще всего нападаю на идею (музыкальную)» [19, 155].

В этот раз ходьба и изучение встречных лиц связывались с ритмами будущего вокального цикла «Марина». А мимо проплывали ленинградские окна. И

всегда Валерий Александрович замечал одно, «где опять не спят», и читал по этому поводу стихотворение Цветаевой. Но музыка так и не явилась.

То, что было в итоге создано, частично вошло в вокальный цикл «Вечерок-2» (слова Ахматовой, Бунина, Надсона, Гаврилина, Шульгиной). Но этот опус Мастер, к сожалению, так полностью и не записал: он сохранился в эскизах, по которым никак нельзя восстановить произведение (целиком был зафиксирован лишь романс из этого цикла на стихи Альбины Шульгиной — «Вянет и алый цвет», посвящённый супруге). И позже Валерий Александрович очень сожалел о своей «Марине» и с грустью констатировал: «Не одолел Цветаеву, она мне оказалась не по зубам^[114]» [21, 104].

Так незаметно подкатился следующий — 1967 год. Гаврилины вновь переехали — на сей раз в центр, поближе к Ольге Яковлевне. И адрес выбрали знаменательный — Пестеля, 14. «Квартира была на углу улицы Пестеля и Литейного проспекта, где когда-то жила госпожа Мерклинг, у которой бывал Пётр Ильич Чайковский, где жил Маршак, где детские годы провёл Вадим Николаевич Салманов. Нас в этой квартире ничто не смущало, — отмечает Н. Е. Гаврилина, — ни то, что она на первом этаже и окна выходят во двор, ни то, что она состояла из одной большой комнаты — 42 метра, ни то, что там не было ванной, ни то, что она с довоенных времён не ремонтировалась, ни то, что хозяйка этой квартиры, Ирина Ивановна Гурко, дочь некогда известного эстрадного конферансье и куплетиста, жила здесь с шестью кошками. Мы были счастливы, что уехали из Купчина в наш родной Ленинград, что квартира только одной стеной соседствовала с другой. Играй сколько хочешь — никому не помешаешь!» [21, 106].

И опять началось обустройство. Ремонт сделали наспех: разгородили одно большое помещение на три

маленьких и получили детскую, спальню и кабинетик. Гаврилин разрешил новой жительнице квартиры в Купчине забрать с Пестеля телефонный аппарат (причём самолично перерезал провод), и семейство снова осталось без связи с миром. Приходилось оставлять всем номер Ольги Яковлевны, а потом заходить к ней и узнавать, не передавали ли чего. В итоге Валерий Александрович обратился в отдел культуры обкома партии — номер был получен.

Имелись у квартиры свои безусловные плюсы. Прежде всего местоположение: Ольга Яковлевна рядом, детский сад — тоже. Но вскоре отчётливо обозначился и главный минус: воскрес и во всеуслышание заявил о себе кошачий запах. Ежедневное мытьё полов не спасало. На помощь пришли ученики Гаврилина из Дома народного творчества (он несколько лет вёл на общественных началах кружок композиции). «Это были солидные — от 50 до 80 лет люди разных профессий, — рассказывает Наталия Евгеньевна. — Доктор Г. Я. Крейзберг, инженеры В. И. Клестов, Г. В. Брусянин, полковник А. Г. Ширшов, хормейстер И. И. Кусов. Они с большим уважением и нежностью относились к Валерию. Узнав о наших «кошачьих» мытарствах, стали деятельно нам помогать» [21, 107].

Из всех предложенных химических составов сработало одно-единственное, выбранное Крейзбергом. Но на следующий год Гаврилины снова предприняли ремонт (решено было всё-таки сделать из одной комнаты не три, а две и поставить перегородку до потолка). Рабочие стали пилить пол для установки перегородки — и кошачий запах опять всплыл со всей душераздирающей очевидностью: начался новый этап борьбы...

А тем временем Гаврилину необходимо было ненадолго уехать из города на Неве. В январе вместе с другими ленинградскими музыкантами он отправился на

фестиваль по волжским городам. Концерты прошли в Казани, Ульяновске, Саратове, Волгограде. По просьбе редакции «Ленинградской правды» автор «Русской тетради» написал две статьи. Одну из них (естественно, только в черновом варианте) озаглавил «Верноподданнические заметки», поскольку не стал в ней упоминать о бесчисленных минусах фестиваля. Потом переживал, решил, что в других текстах будет говорить только правду, — и следовал этому решению, но, конечно, такие тексты далеко не всегда публиковали.

Истинное положение вещей Гаврилин, разумеется, отразил в обращениях к более узкому кругу читателей, то есть в письмах к семье. Родным он сообщил, что целый день пробыл в Москве, ездил в фольклорную комиссию и слушал уникальные записи певицы, которую москвичи отыскиали в Смоленске. Отметил, что Волгоград прекрасный город, с Саратовом не сравнить. Одно из писем завершалось словами: «Ваш милый, симпатичный папа Валерик Гаврилин. С подлинным верно — член правления ЛОССК В. Гаврилин. Совершено в г. Саратове, в гостинице «Волга», в номере № 60, 25 числа января месяца сего года. Примечания: без примечаний. Дополнения: привет от М. Бялика» [21, 110].

Печать Валерий Александрович нарисовал сам в виде нотки. В центре значилось: ЛОССК, М. П., и чуть ниже: Г.Р.М. — В.А.Г. А по кругу — расшифровка загадочных букв: «В. А. Гаврилин — гордость русской музыки».

И вот, собственно, о том, что происходило на самом деле: «Фестиваль проходит вяло, посещаемость отвратительная <...> Люди здесь неприятные, чванливые. Простой народ, как и всюду, впрочем, необычайно привлекателен <...>. Мои собственные концерты — сплошная фикция. В программе кроме меня ещё пятеро «мальчиков» — Адмони, Чернов, Евлахов, Слонимский, Баснер. Каждый вытянул у себя для этого

концерта по десятикилометровому опусу, а я, как всегда, последняя спица в колеснице. <...>

27-го концерт (та же программа) в филармонии, но начало почему-то в 17 часов. Может, я отстал от жизни, может, из моего поля зрения выпали какие-нибудь последние решения государственной важности, в свете которых по пятницам люди работают до 16 часов, а с работы делают «топы-топы» прямо в театр. Как я и предвижу, народу в таком концерте будет ноль, внимания — столько же. Впрочем, и презрения не будет».

И ещё: «Сегодня в концерте детской музыки принял участие Эдик Хиль. Афиши были такие: КОНЦЕРТ детской музыки, участвует ЭДУАРД ХИЛЬ и др. Народу набилась тьма. Мальчики и девочки были совсем «ранние», годков эдак по 17-20. А Хилю полагалось спеть одну-единственную песенку, да и та — «Чик-чирик, скачет воробей, он у нас хороший, ты его не бей». Музыка композитора Ельчевой. В общем, скандал был в 500 000 022 раза больше этого бедного воробья. Всё-таки как иногда жестоко мы позволяем себе обращаться с пернатыми! Больше писать не могу. Слезы из глаз».

31 января — заключительные новости из Волгограда: «У меня всё хорошо. Концерты прошли успешно. На всех трёх побывало человек 120. Герой фестиваля — Эдик Хиль <...> Я очень без вас скучаю и выеду 2-го числа» [21, 110-111].

В общем, фестиваль прошёл не блестяще. А по возвращении в Ленинград Гаврилин приступил к новой серьёзной работе в театре.

Снова ТЮЗ, спектакль «После казни прошу...» В основе — драматическое повествование в документах В. Долгого, постановка З. Корогодского, его ассистентом был Л. Додин.

Как раз во время совместной работы началась переписка и дружба Гаврилина с совсем молодым тогда,

а впоследствии знаменитым режиссёром. Вот одна из телеграмм той поры Льва Абрамовича Додина Гаврилину: «Фредерику Шопену = Благодарю обильную корреспонденцию рад что помните подробности при встрече обнимаю = ваш Мейерхольд» [42, 253].

Премьера 15 июня 1967 года и все последующие спектакли прошли с большим успехом. То же можно сказать и о зарубежных представлениях. «Помню, что и на гастролях, — отмечал З. Я. Корогодский, — когда мы играли этот спектакль в Англии, музыку выделяли. Но кто знал тогда, что это музыка того самого Гаврилина, которого сейчас мы почтительно, без напряжения называем классиком <...>

В центре спектакля — дуэт Петра Шмидта и его возлюбленной Зинаиды Ивановны. В музыке слышится диалог двух тем (любви и революции), решённых разнообразно и по оркестровке, и по интонациям. Композитор — опять душа спектакля, соавтор, равный в ансамбле творцов. Гаврилин, может быть, глубже, выразительнее других отзывается на скрытую потребность нашего зрителя в лирике» [Там же. 252–253]. И ещё о спектакле, со слов Зиновия Яковлевича: «Он был насквозь напоен музыкой, в такой степени, что я с трудом могу отделить композитора от драматургии, от режиссуры и артистов. Это был какой-то удивительный гармонический сплав, в котором, как мне кажется, при выразительности актёрского дуэта Тараторкина и Шурановой им помогал Гаврилин своей исключительно адекватной музыкой, которую в театре очень любили, и независимо от хода спектакля его музыку прослушивали, пропевали, напевали. В разных театральных сборах, праздниках всегда пели песню из спектакля» [21, 112].

Имеется в виду «Песенка про сокола и его подругу» на слова неизвестного автора XIX века — в спектакле её исполнял хор артистов. А ещё самостоятельной жизнью

зажила баллада «Расстрел лейтенанта Шмидта» (слова неизвестного автора начала XX столетия) — её в спектакле и позже на концертах пели как раз В. Фёдоров и А. Хочинский^[115]. Вступление к этой балладе вошло в балет «Дом у дороги» (в номер под названием «Юность»): тема, как это нередко случается в творчестве Гаврилина, поменяла адрес и обрела новую жизнь. То же, кстати, можно сказать и про «Траурный марш» из «Бронепоезда 14-69»: его музыкальный материал перекочевал в спектакль «После казни прошу...» (номер под названием «Похороны жертв»).

Одним словом, в гаврилинском театре самые лучшие темы-актёры вполне могли рассчитывать на роли в разных спектаклях. В частности, из следующей театральной работы — «Через сто лет в берёзовой роще» (Ленинградский театр им. Ленсовета, постановка И. П. Владимирова) — выросли знаменитые «Скоморохи». Премьера спектакля по драматической поэме В. Н. Коростылёва состоялась 1 октября 1967 года, поэтому позволим себе на время отложить разговор о ней. А пока — сменим тему.

Наступило лето. После тяжёлого года семье Гаврилиных необходимо было отдохнуть, и Валерий Александрович, как давно мечтал, повёз своих близких в родные края.

Первой на пути была, конечно, Вологда. Поначалу что-то не заладилось с жильём: Гаврилин ночевал на раскладушке в подсобном помещении гостиницы, а его жена и сын — на вокзале в комнате матери и ребёнка. Чтобы всем вместе устроиться в гостиницу, Валерию Александровичу пришлось пойти просить в Управление культуры. Но зато после решения бытовых вопросов можно было спокойно гулять по родным местам: берег реки Вологды, Кремль, кинотеатр имени Горького, церковь, где крестили Гаврилина, Спасо-Прилуцкий монастырь...

Конечно, показывал свою школу, в которую ходил каждый день за пять километров. Зашли внутрь, посмотрели чугунную лестницу и окна, из которых Гаврилин и его одноклассники убегали на улицу, а некоторые там и оставались — прогуливали занятия.

«Дошли до здания, где он занимался музыкой у Татьяны Дмитриевны Томашевской, — вспоминала Наталия Евгеньевна. — Зашли в кремль, обошли Софийский собор, колокольню. Валерий объяснил, что место это называется Соборной горкой, потому что на площади находятся ещё Воскресенский собор и изящнейшая церковь Александра Невского. Всё это произвело сильнейшее впечатление. Валерий радовался и старался показать нам город во всей его красе. И так было всегда, когда мы приезжали в Вологду» [Там же, 119].

Через несколько дней Гаврилины сели на теплоход и поплыли в Кирилло-Белозерский монастырь. «По Вологде, потом — по Сухоне, вошли в старую Мариинскую систему, проплыли мимо красивейших мест — особенно запомнилась Топорня. Но самое интересное, — рассказывает Гаврилина, — было наблюдать, как мы вплывали в шлюз: ворота закрывались, и мы постепенно поднимались до уровня земли, потом ворота открывались, и мы входили в новую реку, канал или озеро» [Там же].

День провели на палубе. Потом ребёнок уснул в каюте, а его родители остались смотреть на закат, встречать рассвет. Так и просидели всю ночь, пока над водой Сиверского озера не обозначились силуэты церквей в первых солнечных лучах.

По прибытии стали искать жильё. В итоге нашли комнату у одной женщины: две железные кровати с матрасами из соломы. В местной столовой давали только гречневую кашу. Но зато можно было каждый день ходить в монастырь — гулять, фотографировать...

Осмотрев все достопримечательности (за исключением церквей, которые были закрыты на реставрацию), Гаврилины отправились в Ферапонтово. Купались в озёрах и, конечно, изучали архитектуру знаменитого ансамбля Ферапонтова монастыря, стенные росписи и иконостас собора Рождества Богородицы, выполненные Дионисием и его сыновьями.

Потом Валерий Александрович ещё не раз возил родных по «своим местам». И сегодня для Наталии Евгеньевны Вологда — второй родной город. Она бывает там регулярно, а в 2002-м, словно восстанавливая события 1967 года, предприняла путешествие на теплоходе со старшей внучкой Настей.

Совсем недавно, в августе 2016 года, уже Настя возила её по гаврилинским местам. Публиковала на своей страничке в Facebook'e многочисленные фотографии, а рядом с первой, где они с Наталией Евгеньевной стоят возле машины, написала: «Везу свою чудесную 86-летнюю бабушку в село Перхурьево Вологодской области: послезавтра там торжественно откроют мемориальную доску на доме, где в детстве жил мой дед. По пути будем заезжать к её многочисленным друзьям и знакомым. В Вологде бабушка выступит на радио, на обратном пути исполним её давнюю мечту — посетим Старую Ладугу. Это первое в бабушкиной жизни автопутешествие на столь дальнее расстояние, но ведь авантюризм — это у нас семейное!»

Конечно, у Наталии Евгеньевны в тех краях множество друзей, да и все тропы она давно знает наизусть. Например, в следующий после посещения Кирилло-Белозерского монастыря приезд Валерий Александрович показал ей свой детский дом в Ковырине. Они шли тем же путём, которым Гаврилин ходил в детстве в школу. Он рассказывал, как однажды возвращался после двух школ (общеобразовательной и музыкальной) в лютый мороз и гололёд: «Последнюю

часть пути он уже не шёл, а полз по этой студёной ледяной дороге. Руками цеплялся за любую кочку, только бы не оказаться в канаве. Конечно, бесследно это «путешествие» не прошло — долго хворал. Может быть, поэтому он и переболел туберкулёзом, о чём узнал уже много позже: третья доля лёгкого у него была полностью обызвествлена.

Пришли в детский дом: там было уже другое учреждение, но Валерий объяснил, почему он сюда пришёл, и нам с радостью открыли все двери. Он показал мне комнату, где была спальня, учебные комнаты, столовую, комнаты директора и завуча (она жила здесь же), комнату, где стояло пианино, на котором он занимался, иногда и по ночам, и сочинял свои первые «опусы». И когда он мне всё это рассказывал и показывал, по глазам было видно, что сейчас он **там**, в той, детдомовской жизни» [21, 121].

Потом были Кубенское, Перхурьево и Воздвижение, и опять Наталия Евгеньевна должна была идти именно теми тропами, которыми в детстве ходил её супруг: таково было обязательное условие путешествия. А по пути он рассказывал, как интересно и весело было в детские годы ездить с мамой в Кубенское на санях, запряжённых лошадью. Дорога зимняя — кругом тихо, только снег скрипит. И на душе спокойно и радостно — отлучились они с матушкой ненадолго по делам, а как вернутся — жизнь пойдёт по-старому: вечерние посиделки, сказки и песни крёстной Асклиады...

Дошли до Воздвиженья, посмотрели на старый собор, в котором размещался детский дом. Внутрь попасть не смогли — было заперто. А через шоссе — уже и дом Гаврилиных в деревне Перхурьево: «Посетовал, что деревьев стало мало. Дом — высокий, добротный, окна большие. Входить в дом не стали: сказал, что неудобно, — может быть, и не хотелось ему вспоминать, как разорили родное гнездо, увезли отсюда маму.

«Красивая у нас была мебель: гнутые стулья, обтянутые красной материей, и такой же диван. Но имущество конфисковали», — грустно сказал он. Однако больше всего ему хотелось сводить меня на речку Водлу. «Мы летом всё время проводили на ней. Купались, из воды нас было не вытащить». Каково же было его удивление и разочарование, когда он вместо речки увидел заросшие берега, а между ними текла она, Водла, но вода в ней доходила только до щиколотки. Какое уж здесь купание! «А холм! Ведь он же был такой высокий! Я так любил вечером сидеть на нём и смотреть на закат солнца!» Не холм стал маленьким, а Валерий стал большим, хотя он меня убеждал, что холм срыли. Грустное это было свидание с отчим домом» [Там же, 121-122].

И после каждого такого свидания приходилось вновь погружаться в водоворот городской жизни, чтобы зафиксировать не только в памяти, но и на нотных листах все недавние вологодские впечатления — записать новые, в долгих прогулках добытые музыкальные мысли. И пойти с ними к своему слушателю.

Так было и в конце летних месяцев 1967-го: близились очередные театральные постановки, концерты, фестивали, фольклорные экспедиции... И в числе прочего — спектакль «Через сто лет в берёзовой роще».

В кабинетике Гаврилина блуждало неяркое осеннее солнце. В его лучах кувыркались и выплясывали на клавиатуре маленькие скоморошки. Они пели, притоптывали и кривлялись. Уже и не уйти, и не спастись от их смеха! Композитор сел за рояль, стал играть и петь вместе с ними. Взял скоморошков с собой в театр, выучил и записал их стишки и куплеты. Но им всё мало — они хотят устроить своё собственное представление. И, повинувшись настойчивым скоморошьям

требованиям, Мастер придумал для них Действо: так
родилась ещё одна монументальная песнь о Родине.

Однако обо всём по порядку.

Очерк 11

О ТЕАТРЕ И НЕ ТОЛЬКО

Композитору порой бывает трудно найти *своего* поэта, писателя, драматурга. Скажем, творчество Марины Цветаевой Гаврилин любил и прекрасно знал, однако не счёл нужным записывать свой вокальный цикл на её стихи. Хотя музыки наверняка было сочинено много, Мастер, всегда относившийся к себе очень строго, не решился обнародовать её.

Совсем не так было с произведением В. Н. Коростылёва: оно буквально с первых строк увлекло Гаврилина, и извечных композиторских сомнений — сочинять или не сочинять — не было. Сам Валерий Александрович рассказывал: «Меня пригласили в 1966 году в Театр Ленсовета на спектакль «Через столет в берёзовой роще». Там я познакомился с Вадимом Николаевичем Коростылёвым. Автор поэтичный, философичный, ученик Тынянова, человек тыняновской школы. Я влюбился в эту пьесу. Там были такие стихи!» [21, 112].

Сочинение Коростылёва посвящено сложному моменту в истории страны — восстанию декабристов. Его главные герои — цари (действующий правитель Николай I, а также государи ушедших эпох — Иван Грозный, Борис Годунов, Петр I), декабристы и скоморохи. Последние комментировали и пародировали всё ими услышанное и увиденное. Причём автор отнюдь не стремился к хронологически достоверному описанию событий 1825 года: в своём сочинении он воспел величайший гражданский и нравственный подвиг, беспрецедентный пример самоотречения людей, идущих на верную гибель во имя высокой идеи. «Бедные мальчики России, бедные мальчики России, вы всегда

готовы за что-нибудь умереть! — восклицает Элиз, возлюбленная декабриста Оленского (именно ей он назначил свидание через сто лет после того, как отгремят все события) <...> — Коли была бы я матерью тебе — заперла бы в чулан немедленно. Коли женой — в ноги бы упала, руками сапоги опутала, лицо бы о шпоры изрезала, а умоляла бы! Коли сестрой романтической — поцеловала бы благословляющим целованием! А кто я тебе? Ты на меня глядишь, словно на пустую икону. Что я могу тебе сказать? Пусть благословит тебя несостоявшееся моё счастье!»

Все сюжетные ходы пьесы Коростылёва, все её образы были Гаврилину чрезвычайно близки, и потому он сочинял музыку с огромным увлечением — как правило, во время прогулок, — а дома записывал. Часто работал по ночам (хорошо, что кочергой по наружному карнизу теперь никто не стучал). И вскоре нотные листы, исписанные аккуратнейшим почерком Валерия Александровича, были принесены режиссёру.

Музыка понравилась. На репетиции приходил и сам Вадим Николаевич. В 1987-м, после премьеры «Скоморохов» в Москве, в письме В. И. Федосееву он высказал свои мысли 1967 года, которые впоследствии оказались пророческими: «Уже на генеральных репетициях перед премьерой стало совершенно ясно, что музыка выходит за рамки драматического театра, что она просто обречена на самостоятельную жизнь» [Там же, 112].

Спектакль, как упоминалось ранее, был поставлен Игорем Петровичем Владимировым, и премьера 1 октября 1967 года прошла с грандиозным успехом. Гаврилиным были написаны Вступление и Заключение, «Императорский вальс», «Николаевский марш», «Женский монашеский хор», «Хор царей». А ещё — скоморошьи хоры (в спектакле они носили название «скоморошьи ходы», поскольку скоморохи появлялись

периодически) — «Как цари убили смех на Руси», «Скоморох смеётся над барином, идущим на восстание», «Скоморох пугает царей страхом» и «Про царёво убиение».

Каким именно был тот спектакль, сегодня можно только догадываться. «Пьеса необычная, — отмечает Тевосян. — Это не хрестоматийная история восстания и последующих событий, а реконструированная по дневникам и письмам и отчасти придуманная драматургом. Придуманы и «скоморошьи ходы». Поначалу экзотические скоморохи постепенно обретают роль отнюдь не увеселительную, но, подобно греческому хору, по-своему остранинно и трезво комментируют события. Появляются они после символической беседы царей. Годунов зовёт «шутов гороховых»: «Грядущего наставьте государя: / В усладе он, в короне, а грустит!» Начинается первый скомороший ход:

Ладушки, ладушки,
Ладушки, ладушки,
В троне-короне
Царёва усладушка.

Мёдом помазаны
Царские почести,
Лапища тянутся —
Каждому хочется! <...>

Второй скомороший ход — в сцене сборов Оленского:

Детушкам — ладушки,
Детушкам — баиньки,
А холоп снаряжал
На восстанье барина.

Надень душегреечку,
Батюшка-барин:
Петровская площадь
Я, чаю, не баня! <...>

Вторую часть спектакля открывал новый ход скоморохов: «Давай, скоморох, / Про своё голосои: / Про то, как убили / Смех на Руси!» Здесь скоморохи уже не «шуты гороховые». И хотя это ещё не «Сцены под Кромами», но скоморохи уже противостоящая власти сила, глас народа — он в полную мощь зазвучит в финале. Последний ход возникает как бы из будущего — после монолога декабриста Горина о ночном, лунном заговоре аристократов, за которым настанет утренний заговор пахарей, людей с солнечной кровью: «А вот представление / Всем на удивление / Про царское убийство!..» [42, 255-256].

Хоровые номера исполняли непосредственно артисты, солировали Николай Пеньков и Александр Эстрин. Гаврилин увлечённо следил за их работой. В этот период жизни он вообще был погружен в театральную атмосферу (на сей раз Театра им. Ленсовета), общался со многими актёрами, прежде всего с Леонидом Дьячковым. В дальнейшем их знакомство переросло в длительную дружбу.

И театральная атмосфера, несомненно, радовала бы, если бы не одно обстоятельство: в судьбу спектакля вмешались партийные органы, и после трёх показов постановка по пьесе Коростылёва была запрещена. Это и неудивительно: кого из начальников мог порадовать спектакль, изобличающий власть и её пороки? И неважно, о каких временах и событиях шла речь.

Однако, несмотря на запрет спектакля, музыка на стихи Коростылёва продолжала жить. Далее история разворачивалась так: в 1967 году на свет появилась

сюита «Скоморошьи песни». Она включала пять номеров (собственно, те самые скоморошьи ходы-хоры и «Императорский вальс») и была записана оркестром Ленинградского радио под управлением А. А. Владимирцева. Солировал Эдуард Хиль. Он узнал о музыке Гаврилина от Георгия Васильевича Свиридова в Москве. А потом, будучи в Ленинграде, поинтересовался у Александра Александровича Владимирцова, как найти знаменитого молодого композитора и его партитуры.

Долго искать не пришлось: у дирижёра уже были ноты «Скоморошских песен», и он уже был влюблён в это сочинение. Эдуард Хиль тоже сразу увлёкся новой музыкой, стал разучивать её, причём совершенно самостоятельно, не прибегая к подсказкам и помощи автора. Потом, когда сочинение зазвучало с эстрады, Гаврилин поражался точности трактовки Хиля, его удивительной музыкальности. Он даже посвятил своему любимому певцу стихотворение, в котором были такие строки:

А я не пойду в море,
А я не хочу в вечность,
А я ухожу к Хилю —
Это моя звезда [20, 203].

К 1970 году у Гаврилина сложилась вторая редакция. Он дополнил свою сюиту новыми номерами — «Сказка» (это музыка «Хора царей» из спектакля), «Чёрная река», «Скоморохи на Невском» (к этой части, кстати, Коростылёв написал текст специально по просьбе композитора). Появились и оркестровые эпизоды — «Государева машина», «Шествие на Петровскую площадь» (последнее выросло из «Вступления к спектаклю», существует и как фортепианная пьеса «Эпитафия герою», 1967) и

«Скоморохи на природе». Кроме того, был введён ещё один солист (мальчик-дискант). Ему поручалось исполнение новых номеров: «Ой, вы песни» и «Скоморошек молодой». Слова к «Скоморошку молодому» и «Чёрной реке» композитор написал сам в духе народных.

В таком варианте сочинение прозвучало в Ленинграде 3 декабря 1976 года^[116]. В программе концерта ему был дан подзаголовок «Представления и песенки из старой русской жизни». Затем оно исполнялось на авторских концертах Гаврилина 19 и 20 января 1978-го. Однако между исполнениями 1976 и 1978 годов была огромная разница, поскольку во втором случае зрителям, как изначально и задумывал автор, было показано настоящее действо: мужской вокальный ансамбль из четырёх человек был заменён мужским хором Ленинградского радио (хормейстер А. М. Сандлер) и, что очень важно, была добавлена мужская балетная группа^[117].

Эдуард Хиль отмечал: «Последние «Скоморохи» с Бадхеном — уже театрализованные, в исторических костюмах: свет, грохот, дым из оркестровой ямы, и появляются видения: цари, генералы, царица и дети. Сцена оживает. Валерий Александрович показывал «Скоморохов» Леониду Якобсону — это же балет мог быть! Но Якобсон вскоре умер... Не успел...» [42, 314].

Так «Скоморохи» исподволь, год за годом приближались к тому варианту, который известен нам сегодня. Замысел автора выкристаллизовывался постепенно: от представления в Театре Ленсовета и песенной сюиты — к действу. «Спектакль прошёл три раза, мне было жаль, что музыка пропадает, — рассказывал Гаврилин в интервью на Центральном телевидении 24 октября 1987 года. — Но я доработал, сделал сочинение более симфоническим, обновил вокальную строчку, добавил несколько сцен на

народные тексты. Это первое сочинение, где я как-то нащупал форму действия. Я уже тогда понял, что оперный театр для меня, так же как и для других моих коллег, недосыгаем^[118], и сохранил скрытую сюжетность. В идеале это сочинение предназначено ещё и для миманса и балета» [19, 306].

Итак, несколько слов о тех знаменательных концертах 1978 года и о их последствиях.

Главным редактором в Большом концертном зале «Октябрьский» тогда была Ирина Ивановна Черткова — человек в высшей степени ответственный, горячо поддерживающий молодых композиторов и их музыку. Именно благодаря ей стало возможным провести авторские вечера в этом зале. А ещё бесценную помощь оказала Светлана Эмильевна Таирова^[119] — музыковед, занимавшаяся в то время концертной деятельностью Союза композиторов. Она давно знала Валерия Александровича: с 1960 по 1976 год работала редактором в Ленинградском комитете по телевидению и радиовещанию, организовывала передачи с участием Гаврилина, добивалась того, чтобы композитору всегда выплачивали деньги за его произведения (а до этого, как рассказывает Наталия Евгеньевна, он отдавал сочинения даром: не знал, что на радио за них должны платить).

К концерту готовились коллективно и подошли к подготовке с особой ответственностью. «На квартире Таировой собрались Ирина Ивановна, художник и режиссёр Большого концертного зала «Октябрьский» Олег Аверьянов, Эдуард Хиль с женой Зоей, дирижёр Анатолий Семёнович Бадхен и мы с Валерием, — вспоминает Н. Е. Гаврилина. — Партитура «Скоморохов» уже была у Бадхена. Обсудили всё — от декораций, костюмов, участия балетной группы до того, как должен располагаться хор, какие будут мизансцены, вплоть до мелочей: будет Хиль с галстуком «кис-кис» или без него.

И начались репетиции. В помощь даже была привлечена моя мама, которая давала советы как профессиональный режиссёр» [21, 114].

И вот наступили знаменательные даты — 19 и 20 января (концерт проходил дважды). На сцене — хор, балет, декораций минимум: «...только большое старинное кресло, в котором торжественно восседал Хиль и задавал вопросы молодому скоморошку. Это была не просто оратория, а оратория-действие. Представление имело большой успех, и думалось, что «Скоморохам» уготована счастливая сценическая судьба, но...» [Там же, 114-115].

Реакция начальства не заставила себя долго ждать. Гаврилина и Хиля вызвали в отдел культуры обкома партии. Исполнитель главной роли и сам был уверен, и всем говорил, что вызывают только для того, чтобы поздравить с успехом и дать добро на последующие исполнения.

Высокие начальники попросили спеть и сыграть несколько номеров из «Скоморохов». По прослушивании одна из присутствующих — глава отдела культуры — изобразила недовольство: «Это что в самом деле исполнялось в «Октябрьском»?!» Ни о каких похвалах и поздравлениях не могло быть и речи: ораторию-действие запретили. Главная причина — обращение к теме убийства царя. Долгие годы сочинение целиком никто не слышал: Хиль пел на концертах только отдельные части.

После визита в обком Гаврилин вернулся домой совершенно убитый, сказал, что на «Скоморохах», видимо, придётся поставить крест. Несколько дней чувствовал себя плохо: такого драматического финала не ожидал никто. «У Гаврилина была задумка сделать из «Скоморохов» большое представление — в двух отделениях, — рассказывал Эдуард Хиль. — А вышел оттуда — плохо с сердцем, предынфарктное состояние.

И так замкнутый человек, но тут замкнулся ещё больше» [42, 317].

Тяжело переживали и все исполнители, и организаторы концертов. Но потом несколько успокоились. Валерий Александрович пришёл к заключению, что если дела обстоят таким образом, «значит, есть в этом сочинении такое, что волнует даже партийных бонз» [21, 115].

В следующем, 1979 году Главлит запретил публикацию «Скоморохов», а много позже — в интервью от 14 марта 1996 года — Валерий Александрович поделился своими сокровенными мыслями об оратории, её многострадальной судьбе и истинном предназначении художника: «Я всегда считал, что художники — это люди, которые говорят правду. Так, как могут её говорить. Каждый — способом своего искусства. Работая над «Скоморохами», я и старался сказать правду, сколько я её знал и сколько я её чувствовал. Судьба у этого сочинения не очень пока радостная. Я не люблю, как делают сейчас многие, рассказывать о том, что запрещалось, что не запрещалось. Любому художнику всегда приходится сталкиваться с властями, начальниками независимо от строя. Какое бы устройство ни было — монархия, демократия или социалистический строй, — всё равно за что-то будут бить обязательно. «Скоморохи» были много лет под запретом из-за текстов. Частично удавалось что-то из них исполнить. Это действительно путешествие по России. С одной стороны, это история русской государственности, а с другой стороны, для меня тоже важной — ведь сочинению уже тридцать лет — это своеобразная история и антология русской музыки. Я был тогда начинающим композитором, увлекался фольклором, народным творчеством, творчеством всех русских композиторов, которых боготворю и сейчас.

В «Скоморохах» есть образцы, идущие прямо из крестьянского народного творчества. Для меня сам народ представлялся в виде огромного, великого скомороха, у которого смех сквозь слёзы. Видимый смех сквозь невидимые слёзы. И далее у меня в скоморохов превращаются все люди, которые так или иначе являли миру какие-то открытия правды. Это и портреты композиторов Модеста Мусоргского, Дмитрия Шостаковича, моего учителя и друга Георгия Свиридова» [19, 358].

Но, несмотря на все сложности и запреты, «Скоморохи» продолжали жить. Гаврилин возвращался к этой партитуре многократно — в его творческой лаборатории шла переделка и доработка, подготовка третьей редакции. В ней главная роль отводилась мужскому хору, за сочинением закрепилось окончательное название — оратория-действие для солиста, мужского хора, балета и симфонического оркестра (слова В. Коростылёва и народные).

О музыке узнал и заинтересовался ею Владимир Иванович Федосеев, уже исполнявший со своим оркестром сюиты из балетов «Анюта» и «Дом у дороги». Он решил возобновить прекратившееся было триумфальное шествие «Скоморохов». Московская премьера состоялась в Большом зале консерватории 15 марта 1986 года. Исполнителями были Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения, мужская группа Капеллы им. А. А. Юрлова, солисты — А. Ф. Ведерников и ученик Хорового училища («Скоморошек»), дирижёр — В. Федосеев.

Большой зал Московской консерватории был переполнен. Премьера стала настоящим праздником. Очевидец тех событий — писательница Любовь Заворотчева — вспоминала: «Зал приветствовал автора, исполнителей. Гаврилин, прижимая к груди руку, выглядел растерянным, кланялся где-то в глубине

сцены, кланялся истово, как сын отцу-матери после благословения на дальнюю путь-дорогу. А неподалёку принимал поздравления Вадим Коростылёв^[120]. Ему говорят: «Спасибо за праздник!» А он соглашается: «Да, у нас праздник: московской премьеры нам пришлось ждать 15 лет» [21, 117].

Через год (после телевизионного показа «Скоморохов») Гаврилин получил восторженную телеграмму от Таривердиева (срочно из Москвы): «Дорогой Валерий, только что закончилось исполнение Вашей оратории по Ленинградскому телевидению. Это потрясение удивительное, полное бесконечной красоты и таланта. Финал просто гениален. Великолепен Федосеев. Счастлив, что являюсь Вашим современником. Всегда Ваш Микаэл Таривердиев^[121]» [Там же].

14 декабря 1987 года пришло поздравление от З. А. Долухановой: «7 декабря 87 года я буду отмечать для себя как день музыки. Впечатление от «Скоморохов» огромное, незабываемое. Восхитительная музыка и достойное исполнение. Как органичен был Чернов, и оркестр звучал наполнение и выразительно. Всё это и ещё много-много хотела сказать при встрече, но... не было суждено» [42, 323].

В декабре 1987 года солировал В. Н. Чернов (в остальном состав не изменился), а сказать лично Зара Александровна не могла, поскольку Гаврилин не приехал на концерт из-за болезни. Теперь его ораторию-действие исполняли в разных городах (в Москве, Ленинграде, Вологде...) и всюду встречали восторженно. Во второй половине 1980-х «Скоморохам» уже можно было выйти из тени: ситуация в стране несколько изменилась. Но опубликованное своё произведение Валерий Александрович так и не увидел: «Скоморохи» были изданы в третьем томе Собрания сочинений лишь в 2003 году.

Такова история сочинения. Теперь несколько слов о главном — собственно, о музыке. Во вступительной статье к третьему тому Собрания Г. Г. Белов поделился своими соображениями о драматургии оратории-действия: «Пятнадцать номеров оратории образуют форму, в которой сюжет как будто бы призван осветить ряд эпизодов истории России в лубочном представлении актёров скоморошьего театра. Но «видят» это действие не только слушатели (зрители) в зале, но и солист оратории. Кто он? Вероятно, авторы произведения представляют его как фигуру собирательную. То солист — как бы один из скоморохов: начиная с № 3 он размышляет о недове крепостного артиста и бедственной его судьбе, когда этот артист осмеливается высказать правду; иногда как старший он «беседует» со скоморохом-мальчиком. То солист — это просто человек из народа, задумывающийся о своём горьком житье-бытье («Чёрная река»). То он далеко не равнодушный наблюдатель порочного флирта вальсирующего императора. И, наконец, он снова разудалый скоморох (№ 13, «Про царёво убийство»). <...> В оратории скоморохи «обсмеивают» в сатирических сценках в сущности-то трагические вехи русской истории: физическое истребление скоморохов, подавление декабрьского восстания, расстрел царской семьи. Однако Гаврилину-художнику силой своего драматического таланта удаётся сразу вслед за «картинкой» скоморошьего балагана донести до слушателя эмоциональную реакцию современника («той» и нашей эпохи), выражающую ужас от содеянного» [3, 9].

Интересно, что излюбленные детские жанры (прибаутки, скороговорки, потешки, дразнилки...) в большинстве своём были заимствованы из скоморошьеи традиции (именно поэтому детский фольклор вбирает множество далеко не безобидных шуток,

уничижительных сравнений, и нередко основывается на нецензурной лексике).

Поэтический текст «скоморошья ходов» тоже частично апеллировал к образам из детского фольклора. Среди типичных примеров — «Ладушки, ладушки, ладушки, ладушки, в троне-короне царёва усладушка!», «Детушкам ладушки, детушкам баиньки, а холоп провожал на восстанье барина!», «Трень-брень, гусельки, гусли-балалаечки. Слушайте, деточки, песенки-баечки. Ладушки, ладушки, где были? У бабушки. Что ели? Кашку. Что пили? Бражку. Кашка сладенька, бабушка добренька...» Отсюда и в музыке соответствующие ритмоинтонации^[122]. Для Коростылёва, а вслед за ним и для Гаврилина, это действенное средство показа скоморошьяго глумления — через жанр. Скоморох издевается, поёт, пляшет и повествует о больших государственных делах так, словно рассказывает сказку для самых маленьких.

В этом ряду и «представление всем на удивление про царское убиение». «А я царь! — А который? — А Николка Второй», — кривляется скоморох, пародируя своего государя. Потом звучит фальшивый, словно вывернутый наизнанку мотив — это всем известный гимн «Боже, царя храни!». Он резко обрывается — правитель будто сдирает с себя маску, и вместо неё зрители видят хорошо знакомую смешную гримасу шута. Но на этом пародия не заканчивается, скоморох ещё будет петь, плясать, хохотать, лихо просвистит «Чижика-пыжика»...

Только все его издевательства на поверку окажутся бездейственными. «Необычайно ярко решена сцена, в которой голос скомороха постепенно заглушается гремющим оркестром, — отмечает А. Т. Тевосян. — Под конец мы только *видим* солиста с широко открытым ртом — перекрыть грохот хорошо отлаженной государевой машины он уже не в силах» [42, 320].

Для Гаврилина скоморохи — художники. Иными словами, творцы всех времён — поэты-сказители, сочинители музыки, певцы, актёры. Отсюда и цитаты, о которых рассказывал композитор: «Можно ли считать, что «Законы империи» [изначально номер назывался «Государева машина»] в «Скоморохах» написаны по тому же принципу, что и «Болеро» Равеля, одна из частей «Пиний Рима» Респиги, марш из Седьмой Шостаковича? — спросил Я. Л. Бутовский у Гаврилина в 1984 году. — Валерий сел к роялю: «Ты заметил?» Начал играть: «Это портрет Шостаковича. У меня в «Скоморохах» спрятано много портретов композиторов. Никто не замечает...» Он сыграл кусочек из другого номера: «Это Свиридов». Потом из другого — тут я сразу догадался: Мусоргский. «Ещё есть Окуджава и Галич...» — «Императорский вальс?» — «Конечно». Он снова сыграл кусочек из «Законов», сыграл несколько острее, чем это звучит в оркестре, «синкопированнее», что ли, и это действительно был Шостакович, только молодой, 20-х годов» [45, 113].

Шостакович, Мусоргский, Свиридов... А есть ли портрет самого Гаврилина? Думается, можно разглядеть его на страницах «Чёрной реки» (восьмая часть оратории-действия, воскрешающая в памяти трагические события пушкинской дуэли на Чёрной речке). Текст к этой песне композитор написал сам. Это и душераздирающий монолог скомороха, оставшегося наедине с самим собой, и вместе с тем выражение отношения автора действия к происходящему: «Ой, ты, чёрная река, ой, да ты бежишь, шумишь. А я не знаю, я не угадаю, как жить! / Разорвите белу грудь, ой, да посмотрите на тоску. А по лицу, лицу моему красиву слёзы льют! / Ой, ты, нонешний народ, ой, да всё мучительный! А я не знаю, я не угадаю, как жить».

Скоморох, олицетворяющий народ и говорящий голосом народа, — шут и борец за правду, лицедей и

философ, — поворачивается к зрителю разными ликами. В седьмой инструментальной части («Скоморохи на природе») он созерцатель, смотрит на происходящее со стороны. Вне толпы и балаганного театра он ведёт себя естественно — ни кривляний, ни ужимок. Каковы его тоскливые одинокие думы о России, о её судьбе? Станет вполне ясно во время «Императорского вальса»:

«Какие тут лица, и всё при шпорах, какие тут лица, но где же тут личности? Кружат кружев накрахмаленный шорох пятьсот отражений Его Величества! Вальс! вальс! вальс!

А в полночь отгрохает пушка-хлопушка, и шпоры в подъезде прощально оттеняют. И можно с плеча золотую горбушку приставить к ржаной из любой деревеньки. Получится хлебец, не хлебец — Россия! Россия получится двухгорбушная...

Император влюблён, император рассеян, император, вальсируя, свечку тушит, и Россия во тьме...

И Россия во тьме, куда ей податься, ей, овейной тьмою и холодом, тьмою и холодом. А хлебу тому всегда распадаться на голод и золото, голод и золото! Вальс! Вальс!..»

Надо ли говорить об извечной актуальности этих строк? Заключительные слова скоморох выкрикивает, заглушаемый звуками придворного танца, последний возглас тонет в них.

Не случайно в музыкальной ткани оратории появились интонации, напоминающие перезвон часового механизма, возгласы кукушки (уже в самом начале). Материал этот, кстати, был перенесён в несколько изменённом виде из «Хора царей» (спектакль «Через сто лет в берёзовой роще»). Вероятно, мотив Времени был необходим Гаврилину, чтобы усилить саму суть образа скомороха — певца-сказителя, повествующего об исторических событиях в пародийном ключе и зачастую

выступающего в роли провидца: его слово обращено не только в прошлое и настоящее, но и в будущее.

В этом плане гаврилинский скоморох отчасти близок Юродивому из оперы «Борис Годунов»: в его речах сокрыт глубокий, до поры не ведомый народу смысл. «Я сравнение Гаврилина с Мусоргским помню ещё по выступлению Свиридова на пленуме Союза в 60-е годы, — отмечает Эдуард Хиль, — это очень точное сравнение. И исполнять «Скоморохов» нужно, как «Бориса Годунова»: чтобы через плоть и кровь, одной музыкальности тут мало. По-настоящему у нас в России нет сейчас певца, чтобы это спеть. Вот если появится новый Фёдор Иванович Шаляпин...» [42, 321].

Безусловно, в творческой лаборатории Гаврилина сюжеты и образы, найденные Мусоргским почти за сто лет до рождения «Скоморохов», получают новую жизнь, предстают в ином обличье. В балетно-хоровом театре композитора XX века вновь актуализируется проблема сложного взаимодействия народа и власти. Но продолжая вести музыкальную летопись, автор «Скоморохов» отказывается от былых жанровых установок: он создаёт действо.

И это совершенно закономерно для музыканта, обладающего ярким режиссёрским мышлением: Гаврилин уводит своих скоморошков со сцены Ленсовета (там им запретили показывать представление, несмотря на восторженные отзывы публики) и воздвигает для них собственный театр. А далее темы-персонажи оратории начинают странствие по страницам иных опусов.

Так, мотив времени в несколько изменённом варианте появляется в «Галопе» из «Театрального дивертисмента» для оркестра (1969). Позже «Галоп» обретает новую жизнь в качестве пьесы для фортепиано (1976), а затем становится частью балета «Анюта» (1982)^[123]. В балет по Чехову органично впишется и ещё

один номер из «Скоморохов» — «Государева машина» (в «Анюте» это № 19 — «Сплетня»).

В Сюиту для симфонического оркестра «Театральный дивертисмент» (1969) из спектакля «Через сто лет в берёзовой роще» был перенесён «Николаевский марш» (в Сюите носит название «Марш»). Затем он зажил самостоятельной жизнью в качестве пьесы для фортепиано в четыре руки («Марш», 1970). На этом странствия браваурной темы не закончились: в 1989 году она появилась в балете по трилогии А. Островского «Женитьба Бальзаминова» — № 15 «Сон первый (полководец)»^[124].

К величайшему сожалению, «Скоморохов» вряд ли можно назвать широко известным сочинением Валерия Гаврилина (гораздо мы слышим «Перезвоны», «Анюту», «Русскую тетрадь», некоторые песни и «Зарисовки»), Причина ясна — это произведение очень трудно исполнять. И если Эдуард Хиль считал, что для гаврилинской оратории-действия нужен второй Шаляпин, то теперь мы можем с горечью констатировать, что «Скоморохам», видимо, не хватает самого Эдуарда Хилья.

Но, разумеется, великое творение Мастера ещё найдёт своего певца, наделённого не только вокальным, но и блистательным актёрским дарованием. Главное — сочинение опубликовано, и никто ныне не налагает запретов на его исполнение.

Совсем иначе, гораздо более драматично, обстоит дело с утерянными рукописями Валерия Александровича. Приходится смириться с тем фактом, что не сохранилось ни одной партитуры музыки к спектаклям 1968–1971 годов. А среди них наверняка имелись опусы самобытные, раскрывающие новые аспекты авторского стиля Гаврилина.

Утрачена музыка к следующим спектаклям: «Слон» — комедия в двух действиях А. Копкова (Малый драматический театр, премьера 29. 05. 1968; режиссёр

В. Сошников, художник М. Смирнов); «Село Степанчиково» — комический роман в двух частях, инсценировка Н. Эрдмана по Ф. Достоевскому (Государственный академический театр комедии, премьера 23. 11. 1970; постановка В. Голикова, режиссёр С. Коковкин, художник Э. Кочергин). В 1971 году — «Две зимы и три лета» — инсценировка в двух частях по роману Ф. Абрамова (Театр им. Ленинского комсомола, премьера 24 мая; постановка О. Овечкина, художник Д. Афанасьев); «Преступление и наказание» — сценическая композиция в трёх частях по роману Ф. Достоевского (Театр им. Ленсовета, премьера 15 декабря; постановка И. Владимирова, режиссёр Л. Дьячков, художник М. Китаев); «Одни, без ангелов» — пьеса в двух действиях Л. Жуховицкого (Государственный академический театр им. А. С. Пушкина, премьера 25 декабря; постановка В. Эренберга, режиссёр А. Даусон, художник С. Мандель). От последнего из названных спектаклей сохранилась только пьеса «Дождик», которую Гаврилин очень любил^[125]. 1972 год: спектакль «Саша Белова» — пьеса в двух действиях И. Дворецкого (Театр им. Ленинского комсомола, премьера 27 декабря, режиссёр Г. Опорков, художник И. Бируля)^[126].

Сведений об этих постановках не так много. Про «Слона», дипломный спектакль В. Сошникова, Наталия Евгеньевна рассказала: «Ученик Товстоногова Валентин Сошников ставил «Слона». Писать музыку он пригласил Валерия, который был очень увлечён этой работой. Оба они были молоды, подружились, вместе многое придумывали. Герой — деревенский мужик, мечтающий сделать «ероплан» и улететь за границу. Спектакль шёл недолго из-за «идеологического несоответствия». Одна музыкальная тема из него была потом использована в балете «Женитьба Бальзамина» [42, 256].

Разумеется, «мечтания о загранице» были запрещены. Поэтому следующий после «Ста лет в берёзовой роще» спектакль с музыкой Гаврилина тоже преждевременно сошёл со сцены. Но зато сохранилась на долгие годы дружба с Сошниковым^[127].

В 1971 году наметилась первая работа в Театре им. Ленинского комсомола. «Романы Фёдора Абрамова «Братья и сёстры» и «Две зимы и три лета» были прочитаны нами, когда они печатались в журнале «Новый мир», — вспоминает Наталия Евгеньевна. — На Валерия произвели сильнейшее впечатление: военная и послевоенная жизнь деревни — всё так до боли знакомо! Соглашаться ли на приглашение — сомнения не было. Новые знакомства — с Ремиром Левитаном, заведующим музыкальной частью, с актрисами Ларисой Малеванной, Лейлой Киракосян» [21, 156].

Со слов очевидцев известно, что представление начиналось (ещё до открытия занавеса) тихим перезвоном. Постепенно из него вырастала песня, которую вёл задушевный женский голос. Была в партитуре «Двух зим» и хоровая партия: временами хор пел без слов.

О своём восприятии спектакля и о музыке Гаврилина рассказывала Л. И. Малеванная, сыгравшая Анфису: «В ходе репетиций уточняется действие, отыскиваются интересные подробности, углубляется конфликт. Но уже почему-то так не ужасает убийство, не потрясает вероломство, не восхищает героизм, как это было при первой читке хорошей пьесы. Привыкли! И в работе над спектаклем было так же. Через какое-то время мы привыкли к нищете наших героев, к их нечеловеческим усилиям в борьбе за выживание. Но вот появилась музыка Валерия Гаврилина. Как эпиграф перед началом спектакля зазвучала похожая на колыбельную, вынимающая душу деревенская запевка:

В огороде гряда — бобом сеянная.
А другая гряда — чесноком да луком.

Ой, хохошеньки, хо-хо,
Хохошеньки, хо-хо...

На одной на гряде ничего не взошло.
На другой на гряде — тоже нет ничего.

Ой, хохошеньки, хо-хо,
Хохошеньки, хо-хо...

Мурашки по коже. Острое чувство сострадания к чужим, далёким, вымышленным людям» [42, 260–261].

Затем последовала работа над спектаклем по роману Достоевского. В «Преступлении и наказании» Раскольников играл Леонид Дьячков, он же был режиссёром спектакля в постановке И. Владимирова. В роли Катерины Ивановны выступила Алиса Фрейндлих.

Из рецензий тех лет ясно, что для спектакля композитор написал мазурку, музыка в целом была подчёркнуто городской, петербургской^[128]. Н. А. Таршис в своей книге «Музыка спектакля» (1978) писала: «В сцене сумасшествия и гибели Катерины Ивановны, когда она идёт с детьми на улицу <...> перед глазами на человеческую агонию горожанами Катерина Ивановна кружится в вальсе и поёт пасторальную французскую песенку, но вальс безумен, смертелен, грациозность его фантастична, это ранящие осколки, а песенка про пастушку совсем не забавна; песенка задыхается, интонации её обрывисты, хриплы... «Умереть спокойно» не дано Катерине Ивановне. Её гибель с пасторальной песенкой на устах, сыгранная актрисой с трагической силой, многое говорит о петербургских буднях, вписывается в них. Вся же Катерина Ивановна, как бы ни

приковывало к себе её существование, часть целого в постановке, звено в общей цепи. Приходя в движение, цепь вся разом вздрагивает, и петербургское пространство спектакля пронзается музыкой В. Гаврилина» [42, 258–259].

Автору музыки окончательное режиссёрское решение всего спектакля было несколько чуждо, хотя Дьячков в роли Раскольникова очень нравился. На премьере композитор не был.

«Спектакль шёл с музыкой Валерия, — рассказывает Наталия Евгеньевна. — У <него> был такой принцип: пока не сдаст музыку театру, договор не подписывал и аванс не брал, а о гонораре договаривался устно. На этот раз, сдав материал, он пошёл получать деньги, но выяснилось, что сумма намного меньше того, о чём договаривались. Валерий повернулся и ушёл. Наверное, через год завуч школы, где я работала, сказала: «Лида (её сестра — актриса театра) просила передать, чтобы Валерий Александрович пришёл в театр за деньгами». Валерий получать деньги так и не пошёл» [21, 157].

Одним из самых любимых спектаклей Гаврилина был спектакль по пьесе А. Володина «С любимыми не расставайтесь» (Театр им. Ленинского комсомола, премьера 15 января 1972 года, режиссёр Г. Оporков, художник И. Бируля). Композитору было очень близко творчество Володина, он восхищался режиссёрской работой Оporкова, актёрской интерпретацией Малеванной, исполнявшей роль Кати.

О совместной работе над спектаклем актриса вспоминала: «Валерий написал замечательную музыку, и простая житейская история о любви, об измене и ревности стала крупнее и трагичнее. Так запомнившаяся и зрителям, и актёрам труба, для которой Валерием было написано соло, не требовала и не призывала. Мелодия была наполнена грустным укором. Так может звучать голос любящей и встревоженной матери,

пытающейся усмирить и предостеречь дорогих сердцу чад. И эта музыка тоже отдалённо напоминала колыбельную.

Музыка помогла постановщику окончательно расставить все акценты. И, я думаю, финал, о котором все говорили как о большой удаче спектакля, тоже во многом был спровоцирован музыкой. <...> После тихого разговора с Митей в сумасшедшем доме входила санитарка, говорила Мите «пора» и уводила меня, Катю, в глубину, к дверке «небытия». А я всё повторяла тихонько, оглядываясь на Митю: «Я скучаю по тебе, Митя... Я скучаю по тебе...» На одной из репетиций, почти дойдя до чёрного провала в глубине, я вдруг бросилась обратно к Мите с криком: «Я скучаю по тебе!!!» и вцепилась обеими руками в дорогое мне существо. Меня стали от него отдирать. Я рыдала. Вместе со мной, как верная подруга, рыдала Валерина труба» [42, 263-264].

Рукопись Гаврилина, к счастью, сохранилась. Рассматривая пожелтевшие страницы, исписанные мелким аккуратнейшим почерком Валерия Александровича, можно с удивлением обнаружить, что первый номер основан на хорошо знакомой теме. Отзвучав в спектакле в оркестровом варианте^[129], в 1978 году она превратилась в песню «Город спит» на стихи А. Шульгиной, вошла в репертуар Н. Герасимовой, Л. Сенчиной, а затем и многих других певиц.

Другая тема^[130] в 1982 году обрела вторую жизнь в качестве песни «Жила-была мечта»^[131] на слова В. Максимова (широко известно исполнение этого сочинения Н. Герасимовой).

И ещё от того спектакля сохранилась и стала впоследствии знаменитой песня на слова О. Фокиной «Я не знаю...». В постановке по пьесе Володина её пела Л. Малеванная, позже, на эстрадной сцене, — Людмила Сенчина. Это, вероятно, один из самых проникновенных

женских монологов в творчестве Гаврилина, наряду с такими шедеврами, как «Песня девушки», «Черёмуха», «Вянет и алый цвет», «Осенью»... «В ту пору песня «Я не знаю» сообщала пронзительный нерв спектаклю, — отмечает А. Тевосян, — поднимая его на новую высоту, а сегодня напоминает нам о наполнявшей его вере и тихой грусти прощания...» [42, 264].

Но от спектакля остались не только песни: на долгие годы сохранились и тёплые, дружеские отношения Гаврилина с создателем пьесы — выдающимся драматургом и поэтом Александром Моисеевичем Володиным. Наталия Евгеньевна поделилась воспоминаниями: «Машинописные листочки с его стихами — ведь они нигде не издавались — Валерий бережно хранил, а потом, когда их накопилось много, переплёл в две тонкие книжечки. Через много лет появился и романс на стихи Володина «Простите меня», и песня «А девушки бегут...». В 1995 году, когда в альманахе «Петрополь» были напечатаны «Монологи», Александр Моисеевич подарил их Валерию с дарственной надписью: «Валерий, я Вас люблю. Володин» [21, 157].

Дружески-творческие взаимоотношения продолжались у Гаврилина со многими соавторами. После спектакля «Через сто лет в берёзовой роще» и «Скоморохов» Валерий Александрович ещё раз обратился к текстам Коростылёва: он написал музыку к спектаклю по его пьесе о Пушкине — «Шаги командора»^[132]. Премьера на сей раз состоялась в Москве, в Государственном академическом театре им. Вахтангова 14 сентября 1972 года (режиссёр А. Ремизова).

Из рецензии журналистки и писательницы Татьяны Тэсс (газета «Известия»): «Музыка не иллюстрирует сценические события, а как бы ведёт о них свой самостоятельный рассказ — то нежный, то суровый, то

полный тревоги и боли. Завершает спектакль прекрасный реквием с хором мальчиков. И долго потом, когда покидаешь театр, звучит в нашей памяти, в нашей душе музыка реквиема, высокий и чистый голос, скорбящий о великом поэте, гибель которого мы вовеки не сможем ни забыть, ни простить» [42, 264].

Рукопись Гаврилина частично сохранилась, поэтому можно сделать вывод, например, о том, что тема вступления к 4-й картине была найдена Мастером при работе над фортепианной миниатюрой «Тройка», а позже стала одной из тем «Перезвонов» (часть «Дорога»), Ранее была сочинена и тема первого номера «Шагов...»: она основана на том самом мотиве времени из спектакля «Через сто лет в берёзовой роще». В «Шагах командора» эта часть, кстати, так и называется — «Часы».

Разумеется, новое открытие творчества Коростылёва (после «Ста лет...») было радостным. И когда вышли в свет пьесы Вадима Николаевича, автор подарил их Гаврилиным с надписью: «Любимейшим ленинградским! — Гаврилиным! — с любовью, нежностью и почитанием! Вадим Коростылёв» [21, ИЗ]. Но работа в Москве вряд ли доставляла Гаврилину удовольствие. В дневниковых записях (20–24 марта 1972 года) Наталия Евгеньевна отметила: «Валерий приглашён режиссёром Александрой Исааковной Ремизовой в Театр им. Вахтангова писать музыку к пьесе В. Коростылёва. Работает в Москве, в театре. Неприятные разговоры об оплате с замдиректора театра, такой, например: «Мы вас не знаем, платим по самой низкой расценке. Не знаем, почему вас хочет режиссёр». Еле-еле выплатили аванс, и то не полностью, а за проезд и проживание в гостинице не платят ничего. Там, в Москве, написал семь номеров» [21, 161].

Ещё из дневниковых записей Гаврилиной о том, как протекала работа над спектаклем: «Разговаривала с

Александрой Исааковной Ремизовой. Она сказала, что всё в порядке, музыка прекрасная. Одно только жаль: опять дома ни единой ноты, а из Москвы это выцарапывать для переписки очень сложно. Оркестранты очень хорошо приняли музыку. Согласны были даже записываться две смены кряду. Особенно, конечно, понравился реквием.

Должен был быть прогон всего спектакля. <...> Сначала шла репетиция картины Карамзиной с Натали (Юлия Борисова). Отрабатывалась каждая фраза, причём в основном с голоса, каждое движение, подгонялась музыка. Меня удивило, что все эти мизансцены не были продуманы раньше. Ведь это уже перед самой премьерой! Пушкин же вообще какой-то резонёр — темперамента никакого. А в сцене разговора с Устряловым так всё скучно, что я уже начала засыпать. Может быть, Лановой репетировал вполсилы, может быть, он измотался, так как ждал своего выхода около трёх часов. Музыка идёт хорошо, тема Натали звучит дважды в начале картины и более напряжённо — в конце, но всё-таки очень долго стоит актриса неподвижно на фоне музыки. То же самое — с финалом. Реквием звучит чудесно, но когда стоят неподвижно столько времени даже под такую музыку — это очень тяжело для восприятия и вообще весь эффект пропадает» [Там же, 167-169].

В середине июня 1972 года началась нервотрёпка: Гаврилин был в Ленинграде, а в Москву срочно потребовался второй вариант песни на слова, присланные Коростылёвым. Петь должен был другой актёр (Плотников выбыл из спектакля из-за инфаркта). В театре все страшно нервничали и, как следствие, совершенно задёргали Гаврилина. «Коростылёв возмущён тем, что многое изменилось, — рассказывает Наталия Евгеньевна, — устраивает скандалы. До сих пор его в театр не допускали, следуя традиции театра:

автора до конца работы не пускать. Странно! С точки зрения психологии абсолютно неверно. Вот теперь он и устраивает сцены протеста Ремизовой, а она звонит и просит Валерия обязательно приехать. Началась эпопея с отъездом. Ясно было, что ехать нужно, но не хотелось. Поэтому никаких мер, чтобы уехать, не предпринималось: ни к начальнику вокзала не пошёл, ни удостоверение, дающее право пользоваться бронёй, не использовал (это по принципиальным соображениям), ни, наконец, просто вечером в очереди за билетом не постоял.

Этот второй вариант песни срочно нужно было переправить в Москву. Валерий решил поехать на вокзал к отправлению «Красной стрелы» в надежде встретить кого-нибудь из знакомых и им передать ноты. Ходим по перрону вдоль вагонов, высматриваем знакомых. Ну как нарочно никого нет. Вижу, стоит Николай Караченцов. «Попроси его», — предлагаю. «Неудобно, — возражает Валерий, — ведь я же с ним не знаком». Но положение безвыходное: ноты должны быть завтра в театре. И Валерий решается: подходит к Караченцову, что-то ему говорит, тот улыбается и берёт ноты. Валерий благодарит и, улыбаясь, подходит ко мне. «Ну что, страшно было?» Смеётся. Ноты назавтра были уже в Театре Вахтангова. Спасибо Караченцову!

Премьера спектакля состоялась только в сентябре, Валерий на премьере не был» [Там же, 169].

Судя по сохранившимся фрагментам, многие нотные страницы «Шагов командора» были всё-таки утрачены — то ли в театре, то ли в иных пространствах. Но точно не дома: Наталия Евгеньевна тщательно изучила рукописное наследие — и всё, что осталось, было учтено.

Таким образом, от нервной и во многом конфликтной работы со столичным театром до нас дошли лишь некоторые гаврилинские черновики и эскизы, да ещё

записи Наталии Евгеньевны о бесконечных переговорах с Москвой, во время которых композитору выдвигали неприемлемые условия, грубили, отказывали в оплате. У Гаврилина после таких бесед случались нервные срывы, болело сердце.

Разумеется, взаимоотношения с администрацией театров далеко не всегда выстраивались просто (и речь идёт не только о Театре им. Вахтангова). Нередко по ходу действия менялись правила игры: сроки сдачи партитуры, сумма гонорара и т. д. И если коллеги Гаврилина — музыканты, художники, актёры, режиссёры — понимали и ценили его музыку, то далёким от искусства начальникам порой и вовсе не удавалось постичь, кто такой композитор и почему с ним необходимо считаться.

Вероятно, именно пренебрежительное отношение театрального руководства и вечная занятость артистов часто становились причиной утраты гаврилинских рукописей. Можно предположить, как именно это происходило: композитор принёс нотные листы, существующие в единственном экземпляре. Сыграл музыку режиссёру, показал дирижёру и оркестрантам. Партитуру разучили. После спектакля она какое-то время жила в театре — в его бесчисленных гримёрках и закоулках. А сам автор с головой ушёл в работу, и уже надвигалась новая театральная эпопея... В итоге дубликат не сделал.

И поскольку должного уважения к этим манускриптам не было (ведь музыка к спектаклям, как и балет в стародавние времена, нередко создавалась не на века, а «здесь и сейчас», для определённой постановки), многое из написанного Гаврилиным кануло в Лету. Поэтому так ценен для нас его метод переноса материала из одного сочинения в другое: благодаря ему мы можем получить представление хоть и не обо всех, но, вероятно, о многих утраченных сочинениях.

На этом мы пока завершим разговор о театре. Вернёмся к нему позже — в связи с шекспировской историей. Ведь не может же настоящий театр обойтись без Шекспира!

Очерк 12

ТРИ ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫХ ЗНАКОМСТВА

В 1968 году в жизни Валерия Гаврилина произошло знаковое событие. Кинорежиссёр Вадим Михайлов снимал на «Ленфильме» картину «В день свадьбы» (по В. Розову). Это был первый фильм Михайлова, он находился в состоянии творческих поисков и, конечно, среди прочего много думал о музыкальном оформлении. Звукорежиссёр И. Вигдорчик, работавший вместе с Гаврилиным над фильмом «На диком берегу», предложил Михайлову обратиться именно к Валерию Александровичу.

Режиссёр пригласил композитора на «Ленфильм», «но не в студию, как мы думали, — уточняет Наталия Евгеньевна, — а в общежитие. Мы приехали в его жилище, которое в основном было обставлено мебелью, уже использованной в фильмах. Сильное впечатление, которого Валерий не мог скрыть, на него произвели два массивных деревянных стула (из фильма «Гамлет»)^[133]. На одном из них сидела молодая женщина с вьющимися волосами до плеч, высоким лбом, с плотно сжатыми губами и пронизательными глазами. «Знакомьтесь: это моя жена Альбина», — сказал Вадим. «Шульгина», — добавила она. Её взгляд, устремлённый на Валерия, как бы спрашивал: «Какой ты? А что ты можешь в кино?»

Вадим стал рассказывать подробно Валерию о фильме, какая музыка нужна, что песня должна быть обязательно. Валерий задавал ему вопросы, видимо, что-то сказал смешное, потому что Вадим громко засмеялся, и напряжённая поначалу обстановка разрядилась. Альбина внимательно прислушивалась к их разговору, и

когда Вадим сказал, что теперь нужно только найти поэта, прозвучало: «Не нужно поэта — стихи буду писать». Сказано это Альбиной было очень решительно. Валерий повернулся к ней, в глазах его был немой вопрос» [21, 122].

А потом Михайлов всё разъяснил. Дело в том, что Альбина Шульгина была поэтом, училась в Литературном институте в Москве, а в 1964-м пришла работать на «Ленфильм» сценаристом. Она дала себе обещание, что больше стихов писать не будет, но, пообщавшись с Гаврилиным, вдруг поняла, что он ей очень близок и что она хочет быть его соавтором.

Они создали песню для женского голоса *a capella* — «Сшей мне белое платье, мама» («Песня девушки»). В фильме её исполняла Герта Юхина. Позже это сочинение обрело широкую известность — прежде всего благодаря тому, что его в свой репертуар включила Мария Пахоменко. Об этой певице Гаврилин писал: «У неё есть своя вера, которую она отстаивает со всей силой и убеждённой таланта. Корень этой веры в любви к русской национальной песенности. Отсюда и *неповторимость* её художественного облика, не нуждающегося во взятых напрокат окладах. И вместе с тем — та особенная похожесть, по которой узнаём мы в народившемся молодом близкие и дорогие черты уходящего. <...> Мне никогда не приходилось наблюдать, как Пахоменко работает, все мои, например, песни она готовила совершенно самостоятельно — но исполнение их было именно таким, какого я хотел, а иногда и гораздо лучше. <...> С годами прибавляется грусти. Чаше оглядываешься в молодое-прожитое, острее ощущаешь каждый оставленный позади день, нежнее делаешься ко всему, что связывает тебя с юностью. И, пожалуй, ничто так не тревожит душу, как пение, как чистый весенний голос, явившийся как будто

из твоего далёка и посейчас живущий рядом с тобой. Таков для меня голос Марии Пахоменко» [19, 77–79].

Именно такой тембр — лёгкий, звонкий, без «драматического» оперного вибрато, без новомодных эстрадных эффектов — был необходим в равной мере и песням Гаврилина, и стихам Шульгиной. Альбина Александровна с поразительной точностью почувствовала гаврилинскую интонацию и стала писать такие стихи, которые автор, вероятно, и сам сочинил бы к своим песням: она словно читала его мысли. Такова и композиция «Сшей мне белое платье, мама» — лирический одинокий напев. Есть в нём что-то импровизационное, фольклорное. И если не знать, что музыка принадлежит Гаврилину, можно вообразить, что поёт это деревенская девушка — без аккомпанемента, не очень заботясь о метрической равномерности, словно сочиняя и стихи и мелодию на ходу. Какие-то слова она пропевает чуть быстрее, иные, более значимые, — наоборот, растягивает: «плааатье, по ууулице, нееееста...» К фразам и словам очень важным с точки зрения её девичьих раздумий певица возвращается дважды: «поплыву я по улице тесной... невеста, невеста, посмотрите, невеста плывёт... сшей мне белое платье, мама».

«Песня девушки» сыграла в фильме одну из знаковых ролей, став действенным средством усиления драматизма. Герой картины Михаил перед самой свадьбой с Нюрой повстречал свою первую любовь — Клаву. Понимая, что нельзя жить с человеком, любящим другую, Нюра принимает трудное для себя решение — покидает Михаила. История и горькая, и трогательная. В её контексте стихи о белом платье обретают совершенно определённый трагический смысл.

Кроме песни Гаврилин предложил режиссёру целый ряд ярчайших музыкальных тем. Они, кстати, существуют не только как музыка к фильму, но и как

самостоятельная шестичастная симфоническая сюита — «Свадьба» (1967). О ней скажем позже, а пока — вернёмся к личности Шульгиной.

Её самобытная лирика расцвела на благодатной почве народной поэтической культуры. Возможно, и сама Альбина Александровна, перефразируя изречение Гаврилина, могла бы сказать, что если у кого-то складывается впечатление о её поэзии как о фольклорной, то её это ничуть не огорчает.

Впрочем, по всей видимости, она далеко не всегда была собой довольна: «После Литературного института, отделения поэзии, я стихи перестала писать совсем, считала — надо или писать очень хорошие, или вообще не писать...» [42, 209]. Встреча с Гаврилиным была для неё своего рода спасением, возвращением к себе: «И вот — первая песня «Сшей мне белое платье, мама», а потом обвал — и циклы, и песня за песней...»

О совместной работе с Валерием Александровичем, уже после его ухода, Альбина Шульгина рассказывала на конференции, проходившей в Вологде во время первого гаврилинского фестиваля (1999): «В песнях он обычно шёл от поэзии. Я говорила: «Валера, вот есть слова...» Хотя несколько песен сделано как подтекстовка, например «Мама». Инициатива чаще исходила от него, так как я, человек киношный, в то время много работала на «Ленфильме». Сценарист всё же подсобная работа, а Валера — это была отдушина, где можно было быть самой собой.

Я понимала, что встретила человека совершенно гениального, и жадно бросалась на любые его замыслы, была готова сделать всё... Вот скажет: «Сделай мне телефонную книгу», — и я делаю. Бросала кино — понимала, что такого больше никогда в жизни не будет... Мы с ним в один день родились, он — 17 августа, я 18-го, вроде даже в одну ночь... 17-го я уходила в лес,

всё разговаривала с ним... И, оказалось, это было главное дело моей жизни.

Сейчас начинаю писать, и всё вроде хорошо получается, а потом... Валеры ведь нет... А бывало и так: он звонит мне: «Альбиночка, нужны стихи, чтобы если будет петь мужской голос, то было бы объяснение в любви, а если женский — была бы колыбельная. Ты можешь это сделать?» — «Конечно, Валера, а когда нужно?» — «Хорошо бы сегодня к вечеру...» И я делаю «Утоли мои печали...», читаю ему по телефону. Я уже точно знала, что он тончайший человек, я по оттенкам каким-то, по тишине в трубке понимала — попала я в точку или нет. Никогда не было «хорошо», «нормально». Только молчание такое, шуршание... И через всё расстояние, что нас отделяет, чувствую — он заплакал. «Всё в порядке?» — «Да...» Я знала даже длину паузы» [42, 209].

Это не такое уж частое явление, когда поэт находит «своего» композитора, а композитор «своего» поэта, и живут они в одно и то же время, и оба ещё молоды, полны творческих сил и надежд. Гаврилин подчёркивал: содружество с Альбиной «не только помогает мне сочинять, но зачастую оказывает на мои сочинения огромное влияние, и я подчиняюсь ему охотно и с радостью» [21, 124].

Валерий Гаврилин и Альбина Шульгина вместе создали много прекрасных сочинений: вокальный цикл «Вечерок» и вокально-симфоническую поэму «Военные письма», кантату «Заклинание» и вокально-симфонический цикл «Земля», романс «Вянет и алый цвет» (для второго «Вечерка») и балладу «Скачут ночью кони». И, конечно, песни: «Сшей мне белое платье, мама» и «Любовь останется», «Как высок ты, отчий порог» и «Я отсюда родом-племенем», Припевки и «Не бойся дороги!», «Мама» и «Шутка», «Город спит» и «Август месяц, август-жнивень». Последняя (для

мужского ансамбля *a capella*) была написана для картины «Месяц август» (киностудия «Ленфильм»). Режиссёром также стал В. Михайлов, премьера состоялась 10 марта 1972 года. Сценарий написала Альбина Александровна, и посмотрев фильм, никак нельзя сказать, что работа Шульгиной в кино была «подсобной».

В незамысловатой истории раскрывались общечеловеческие темы, но говорилось о значимом очень просто, ненавязчиво — как и в стихах Шульгиной. Таков её стиль: сказать о самом главном в двух словах — но эти «два слова» порой действуют сильнее, чем многотомный труд. Таков и почерк Гаврилина: одна неброская деталь — и всем ясно, какова мизансцена, один штрих — и слушатель понимает, кто главные действующие лица и о чём их переживания.

Музыка Гаврилина к «Месяцу августу» договаривала то, что оставалось за кадром, расцвечивала чёрно-белую ленту в яркие тона. Многие темы впоследствии вошли в известные и всеми любимые сочинения, по большей части — в поэму «Военные письма». Среди них и напев на стихи Шульгиной.

По сюжету фильма хоронят главу семьи: длинная процессия — вдова, дети, внуки, односельчане идут за гробом. А за кадром женские голоса выводят лирическую песню. И слова её — простые, словно народные — не столько о завершении, сколько об извечном продолжении жизни: «Август-месяц, август-жнивень, две малиновых зари. Постоять, да оглянуться, да подумать не спеша... Под таким высоким небом, на такой большой земле пахнет хлебом, пахнет хлебом, сытным запахом полей. Август-месяц, август-месяц и последний гром вдали...»

Эти строки позже были немного переработаны Шульгиной, и та же песня, только теперь с названием «Месяц май», зазвучала в исполнении детского хора в

«Военных письмах» — как финал трагедии, её заключительный светлый аккорд.

Совместная работа Шульгиной и Гаврилина охватывала разные жанры. Но, к сожалению, не все идеи были осуществлены. Помимо незаписанного второго «Вечерка», создававшегося в том числе и на стихи Альбины Александровны, нереализованным остался цикл песен на стихи А. Шульгиной, «Кума» (фильм-опера, либретто А. Шульгиной по сказу Ф. Господарёва). Кроме того, было записано, но частично утрачено действие для солистки, смешанного хора, балета и симфонического оркестра «Свадьба» (либретто В. Гаврилина и А. Шульгиной).

Наверняка были и другие творческие планы, которые обговаривались в долгих телефонных беседах — как правило, композитор и поэт всё обсуждали по телефону. Когда поэтический текст был готов, процесс фиксации происходил так: «Альбина диктовала стихи Валерию, он их произносил вслух, а я или моя мама лихорадочно их записывали, — вспоминает Наталия Евгеньевна. — У Валерия была специальная папка со стихами Альбины, в ней 63 стихотворения, сценарий фильма-оперы «Кума» и прозаическое произведение «Жизнь Марфы». Валерий считал Альбину талантливым поэтом, всё недоумевал и даже возмущался: «Почему ты не издаёшь такие чудные стихи?» А она — сродни Валерию, по натуре стеснительная, всё не решалась предлагать свои стихи издательствам. И только в 1994 году, когда издаться уже можно было только за свой счёт, появилась первая маленькая книжечка «Стихи на чёрный день». Как говорила Альбина, книга появилась «благодаря» Валерию. «Пришла в типографию. Называю фамилию.

— Шульгина? Не знаем, не знаем. — А песни «Мама», «Шутка» знаете? — Да, да. Знаем, знаем. — Так вот эту музыку Гаврилин написал на мои стихи.

И сразу же распорядились дать лучшую бумагу и отдать в печать» [21, 124].

Конечно, предисловие к сборнику писал Гаврилин. Для книги дорогого поэта он создал настоящий шедевр — стихотворение в прозе:

«Как будто записанное на листе памяти материнским молоком, не видное никому, не осязаемое самим, вдруг поднесут к огню — и невидимое проявляется, оживает, делается явлением. И восторгается, заволнуется и залучится вдруг душа, узнавшая в себе и новый свет, и новое открывшееся богатство.

Так постоянно, без малого тридцать лет, бывает со мною, когда читаю я стихи А. Шульгиной. Много музыки они мне подарили, и это не преувеличение. Если бы не её поэзия, то не разглядел бы, не расслышал бы в себе многого из того, что помогло мне сделаться композитором. Не было бы ни «Военных писем», ни «Вечерка», ни «Свадьбы», ни «Перезвонов». Не было бы и «Мамы». Где бы я ни бывал по России, какие бы концерты ни давал — хоть и симфонические, сколько бы писем ни получал, — самый расхожий вопрос слушателей: «Где достать слова «Мамы»?»

И вот книжка, где много-много простых и чудесных слов, объединённых в неповторимое целое с помощью чуда, имя которому — дар Божий, вложенный в русскую душу» [19, 354–355].

Альбина Александровна подарила свою книгу с надписью: «Гениальному композитору Валерию Гаврилину от его поэта! А. Шульгина. Спасибо» [21, 124].

Дружба Гаврилиных с Альбиной Шульгиной и её супругом Вадимом Михайловым никогда не прерывалась. «В самые тяжёлые для меня дни, — вспоминает Наталия Евгеньевна, — я слышала голос Альбины и простой такой вопрос: «Наташка, как ты там, милая?» И больше ничего не нужно — никаких лишних слов. А теперь я спрашиваю

Вадима: «Как ты там?» Ведь наша дорогая Альбина покинула нас в августе 2009 г.» [Тамже].

Второе из обещанных в заголовке трёх знаменательных знакомств состоялось гораздо раньше — во времена московского триумфального шествия «Русской тетради». Но тогда это знакомство не было столь близким, хотя уже наметились две диаметрально противоположные тенденции: композиторы-авангардисты с одной стороны — Свиридов и Гаврилин с другой. Как вы поняли, речь идет о встрече с Георгием Васильевичем Свиридовым.

Настоящее дружеское общение Гаврилина и Свиридова началось в январе 1969 года, когда Союз композиторов СССР телеграммой вызвал Гаврилина в Москву как члена художественно-ревизионной комиссии. Из столицы Валерий Александрович писал: «...имел много полезных бесед со Свиридовым, в частности, по фольклору и консерватории» [21, 133].

Уже после первых доверительных разговоров и Свиридову, и Гаврилину было вполне ясно, что их роднят не только схожие эстетические воззрения, но и единое отношение к жизни — к людям, к существующей политической системе, к истории, к религии, ко времени, в котором суждено жить и творить...

Перелистывая литературное наследие двух композиторов, можно найти множество схожих высказываний. Порой кажется, что Гаврилин и Свиридов вели свои записи сообща, и один продолжал мысль другого:

«Я хочу создать миф: «Россия». Пишу всё об одном, что успею, то сделаю, сколько даст Бог». — Свиридов [39, 397].

«Постоянная жизнь души и сердца <...> немыслима вне родины, вне народа. Я так воспитан. Я думаю, нельзя стать настоящим художником, трепетным, к творчеству которого желали бы прибегнуть в трудную

минуту, без ощущения своего народа, своей страны. На тему о России придётся высказаться и мне. <...> Нужно будет сказать, как я понимаю мою страну. Но выскажу я это только в музыке. Только!» — Гаврилин [19, 325].

«Искусство, в котором присутствует Бог как внутренне пережитая идея, будет бессмертным <...> Задача искусства — открыть, раскрыть человеческую душу» — Свиридов [39, 90, 155].

«Всегда современно только то, что будет жить вечно. И пускай они^[134] лучше подумают не о сугубой современности, а о том, что постоянно. А постоянна — человеческая душа, её тоска по прекрасному, её доброта и её желание сделать что-то хорошее. <...> Всё-таки лучшие люди не считали, что живут исключительно для искусства, они занимались творчеством в помощь душе» — Гаврилин [19; 270, 324].

«Надобно понимать музыку как составную часть общей духовной жизни нации, а не как обособленное ремесло» — Свиридов [39, 125].

«Когда-то Александр Трифонович Твардовский резко отозвался по поводу поэтов, которые, выходя в жизнь, сразу начинают писать для своих коллег... Так вот, в музыке это, по-моему, — наше главное несчастье. Некоторые композиторы сумели убедить слушателей, да и друг друга тоже, что музыка — искусство сложное, непонятное, что для его постижения непременно требуется специальное образование. И спрятались за сей эстетический бастион» — Гаврилин [19, 201].

«**Потеряно** чувство «соборности», общности между людьми. Есть лишь «чувство локтя» у маленьких групп, желающих обособиться, самим себя же «привилегировать», отделиться от «народного», разделить на «группы» сам «народ», себя во что бы то ни стало возвысить, но не в одиночку, а «кучно», группой. «Мир искусства», салон, интеллектуализм,

якобы умный, а на деле: глупый, мелкий, ничтожный» — Свиридов [39, 125].

«Как быть с нашим нынешним отчуждением, ежевечерне культивируемым телеэкраном? Нам навязывают индивидуальный стиль поведения в жизни: бери, бери один, бери себе, преуспевай лично... Затоскуешь даже по школьному коллективизму. Неужели прорастет и расцветет запрограммированное чужое: каждый за себя — один Бог за всех?» — Гаврилин [19, 387].

Свиридов посвятил Гаврилину и его творчеству не одну заметку. Зная хлесткое слово Георгия Васильевича, можно было бы предположить, что в адрес гаврилиных опусов высказывались порой и критические суждения. Но ничего подобного! Музыка Гаврилина, как и его мировоззрение были настолько близки Свиридову, что никаких негативных отзывов о творчестве ленинградского коллеги и друга он не оставил.

Есть, например, такая заметка Свиридова (Тетрадь 1982-1983): «За последние годы талант Гаврилина разворачивается по-настоящему. Он работает в разных жанрах и везде остаётся самим собой. Его музыка глубока, чиста, она наполнена благородством чувства, она идёт от сердца, и люди это мгновенно чувствуют. Их не обманешь. Людей можно обмануть лишь на короткое время. Они отличают подлинное искусство от подделки под искусство, сухое, фальшивое, рассудочное звукоплетение, обязательно сопровождаемое крикливой рекламой. Без этого подобное искусство существовать вообще не может. Это известно уже очень давно, с начала XX века. *Реклама, а ещё лучше скандал* входят составной частью (в это искусство, сюда) уже заранее.

Но нелепо рекламировать «Всенощную» Рахманинова, кричать о её гениальности, новаторстве, «новых средствах» и т. д. Она в этом не нуждается, да и подобные слова, ставшие базарными терминами, не

подходят туда, где живут высокий дух, скромность и подлинное творческое величие» [39, 437].

Автор «Перезвонов», в свою очередь, в литературных текстах нередко упоминал имя Георгия Васильевича, называя его не иначе как своим учителем. Кроме того (помимо отдельных высказываний и заметок), оставил ряд развёрнутых статей, посвящённых творчеству Свиридова. О первой из них — «Мой Свиридов»^[135] — Георгий Васильевич писал Гаврилину: «Перед Новым годом я получил от А. Н. Сохора Вашу статью. Она произвела на меня сильное впечатление, которое трудно объяснить в письме. Ваши мысли и само понимание искусства исключительно близки мне. *Статью надо печатать такой, как она Вами написана.* Вы обладаете подлинным литературным даром (что я заметил уже давно!), имеете свой язык, стиль и манеру высказывания. Исправлять **Вас** — это значит портить Вас» [21, 191].

К 70-летию юбилею Свиридова была написана новая статья — «Сын России, брат человечества» (правда, опубликовали её, как и статью «Мой Свиридов», со значительными купюрами и под другим названием^[136]). В дневнике Наталия Евгеньевна отмечает: «Пишет несколько дней, но обдумывал, собирал по крупицам, вынашивал давно. Соотносил то, что читал у Толстого, Лескова, Успенского, с творчеством Свиридова. Вспоминал, как десять лет назад, когда писал первую статью о Свиридове, погрузился в его музыку полностью и тогда понял, что Свиридов — его творческая и нравственная опора. В этой, юбилейной, статье есть очень важное для Валерия, личное: защищая философско-эстетическую позицию Свиридова, он тем самым ещё раз утверждает в верности и своей собственной, укрепляется в своей вере. Это для него очень важно, потому что сомнения: «то ли

делаю, так ли живу» — одолевают его ежедневно» [Там же, 347-348].

И ещё по этому поводу (из записей 1983 года): «Юра <Селивёрстов> «обрадовал» Валерия: его знакомый разговаривал с кем-то из консерваторских о современных композиторах, и тот ему сказал: «Самый выдающийся композитор — Шнитке, а самые отсталые — Свиридов и Гаврилин». Валерий нахмурился, а потом сказал: «Отсталый, но со Свиридовым!» [Там же. 286] [\[137\]](#).

В своих очерках, посвящённых любимому Учителю, Гаврилин писал: «Свиридов прекрасен огромной выношенностью каждой своей ноты. Его музыка выросла не на искусственных кормах, не на чужой музыке, не на чужих мыслях, она — плод его огромной, прекрасной, удивительной души.

Я испытал как композитор множество влияний, и влияний очень сильных. Но влияние, которое оказал на меня Георгий Васильевич Свиридов, ни с чем не сравнимо. Музыка Свиридова не подчиняет себе, а направляет, она заставляет двигаться дальше, оставляя огромный простор для передвижения. В его композиторской природе сказывается нравственность нашей национальной эстетики.

...Мир музыки Свиридова хочется назвать заповедным. Здесь всё первое, свежее, настоящее, не загрязнённое, не отравленное <...> Здесь то, без чего люди не могут и никогда, я в этом убеждён, не смогут жить. Здесь по-рыцарски нежно берегут вечно необходимое, потому что без защиты может погибнуть только необходимое. Ненужное может жить вечно.

Есть такая несколько болезненная страсть — сравнивать знаменитых людей с чем-нибудь огромным: с Гималаями, с Барабинской степью. И даже если ходячие Гималаи на деле не выше поленницы, а вся степь — полчаса езды на сусликах, мания возвеличивания

остаётся. Мне же хочется сравнить Свиридова с чем-то очень простым и удивительным. Он для меня — не океан, куда впадают реки с громкими именами. Пусть он будет лесной ручей, питаемый неизвестными подземными ключами. И если какой-нибудь усталый путник, случайный прохожий набредёт на него, ручей доставит жаждущему нечаянную радость и напоит его влагой, какую он не будет пить ни в каком другом месте...» [19; 223, 252-253].

Свиридов, его музыка были для Гаврилина тем самым «спасительным ручьём», из которого можно было черпать силы для дальнейших поисков, дальнейшей работы в атмосфере порой откровенно враждебной — когда исполнители, одержимые высокими гонорарами, не брались за новые, малоизвестные сочинения (а Гаврилин себя никогда никому не навязывал), в композиторской среде культивировался «авангардный формат», а в эстрадную культуру, плотно увязанную с телевидением, уже начали проникать пошлости и вульгаризмы самого разного толка. (Последним суждено было разрастись до чудовищных размеров и расцвести буйным цветом в 1990-х.)

Изучая биографию Гаврилина, его литературное наследие, можно сделать вывод, что по-настоящему близких людей у него было не так много. По большей части — друзья-приятели, которые приходили и уходили. С некоторыми устанавливались более-менее длительные добрые отношения, другие в тот или иной период исчезали, влекомые новыми ветрами и поветриями. Разумеется, нередко в эти отношения вмешивались и серьёзные жизненные метаморфозы, например переезд в другую страну. И потом — вечная нехватка времени, постоянная необходимость зарабатывать...

Случались тем не менее и знаковые встречи. Однажды в период нервной и конфликтной работы Гаврилин познакомился с одним художником. Как

нередко бывает, встреча состоялась случайно, но оказалась судьбоносной.

12 января 1971 года Наталия Евгеньевна отметила в своём дневнике: «Корогодский ставит «Гамлета». Пригласил Валерия писать музыку» [21, 151]. Каким могло бы быть музыкальное оформление знаменитой шекспировской трагедии, если бы все темы принадлежали перу Гаврилина, приходится только догадываться. Наверняка из этой театральной музыки выросли бы и другие сочинения, а может быть, даже и новое действо. Но от «Гамлета», увы, остались только две песни Офелии (третья была написана позже).

Однако работа над спектаклем, не принеся в итоге много музыки, оставила иной след: именно в Ленинградском ТЮЗе произошла встреча с художником Юрием Селиверстовым, которому суждено было сыграть знаковую роль в жизни Гаврилина. О том, как складывались обстоятельства, расскажет сам Валерий Александрович: «В театре вдруг пошли разговоры, что пригласили какого-то художника из Москвы и что художник — гениальный. Мне, естественно, захотелось хоть глазком поглядеть на гения. Но он таился где-то в недосыгаемых тайных глубинах театра и был доступен только для избранных (о характере его — своенравном — уже ходили легенды). У меня, меж тем, не ладилось дело с постановщиком спектакля, и в один прекрасный день я побежал отказываться от работы. Сказали, что «главный» с художником в зале. Пошёл туда, открываю дверь в зал и нос к носу встречаюсь с «главным». Выкладываю ему свои претензии и заявляю, что ухожу из театра. И тут замечаю, что на меня из-за спины «главного» с любопытством смотрит худенький, очень невысокий юноша с голубыми, несколько затуманенными глазами. Он мне сразу очень понравился. Я застеснялся, оборвал свои речи и убежал. Оказалось, что это и был художник «Гамлета», гений и

человек с опасным характером. Впрочем, «опасный характер» не спас его от варварского вторжения режиссуры в его замысел, блестяще остроумный, поразительный по тонкости соблюдения старинного стиля, одновременно трепетно злободневный и в то же время как бы не имеющий временной приписки в силу глубины и мудрости толкования высвеченной Шекспиром проблемы — распад связи времён, столь кровоточащей сегодня у нас на родине. Эти гравюры к «Гамлету» из числа тех созданий, которые не выдумываются художником, а как бы его душой и телом вылавливаются, как антенной, из бесконечного тока пространства и времени, где живут всегда независимо от человеческой воли и только с помощью рук творца становятся зримыми. Такое достаётся в удел только гениям, художникам «со своими крыльями». Это его слова^[138]. Позже я получу от него письмо, написанное в один из тяжёлых дней, когда «заворачивались» или уродовались одна за другой дивные его работы...» [19, 349].

Таково было первое впечатление, когда два художника — каждый со своей уникальной палитрой — вдруг повстречались в едином пространстве и времени, в одной «шекспировской истории», и, ещё ни слова не произнеся, интуитивно почувствовали свою близость друг другу. А первая беседа состоялась несколько позже.

Гаврилин в итоге ушёл из театра серьёзно опечаленный — даже не тем, что «Гамлет» проходит мимо, а тем, что не случился разговор с творцом, у которого, как говорят, сложный характер. Он чем-то притягивал — «глазами, что ли? — и к тому же одного со мной роста и возраста. Однако знакомство состоялось, — пишет далее композитор, — на банкете по случаю премьеры «Гамлета», куда меня всё-таки пригласили. Юрий Иванович сразу ко мне подошёл, и для начала мы

— оба пострадавшие — стали друг другу страшно ругать «главного», потом перешли на разговор о человеческих глупостях, гадостях, подлостях вообще, и я рассказал ему одну историю. До этого я случайно познакомился с одним своим ровесником, немцем по национальности. Во время «сталинщины» его родители, обвинённые в шпионаже, были уничтожены, а он, малое дитё, вместе с сотнями других, таких же несчастных, был помещён в детский концлагерь. Дети работали на трелёвке, на лесоповале, обращение было самое жестокое. Побои, наказание голодом — дело было самое обычное. Самое страшное — наказание «серым волком». Нашалившего ребёнка охранники (люди в большинстве молодые) выводили на ночь из барака, приходили волки и ребёнка съедали. И в этом царстве беспросветного, чудовищного, сатанинского зла единственными существами, которые проявляли к детям истинно человеческое отношение, были... крысы. Дети играли с ними, как с котятами, и не было случая, чтобы крыса тронула ребёнка. Бараки были из вагонки, и зимними, морозными ночами крысы укладывались на детей и согревали их как одеялом. Крысы были бóльшими гуманистами, чем те, кто смел называть себя людьми.

Закончив рассказ, я посмотрел на Юрия Ивановича. Он плакал. И глаза его, обычно голубоватые с туманом, поразили меня. Они сделались пронзительно синими, жгучая, горящая синева, выстреливающая болью. <...> После я видел и узнавал эту боль в его «Великом инквизиторе», в его Есенине, Свиридове, Бахтине, Толстом, Мусоргском и в великой притче — «Знаках зодиака», этом горьком, откуда-то далеко сверху произнесённом приговоре безысходной круговерти жизни, суете сует мира сего, не освящённой ни крестом, ни Духом Святым. Эта боль потом многое направляла в моей собственной музыке, и видение залитой слезами синевы до сих пор часто является тем благословенным

началом, от которого начинается моя музыка. И сам он после этого стал мне как родной. И я с великой радостью стал читать в его письмах ко мне: «Господи, благослови! Здравствуй, брат!» Значит, тоже принял за своего» [19, 350–351].

Если бы у них всё-таки получилось вместе работать над «Гамлетом»! Но, увы, внешние обстоятельства и разногласия с руководством взяли верх. Зато сохранились с той поры чудесные песни Офелии. Сперва их было две: «Под утро в Валентинов день» и «Ах, он умер...». В 1993 году автор сделал вторую редакцию песни «Под утро...» и дописал начальный номер — вокализ. Впервые трёхчастный цикл был с успехом исполнен Натальей Герасимовой в 1994 году — в Ленинграде и Москве. В столице, кстати, цикл слушал Г. В. Свиридов и, совершенно покорённый этим глубоко трагическим сочинением, сразу захотел приобрести его ноты.

В «Трёх песнях...» Гаврилин вновь обращается к теме женского страдания. Только здесь, в отличие от «Русской тетради», главной героиней становится датчанка дворянского происхождения. Последовательность песен в знаменитой трагедии Шекспира (в своём цикле композитор использует перевод Б. Пастернака) иная: «Ах, он умер, госпожа», а затем — «Валентинов день». Автор цикла меняет тексты местами, и драматургия целого приобретает крещендирующую динамику.

Сперва незатейливая песенка о первом свидании — «Вернулась девушка в свой дом не девушкой потом», но уже здесь нарочито низкий регистр фортепианной партии и зарождающаяся в басу тема знаменитой средневековой секвенции *Dies Irae* предвосхищают трагический исход. А кульминация-итог — плач по усопшему: тема *Dies Irae* (лат. «День гнева») — традиционный символ образа смерти в музыке —

главенствует безраздельно, проникая и в вокальную партию.

Перестав петь и плакать (это, скорее, даже не плач, а душераздирающие стенания человека, доведённого до крайнего отчаяния), Офелия неожиданно меняет и тему, и настроение: она желает господам «спокойной ночи», причём это не вокальные, а речевые пожелания. (Можно представить, как бы это было сыграно на театральной сцене, когда страшные рыдания вдруг сменялись бы блуждающей безумной улыбкой актрисы.) А в последних двух тактах, согласно ремаркам Гаврилина, она «громко хохочет» — и «смех обрывается».

Две части цикла открываются своего рода прологом. Он назван «Слышу голос милого Франца» (вокализ) и написан в духе песен Франца Шуберта, музыку которого Гаврилин высоко ценил. Тевосян отмечал, что в вокализе речь идёт «о смерти Офелии, а объяснению музыкальной драматургии, соединившей спокойное пение и бурливый (речной?) поток сопровождения, помогает рассказ королевы» [42, 232]. По словам последней, Офелия «меж тем обрывки песен пела», то есть уход её из жизни сопровождался пением.

Так построен цикл Гаврилина. Остаётся лишь догадываться, какие декорации создал бы к этой музыке художник. Очевидно только, что Гаврилин с Селивёрстовым обязательно нашли бы общий язык, несмотря на «главного».

«Они были так похожи и не похожи, творцы, фантазёры, ранимые, нежные, любящие — оба Львы, с разницей в один год и десять дней, — вспоминает Наталия Евгеньевна. — У Юры день рождения 7 августа, у Валерия — 17-го. Решительный Юра — и не всегда решительный Валерий; не стесняющийся обратиться к любого ранга человеку, если нужно, Юра — и очень стеснительный Валерий; практичный Юра — и непрактичный Валерий.

Теперь у нас в Москве был «свой» дом, где мы почти всегда останавливались, когда бывали в столице. К Катюше, жене Юры, и Валерий, и я сразу же прониклись любовью, её чудные большие глаза излучали столько добра и любви! <...> Юра старался познакомить Валерия с людьми, которые, он знал, будут интересны Валерию. Так он привёл его к Михаилу Михайловичу Бахтину, и эта встреча оставила глубокий след в душе Валерия. Юра сфотографировал Михаила Михайловича и подарил портрет Валерию: Михаил Михайлович с неизменной папиросой, а над ним портрет Достоевского Юриной работы. Юра, конечно, приносил Бахтину пластинки с музыкой Валерия и в рисунке запечатлел этот момент, подписав его: *«Бахтин слушает музыку Гаврилина»* [21, 151-152].

В жизни Селиверстова был период (и Гаврилин стал тому свидетелем), когда его искусство показалось ему сплошь греховным. Юрий Селиверстов, будучи человеком глубоко верующим, всерьёз стал думать о том, чтобы посвятить себя церковному служению. В те годы и Гаврилин собирал православную библиотеку. «Состоялось знакомство с философией Ильина, Флоренского, Леонтьева, Лосского, — отмечает Наталия Евгеньевна. — Но он не был столь фанатичен, как Юра» [21, 153].

Гаврилин получал от своего друга трогательные, очень тёплые строки. В них и тоска, и свет, и любовь, и страдание, и мучительный поиск ответов на извечные вопросы... А ещё — самоотречение и покаяние: «Во всём я гнусный начальник. Виноват и глубоко грешен <...> Не обидел ли я тебя, родной, своим словом, грубым и неумелым, как-то по тону твоего письма мне чудится, что я чем-то тебя уколол, обидел. Прости меня, прости. Ведь это лишь по чёрствости моей, может быть, прости» [19, 348].

«О чём он ни говорил <...> — обыкновенно немного задумавшись, завершал: «А впрочем, не слушай меня. Я грешен, чёрен». До поры до времени меня это раздражало, — вспоминал Гаврилин. — Мне в этом чудилось нечто ханжеское. Юрий Иванович в это время близко общался с владыкой Антонием и знаменитым московским старцем о. Сампсонием. Однажды он уговорил меня поехать к о. Сампсонию исповедаться. <...> Беседа со старцем и исповедь перетрясли всё моё существо. Я стал думать о себе несколько по-иному: «Я грешен, я чёрен, я... страшен» — билось у меня в голове. Мы шли домой пешком, очень далеко, был тёмный, слякотный, дождливый зимний вечер, и Юрий Иванович всю дорогу молчал и плакал. Он бывал у старца постоянно и знал, что теперь со мной» [19, 348–349].

После этого события у Гаврилина был нервный срыв, и он никогда потом не исповедовался. Но в церковь они с Наталией Евгеньевной ходили, были и иконы в доме. Перед сном, по обыкновению, Валерий Александрович молился и целовал супругу в лоб со словами: «Храни тебя Господь».

По мысли Гаврилина, верить — значит жить по заповедям Господним. Так и жил.

С митрополитом Ленинградским Антонием беседа, наоборот, сложилась с первых слов. Разговор с чутким и мудрым человеком, как потом сказал Гаврилин Наталии Евгеньевне, помог ему осознать, что избранный путь верен и что должно ему следовать. Владыка Антоний подарил композитору (передал через Юрия Ивановича) одну из книг «Богословских трудов» с надписью: «Валерию Александровичу Гаврилину в день рождения с наилучшими пожеланиями в творчестве. Антоний. 17. VIII. 83».

Кстати, именно владыка Антоний благословил Селиверстова не на церковное служение, а на долгую

жизнь в искусстве и тем самым разрешил многолетние сомнения художника.

В первые годы после знакомства Гаврилин и Селиверстов виделись регулярно, много говорили — и на религиозные темы, и об искусстве, и о домашних заботах, — одним словом, были друг для друга по-настоящему близкими людьми. Кстати, именно Селиверстов открыл Гаврилину Москву, которую Валерий Александрович, несмотря на все попытки проникнуться столичной красотой, всё-таки недолюбливал. Много на этот счёт было у них споров, поскольку Юрий Иванович, в свою очередь, не выносил Ленинград, считал его городом совершенно нерусским.

Были и общие замыслы. Причём автором идей нередко выступал Юрий Иванович: «У меня хранятся его разработки «Арабесок» Гоголя для музыкально-сценического действия с приложением чертежей и эскизов оформления сцены, — отмечает Гаврилин. — Он отыскивает и присылает мне варианты переводов «Пещного действия»^[139] с комментариями специалистов, найденных им же и опять же со всей сценической разработкой. [В 1970–1981 годах Валерий Александрович сочинял оперу на библейский сюжет. «Пещное действие» для хора, солистов и симфонического оркестра было завершено, но, к сожалению, только в сознании Мастера: он не посчитал нужным записывать нотный текст, поскольку поставить оперу всё равно возможности не было.] После бесед с владыкой Антонием у него возникает идея сделать вместе со мной спектакль о трёх великих русских городах — Киеве, Новгороде, Москве на основе жития святых <...> Но особенно он был увлечён сюжетом «Горе от ума» [19, 352].

Из письма Селиверстова — как всегда, порывистого, очень эмоционального: «... Пиши, дорогой, оперу «Горе от ума» — «Горе уму»... Как это тебе видится. Не говори

сразу «нет», ну найди тактичное «некогда пока», или — «ещё рано»... Если бы ты согласился — пойду к кому угодно и буду доказывать, докажу, и ты мог бы взяться за работу. Мечтаю быть при тебе, при либретто, при постановке, при оформлении. Прости, но прямо хоть в Большой театр, доверь, я пойду и буду говорить в Художественном] совете, в ЦК, в Обкоме. Хочешь, поеду в Новосибирск! Ах, как вдруг мне верилось перед сном и верится сейчас, весь в бреде, бреде по опере и уже даже кое-что слышу. Прости» [19, 352–353].

Таким был Селивёрстов — очень преданным, равнодушным к переживаниям и трудам Гаврилина. И все его идеи, вероятно, могли бы быть осуществлены, но только в других жизненных обстоятельствах: тогда же Гаврилину не хватало ни сил, ни времени. Он только восхищался кипучей энергией своего друга, тем, как он выживает и продолжает всё-таки усиленно работать в условиях постоянных материальных трудностей^[140], непризнания со стороны коллег-художников, бесконечной суеты в столичном кипучем городе...

И всегда хватало времени на Гаврилина, на приезды, на подарки. Причём не стандартные, а особенные: на 20-летие свадьбы Гаврилины получили от Селивёрстовых изысканные бокалы — широкий и узкий (мужской и женский) — и две свечи на подставках, украшенных цветами. Потом эти свечи зажигались строго 22 июня — в день свадьбы.

Были и многочисленные картины, в частности два портрета Гаврилина — офорт и литография, которая потом стала обложкой первого издания «Перезвонов», — и книги с иллюстрациями Юрия Ивановича. Среди них — Новый Завет с дарственной надписью: «Господи, благослови Валерию с... (тем, что ищу... и не имею). Грешный Георгий на молитвенную память. 77 осень. Ю. Селиверстов». Композитор, в свою очередь, дарил художнику свои изданные сочинения.

Эта дружба была, вероятно, одной из самых настоящих, крепких в жизни Гаврилина. Она прервалась только после трагического происшествия, унесшего жизнь Селиверстова. Гаврилин долго не мог прийти в себя: всё случившееся повлияло не только на его душевное состояние, но и на здоровье сердца. Это произошло в самом начале жутких наших 1990-х: пережить страшное десятилетие не суждено было ни Селиверстову, ни Свиридову, ни Гаврилину. Но об этом позже.

А в конце 1960-х и в 1970-е и страна, и ценности оставались ещё прежними. Были тогда и силы, и время, и относительное здоровье. В судьбе Гаврилина намечались некоторые, быть может, не слишком крутые, но довольно значимые повороты...

Очерк 13

ПУТЕШЕСТВИЯ, ЗАМЫСЛЫ, ЖИЗНЕННЫЕ ТРУДНОСТИ...

Валерий Гаврилин всегда интересовался зарубежной музыкальной культурой и прекрасно знал её, а вот за границей был лишь раз. Случилось это в 1968 году, когда в составе делегации Союза композиторов СССР он отправился на Венгерский международный фестиваль молодых композиторов в город Эгер. В Венгрии он сильно скучал по родным. Возвратился с подарками, сказал, что ему понравился Будапешт, но дома лучше всего, и за рубеж он больше не поедет ^[141].

«Русская тетрадь» прозвучала на фестивале в записи, и, по мнению Гаврилина, среди многочисленных авангардистов он выглядел как белая ворона. Но диплом вручили. Из положительных событий — состоялось знакомство с болгарским композитором Божидаром Абрашевым.

Божидар во всём поддерживал Гаврилина, разделял его взгляды на искусство в целом и на технические нововведения в частности. Он неважно изъяснялся по-русски и в своих посланиях Валерию Александровичу писал так: «Дорогой Валерий!.. Я знаю, что мы с тобой имеем сказать очень много один на другой. В сущности, можно признать, что встреча в Эгере и прослушанная музыка была полезная. Для того, чтобы знать, что надо, как надо и как не надо. Если такое понимание вообще возможно без сознания самой большой истины, для которой мы с тобой с одной взгляд и слов понимались» [21, 125].

В октябре он приезжал вместе с супругой в Ленинград. Гаврилины встречались со своими новыми

друзьями-болгарами, говорили на самые разные темы — о музыке и не только. Абрашев неоднократно звал в гости, в Болгарию. Но Гаврилин так и не собрался, а Наталия Евгеньевна побывала в Софии только в 2005 году. И цель поездки была отнюдь не развлекательно-туристическая: ученик Валерия Александровича — Александр Михайлов — организовал в Софии фестиваль, посвящённый памяти Гаврилина.

Вскоре после Эгера наметилась поездка в Чехословакию. «Вы включены в делегацию молодёжи от ЦК комсомола, которая будет принимать участие в фестивале в Чехословакии, в городе Нитре», — гласило приглашение, от которого нельзя было отказаться. Гаврилину ехать совсем не хотелось, но что поделать — пришлось собираться. В Москве делегаты выслушали ряд нравоучений по поводу того, как должно и как не должно вести себя за границей. Далее их привезли во Львов, оттуда компания должна была отправиться в Нитру.

Но в Нитру уехали не все.

Наталия Евгеньевна была на даче с сыном, когда узнала, что нужно срочно мчаться в Ленинград, поскольку Гаврилин вернулся из поездки в очень тяжёлом состоянии. «Приехала: он весь в жару, у постели стоит литровая бутылка с молоком, разбавленным водой, — всё время пьёт. Спрашиваю: «Зачем?» — «Наверное, у меня что-то с почками». Так и оказалось — воспаление. С помощью врача и моего ухода он стал поправляться. И тогда он рассказал, что же с ним произошло: «До Чехии я не добрался. Приехали мы во Львов, удивительно красивый город. Поселили нас вблизи стадиона, где мы должны были маршировать колонной и произносить какие-то лозунги за мир. Вечер был свободный. Подходит ко мне Балай [Леонид Балай — ленинградский композитор] и говорит: «Пойдём прогуляемся». Идём по тёмному городу, уже поздно.

Вдруг из кустарника появляется фигура низкорослого мужчины. После нескольких фраз, сказанных Балаем по-русски, он закивал головой и что-то скороговоркой по-польски стал нам объяснять, из чего мы понимаем только слово «пане», а дальше — язык жестов, чтобы мы следовали за ним. В темноте, пробираясь какими-то закоулками, мы пришли с ним в полуподвальное помещение, где за все имеющиеся у нас деньги нам дали большую бутылку. Приходим в гостиницу, и я вижу, что в бутылке какая-то мутная жидкость. И пить-то её боязно, но Лёня храбро выпил стакан. И я попробовал. Вроде ничего. Так почти всю бутылку и выпили. Финал «пития» был плачевен: Балай попал в больницу, а я с температурой был отправлен в Ленинград». Выслушав этот курьёзно-драматический рассказ, только и могла сказать: «Как же ты, такой безгливый, мог пить неизвестно что?» — «Вот Бог меня и наказал» [21, 126–127].

А Белову Гаврилин поведал, что многочисленные маршевые репетиции выводили его из себя, да и в целом, несмотря на то, что выдали нарядную форму и хорошо кормили, вся организация процесса оставляла желать лучшего, и путешествие местами было невыносимым. «Спортсменов, творческую молодёжь, которую там собрали, нацеливали на диспуты, на демонстрацию политического единства комсомола, социалистических убеждений. Конечной задачей было пройти спортивным маршем под красными знамёнами по одному из стадионов на чехословацкой земле, когда для такого шествия будет дана соответствующая команда. И вот в этом лагере устраивались каждодневные репетиции марша. Его, Гаврилина, они, мол, довели до иступления <...> С тех пор Валерий, вероятно, решил больше никогда не участвовать в политических кампаниях (кажется, он ни разу не изменил этому решению)» [45, 93].

Как бы то ни было, чехословацкая эпопея завершилась. И странная жидкость в большой бутылке, и коллективные шествия отодвинулись на второй план. А на первом, как всегда, осталась семья — жена и восьмилетний сын.

Воспитанию Андрея Гаврилин уделял очень много времени: следил за его здоровьем (уже с трёх лет ребёнок по наставлению отца занимался лыжным спортом), культивировал в нём чувство ответственности, приучал к порядку^[142]. Например, когда у Андрея не заладились отношения с математикой, Валерий Александрович лично вмешался в учебный процесс, и уже после нескольких занятий с ним Андрей смог самостоятельно решать хитроумные задачи.

Помимо общеобразовательной, он ходил в музыкальную школу. Серьёзно отдавать в искусство родители не решились (хотя и выбирали изначально между обычной школой и Капеллой): ребёнок должен найти своё призвание сам. Тем не менее маленький Гаврилин с детства занимался на фортепиано: сначала с одним консерваторским студентом, проходившим педпрактику, а потом и в музыкальной школе. Отец в эти уроки не вмешивался: у Андрея был прекрасный педагог — Мария Григорьевна Историк. Были и определённые успехи, и когда Андрей стал постарше, Валерий Александрович даже несколько пожалел, что не отдал его в Капеллу. А когда в Шестом классе сын решил ходить во Дворец пионеров в технический кружок, Гаврилин строго велел сделать выбор между этим кружком и музыкой. Конечно, выбрана была последняя.

Когда Андрей окончил музыкальную школу, Гаврилин подумал, что музыкальное образование можно было бы продолжить. Но сын на этот счёт имел своё мнение: он не хотел поступать в училище, куда его приняли бы, как ему казалось, по одной-единственной

причине: папа — знаменитый композитор. К тому же в то время он уже был всецело увлечён химией и позже поступил в Технологический институт. Учился там легко и увлечённо, но однажды схватил тройку.

Родители в качестве наказания постановили: пусть идёт работать и совмещает работу с учёбой (не ради денег, а ради поддержания чувства ответственности). «Работу сын нашёл на почте, — рассказывает Гаврилина. — И неожиданно для меня и сына Валерий сказал, что, чем бегать по квартирам, лучше пусть это время потратит на учение. С учёбой наладилось, но в конце третьего курса он решил уйти из института. Когда Валерий спросил: «Куда?» и сын ответил, что пока — никуда, потом решит, Валерий довольно строго ему сказал на это: «Потом будет армия, и останешься ты недоучкой. Если бросать институт, то сразу переходить в другой; а если не знаешь, куда, то изволь окончить этот, а потом иди куда хочешь». Андрей окончил институт и поступил в аспирантуру. В 1986 году он с переломом ноги попал в больницу и получил такое письмо: «Милый сын, не унывай и не печалься. Терпи, всё остальное — зря. Впереди работа, и вся жизнь — не менее лёгкая, чем твоё больничное теперешнее положение. Русский мужик должен приучиться всё испытать и всё вынести на своём горбу, а будет случай, то и на пятке. Будь добр — не ты первый, а Господь позаботится, что и не последний. Обнимаю тебя крепко и люблю. Твой отец, папа.

27 июля 1986 г. Репино» [21, 128-129].

Заботы семейные, несмотря на все «музыкальные перипетии», играли в жизни Гаврилина главную роль. Он никогда надолго не отлучался от жены и сына. Случалось порой — уедет на какое-то время, чтобы побыть одному. Наталия Евгеньевна, прекрасно понимавшая все настроения своего супруга, даже и не волновалась: скоро вернётся — надо подождать.

Но однажды Валерий Александрович, никого не предупредив, вдруг исчез. Прошло двое с половиной суток. Родственники не находили себе места — ни Гаврилина, ни сберкнижек, ни вестей... И в гостинице его нет, и где пропадает — непонятно.

Глава семейства появился на пороге к вечеру. Сказал, что был в Риге, и гордо пошёл на кухню. Он привёз подарки.

Предоставим слово Наталии Евгеньевне — очевидцу горьких и немного смешных событий: «Вынимает пакет, торжественно его разворачивает... на его лице ужас: на столе лежат два больших свитера домашней вязки, грязно-фиолетового и грязно-голубого цвета, и один маленький чёрный. У меня на лице недоумение. Он хватается за голову и кричит: «Как так! Ведь я покупал тебе шёлковый банлон, красивую кофточку Ольге Яковлевне и Андрюше водолазку». Потом постепенно выяснилась вся «драма»: в универмаге, на лестнице, поддавшись уговорам цыганки, купил у неё «хорошие вещи». Показаны были хорошие, а вот что она положила ему в пакет — это он не проверял. Расстройству Валерия не было конца: он чуть не плакал. Пришлось его успокаивать. Самое интересное обнаружилось назавтра: свитера оказались из прогнившей шерсти, и только маленький был получше. Он понравился Андрюше, и он его носил, пока тот окончательно не расползся. Резюме было кратким: «Вот я и наказан за побег!» [21, 130].

Секретное исчезновение из дома, наверное, было необходимым: Гаврилин устал, хотел отвлечься, а может быть, просто решил сделать родственникам приятный сюрприз — привезти подарки. Но, так или иначе, развлекательная поездка была в тот период ярким исключением: в основном композитор путешествовал по делам.

Осенью 1968 года, в компании с фольклористом И. Земцовским, он отправился в фольклорную

экспедицию на Вологодчину, в Кубено-Озёрский и Сокольский районы. Здесь автор «Русской тетради» вновь погрузился в любимую с детства музыкальную традицию, только теперь он не просто слушал песельниц, но и записывал за ними. Впрочем, фиксировал песни эскизно, фрагментарно: вероятно, не считал нужным детально выписывать знакомые с юных лет напевы и тексты.

В Череповце случилась забавная история. Стоянка поезда там минут двадцать — и вот композитор вышел из вагона и направился в здание вокзала за папиросами. Атам — целое представление: юноши поют и танцуют под гармошку, провожая товарища в армию. Валерий Александрович заслушался, а поезд вместе с его вещами уехал. Спасибо Земцовскому — на следующей станции вещи возвратили.

Декабрь 1968 года принёс ещё одно фольклорное событие: Гаврилина пригласили на Первую областную фольклорную конференцию в Вологду вместе с музыковедами-фольклористами Ф. А. Рубцовым и И. И. Земцовским.

Поездка получилась прекрасной со всех сторон: можно было снова вернуться в родной город, повидаться с Татьяной Дмитриевной, с друзьями Эллой и Юрием Кирилловыми, а кроме того — получить новые знания.

Гаврилин внимательно слушал выступления участников конференции, хотя сам в тот раз не выступал. Всё происходящее было ему чрезвычайно интересно и близко: и концертные программы фольклорных ансамблей, и музыковедческие дискуссии, посвящённые теме народной культуры. Вечером он поделился своими мыслями с Кирилловыми: «... нужно фиксировать всё, что звучит, даже «жестокий романс» и городскую лирику, пусть не высокохудожественного качества; всё, что исполняется в семье, на дружеском

вечере, за работой, — всё должно быть записано» [Там же, 131].

И сам Мастер записывал многое: его фольклорная библиотека росла и ширилась. Всё было в работе, причём без «подглядывания» в нотные листы, а наизусть, в голове: что зафиксировал, то пережил, а значит — запомнил.

Своими знаниями Гаврилин щедро делился со студентами, занимался с ними увлечённо, по-настоящему. Коллектив училища уже стал родным: Валерию Александровичу очень нравилось работать вместе с композиторами В. П. Чистяковым, Г. И. Уствольской (её музыку он, кстати, высоко ценил, особенно Октет). Но денег преподавательская деятельность, как водится, не прибавляла. И к концу 1968 года пришлось с грустью осознать, что на такую зарплату жить просто невозможно. Гаврилин принял непростое для себя решение — уйти из училища.

В то время в Ленинграде открылось новое музыкальное издательство, ставшее впоследствии знаменитым, — «Советский композитор». Директор издательства Пётр Цезаревич Радчик пригласил автора «Немецкой тетради» на должность редактора, и Гаврилин согласился. Фронт работ, конечно, был совершенно иным: никаких юных учеников — одни нотные строчки. И к этому, конечно, предстояло привыкнуть.

А перед самым новым, 1969 годом неожиданно случилась беда: Наталия Евгеньевна слегла в больницу с гепатитом. Она лежала в Боткинской инфекционной, посетителей к ней, конечно, не пускали, и Гаврилин писал письма.

30 декабря 1968 года: «Сегодня в последний раз иду преподавать в училище. Приготовил заключительный доклад о музыке вообще — так сказать «прощальные взгляды». Но «прощальные взгляды» пришлось излагать

в коридоре. Вчера, как порядочный человек, явился на занятия, а у меня уже и класс отняли. Меня уже уволили».

Забегая вперед скажем, что в итоге из училища он не ушёл — остался работать там по совместительству. Но на тот момент, когда жена оказалась в больнице, а на работе отчётливо обозначилось конфликтное положение, настроение его было не самым лучшим.

Вот ещё несколько строк — очень тоскливых и трогательных: «...идти никуда не хочу и сидеть ни с кем не хочу — без тебя я совсем теряюсь, и ничего мне не надо. Могу быть лишь один» [Там же, 131-132].

Настроение стало ещё хуже после истории с Н. В. Гоголем.

Художественный руководитель Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, дирижёр К. А. Симеонов предложил Гаврилину написать оперу для постановки в Кировском театре. Дирижёр и композитор решили, что неплохо было бы сочинить оперу по Гоголю — «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». В больницу супруге Гаврилин пишет: «Занимаюсь «Иваном Ивановичем», вроде получается. Чувствую себя хорошо. <...> Вчера был у Симеонова, много играли. Очень жалко, что тебя нет. Есть люди, с которыми обязательно надо знакомиться. Большой тебе от него привет и угроза: если ты красивая женщина, то он тобою увлечётся» [Там же, 132].

Работа спорилась, это была опера, которую Валерий Александрович давно мечтал написать и которая действительно могла быть поставлена. Но дело испортил главный исполнитель — Б. Штоколов: «...В театре <...> вновь вспыхнул скандал Штоколова с Симеоновым. Он было затих: я показал набросок, который вызвал у великого Бориса отвратительную реакцию. Симеонов включился в перепалку, и дело приняло крутой оборот. Всего в письме не перескажешь,

но когда один крокодил ест другого, лучше быть подальше. Вероятно, ничего я делать для них не буду, сяду за Цветаеву и возьму один заказ для денег» [Там же].

И действительно — ничего писать не стал: «Я поссорился серьёзно со Штоколовым. Это такая сила, что, возможно, с театром всё придётся порвать, несмотря на Симеонова^[143]» [Там же, 133].

Позже — ещё несколько строк к супруге: «Я вкалываю на жизнь — ходючи и сидючи. Целую тебя крепко и жду тебя, как ждут хорошие люди верёвки, — чтобы не шлаться, не распускаться, не хандрить. Оказывается, когда тебя нет, я становлюсь слабаком. Это несколько преувеличено, но в принципе так. Белей скорее, мой ангел-хранитель. Сохранитель. Твой ГАВ» [Там же, 113-114].

Наталия Евгеньевна ответила, как всегда, мудро: «Завтра беру зондажный барьер — и... верёвка, так страстно тобой ожидаемая, обовьётся через несколько дней вокруг твоей шеи. Конечно, хорошо бы, если бы я для тебя была розой, правда, у неё есть шипы, но всё-таки не так прозаично. А в общем-то всё это шутки... Ведь человек на что способен, ту роль и играет в жизни другого человека. Главное — хорошо её играть. Насчёт «слабака» — явно преувеличено, вся твоя январская жизнь 1969 года — опровержение этого. В тебе есть сил не меньше, чем во мне, просто иногда лень их вытаскивать и собирать в кулак» [Там же, 134].

В день своего рождения, 24 января, Наталия Евгеньевна получила в больнице письмо: «В год нашего десятилетия позволь принести тебе самые торжественные поздравления с твоим Рождеством. Пусть будет в нём меньше желчи, камней, капельниц, зондирований и прочих лоханок. Целую тебя и обнимаю в честь этого славного праздника» [Там же].

В 1969-м творческая жизнь Гаврилина подошла к определённом рубежу: в ней наметился если не кризис, то, по крайней мере, переломный момент. Дело в том, что Валерий Александрович, как и многие композиторы, начал всерьёз опасаться самоповторений. И в первую очередь это касалось «Русской тетради».

Очевидно, что только настоящий Мастер может, «преодолев» один шедевр, создать другой. Так на свет появились «Времена года» — вокальный цикл для среднего голоса и фортепиано (опубликован в 1971 году). Он, разумеется, не повторял, но многопланово развивал и приумножал находки предыдущего цикла.

Здесь, в отличие от лирико-драматической «Русской тетради», драматургия, скорее, приближается к эпической. Отсюда обобщённая трактовка образов, стремление охватить мир единым взглядом, показать его многообразие в единстве. В общем, Гаврилин предстаёт в новом амплуа, хотя его ярко индивидуальная интонация, безусловно, остаётся узнаваемой. И слушатели, уже полюбившие и запомнившие «Русскую тетрадь», с первых звуков угадывали во «Временах года» её создателя.

Этот цикл, состоящий из пяти песен (включает два контрастных «Лета» — быстрое плясовое и медленное лирическое), был написан на народные стихи. И только одна часть, заключительная — «Осень» — на стихи Есенина. Во второй редакции Гаврилин частично переписал текст первого «Лета», народные слова второго заменил строфой из Твардовского и вокализмом^[144]. (Позже, кстати, вторая летняя песня вполне естественно вошла в балет по поэме Твардовского «Дом у дороги».)

«Вряд ли есть необходимость доказывать наличие стилистического единства стихов Есенина и Твардовского о деревенской жизни с фольклорной поэзией, извлечённой из лирических, календарных и

плясовых крестьянских песен, — справедливо отмечает Г. Г. Белов. — Непритязательный сюжет цикла, поэтично воспроизводящий картины русской природы (в крайних частях) и немудрящей сельской жизни, даёт повод к лирическому воспеванию гармоничной красоты и естественности, не тронутой вмешательством современной городской цивилизации. Добрые чувства, то печальные, то восторженные, то озорные, то мечтательные, господствующие в музыке цикла, интонационно исходящей из чистых истоков русского песенного фольклора, создают лучистую атмосферу простого человеческого счастья, далёкого от официального оптимизма» [6, 10].

Добавим, что есть здесь и типичный гаврилинский юмор, в духе фольклорного. Разумеется, народные строки Мастер компоновал сам, что-то присочинил и получил, среди прочего, две истории — две редакции летней песни:

Лето 1. (редакция 1)	Лето 2. (редакция 1)
<p><...> А козёл пошёл в огород, Стоптал козёл лук-чеснок. Одна Таня-молода Брала козла за рога, Выводила на поля, На зелёные луга: «Ты, рогатый, бородатый, Здесь ходи! По чужим по огородам Не блуди! <...>»</p>	<p><...> А пастух, паренёк озорной, Зашёл к девчонке одной. Только девка боева Поперёк его брала, Клала парня на дрова, За вихры его драла: «Кудреватый, вороватый, Здесь сиди! По девчонкам незамужним Не блуди! <...>»</p>

Премьера цикла состоялась в Малом зале филармонии 1 декабря 1969 года в исполнении Людмилы Филатовой. Зал рукоплескал, сочинение приняли восторженно, но Гаврилин всё равно считал его

не слишком удачным — таково было его сверхтребовательное отношение к себе и своей работе. Судить об этом можно хотя бы по тому, сколько замыслов тех лет остались нереализованными.

Например, в 1969 году композитор делает запись в календаре: «Вокальный цикл «Незабудки» (то, что не должно забывать)». Вторая часть называлась «Мальчики с гитарой». («Вариант «Парни с гитарами» по Б. Окуджаве» — значится в каталоге в разделе «Эскизы».) Сочинял это произведение, находясь под впечатлением от бардовского творчества. Планировалось написать темы в духе современных городских песен и танцев, но в итоге не стал работать над «Незабудками» — сохранились только эскизы.

26 июня того же года рассказал Наталии Евгеньевне о плане оратории «Солдатские письма»: «Растёт поколение — выросло — война — растёт новое поколение (Даманский), оно готово к тем же подвигам, что и предыдущее. Смысл всего — синяя птица.

Построение музыкальное: плачи, колыбельная, начало — хор детский распевается: я-я-я-я; на этом «я» — война: бьют, пытаются; «я-я-я» — в музыке длинная, длинная нота» [21, 138]. Замысел этот не вылился в самостоятельное сочинение: музыка частично была включена в «Военные письма».

В тот же период Гаврилин зачитывался стихами вологодского поэта Александра Александровича Романова (он присылал композитору свои сборники), сочинил кантату по мотивам поэмы «Тревога». Там, в частности, были такие знаменитые строки:

Умирают солдаты дважды —
От штыка или пули вражьей.
И спустя много лет в грядущем —
От забывчивости живущих.

Но потом разочаровался в своём творении и... не стал его фиксировать.

«Стихи читал. Читал много, не говоря уже о том, что было в работе: Гейне, Твардовский, Цветаева, Есенин, Рубцов. Когда возникла идея, подсказанная Валентиной Толкуновой, написать музыку по поэме Некрасова «Русские женщины», углубился в Некрасова. Сколько помет Валерия в стихах поэта! А одно время он долго работал над «Курсантской венгеркой» Н. Луговского. Очень любил стихи Андрея Кольцова, недаром его портрет висит в кабинете. Заинтересовали его стихи Рембо» [Там же, 138-139].

И многое другое интересовало, вводилось в композиторский обиход, но по прошествии нескольких месяцев или лет уходило в «долгий ящик». Потому что не было уже уверенности в правильности выбора, к тому же появлялись новые увлечения, свежие идеи — быть может, более актуальные на тот момент. Так, 12 декабря 1969 года композитор сообщил супруге: «Ты будешь смеяться, но я пишу ещё один цикл — памяти Гайдна. На стихи, на которые у него сочинены песни» [Там же, 141]. А 3 февраля 1970-го: «Всё, больше вокальную музыку писать не буду <...> я ни на какие готовые тексты, кроме Гейне, писать не могу, а подбор и компоновка занимают страшно много времени. Меня эта работа и возня буквально выводят из себя» [Там же, 143].

Но вскоре всё-таки стал работать над новым вокальным циклом — «Скучная неделя» (более позднее название — «Пьяная неделя»). Показывал фрагменты Андрею Петрову, хотя прежде эскизы никому не демонстрировал, думал о том, что исполнять это шуточное сочинение на тексты присказок будет Хиль. Работа была возобновлена в 1993 году, но потом не заладилась.

Тогда же, в апреле 1970 года, заключает договор с Кировским театром на оперу по Н. Лескову «Амур в лапоточках». Возобновляет начатую в 1968 году работу над оперой «Моряк и рябина» на собственный сюжет. Записаны в итоге были только некоторые темы «Моряка...», а также отдельные, не связанные между собой четверостишия поэтического текста. Из последних можно уловить общий сюжет: моряк вернулся из дальнего плавания, а его любимая умерла. Тема имеет плясовой характер. Как часто бывает в музыке Гаврилина, семантика жанра противоречит содержанию поэтического текста: «Обнимал и целовал, а потом уехал. А когда вернулся вновь — умерла рябина».

Фрагменты сочинения Гаврилин играл А. Н. Сохору в день его рождения (11 апреля). И Сохору, и композитору Л. А. Пригожину музыка очень понравилась. И наверняка опера была сочинена, но, как и многое другое, — не записана. Её (как и замысел «Амура в лапоточках») композитор унёс с собой.

Весной 1970 года появился заказ от Л. В. Якобсона на «Хореографическую миниатюру» по картинам Ф. А. Малявина «Малявинские бабы». Гаврилин дал своё согласие на эту работу, но потом всё сорвалось: директор Л. А. Сорочан не пришёл вовремя подписывать договор о сотрудничестве, и композитор не стал завершать работу. Но была и ещё одна неприятная деталь, связанная с «Малявинскими...»: музыковед А. П. Коннов, работавший в отделе культуры обкома партии, стал как-то интересоваться у Гаврилина, почему не продвигается дело с заказом Якобсона, и ненароком заметил, что тот уже ходил жаловаться в обком. После этого, конечно, ни о каком сотрудничестве с Якобсоном не могло идти речи. А вот с Анатолием Петровичем Конновым у композитора сложились добрые отношения, которые не прекращались до последних дней жизни Гаврилина.

Почему же, если не считать объективных отказов, никакая работа не двигалась? Прежде всего, из-за серьёзной занятости в издательстве^[145]. Гаврилин не раз порывался покинуть это учреждение: «Надо уйти из издательства. Нужно работать — времени нет, к роялю сажусь пустой, а в издательстве неразбериха страшная» [21, 139]. Как-то и Н. Л. Котикова, понимая, что автор знаменитых «Тетрадей» тратит свою жизнь на что-то малозначимое, заметила: «Нет, Валерик, вы должны писать свою музыку, а не редактировать чужую» [Там же, 140].

10 ноября 1969 года Гаврилин написал заявление об уходе, его не приняли. А в январе 1970-го дали огромную партитуру на редактуру — оперу эстонского композитора Э. Тамберга «Железный дом». Сделать нужно было до 15 апреля. Поэтому композиторская работа опять застопорилась. Иногда Валерий Александрович говорил: «Я теперь ходить никуда не буду. Сажусь за письмо» [Там же, 142]. Это означало, что он собирается записать сочинённую музыку, но такое происходило довольно редко.

Редактура оперы нависла как дамоклов меч. Из-за неё Гаврилины даже ездили в Таллин. Наталия Евгеньевна — только на воскресенье (погулять вместе с мужем по старому городу), а Валерий Александрович — на несколько дней: необходимо было прояснить у Тамберга многие детали его сочинения.

Итак, композиторское дело отошло на второй план. Наталия Евгеньевна из-за этого очень расстраивалась — отсутствие завершённых сочинений её сильно беспокоило: «Смотришь на то, как человек тратит своё время <...> — и больно становится. Главное — нет стержня, на котором бы всё держалось. Или намечается план даже на месяц, а потом — текучка, какие-то незначительные дела, и все планы рушатся. За последнее время соглашается на все передачи на радио,

значительные (как «В гостях у музыкантов») и незначительные (о песне). Отчего это происходит? Порой мне кажется, оттого, что ничего значительного за последние годы не создано, а совсем исчезнуть из поля зрения музыкантов, слушателей — не хочется. Пусть слышат, пусть звучит фамилия. Куда потрачены, на что целые месяцы?» [21, 146–147].

В то же время наметилась работа над музыкой к фильму «Счастье Анны»^[146] (киностудия «Ленфильм»), режиссёр Юрий Рогов. Премьера состоялась 22 декабря 1970 года. Шульгина и Гаврилин сочинили чудесную песню, но режиссёр её отверг. Тогда Альбина Александровна написала другой текст — не менее прекрасный, и Гаврилин взялся за работу. Дело было в начале мая, 6-го числа необходимо было записать музыку, а 7-го группа отбывала в Кострому на съёмки.

Гаврилин, по своему методу, ушёл гулять, чтобы сочинять во время прогулки. Ничего не получалось. Пошёл работать к теще, вернулся — и сыграл «Ганса и Грету» из «Немецкой тетради». Такой была новая песня. Наталия Евгеньевна поражалась: неужели он не чувствует, что повторяется? Сказала, что подобная тема уже существует в цикле на стихи Гейне. Гаврилин сообщил, что это ещё не самое плохое, и снова ушёл сочинять к теще...

К вечеру музыка была готова. «Ведь может так быстро работать! — радостно восклицала Наталия Евгеньевна. — И сколько бы он успел и мог сделать, если бы вот так засаживал себя за работу, как в этот день!» И далее развивает мысль: «Наверное, я не понимаю, как происходит процесс работы у композитора. Ведь говорила мама в начале нашей семейной жизни, когда я иной раз выражала недовольство поведением Валерия: «Ты сочиняешь музыку? Не сочиняешь. Он особенный человек, и относиться к нему нужно не так, как к обычному человеку» [21, 149].

В итоге фильм, где в главных ролях выступили блистательные актёры — Валентина Теличкина и Леонид Дьячков^[147], отчасти стал предвестником гаврилинской вокально-симфонической поэмы «Военные письма»: здесь прозвучали несколько куплетов песни «Пошёл солдат» (впоследствии — 7-я часть поэмы) и тема 11-й части «Военных писем» — трагическая кульминация и в поэме и в фильме.

Почему стал возможным перенос музыки? Прежде всего, по причине некоторой схожести сюжетов: женское одиночество, чтение писем, ожидание солдата (отца ребёнка) с войны, вот только в фильме речь идёт о Гражданской войне и борьбе с кулачеством, а в «Военных письмах» — о Великой Отечественной войне. Но финалы разные: в «Военных письмах» заведомо ясно, что солдат погиб.

А ещё из музыки к фильму «выросла» одна из самых знаменитых баллад Гаврилина «Скачут ночью кони» (именно эти стихи А. Шульгина написала в первую очередь, однако в фильм в итоге вошла только симфоническая разработка темы).

Есть в этой фантастической балладе, которую прекрасно исполняли, например, М. Пахоменко и И. Богачёва^[148], что-то особо притягательное, никем никогда не разгаданное, — и тревога, и отдалённый топот копыт в кромешной тьме за окном, и просьба-обращение (а быть может, и заклинание), и колыбельность...

Нотная строчка со словами из баллады высечена на могильном камне, под которым лежит Валерий Гаврилин: «Усмири, усмири мои тревоги, утоли, утоли мои печали...».

В целом же год 1970-й принёс не так много сочинений: бблыпую часть времени съела редактора. Наталия Евгеньевна по-прежнему преподавала историю, деньги зарабатывали сообща, были эти заработки порой

очень трудными. Из дневника от 24 мая: «Все эти дни были тяжёлыми — дома не было денег. Вот-вот обещали на «Ленфильме», но директор картины уехал в Кострому, а в бухгалтерии сказали, что композиторам вообще выплачивать до июля не будут. И вдруг, как чудо, в пятницу — перевод на 145 рублей! Из Москвы за обе песни в сборнике «Поёт М. Пахоменко». Радости было! Побежали сразу в магазин — купить что-нибудь» [21, 149–150].

Ещё одним семейным событием 1970 года стала очередная смена места жительства: Гаврилины переехали на Озерной переулок, дом 2. А 23 января ушёл из жизни очень дорогой и для Наталии Евгеньевны, и для её супруга человек — Софья Владимировна Штейнберг. Гаврилины прощались с бабушкой вечером 24 января (в день рождения Наталии Евгеньевны). И прощание проходило особенно: пришла Ольга Яковлевна, Гаврилин поставил пластинку «Пиковой дамы» — послушали прекрасную оперу, вспомнили время, проведённое вместе, прежние разговоры, письма, открытки^[149]... У Гаврилина сложились с Софьей Владимировной тёплые отношения, и день похорон был очень грустным. В гроб Валерий Александрович положил ноты своего романса (слова к нему сочинила Ольга Яковлевна). Много позже этот романс был несколько переделан и исполнен на стихи Батюшкова «О память сердца...» в спектакле «Мой гений» (Вологодский драмтеатр, 1982).

Жизнь текла своим чередом, и всё в семействе Гаврилиных было бы вполне сносно, если бы не одно обстоятельство: композитор, чьим призванием было сочинение музыки, не находил больше ресурсов для её сочинения: ни комфортного графика^[150], ни сил, ни времени. Например, из-за издательских дел он отказался от очень интересной работы: режиссёр Н. Рашеев предложил писать музыку к фильму

«Бумбараш». Гаврилину очень понравился сценарий, но своего согласия он не дал: понимал, что не успеет [\[151\]](#).

Работа окончательно вымотала, и решено было поехать отдыхать. Так Гаврилины восемь лет спустя вновь оказались в любимой Опочке. Ходили на реку Великую — купались, ходили в деревню с поэтическим названием Светотечь — гуляли. Когда вокруг такая красота, никаких зарубежных поездок было не нужно. Да и о какой загранице можно говорить человеку, который из родного дома в Перхурьеве привозит в Ленинград солому? (Она, кстати, до сих пор хранится у Наталии Евгеньевны — лежит на нотном стеллаже в мешочке.) В лесах близ Опочки Гаврилины собирали грибы. Причём в лесу Валерий Александрович ориентировался, как у себя дома, а Наталия Евгеньевна всегда шла на его голос: он пел одну и ту же любимую песню Фрадкина «Расцветает в поле лён...».

Но вот наступил сентябрь — и пришло время решать главный вопрос: сочинять музыку или редактировать чужие партитуры? Гаврилин всё-таки уволился из издательства, а 1 ноября 1970 года был принят на основную работу педагогом по классу композиции в Музыкальное училище при Ленинградской консерватории.

1971-й принёс, в основном, музыку к спектаклям и фильм «Месяц август». А вот в 1972-м наметилась новая опера — «Свирель» (на либретто Каплана, по заказу Театра им. С. М. Кирова). И уже шли репетиции в театре, было создано много музыки (для полноценной работы над оперой композитор уезжал в Репино). Но всё-таки либретто Гаврилина не совсем устраивало, поэтому он писал не то произведение, которое ему заказывали, а как всегда — ярко индивидуальное. Вместо предполагаемой монооперы была создана камерная опера с хором, были превышены рамки одноактного спектакля... С этими новшествами в театре не

согласились — и тогда Гаврилин вернул аванс, а своё творение фиксировать не стал.

Но случались и радостные события. В марте вышла пластинка с шестью пьесами Гаврилина для фортепиано в исполнении ансамбля народных инструментов под управлением Эммануила Шейнкмана^[152]. «Валерий радовался, как мальчишка, — рассказывает Наталия Евгеньевна, — то к сердцу прижмёт конверт, то в который раз поставит слушать, и всё восхищается: «Какой Миша молодец, какой музыкант! Как всё звучит!» [21, 159].

В одной из радиопередач Гаврилин так рассказывал об этой работе: «Я хоть и родился и около половины жизни провёл в деревне, но до недавнего времени как-то мало уделял внимание русским народным инструментам, мало прислушивался к ним. И тут большую роль в изменении моего отношения к этой области музыки сыграла личная встреча с домристом Михаилом [так называли Эммануила Ароновича в Ленинграде] Шейнкманом. Услышав его игру, я понял, сколько красоты таится в звучании народных инструментов и какая вообще заключена в них огромная сила. Дело в том, что Шейнкман — один из самых блестящих музыкантов, с которыми мне приходилось когда-либо встречаться. Гибкости и красоте фразировки могут позавидовать даже лучшие скрипачи. Богатство оттенков и тембров кажется невероятным для скромных щипковых инструментов <...> Virtuозность ошеломляющая, кажется, что перед тобой волшебник, одним движением руки придающий сказочный блеск самому обыкновенному и незаметному. Михаил Шейнкман руководит ансамблем народных инструментов, который великолепно исполняет мои произведения» [21, 159–160].

За выходом пластинки последовала ещё одна удача — 15 апреля поступило приглашение с «Ленфильма»

писать музыку к картине «Двенадцать месяцев» (по Маршаку). Предстояло работать с режиссёром А. Граником (Гаврилин уже дважды сотрудничал с ним — в фильмах «На диком берегу», 1967, и «Источник», 1968).

Композитор принялся за работу с большим энтузиазмом. И вскоре из-под его пера вышла изумительная песня — «Гори, гори ясно». Она могла стать визитной карточкой всего фильма, но Граник этого не понял. И когда Гаврилин, окрылённый и восторженный (а ему крайне редко нравились собственные сочинения), пришёл на «Ленфильм», режиссёр сообщил ему, что это совсем не то, что нужна музыка в духе Гладкова и что она должна быть готова не в сентябре, как говорилось раньше, а уже в конце мая.

Композитор ушёл в совершенно подавленном состоянии. В тот же день сообщили, что обещанных денег из Театра им. Вахтангова ждать не придётся: Гаврилину в два раза сокращают оплату (речь шла о спектакле «Шаги командора»).

О том, каким выдался тот вечер, рассказала Наталия Евгеньевна: «Смятенное состояние, желание, чтобы обязательно пришёл Валя Сошников. Уже было поздно, Валя сам не хотел приходить, но Валерий настоял. Предполагалось, что приедет и поэт Леонид Палей, так как они хотят сделать оперетту по «Госпоже министерше» Б. Нушича. Ясно было, что никакого делового свидания не получится. Валерий был очень возбуждён, со смехом рассказывал о «ленфильмовских» и «вахтанговских» ситуациях. Потом сыграл «Гори, гори ясно». Всем очень понравилось, даже затихли и говорить не хотелось. И всё время звучал вопрос: «Ну ведь правда, это же очень мило? Послушайте. Нет, действительно, хорошо получилось» [21, 163].

Получилось не просто хорошо, а великолепно. И об этом можно судить по тому, что позже музыка «Гори, гори ясно» вошла в ораторию-действие «Перезвоны» под названием «Воскресенье». А в 1972 году Гаврилина просто несправедливо обидели, не поняли ни уникальности отдельного песенного замысла, ни возможного последующего разворота музыкальной драматургии фильма в целом.

Когда к вечеру друзья разошлись, Гаврилин вернулся к своим переживаниям. Настроение совсем испортилось — пошёл один гулять на улицу.

На следующий день появился на пороге Леонид Палей, читал композитору свою поэму. Валерий Александрович захотел дать ему материалы к либретто будущей оперетты (он делал по этому поводу записи) и обнаружил, что никаких материалов нет: всё потерялось, и найти невозможно. Настроение стало ещё хуже. «Целый день не выходил на улицу, — констатирует Н. Е. Гаврилина. — Рисует какие-то мрачные деревья» [Там же].

В Москву, в Театр Вахтангова всё-таки решил ехать, несмотря на все недопонимания и отправленную телеграмму о расторжении договора. Многократно советовался по этому поводу с женой, а она, как всегда, утешила: «После телеграмм, наоборот, отношение будет иное, более уважительное. Раз уж сказано «А», нужно говорить и «Б». [Имела в виду, что половина музыки уже была написана. Как теперь не ехать?]

» [Там же, 163]. Вечером после училища Гаврилин пришёл домой мрачнее тучи. Ни с кем не разговаривал и не стал ужинать.

Утром пребывал в состоянии тяжёлого уныния, а потом случился сердечный приступ. Когда чуть-чуть оправился, потихоньку встал и пошёл в своё училище — в библиотеку. Но там был перерыв, и Гаврилин вернулся домой — совсем больной и уставший. Снова лёг.

Вечером ученик А. Неволович принёс нужные ноты, до полночи играли в четыре руки, говорили о музыке. Самочувствие Гаврилина несколько улучшилось. Но на следующий день опять была послана телеграмма в Москву об отмене всех дел: здоровье не позволяет ехать. И от работы на «Ленфильме» тоже отказался.

Тогда, наконец, поступил «извинительный привет» из столицы. Просили прощения, говорили, что и суточные, и проездные, разумеется, выплатят и вообще — композитор их неправильно понял, а они на все условия согласны и очень заинтересованы в сотрудничестве. В итоге — Гаврилин уехал. Наталия Евгеньевна потом приезжала в Москву: нашла его очень уставшим и похудевшим ^[153].

А в Ленинграде она решила устроить праздник своим ученикам. Они давно просили организовать встречу с композитором. И вот — Гаврилин пришёл в школьный класс. Отвечал на многочисленные вопросы, играл и пел свои сочинения, в подарок от школьниц получил нарциссы. Дело было в «прекраснейшем месяце» мае. Год подошёл к концу. На горизонте маячил отпуск.

Гаврилины отправили сына и Ольгу Яковлевну в Крым. Потом те, сидя у моря, жаловались на жару (хотя в Ленинграде тогда было тоже невыносимо душно, вот только, в отличие от Судака, — никакого купания). Наталия Евгеньевна им написала, что жалобы — это уже «от жира». И Гаврилин сделал приписку в своём комическом духе: «Жир — лучшее средство от утопания! Нефтьюте болота! С пламенным приветом. Цеоблю!!! ВашЗяпа» [21, 168].

В тот период (конец весны) традиционно распределялась преподавательская нагрузка. И Гаврилин пошёл в консерваторию: ведь давно уже шла речь о том, что его возьмут туда работать. Приглашали, вели разные разговоры. И вдруг — вернулся домой «без лица»: снова неудача. Стал объяснять с деланным

равнодушием: «Успенский <композитор> сказал, что Серебряков <пианист, ректор консерватории> передумал. Пока он в консерватории, Гаврилина там не будет. Мол, всё потому, что многие против»^[154] [21, 165].

Когда 19 мая 1972 года Гаврилин вернулся с очередных консерваторских переговоров, у него снова случился тяжёлый сердечный приступ. В своём дневнике Наталия Евгеньевна записала: «Я не знаю, сколько раз можно ходить по приглашению туда и терпеть, чтобы обращались, как с мальчишкой. <...> Факт остаётся фактом: в консерватории он работать не будет. Какие там силы действуют, чтобы он там не работал? Результат — сердечная спазма в ночь на субботу, и в субботу тоже было ему плохо» [21, 166].

А силы действовали, думается, вполне определённые: многих не устраивала принципиальность Гаврилина, который не умел и не хотел учиться прогибаться и подстраиваться. Был и ещё один мощный фактор — зависть к таланту.

Композитору же эти грубости и отказы — консерваторские и театральные, режиссёрские и исполнительские — в первую очередь стоили здоровья. В приведённой дневниковой записи говорится про 1972 год, когда Гаврилину было всего 33 года! А он уже мучился с сердцем, подолгу не мог выздороветь, не находил сил для дальнейшей работы... И тем не менее, несмотря на все жизненные невзгоды, продолжал двигаться избранной дорогой. Много, конечно, оставлял на потом — не завершал, не фиксировал. Но, хочется верить, что самые главные свои сочинения Мастер всё-таки записал.

«Как-то поздним вечером, — рассказывает Наталия Евгеньевна, — выйдя из кабинета, Валерий вошёл в кухню и тоном полувопроса и полуутверждения сказал: «А всё-таки я проложил свою тропинку в музыке?» Да,

конечно проложил, потому что его музыка продолжает звучать» [21, 593].

Звучат «Перезвоны» и «Военные письма», «Анюта» и «Вечерок», «Дом у дороги» и знаменитые «Тетради»... Сочинения русского классика, который не любил покидать пределы родной страны, ныне исполняются по всему миру. Из города в город странствуют герои его театра — фортепианного, вокального, хорового... И всюду этим героям рады.

Очерк 14

МНОГОЖАНРОВЫЙ ТЕАТР ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА

Валерий Александрович Гаврилин был, вероятно, последним романтиком в русском музыкальном искусстве. По крайней мере, в наше время, увы, не появилось новых продолжателей песенных традиций Шуберта, Шумана... И сама тематика вокальных циклов — неразделённая любовь лирического героя, его поклонение прекрасной и гордой красавице, отдавшей своё сердце другому, крушение по этой причине всех надежд и чаяний, трагическое переживание одиночества — вряд ли может считаться современной. Но, по словам самого Гаврилина, он не верил в современное — его интересовало только вечное [20, 212]. Поэтому новое обращение в 1972 году к поэзии Гейне и создание «Немецкой тетради» № 2 было закономерным, тем более если принять во внимание многолетнюю любовь Валерия Александровича к творчеству этого автора.

Стихи Генриха Гейне были испещрены разнообразными пометами Гаврилина: «Где птичка около стиха, где целых две строфы обведены рамкой, а где просто вертикальной чертой отчёркнуто» [21, 169–170]. В одном из интервью Мастер говорил, что Гейне для него является «эталоном, мерилom музыкальности стиха» [19, 82]. И ещё в 1965-м, когда по просьбе Н. А. Шумской писал о своём творчестве, отметил: «Моя мечта — написать русскую оперу и композицию по отрывку из «Зимней сказки» Гейне (нечто вроде оратории с танцами и бытовыми сценами) — глазами русского, как и все, желающего того, чтобы два народа,

так часто (волею судеб) сталкивающиеся в разрушительных войнах, навсегда полюбили друг друга, потому что дух каждого из них — велик и прекрасен и взаимно необходим. Это дух Маркса, Гейне, Мусоргского, Гайдна, Брехта, Чайковского <... >»^[155] [19, 22].

Создавая либретто «Второй немецкой тетради», композитор будто бы брал поэта себе в соавторы. При этом он не ограничивался каким-либо одним переводом, но свободно компоновал разные: В. Левику, С. Маршака, Ю. Тынянова, П. Карпа, Т. Сильмана (его, вероятно, интересовал в первую очередь не стиль перевода, а само содержание стихотворного текста).

Второй цикл многопланово развивал сюжет первого, обогащал историю любви новыми деталями и поворотами, призванными ещё более обострить трагическое несоответствие мира идеального, воображаемого героем-романтиком, и мира реального, в котором «дорогая пошла под венец и стала жить в любви да совете с глупейшим из всех дураков на свете».

Соответственно — нужны были и иные средства выразительности. Поэтому для нового «немецкого спектакля» композитору-режиссёру понадобился целый вокальный театр. Примечательно, что это сочинение, посвящённое музыковеду А. Сохору, сам автор даже не называл циклом: в его записях фигурировал заголовок — «Вторая немецкая тетрадь для пения с фортепиано»^[156]. Тем самым подчёркивалась огромная драматургическая роль инструментального начала (в «Тетради» шесть (!) самостоятельных фортепианных интерлюдий). «Это сочинение, — рассказывал автор, — вокально-фортепианное в полном смысле, то есть роль фортепиано столь же значительна, сколь и роль голоса. <...> Первые три интерлюдии исполняются вторым пианистом на фортепиано, помещённом за сценой. После № 10 певец покидает эстраду, и № II исполняется из-за сцены. Если по каким-либо причинам второе

фортепиано невозможно поместить за сценой, то тогда четвёртая и пятая интерлюдии, а также № 11 исполняются на <...> втором фортепиано» [7, 9].

Уже из одного этого описания перемещений музыкантов можно сделать вывод о том, что композитор мыслил «Вторую немецкую тетрадь» как некое театрализованное действо. И вот подтверждение этому. «В исполнении предполагается элемент актёрской игры, — говорит Гаврилин. — Оно может сопровождаться пантомимой, изображающей — в зависимости от содержания — музыкальные военные шествия, светские танцы, а также различные душевные состояния: вдохновение, раздумье, смерть и т. д. <...> Автор не счёл нужным в подробных, мелких деталях динамики, темпа, агогики навязывать манеру и характер исполнения, рассчитывая на художественную чуткость и инициативу исполнителей» [Там же, 9]. Закономерно, что два приведённых высказывания предваряют в партитуре нотный текст: во многом они могут служить руководством для музыкантов-исполнителей.

По сути, «Вторая немецкая тетрадь» — это ещё одна (после «Русской тетради») своеобразная моноопера Гаврилина. На это обращали внимание и музыканты-современники, в частности, Н. А. Тульчинская (пианистка, исполнявшая партию рояля в цикле) писала: «Она невероятно ёмкая по содержанию, это огромное драматургическое полотно. Это моноопера, вне всяких сомнений, только намного богаче, чем опера. Потому что в опере такого количества совершенно разных эмоциональных состояний нет и быть не может. Ну, два, ну, три — не больше. А здесь от радости до сарказма, от трагедии до света — здесь вся палитра чувств человеческих. Вся палитра» [45, 299].

Действуют и найденные в «Русской тетради» драматургические закономерности. Это, например, конфликтное противопоставление образов — в данном

случае героя-романтика и его соперника, гусара (причём первый показан в динамике, второй — статично), волновой принцип развития, когда кульминационные вершины образуют сквозную линию. Прочерчивается определённый сюжетный ход: первая кульминация — трагическое переживание потери возлюбленной («В сердце моём горе... Лишь её я потерял... я слезам отставку дал!»), вторая — высмеивание поэтом гусара-соперника (здесь герой подражает звучанию гусарской трубы: «Тум-ту-ру, ту-ру-ру-ту, тум-ту-ру»), третья — уход героя («Уеду, вернусь — и вы будете снова ни холодны, ни теплы, как всегда. И я пойду по вашим могилам, а в сердце холод и пустота»). Наконец, ретроспективная логика развёртывания сюжета: об исходе трагедии известно с самого начала. Причём во «Второй немецкой тетради» последняя песня основана на материале первой: и та и другая раскрывают главенствующий в цикле образно-содержательный мотив сомнений, тревожных предчувствий лирического героя.

Трагические переживания реальности сменяются погружением в иллюзорный мир. Вдруг поэт-романтик представляет, что возлюбленная всё-таки станет его женой. Отсюда в музыке завораживающие колыбельные интонации, призрачная колокольность. И тем горше последующее неизбежное осознание одиночества. Страдания, как и в предыдущей «Тетради», ориентированы вовне: герой обращается ко «всему свету», а своеобразным зрителем и одновременно участником действия становится военный народ — гусары (их характеризует парадная маршевая музыка).

Работа композитора с текстом Гейне направлена на усиление театральности, сценичности. Прежде всего, она связана с подчёркиванием характерности речи. Основным способом достижения этого является многократный повтор одних и тех же фраз, слов или

слогов, а также включение фраз и слов, изначально отсутствующих в поэтическом тексте. Например, повторение слов и слогов в песне «Трубят голубые гусары» создаёт эффект сбивчивой речи взволнованного человека, характеризует состояние душевного смятения героя, переживающего измену возлюбленной:

«Бе-да, да-да, с военным народом, устроили нам ку-ку-терь-му! Ты да-да-да-же своё сердечко сдала, сдала на постой кой-кому! Кой-кому, кой-кому, кой-кому, кой-кому, кой-кому, кому, кому, кому, кому?» И в целом повторность, присущая игровым художественным формам, получает в музыке Гаврилина самые разнообразные преломления. Одно из них, например, связано с переносом тем из одного сочинения в другое. Другое восходит к многократному возвращению к одним и тем же интонациям, словам и слогам в рамках одного сочинения (а нередко и одной его части) — и это тоже становится важным компонентом композиторской техники.

Исполнителей «Второй немецкой тетради» было несколько, хотя сам Гаврилин и не задумывался о поиске певцов: «Я когда сочинил «Вторую немецкую тетрадь» — а всю вокальную часть я сочинил за один день, — то я так был счастлив, что хорошо получилось, что мне было абсолютно всё равно, будет исполняться или нет и когда это будет» [21, 362].

Судьба сочинения складывалась так: в 1977 году Муз-фонд отпечатал текст на ротапринте, а издан цикл был только в 1981 году. В первой редакции он был исполнен консерваторским преподавателем Б. Лушиным и пианистом А. Каганом (1976). Затем, уже во второй редакции, прозвучал в 1978-м в блистательном исполнении С. Яковенко и Ю. Смирнова.

Композитор неоднократно подчёркивал в разговорах с Сергеем Яковенко, что в сценическом поведении он может быть абсолютно свободен. В итоге актёрская

интерпретация поразила, в самом положительном смысле, не только Гаврилина, но и всех слушателей-зрителей: песню «Мне снился сон, что я Господь...» знаменитый баритон исполнял, лёжа на рояле. «Какой молодец!» — прошептал Гаврилин.

Отзывы музыковедов после концерта были восторженными: «Если писать такие циклы, то тогда не нужно сочинять и симфонии» (Л. Данько); «Слушаю второй раз. У меня нет слов, чтобы всё это объяснить. Впечатление сильнейшее» (М. Бялик) [21; 215, 362].

Потом циклом заинтересовалась З. А. Долуханова и стала разучивать его со своими учениками. «Опять познакомилась с «новым» Гаврилиным, — отмечала она в 1984 году в письме композитору, — открыла его для себя. «Вторая немецкая тетрадь» осваивается моим студентом под бурный восторг его учительницы. Замечательная музыка, какая выразительная! Просто клад для певцов» [21, 170].

Этим произведением увлеклась и пианистка Нелли Александровна Тульчинская, которая разучила его с певцом Владимиром Черновым. Он спел «Тетрадь» во Дворце театральных деятелей (1988), но на филармонической сцене цикл в исполнении Чернова не прозвучал, поскольку певец уехал за границу. Тульчинская так вспоминала об этой работе: «Это было ужасное время: Валерий Александрович лежал в больнице — у него был инфаркт. И это исполнение Валерий Александрович не слышал. Но, может быть, и хорошо, потому что эта работа не была доделана до конца: Володя пел по нотам, а Валерий Александрович это тяжело всегда воспринимал.

По прошествии очень долгого времени (прошло восемь лет) я решилась, не знаю даже и как, сделать обе «Немецкие тетради», и стала заниматься с певцом Игорем Гавриловым. Это была очень большая работа: мы работали четыре месяца по пять дней в неделю.

Валерию Александровичу, слава Богу, понравилось — и это было счастье.

Мы с этой программой поехали в Смоленск. И Валерий Александрович поехал с нами. Пришли в зал, я как прикоснулась к роялю, так и подпрыгнула! — рояль был ужасный. Я сразу впала в транс, потому что так страшно играть при Валерии Александровиче! <Он> сам потрясающий пианист. Валерий Александрович как-то мне сказал, что он хотел бы сделать «Вторую немецкую тетрадь» для двух роялей и чтобы мы играли вместе. И я, не подумав, сразу сказала: «Я буду на вас кричать». Валерий Александрович засмеялся: «А я буду вас слушаться». Он был удивительно великодушен.

И вот мы спели второе отделение — почти целый час. И какое же это было счастье! Валерий Александрович подошёл и сказал: «Разве я такую музыку написал?» А я ответила: «Такую. Ещё «развее»» [45, 229-230].

Потом были концерты в Ленинграде, Москве, Вологде, и всюду «Немецкие тетради» пользовались грандиозным успехом. «Не случайно, — отмечает Наталия Евгеньевна, — одна из дарственных надписей Нелли Александровне звучит так: *«Нелли Александровне Тульчинской — ангелу-спасителю, ангелу-игрателю, ангелу-вдохновителю. С любовью и почтением должник-нотомаратель В. Гаврилин. 1992 г. Вербное Воскресение»*.

После смерти Валерия композитор Александр Смелков подготовил «Вторую немецкую тетрадь» с артистом театра «Санкт-Петербурга Опера» Эдемом Умеровым, исполняли они её и в Ленинграде, и в Вологде с большим успехом. Так А. Смелков выразил свою любовь и уважение к творению коллеги» [21, 170].

На этом, пожалуй, можно было бы закрыть тему гейневских романтических героев в творчестве Гаврилина, если бы не один нюанс: существовала и

«Немецкая тетрадь № 3» («Видение из будущего»), имеющая подзаголовок «Бимини» — по названию поэмы Генриха Гейне.

Сам Гаврилин о своей немецкой триаде рассказывал: **«Первая тетрадь»** — более юношеская, более романтическая, некоторые номера написаны на тексты, использованные крупнейшими немецкими композиторами («Бедный Петер» и т. д.). Это сочинение о любви романтической. **Вторая** — трагедия более зрелого человека, разлад действий, крушение мира иллюзий, но вместе с тем сохраняется светлое восприятие мира. Реминисценции из Бетховена, Моцарта, Шумана, Малера. Все стихи о любви неудачной, но на фоне картин действительности. К Гейне в ряд пристраиваются все музыкальные классики. **Третья** — «Бимини» — остров фантазий, где все бесконечно счастливы. Форма точно такая же, как и во «Второй». Это сочинение надежды. Это зрелый Гейне» [21, 217–218].

Куда же исчез гаврилинский «остров фантазий», созданный на стихи из «Бимини» и других произведений немецкого поэта? История драматическая: этот цикл, так же как и действо «Свадьба», был полностью сочинён и записан (1976), но случайно выброшен вместе с ненужными нотами при переезде на другую квартиру (1996). Гаврилин тяжело это переживал, решил восстановить оба произведения. По найденным черновиковым записям стал заново воссоздавать свою прекрасную страну «Бимини». Но завершить эту работу не успел, осталось только несколько текстов Гейне, выведенных аккуратнейшим почерком Валерия Александровича. В их числе и такие:

Колыбель моей печали,
Склеп моих спокойных снов —
Город грёз, в чужие дали

Ухожу я, — будь здоров!

* * *

В царство молодости вечной,
На волшебный Бимини,
В чудный край мечты плыву я,
Будьте счастливы, друзья!

Кошка-крошка Мимили^[157],
Петушок Кики-рики,
Будьте счастливы, мы больше
Не вернёмся с Бимини.

* * *

Причудам дерзостно и смело
Я жизнью жертвовал всегда.
Я проиграл, но не беда, —
Не ты ли, сердце, так хотело!

Отметим также весьма любопытный факт: в каталоге сочинений Гаврилина в разделе «Замыслы» значится — 1980-е. «Путевые картины» (Немецкая тетрадь № 4). То есть предполагалась ещё и четвёртая?^[158]

Так или иначе, после «Второй немецкой...» всю другую «гейневскую музыку» (кроме одного романа из цикла «Вечерок») Мастер унёс с собой. Ав 1970-х, отойдя несколько от вокального театра и его героев, он вновь обратился к театру драматическому.

В 1973 году появилась партитура к пьесе Л. Моисеева «Иней на стогах» (премьера 26 марта в Ленинграде в Государственном академическом театре драмы им. А. С. Пушкина, режиссёр В. Эренберг). Рукопись Гаврилина была утеряна. Известно, что пьеса Валерию Александровичу не нравилась, и он согласился на эту работу только потому, что В. Эренберг, с которым уже работали вместе над спектаклем «Одни без ангелов», попросил лично.

Большого успеха у этой постановки не было. Зато сохранились от неё песни «Я отсюда родом-племенем», «Не бойся дороги!» и «Припевки» на стихи Альбины Шульгиной, которые позже были, как всегда, блистательно исполнены Эдуардом Хилем. А в одной из рецензий тех лет говорилось, что «помогла ощутить лирический нерв спектакля пронзительно деревенская, пропитанная частушечными «страданиями» музыка В. Гаврилина» [42, 265].

В том же году Мастер создал музыку к неустаревающей комедии А. Островского «Свои люди — сочтёмся». Премьера состоялась в ТЮЗе 13 апреля, режиссёром выступил Л. Додин, это была его первая самостоятельная режиссёрская работа. Затем спектакль был возобновлён в 1990 году (9 июля, режиссёр В. Голуб). Партитура, к счастью, сохранилась.

З. Я. Корогодский отмечал: «Трудно охарактеризовать самостоятельную ценность музыки В. Гаврилина в спектакле «Свои люди — сочтёмся», настолько он растворился в замысле режиссёра, настолько слился с автором, с художником [Эдуардом Кочергиным], с актёрами [в их числе — Юрий Тараторкин, Рэм Лебедев, Ирина Соколова]. Но если изъять музыку из спектакля, то он словно испускает дух. Мы как-то играли в концерте отрывки из него, играли без музыки, и сцена совершенно не прозвучала. *Текст был сыгран, подтекст исчез.* <Музыка> здесь

одновременно играет атмосферу того далёкого времени (недаром в основу положено звучание музыкальной шкатулки, часов с кукушкой и чего-то ещё пронзительного из той, именно той эпохи, хотя инструментировано всё это современными средствами) и выступает в роли «от театра», подчёркивая фатальность происходящего»^[159] [Там же, 266].

Впоследствии Гаврилин ещё вернётся к Островскому в жанре балета: будет создана «Женитьба Бальзаминова». Кстати, очертания будущей разудалой и одновременно кокетливой темы «Выхода Миши» отчётливо видны уже в партитуре к спектаклю «Свои люди...».

А в 1973-м, через полтора месяца после «Своих людей...», вышел в свет другой спектакль по комедии Островского с музыкой Гаврилина — «Горячее сердце» (премьера 31 мая в Государственном академическом театре комедии, режиссёр В. Голиков и 9 июля в Театре драмы им. Пушкина, режиссёр О. Овчинников). Композитор не был доволен этой постановкой: «Несмотря на то что в спектакле были заняты хорошие актёры — Ольга Волкова, Сергей Дрейден, Валерий считал, что спектакль был стеснён, загнан в узкое пространство, оставленное художником И. Ивановым, да и музыка была во многом ущемлена: тема любви прозвучала маленьким фрагментом» [21, 172].

И тот же год принёс большую «театральную удачу» — спектакль по пьесе земляка Гаврилина, вологодского писателя Василия Ивановича Белова «Над светлой водой». Премьера состоялась 5 сентября в Псковском драматическом театре (режиссёр Б. Гутин) и 4 декабря в Вологодском драматическом театре (режиссёр В. Баронов).

Гаврилин сочинял музыку в любимой Опочке, где отдыхал летом с семейством. Навещал его там режиссёр Борис Гутин, обсуждали все музыкальные нюансы

будущей постановки. А потом от Гутина пришло письмо: «Вчера была сдача, приезжал Василий Белов. Прошло всё хорошо, хвалили, и особенно тебя. Белов очень огорчился, что тебя не застал. Музыка твоя ему очень понравилась, и вообще он очень хочет с тобой познакомиться»^[160] [Там же].

Писатель-«деревенщик» Василий Белов был Гаврилину, конечно, очень близок: композитор полюбил его прозу задолго до личного знакомства. Наталия Евгеньевна рассказала один очень смешной эпизод, связанный с чтением повести Белова «Целуются зори»: «Эту небольшую книжечку Валерий взял в библиотеке в Опочке. Читали вслух, хохотали над похождениями незадачливого деревенского жителя, который приехал в город и не может найти дом родственника. Столько юмора было в этой повести, такие сочные вологодские выражения, многие были так знакомы Валерию. Он сокрушался, что нельзя «зачитать» книжку, а посему решил: «Будем её переписывать». Идея особенно понравилась сыну, и сразу же мы принялись за дело: переписывал сын, переписывали я и Валерий. Но когда книгу переписали, то обнаружили, что страниц, переписанных Валерием, оказалось всего-навсего две. Провёл он нас!» [21, 173].

Потом произошло знакомство и с автором повести, между ним и Гаврилиным установились тёплые дружеские отношения. Многие сближало: общая родина, тяжёлое и голодное детство без отцов, которые погибли на войне. И даже то, что они могли быть однофамильцами (Гаврилин по отцу — Белов).

Они встречались и в Ленинграде, и в Вологде. Валерий Александрович как-то попросил супругу испечь перед приездом Белова рыбник или пирог с грибами. Наталия Евгеньевна разволновалась, решила, что традиционный северный пирог у неё не получится, зато испекла грибной — и все были очень довольны.

Белов тоже приезжал не с пустыми руками: как правило, он преподносил Гаврилину свои книги. Например, в 1985 году подарил трёхтомник с надписью: «Валерию Гаврилину от автора. Желаю тебе здоровья и вдохновения! С любовью к твоему таланту. Белов. Вологда». А в 1988-м — «Бухтины вологодские завиральные» с текстом: «Дорогой Валерий! Мой поклон, и ещё укрепись и жди вдохновения. Твой Белов. Вологда» [23]. Гаврилин считал Белова выдающимся мастером. «В. И. Белов — чистая литература, — утверждал он. — У него нет сюжета, ситуации в качестве решающей силы. Главная сила — в смысле слова, в звучании слова, в темпах фраз, предложений, в их комбинации, в чередовании слов по окраске и т. д. Именно отсюда вырастает литературный образ его творений» [21, 173].

Последняя книга уже имелась в обширной библиотеке Гаврилиных. Валерий Александрович переплетал её самостоятельно, очень аккуратно оклеил форзацы бумагой с васильками — это были его самые любимые цветы.

К сожалению, рукопись музыки Гаврилина к спектаклю «Над светлой водой» не сохранилась. Известно, что в спектакле была использована песня «Скачут ночью кони». Некоторое представление о спектакле можно получить из рецензий: «В том самом незабываемом спектакле, в котором участвовала народная артистка РСФСР М. Щуко, была одна примечательная сцена. Старая крестьянка расставалась со своим домом, который должен был уйти на дно рукотворного моря. Для неё это момент прощания со всем, чем жила до сих пор: с землёй, где родилась, вырастила детей, где прошла её многотрудная жизнь. А впереди — полная неизвестность и не совсем привлекательная для неё жизнь в городе. Трефена падала на крыльцо, гладила руками тёплые, такие

привычные, родные доски и плакала... Марина Владимировна исполняла в этой сцене причет невесты — древний северный причет! Мне до сих пор кажется непостижимым, как могла бывшая ленинградка, истинно городской житель, так глубоко заглянуть в душу плача?!» [42, 401].

Василий Белов считал, что Гаврилин — тот самый композитор, один из немногих, кто действительно может «услышать» его пьесы, а потому хотел, чтобы Валерий Александрович написал музыку к «Кощею Бессмертному» (Гаврилин утверждал, что к этому сочинению музыка и вовсе не нужна) и к «Александру Невскому» (композитору пьеса не слишком нравилась). Конечно, никаких конфликтов между Гаврилиным и Беловым не возникало: Валерий Александрович был человеком в высшей мере деликатным — прямых отказов не давал, ссылаясь на занятость.

Тем не менее после смерти Гаврилина случилось событие довольно странное: Белов написал о нём повесть, на страницах которой вдруг совершенно преобразился и, словно позабыв все прежние отношения, обстоятельства и свою любовь к музыке Гаврилина, сочинил всю историю заново. Об этой повести Наталия Евгеньевна сказала: «В ней грубо искажены факты, а произведениям Валерия, с помощью московского композитора А. Вискова, дана такая оценка, которая никак не вяжется с тем, что писал ему Белов в письмах. *«Поздравляю со славной победой — «Перезвоны» твои приблизили тебя к гениальному Мусоргскому».* И в другом письме: *«... какой бы ты ни был композитор (небольшой, средний, великий — разберутся потом и без нас), — какой бы ты ни был, но ты сейчас первый композитор России. Лучше тебя нет пока, а когда будет, мы сразу это заметим»* [21, 174].

Какого рода метаморфоза произошла в сознании вологодского автора — не совсем ясно. Остаётся

радоваться лишь тому, что его сочинение «Голос, рождённый под Вологдой: повесть о композиторе Валерии Гаврилине» вышло уже после ухода Валерия Александровича и потому не могло его расстроить.

Вероятно, автора «Перезвонов» задели бы даже не столько искажения биографических фактов, сколько отношение к музыке. «Если знаменитая «Русская тетрадь», — цитирует В. Белов письмо А. Вискова, — гениальное, уникальное по новизне, уровню исполнения, оригинальности и самобытности произведение — по праву могла бы закрепить за её создателем звание «русского Шумана», то все последующие сочинения (по крайней мере, те, которые я знаю) уже замутнены проникновением в них течений из более низких жанровых горизонтов и поэтому явно проигрывают, находясь в области классической академической музыки» [55].

Чувствуется в словах В. Белова и некоторая обида на Гаврилину, изначально связанная с вечной занятостью композитора, но распространившаяся и на восприятие его сочинений, и на отношение к выбору поэтических источников: «Надо ли описывать мои чувства, когда я, будучи в Питере, позвонил, а жена сказала, что он болен и трубку взять не может. В тот же день я со вниманием слушал гаврилинский концерт, во время перерыва пробовал встретить автора, но всё было напрасно. Когда концерт завершился, он начал быстро уходить от всех поздравлений. Словно стыдился своего концерта... Я не стал его догонять, хоть и очень хотелось. Сейчас, вспоминая всё это, я думаю: «А что бы я ему сказал, ведь концерт-то мне не очень понравился, лишь некоторые вещи запали в душу?» «Северный родник» — значилось на входном билете. В программе первого отделения «Скоморохи». Почему В. Коростылёв? Кто такой этот Коростылёв? И почему музыка написана на такие бездарные стихи?»

Завершает свои рассуждения В. Белов и вовсе неожиданным пассажем: «Впрочем, понятно: среди литераторов обеих столиц господствовала тогда в России эстетика еврейских дам, они соревновались в юморе, когда говорили о свойствах русской души и традиционных славянских обычаях. Господин В. Коростылёв и отражал подобную эстетику в беспомощных виршах. Э. Хиль был тогда уже народным артистом, В. Гаврилин лауреатом Госпремии, — разве не понимали они, что поют? Родник-то был действительно северный, да сильно мутный, благодаря хилем с рейтманами. <...> Не исключено, что на Валерия влияли в выборе исполнителей жена, тёща и её мать. Если так, то ему, конечно, «было не до своих пристрастий». Не ахти какие поэтические достоинства обнаружила и поэтесса Альбина Шульгина, но эту, говорят, он отстоял в спорах с женой и двумя старухами» [55].

Отчасти успокаивает тот факт, что Валерий Александрович этих злых и лживых слов уже не читал и не мог предположить, что дружеские отношения с В. Беловым выльются когда-то в конфликт — вот только спорить автору повести о Гаврилине будет уже не с кем...

В 1973 году поводов для расстройств и без того было предостаточно. В их числе, например, вынужденный уход из училища. Почему Гаврилин решил бросить работу со студентами, которая доставляла ему столько радости и» которой он на протяжении долгих лет отдавал так много сил и времени?

Причина была парадоксальна. Дело в том, что в консерватории выпускников Гаврилина не только не жаловали — порой их просто не хотели туда принимать. Абитуриент приходил честно сдавать вступительные экзамены, а ему чинили разные препятствия, демонстрировали своё предвзятое отношение, и Валерий Александрович всякий раз ходил в

консерваторию утрясать вопросы. В итоге абитуриента зачисляли, но это стоило и ему и его училищному педагогу дополнительных усилий и нервов. Поэтому, чтобы «не портить своим студентам жизнь», как выражался сам композитор, он решил от них отказаться.

В то же время в театрах работа кипела, и уже наметилось сочинение музыки к спектаклю по повести В. Тендрякова «Весенние перевёртыши», посвящённой поре отрочества, переживаниям первой влюблённости и жизненной несправедливости. Предназначенная для юных читателей, повесть в то же время была совсем не детской. Премьера состоялась 21 сентября (постановка З. Корогодского, режиссёр В. Фильштинский).

Корогодский полагал, что в этом спектакле раскрывалась душа Гаврилина, поскольку «всё, что было с Дюшкой, героем «Весенних перевёртышей», было ему близко — всё как бы про него. И написанная музыка — это была лирическая исповедь, признание вслух всего, что ему в детстве пришлось пережить» [21, 174]. И ещё: «Очень интересное решение найдено Валерием Гаврилиным. На этот раз, по нашему настоянию, он использовал в спектакле ранее написанные мелодии (песни его удивительно прозрачны и очень в духе прозы Тендрякова), но в таком «невесомом звучании», когда музыки самой вроде бы нет, а есть постоянно музыкально вибрирующий, щемящий «воздух». Подобное решение настолько согласуется с ощущением героя пьесы, что лишний раз убеждаешься: музыка в драматическом театре — озвученная душа драматического произведения.

Гаврилин буквально дневал и ночевал на репетициях, пока не схватил какой-то, лишь ему одному открывшийся, секрет. Потом он на репетициях бывал редко, спектакль смотрел мучительно, музыкой был недоволен и всегда хвалил артистов, возможно, лукавил. Творческие взаимоотношения с В. Гаврилиным

действительно — муки для режиссёра, но какие сладкие и в итоге радостные муки!» [42, 267–268].

В спектакле были использованы песни «Скачут ночью кони», «Письмо» в инструментальном варианте (в 1975 году оно станет десятой частью «Военных писем»), «Рябины» (впоследствии пятая часть «Военных писем»). А ещё — «Считалка» (тема «Гори, гори ясно», которая не вошла в фильм «Двенадцать месяцев», а потом была включена в «Перезвоны» под названием «Воскресенье»). И ещё целый ряд тем из известных сочинений: любой слушатель, хорошо знакомый с творчеством Гаврилина, без труда их различит^[161]. Одним словом, персонажи Гаврилина по-прежнему свободно странствовали из одного опуса в другой: он не привязывал их к какому-то конкретному жанру.

То же касается и следующего спектакля по комедии И. Эркена — «Игра с кошкой» (премьера прошла в Государственном академическом театре комедии 27 декабря 1973 года, постановка А. Ремизовой, режиссёр И. Кайм^[162]), где в инструментальном варианте прозвучала песня «Под утро в Валентинов день...» из «Трёх песен Офелии», но главное — здесь появился чарльстон, который в 1978 году превратится в знаменитую песню «Шутка» на слова А. Шульгиной.

Многие любители музыки, не имеющие представления о творчестве Гаврилина в целом, прекрасно знают эту мелодию — «Дождь за окнами, идёт за окнами, шумит за окнами опять». В народе эстрадной композиции даже дали иное название — «Танцующий дом» (там есть такие слова: «Как серёжками, качая люстрами, качая люстрами, танцует дом»). Песня обрела широкую популярность благодаря артистичному исполнению Л. Сенчиной и Э. Хиля.

В одном из интервью Гаврилин рассказал предысторию: «Шутка» не появлялась на эстраде в течение 20 лет. Была сочинена музыка, потом появились

слова. Готовясь к одному из моих авторских концертов, в процессе репетиций выяснил, что не хватает быстрых темпов. Я предложил дирижёру эту песню. Он сказал: «Знаешь, это тебя не украсит». И песня опять была положена в долгий ящик. Потом я её показал Людмиле Сенчиной, и она её выучила на репетиции, перед другим авторским концертом, направила на того же дирижёра, стала её разучивать. На репетиции Сенчину услышал Хиль и страшно расстроился, что не он поёт эту песню. Решили спеть вдвоём, так образовался дуэт Сенчина — Хиль» [21, 249].

А сам певец интерпретировал этот сюжет несколько иначе. Он рассказывал, что Гаврилин пришёл к нему с «Шуткой» в полночь накануне авторского вечера, играл песню очень тихо (на левой педали): не хотел тревожить соседей. Сказал, что её неплохо было бы исполнить в финале — дуэтом с Сенчиной.

Весёлая, озорная музыка (чарльстон) была сродни актёрскому таланту Хилья: он сразу выучил «Танцующий дом» наизусть. Да и автору песни очень нравился этот ход: «А то все говорят, что я плачу и стону, и я наперекор всем...» [42, 210].

На следующий день «Шутка» трижды исполнялась на бис. Никто даже не заметил, что знаменитые артисты пели по нотам: «Танцующий дом» всех покорило и с того дня плотно вошёл в репертуар эстрадных певцов. Это, пожалуй, один из ярчайших примеров того, как музыка Гаврилина «перекочёвывала» из театра драматического в театр вокальный.

Ещё в спектакле звучала «Домашняя песенка» (слова Е. Агафонова). Исполняли её дети: Саша Голикова и сын Гаврилиных — Андрюша. И эта композиция тоже впоследствии «отпочковалась» от театра: зажила самостоятельной эстрадной жизнью (известна в исполнении Т. Калинченко, Э. Хилья, Н. Герасимовой) [\[163\]](#).

Так театр проникал проникал во все жанры гаврилинской музыки, будь то песня, вокальный цикл, оратория-действие... Автор по этому поводу отмечал: «Я соглашаюсь писать музыку к спектаклям, когда я чувствую, что у меня внутри есть уже музыка для этого драматургического или литературного материала. И тогда получается так, что музыка для драматического спектакля становится предварительной работой, обкаткой материала, который я потом всё равно развиваю в сочинениях уже специально музыкальных» [19, 171].

Разумеется, речь о многожанровом театре Гаврилина была бы неполной без упоминания о театре инструментальном, где лабораторией для создания масок служил прежде всего рояль. В своих «Заметках о восприятии музыки» (1970) Гаврилин рассказал о том, какой виделась ему фортепианная игра в школьные годы: «...движение тела, рук, пальцев — всё раскрывало для меня смысл показываемой музыки. Особенно пальцы на фортепиано: их разнообразнейшая «мимика» поначалу казалась мне ненатуральной и очень смешной, каким-то кривляньем, а потом я обнаружил, что не могу воспроизвести даже приблизительно характер пьесы, если пальцам не придам то или иное «выражение»...» [Там же, 171].

Из этого описания вполне ясно, что композитор слышал и представлял любую интонацию в её неразрывной взаимосвязи с тем или иным образом, характером, жестом. Иными словами, имел по этому поводу абсолютно чёткие зрительные ассоциации. Отсюда, кстати, и название последующих фортепианных пьес — «Зарисовки», отсюда и возможность использования фортепианной музыки в балетном театре.

Иной способ создания рельефных персонажных интонаций — омузыкаливание речи. Ярчайший пример — детская пьеска «Поехал Тит по дрова» (по сказке

крёстной Асклиады). Гаврилин считал, что «у самых маленьких больше натренирован глаз, ухо же в основном натренировано в восприятии слова. Поэтому музыка для таких детей должна быть конкретно-образной» [19, 86]. И вот музыкальная история про Тита начинается с интонации, которую любой слушатель сразу свяжет со словами из заголовка «Поехал Тит по дрова» и увидит живо и красочно этого героя и его телегу.

Гаврилин создавал свои изысканные миниатюры для фортепиано и фортепиано в четыре руки на протяжении почти всего творческого пути — с 1958 по 1992 год. Последняя пьеса носит название «Настенькин сон» («Сон под Новый год»): её он сочинил ко дню рождения внуки.

В большинстве своём заголовки носят программный характер, красноречиво свидетельствуют о том, чему, собственно, посвящено то или иное фортепианное «повествование». Например: «Шествие солдатиков», «Заиграй, моя гармошка» (из «Детской сюиты»), «Танцующие куранты» (из «Танцевальной сюиты»), «Лиса и бобёр», «Как у бабушки козёл» (из «Сказок») [164]. А ещё в этом ряду — «Портреты»: «Капризная», «Мальчик гуляет, мальчик зевает...» (здесь очень выразительно октавным скачком передан зевок: любой слушатель сразу представит широко раскрытый рот), «Нежная», «Беззаботный». Таковы и названия для пьес в четыре руки — «Перезвоны», «На тройке», «Извозчик», «Ямская», «Подражание старинному», «Мушкетёры», «Весёлая прогулка»... Программность фортепианной музыки Гаврилина во многом обуславливалась его любовью к литературе, которая играла в жизни Мастера огромную роль: «Она много пробуждает мыслей. И в фортепианных зарисовках то, как и что я представляю себе по литературе» [21, 280]. И ещё: «Я увидел свой путь прежде всего в том, чтобы говорить со слушателем

понятным для него языком, пытаться выразить различные оттенки состояния человека. Я стал писать музыку как бы вне жанров — получались фрагменты, кусочки, наброски, но каждый передавал, скажем, грусть или веселье, ярость, азарт... Если проводить параллель с литературой — это как бы дневник лирического героя. В то время я понял, что хочу связать свою музыку с литературой» [19, 290].

Разумеется, для интерпретации столь колоритных, ярко образных сюжетов нужны были и пианисты, наделённые особым актёрским даром — чтобы пальцы их, как выражался Гаврилин, имели определённую «мимику».

И такие музыканты нашлись.

Ещё в 1967 году состоялось знакомство Гаврилина с пианисткой Зинаидой Яковлевной Виткинд. В то время композитор своих фортепианных пьес никому не предлагал. Но Зинаида Яковлевна, живо интересовавшаяся современной музыкой, всё-таки настояла на том, чтобы автор изумительных сочинений для голоса достал из портфеля и «рассекретил» наконец созданные им фортепианные опусы.

Гаврилин, конечно, отнекивался, не считал себя вправе показать знаменитому музыканту «скромные наброски». Тогда Виткинд пообещала, что только взглянет, и если музыка её не вдохновит — она тут же возвратит ноты автору. Валерий Александрович согласился: кое-что выдал. Через несколько дней Зинаида Яковлевна спросила, есть ли ещё. Мастер снова снабдил её материалом. Постепенно у Виткинд оказались все пьесы, а их на тот момент времени было уже более сорока.

Так опусы Гаврилина зазвучали в концертах и вскоре были изданы. Сначала Зинаида Яковлевна помещала их в фортепианные сборники, а потом издала несколько сборников сочинений уже только Валерия

Александровича под своей редакцией. На одном экземпляре Виткинд написала: «Дорогому Валерию на память о совместном содружестве. З. Виткинд» [21, 108].

Мастер был ей чрезвычайно благодарен. Постепенно у семьи Гаврилиных установились с Зинаидой Яковлевной самые настоящие дружеские отношения. «Будучи по натуре очень добрым, отзывчивым человеком, она не раз приходила к нам на помощь, — вспоминает Наталия Евгеньевна, — одалживала деньги, причём всегда это делалось в очень деликатной форме. Когда же у Валерия появились четырёхручные пьесы, Зинаида Яковлевна, преодолев сопротивление автора, уговорила его всё-таки участвовать с ней в концертах. Они теперь встречались всё чаще: репетировали перед концертом то у нас, то у неё. Перед выступлением Валерий всегда очень волновался, но на концерте рядом с таким музыкантом, как Зинаида Яковлевна, чувствовал себя уже уверенно, и они являли собой замечательный слаженный ансамбль. Часто после концерта Зинаида Яковлевна говорила Валерию умоляюще: «Пойте, но не так громко!» Валерий извинялся, обещал, но не всегда выполнял обещание. Однако обоим эти выступления приносили большую радость» [21, 108-109].

Зинаида Яковлевна была неумолимым пропагандистом фортепианного творчества своего современника: ездила с его сочинениями в Вологду, где вместе с Татьяной Дмитриевной Томашевской занималась организацией всех концертов. Именно благодаря ей вологжане узнали инструментальные опусы Гаврилина. А когда композитор, по причине вечной занятости, не мог принимать участия в выступлениях, его заменяла ученица Виткинд, Татьяна Шраго (потом она переехала в Бостон, где продолжила исполнять произведения Мастера, причём не только фортепианные, но и вокальные — записала «Вечерок» с певицей Данутой Млейкой).

Жизнь Зинаиды Яковлевны Виткинд оборвалась трагически. После смерти мужа она переехала вместе с сыном и его семьёй в Израиль. Там продолжала концерттировать, исполняла и сочинения Валерия Александровича. Однажды, будучи уже в пожилом возрасте, она вышла из дома и, когда переходила дорогу, потеряла сознание. Зинаида Яковлевна упала и попала под машину. Случилось это в 1992 году.

А в 1977-м в Малом зале филармонии Гаврилин познакомился ещё с двумя музыкантами — рижским фортепианным дуэтом, Норой Новик и Раффи Хараджаняном. До этого они уже долгое время переписывались, пьесы Валерия Александровича в исполнении Новик и Хараджаняна звучали в концертах начиная с 1970 года. В тот день, 2 ноября, музыканты встретились после концерта, в котором дуэт исполнил четыре гаврилиньские пьесы. Автор был покорён: «Дорогим, милым друзьям моим желаю всего самого прекрасного. Я поражён артистизмом, выдумкой, смелостью, красотой вашей работы. С любовью и благодарностью. В. Гаврилин» [21, 196].

С тех пор началось их сотрудничество. Это был один из тех плодотворных творческих союзов, когда именно исполнители вдохновляли композитора на создание всё новых и новых опусов. Гаврилин писал пьесы — и репертуар рижских пианистов ширился. «Я отправляла рукописи в Ригу, — делится воспоминаниями Наталия Евгеньевна, — они делали с них копии и аккуратно возвращали. В одном из писем (а их с 1976 года по 1995-й у нас девяносто четыре) Нора пишет: *«Поскольку мы сумели в целости и сохранности вернуть Вам <...> рукописи, то мы позволяем себе весьма настойчиво претендовать на получение новых, в частности «Тройки», о которой Вы рассказывали».*

Нора и Раффи поняли, что по отношению к Валерию нужно проявлять настойчивость, тогда можно получить

желаемые пьесы. Вскоре их было уже двенадцать. Дуэт записал их на пластинку — так появилось у цикла название «Зарисовки». Потом Валерием были сочинены ещё шесть пьес. Восемнадцать «Зарисовок» — таким стал репертуар рижского фортепианного дуэта. <...> Где только не исполняли эти пьесы Нора и Раффи! Почти с каждой гастролей они присылали и письма, и афиши, и программы. География очень разнообразна — от Риги до Камчатки, от Москвы до Алма-Аты, от Архангельска до Ростова-на-Дону. Это по Союзу. Неоднократно они исполняли «Зарисовки» в разных городах Болгарии, Финляндии, Чехии, КНДР» [21, 196-197].

Потом пьесы были изданы «Советским композитором» (1986 год; инициатором, конечно, выступила Светлана Эмильевна Таирова — главный редактор издательства и давний почитатель творчества Гаврилина). Редактором сборника стал Раффи Хараджанян. И вот, в канун 1996 года, когда уже на протяжении длительного времени «Зарисовки» всюду исполнялись и пользовались колоссальной популярностью, Нора Новик написала в своём поздравлении Гаврилиным: «Как всегда, «Тарантеллой» убиваем наповал. А недавно в московском нотном магазине перед нами с Р. была «сценка из жизни». Кто-то спрашивал новое издание «Зарисовок», а продавщица сказала: «Увы! — нету! Из-за какой-то там Тарантеллы (!!!) расхватили сразу». Вот она — СЛАВА!» [Там же].

Рижские музыканты сумели почувствовать сценичность музыки: они исполняли «Зарисовки» как «дуэт актерский», очень трепетно относились к каждому персонажу гаврилинского фортепианного театра. Об этом, в частности, свидетельствует такой диалог между Хараджаняном и Гаврилиным:

«Р.: В ансамблях много движения, ощущается радость самого движения. Почему это?

В.: Тема приходит случайно, потом её начинаешь обрабатывать.

Р.: Но вот конский бег так часто встречается — в пьесах «Тройка», «Ямская», «Извозчик».

В.: Это может быть связано с детскими впечатлениями. Да, наверное, — очень люблю лошадей» [21, 247].

Итак, композитор-режиссёр создавал свои образы, а пианисты-актёры воплощали их на сцене. Но изначальное «предназначение» фортепианных миниатюр Гаврилина было связано далеко не только с профессиональным концертным исполнением. Однажды композитор заметил, что его четырёхручные ансамбли возникли как «жанр своеобразного протеста против головоломной музыки, которую пишут мои коллеги. Я считаю, что нужно писать проще, добиваться выразительности. Моей тайной мечтой было, чтобы мою музыку могли играть в каждом доме» [21, 281].

Думается, такая мечта отчасти осуществима: музыканты-любители в состоянии сыграть пусть и не всё, но многое из фортепианной музыки Гаврилина (правда, это касается в основном не четырёхручных, а двухручных пьес). Да и сам композитор, хоть и выступал с концертами, предпочитал всё-таки музицировать в домашнем кругу. И ещё больше любил ограничить круг до двух собеседников: он и рояль.

Показательно, в связи с этим, что в заголовок статьи о фортепианных пьесах Гаврилина Г. Г. Белов вынес изречение их автора: «Я и рояль: любовь только для двоих». И собственно в статье ввёл в контекст своих рассуждений признание композитора: «Знаю каждую клавишу, знаю, где как поставить палец, чтобы звучало как нужно... Хорошо играют другие, но больше всего люблю играть сам, ЛЮБЛЮ, как ЛЮБЛЮ... При посторонних стесняюсь, нет такого «Пойди и посмотри, как я люблю» [9, 8].

Белов, тонко чувствующий и композиторский стиль Гаврилина, и его исполнительскую манеру, раскрывает перед читателем ещё одну причину принципиального нежелания автора «Зарисовок» постоянно находиться в фокусе внимания: «Будучи по складу своей художественной натуры артистом, скорее склонным к передаче в музыке многообразных характеров, жизненных наблюдений, литературных впечатлений, чаще стремящимся к задушевному «разговору» с современниками, чем к анализу своих настроений, В. Гаврилин иронически относился к тем композиторам-пианистам, которые рассматривали эстраду как пьедестал для романтического нарциссизма, для того чтобы удивлять слушателей масштабами своего эгоцентризма. Несколько раз повторяется в его дневниковых записях строчка: «Сел за рояль и начал самовыявляться», — это Валерию казалось отвратительным.

Но я слышал однажды, как он импровизировал на темы советских песен в гостиной Дома композиторов, — поочерёдно с М. Г. Бяликом за двумя роялями. Это была сочная, уверенная игра с виртуозными отыгрышами, и «дуэлянты» не уступали друг другу в щедрости фантазии» [Там же].

Не преследуя цели «самовыявления», но в самой задушевной беседе доверяя инструменту сокровенные свои думы, Мастер, скорее всего, и не помышлял о возможной популярности фортепианных пьес, которых, кстати, было создано очень много. Показателен факт, свидетельствующий об особой композиторской скромности: автор планировал издать лишь сорок двуручных пьес, а в итоге, после его смерти, в XV том Собрания сочинений (2010) вошло 54^[165]. То есть Гаврилин по меньшей мере 14 своих творений считал недостойными публикации. А сколько ещё он, по обыкновению, не записал?

В фортепианной лаборатории композитор нередко создавал темы, которые затем переносил на страницы крупных сочинений. Удивительно, но факт: тема трагической кульминации военного балета (часть «Дорога» // «Дом у дороги») появилась на свет как Колыбельная (первый номер фортепианной сюиты «Пять пьес»), плач-причет вдовы солдата («Почтальонка» из «Военных писем»^[166]) родился как инструментальная пьеса под названием «Загрустили парни»^[167], а знаменитая музыка второго раздела «Весело на душе» из «Перезвонов» («Дорогою двурога гуляет по небу луна, бледнее мёртвого она...») возникла как «Богатырская песня» для фортепиано.

Из фортепианной музыки вырос изумительный балет «Анюта» по А. П. Чехову: в оркестровом варианте зазвучали темы «Каприччио» (в балете это Прелюдия и Постлюдия) и «Маленькая поэма» («Сон Модеста»), «Интермеццо» («В спальне») и «Часики» («Шарманщик», «В морозную ночь»), Тарантелла (первое название — «Новая французская песенка») и Адажио (в фортепианном варианте оно называлось «Воспоминание о Листе»). Перечисление тем и образов, созданных за роялем и затем пустившихся в «свободное плавание», можно было бы продолжать ещё долго. Таков режиссёрский метод Гаврилина: все персонажи его театра должны постоянно находиться в действии.

А завершим мы этот разговор о театре рассказом про ещё один вокально-фортепианный шедевр. Только на сей раз в центре внимания будет уже не мужчина — поэт-романтик, страдающий от неразделённой любви, — а пожилая женщина. Поздним вечером она в очередной раз перелистывает альбом старинных фотографий, вспоминая переживания давно ушедшей юности. Конечно, речь идёт про «Вечерок» («Альбомчик») — вокальный цикл для сопрано, меццо-сопрано и фортепиано, создававшийся в 1973–1975 годах на слова

А. Шульгиной, Г. Гейне, В. Гаврилина и народные и посвящённый его первой исполнительнице — Заре Александровне Долухановой.

Дело было так: работа над сочинением по Цветаевой не ладилась, но творческое содружество с Зарой Александровной прерывать совсем не хотелось, и Гаврилин решил написать для неё другой цикл. Первоначально он назывался «Из альбома старой женщины». И вот в феврале 1976 года знаменитая певица впервые исполнила цикл в столице, в Большом зале консерватории (до этого, 12 декабря 1975 года, она с концертмейстером В. Хвостиным пела «Вечерок» в Ростове-на-Дону). Приняли восторженно. Гаврилины были на концерте, и в антракте Наталия Евгеньевна случайно услышала любопытный диалог: «Это так всё просто. Что это вообще такое?» — и в ответ: «Да, это очень просто. Непонятно, из чего это создано. Несколько нот. Но создано это с таким вкусом! Здесь не перейдена та грань, когда простота уже хуже воровства». Я обернулась: второй говоривший был Борис Чайковский» [21, 187].

Затем, как и в случае с «Русской тетрадью», началось триумфальное шествие «Вечерка». Долуханова пела цикл в Латвии, Болгарии, Киеве, Германии и даже на Кубе. А в конце 1977 года вместе со своими коллегами торжественно отметила сотое исполнение. Примерно через год Гаврилиным пришло письмо: «Мой дорогой и прекрасный автор! Ваша штатная солистка Долуханова, только что в 150-й раз спевшая Ваш дивный и всеми любимый «Вечерок», со всей сердечностью поздравляет Вас и Вашу семью с наступлением Нового года...» [21, 188].

Разумеется, в успешной концертной жизни цикла «виноват» и концертмейстер Владимир Хвостин — музыкант в высшей степени талантливый, знаток творчества Валерия Александровича и к тому же

большой его друг. В своих письмах Гаврилину он оставил целый ряд восторженных отзывов о его сочинениях, и о «Вечерке» — в частности. Валерий Александрович же не всегда имел возможность отвечать на письма и шутливо оправдывался: «Володя, дорогой! Том под заголовком «Письма» в моём собрании сочинений будет отсутствовать — не умею, не умею, не умею, не могу, не могу, не могу писать писем. В организме не хватает какой-то почтовой хромосомы. Виноваты — либо папа, либо мама.

Не читать моим потомкам
Моих писем том.
Может, мама виновата
Иль папаша в том.

Володя, я чрезвычайно рад и счастлив, что наконец-то у меня есть такой друг, как Вы. От этого счастья я весь сияю, и за плечами уже что-то всходит. Значит, скоро можно парить» [21, 188].

Когда Хвостин приезжал в Ленинград, музыканты усаживались за рояль у Гаврилиных дома и играли в четыре руки. Репертуар их постепенно расширялся — благо недостатка в партитурах и клавирах у Гаврилина не было. Но однажды музицирование пришлось на время отложить, поскольку уже с порога Хвостин решительно заявил, что ему нужны швабра и ведро.

«Мы идём за ним, что он будет делать? А Володя шваброй стал смывать со стен лестницы рисунки и надписи, оставленные хулиганствующими подростками. Мы устыдились. Володя, выполнив свою миссию, сказал: «Невозможно, чтобы такой человек, как Валерий, ходил мимо таких «художеств»» [21, 189].

Были у «Альбомчика» и другие прекрасные интерпретаторы. Дело в том, что вокальную партию

сочинения можно исполнять как сольно, так и дуэтом. Связано это с написанием автором второй редакции, рассчитанной на дуэтное исполнение (сопрано и меццо-сопрано). Так этот цикл пели Т. Новикова и Л. Филатова, а потом, не менее успешно, сёстры Рузанна и Карина Лисициан.

Трактовать этот вариант можно по-разному: как диалог двух женщин, вспоминающих, «как жили, любили, цветы как дарили», а может быть, это разговор героини с самой собой. Интересно также, что во второй редакции автор добавил ещё две песни на собственные слова — «Однажды Маргарита» и «Чви-ки, чви-ки». (Последняя, кстати, существует и как фортепианная миниатюра с названием «Нежная» в сюите «Портреты», с названием «В старом доме» в сюите «Деревенские эскизы».)

Конечно, в тексте «Чви-ки, чви-ки» на первый план выходит фонизм слова, звукоподражание птичьему щебету, но есть в этих интонациях и что-то просящее, плачевое. Не случайно потом они многократно повторяются в знаменитой «Дудочке», в песне «Скажи, скажи, голубчик» из «Перезвонов»...

В отличие от Гретхен Шуберта и Маргариты Глинки («Тяжка печаль и грустен свет, ни сна, ни покоя мне бедной нет») лирическая героиня Гаврилина не тоскует: напевая незатейливую мелодию, она ожидает возлюбленного. Светлая идиллическая образность подчёркивается уже во вступлении: «Так нежно, так звонко и чудно свою песенку пела Маргарита».

А поэтический текст основного раздела песни автор создаёт исходя из вращательного движения мелодии: монотонно жужжит прялка и под её сопровождение девушка поёт свои куплеты, словно внушая самой себе, что все мечты непременно сбудутся. Отсюда и повторы слов, возвращения к одной и той же пятисложной

конструкции с ударением на последнем слоге: «Он придёт ко мне́, прибежит ко мне́, прилетит ко мне́...»

Но идиллическая образность разрушается, долгое ожидание возлюбленного оборачивается неизбежным осознанием реальности: счастье давно минуло, остался лишь альбом старинных фотографий.

Ярчайший пример написания текста и музыки одним автором — вальсовая часть «Вечерка» («Ни да, ни нет»). Этот вальс — один из самых популярных в творчестве Мастера — вошёл в балет «Анюта», существует в фортепианной редакции под названием «Воспоминание о вальсе» (сюита «В концерте»). При этом композитор не счёл нужным соединить танцевальную мелодию со словами: на фоне вальса развёртывается декламация героини. Здесь, как часто бывает у Гаврилина, возвышенное сочетается с обыденным, о серьёзном говорится в шутку. Так, любовное признание попадает в контекст игры в фанты: «Ни да, ни нет, ни нет, ни да не говорите, не говорите, тра-ля-ля-ля... За ваш привет дарю букет. Тра-ля... И раз, и два, зачем считать? Я не собоюсь, я не собоюсь... Тра-ля-ля-ля... И ни в кого, помимо вас, ни раз, ни два, ни десять раз я не влюблюсь, я не влюблюсь. Тра-ля-ля-ля... Я не влюблюсь!» Свидание, в свою очередь, оборачивается комической сценкой: «За нашей лодкой плывёт селёдка». Действие переносится из танцевального зала на море, что, конечно, возможно только в воспоминаниях.

Зачем Гаврилину понадобилось сочинять стихи? Должно быть, не нашлось для его либретто подходящих поэтических строк. Сам автор по поводу своих текстов как-то сказал: «К несчастью, что ли, не знаю точно почему, я почти не нахожу таких аналогов, которые могли бы соответствовать моей музыкальной мысли. Поэтому тексты приходится зачастую сочинять самому. Очень сильно при этом опираюсь на фольклорную

поэзию, мне даже неловко то, что получается, называть поэтическими сочинениями» [19, 205].

И, несмотря на неуверенность в вопросах поэтического творчества, Мастер писал к своим песням именно такие стихи, которые наиболее точно соответствовали стилю музыки. В «Вечерке» его незамысловатые стихотворные строки во многом близки поэзии Шульгиной, их объединяют идиллическая образность, приближенность к ранней русской лирике. В этот контекст композитор органично вписал и своего любимого Гейне («Лунным светом пьяны липы, / Тихо веет ветер сонный...»), и знаменитую народную австрийскую песенку «Ах, мой милый Августин». Всё это согласуется с образом лирической героини — наивной, мечтательной, сентиментальной.

«И слова, и музыка искусно создают образ <...> чувствительной женщины, очевидно, провинциалки», — цитирует Г. Г. Белов высказывание племянника Свиридова, А. С. Белоненко. — Он <Белоненко> обращает внимание и на простодушные интонации «жестокоего романса» [сам Гаврилин, кстати, говорил, что «Вечерок» был создан в память о русском романсе [19, 143]. — К. С.], и на банальные мелодические обороты старой городской лирической песни <...> Заурядность героини, — отмечает Геннадий Григорьевич, — косность провинциального быта... Но почему мы этого не замечаем? В чём неуловимая притягательность образа героини? Исполненная красоты и гармонии музыка Гаврилина оказалась способной возвысить лучшие её человеческие качества: глубокую, сильную любовь, пронесённую через всю жизнь, искренний пафос светлых чувств и чистоту доверчивой души.

И сегодня — уже в XXI веке, фактически уже в другой России — музыка «Вечерка» всегда находит восторженный отклик в филармонических залах,

независимо от того, звучит ли оригинальная версия (дуэтом), сольное исполнение или обработка для женского ансамбля (как в Московском камерном хоре под управлением В. Н. Минина). Цикл уже давно вызвал к жизни и театрализованные трактовки^[168], существует и телефильм. Был записан «Вечерок» и на грампластинки: Т. Новиковой, исполнившей обе партии, смонтированные затем и наложенные на звучание инструментального ансамбля (оркестровка В. Рафаэлова), а также сёстрами Рузанной и Кариной Лисициан с фортепианным сопровождением Е. Виноградовой. В 1995 году был выпущен CD, напетый Н. Герасимовой, в котором звучал сольный «Вечерок», а в 2003-м цикл записан на диск «Зара Долуханова поёт Валерия Гаврилина» [На том же диске, кстати, записана и «Русская тетрадь». — К. С.]» [10, 8].

Упоминание о театрализованных трактовках отнюдь не случайно и в высшей степени значимо, поскольку «Вечерок» — это, разумеется, ещё одна специфическая моноопера Гаврилина, созданная уже по сложившимся в творчестве Мастера законам драматургии. Исход известен изначально, причём песня, открывающая цикл, повторяется и в его завершении. Так первая и последняя страницы очерчивают границы замкнутого психологического пространства и вместе с тем как бы уподобляются обложке «альбомчика».

Лирической героине противостоит образ Времени. «Музыка часов» пронизывает ткань «Вечерка». Мотивы времени, кстати, встречаются в сочинениях Гаврилина очень часто, причём в самых разных вариантах. В представлении композитора, которое он отразил в одной из своих заметок, часы беспрестанно говорят одно и то же: «Кто — ты? Что — ты?» [20, 271].

Лейтмотив времени в «Вечерке» звучит по-разному: иногда он вызывает в памяти колыбельные интонации, иногда напоминает звон колокола, но, так или иначе,

неотступно преследует женщину, не даёт ей забыть о приближении «двенадцатого часа».

Как и в «Тетрадах», мысли героини постоянно перетекают из реальной жизни в светлые воспоминания^[169]. Идиллическая образность полностью разрушается в двух кульминациях, решённых по-гаврилиноски парадоксально. Сначала героиня вспоминает стихок про Августина, только в её интерпретации поэтический текст танцевальной австрийской песенки соединяется с мелодией, в которой причудливо переплетаются интонации средневековой секвенции *Dies Irae* («День гнева») и плача.

И в эту музыкальную ткань постепенно включается мотив часов: впервые здесь раскрывается истинная суть образа Времени, отнимающего у человека молодость, радость жизни, любовь: «Всё прошло, прошло, прошло, всё прошло, прошло, прошло...» — несколько раз повторяет героиня, а потом снова перелистывает страницу альбомчика и оказывается в ирреальном мире своих грёз: воображению её рисуется картина бывшего когда-то любовного свидания.

В заключительной кульминации (песня «Ах, да-да-да, до свиданья...») громоподобный бой часового механизма (он словно гигантский колокол) звучит уже на фоне плача^[170].

В «Вечерке», в отличие от «Русской» и «Немецкой» тетрадей, нет зрителей: главная героиня разыгрывает спектакль воспоминаний не перед публикой, а сама перед собой. Под беспрестанное тиканье часов она ведёт беседу с прошлым, обращаясь то к себе, то к покинувшему её возлюбленному, который становится незримым участником действия.

Имитация часового говора, мелодичного звона шкатулки ассоциируется с театральной декорацией комнаты, заполненной старинными предметами. И, разумеется, органично существовать в этой созданной

музыкальными средствами атмосфере может только настоящая драматическая актриса. Певица, не наделённая актёрским даром, вряд ли раскроет образ гаврилинской героини.

Зара Александровна справлялась с этой ролью блистательно.

«Я был свидетелем роста исполнения «Вечерка» <Долухановой>, — отмечает Гаврилин. — В самом деле, первое исполнение — это был обыкновенный вокальный цикл. Последнее — это была уже моноопера, это была монотрагедия, блестяще сыгранная, блестяще спетая» [19, 205].

1 августа 1982 года на даче в Строганове Наталия Евгеньевна записала в своём дневнике: «Вечера уже холодные, сижу в кухонной половине дома. А Валерий — там, где пианино, и проигрывает для себя весь второй «Вечерок». Сколько там появилось нового, интересного, трагичного по сравнению с тем, что было раньше! Я ему: «Ну не надо больше усовершенствовать. А то испортишь ещё». А он: «Типун тебе на язык! Вот клянусь тебе: когда услышат — всех поразит, а ещё ты слов не знаешь» [21, 254].

К величайшему сожалению, это сочинение, имеющее подзаголовок «Танцы, письма, окончание», никто никогда не услышал: автор его не записал. Известно, что цикл создавался в 1975–1991 годах на стихи А. Ахматовой, И. Бунина, С. Надсона, А. Шульгиной и самого Гаврилина и что много музыки перешло в него из несостоявшегося сочинения по Цветаевой.

Композитор писал свои «Танцы, письма...» в расчёте на исполнительские интересы З. Долухановой. Однако в 1982 году Зара Александровна ушла со сцены, и цикл пришлось переделать с учётом певческих возможностей другой артистки — Н. Герасимовой (сопрано). Предполагалась также премьера в третьем исполнении Л. Шевченко (драматическое сопрано), но и она не

состоялась из-за отъезда певицы в Германию. Так как Валерий Александрович никогда не работал «в стол», он не стал записывать сочинение, а по немногим сохранившимся рукописным фрагментам невозможно получить целостное представление о музыке второго «Вечерка».

На одной из страниц рукописи Гаврилин в произвольном порядке приводит названия песен: «Часы, ночь на улице», «Шарманка», «Опять черёмуха», «Богородица», «Дайте фиалок», «Valse triste», «Вянет и алый цвет», «Вечерок» A-dur, «Молитва», «Последний вальс», «Эпилог». Нередко композитор выписывает музыкальные темы отдельно от названий песен, поэтому невозможно порой понять, какая из этих тем относится к какой части. Очевидно лишь то, что вторая часть цикла мыслилась как органическое продолжение первой, как завершение трагедии угасшей любви.

По мысли композитора, во втором «Вечерке», как и в «Альбомчике», должны были раскрываться самые разные, нередко противоположные грани образа лирической героини: мечтательность и доверчивость; игривость и склонность к трагическому мироощущению. На одной из страниц эскизов Гаврилин приводит стихотворные строки, порою совершенно контрастные по настроению: «Дайте фиалок! — Нету фиалок. — Дайте роз! — Нету роз. — Дайте хоть лютиков! — Нету лютиков! Ничего, ничего нет»; «Бим-бом-бом, / Пишу тебе в альбом. / Что писать тебе в альбом — / Право, я не знаю. / Разве счастья пожелать? / От души желаю!»

Как видим, шуточные стихи, считалки, стихотворения из детского фольклора (типа «Вам барышня прислала сто рублей») сочетаются во втором «Вечерке» с самыми драматическими произведениями Бунина, Надсона, Ахматовой. Среди стихов Надсона, например, — «Над свежей могилой»; из Ахматовой —

«Как страшно изменилось тело», «И вот одна осталась я считать пустые дни».

«Я мечусь, — жаловался Гаврилин, — то в театр, то в кино, а это сочинение <второй «Вечерок» > мне так дорого, как ребёнок. И я не могу его никому отдать, оно такое тонкое, что ни в каком театре оно не прозвучит» [21, 553]. И ещё о своём любимом детище: «Первый «Вечерок» — чисто вокальный. Второй «Вечерок» — новая форма: песни, танцы. Навеяно парафразами на памятнике певице Эмской, что на Никольском кладбище Александро-Невской лавры^[171]. Здесь вся её жизнь — от расставания с возлюбленным до смерти. У меня музыки полтора часа. У меня появилась идея вечера танцев и романсов. На два, на три голоса хор, и каждый начинает для себя воображать свой танец — стиль «Амаркорда» [21, 553].

К сожалению, в полной записи существует только один романс из цикла «Танцы, письма, окончание» — «Вянет и алый цвет» на слова А. Шульгиной, посвящённый Н. Гаврилиной. Вторая (инструментальная) часть его формы строится на том самом мотиве Времени, который пронизывал ткань «Альбомчика»^[172]. История создания этого изумительного романса такова:

«Я сетовала, что Валерий мне не посвятил ничего из своих сочинений, — рассказывает Наталия Евгеньевна. — Он успокаивал: «Второй «Вечерок» будет посвящён тебе». Больше я никогда не заводила об этом разговор. И вот в день моего рождения получаю подарок — нотный лист, на нём надпись: *«В. Гаврилин Наталье Евгеньевне Гаврилиной в день рождения 24/1-93 года. Посвящение Lamento из «Вечерка» № 2. С любовью С.-Петербург»*.

Уже позже я нашла в справочнике, что значит *Lamento*-. плач, рыдание, жалоба. Когда он мне дарил эти ноты, то была глубокая благодарность и тихая

радость, а теперь всё приобретает другой смысл — это прощание со мной. Вот так. Горько» [21, 425].

К этому романсу, созданному для второго, увы, незаписанного «вечернего спектакля», неизменный соавтор Гаврилина Альбина Шульгина сочинила проникновенные, щемяще грустные стихотворные строки. Ими и завершим наш музыкально-театральный очерк:

Вянет и алый цвет,
Пройдёт и моя любовь,
Выйду на белый свет,
Небо увижу вновь.
Осень снежком сухим
Покроет моё крыльцо.
Станет совсем чужим
Даже твоё лицо.
Не оглянусь назад,
Мысли мои чисты,
Тихо под снегом спят
Алые те цветы...

Очерк 15

ПОД ЗНАКОМ ОПЕРЫ

В Каталоге сочинений Гаврилина романс «Вянет и алый цвет», посвящённый жене, датируется 1983 годом. Гаврилину было всего 44 года, мог ли он в тот период всерьёз задумываться о преждевременном расставании? Очевидно, мог. Здоровье его было настолько шатким, что порою он боялся планировать свою жизнь даже на несколько дней вперёд.

1974 год. «Больница, Институт пульмонологии. Выяснилась интересная особенность его организма: у него не оказалось лобных пазух, как у птицы, а собирались делать проколы. Куда?» [21, 177].

Июнь 1975 года. «Валерий попал в Боткинскую больницу. Предположительный диагноз — пневмония и грипп. Слава Богу, пневмония не подтвердилась. Через несколько дней он мне рассказывал: «Представляешь, какие медсёстры! Они мне за ночь пять рубаш поменяли!» [Там же, 185].

31 мая 1979 года. «Валерия прооперировали — аппендицит. Так что все наши планы откладываются на неопределённое время, скорее бы поправлялся. Хожу каждый день в больницу. Первый день после операции было ничего. Бедный, всё-то на него валится — невезучий в смысле здоровья» [Там же, 215].

Но главной бедой, конечно, было сердце. Вероятно, если бы не нервная работа, не тяжёлые переживания из-за разного рода неудач и отказов, — здоровье удалось бы поправить. Но Гаврилин не успевал уделять себе время. Ещё одной вечной проблемой был трудный композиторский заработок: партитуру нужно принести в театр не позже оговоренного срока, а новых тем нет (они ведь, как известно, «по щелчку» не рождаются).

При этом никакие компромиссы или формальные отписки невозможны: для Гаврилина, как известно, либо великолепно, либо ничего.

Тяготил его и груз вынашиваемых сочинений. Творческая жизнь Мастера протекала под неизменным знаком оперы. Иногда этот знак, подобно солнцу, озарял путь ясным светом: не было сомнений в том, что непременно надо писать. А потом вдруг оперный жанр уходил в тень, заслонялся иными планами и обязательствами. Но вместе с тем он никогда полностью не исчезал с горизонта: Гаврилин неоднократно возвращался к идее создания оперы.

Среди замыслов был, например, «Ревизор» по Н. В. Гоголю (либретто Я. Бутовского), над которым композитор работал с 1967 по 1970 год. «Можно считать, — отмечает Тевосян, — что композитор представлял будущую оперу как комическую и речитативную, вероятно, по примеру «Сорочинской ярмарки» его любимого Мусоргского» [42, 454]. Гаврилин трудился над этой оперой очень увлечённо, детально прорабатывал образ Хлестакова, многое менял в либретто. А итог такой: «В феврале Валерий оперу явно не кончил, — рассказывает Бутовский, — а потом он вообще перестал о ней говорить. Я не выдержал и как-то спросил: «Что с Саратовской оперой? [Композитор предполагал поставить оперу в Саратове.] Не получилось?» Выразительным жестом руки он очень наглядно поставил точку» [42, 456].

С 1970 по 1974 год Мастер работал над музыкальной драмой по повести Гоголя — «Шинель» (либретто Я. Гордина)^[173], называл это сочинение оперой в обрядах. Написанную музыку он однажды решил показать музыковеду М. Бялику, который потом об этом удивительном эпизоде рассказывал: «Находившийся в необычно приподнятом настроении Валерий вдруг

предложил: «Хотите, я покажу вам своё сочинение?» Мы, конечно, захотели.

Открывая рояль и готовясь услышать гаврилинскую «оперу в обрядах», я, однако, не без тревоги размышлял: «А при чём тут обряды, какое отношение они имеют к судьбе такого непоэтичного, далёкого от деревенской среды персонажа, как Акакий Акакиевич?» Оказалось, имеют. Сначала обряд, связанный с рождением: «Это что за паренёчек, какой несёт цветочек?» Потом возникает тревога, бьёт набат: «Динь-дон, динь-дон, загорелся кошкин дом». Волнение нарастает, переходя в бурю, — ту самую, что унесёт новую шинель, а с нею и жизнь героя. Нагнетаемое напряжение становилось тем сильнее, чем интенсивнее его, казалось, сдерживает мерное раскачивание колокола и обрядового напева. Под конец оно оказалось невыносимым. «Спирает дыхание», — обронил я, когда Валерий вдруг остановился, чтобы, как я подумал, сделать паузу. «А дальше я и не сочинил», — сказал он и, встав, отошёл от рояля.

По-видимому, Валерий не окончил и не записал её. До сих пор корю себя, что из-за неожиданности сделанного Валерием предложения продемонстрировать свой опус (в иных случаях его приходилось долго умолять, и он, большей частью, не соглашался) я не записал его игру и пение на магнитофон» [42, 458].

Предполагалась постановка в Театре музыкальной комедии. Гаврилин показал музыку режиссёру В. Воробьёву, но тот её не оценил, а потом пошёл в обком партии и пожаловался, что Гаврилин не работает над сочинением. Естественно, Валерию Александровичу тут же позвонили из обкома и всё услужливо передали. После этого он решил для себя, что с таким режиссёром работать не будет. Так музыкальная драма навсегда осталась в эскизах. Одна из её тем («Шпаната» на текст песни

кандальников, финал оперы) впоследствии вошла в «Перезвоны» (последний номер — «Дорога»).

А какой интересной, по-гаврилински театральной могла бы получиться эта «Шинель»! Судить об этом можно хотя бы по немногочисленным колоритным описаниям, которые оставил автор:

«К *«Шинели»*

— вечерний Невский. Извозчики. Разные гуляющие. Возникает ветер, увеличивается, всё гонит. Акакий Акакиевич появляется — ветра как нет, — это уже ангельское шуршание, звоны, небесная музыка. Грабёж — пауза, затем клавесин, и барышня поёт:

Вы поедете на бал?

Затем то же поёт солидный человек.

Затем то же поют господа.

Затем — молодые люди.

Все наступают на него, он только тут в ужасе кричит — и крик сливается с ветром, который гонит маски пританцовывающих людей по Невскому.

Финал: Руки загребушие на музыку Шпанаты» [20, 167-168].

И это сочинение Мастера мы тоже, увы, никогда не услышим.

Позже (1989-1991 годы) Гаврилин работал ещё над одним опусом по Н. В. Гоголю — это был балет «Невский проспект» (либретто А. Белинского).

В 1993 году Белинский отправил Гаврилину письмо: «Чувствую себя недурно и занимаюсь Гоголем. Кое-что к 1 сентября привезу. Здесь в Щелыково Максимова и Васильев. Последний РВЁТСЯ на «Невский проспект». Будет играть художника. Хореограф всё-таки Брянцев!» [42, 463].

Предполагался фильм-балет. Гаврилин сочинил трагическую тему Петербурга, играл её Белинскому. И пока тот искал спонсора, композитор написал уже всю

музыку (естественно, не на бумаге, а в уме). Но в итоге денег на постановку не нашлось.

«Валерий мужественно всё перенёс, — отмечает Наталия Евгеньевна в дневнике 9 августа 1993 года, — даже как-то легко сказал: «Полный отлуп». Но потом уже, через несколько часов, поведал: «Когда Д. М. Гинденпггейн (директор киностудии «Аккорд». — *Н. Г.*) мне это сказал, у меня помутилось сознание на какое-то мгновение. Ведь несколько месяцев напряжённой работы насмарку. Куда теперь я дену эту музыку?» На мои увещевания, что она не пропадёт, ответил: «Сил физических у меня мало». И через некоторое время: «Вот муж у тебя и безработный». Всё говорится полушутя, но стоит за этим ощущение своей ненужности этому миру, перспектива безденежья, неустроенности, когда каждый день жизни преподносит такие «сюрпризы», что не знаешь, как выжить» [21, 442].

Потом гоголевский балет снова показался на горизонте. Многие интересовались его жизнью: Собчак обещал дать денег — но не дал, Григорович хотел поставить — но не поставил, покинул Большой театр, режиссёр Семён Аранович решил сотрудничать с Белинским, добиваться всё-таки — но не добился. Гаврилин говорил: «А пройдёт ещё несколько лет, и мне этот «Невский проспект» будет как молодая любовница столетнему старику» [Там же, 472].

Через некоторое время Аранович тяжело заболел и уехал лечиться в Германию, где вскоре умер. Это был 1996 год. Все обсуждения «Невского...» прекратились. И в итоге — ни одному сочинению из гоголевской триады не суждено было увидеть свет ramпы: все три опуса существовали только в сознании их создателя.

Ещё один замысел, к которому композитор возвращался постоянно, — опера по Г. Успенскому «Повесть о скрипаче Ванюше, или Утешения» (1972–1978, либретто Я. Бутовского). Основу сюжета составил

глубоко трагический эпизод из цикла Глеба Успенского «Разоренье» («Очерки провинциальной жизни»), «Чем эти очерки привлекали Гаврилина, предельно ясно: печальная судьба маленького скрипача, который не нашёл понимания у окружающих и умер от радости, когда наконец-то получил признание, чрезвычайно трогала его и некоторыми контурами походила на его собственную: всепоглощающая любовь Ванюши к музыке, занятия ею наперекор всему, препоны стремлению к учёбе, ночные бдения над добытыми у местных музыкантов нотами, приезд знаменитости из Петербурга, оценившей дарование мальчика, даже привычка делать заметки на маленьких листках...» [42, 441].

Гаврилин считал, что это сочинение (как и «Пастух и пастушка») даже сильнее «Перезвонов» [45, 131], хотел обязательно закончить его и записать. Но планы эти не осуществились. От «Утешений» остались только наброски, по которым оперу восстановить, увы, нельзя.

Из дневниковых записей Наталии Евгеньевны от 30 апреля 1974 года: «Занят оперой «Утешения». Говорит всем о ней, хотя обычно придерживается иного принципа — не говорить о том, что сочиняет. И Бялику собирается показать очень скоро, если на праздниках закончит. Либретто пишет сам, много играет романсовой музыки, изучает романсы» [21, 176].

Почему же всё-таки и это сочинение, к которому сам автор относился так трепетно, не было завершено? Думается, ответ кроется в неудовлетворённости Гаврилина своей работой: что-то не устраивало в драматургии, поиск единственно верного решения не приводил к нужному результату. А параллельно с этим постоянно «наступали» иные замыслы ^[174], иные интересы и обстоятельства.

День Гаврилина строился одинаково: вставал он поздно, затем уходил по делам (запись на радио, работа

в театре), во второй половине дня возвращался, обедал, отдыхал и садился заниматься — играл на рояле до 23 часов. После этого до часу или двух ночи читал или записывал сочинённое. Иногда уезжал в Дом творчества в Репино^[175] (там, например, в 1974-м работал над оперой «Утешения»).

А летом 1974-го были Опочка и поездка в Печоры. Валерий Александрович непременно хотел показать жене и сыну монастырь, в котором сам побывал. «Сияющий синий купол с золотыми звёздами Михайловского собора, пятипролётная звонница, яркие краски всех отремонтированных зданий, — восторженно вспоминает Наталия Евгеньевна это семейное путешествие. — Идём, любуемся. Навстречу нам — человек, облачённый в чёрные одежды. Он всматривается в Валерия, а Валерий — в него. «Володя!

Ты? — говорит Валерий. — Какими судьбами?» Это Володя Басманов. С ним Валерий был знаком через Юру Селиверстова. Володя — инженер, за вольнодумные взгляды преследовался и нашёл убежище в стенах монастыря. Стал послушником, выполняет электромонтажные работы и одновременно — хранитель пещер, где захоронены монахи. Володя провёл для нас экскурсию по Пещерному храму, и благодаря ему мы попали на хозяйственный двор, куда, кроме обитателей монастыря, никого не пускают. Там мы увидели чудо — пирамиды-поленницы из полуметровых берёзовых поленьев, высотой в двухэтажный дом; они на солнце отливали серебром. Валерий не переставал восторгаться: «Какие умельцы! Сколько выдумки!» Несколько дней мы провели в Печорах, но Валерия всё-таки тянуло в Опочку» [21, 179]^[176].

Эти прогулки, поездки были необходимы композитору: известна его привычка сочинять на ходу — во время пеших путешествий. Быть может, именно в такие часы появилось на свет большинство музыкальных

тем, вошедших впоследствии в «Перезвоны», «Русскую тетрадь», «Вечерок»... Так родилась и одна из самых известных гаврилинских баллад — «Два брата» на стихи Виктора Максимова^[177]. Только на сей раз путешествие было не пешим, а на автобусе, — в любимую Опочку.

Знаменитая баллада, по всей видимости, была сочинена довольно быстро. Почему одни опусы создавались годами, к другим Гаврилин многократно возвращался, но так и не счёл нужным обнародовать, а третьи вычерчивались в сознании молниеносно? На этот вопрос, касающийся непостижимых глубин творческого процесса, нам вряд ли удастся ответить. Очевидно одно: иной раз в столе, а чаще — в уме, — хранилось множество нереализованных оперных проектов. И в то же время жили насыщенной концертной жизнью, приобретали широкую известность действия, песни, циклы. Парадокс в том, что *они, по сути, и были той самой оперой Мастера, которую он на протяжении долгих лет мечтал создать.*

Таков и один из самых трагических опусов композитора — баллада «Два брата». Она, как маленькая опера, имеет свою завязку, развитие, кульминацию-итог. Есть в ней и целый ряд персонажей. Хотя исполняет балладу один певец, фактически в ней задействовано как минимум три героя: младший брат, старший брат и девушка, в которую оба они влюблены. «Повествование ведётся очень просто, без тени декламаторства, — отмечает М. Бялик. — Когда рассказчик доходит до того, как «Братьям неразлучным, ведь надо так случиться, / Довелось без спросу в одни глаза влюбиться», драматизм сгущается. Война врывается в эту историю как-то незаметно: «разорвало бомбой отцову яблоню», и как-то слишком рано наступает трагическая кульминация. <...> Для равновесия смыслового и художественного дан ещё один куплет-эпилог: старший брат приезжает

поклониться могиле младшего, «с большеглазым внуком, с печалью за душой <...> Старший брат сказал: «Проснись, браток!» Младший брат сказал...» — ожидаемое «Пожалуйста» произносит инструмент. Приём этот производит очень сильное впечатление» [42, 205].

Автобус в Опочку ехал восемь часов. Гаврилин всю дорогу смотрел в окно и сосредоточенно молчал. Наталия Евгеньевна сидела рядом, раздумий мужа не нарушала. Изредка композитор что-то потихоньку напевал, было ясно, что сочиняет. А когда приехали, сообщил, что у него родилась новая песня. Он попросил Виктора Максимова сочинить стихи. Поэт так рассказывал об этом эпизоде: «Я сейчас музыку для фильма пишу, давай зайдём ко мне, я тебе одну вещь наиграю. Это твоё, про войну, у тебя получится... Ты к Шукшину как относишься?» Минут через сорок я уже бежал домой с «рыбой» в кармане и этим волшебным Валериным «пожалуйста» в ушах. А ещё, конечно, с музыкой! С музыкой, от которой у меня там, у гаврилинского рояля, вдруг перехватило дыхание, защипало глаза... Позвонил я ему в тот же день. Песня написалась сразу же. Залпом. Собственно, и мудрить-то особо не пришлось: самое главное ключевое слово было уже найдено до меня: «А вот здесь, в припеве... вот здесь — «пожалуйста»!.. Ну, очень тебя прошу, ну, пожалуйста, а?» [21, 178].

Балладу «Два брата» Гаврилин действительно писал для фильма по Шукшину. «Я не был знаком с Василием Макаровичем, — рассказывает Гаврилин, — хотя, казалось бы, должен был. Где-то рядом, близко проходили наши пути. Он хотел, чтобы я писал музыку к фильму по его сценарию «Мой младший брат», но совместная работа не состоялась, не успели... Живёт песня «Два брата» на слова Виктора Максимова, которая должна была войти в будущую картину» [19, 210]. И ещё

об этом: «В позапрошлом году [речь идёт про 1974 год] я получил приглашение от киностудии «Мосфильм» сочинить музыку к фильму по сценарию Шукшина, а через несколько дней после этого Василия Макаровича не стало... По разным причинам эта моя работа в кино не состоялась, а музыка осталась. Вернуться к музыкальному материалу картины меня вдохновила последняя работа Шукшина в кинофильме «Они сражались за Родину» [Там же, 103].

Преждевременную смерть Шукшина 2 октября 1974 года Гаврилин переживал очень тяжело: «Пришёл бледный, в глазах — горе. «Что случилось?» Глухо, еле сдерживая слёзы: «Шукшин умер». Так и не сошлись их пути-дороги в совместной работе, а она могла бы состояться. Шукшину наконец разрешили поставить фильм по роману о Степане Разине «Я пришёл дать вам волю». И Валерию кто-то из москвичей передал, что Шукшин собирается пригласить его на фильм» [21, 180].

Постепенно баллада на стихи В. Максимова завоевала широкую известность. Сначала В. Фёдоров и А. Хочин-ский записали её на радио (дуэтное исполнение). Затем, в 1976 году, автор написал партитуру для симфонического оркестра. Через год певица Елена Каменская получила на московском конкурсе за исполнение «Двух братьев» (с Ленинградским концертным оркестром под управлением А. Бадаева) I премию. А затем баллада вошла в репертуар Эдуарда Хилля, причём его интерпретацию Гаврилин считал наиболее точной.

Из Москвы пришла весточка от Г. В. Свиридова: «Сегодня 1 января 1979 года, и я хочу написать Вам, что сейчас вот, совсем больной от холодов и своей старости, я слушал концерт «Песня-78» по телевизору. Только что была исполнена Ваша песня «Два брата». Изумительная вещь, я второй раз её слышу и плачу. Какая красота: сколько чувства и какого благородного. Как хороша, как

свежа форма, как она естественна. Какие дивные переходы: в мелодии; от темы к теме, от куплета к куплету. Это — *шедевр*, поверьте мне!» [42, 206].

Для Гаврилина подобный отзыв любимого Учителя и его благословение на последующее песенное творчество были очень значимы. Сам же он о своём творении рассуждал так: «...думаю, *получилась* песня «Два брата». <...> Критика называет её балладой. Мне большая честь: балладу написать ох как трудно!» [21, 183].

А 27 декабря 1974 года состоялась премьера спектакля по повести В. Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы» (БДТ, постановка Г. Товстоногова, режиссёр Д. Либуркин, художник М. Ивницкий).

До последнего дня никто толком не знал — разрешат ли пьесу, состоится ли премьера. Постоянно ждали первого секретаря обкома Романова. А тот, по воспоминаниям О. Борисова, игравшего председателя колхоза, сообщил как-то Товстоногову: «Цените, Георгий Александрович, что я у вас до сих пор на «Мешках...» не был, цените! Если приду, спектакль придётся закрыть» [21, 181].

Спектакль в итоге состоялся. Для Гаврилина это была очень ответственная работа: со знаменитым режиссёром он сотрудничал впервые. А главные роли играли прекрасные актеры: Зинаида Шарко, Олег Борисов, Ефим Копелян. Для З. Шарко Гаврилин написал плач, который исполнялся в сцене после смерти Кистерёва. «Она причитала, по словам О. Борисова, как профессиональная вопленица, плачая. Как будто летали по залу сгустки угара» [Там же].

Много музыки Мастер написал к любовной сцене. Интересно, что, когда он принёс ноты, весь эпизод был уже поставлен Товстоноговым — но под воздействием тем Гаврилина Георгий Александрович всё поменял. «Первый раз встречаю такого режиссёра, который из-за

музыки перестроил всю сцену», — удивлялся Гаврилин [Там же].

Между тем удивляться было нечему, по словам Товстоногова, «с первых эскизов музыкальных, которые <Гав-рилин > показал, было ощутимо ясно, как он удивительно тонко чувствует время, атмосферу, характер произведения. Но когда стала появляться уже музыка в полном её звучании, то не только главная задача — органичное сплетение музыки и драматического действия поражало, а и самостоятельное звучание музыки так, казалось бы, противоположанное театру, вдруг воздействовало с особой силой. Музыка по своей сути очень народная и в то же время настолько преображённая... Вот я сейчас ещё слышу тот детский хор, который звучит у нас в одной из центральных сцен спектакля, сопровождающий любовную сцену героя с героиней этого произведения. Передано всё. Вот, говорят, проверяют таким образом музыку к спектаклю — если убрать музыку, может состояться спектакль? В этом случае можно сказать на 100 процентов, спектакль без музыки Гаврилина состояться не мог» (из выступления режиссёра в фильме «Композитор Валерий Гаврилин», 1981) [42, 270–271].

«Надеюсь, что наши встречи будут ещё продолжаться, — говорил Товстоногов о своей работе с Валерием Гаврилиным, — потому что это одна из моих самых интересных встреч с композитором во всей моей творческой биографии» [42, 270].

Но, несмотря на редкий творческий тандем режиссёра и композитора, несмотря на их увлечённую совместную работу, спектакль этот подстерегали несчастья. Проверяющую комиссию, например, не устроили плачи Шарко, и начиная с февраля 1975-го плачи в «Трёх мешках...» прекратились. События эти красочно описал Олег Борисов в своём дневнике: «Зачем эти причитания? Какие-то волчьи завывания! И так

кишки вывернуты, — пошла в атаку комиссия. — Уберите эту сцену вовсе». А плач для Шарко написал сам Гаврилин. Однако Г. А. решил принести жертву. Либуркин сделал по-своему. На свой страх и риск договорился с Шарко, что она будет причитать не так надрывно, и всё оставил, как было.

Комиссия пришла ещё раз и... и на тебе — опять плач! Товстоногов вызвал Либуркина («А подать сюда...») и вклеил ему по первое число. Давид попытался оправдаться: рушится сцена и что-то в этом духе. Комиссия негодовала и пригрозила: если Шарко завоюет опять, театру несдобровать. А Либуркин по второму разу договорился с Зинаидой, что она смикширует, сократит...

Наконец его вызывает Романов. В театре — траур. Г. А. пишет заявление об уходе и держит его в кармане — наготове. «Олег, если бы вы заглянули в эти бледно-голубые стеклянные глазки! — рассказывал он, возвратясь из Смольного. — Наверное, на смертном одре буду видеть эти глазки!» <... > Когда Товстоногов появился в театре после Смольного, все вздохнули с облегчением: «Романов на «Три мешка» не придёт!» Оказывается, нужно радоваться, когда начальство про тебя не вспоминает» [Там же, 275–276].

Но этим несчастья «Трёх мешков...», увы, не исчерпывались. Ефим Копелян вышел на сцену в роли Евгения Тулупова-старшего всего несколько раз. О дальнейших событиях рассказывал Г. Г. Белов: «Грохочут в моих ушах до сих пор горькие рыдания Валерия, услышанные в телефонной трубке, когда он решил сообщить мне, что умер Ефим Копелян. Рыдания шли накатами, сквозь которые узнавалась какая-то речь, похожая на бормотание. Я пробовал успокоить, умерить его отчаяние» [45, 89]. Тогда же Копеляна срочно заменили К. Лавровым.

Отзывы о спектакле были по большей части отрицательными: его ругали за отсутствие исторической правды. Позже, ко всем прочим бедам и неурядицам, добавилось ещё одно драматическое обстоятельство: была утеряна рукопись Гаврилина. Сегодня мы можем лишь по немногочисленным рецензиям получить смутное представление о музыке.

Рецензенты говорят, что в спектакле были протяжная женская песня и лёгкий колокольный перезвон, тема молотьбы и переданный оркестровыми средствами вой ветра, а ещё звучал там «щемящий напев деревенских страданий («Дорогой, возьми с собою»), воплощающий боль военных утрат» (позже эта песня войдёт в «Военные письма») [42, 271-274].

Э. Хиль вспоминал: «Всех буквально ошарашило своей неожиданностью, простотой и чистотой решение любовной сцены: в первую брачную ночь молодые с головой укутываются в одеяло, и звучит светлая и целомудренная девичья песня «Милый мой дружок...» [Там же, 272].

И она тоже впоследствии войдёт в знаменитую военную поэму. Говорим об этом отнюдь не случайно, поскольку частично именно из «Трёх мешков...» произрастало следующее гаврилинское действо — ещё одна монотрагедия, посвящённая женскому одиночеству.

Кроме того, голосом ребёнка в спектакле был исполнен проникновенный романс на стихи Ф. Тютчева «Я очи знал». Позже этот романс зажил самостоятельной жизнью, был записан А. Белецким, А. Асадуллиным.

На премьере «Трёх мешков...» Гаврилин не был. Он достал пропуска супруге и Н. Л. Котиковой, а сам надеялся пройти через служебный вход. Но строгие стражи театрального порядка не сумели понять, что композитор и правда может иметь какое-то отношение к спектаклю: Гаврилин не стал ничего доказывать и ушёл.

«Трёх мешкам...» была уготована совсем недолгая жизнь — вскоре спектакль запретили. «Нашлись и такие критики, которые в угоду начальству разнесли его в пух и прах», — комментирует Наталия Евгеньевна [21, 181] [\[178\]](#).

Гаврилину все эти истории, конечно, сил не прибавляли, но, несмотря на нездоровье, работал он очень напряжённо. Поменял своё расписание: теперь вставал рано, занимался на рояле, сочинял (нередко выходил для этого на прогулку), потом обедал. Таким образом, вся первая половина дня была расписана. Телефонные звонки строго запрещались: на них было отведено время с 14 до 15 — и ни минутой позже. Домашние получали серьёзный выговор, если звали композитора к телефону в другие часы. «Некоторые знакомые отнесли это за счёт того, что два Цербера — Наташа и Ольга Яковлевна — не допускают их до его «персоны». Им было невдомёк, что мы выполняем его требование. Он мне говорит: «Мне так трудно снова входить в прежнее состояние!» Все наши знакомые, мои и мамы, предупреждены, чтобы нам в эти «священные» часы не звонили» [21, 182].

В то время композитор готовился к своему авторскому концерту. Он состоялся 9 апреля 1975-го во Всероссийском театральном обществе. Это был подлинный успех, яркое свидетельство того, что музыка Гаврилина нужна, любима, хорошо известна слушателям. Многие в тот памятный вечер сказали Валерию Александровичу тёплые, искренние слова — музыковед М. Бялик, «коллеги театральные»: В. Голиков и Г. Оporков, Л. Додин, З. Корогодский и Л. Малеванная, друзья и почитатели.

О том, что звучало, мы сегодня можем узнать только из дневника Наталии Евгеньевны: «Немецкая тетрадь» — пел Борис Лушин. В записи шли две «Скоморошьи песни», «Императорский вальс» в исполнении Э. Хиля.

Музыка из спектаклей «Горячее сердце», «Свои люди — сочтёмся», марш из спектакля «Через сто лет в берёзовой роще», Лёня Дьячков читал монолог Раскольников под музыку, так и не прозвучавшую в спектакле. Во втором отделении исполнялись песни: о Шмидте, «Почтальонка», «Дорогой, куда ты едешь», «Песенка про сокола и его подругу», «Домашняя песенка», «Два брата». Пели Ира Соколова, Саша Хочинский и Витя Фёдоров» [21, 182].

На этом концерте мы останавливаемся так подробно потому, что подобные мероприятия и признание слушателей особенно важны художникам, чьё мастерство не было по достоинству оценено в так называемых «официально-профессиональных учреждениях». А ведь консерватория с её обитателями по-прежнему была повёрнута к Гаврилину вполоборота. Впрочем, эта ситуация его, думается, уже не слишком задевала: он всё больше погружался в атмосферу театра и черпал из него всё новые и новые идеи для своих реформаторских опер.

В 1975 году была создана музыка к двум спектаклям (рукописи, увы, утрачены): «Ремонт» — народная комедия в трёх актах В. Рощина (18 мая, Государственный академический театр комедии; режиссёр В. Голиков, художник С. Бархан) и «Думая о нём» — драматический очерк в двух частях В. Долгого (14 июня, ТЮЗ; режиссёр З. Корогодский, художник Э. Кочергин). Последний наиболее важен, поскольку дал жизнь ещё одному значимому вокально-инструментальному опусу. Но обо всём по порядку.

Корогодский решил поставить пьесу, которая вызвала мощный общественный резонанс. В основу её было положено реальное событие, описанное, в частности, К. М. Симоновым в «Комсомольской правде» от 22 сентября 1972 года. Заметка называлась «В свои восемнадцать лет. Размышляя о подвиге комсомольца

Анатолия Мерзлова». Речь шла о юноше, который 3 июля того же года ценой своей жизни спас от пожара хлеб. В заметке Симонова приводились выдержки из писем, поступивших в редакцию газеты после случившейся трагедии. Большинство читателей восхищались подвигом Мерзлова, но были и те, кому подобный героизм казался ненужным.

«Когда «Комсомольская правда» опубликовала статью о подвиге рязанского комсомольца, тракториста Анатолия Мерзлова, — отмечал Гаврилин, — в нашей печати открылась острая полемика. <...> Анатолий Мерзлов, не задумываясь, отдал <жизнь>, спасая урожай. Я также много думал 334 об этом. И понял, что юноша отдал жизнь не за несколько тонн металла, не за какое-то количество зерна, а отдал её во имя утверждения одного из самых прекрасных человеческих свойств, которые, собственно, и делают человека человеком. Я бы назвал это совестью. Здесь её ответственность за своё дело, её ответственность перед людьми, живущими с тобою вместе, с тобою рядом, благодарность за труд, за их борьбу во имя жизни. Его последние слова были: «Перенесите меня в окоп, где все». Он чувствовал себя бойцом» [5, 9].

«Спектакль был основан на газетных документах, — рассказывала Н. Е. Гаврилина, — и Зиновий Яковлевич считал, что убедить в правоте поступка Мерзлова молодых зрителей можно будет только тогда, когда о святых вещах: о земле, памяти, матери, хлебе — будут звучать песни-зонги. Артист ТЮЗа Николай Иванов рассказывал мне, как Валерий ему жаловался: «Корогодский требует от меня какие-то зонги. А я не понимаю, что ему нужно. Пойдём со мной». Пришли в гримёрную. Поговорили. А вскоре он не только принёс зонги, но уже выучил их с Сашей Хочинским. И мы все ахнули». *«Если бы не было музыки Гаврилина, его зонгов, — вспоминал Корогодский, — о спектакле бы,*

может быть, и не вспомнилось. <...> Валерий написал такие мощные зонги, которые самоценны...» А музыка эта легла в основу вокально-инструментального цикла «Земля». Впервые он с успехом был исполнен хором мальчиков Хорового училища при Капелле под руководством Фёдора Михайловича Козлова [1978 год] и сейчас исполняется Хором мальчиков Петербурга. Организовал его и руководит им Вадим Пчёлкин, который в детстве пел гаврилинские сочинения в хоре Капеллы» [21, 184].

Вокально- симфонический цикл «Земля» на слова Альбины Шульгиной был создан в 1975-м — собственно, в год рождения спектакля «Думая о нём». Опус, выросший из театральных зонгов, получился совершенно уникальным. Узнаём об этом уже из авторского предисловия к первому изданию партитуры: «Земля» — цикл небольших песен-плакатов о том, что составляет основу основ всякой человеческой жизни. Сочинение адресовано самой широкой аудитории. Манера пения должна быть очень простой, далёкой от академической, скорее ориентированной на манеру, распространённую в вокально-инструментальных ансамблях. Очень трогательно звучит сочинение в исполнении детских хоровых коллективов, которым автору особенно хочется рекомендовать его.

Допустимы любые вольные обработки как вокальной партии, так и сопровождения, в зависимости от исполнительских ресурсов. Возможно сопровождение, ориентированное только на партию фортепиано или электрооргана, однако роль ударных инструментов ни в коем случае не должна быть преуменьшенной. Допустимы варианты состава ударных инструментов, но необходимо точное следование ритмическому рисунку» [5, 104].

Таким образом, автор предоставляет исполнителям колоссальную свободу интерпретации. «Не кроются ли

истoki такого подхода в бескорыстном музыкально-поэтическом творчестве внутри молодёжной самодеятельности, где под простенький аккомпанемент гитары распевали свои так называемые «авторские песни» современные барды — парни и девушки, не претендующие на звание профессиональных поэтов и музыкантов?» — спрашивает автор статьи о «Земле» Г. Г. Белов. И далее проясняет: «Думается, что гаврилинское стремление к универсальности фактурно-исполнительских решений при исполнении данного цикла порождается не принижением себя как композитора, а желанием популяризировать, внедрить в сознание нового поколения высокие этические идеалы, заключённые в поэтических строчках песен-плакатов» [5, 10].

Отсюда лозунговые декламационно-призывные интонации массовых эстрадных песен, отсюда и повышенное внимание к ритмической организации. Чтобы приблизиться к современному звучанию вокально-инструментальных ансамблей, необходимо было создать чётко организованный ритмический фон, так называемый *бит*. В составе оркестра — литавры, барабан, бонги, электрогитара, бас-гитара, электроорган. Упругая танцевальная ритмика — характерная черта многих эпизодов вокальных циклов Гаврилина. Однако в «Земле» композитор преследовал особую цель: быть современным, говорить на понятном, доступном молодёжи языке. Это привело к созданию образа современной деревни, нивелировало отчасти индивидуальную авторскую интонацию ^[179].

Конфликтное столкновение образов в вокально-симфоническом цикле отсутствует. Тема подвига трактуется обобщённо: героизм А. Мерзлова преподносится не как исключительное событие, а как вполне обыденное поведение, по выражению Тевосяна, «норма повседневного героического труда», по мысли

Гаврилина, «основа основ всякой человеческой жизни». Так, кстати, было и в спектакле «Думая о нём», поэтому отсутствовали конкретные лица и имена, «действовали «обобщённые» Мать, Отец, Друг и т. д.» [42, 295].

Вместе с тем драматургия «Земли» вбирает элементы, свойственные циклам, раскрывающим тему трагической любви. Это, например, ретроспективный показ событий: о гибели героя становится известно уже из эпиграфа. Дальнейшее развитие подчинено логике сменяющих друг друга воспоминаний. Однако здесь, в отличие от других опусов, главным персонажем становится народ, поскольку тема подвига Анатолия Мерзлова раскрывается именно через отношение народа, его память.

Лирический центр цикла — песни «Ветерок» и Колыбельная: в них на первый план выходят типичные для Гаврилина женские образы. Действие переносится в субъективно-психологический план воспоминаний матери и возлюбленной. Причём, как и в женских циклах, появляется образно-выделенный мотив ожидания друга — уже умершего: «Когда весточку подашь? На какой неделе?» Переживание трагической потери охватывает различные временные планы — настоящее и прошедшее: «Паренёчек, паренёк, где ты пропадаешь?. Твоя детская улыбка и сквозь годы светится. У тебя глаза, как прежде, голубые мамины... Ты да я да мы с тобою в мире нераздельные...»

К сожалению, целиком «Землю» исполняют редко. Зато повсеместно звучит песня «Мама». Многие даже не догадываются, что она имеет отношение к какому-то масштабному опусу, но узнают это сочинение, как и «Шутку», с первых звуков. Педагоги музыкальных школ охотно дают его своим ученикам, а те с радостью разучивают. И если спросить какого-нибудь любителя (или даже человека далёкого от музыки), какие

сочинения Валерия Гаврилина вы помните — первым, скорее всего, назовут «Маму».

В интервью 1997 года Ю. Погорельский задал Гаврилину вопрос:

«— Есть у вас одна песня, которая стала для меня, может, самой любимой. Это песня «Мама». Поверьте, когда я её слушал, комок застревал в горле. Скажите, она из ваших «Военных писем»?

— Нет, она из цикла «Земля», написанного для детского хора и симфонического оркестра. Этот цикл был написан в память о подвиге Анатолия Мерзлова <...>, который направил свой трактор в огонь, чтобы спасти урожай. Нет, он даже не столько спасал зерно, сколько жизнь людей. Людей, которые остались бы без пищи, без хлеба. И он пожертвовал собой... А песня, о которой вы только что говорили, обращена к маме как бы непосредственно от его имени. «Тихая моя, добрая моя, нежная моя мама»... Так написать мне велело сердце. Я считаю, что человек сам себе выбирает судьбу, и порой судьба эта может стать поистине оптимистической трагедией.

— Знаете, я недавно прочёл какую-то публикацию, в которой автор через годы высказывает чуть ли не полное недоумение в отношении подвига Мерзлова. — А вот тут я скажу: хватит танцевать на трупах! Даже элементарное христианское правило гласит: о мёртвых либо хорошо, либо — ничего! А сейчас все кому не лень напустились на покойников. Ну пусть за всем этим стояли бы добрые дела — так нет же их, добрых дел!» [19, 380-381].

В итоге вместо замышляемых опер Гаврилин снова создал ярко театральный опус: он вырос из тюзовского спектакля и пошёл дальше — покорять молодёжную аудиторию. А оперные эскизы продолжали томиться на полках. По всей видимости, их систематизация, оформление в завершённые сочинения и, наконец,

обнародование никак не входили в ближайшие планы композитора. Более того, он до того устал, что летом вообще не планировал притрагиваться к роялю. Семейству Гаврилиных хотелось отдохнуть и путешествовать.

«Желание перемен, — отмечает в дневнике Наталия Евгеньевна, — привело нас неожиданно в Молдавию, в Тирасполь. Моя подруга уговорила нас поехать к родственникам её мужа. Что поразило — гостеприимство. Впечатление такое, будто мы век знакомы. Хозяин приглашает нас в подвал: там рядами стоят бочки с вином. <Он > нам рассказал, что в Молдавии уже заложен коньяк к 100-летию Октябрьской революции». И позже автор дневника приписывает: «Могли ли мы тогда предполагать, что, скорее всего, этот коньяк в 2017 году не будет употреблён по назначению!» [21, 185-186].

В Молдавии гуляли по берегу Днестра, бродили по вишнёвым аллеям, а потом поехали в Одессу. Сняли комнатку — совсем простую, маленькую. Было в ней три спальных места, и поэтому хозяин «услужливо» предложил семейной паре Гаврилиных платить ещё и за третье, пустое. Обедали в местной столовой, где в качестве главного блюда подавали котлеты из крупы. Но ни жильё, ни питание не смущали, главное — Валерий Александрович впервые увидел море! И за всё время пребывания в Одессе он всякий раз восхищался заново: «Какая красота! Как оно умиротворяет, успокаивает». По вечерам композитор общался с местными жителями, а это в Одессе всегда интересно. И город полюбился, и уезжать не хотелось. Решили, что обязательно вернутся сюда в другой раз. Но, увы...

В Ленинграде снова началась интенсивная работа. Следующий, 1976 год принёс знаменательную премьеру: впервые, в Большом концертном зале «Октябрьский» было исполнено одно из самых трагических сочинений

Мастера — вокально-симфоническая поэма «Военные письма». «Сказать, что Валерий волновался, — вспоминает Н. Е. Гаврилина, — значит не сказать ничего. И хотя на репетициях он был очень доволен исполнителями — Таисией Калинченко и Эдуардом Хилем, хором мальчиков Капеллы, оркестром, которым дирижировал Александр Александрович Владимирцев, — он беспокоился, как будет принято его новое сочинение. Это ведь был первый выход на такую широкую аудиторию с эстрадными певцами. Успех превзошёл все ожидания» [21, 189].

Гаврилин рассказывал, что «Военные письма» зарождались как «Солдатские письма»: «Идея возникла в связи с событиями на полуострове Даманском. Собирал материал о прерванных жизнях. Шёл процесс вынашивания. В это время Товстоногов пригласил меня на спектакль «Три мешка сорной пшеницы». Я прочитал повесть Тендрякова и увидел, что этот материал легко ложится на это сочинение тоже. С этой музыкой и пришёл я к Георгию Александровичу Товстоногову. После премьеры увидел, что музыка производит впечатление и на слушателя, и на актёров. Осмелел и сделал отдельное сочинение» [21, 318].

И ещё: «Работа над «Тремя мешками...» у Товстоногова помогла мне написать вокально-симфоническую поэму «Военные письма». Это драма о женщине, у которой любимый человек погиб во время войны, а она его продолжает ждать и ждёт до сих пор» [19, 171].

«Военные письма», как и большинство моих сочинений, о любви, которая разрушена на этот раз страшным бедствием — войной. Подобно злему лиху из русских сказок, она приносит горе и слёзы людям, отнимая у них самых дорогих и близких — отнимая любимых.

В композиции сочинения три линии: голос рассказчика, появление лиха, написанного в духе народного представления, и, наконец, собственно история любви — проводы и гибель солдата, призывы женщины, обращённые к нему, уже неживому.

Цель, которую я ставил перед собой, работая над «Военными письмами», — выразить огромное восхищение моральным подвигом людей военного времени, давших нам жизнь, несмотря на свои страдания и душевные раны, сохранивших для нас, потомков, всё самое доброе и человеческое» [19, 102–103].

Уже из этого краткого рассказа можно понять, что военная поэма Гаврилина, по сути, автобиографична. Не случайно в этой связи появление на её страницах образа ребёнка: он вместе с мамой ждёт почтальонку, перед его глазами проходят тягучие горькие дни, озарённые лишь слабой надеждой на добрую весть с фронта.

Согласно ретроспективной логике, исход изначально ясен: «Прочитала, зарыдала. Ещё сметь ли спросить молодую: что она в том письме прочитала?..» И далее начинается самое страшное — постепенное осознание трагического известия. Героиня то заново прощается с мужем «Дорогой, куда ты едешь? — Дорогая, на войну», то вспоминает светлые дни первых встреч «Милый мой дружок, дружок, ты выйди на лужок, лужок...», то снова представляет, как он уходил — «Пошёл солдат, да оглянулся: жена бежала по траве. Жена протягивала руки, и чёрный плат на голове...» И тут же воображению женщины рисуется злое Лихо — смертоносная сила, отнявшая самого дорогого человека, а вместе с ним и смысл жизни. Лихо поёт и пляшет: «Ей! Ей! Тра-ля-ля, смерть пришла! Всё кругом вода и дым, всё кругом вода и дым! Стал он мой, ступай с другим!»

Инструментальная тема пляса смерти пронизывает поэму. Проникает и в плач-причет жены солдата: «Милый мой, хорошенький, проводи дороженькой,

проводи, проводи дороженькой...» С точки зрения драматургии такой приём вполне понятен: образ Смерти предстаёт в двух аспектах — как сила внеличностная, объективная, противостоящая человеку, и как рефлексия, субъективная реакция на смерть. Инфернальная, внеличностная ипостась образа связывается с жанром пляса; смерть как трагическое переживание — с жанром плача-причета.

Особо отметим, что генеральная кульминация приходится на предпоследнюю, инструментальную часть: к ней ведёт сюжетная линия, связывающая песни «Почтальон-ка» и «Письмо». Героиня ждёт письма с войны. Письмо приходит, но отвечать некому: солдат погиб. Кульминация фокусирует душевное состояние женщины: окончательное осознание случившегося, горечь утраты, отчаяние выражаются в патетической по характеру скрипичной мелодии одиннадцатой части. Немаловажно, что кульминация решается сугубо инструментальными средствами. Скрипичная мелодия с характерными для неё широкими ходами, декламационными интонациями воспринимается как надгробное рыдание. Лишённая словесной программы, музыка раскрывает собственные возможности художественной экспрессии, выступая средством обобщения, выражая скорбь не только одной женщины, но всего народа. Однако, когда громовые удары колокола сменяются одинокой мелодией, действие вновь переключается в субъективно-психологический план, в глубину душевных переживаний героини.

А самая последняя песня — «Месяц май». Дети воздают славу вновь обретённому миру, заново начавшейся жизни: «Под таким высоким небом, на такой большой земле пахнет хлебом, пахнет хлебом, свежей зеленью полей...» Таков светлый финал поэмы, а по сути — ещё одной трагедии Гаврилина, посвящённой страданию женской души.

В 1995 году композитор возвращается к ней и создаёт вторую редакцию: «Те выразительные детали в интерпретации и форме, которые нашли первые исполнители поэмы, композитор частично зафиксировал в новой редакции, — отмечает Г. Г. Белов. — Вместо смешанного хора, не игравшего в первой редакции действенной роли, он ввёл хор басов, поручив ему исполнение тех частей, которые прежде звучали у солиста («Что мои-то ясны очи...», «Лихо», «Пошёл солдат»), тем самым усилив и темброво-красочную и образную динамику в контрастно-составной форме поэмы. Гаврилин существенно развил, расширив во времени и музыкально-драматургически, четвёртую («Дразнилка» [дети выкликают Лихо]) и седьмую («Пошёл солдат») части, обогатил их фактуру полифоническими элементами.

Во второй редакции поэма впервые прозвучала в «1995 году под управлением выдающегося дирижёра, народного артиста России В. И. Федосеева (солисты: известный киноактёр, народный артист России А. Петренко и певица Л. Мкртчян)» [5, 9].

По «Военным письмам» снимались фильмы, ставились балеты и оперы (что в очередной раз доказывает «опер-ность» неоперных партитур Гаврилина). Существуют и записи: в 1983 году вышла грампластинка (дирижёр С. Горковенко, солисты Э. Хиль, Т. Калинин, И. Соколова), а в 2003-м по фонограмме концерта был выпущен компакт-диск (дирижёр А. Бадхен, солисты Э. Хиль, Т. Калинин).

1976 год вновь не принёс Гаврилину долгожданную оперу: подросла другая работа. На сей раз с просьбой обратились из Вологды^[180], — а родному городу композитор никогда не отказывал. Речь шла о спектакле по пьесе одного из самых любимых писателей Гаврилина: в Вологодском драматическом театре

задумали поставить «Черёмуху» Виктора Петровича Астафьева.

Напомним, что в Каталоге сочинений Валерия Александровича, в разделе «Незавершённое» значится «Пастух и пастушка» — действо для солистов, большого смешанного хора, инструментального ансамбля (сам автор называл его «симфония-действо по прочтении Виктора Астафьева»). Годы работы — 1983–1985.

Это произведение планировалось посвятить 40-летию Победы. И оно было сочинено, но Мастер не стал его записывать (хотя в интервью 1984 года говорил даже о том, что действо будет исполнено Московским камерным хором под управлением В. Минина). Причина — не счёл нужным делать, как он сам выражался, «перепевы «Военных писем»^[181].

Между тем творчество Астафьева всегда было близко Гаврилину. Вероятно, эти два ярчайших художника-реалиста вполне могли пересечься не только в едином времени, но и в едином пространстве (известно, что красноярец Астафьев с 1969 по 1980 год жил в Вологде). Но такого пересечения не случилось — зато в библиотеке Валерия Александровича хранилось множество сочинений сибирского автора. «Виктор Петрович и как личность, и как писатель бесконечно дорог мне», — отмечал Гаврилин [21, 190]. Поэтому заочная «встреча» в вологодском театре тоже была значимой.

Премьера спектакля «Черёмуха» состоялась 30 апреля 1976 года (режиссёр Л. Топчиев, художник В. Нестеров). К сожалению, гаврилинская партитура музыки к спектаклю была утеряна. Сохранилась только песня «Черёмуха» на стихи вологодской поэтессы Ольги Фокиной. Впоследствии это сочинение обрело широкую известность, его исполняли Л. Сенчина, Н. Герасимова, Л. Шевченко...

Кстати, именно благодаря «Черёмухе» Гаврилин обрёл наконец своего концертмейстера — Нелли Александровну Тульчинскую. К пианистам Валерий Александрович относился очень строго, ему редко нравилось и то, как они аккомпанируют, и то, как работают с певцами. Но когда Тульчинская подготовила с Л. Шевченко «Черёмуху», стало ясно, что именно ей следует доверять другие сочинения. Потом Нелли Александровна исполняла «Военные письма» с Л. Шевченко и В. Черновым; «Вечерок», романсы, «Песни Офелии» с Н. Герасимовой; обе «Немецкие тетради» с И. Гавриловым; «Вторую немецкую тетрадь», «Скоморохов» с В. Черновым. В общем, «Черёмуха» принесла существенные плоды.

В спектакле эта песня появлялась в самом начале. «Это было ЧТО-ТО!.. — восторженно восклицала Ольга Фокина. — К тому же мелодия звучала на протяжении спектакля неоднократно, и образ героини ассоциировался с песенным образом черёмухи. Спектакль явно понравился публике. Он шёл девять сезонов, вывозился в другие города и области. И песня оказалась не однодневкой» [42, 402].

По-другому и быть не могло: Гаврилин создал ещё один проникновенный монолог женщины: словами простыми и бесхитростными, но иносказательно поёт она о своей судьбе: «Не где хотела выросла — взошла, где птица встрясла. И всё моё имение — родник между кореньями <...> И ягода не лакома, понравится не всякому: наполовину мягкая, а на другую твёрдая, наполовину сладкая, а на другую горькая <...>»

«Черёмуха» продолжала традиции и «Русской тетради», и знаменитой песни «Сшей мне белое платье, мама», и «Военных писем»... Можно предположить, что действо «Пастух и пастушка» было бы созвучно этим гаврилинским шедеврам, равно как и прозе Астафьева. Но излишняя строгость к себе помешала Мастеру

довершить и этот опус. А Виктор Петрович, кстати, о музыке к спектаклю отзывался восхищённо. Это понятно из письма Гаврилину Л. Топчиева: «На обсуждении [после премьеры. — К. С.] все без исключения говорили о Вас, о Вашем прекрасном творчестве и о Вашей песне, которая органично слилась с спектаклем и сообщает ему душевность, эмоциональность и красоту. Все присутствовавшие на обсуждении, работники Обкома партии, Управления культуры, представители нашего театра и газеты и, прежде всего, Виктор Петрович Астафьев и Ольга Александровна Фокина, просили передать Вам сердечный привет и наилучшие пожелания.

Примите сердечное спасибо от меня за Вашу замечательную музыку, за песню. Надеюсь, что осенью Вам удастся побывать в Вологде, и Вы посмотрите наш спектакль. Жму Вашу руку, Л. Топчиев. 29 апреля 1976 г.» [42, 403].

Помимо успехов в театре, 1976-й принёс авторские концерты (декабрь; в Капелле и Концертном зале у Финляндского вокзала). «С этого времени и начались творческие, перешедшие в дружеские, отношения с Анатолием Семёновичем Бадхеном, возглавлявшим Ленинградский концертный оркестр, — вспоминает Наталия Евгеньевна. — В концертах прозвучали вокально-симфонические произведения — «Скоморохи» и «Военные письма» и вокальнокамерные сочинения — «Вторая немецкая тетрадь» и «Вечерок». Когда в 1997 году Валерия спросили, пишет ли он сейчас песни, он ответил: «Я заметно охладел к ним после смерти Анатолия Семёновича Бадхена, прекрасного дирижёра и пропагандиста этого жанра. Я считаю, что роль этого человека в нашем искусстве ещё по достоинству не оценена» [42, 326].

В 1977-м Мастер продолжал трудиться над опусами, имеющими заголовки яркие и парадоксальные. Прочитав

их, можно себе представить, какой сочной, гаврилино-театральной могла бы быть музыка: «Грустелина и Негрустель (Опечалина и Негрустель)», «Цапелюка и Мормышка». Кроме того, среди замыслов — «Алоль и Лилия» (прокофьевский «перевертыш»), не смолкали разговоры и о втором «Вечерке», и об опере «Утешения».

Но ничего из этого завершено не было, а что было — так это музыка к спектаклям: «Татуированная роза» по драме Т. Уильямса (премьера 14 июля в Малом драматическом театре, постановка Л. Додина), «Утиная охота» по А. Вампилову (премьера 24 августа в Театре им. Ленинского комсомола, постановка Г. Опоркова, режиссёр В. Сливкин) и «Сын полка» по повести В. Катаева (премьера 25 декабря в Малом драматическом театре, постановка В. Фильштинского).

Какой именно была музыка к спектаклю по драме Теннесси Уильямса, увы, остаётся догадываться: рукопись утеряна. Очевидно только, что тема пьесы была Гаврилину довольно близка, несмотря на чуждый американско-итальянский контекст (в центре сюжета — одинокая женщина, портниха Серафима, живущая воспоминаниями о своём много лет назад убитом, но всё ещё любимом муже).

Для этого спектакля Гаврилин, среди прочего, написал одну из самых проникновенных своих песен — «Кто чего боится» на стихи Анны Ахматовой «Дорожная, или Голос из темноты». В спектакле, как отмечалось в одной из рецензий, «наивная детская песенка звучит в темноте: «Кто чего боится, то с тем и случится», — выводит тоненький мальчишеский голосок. Неожиданно в центре сцены из кучи тряпья поднимается огромное свадебное платье, а вокруг него бегают наперегонки маленькие мальчики и девочки. Но не успели мы настроиться на трогательно-идиллический лад, как нежная мелодия сменилась напряжённой, тревожной,

замелькали вспышки света, угрожающе взревел мотор мотоцикла, и сцену заполнили шумно галдящие женщины. Благополучие финала кажется ненадёжным, потому что тревога, звучащая в музыке, в паузах и репликах актёров, всё время носится в воздухе» [42, 326].

Песня «Кто чего боится», разумеется, тоже зажила самостоятельной жизнью. Причём, кроме одноимённого стихотворения, Гаврилин включил в неё ещё одно известное поэтическое произведение Анны Андреевны — «Дверь полуоткрыта, веют липы сладко...», но взял из него вторую часть — «Радостно и ясно / Завтра будет утро. / Эта жизнь прекрасна, / Сердце, будь же мудро. / Ты совсем устало, / Бьёшься тише, глуше... / Знаешь, я читала, / Что бессмертны души». Приведённые строки не поются, а декламируются на фоне фортепианного сопровождения.

Представляется, что эти стихи могли бы органично вписаться в вокальный цикл «Вечерок» (может быть, во вторую его часть — «Танцы, письма, окончание»). Здесь героиня тоже прощается со своим прошлым под беспрестанно кружащуюся, исполненную тихой грусти мелодию часов. Не случайно эта изысканная песенная миниатюра существует и в варианте фортепианной пьесы и носит название «Часики».

«Утиная охота». Из штата Луизиана, изображённого в пьесе Уильямса, Гаврилину предстояло перенестись в советскую действительность со всеми её трагикомическими нюансами, которые детально выписал Александр Вампилов на страницах своей драмы. В ней перед взором читателя (а позже и театрального зрителя, и кинозрителя) проплывала целая эпоха — без прикрас и домыслов. Не случайно позже это сочинение называли «исповедью шестидесятников», а фильм Виталия Мельникова с Олегом Далем в роли Зилова («Отпуск в сентябре», 1979) показали лишь через

восемь лет после завершения съёмок: ведь Вампилов в своей пьесе продемонстрировал не активных, справедливых и целеустремлённых героев социалистического государства, а людей циничных, разочарованных в жизни.

Духовная болезнь не одной личности, но целого общества, — тема, которую неоднократно поднимал в своих заметках и Гаврилин (особенно, конечно, в конце 1980-х — начале 1990-х). Он сразу нашёл для неё адекватное музыкальное воплощение, причём сатирическое. Так, в сцене поминок, когда, казалось бы, должен звучать плач, хор начинает скандировать: «Раз, два, три, четыре, пять. / Вышел зайчик погулять...» «В ситуации, когда выкорчеваны корни, — отмечает Тевосян, — когда ёрничают над святым и иронизируют над чем угодно, возможен и розыгрыш по самому крупному счёту — возможна смерть шуточная» [42, 329].

Для спектакля, кроме «Поминок», были написаны музыкальные номера «Похоронное шествие», «Жених и невеста», а ещё — баллада на народные слова «Повстречался сын с отцом», которая впоследствии стала очень известной (она была исполнена и записана А. Асадуллиным).

Об этом тексте Гаврилин сказал как-то поэту Максиму: «А какой у нас фольклор гениальный! «Отец сыну не поверил, что на свете есть любовь...» Нет, ты только вдумайся <...> Да тут же целая трагедия шекспировская, роман! Куда там Шекспиру или <...> Достоевскому твоему. И всего-то две строчки! Вот как писать надо, дорогой мой!» [45, 462].

Из рецензии: «Ясный мальчишеский голос, полный радости ощущения жизни, рассказывает о трагедии, разыгравшейся между отцом и сыном. Смысл песни, её горестный финал как будто не осознаётся маленьким певцом. Он поёт о том, что на свете есть любовь, что она есть самое главное. Песня эта разделяет двух Зиловых:

мятущегося, навсегда потерявшего себя, и Зилова финала — спокойного, трезвого. Кто поёт эту песню, из чего она возникает? То ли из минутного забвения Зилова, то ли поёт её во дворе Витька, тёзка Зилова, то ли это детство в последний раз на минуту пришло к герою, чтобы уже больше не возвращаться, — каждый из зрителей решит по-своему» [42, 330-331].

И ещё один театральный опус 1977-го — «Сын полка» по известной повести Валентина Катаева. Её замысел — показ войны сквозь призму восприятия ребёнка — Гаврилина тоже был чрезвычайно близок (как уже говорилось, образ мальчика, трагически переживающего события военных лет, впервые появился в вокально-симфонической поэме «Военные письма»).

В рецензиях писали: «Столкновение противоположных понятий — «война» и «ребёнок» — смысл внутреннего конфликта, следуя за развитием которого динамично строится драматическое действие. Следуя режиссёрскому замыслу, эти две темы продолжают музыка и сценография. <...> В проникновенной и лиричной музыке В. Гаврилина слышатся то безыскусные мотивы пастушьей дудочки, то прозрачные напевы колыбельной, то задорные звуки детского марша» [Там же, 332].

Кстати, упомянутая «Дудочка» вошла затем в «Перезвоны». Иными словами, лейттема знаменитой симфонии-действия была найдена при работе над музыкой к спектаклю. Уже в «Сыне полка» композитор поручает её гобою, чей тембр, ведущий свою родословную от первобытной свирели, наиболее точно способен передать тоскливое стенание. Режиссёр спектакля В. Филыптинский по этому поводу рассказывал: «Помню, я пришёл к Валерию на Пестеля и стал что-то долго и, видимо, невнятно объяснять про войну, про детство. «Постой, ведь он пастушок, этот

Ваня Солнцев?» — «Да». — «Тогда у нас должна быть деревенская «коровья» музыка».

И он написал удивительную мелодию — музыку поля, перелеска, неяркого солнышка, поникшей осенней травы, музыку русского пейзажа! Пейзаж — и в то же время ощущение, что где-то рядом война, беда, сиротство...» [45, 388]. Голос гобоя появлялся в спектакле неоднократно.

Кроме «Дудочки» были созданы «Сон», «Солнышко», «Солдатик», «Колыбельная». Последняя существует и как фортепианная пьеса («Сон снится» // «Зарисовки»), вошла в партитуру «Анюты» (правда, в фильме-балете не была использована), в балет «Дом у дороги» — как «Материнская песня». При этом в «Доме у дороги» (телебалет по Твардовскому, 1984, режиссёр А. Белинский, балетмейстер В. Васильев) тема колыбельной из спектакля по повести В. Катаева оказалась связанной с лирическим дуэтом — адажио главных героев^[182].

Одним словом, гаврилинские темы продолжали свои странствия. А новые сочинения создавались трудно — в основном из-за регулярных болезней.

В 1977-м здоровье композитора серьёзно пошатнулось из-за преждевременной смерти Арнольда Наумовича Сохора. Событие это, случившееся 12 марта, не просто глубоко опечалило композитора, но и вызвало тяжёлое нервное потрясение, после которого Гаврилин долго не мог восстановиться. «Накануне этого страшного известия было заседание Правления Союза, — рассказывает Наталия Евгеньевна. — Валерий вернулся с него неузнаваемым: он был бел как полотно, холодный пот катился с него градом. На мой немой вопрос: «Что с тобой?» — он только сказал: «Я шёл пешком. Мне плохо. Как мог Борис (Тищенко. — Н. Г.) так оскорблять Сохора!» А наутро позвонил Миша Бялик и сообщил, что Арнольд Наумович умер. Валерий что-то

кричал, а потом рухнул на кровать и пролежал несколько часов, не произнося ни слова. <...>

Гражданская панихида по Сохору проходила в Доме композиторов. Мы пришли, когда ещё почти никого не было. Стоял на возвышении гроб, украшенный цветами, и вдалеке женщина. Когда мы вошли в зал, Валерий страшно зарыдал, и ему стало плохо. Женщина кинулась к нам — это была Тамара Васильевна Белоненко, сестра Свиридова. Она пыталась успокоить Валерия, говоря: «Сейчас Юрочка придёт, он приехал». Но Валерию становилось всё хуже, и мы вынуждены были пройти к медсестре Белле Исааковне Райкиной. Она измерила ему давление, оно оказалось очень высоким. Уколами, лекарствами она привела Валерия в чувство, но он был очень слаб, поэтому всю гражданскую панихиду мы просидели в медпункте, а о том, чтобы ехать на кладбище, не могло быть и речи. Ещё несколько дней он не мог прийти в себя. Горе его было неутешным» [21, 190].

Арнольду Наумовичу Сохору, почитателю и пропагандисту творчества Гаврилина, первому музыковеду, который дал в своих работах развёрнутый анализ сочинений Мастера, было всего 52 года. Уход единомышленника и друга, всегда поддерживавшего Гаврилина в непростом музыкальном мире, отнял у него и веру в себя, и силы для дальнейшей работы^[183].

В 1977-м ко всем прочим идеям (оперным и не только) вновь прибавилось начатое ранее «Пещное действо». Гаврилин принялся за работу по предложению епархии. Но осуществлению планов мешало нездоровье: композитор, например, не смог поехать в Москву к Селивёрстову, который занимался сбором материалов к действу. В августе В. Хвостину Гаврилин написал: «Получил благословение на переделку «Пещного действа». Отцы Церкви ко мне были милостивы. Весь занят только этим. Как будто сам горю. Охлаждают

только уколы — до 1 сентября. Дальше — как Бог поможет и решит» [621, 192].

Это действо Гаврилин планировал написать совместно с поэтом Виктором Максимовым. Тот стал добросовестно изучать историю вопроса, читал Библию. А потом, по воспоминаниям Максимова, у них с Гаврилиным состоялся следующий диалог:

«Прочитал? <...> Ну... ну и молодец, положи книжку под подушку, Витюня.

— Что-нибудь случилось?

— Э-э... Ну, в общем, погасла наша печь огненная <...>» [Там же, 234].

Можно предположить, что так угасли и другие многочисленные планы, а потому тропа, освещённая солнечным знаком оперы — новой, реалистичной, приближенной к драматическому спектаклю, к действу, — постоянно сворачивала в иные жанровые сферы. Да и сам Гаврилин относительно своих замыслов как-то отметил: «Мои эскизы — это башенки, шпили и капители для здания, которое неизвестно как и для чего строить. Чаще всего это воздушные замки с материальными верхушками. Целый лес куполов, штандартов и пр., повисших в воздухе» [21, 235].

Но любому воздушному дому, несмотря на постоянные болезни и нехватку времени, в итоге был дарован и фундамент, и вполне материальный корпус. Строительные материалы (а иными словами — темы, идеи, оригинальные композиторские находки) переносились из одного «архитектурного проекта» в другой. И рождённая в эскизах, как воздушный замок, бесплотная, опера обретала настоящую свою жизнь в иных, зачастую ярко авторских жанрах. Гаврилину же, по его собственному признанию, было не столь важно, в какой именно опус выльется сочинённая музыка: главное, чтобы слушатель смог услышать её сердцем.

Очерк 16

ЭСТРАДА — ПОНЯТИЕ МНОГОЗНАЧНОЕ...

Однажды в интервью рижской молодёжной газете Гаврилин, отвечая на вопрос о том, как он относится к песне, заметил: «Песню я рассматриваю как форму более сложную, чем романс. Романс — форма более простая. У меня так получилось, что песен специально я не писал. Они или из кинофильмов, или из спектаклей, в которые не вошли. Лет шесть-семь назад их скопилось очень много. Показал Эдуарду Хилью, он заинтересовался и стал петь. Поскольку я люблю манеру пения простую, не жаргонную, — люблю, когда исполнитель не развязан, не искусствен, не накачивает себя эмоционально, поэтому работаю с такими певцами, как Эдуард Хиль, Людмила Сенчина, Таисия Калин-ченко» [21, 278–279].

Иными словами, эстрадная песня, как и многие другие жанры творчества Гаврилина, родилась из музыки театральной. При этом вряд ли он делал такие уж колоссальные различия между песней эстрадной и неэстрадной, для него она — «основной жанр в музыке, хранительница живой интонации» [Там же, 241]. И писать песни, по мнению Мастера, нужно «в расчёте на хорошего, настоящего певца. Во-первых, произведение будет петься, исполняться, обеспечена долгая жизнь произведения. Во-вторых, создастся традиция исполнения, так как другие певцы всегда стараются подражать большим певцам» [Там же, 219].

В литературном наследии автора всем известных вокальных шедевров мы находим множество высказываний об излюбленном жанре. Вот, например,

одно из ранних, относящихся ещё к периоду десятилетки: «Почему: стройки — песня, война — песня, печаль — песня, радость — песня» [20, 33]. Или более позднее, конца 1980-х: «Песня первой принимает на себя удары времени. Пока академическое искусство, защищённое... бархатом кресел... научными исследованиями, обрастает бородой (зарывшись в самый узкий конец своей раковины, достигает такого совершенства, что полностью отрывается от запросов времени), в это время песенная река... принимает в себя... отходы... грязь... в ней гибнут важные организмы... усиливаются процессы сомоочищения (?)...» [Там же, 257]. И ещё: «Песни — это листва на древе музыки. Песня — элемент, без которого невозможны сложные вещества (как в химии)» [Там же, 267].

А вот рассуждение композитора после прочтения «Камешков на ладони» Вл. Солоухина: «Мысль о том, что одни «катятся», а другие «карабкаются», очень верна. Вот и в музыке некоторые подлаживаются под зрителя, а другие заставляют их «карабкаться». Мои лучшие песни никогда не подлаживаются, поэтому им и уготована долгая жизнь. И то, что они не так часто исполняются, — тоже хорошо. Не так затаaskaются» [21, 204].

К этому жанру Гаврилин обращался на протяжении всего творческого пути, именно поэтому многие песни уже были названы в других очерках — в частности, в связи с разговорами о театральной музыке. Нужно заметить, кстати, что нередко актёрам, как и эстрадным артистам, гаврилинские опусы были не под силу. Но они всё-таки брались за их исполнение, причём инициировано это было самим автором.

Например, в 1977 году Гаврилину предстояло сочинить музыку для Мюзик-холла к 60-летию Октября. В одном из писем В. Хвостину Гаврилин пожаловался: «Завален хворью и работой. Новость: оказывается, я

должен сделать программу для Мюзик-холла. А я и не знал. Скандал. Это жена сейчас порадовала. Где я найду столько рук для стольких ног?» [Там же, 193].

В итоге спектакль под названием «Балтийский ветер» состоялся. Премьера прошла 19 октября 1977 года (дирижёр С. Горковенко). Гаврилин написал для этого представления кантату на стихи А. Шульгиной «Заклинание» для женского хора и эстрадно-симфонического оркестра.

Горковенко рассказывал: «Он принёс потрясающее полотно, хор женщин, который назывался «Заклинание». Все артистки, хотя это были артистки эстрадного плана, влюбились в это серьёзнейшее произведение, написанное на одном дыхании, на очень высокой ноте. Я был убеждён, что у нас ничего не выйдет, потому что там был непривычный размер — непривычный для эстрадного жанра. Высказал свои сомнения Валерику, а он говорит: «Аты попробуй, попробуй. Давай попробуем. Ничего страшного не будет. Пускай поучат». Поучили. Выучили. Наши артистки справились великолепно. И это был лучший номер в программе» [Там же, 194].

О самом спектакле Наталия Евгеньевна рассказывала: «На фоне зарева раздаётся тревожный звук колокола, и сначала глухо звучат женские голоса:

Поведу я тебя, взявши за руку, в чистое поле.
Покажу я тебе, взявши за руку, русскую волю.
Ты не бойся, взгляни, моё дитяtko,
Дитяtko малое,
Как над лесом-то, по-над лесом-то
Алое, алое!

Наконец и оркестр, и женские голоса звучат во всю мощь:

Расходилась волна, раскачала волна реки
большие.

Ах, как кровь веселит, ах, как кровь веселит имя
Россия!

Ты не бойся, взгляни, как безмолвны, грозны
Багровы сполохи,

И послушай, в ночи, задыхаясь, кричит
Колокол, колокол, колокол, колокол,
Колокол, колокол, о!

О, как тяжело! О, как важно!

Он в небе высоком качнётся!

Чьё-то кончилось время.

А чьё-то начнётся!

Галина Ефимова, одна из тех, кто исполнял
«Заклинание», вспоминала: «Петь я не могла — душили
слёзы: к музыке такой глубины я прикоснулась
впервые».

Это была первая встреча в работе со Станиславом
Горковенко — встреча, давшая начало творческим и
дружеским отношениям на долгие годы» [Там же].

Поскольку Гаврилин довольно часто писал не для
оперных, а для эстрадных голосов (тембр которых
близок к речевому, а потому звучит более естественно),
то нынешняя адаптация произведений к вокальным
возможностям артистов Мюзик-холла оказалась не такой
сложной задачей. В связи с этим возникает интересный
вопрос: можно ли считать Гаврилина не только
академическим (серьёзным), но и эстрадным
(популярным) автором?

Ответ, вероятно, стоит дать утвердительный, но с
одной оговоркой: даже в лёгком жанре создатель
«Русской тетради» и «Перезвонов» оставался высоко
профессиональным музыкантом, чего, увы, нельзя
сказать о большинстве творцов так называемых «поп-

композиций». А потому и стилевая палитра гаврилинских песен, предназначенных для эстрадных голосов, имеет множество оттенков: от танцевальной песни-шутки до баллады, от незатейливой сценки до лирико-драматического монолога. Но в любом случае главенствующая роль принадлежит мелодии (в отличие от многих эстрадных песенно-танцевальных миниатюр, в которых музыкальная мысль как таковая отсутствует, а временное пространство заполняется назойливо повторяющимся ритмом, многократно тиражирующим одну и ту же формулу).

Кроме того, Гаврилин очень тщательно отбирал поэтические тексты. Помимо самого близкого по духу поэта-современника, Альбины Шульгиной, стихи к его песням писали, например, Ольга Фокина (пронзительные женские монологи — «Я не знаю...», «Черёмуха»), Виктор Максимов («Покидали дом», «Прощай, мальчишество!», «Нам ли Севера бояться», «Огоньки», «Здравница», «Душевный разговор», «Акулина и Валентино», «Жила-была мечта»).

С Максимовым у Валерия Александровича сложились очень тёплые, дружеские отношения. Они и жили в Ленинграде неподалёку друг от друга: Гаврилины на Озерном переулке, угол с улицей Восстания, а поэт со своей супругой Лилей — на самой улице Восстания.

После безвременного ухода Гаврилина именно Виктор Максимов предложил свою помощь Наталии Евгеньевне: вместе они разбирали архив композитора, решали, какие высказывания, заметки и очерки включить в книгу «О музыке и не только...». Кроме того, благодаря Максиму в издательстве журнала «Нева» вышло первое издание воспоминаний о Гаврилине, а издательством «Дума» были опубликованы заметки композитора. Вероятно, если бы не масштабная организаторская работа, проделанная Максимовым, этих двух изданий и вовсе бы не было.

Кроме того, в содружестве с Николаем Коняевым Максимов задумал написать книгу о Гаврилине в серии «Жизнь замечательных людей». Но этим планам не суждено было осуществиться.

«Познакомились они у кассы, в ожидании мизерных авторских гонораров, — рассказала Наталия Евгеньевна. — Было это в начале 1970-х годов. Но маленькая первая книжечка стихов Виктора под названием «Открытие» нашла своё место в библиотеке Валерия ещё в 1966 году, он купил её у букинистов за 15 копеек (!). И, видимо, поэт Максимов стал для Валерия открытием, так что их очное знакомство пало на подготовленную почву. <...>

Интересная история была с песней «Огоньки». Валерий сочинил мелодию — «что-то вроде шотландской застольной», а у Вити получилось нечто совершенно иное:

Далёко, далёко есть в поле два огня.
Дорога, дорога туда ведёт меня.
Один огонь — голубенький, другой — золотой.
Один — покуда любим мы,
Другой — за рекой.

Прочитал Витя текст Валерию, ждёт приговора, а Валерий и говорит:

— Спасибо, Витюня, замечательно.

— Так ведь не то же...

— Ну... ну, придётся музыку немного переделать.

Диалог из воспоминаний Вити Максимова» [Там же, 233–234].

Об этом поэте Гаврилин высказывался не иначе как восторженно: «Вот видишь, какие стихи! Он сейчас в Ленинграде лучший поэт. Но он очень скромный человек, и поэтому об этом никто не напишет. А вот о

плохих стихах в «Комсомольской правде» пишут, да ещё и хвалят» [Там же, 242].

На собственные слова Валерий Александрович сочиняет песни «Про кота», «Скажи, товарищ», на стихи Е. Агафонова — «Домашнюю песенку», на слова музыковеда Л. Друскина — песню «Не надо!» («Последний солдат»), на стихи тёщи, Ольги Яковлевны Штейнберг (она печаталась под псевдонимом О. Павлова) — вокальные композиции «Про девочку Айнек и луну», «Кто у нас хороший». На слова В. Рецептера композитор пишет песню «Хорошинская улочка», на слова В. Гина — «Ишак и соловей», на стихи А. Володина — «Бегут девушки» («А девушки меж тем бегут...»), на слова Е. Гая, Ф. Лева — «Ерундук», на стихи Я. Гордина — военную балладу «Атака»...

Вопреки распространённому мнению о том, что стихи к знаменитой и всеми любимой песне «Любовь останется» написала А. Шульгина, подчеркнём, что этот шедевр гаврилинской лирики был создан на слова Б. Гершта (на его же стихи, кстати, сочинена и шуточная детская песня «Вот те раз!»). Другая, не столь популярная лирическая зарисовка — «Плавающая ветка» — была написана на слова И. Мятлева: песня «произросла» из кинофильма «Источник», снятого в 1968 году режиссёром А. Граником.

Это далеко не полный список песен и поэтических текстов, однако главными поэтами, как нам представляется, всё же являются Максимов, Фокина и Шульгина с её замечательными стихами к сочинениям «Песня девушки» и «Как высок ты, отчий порог», «Август месяц...» и «Я отсюда родом-племенем», Припевки и «Не бойся дороги!», «Город спит» и «Шутка», «Мальчики на пьедесталах», «Скачут ночью кони» и, конечно, «Мама».

На первый взгляд перечень источников поражает разнообразием и даже пестротой. Но при более подробном рассмотрении становится ясно, что

избранные Гаврилиным поэтические строки имеют общие свойства: простота и доверительность высказывания, ясность поэтической формы и такая же ясность доносимой мысли. Словно произнесённые в сокровенной беседе, без вычурности и пафоса — слёзы и шутка, признания, мечты и чаяния — выражаются здесь непосредственно, искренне.

Таков вокальный театр Гаврилина, таковы и персонажи его песен. Например, женщина, прощающаяся со своими «ясными соколами», улетающими на войну (песня «Покидали дом»), пара влюблённых, ведущих шуточную перебранку («Душевный разговор»), солдат, утративший боевого товарища (к этой трагической военной песне композитор написал слова сам — «Скажи, товарищ»). Есть среди персонажей вокального театра и маленький Витя, который ранним утром проснулся и сразу пошёл трудиться в огороде. Он сам, правда, в пении не участвует, но зато родственники поют ему многократную славу («Кто у нас хороший?»).

Отметим также, что Мастер создал целый ряд песен шуточных, незатейливых, и сам о себе говорил: «Шутку в музыке очень люблю» [19, 101]. Это, например, «Ишак и соловей» (песня, в которой Эдуард Хиль очень смешно пародировал и ишака, и соловья: «Ти-ри-ри-ри, ти-ри-ри-ри, и-а, и-а, и-а...»)^[184], «Акулина и Валентино» (имеет подзаголовок «Музыкально-драматическая миниатюра», была создана специально для дуэта Г. Ефимовой и Г. Екимова), «Хорошинская улочка», «Ерундук» (песня про странного зверя ерундука, нашедшего сундук и провалившегося в него) и ещё многие другие ярко театральные опусы.

Говоря о многочисленных жанровых подразделах гав-рилиных песен, Г. Белов справедливо отмечает, что «помимо песенных миниатюр, баллад и романсов Гаврилин сочинял ансамблевые эстрадно-вокальные

номера в драматургически развёрнутых формах, дуэтные сценки, произведения для солиста и ансамбля (хора), шуточные и лирические, патриотические и «иностранцы» (где образно преобладал интонационный колорит нерусских национальных культур^[185]) песни» [8, 8].

Разумеется, для сочинений Мастера нашлись талантливые эстрадные исполнители. «Одно время я очень много писал для театра и кино, — рассказывал Гаврилин в одном из интервью 1983 года, — но режиссёрам почему-то песни мои не нравились. Но как-то я показал их Эдуарду Хилю, и они его заинтересовали, он начал их петь. С ним и установились у меня творческие и дружеские отношения. Отмечу, что Хилю свойственна высокая профессиональная культура, он обладатель великолепного голоса, высокого актёрского мастерства. У него нет такого, скажем, выдуманного пения, как у Леонтьева.

Для моих песен нужен такой голос, который по характеру и тембру близок к разговорному. У Хиля это есть. Из исполнительниц мои песни успешно поют Людмила Сенчина и Таисия Калинченко <... > Мне думается, что композитор всегда должен знать, для кого он пишет ту или иную песню. У меня есть песни, для которых пока нет исполнителя, я не вижу его среди многих наших певцов» [19, 168].

Насчёт того, что режиссёрам не нравились песни, композитор всё-таки преувеличивает: на самом деле многие театральные деятели (и режиссёры, и актёры) были влюблены в его музыку. И профессиональные исполнители находились. В их числе, кроме названных, конечно, Мария Пахоменко: всем хорошо известно её блистательное исполнение песни «Любовь останется» и других гаврилиных шедевров. А ещё в этом ряду — Г. Юхина, Н. Герасимова, Т. Мелентьева...

С большим успехом песни Гаврилина исполняли студенты класса Э. Хилы из Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Среди учениц Хилы была и Маргарита Магдеева. Именно ей автор доверил первое исполнение сочинений «Осенью», «Бегут девушки...». В репертуаре певицы были и многие другие произведения Валерия Александровича. Он репетировал с ней лично, и каждое слово Мастера певица ценила на вес золота. Об этих встречах она вспоминала: «Он умел, общаясь с «зелёным» подмастерьем, увидеть в нём больше, чем он есть сейчас. Валерий Александрович необычайно заразительно исполнял свою музыку. Когда он садился за рояль, то озарялся изнутри» [45, 191].

Потом Магдеева разучила сочинения Гаврилина и со своими воспитанниками, неоднократно пела его музыку на концертах, на фестивалях в Вологде и Петербурге. Об этих выступлениях она рассказывала: «Как горячо принимаются публикой произведения Валерия Александровича! О них можно много говорить, но их надо слушать. А знавшим композитора и владеющим ремеслом музыканта и исполнителя нужно хранить верность его принципам и убеждениям» [Там же].

Кроме того, ещё до работы над кантатой «Заклинание» Гаврилин познакомился с одной из будущих её исполнительниц, которая потом спела множество его песен. Историю знаменательной встречи рассказывает Наталия Евгеньевна: «Она вошла в нашу жизнь ещё до этого спектакля. Мы тогда не знали даже её имени и не могли предположить, что она будет творчески связана с Валерием и что она организует его последний прижизненный авторский концерт в мае 1998 года.

Илья Яковлевич Рахлин пригласил Валерия на выпуск студии Мюзик-холла. Мы сидели в огромном зале, где заняты были только первые ряды, и слушали и смотрели номера выпускников. Девушки сменяли друг друга,

похожие одна на другую. Валерий заскучал. И вдруг как вихрь ворвался на сцену маленький чертёнок, одетый в серый брючный костюм. Он садился с ходу на шпагат, проделывал какие-то немыслимые кульбиты, а потом запел, да так голосисто! Валерий шёпотом: «Да это ведь девчонка! Ай да молодец!» Подойдя к Илье Яковлевичу, Валерий спросил: «Кто эта талантливая девочка?» — «Галя Ефимова». Это имя запомнилось Валерию. И когда образовался дуэт Галины Ефимовой и Геннадия Екимова, то он с удовольствием давал им свои песни. Постепенно репертуар дуэта расширился: он насчитывал уже 14 произведений. Некоторые были сочинены вместе с Виктором Максимовым специально для них: «Душевный разговор» и музыкально-драматическая миниатюра «Акулина и Валентино». Галя с Геной приходили в наш дом на репетиции. Конечно, они волновались, но Валерий если и делал замечания, то по-доброму, а часто сам показывал, как нужно спеть ту или иную песню. Галя вспоминает: «Много я слышала исполнителей песен Валерия Александровича, но так, как исполнял свои песни сам композитор, не исполнял никто. Для него не только музыка была главной в песне, романсе, но и текст. Он так точно раскрывал содержание, так выстраивал драматургию каждого произведения, что иногда мне казалось, что он не просто великий композитор, но ещё и великий режиссёр» [21, 195].

Продолжая рассуждения Галины Ефимовой, подчеркнём, что исполнителям гаврилинских вокальных миниатюр необходимо воспринимать их музыкальный и поэтический текст многопланово, то есть ставить перед собой не только музыкантские, но и актёрские и даже режиссёрские задачи. Иначе как прочувствовать и донести до слушателя такие, казалось бы, простые, но в то же время глубокие переживания, которые сокрыты, например, в музыкальнопоэтических интонациях романса на стихи А. Володина «Простите меня»?

Эта знаменитая зарисовка Гаврилина (как, кстати, и песня «Бегут девушки») создавалась для фильма под названием «Графоман» (1983, режиссёр А. Белинский). Фильм композитору очень не нравился, поэтому от работы над ним он отказался. А два вокальных сочинения на стихи Володина остались [\[186\]](#).

По поводу стихотворения «Простите меня» его автор рассказывал, что сочинял эти строки, находясь в троллейбусной суете — и, конечно, никак не ожидал, что они могут впоследствии соединиться со столь возвышенной интонацией. В ней и тихая просьба, и всепрощение, и светлая грусть по поводу неизбежного разрыва — будто все страсти и невзгоды давно отшумели, и героям остаётся лишь с грустной улыбкой произнести сокровенное:

Простите, простите, простите меня,
И я вас прощаю, и я вас прощаю.
Я зла не держу, это вам обещаю.
Но только вы тоже простите,
Простите меня, простите меня, Простите меня.
Забудьте, забудьте, забудьте меня,
И я вас забуду, и я вас забуду.
Я вам обещаю: вас помнить не буду.
Но только вы тоже забудьте,
Забудьте меня, забудьте меня,
Забудьте меня.
Как будто мы жители разных планет.
На вашей планете я не проживаю.
Я вас уважаю, я вас уважаю.
Но я на другой проживаю,
Но я на другой проживаю.
Прощайте, привет.
Прощайте, привет, прощайте, привет!
Прощайте, прощайте, прощайте,
Прощайте, прощайте, прощайте,
Прощайте, прощайте, прощайте,

*Забудьте меня, забудьте меня, забудьте меня,
Простите меня!*^[187]

Другой вокальный шедевр (его и романсом-то сложно назвать, скорее это развёрнутый монолог, маленькая моноопера) требует от певицы высочайшего мастерства перевоплощения: на сцене она должна прожить целую жизнь. Речь идёт о сочинении «Осенью» на стихи Т. Калининой (его в разное время исполняли М. Магдеева, И. Богачёва, Н. Герасимова, М. Поплавская).

Музыка глубоко трагедийна. В интонационном плетении широкой мелодики, в каждом её повороте и изгибе (словно композитор выводит тонкой чуткой кистью переменчивый женский лик) запечатлены малейшие душевные движения: восторг сменяется отчаянием, светлые воспоминания всякий раз разрушаются. Непригодны к новой действительности и прежние сюжеты и образы: сад, где каждое очертание напоминает о былой весне, ныне облетел дотла, «а завтра настанет снег».

Итог, к которому приходит лирическая героиня, измучившая себя воспоминаниями, мог бы стать финальной точкой её монолога: «Нет моей вины / В том, что нету той весны, / В том, что годы, точно сны, / Убегают в вечность!» Но человеческое сердце, вероятно, устроено таким образом, что никогда не может окончательно утвердиться в ощущении безысходности. Потому и в романсе «Осенью» переживания героини вновь обращаются к прошлому, и в финальных тактах ещё раз звучит щемящая вопросительная интонация, остающаяся без ответа: «Где же этот сад, где же этот сад? Кто же нынче рад тебе и мне?..»

Романсы Гаврилина вряд ли могут быть адекватно интерпретированы эстрадными исполнителями (исключения в этом ряду, пожалуй, составят только певцы с уникальными голосовыми данными). Но кое-что из баллад спеть вполне возможно. Например, помимо

уже названного, замечательную балладу «Чёрный пёс» — одно из последних произведений Валерия Александровича для голоса («Моё горе — чёрный пёс»; слова К. Сая в переводе с литовского Г. Горина). Это сочинение впервые было опубликовано лишь в 2008 году, в XIX томе Собрания.

Виктор Максимов вспоминал: «Звонил он поздно и всегда как-то неожиданно, врасплох. Вот и этот до мурашек памятный разговор случился ночью, совсем уже незадолго, в январе...

— Ну... ну, куда опять пропал? — Голос усталый, глухой. — А то ведь как в том анекдоте: увидимся на похоронах... Ну... Ну, ладно, не обижайся. Это у меня юмор теперь такой: диспансерно-клинический. Ты как там, не очень занят? Надо бы стихи написать. А? Есть у тебя время?

Господи, и он ещё спрашивает! Лет уже пятнадцать не писали песен...

— Это что-то про собаку, про пса. Такой чёрный весь, кудлатый, потерянный, хвост поджат... Чёрный пёс моей тоски... Ходит-бродит, места не находит... Вот видишь, даже в рифму заговорил. — Смеётся, но как-то очень уж невесело. — У Рабиндраната Тагора что-то вроде этого есть... В общем, ходит-бродит чёрный пёс моей тоски... Ая, знаешь, Витюня, я уже и на улицу почти не выхожу. До телефона — и то с трудом, держась за стеночку... Но хвоста пока не вешаю... Вот видишь, даже к роялю потянуло...

И вдруг, как кулаком под сердце:

— Теперь бы вот ещё и умереть достойно... [\[188\]](#)» [45, 471-472].

Песенно-танцевальная, народная по своему складу мелодия баллады, по-видимому, должна в каждом куплете исполняться по-разному, в зависимости от содержания поэтического текста — идёт ли речь о горе, о воле или о счастье...

Сам Валерий Александрович, как известно, к интерпретаторам своих сочинений и к самому эстрадному жанру всегда относился очень и очень строго. Так, например, в декабре 1979-го Наталия Евгеньевна в своём дневнике отметила: «Были два дня в Москве: уговорили Валерия поехать на съёмку «Песня-79». Люда Сенчина и Эдик Хиль исполняли «Шутку». Песня имела успех, но темп был замедлен.

По приезду сказал: «Но вообще-то на эти безобразия ездить не стоит» [21, 219]. Отметим попутно, что на тот момент времени Гаврилин уже был обладателем диплома лауреата VIII Всесоюзного телевизионного фестиваля «Песня-78».

Естественно, по поводу нашей многострадальной эстрады у автора «Перезвонов» и «Военных писем» сложилось своё резко отрицательное мнение: «Это не направление, это элементарные вариации в музыке одного стиля. Профессиональный композитор делает их в один-два дня. «Направлениями» назвали их коммерсанты, дельцы и музыканты по профессии и обычные торговцы — с целью рекламы, наживы, с целью легче сделать стандарт, облегчить жизнь малодаровитым ВИА. <...> Песня особенно связана с рынком — правилами, законами, конъюнктурой, поэтому там чаще возможен бандитизм» [20; 318, 328].

Высказывания относятся к 90-м годам ушедшего столетия — периоду масштабного развития российского шоу-бизнеса и выдвижения на авансцену многочисленных так называемых «звёзд» популярной музыки. Их имена, к сожалению, хорошо известны и не нуждаются в упоминании.

«В эстраде, — отмечает Гаврилин, — сознательная опора на слабую культурность, на неокрепшую нравственно-этическую и эстетическую (как следствие) зрелость молодёжи прячется за это бескультурье, как за крепость, за боевой щит. Им страшен зрелый суд — он

смертелен, как для всего неистинного, пакостного, несамостоятельного, обезноженного <...> Это не звёзды — это фонари, которые светят, пока есть электричество. То, что они делают, так же похоже на искусство, как обезьяна на человека. Это ниже уровня человеческого достоинства. Можно иметь высшее образование, но от постоянного слушания эстрады превратиться в идиота <...> Только здравый рассудок сдерживает порывы распушенности и саму музыку, чтобы она не была слишком разнузданной и не побуждала людей выходить из границ умеренности <...> Эстрада — компас в руке слепого (фосфорное солнце), бессмысленное, весёлое, бестолковое горе потерянной души» [Там же; 359, 353, 356, 375].

К сожалению, в России (где в своё время творили Глинка и Мусоргский, Чайковский, Рахманинов и Шостакович) в самом начале «лихих девяностых» музыкальную индустрию возглавили, по меткому выражению Свиридова, «эпохальные новые типы, дельцы». Или иначе — устроители личного бизнеса. В числе главных задач их неуёмной творческой деятельности обозначилось умение рекламировать и выгодно продавать некий музыкально-развлекательный продукт (по-другому — шоу), не имея музыкального образования как такового. И сегодня, в XXI веке, среди российских продюсеров очень трудно встретить дипломированных специалистов. Кстати, напомним, что и само слово «дилетантизм» происходит от латинского *delecto* — «услаждаю, забавляю».

Легко понять, какое именно содержание музыкально-развлекательного шоу стало наиболее близко так называемому «широкому зрителю». Прежде всего, продукт массового потребления должен быть общедоступным: нельзя заставлять людей думать. Кроме того, любой продюсер знает, что максимальный доход приносит то шоу (клип, рекламный ролик,

эстрадное выступление и др.), в котором есть некий эротический подтекст. «Спектр музыкальной ткани, — пишет Гаврилин, — пронизан невероятной сексуальностью. Нет культуры, нет философии, нет знания, нет духовности <...> [Их] деятельность для тех, кому искусство лишь внешний раздражитель» [Там же, 370]. По мысли композитора, желание слушать подобных певцов — «способ пристойной легализации тайных пороков <...> Пройдёт время, и об этом «искусстве» будут вспоминать со стыдом, как об угаре загула» [Там же, 324].

О том, как пишутся эстрадные композиции, Гаврилин, конечно, прекрасно знал. Ещё в 1986 году, когда, к великому сожалению профессиональных музыкантов, начала вызревать наша эстрадная псевдокультура, он рассказывал: «Мне объяснили некоторые композиторы, как создаются такие песни. Прежде всего — установка на танцевальность, эта песня будет звучать на дискотеках, во-вторых, слова в ней наполовину бессмысленны... Это эрзац шутки — грубой и пошловатой... Главная задача композитора и поэта-«словесника» в том, чтобы выделить какую-то фонему, какое-то слово, чтобы оно бесконечно повторялось и запоминалось. Можно много привести таких песен: «Я флюгер», «По лужам» и т. д. Постоянное повторение одного и того же слова, одного и того же интонационного оборота — это западает, это является как бы моторным двигателем. Это как бы сверхзадача наших современных песенников» [19, 276].

К слову сказать, погружение в состояние транса исполнителей и слушателей панк-рока, «металла», хард-рока обусловлено именно повторением ритмических и мелодических структур. Ни для кого не секрет, что исток этого явления восходит к древним языческим ритуалам. Не случайно, например, в балете И. Ф. Стравинского «Весна священная» (Картины языческой Руси в двух

частях) размер регулярно меняется. Гаврилин по этому поводу заметил: «Противоборство 4/4 и 3/4 в «Весне священной» не даёт забыться» [20, 335]. И ещё в числе традиционных средств выразительности следует упомянуть максимальную гармоническую предсказуемость (как правило, эстрадные композиции строятся на трёх основных аккордах), синхронное движение голосов, периодичность (квадратность) структуры и тактовый размер — разумеется, чётный. Относительно последнего Гаврилин тоже неоднократно высказывался: «В природе нет мерной точной симметрии — даже половинки человеческого лица слегка разные. Точно по науке + чуть-чуть волшебства, иначе корабль сделает кувырк. <...> Появление мерного размера <...> — уже есть наркотизирование музыки <...> Сложность метра народной песни и танцев (болгарские) — смешанные размеры, каждый сложный размер **УЧТЁН** движением — таким образом, в танце вместо опьянения — величайшая собранность» [Там же, 335, 348].

На страницах гаврилинских заметок мы находим множество резко отрицательных высказываний в адрес российских эстрадных певцов (особенно часто там повторяются две фамилии). В то же время автор далеко не всегда негативно отзывался о творчестве зарубежных исполнителей, подаривших миру знаменитые композиции в стиле блюза, джаза, рока... Быть может потому, что в этой музыке редко встречаются примитивные интонации и банальные гармонические схемы. Вероятно, учёные музыковеды когда-нибудь будут серьёзно анализировать творчество, допустим, Фредди Меркьюри — одного из ярчайших мелодистов XX столетия. Наверняка найдётся смельчак, который посвятит свою диссертацию альбомам, сегодня ставшим классикой мирового музыкального искусства: «Bohemian Rhapsody» (*Queen*, 1975), «Animals» (*Pink Floyd*, 1977), знаменитой рок-опере Эндрю Ллойд Уэббера «Jesus Christ

Superstar» (1970), всем известным песням *The Beatles*, *Deep Purple*...

Рассуждая о ранней британской рок-музыке, Гаврилин в 1986 году отмечал: «На днях я прослушал аж два диска «Битлз» и был поражён: как это в такой огромной стране, как наша, у такого народа так мало движения вперёд по сравнению с этим уже давнишним коллективом! Слушал других певцов зарубежных, другие ансамбли, более современные, и тоже оказалось, что наши никуда не двинулись. Это ужасно печально» [19, 277].

Понятно, что российским исполнителям может быть чужда сама природа блюзового или джазового интонирования, равно как и смыслы иноязычных текстов. Но в распоряжении отечественных музыкантов имеются иные богатейшие ресурсы, и главный из них — сокровищница русского народно-песенного творчества. Необходимо, как отмечал автор «Русской тетради», «по примеру Глинки, Свиридова, Соловьёва-Седого самоотверженно исследовать и открывать всё новые свойства безграничного народного музыкального художества» [Там же, 108].

Например, когда Билли Холидей исполняла композицию «Strange Fruit» («Странный плод»), её слушали со слезами на глазах, поскольку она продолжала традиции ранних исполнительниц блюза (Ма Рейни, Бесси Смит) и воплощала на сцене яркий национальный характер. Поэтический текст Абея Миропола «Strange Fruit» раскрывал ситуацию, о которой афроамериканцы знали не понаслышке. Странным плодом автор назвал чернокожего, повешенного на дереве: ужас линчевания коснулся многих американских семей. По сути, Билли выражала этой песней протест против расовой дискриминации. Отсюда интонации вопля в коде, после которой Lady Day всегда покидала

сцену. Она считала, что «Strange Fruit» — самый главный номер программы: его слушатели должны запомнить.

Именно это умение — многообразное и глубокое воплощение национального характера — Гаврилин считал для артиста одним из главных: «Не надо быть Иванами, не помнящими родства, не выдавшими красоты. Э. Фицджеральд, Э. Пиаф — национальные, мощные характеры [20, 256]. <...> мне есть с чем сравнивать. Я считаю великим творчество Эдит Пиаф <...> Я могу сравнить творчество наших эстрадных певцов последнего поколения с такой певицей, как Элла Фицджеральд. Это великая эстрадная (мне даже не хочется применять к ней это слово) негритянская певица. Её значение в музыке настолько велико, что его просто нужно изучать, изучать и изучать! У меня специально есть книжечка, в которой я, как поклонник певческой музыки всех времён и всех народов, записываю то, что на меня произвело сильное впечатление. <...> А на Эллу Фицджеральд у меня специальный «кондуит» — я записываю все те приёмы пения, которые она употребляет и которые могут неслыханно обогатить вокальное искусство. Я даже пытаюсь разгадать, как она это делает, как это объяснить вокалистам нашим, чтобы научить их то же делать. Для меня это по сути целая энциклопедия загадок, и загадок прекрасных. Элла Фицджеральд — она просто великий музыкант, хотя именуется эстрадной певицей. Повторяю — это великий художник» [19, 263].

Такие художники, знатоки народной певческой культуры были, конечно, и в России — имею в виду не великих наших песельниц-сказительниц, а исполнителей, сделавших определённую (а иногда и феноменальную) карьеру. Среди них, например, Плевицкая, Русланова, Зыкина... Но сегодня вопрос воплощения национальных характеров на российской эстраде остаётся открытым — как в народной песне, так

и в авторской музыке. Быть может, главным препятствием здесь выступает непрофессионализм продюсеров и поп-композиторов, имеющих лишь весьма отдалённое представление о ладовой организации русских народных напевов, о жанровой системе фольклора, о переменном метре в русской музыке и т. д.

Вместе с тем «искусство без корней, — отмечал Гаврилин, — человек без своих духовных корней это всё равно что перекасти-поле, это люди без места. Перекасти-поле каждый может растоптать, у него нигде нет пристанища. Его можно уничтожить, задвинуть куда угодно, человек без корней системы попадает иногда в духовный плен. А находясь в духовном плену, он будет уже питаться, паразитировать на культурах других стран, других народов. Человеку, который находится в духовном плену, такому человеку, такому обществу уже недалеко и до плена политического, до плена социального и до плена физического. Вот что такое корни» [Там же, 304].

Гаврилин неоднократно высказывался резко отрицательно о массовой культуре в целом и об эстраде в частности. Тем не менее от популярного жанра не отказывался — напротив, судя по количеству песен, охотно работал в нём. Причина отчасти в том, что посредством эстрадного, широко доступного жанра он мог говорить о ценностях общезначимых, выходя к доверительному диалогу с обширной слушательской аудиторией — прежде всего молодёжной. (Речь, среди прочего, идёт о вокально-симфоническом цикле «Земля».)

Одним из первых, кто обратил на это внимание, был А. Н. Сохор: «Не боится Гаврилин соприкоснуться с самым «рискованным» интонационным источником — современной молодёжной песней: бытовой (студенческой, туристской) и эстрадной (включая музыку бит-ансамблей), — отмечал он в своей статье со

знаковым названием «Певец добрых чувств» (1977). — Перед композитором встали особые трудности: сила стандарта, господствующего в этой области, столь велика, что способна подчинить себе самые яркие индивидуальности. Так и Гаврилину не во всём удалось преодолеть инерцию общепринятого. Но даже в «Земле» музыка лучших номеров (в их числе «Мама») отличается «лица необщим выражением», его собственной гаврилинской интонацией. Для чего же композитор рискует, пробуя иногда сочетать, казалось бы, несочетаемое, несовместимое? Для чего облакает порой мелодические «речения» русского народного склада в ритмические и тембровые одеяния бит-музыки? И поручает песни в духе деревенских «страданий» и причетов таким мастерам современного эстрадного пения, как Таисия Калинченко и Эдуард Хиль (к слову сказать, превосходно исполняющим его произведения)? Видимо, для того, чтобы найти возможно более прямой путь к слуху и сердцу сегодняшнего молодого человека и на близком и понятном ему языке рассказать о самом серьёзном и возвышенном, о драматизме и героике нашей эпохи» [42, 296–297].

Сегодня ни о драматизме, ни о героике с эстрады, увы, никто не говорит: нынешняя массовая музыка принципиально обходит стороной любые хоть сколько-нибудь серьёзные темы. И проблема, видимо, не только с композиторами, но ещё и с поэтами (о современных Вертинских или Высоцких мечтать не приходится).

«Мы предпочли танцевальный путь в работе с молодёжью», — отмечал Гаврилин в одной из заметок 1990-х годов [20, 353]. С тех пор предпочтения, вероятно, не изменились. Тем не менее — пусть и нечасто — гаврилинные песни всё же продолжают звучать. Не всегда по телевидению и радио, но зато на концертах и конкурсах; довольно редко при огромном

стечении народа (как иные топотно-крикливые композиции), но зато в уютном домашнем кругу.

Домашние посиделки возле пианино, кстати, очень любил устраивать и сам автор вокальных миниатюр — причём требовал от своих друзей и домочадцев, чтобы пели они и чисто, и артистично. Вокальные ансамбли на квартире у Гаврилиных были делом вполне обычным. Об этом колоритно рассказал Я. Бутовский: «Валерий всячески поддерживал желание петь, особенно хором, аккомпанировал и сам пел с явным удовольствием. Больше всего и с особой радостью пели мы его песни — «Белую ворону», «Домашнюю песенку», «Не бойся дороги», обязательно — «Маму». Пели народные песни, почти всегда — «Рябину», «Из-за острова...» Валерий пытался заставить нас, любителей, петь выразительно. Разучивал с нами припев «Домашней песенки» двумя полухорами — наши дамы пели: «Что-то времечко идёт...», мужчины вторили басом: «Чур, чур, чёрен чёрный ворон...» И очень трогательно радовался, когда всё получалось!» [45, 118-119].

Наверное, и сейчас во многих семьях знают, а может быть, и поют «Шутку», «Маму», «Любовь останется», «Сшей мне белое платье»...^[189] А любящие и помнящие музыку Гаврилина могут разделить мнение его великого современника, Г. В. Свиридова, который в письме коллеге и другу настойчиво пожелал: «Пойте свои песни — несмотря ни на что!» [42, 38]. И, рассуждая в очередной раз о популярном жанре, отметил в одной из своих статей: «Эстрадная песня — это тот несчастный вид музыки, в котором подвизаются все, кому не лень, в котором создаётся огромное количество произведений. И, естественно, далеко не все они высокого качества. Так вот, песни Гаврилина представляют собой совершенно особое явление. Я считаю, что он поднимает эстрадную песню порой до высоты подлинно классического искусства» [42, 207-208].

Очерк 17

БОЛЬШИЕ ГАСТРОЛИ И ДОМ НА «ОСТРОВЕ»

А сейчас мы, пожалуй, ненадолго прервём разговор о делах музыкальных и перенесёмся в ленинградскую квартиру семейства Гаврилиных. В 1977-м Андрей заканчивал школу и мечтал получить в подарок гитару, а его родители усиленно работали и мечтали о собственном доме. Гитара была куплена: после долгих поисков дефицитного инструмента Валерий Александрович, наконец, сообщил супруге, что он продаётся в одной из многочисленных подворотен Ленинграда. С домом было сложнее.

Композитор не мог больше заниматься, зная, что под его кабинетом живёт соседка: не выносил, когда кто-то слушал его игру и тем самым «вторгался» в процесс сочинения. Но приобрести жильё, как известно, не так просто. К тому же многие стали отговаривать, в том числе и любимая опочечкая хозяйка дома, где жили Гаврилины летом, — Евдокия Васильевна^[190]. Причина ясна: Валерию Александровичу и его супруге будет сложно взвалить на себя собственное хозяйство. В общем, в тот период грандиозный проект осуществлён не был.

Однако о своём желании Гаврилины не забыли. И в 1978-м, после тех самых памятных авторских вечеров в «Октябрьском», где прозвучали романсы и песни, «Скоморохи» и «Военные письма», поиски дома возобновились. Наверное, в этом не было ничего удивительного: человеку, рождённому в деревне, необходимо периодически вырываться за пределы

шумного городского пространства, иметь свой клочок земли.

В итоге Ольга Яковлевна через своих знакомых выяснила, что в районе железнодорожной станции Строганове, в деревне Остров продаётся изба с яблоневым садом. Это было как раз то, что нужно. И неважно, что дом построен до войны и в нём всего две небольшие комнаты да три окна, главное — цветущие деревья, смородина, розы, сирень, русская печь, сени, веранда, завалинка... Одним словом, всё самое привычное, родное. Валерий Александрович ни минуты не сомневался, что этот дом предназначен именно его семье. Основная загвоздка заключалась, конечно, в цене: изба стоила 3000 рублей, а у Гаврилиных было всего 1400.

Тогда на помощь вновь пришёл неизменный ангел-хранитель — Т. Д. Томашевская: она одолжила денег, и дом был куплен. «Продажа домов тогда была запрещена. И ни ходатайства Союза композиторов, ни обращение в райком партии Гатчины ничего не могли изменить. Валерий решился на отчаянный шаг — отдать деньги хозяевам без оформления, «под честное слово». Так и сделали. «Как будет, так будет. Но ведь как-то будет!» — любимое изречение Валерия. А через три месяца вышло новое постановление, разрешающее продажу домов. Теперь мы уже могли соблюсти все формальности» [Там же, 199].

Итак, Гаврилины начали обживать новый дом. Во-первых, необходимо было построить забор, поскольку местные коровы, не считаясь с правами новых хозяев, периодически заходили в яблоневый сад. Во-вторых, нужно было всё как следует распланировать: Валерий Александрович сам решал, куда посадить малину, где будут расти тополя, а где лучше всего приживутся рябиновые деревья, принесённые из лесу вместе с землёй.

Естественно, в срочном порядке было приобретено пианино (потом, правда, его «убила» сорокаградусная зима), организовано собственное водоснабжение (чтобы всякий раз не путешествовать на колонку к соседям), осуществлён микроремонт: для этого Гаврилины пригласили друзей и родственников, которые дружно толпой помогли проконопатить всю избу.

Зимой Наталия Евгеньевна регулярно приезжала отапливать дом, но это не спасло ни пианино, ни огромные запасы картошки, хранившиеся в подполье. Картошку пришлось выбросить, а инструмент владимирской марки заменить на «Красный Октябрь». Последний теперь постоянно путешествовал из Ленинграда в деревню и обратно.

Валерий Александрович сам копал землю, выкорчёвывал пни, колол дрова — в общем, занимался любимой деревенской работой. Кстати, в одном из интервью по этому поводу он отметил: «Я воспринимаю возможность заниматься искусством как подарок от людей, и если понадобится заняться чем-то другим, в любой момент готов это сделать. А что мне близко — по рождению, по складу характера, — это сельский труд» [19, 149]. Однако после работы, осознав, что не в состоянии теперь сесть за инструмент, он сокрушался: «Что я наделал с руками! Ведь я не могу играть! Я забыл, что я музыкант!» [21, 201]. «Рвения поубавилось, — отмечала Наталия Евгеньевна, — но такова уж была его натура, не терпевшая никакого беспорядка и чувствовавшая, что он, как мужчина, за всё в ответе. Поэтому время от времени он делал «зигзаги» (его выражение): то стул старинный отреставрирует, то замки исправит, а то и за лопату возьмётся. Помнится, как в ноябре мы из карьера тянули плохо двигавшуюся по снегу, смешанному с землёй, допотопную тележку, с верхом наполненную песком. Ухабы, подъёмы, спуски давались с большим усилием. И

Валерий, на долю которого пришлась основная тяжесть, потом признался мне, что надорвался: позвоночник стал побаливать» [Там же].

Но при всех хлопотах жизнь в деревне неизменно восхищала: это и походы за грибами, и сбор яблочного урожая, и долгие прогулки всей семьёй. А ещё — вечерние посиделки. Приезжали в Строганове Шульгина, Додин, Максимов... Очень нравилось Гаврилину общаться с деревенскими жителями: их язык и манеру общения он знал с детства, а потому соседи по даче сразу приняли ленинградского композитора за своего.

Однако деревянный дом был капризным. Начала разваливаться старая печь. Печника нашли в соседней деревне, он велел принести ему определённое количество вёдер глины и песка. И вот Валерий Александрович с супругой пошли к известной на всю округу глиняной яме. «Валерий опустил в яму и «выдавал на-гора» вёдра с глиной, которые мы отвозили на тележке домой. Уже полдень, а печника нет. Явился он во второй половине дня, и не вполне трезвый, но печь разбирать начал. Пыль стояла столбом, а мы с Валерием весь мусор и битые кирпичи выбрасывали через окно в сад. За два дня печь была разобрана, а за окном высились груды мусора» [Там же].

Разумеется, по ходу дела печник постепенно отчалил в загул. Начал он с малого: просил то стопку, то две, но постепенно перешёл на стаканы, и обмазывали печь они уже вдвоём с Гаврилиным. А заключительную работу (побелку печи) Валерий Александрович выполнил и вовсе без печника, вместо него работала супруга, Наталия Евгеньевна. Печник же «всплыл» только через несколько дней — пожаловал за деньгами.

Кроме того, со временем отчётливо обозначилась ещё одна забота: стало ясно, что нижние венцы дома прогнили и их нужно менять. Занимался этим некий

Пушкин — местный житель. Гаврилины обратились к нему и получили согласие: Пушкин должен был заготовить брёвна, привезти их и поставить новые венцы. Но что-то у того однофамильца великого поэта не заладилось. Он тянул время и неизменно сообщал: «Александрыч, до «белых мух» брёвна будут привезены, не беспокойся» [Там же, 203]. Но и с «белыми мухами» брёвна не подоспели.

В новой гаврилинской избе становилось холодно, и жить там не только летом, но и зимой, как мечтал Валерий Александрович, оказалось невозможно. Жаловалась Наталия Евгеньевна и на нехватку продуктов — в сельских магазинах совсем ничего не было.

В завершение такого счастливого рябиново-яблочного лета 1978 года в семье Гаврилиных случилось горе: умерла мама Валерия Александровича.

Клавдия Михайловна долго болела, лежала в больнице. «Все заботы о тяжело больной матери легли на плечи Гали. Когда Клавдии Михайловне стало совсем плохо, Галя позвонила в Ленинград, попросила брата приехать. В тот же вечер он уехал в Череповец. Вернулся через два дня. «Вот и простился я с мамой, теперь я сирота», — так горько это было сказано, что мы не могли удержаться от слёз. 18 августа, на следующий день после дня рождения Валерия, позвонила Галя: мама умерла. Хоронить ездили втроём: Валерий, я и Андрей. Клавдия Михайловна прожила 76 лет» [Там же, 204].

Потихоньку в старую деревянную избу просачивалась осень, пора было уезжать в город. С уходом Клавдии Михайловны в жизни Гаврилиных словно что-то оборвалось — будто уходила в прошлое целая эпоха. Может быть, поэтому Валерий Александрович хотел изменить обыденный уклад, быть ближе к тем родным людям, которые у него ещё

остались. Из дня в день он твердил Наталии Евгеньевне, что ей пора оставить работу в школе и сидеть дома. Для преподавателя с двадцатипятилетним стажем решиться на такой шаг, конечно, было непросто.

Н. Е. Гаврилина могла уйти на пенсию в ноябре (по выслуге лет), но делать этого не хотела: во-первых, ей дали выпускной десятый класс, во-вторых, она планировала зарабатывать деньги. Супруг, однако, настоял на своём: «Уходи сейчас. Ты больше принесёшь пользы дома — займёшься моим архивом. А без твоей зарплаты мы проживём: нам ведь не так много и надо, да и я теперь могу в театрах зарабатывать» [21, 205].

Андрей Гаврилин решения родителей не одобрял, но тем не менее Наталия Евгеньевна вышла на пенсию (от государства ей было положено 47 рублей ежемесячно) и стала заниматься домашними делами. В первое время, конечно, маялась, чувствовала себя ненужной. Валерий Александрович, вероятно, понял это и придумал жене задание — попросил перевести книгу польского автора В. Котоньского «Ударные инструменты в современном оркестре».

Просьба эта была из разряда невыполнимых, поскольку польского Наталия Евгеньевна никогда не изучала. Села переводить со словарём, за помощью обращалась к мужу троюродной сестры Я. Бутовскому, который польский знал. В итоге Гаврилин получил от жены эту книгу на русском языке, да ещё и не в рукописном, а в печатном виде, и даже с переведёнными через копирку рисунками. Так в семье восстановилось равновесие: Наталия Евгеньевна снова почувствовала себя необходимой. И далее, на протяжении всей жизни супруга, оставалась его верным помощником: не только вела домашнее хозяйство, но и принимала активное участие во многих делах Валерия Александровича.

На все гаврилилкинские театральные премьеры и авторские вечера они ходили вместе и, конечно, сообща

волновались. Вместе в марте 1979 года ездили в Тихвин, куда Гаврилина от Союза композиторов направили на празднование 135-летия со дня рождения Римского-Корсакова (после экскурсий он должен был произносить речь на торжественном вечере). Вместе ездили в январе 1980-го на съёмки фильма «Композитор Гаврилин» в Вологду (режиссёр Л. Пчёлкин, сценарист Я. Бутовский^[191]). «Снимали Валерия в музыкальной школе с Татьяной Дмитриевной, в деревне Перхурьево, у дома, где прошло его детство, на берегу реки Вологды. Валерий был радостно взволнован, особенно когда встретил в деревне друга детства Колю Дворникова.

Съёмки фильма были продолжены в Ленинграде. Снимали Валерия в Союзе композиторов за роялем. Он очень волновался, и это чувствовалось: говорил он с придыханием и без пауз. Да это и понятно: ведь он впервые был перед камерой» [Там же, 220].

Вместе переживали многочисленные свои переезды. Избе в деревне Остров пока ничего не грозило, и Гаврилины навещали её в зимнее время, а вот городскому дому оставалось совсем недолго: флигель в Озерном переулке весной должны были сносить. Снова началась длительная эпопея переезда...

Сперва в вышестоящих инстанциях решили, что композитор поедет жить в новостройки, где стены «из картона». Для Гаврилина этот поворот означал прежде всего полное прекращение музыкальных занятий, поэтому пришлось обращаться в обком партии — добиваться иного жилья. В итоге к просьбам композитора прислушались, дали квартиру в доме 12 на улице Пестеля. Сейчас на нём установлена мемориальная доска с именем Валерия Гаврилина, а на доме 14 — мемориальная доска в честь учителя Гаврилина, В. Салманова.

На Пестеля Гаврилиным суждено было прожить целых 15 лет — довольно долгий срок для их постоянно

кочующего семейства. Опять пришлось покупать необходимую мебель и заново обустраиваться. Владимиру Хвостину Наталия Евгеньевна пишет: «Мы здесь уже окончательно и бесповоротно. Обживаем. Пока без газа, без горячей воды, без телефона, и ещё ряда «без» <... > 7 июня у Валерия авторский концерт, если всё будет хорошо. Сейчас при этой погоде: то снег, то ветер, — давление у Валерия скачет и бывает трудновато с головой. Но мы не отчаиваемся» [Там же, 221].

На лето, как всегда, переместились в свою избу — и теперь Валерий Александрович уже время от времени сетовал на то, что дом купили с участком и приходится, хочешь не хочешь, постоянно на нём работать. А 24 сентября отбыли в далёкий тёплый край на фестиваль советской музыки.

Самолёт приземлился в Ташкенте, Гаврилины поселились в гостинице «Узбекистан». И сразу нашёлся для них «экскурсовод»: режиссёр молодёжного театра «Ильхом» Марк Яковлевич Вайль (он ставил тогда спектакль с музыкой Гаврилина — «Сцены у фонтана» по пьесе С. Злотникова).

Чайхана, восточные сладости и звенящая жара — Гаврилину всё нравилось. Несмотря на резкую смену климата, самочувствие было прекрасным. А вечером состоялось торжественное открытие фестиваля в Театре оперы и балета им. Алишера Навои, запись музыки к спектаклю во Дворце молодёжи — одним словом, путешествие в Азию складывалось удачно.

26 сентября Валерий Александрович вернулся с записи в 4 утра, а уже в 11 велено было срочно лететь в город Коканд на концерты. Загвоздка состояла в том, что исполнители ещё не прибыли, а без них композитор, естественно, никак не мог представить свою музыку. Гаврилин сильно волновался, отказывался. Но руководство заявило, что если автор «Русской тетради»

хотя бы просто расскажет о себе — все будут уже очень довольны.

В аэропорт опаздывали. В машине — певец Владимир Каныгин, композиторы Эдуард Каландаров, Юрий Александров и Валерий Гаврилин с женой. Подъехали к самому трапу: из-за важности события велено было задержать рейс. В Коканде прибывших дорогих гостей приветствовали прямо у самолёта: «Выходим и видим на лётном поле много народа, красиво одетые женщины с цветами торжественно кого-то встречают, и наконец до нас доходит, что встречают нас! Чувство неловкости — никто этого не ожидал. Спускаемся, Каландаров представляет приехавших, встречающие представляются тоже: здесь и второй секретарь обкома Ферганской области, и секретари горкома Коканда, и председатель исполкома <...> Рассаживаемся, едем быстро, без задержек, впереди нашего «кортежа» милицейская машина, по пути посты ГАИ отдают честь. Вдоль тротуаров стоят люди — встречают. Впереди какая-то огромная толпа. Приближаемся и понимаем, что это встречают нас, раздаются звуки карнаев, музыканты одеты в национальные одежды, девочки в розовых национальных костюмах, море цветов <...> Делегация композиторов смущена — такого не ожидали, тронуты были до слёз» [Там же, 226-227].

Гаврилина не покидала мысль об отмене концертов: не было музыкантов. Но ему сообщили, что самоустраниться никак нельзя, поскольку билеты уже проданы. Необходимо было за 30 минут решить, что исполнять и, главное, как исполнять. И тут Наталия Евгеньевна предложила весьма оригинальный, но единственно возможный выход. Она сказала, что автор должен петь свои песни сам. Валерий Александрович, конечно, сперва обомлел, а потом смирился: надо так надо.

Сначала пригласили на обед. И опять музыка, танцы в национальных костюмах, подарки столичным гостям, а на столе — небывалые кушанья: манты, шурпа, разнообразные овощи, фрукты... Наконец повезли на концерт, который должен был проходить в одном из быткомбинатов. Сперва устроили экскурсию, продемонстрировали достижения: костюмы, юбки, искусственные шубы. А потом всем цехом пошли слушать выступления приезжих артистов.

Гаврилин спел под собственный фортепианный аккомпанемент знаменитые «Маму», «Шутку» и «Любовь останется». Публика приняла восторженно и отпускать гостей не хотела. Потом вся история повторилась на обувной фабрике, а вечером — в парке. Здесь, кроме первых трёх, автор исполнил ещё свою комическую песню-сценку «Ишак и соловей», чем всех сильно развеселил, поскольку на разные голоса подражал ослу. Но сам Валерий Александрович своего успеха не понял: за кулисами признался, что с нетерпением ждал, когда всё это уже закончится.

Вечером — торжественный ужин, бесчисленные поздравления и прогулка по ночному городу. А на другой день сказочное путешествие продолжилось: музыкантов повезли к ханскому дворцу и в Ферганскую долину. Затем — в город Кувасай, где, после традиционных приветственных цветов и танцев, вся делегация была доставлена на фарфоровый завод, а потом в совхоз «Муян». «Дорога шла через кишлак, наконец-то мы увидели настоящие жилища сельских жителей — глинобитные дома и глухие стены-заборы из глиняных «камней» <... > В совхозе нас ждали: на берегу живописной речки под сенью чинар были накрыты столики, которые ломились под тяжестью яств. Поодаль на воздухе варились какие-то вкусные кушанья, на пригорке уже стоял музыкант, наигрывающий на своей дойре. А во время обеда начались национальные

танцы, в которые вскоре были вовлечены все присутствующие» [Там же, 230].

Следующий концерт состоялся в Доме культуры цементного завода. Теперь Гаврилину можно было не волноваться: приехала Татьяна Новикова — исполнительница «Вечерка». После очередного триумфа именитые гости отбыли в Фергану. А потом случилось нечто небывалое: вероятно, подобное «красочное пиршество» возможно только в восточных странах, и то не во всех.

Композиторов, исполнителей и одного историка повезли в город знаменитых шелков — Маргилан. Издали они слышали торжественные звуки карнаев (узбекских труб), вскоре на горизонте нарисовалась и сама процессия: мужчины и женщины двигались к машинам — да не обычной походкой, а в ритме танца. Причём пели и плясали не только артисты в национальных костюмах, но и всё остальное население — дети, ветераны с орденами, девушки и парни, и их родители... Валерий Гаврилин и его спутники вышли из машин и были немедленно вовлечены в общую песню-танец. Одновременно им подносили хлеб-соль, произносили какие-то приветственные хвалебные речи. А неподалёку уже ждал другой кортеж во главе со вторым секретарём Наманганского обкома партии. Он решил показать гостям, где из слияния Нарына и Карадарьи образуется Сырдарья.

Так, театрально и торжественно, прибыли наконец в следующий пункт назначения — город Наманган. «На улицах кругом лотки с товарами. Женщины и девушки — все в национальных одеждах: укороченные штаны и белые большие платки на голове, которыми они прикрывают подбородок и рот. Едем за город, в Дом-музей боевой славы Турукурганского района. Здание напоминает собой трёхкупольную мечеть, только без минарета. Но то, что мы увидели перед зданием, нас

поразило <...> Здесь высажено 770 кустов роз — по числу погибших в войну жителей этого района, сюда приходят неутешные матери, жёны, сёстры, братья, дети, внуки и ухаживают за этими кустами, как за могилами, которые далеко отсюда, в чужих краях. Как только выясняется новое имя, так высаживается новый куст роз. Вот истинная память о тех, кто погиб!

После этого нас повезли в колхоз, чтобы мы могли не только посмотреть, как убирают хлопок, но и попробовать самим кое-что собрать. Нам выдали большие белые передники из суровой ткани. Оказалось, что мы работаем очень медленно и не очень чисто. Сфотографировали нас и с колхозниками-хлопкоробами, среди них был даже Герой Социалистического Труда» [Там же, 231–232].

А потом ещё один концерт во Дворце культуры и снова — Ташкент. Здесь бы Гаврилину можно было отдохнуть, но композитор Ю. М. Александров, влюбившийся в «Вечерок», решил, что его обязательно должны узнать и в столице. Валерию Александровичу предложили принять участие в консерваторском концерте, и в итоге его вокальный цикл стал гвоздём программы. В общем, Узбекистан, ожидавший Шаинского, который не смог приехать, познакомился с творчеством Гаврилина и был совершенно очарован.

Всё сложилось как нельзя лучше: и музыканты (певица Татьяна Новикова с концертмейстером Ириной Головнёвой) прибыли как раз вовремя, и авторское исполнение песен произвело фурор, и настроение у Гаврилиных было прекрасным. В Ленинград они возвратились нагруженные подарками — дынями, фруктами, разнообразной посудой.

А в столице ждал очередной сюрприз: в октябре 1980 года Валерию Гаврилину, заслуженному деятелю искусств РСФСР (1979), была присуждена премия Ленинского комсомола за вокально-симфоническую

поэму «Военные письма», вокально-симфонический цикл «Земля» и балладу «Два брата».

Одно знаменательное событие следовало за другим. Ни дома, ни в деревенской избе семейству задержаться не удалось: уже маячило на горизонте новое путешествие, и в конце ноября Валерий Александрович с женой уехал в Ригу на свой авторский концерт. Мероприятие проходило в филармонии: Сергей Яковенко исполнял «Вторую немецкую тетрадь», а Нора Новик и Раффи Хараджанян играли «Зарисовки».

Автор снова не находил себе места: вдруг сегодня будет провал? Всё-таки публика иная, не ленинградская. Но и в Риге Гаврилина ожидал полный триумф. А по возвращении домой его подстерегали мелкие бытовые проблемы и, как всегда, неприятности со здоровьем. В конце года у Гаврилина вдруг до того разболелись уши, что он не мог работать. И даже до «скорой» нельзя было дозвониться: телефона в квартире на Пестеля по-прежнему не было.

Весной 1981-го, после тяжёлых похорон (19 февраля умер близкий друг Гаврилина — музыковед Н. Л. Котикова) и поездки в Вологду, где Валерий Александрович председательствовал на конкурсе композиторов-любителей, решено было отправиться в Москву. Официальная причина — концерт З. А. Долухановой (она исполняла, среди прочего, и «Вечерок» — кстати, в двухсотый юбилейный раз). Но истинный повод был иным. Дело в том, что, отчаявшись поправить здоровье при помощи традиционной медицины, Гаврилины решились обратиться к экстрасенсу, которого им «просватал» Владимир Хвостин.

Экстрасенса звали Марианной. Она назначила композитору 10 сеансов, из чего следовало, что какое-то время ему нужно пожить в Москве. Наталия Евгеньевна, разумеется, тоже переехала в столицу. Каждый день

они ездили на лечение за тридевять земель. В итоге (может быть, вследствие внушения или самовнушения) головокружения отчасти прошли, но полностью слух не вернулся, да и шум в ушах по-прежнему раздражал.

Так несолоно хлебавши возвратились Гаврилины в свой деревянный домик. 4 апреля во дворе у них ещё было снежно, и изба тоже порядком отсырела. Композитор переживал за своё пианино и не притрагивался к нему, чтобы не прийти в ужас от расстроенного больного звучания.

Следующие большие гастроли состоялись только через год. В своём дневнике от 5 мая 1982 года Наталия Евгеньевна записала: «Завтра улетаем в Ростов-на-Дону. Там проходит 18-я Донская музыкальная весна, будет несколько концертов. А оттуда 10-го — в Полтаву, по приглашению Полтавской филармонии. Это организовали Раффи Хараджанян и Нора Новик, приедем в Ленинград только 18-го. Наверное, устанем и не захотим больше «гастролировать» [21, 245].

Есть и ещё одна заметка, от 7 мая: «Концерты в городе Новошахтинске. В 12 часов — на шахте Соколовская в Соколове, где шли ожесточённые бои в Великую Отечественную войну. Концерт шёл в здании управления шахты. <... > Вечером второй концерт — в Доме культуры шахты им. В. И. Ленина. Зал на 700 человек полон. Концерт прошёл с большим успехом. На память осталось фото, где Валерий в кругу шахтёров. Подарили ему каску с надписью: «*18 Донская музыкальная весна*» и книги — М. Твена и Т. Уайлдера» [Там же, 245].

В Ростове Гаврилиным предстояло погрузиться в самолёт, чтобы приземлиться в Харькове и потом, уже на машине, приехать в Полтаву. Устроитель концертов посчитал, что гарантии успеха нет, а потому первые встречи с музыкой Валерия Александровича целесообразно проводить не на больших площадках, а в

музыкальных школах. Волнение напрасное, но зато у детей появилась возможность не только услышать знаменитые сочинения, но и познакомиться с их создателем. Разумеется, все четыре музыкальные школы аплодировали стоя.

Пережив несколько мероприятий — и трудоёмких и волнительных, — Гаврилины решили наконец прийти в себя, отдохнуть, познакомиться с городом. Валерия Александровича интересовали жизнь Полтавы, её культура и многочисленные достопримечательности, в частности знаменитый историко-культурный заповедник «Поле Полтавской битвы» с его музеем и комплексом памятников. А ещё, конечно, близлежащая гоголевская Диканька. «Памятник Гоголю, дубовая роща, «кочубеевские дубы» — огромные: чтобы их обхватить, пришлось всем шестерым взяться за руки. По преданию, если прижмёшься плотно спиной к дубу, то пройдут все болезни. Валерий, конечно, прижимался к дубу дольше всех, чтобы все хвори от него ушли. На память взяли несколько кусочков коры. Они до сих пор хранятся у нас дома» [Там же, 248].

Следующий концерт в Полтаве был более «взрослым»: композитору и его музыкантам предоставили зал в Педагогическом институте. После того как отзвучала музыка, слушатели — а их было человек 700 — стали задавать композитору вопросы. На сцену посыпалась бесконечная череда записок. Валерий Александрович боялся, что, отвечая на них, сорвёт лекции. Но ректор не возражал: ради такого случая — можно.

В числе вопросов были и весьма ёмкие, например — как следует понимать музыку? Валерий Александрович дал исчерпывающий ответ, его стоило бы напечатать в учебниках. Он сказал: «В музыке существуют две крайние тенденции. Одна — опёртая на математику, на математический расчёт, другая — которая создаётся

сердцем и душою. Так вот, ту, которая опирается чрезмерно на математику, следует понимать головой, а ту, которая опирается на душевную основу, — душой и сердцем. Другое дело — кому какая музыка нравится» [Тамже].

Диалог композитора со зрительным залом мог бы длиться бесконечно. Финальную точку поставил ректор Института им. Короленко, Иван Александрович Зузюм: «Цэ музыка дужэ сэрдэчна, так драматычна, гэроична, лирична, душевна, що хочэтця сказаты, що Гаврилин стоить двома ногами над хмарами, як Бог. Вин виддав свою душу, своё сэрдцэ, що цэ пэрэдаётця нам. Мы кохаем ридну маты та батька, як малэнькэ дитя. И Валерий Гаврилин дужэ прони́кся своими пачутями и переживаниями — ты нам и маты и батько. Дякуем тебэ, шо ты такой»^[192] [21, 249].

Потом Гаврилины узнали, что ректор очень любит петь, поэтому создал в институте хор из преподавателей и студентов. В общем, посещение украинского вуза оставило самые приятные впечатления.

Тем временем намечался следующий концерт — на сей раз в музыкальном училище (филармонического зала в городе не было). Там композитору предстоял ещё один оглушительный успех.

Вернувшись в Ленинград, Наталия Евгеньевна написала Т. Д. Томашевской: «После наших полтавских гастролей у Валерия появились серьёзные намерения насчёт «турне» по Вологодчине. Как Вы считаете, какое время самое лучшее? Мы склоняемся к маю месяцу. Валерий хотел бы не ограничиться только одной Вологдой» [Там же, 252]. Но планы эти не осуществились.

Летом снова вернулись в свой родной и любимый домик в Строганове. Гаврилин взял в руки садовые инструменты: хозяйство нуждалось в очередной переделке. К пианино же почти не подходил, больше

времени проводил за верстаком в сарае. Основной причиной было то, что музыкальный инструмент на даче чувствовал себя плохо и, соответственно, утратил прежнее благозвучие. На семейном совете постановили, что от него нужно отказаться. Привезли фортепиано, взятое напрокат, но оно не устраивало тяжестью клавиш. Поэтому так любимые Андреем и Наталией Евгеньевной домашние концерты проходили в то лето очень редко.

По вечерам традиционно устраивались велосипедные и пешие прогулки. А потом Валерий Александрович подолгу сидел на скамеечке возле дома, любовался деревенскими закатами, вынашивал свои композиторские думы. Ночью, как правило, не спал — мучился бессонницей, потому и вставал поздно.

В тот год он поставил себе чёткую задачу — завершить всё начатое. Для этого старался укрепить здоровье, избегал ненужной работы (отказался, например, от написания музыки к документальному фильму о Ленине, несмотря на высокий гонорар, который обещали за эту работу). Верный его спутник, Наталия Евгеньевна, во всем его поддерживала. Её постоянное мнение: как-нибудь проживём, а Гаврилин должен делать только то, что может сделать он один, и никто больше.

В августе Гаврилины и Бутовские решили вчетвером поехать в Вологду^[193]. Все хлопоты взяла на себя Татьяна Дмитриевна: позаботилась о том, чтобы ленинградцам достались места в гостинице, встретила их, накормила обедом. Сначала прибыли в Кубенское и побывали в Народном музее. Его на общественных началах организовала замечательная учительница Валентина Мартиновна Лукина, она же собрала материалы о многих своих земляках. Была в музее и экспозиция, посвящённая Гаврилину, созданная при содействии Татьяны Дмитриевны. Директор Валентина

Мартиновна проводила в своём музее экскурсии, увлечённо рассказывала о жизни и творчестве ленинградского автора.

Гаврилины гуляли по Кубенскому, по деревне Скрябине (там у Томашевской и её супруга Николая Дмитриевича Петушкова был дом). Ездили и в Кадников, где когда-то директорствовала в детском доме мама Гаврилина. А в Вологде, пока Бутовские вдохновенно фотографировали местные достопримечательности, Гаврилины, конечно, пошли в тот детский дом, где когда-то жил Валерий Александрович.

Нужно сказать, что каждая встреча с прошлым вызывала у него противоречивые чувства — гнетущие, тяжёлые и в то же время самые светлые. Взволнованно, сумбурно рассказывал он в очередной раз Наталии Евгеньевне о том, что происходило в этом здании, как были расположены комнаты, где стояло любимое его пианино... Директор показала журнал, в котором в 1980 году оставили подписи бывшие детдомовцы. Многие фамилии Гаврилин узнал и сам, конечно, тоже расписался.

17 августа отмечали в Вологде 43-летие Валерия Александровича, ходили по этому случаю в ресторан. А после разъехались в разные города: Бутовские — в Ленинград, Гаврилины — в Череповец к сестре Гале и на могилу Клавдии Михайловны.

Вернувшись, снова отбыли на свой «остров». Жизнь поплыла по-старому: сад, прогулки, вечерние посиделки... Как гром среди ясного неба оглушила Гаврилиных новая страшная весть: 28 августа скоропостижно скончался близкий друг семьи, пианист Владимир Хвостин. Ему было всего 45. В последнем телефонном разговоре он сказал, что много происходит в мире разных чудес, а он скоро приедет — и всё расскажет. Но что-то случилось: были гастроли в

Иркутске, концерты под Москвой, а потом быстротечная болезнь — и не смогли спасти.

Гаврилин не хотел в это верить, ходил из угла в угол, сразу напомнило о себе больное сердце. Но нашёл всё-таки силы, стали собираться в Москву на похороны. Приезжали туда и во второй раз (в октябре) — захоронить урну с прахом. В дневнике Наталия Евгеньевна записала: «До сих пор не могу представить себе, что он больше не придёт, что восторженно не скажет: «Как я люблю яблочное варенье!», не услышу этих ликующих интонаций в его голосе. Зара Александровна сказала: «Я так рада, что бросила петь. После Володи, такого друга, я никогда ни с кем не смогла бы петь» [Там же, 264-265].

После смерти Хвостина Гаврилины уехали на Кавказ. Билеты до Адлера, а оттуда — в Новый Афон. Жили на горе, в просторной комнате. Утром ходили на море, жару проводили под крышей, а вечером подолгу гуляли вдоль побережья.

Но здоровье эта поездка не улучшила. И в письме к Томашевской жена Валерия Александровича сообщает: «...были сильные перепады в погоде, и у Валерия перебои в сердце, тяжёлая голова. Сказал, что Кавказ ему не подходит, и всё время повторяет: «А я в Россию, домой хочу!» [Там же, 261].

Вероятно, по причине постоянного нездоровья не смолкали в семье Гаврилиных разговоры о невыполненных планах. Обычно такие беседы затевал Валерий Александрович: «Я знаю, что меня губит, — планы. Я в них, как в тисках. <...> Пусть история меня осудит, но я уж не буду выполнять всё, что было задумано <...> Я посчитал: если мне оркестровать все песни, которые у меня написаны и должны быть использованы, мне нужно семь месяцев. А когда же я буду заниматься основным делом?» [21, 261-262].

Наталия Евгеньевна, конечно, успокаивала, говорила, что надо записывать те произведения, которые уже сочинены, а не те, которые следуют по плану. Но утешения, видимо, не всегда действовали, и во время ежедневных прогулок до Марсова поля и далее — по Неве, вдоль Летнего сада, разговоры возобновлялись: «Я как собака, которая ищет след, — вынюхиваю, вынюхиваю, куда пойти: и в одну сторону, и в другую, пока не нападу на след. И как это мучительно! Вот говорят: я талантливый! А я тебе истинную правду говорю: я себя таким не считаю. Если даётся всё с такими мучениями — это же пытка!» [Там же, 266].

Однако, хотя сам автор «Военных писем» и относился к себе критически, многие думали совсем иначе: музыка Гаврилина была широко известна, её создателя давно узнавали на улицах. Как-то раз, ровно посреди разговора о собственной бездарности подошли к Валерию Александровичу двое молодых людей, поздоровались и спросили: «Композитор Валерий Гаврилин — это Вы?» Ответ был утвердительным. Тогда незнакомцы представились. Были они студентами Мухинского училища, и один из них, Андрей Ратников, писал стихи.

Вскоре он принёс свои поэтические творения Гаврилину, тому они понравились — завязалась переписка. Валерий Александрович всегда высказывал свои конструктивные замечания, но настаивал на том, что Ратникову стоит продолжать сочинять.

После училища молодой поэт и художник стал работать реставратором в храме Николая Чудотворца в Николо-Бережках^[194]. Как-то А. А. Белинский, отдыхавший в тех краях, привёз от него Гаврилину подарок — картину с изображением зимнего леса и банку варенья. В то время Ратников уже стал в Николо-Бережках батюшкой. Позже, в 1998 году, он передал через Белинского ещё один пейзаж — на сей раз

осенний. Прошло много лет, но ни Гаврилина, ни его музыку художник не забывал.

И после смерти Валерия Александровича Ратников продолжал переписку с Наталией Евгеньевной: они стали обмениваться открытками, вдова дарила Ратникову вновь изданные книги о композиторе. Он тоже стал заниматься пропагандой его сочинений, в частности выступал на конференциях в музее Островского в Щелыкове с докладами о музыке Гаврилина к спектаклям по пьесам Островского.

Эта трогательная история была ярким доказательством народной любви к Гаврилину. Впрочем, поскольку самому композитору тщеславие было чуждо, этой любви он порой просто не замечал. Кстати, скромностью Валерия Александровича некоторые умело пользовались, позволяя себе различные «выверты» в его адрес.

Вот, например, один из них. В декабре 1982-го Гаврилин болел, большую часть времени проводил дома. В этот период в Москве режиссёр Юрий Борисов, вопреки воле композитора, скомпоновал из его сочинений спектакль в двух отделениях. Была использована музыка «Военных писем», «Вечерка», «Второй немецкой тетради», некоторых песен. Не связанные между собой опусы увязали в единый сюжет, присочинили слова и создали на этой основе якобы связную театральную историю. Премьера прошла в Камерном музыкальном театре, и многим идея даже понравилась. Но это ничего не меняло: к замыслам автора отнеслись пренебрежительно, исковеркали саму суть драматургии его сочинений.

Гаврилин никому никаких претензий не предъявлял и только в домашнем разговоре с Наталией Евгеньевной отметил с горечью: «Я всю жизнь готовлюсь к вступлению на сцену музыкального театра. И вот оно произошло не по моей воле и не так, как бы хотелось. С

меня, как с Царевны-лягушки, содрали кожу» [Там же, 269]^[195].

И ещё о пренебрежительном отношении (из дневника Н. Е. Гаврилиной от 10 января 1983 года): «В воскресенье вторично прозвучала по нашему радио передача «Встреча с Валерием Гаврилиным», но ей предшествовали очень неприятные события. В передаче было много недостатков, и Валерий попросил редактора М. Кадлец снять её с вещания. А она, вместо того чтобы прислушаться к замечаниям, напала, наговорила кучу дерзостей, обвинила Валерия во лжи. Многого стоил ему этот разговор. <... > Во всей этой истории печально то, что такое недобросовестное отношение к работе других людей каждый раз совершенно выбивает из колеи Валерия. Не говоря уже о том, что слушателю всё преподносится совсем не в лучшем виде» [Там же].

Весной 1983 года в семье Гаврилиных произошли важные события. Сына в начале апреля отправили на армейские сборы в Карелию, в Медвежьегорск, а его жена, Ирина, ждала ребёнка и со дня на день должна была родить.

Вот одно из писем Валерия Александровича сыну в армию:

«Дорогой Андрюша! Очень рады твоему письму. Молодец, что не теряешь чувство юмора — великое дело. Если очень трудно — терпи спокойно, это хорошая школа, в жизни пригодится. Как говорил папа Петруше Гринёву, «начальников своих слушайся, на службу не напрашивайся, от службы не отговаривайся». А время пройдёт незаметно. <...> На днях поедem с мамой в Строганове посмотреть, что и как надо приготовить для малыша и мамы.

Я много работаю, устал (весна!). Минин вовсю репетирует, звонит каждый вечер. Премьеру оратории о войне, которую сейчас пишу, предлагают сделать в Чехословакии в октябре 1984 г. — значит, должен

кончить в октябре 1983 г. (речь идёт о «Пастухе и пастушке». — Н. Г). <...> Концерты мои с Бадхеном полетели. Вчера были на юбилее оркестра Мравинского^[196]. Всё длилось с 18:30 до 24 часов, страшно казённо и скучно, за малым исключением (выступление Сергеева и Дудинской). Очень хороши были телеграммы Свиридова, Рихтера, Козловского, Андроникова. <...> Но на сцене всё время стояли в почётном карауле курсанты, которые сменяли друг друга похоронным церемониальным маршем, и всё время не покидало ощущение, что присутствуешь на панихиде» [Там же, 274-275].

Итак, Гаврилины готовились к появлению на свет нового члена семьи. Долгожданная внучка родилась 14 апреля 1983 года. «Рано-рано утром, в 5 часов, мы отправились с Ирой, моей невесткой, в роддом (Андрей был ещё в это время на армейских сборах). От Валерия получила «втык», почему его не разбудила. Целый день до трёх часов звонила — и ничего ещё не было известно, а когда я, не выдержав, снова побежала в роддом, то Валерий в 5 часов по телефону узнал о рождении внучки раньше меня. Ира писала нам письма, а мы — ей» [21, 275].

И вот Валерий Александрович Гаврилин, молодой дедушка, пишет Ирине в роддом: «Дорогая девочка! Поздравляю, поздравляю и благодарю. Ждём. Как нам называть внучку, если не секрет? Надеюсь, что домой она приедет уже красивенькая. Женских разговоров разных в палате слушай поменьше, сохраняй хорошее настроение. Скучаем. Обнимаю крепко. Дед Валерий» [Там же].

Андрей Валерьевич Гаврилин не смог встретить жену и дочку из роддома. Со сборов он приехал, когда Насте исполнилось 2, 5 месяца. Регистровали Анастасию в день рождения её отца, 4 мая. Бабушки по такому случаю, конечно, выпили, в отличие от деда

Валерия, который оставался на страже порядка. Но долго нянчиться с внучкой Гаврилины, к сожалению, не могли: уже были запланированы новые грандиозные гастроли.

В День Победы они вместе с певцом В. Ромашиным и пианистом А. Каганом поехали в Ригу, где их ждали (выучив новые «Зарисовки») Н. Новик и Р. Хараджанян. Все рижские концерты проходили с большим успехом, но в перерыве между ними и беседой с корреспондентом из молодёжной газеты Гаврилин лежал в номере и мучился сердечными болями. Настроение его несколько улучшилось после концерта в Клубе полиграфистов, поскольку там произошло настоящее чудо.

Сначала к сцене подошла женщина и подарила композитору чашку с блюдцем. (К тому времени выступления уже закончились и Гаврилин общался со зрителями в свободной форме.) А потом другая дама, пожилая и седовласая, встала со своего места и сказала Валерию Александровичу, что у него в «Ямской» слышна латгальская народная песня и что всем слушателям это было очень приятно. Она предложила познакомиться с другой, самой красивой, на её взгляд, латгальской мелодией в надежде, что композитор её запомнит и использует где-нибудь в своей музыке.

Женщина запела, спустя некоторое время к ней присоединился мужчина, потом ещё одна женщина, потом ещё... В итоге — пел весь зал. Это и было то самое единение людей на концерте, о котором мечтал Гаврилин, о котором неоднократно высказывался как о главной цели своего творчества: «Отличить настоящее от подделки просто: перестаёшь чувствовать себя чужим, знаешь, что сосед справа чувствует то же, что и ты... Такую музыку мне хотелось бы писать» [19, 149].

Такую музыку он и писал.

Люди продолжали петь, они очень старались, хотели, чтобы композитор запомнил и полюбил их

песню. А он вместе с музыкантами стоял на сцене, и на глазах у всех были слёзы.

Потом прошли и другие концерты — в Вентспилсе, Даугавпилсе^[197], Резекне. Каждому предшествовала газетная заметка Раффи Хараджаняна, блистательно владеющего не только роялем, но и пером. Его анонсы, конечно, тоже способствовали привлечению публики.

В свой свободный день Гаврилины, как давно хотели, посетили салон Изольды Бебре — художницы, чьи работы им очень понравились ещё во время прошлого прибалтийского путешествия. От неё они получили несколько акварельных подарков. Были в гостях у Н. Новик в её волшебном доме с огромным садом, расположенном близ озера.

Нора жила в этом доме со своими родителями и тётей после расставания с Р. Хараджаняном. Несмотря на то, что вся жизнь переменилась (у её бывшего мужа была теперь новая спутница), Нора решила сохранить их фортепианный дуэт и продолжать работать — и это, конечно, было подвигом с её стороны. А каменный особняк, в который она переселилась, и правда был чудесным. Побывав там, Гаврилин понял, что именно такой дом ему нужен для жизни и нормальной работы.

В общем, гастроли со всех сторон получились удачными. А по завершении концертов вышли в местной печати две статьи. «Вот, нужно было съездить в Ригу, чтобы такое о себе прочитать, — отметил Валерий Александрович. — У нас в Ленинграде никто бы так не написал, потому что у нас даже так и писать не умеют» [21, 284].

По возвращении домой на Гаврилина снова навалились хандра и усталость. К тому же вернулись проблемы с ухом: он плохо слышал, а бесконечно лечиться надоело. Сыну в армию он пишет такое письмо: «Дорогой Андрюша! Вот и последний месяц твоей службы наступил. Это прекрасно, потому что и мы тебя

заждались. <...> Анастасию (это значит «Воскресение») видел мало, т. к. у них там большие строгости и сложное расписание. Но, конечно, у неё масса необыкновенных качеств: например, держит голову. <...> Гастроли прошли очень хорошо, очень серьёзно. После этого Ленинград показался скучным, равнодушным и заметнее стало хамство и пьянство. Познакомились с замечательной рижской художницей Изольдой Бебре <...> делает она свои картины из всего: осколки бутылок, ботинки, чулки, гвозди, ножи, детские игрушки, пробки <...> по-моему, — это потрясающий реализм. Потому что чувства всё это вызывает настоящие — и юмор, и трагедия, и лирика.

Приходила к нам Ира, пили чай. <...> Она очень похорошела, совсем красавица — но уже не девочка, а женщина. Так что берегись. Обнимаю тебя крепко и люблю. Очень ждём. Папа. 27. V. 83. Л-д» [21, 285].

И опять наметились гастроли^[198], а до них — поездка в Москву (как раз тогда в столице с грандиозным успехом исполнялось 9 номеров из «Перезвонов». Но об этом позже).

Из Москвы композитор возвратился в ещё более подавленном настроении. И причина вполне ясна: в столице у Гаврилина были почитатели, друзья и единомышленники, его всюду встречали восторженно. А в Ленинграде — полное одиночество. Конечно, всегда находилась рядом преданная Наталия Евгеньевна, но музыкальному миру Гаврилин был словно не нужен: казалось, исчезни он — ничего не изменится.

И работал в своей квартире, как в изоляции. Георгий Васильевич Свиридов в письмах утешал, призывал к общительности: «Кажется мне, что Вы повторяете мою ошибку и живёте — одиночеством. Это очень плохо, оттого что очень трудно так жить! <...> Одному не потянуть, не выжить! Надо искать общения! Не со всеми людьми раскрываешься до дна души, это так, но

максималистом быть нельзя. Надо искать общения с людьми по признаку хотя бы *общих благородных интересов*, пусть во многом ином они Вам и не пара» [21, 288].

Несколько улучшилась ситуация с концертами: Союз композиторов дал возможность проводить авторские. Но в остальном затворничество не прекращалось — ведь с ленинградскими музыкантами, за редким исключением, у Гаврилина не находилось ничего общего.

Усугублению и без того тяжёлой хандры способствовал разговор на даче у С. Э. Таировой. «Всё было прекрасно: и прогулка в лес, и осмотр дачи, и обед, — рассказывает Наталия Евгеньевна. — И надо же было Юрию Михайловичу, её мужу, произнести тост о Валерии, о том, как он любит его музыку, особенно «Военные письма», и что надо писать больше. Мол, в наше время, когда всё ползёт на эстраду, нужно больше музыки настоящей.

Светлана сразу всё почувствовала и сказала: «Он не мало пишет, а исполняется мало». А Валерию пришлось объяснять свою позицию. Объяснял он её, как всегда, тем, что не имеет права выпускать на эстраду что попало — лишь бы больше и чаще звучало. Но этот разговор и объяснение очень надолго выбили его из колеи. Было очень тяжёлое моральное состояние. И вывод: «Чтобы я ещё пошёл в какие-нибудь гости?!» Страшно болезненно всегда воспринимает эти разговоры. Считает, что это значит лезть в душу» [Там же, 288–289].

В те же дни Гаврилина доставали звонками из обкома комсомола — выясняли, пишет ли он балет «Василий Тёркин». Звонил и балетмейстер Аскольд Макаров. Предварительная договорённость с Белинским о создании телебалета действительно имелась, но теперь вдруг заговорили не о Белинском и Васильеве, а об ансамбле Игоря Моисеева. Разговоры и домыслы о

сочинении, которое ещё только затевалось, бесконечно множились. От этого Гаврилин ещё больше погрузился в состояние уныния: обсуждать свои планы и делать из этого шоу он не мог. Ещё острее стали мысли об одиночестве: «Говорят, Глинке было тяжело. Но рядом с ним был Варламов, другие композиторы — его единомышленники <...>» [Там же, 189].

Кроме того, снова всплыла старая проблема: соседка снизу постучала в дверь и сообщила, что музыка ей мешает. А поскольку композитор никогда не сочинял «при свидетелях», вся работа остановилась. Наняли портниху, она сшила ватное стёганое одеяло по контуру рояля (и даже выстегала скрипичный ключ в центре), ножки инструмента были помещены в резиновые наконечники. Но соседка всё равно продолжала интенсивно барабанить по трубе. Ехать работать в Строганове Гаврилин не мог: состояние здоровья не позволяло справляться с тяжёлым дачным бытом. Опять встал вопрос о смене квартиры. Но куда и как переселяться?

Первый авторский концерт в родной Вологде всё-таки прошёл, причём с большим успехом. Помимо этого состоялись выступления в Ярославле, а позже — в Вильнюсе (в рамках выездного пленума Союза композиторов РСФСР). В Ярославле местные работники филармонии издевались как могли — то машину вовремя не пришлют, то дверь перед носом закроют. А в одном из депо, когда Раффи и Нора после исполнения никак не могли отмыть грязь с пальцев, организатор концерта объяснила доходчиво и кратко: «У нас на пианино играют слесаря, а у них знаете какие грязные руки (!)» [Там же, 292].

В Ригу, где Эдуард Чудаков (певец Рижской филармонии) исполнял «Немецкие тетради», Гаврилин поехать уже не смог. Билеты были куплены, и Валерий Александрович с супругой прибыли на вокзал, но вдруг

началось страшное головокружение, перебои с сердцем: решили срочно вернуться домой. А через 10 дней после этого случая, когда Гаврилин поехал на столетие музыкального училища, у него начался приступ. Наталии Евгеньевне сообщили об этом по телефону. Она приехала, когда Гаврилина на носилках несли в «скорую».

Предварительным диагнозом был инфаркт. Позже он не подтвердился, но состояние оставляло желать лучшего. 27 декабря Валерий Александрович отправил домой письмо: «Дорогая Наташенька! Я очень нервничаю и из-за тебя — как много мучений свалилось на тебя, и из-за себя — полная неизвестность. Береги себя по возможности. Мне ничего не надо. Карантин здесь на месяц, т. е. до конца января. Упрямство здешних врачей понять не могу. Собираются лечить, а лекарства забывают: вчера не дали два раза никошпан, сегодня — тоже, адельфан вчера выпросил. Пиши мне, как твои дела, как Ольга Яковлевна. Тут все говорят, что при трофической язве нужно как можно меньше сладкого. Привет ей и всем нашим. Целую тебя, люблю и страшно тоскую. Береги себя. В. Г. 27. XII. 83 г.» [Там же, 296].

Перед Новым годом Гаврилина отпустили домой. Он почти не ходил из-за головокружений и тяжести в голове. Началось долгое лечение, хотя никто из врачей толком не понимал, что нужно делать. Один не мог сообразить, ставить ли иголки (а вдруг это ещё сильнее навредит!), другой влил в ухо воду и тем самым вызвал ещё большее головокружение. Потом сформулировали диагноз: повреждение лабиринта уха. С этим расстройством композитор жил все оставшиеся годы и признавался супруге, что, когда ходит, всегда думает прежде всего о том, как пройти прямо.

А праздник отмечали вместе с маленькой Настей. Ровно в 12 ночи внучка проснулась и, как взрослый

человек, до трёх часов не спала — встречала новый,
1984 год.

Очерк 18

«ДАЛЕКО ОКРЕСТ НЁССЯ КОЛОКОЛЬНЫЙ ЗВОН...»

Деревянный дом в Строганове, скрип половиц и долгие вечера. Медленно гаснет закатное зарево. В такой вот вечер несколько десятков лет назад прибежал бы он к крёстной, притулился в укромном запечном уголке ради сказок, песен и ласковой сокровенной беседы. И разлилось бы тёплым светом в душе первое предчувствие будущей музыки — вечерней ли, с лёгким плачущим колоколом, воскресной ли праздничной, с пожеланиями и прибаутками, разбойничьей ли, привольной да разухабистой.

Свои «Перезвоны» Гаврилин, видимо, знал всегда. Ему лишь нужно было расслышать их, достать из богатейших тайников детской памяти, а потом отшлифовать, облечь множество мыслей в определённую интонационную форму и зафиксировать на нотных строчках, донести до слушателя.

В том, вероятно, и состоит истинное предназначение художника: не утонуть в мелкотемье, а отважиться на собственное высокое слово, на постановку и решение вопросов извечных, общезначимых. Но грандиозные полотна, как известно, в одночасье не пишутся. Так, свою главную картину «Явление Христа народу» А. Иванов создавал на протяжении двадцати лет, над монументальным романом-эпопеей «Тихий Дон» М. Шолохов работал в общей сложности 15 лет. Семь лет, по словам самого Гаврилина, он вынашивал свою Симфонию-действие по прочтении Шукшина.

Эта грандиозная фреска о жизни народа, о столкновении добра и зла, правды и кривды в

человеческой душе — беспокойной, мятущейся, грешной — «от первой до 392 последней ноты, как говорил Г. В. Свиридов, напоена русским мелосом, чистота её стиля поразительна. Органическое, сыновнее чувство Родины — драгоценное свойство этой музыки — её сердцевина. Из песен и хоров Гаврилина встаёт вольная перезвонная Русь. Но это совсем не любование экзотикой и архаикой, не музыкальное «штукарство» на раритетах древнего искусства. Это — подлинно, это написано кровью сердца. Живая современная музыка глубоко народного склада и — самое главное — современного мироощущения, рождённого здесь, на наших просторах» [45, 10].

А начиналось все так. Михаил Александрович Ульянов предложил Гаврилину написать музыку к спектаклю «Степан Разин» по знаменитому трагическому роману Шукшина «Я пришёл дать вам волю». Композитор сознавал всю значимость и ответственность предстоящей работы, поэтому согласился не сразу. Но в итоге воспринял это как знак судьбы, как долгожданную встречу с творчеством глубоко почитаемого автора. Обсудили с Ульяновым план действий: решили ввести в спектакль скоморохов, которые бы комментировали всё происходящее на сцене.

Гаврилин приступил к работе в марте 1978-го, и уже к лету музыка была написана. Начались репетиции с Ульяновым — режиссёром и исполнителем главной роли. Валерий Александрович был от него в полном восторге: «Что за человек! Каждый день приезжает за мной на машине и везёт меня в театр! Я ему говорю по телефону, что я сам пешком дойду: ведь ему приходится такие круги делать <... > А он: «Что вы, Валерий Александрович! Я за вами заеду». Я всё время чувствую его заботу обо мне» [21, 207].

Премьера состоялась 21 января 1979 года в Государственном академическом театре им. Евг. Вахтангова (постановка М. Ульянова и Г. Черняховского). С тех пор началась длительная дружба с Михаилом Ульяновым. После второго показа (9 февраля) он вёл банкет и каждому участнику спектакля выражал свою благодарность. О Гаврилине сказал: «В третьих строках я предлагаю тост за человека, который так ядрёно, так терпко чувствует Россию, русское...» [Там же, 211].

Существует совместное фото Гаврилина и Ульянова, на нём рукой последнего написано: «Дорогому Валерию Александровичу — удивительному композитору, так глубоко чувствующему русскую душу, душевному человеку — на добрую, долгую память о славных Разинских днях. Сарынь на кичку! С любовью и дружбою М. Ульянов. Июль 1979 г.» [Там же].

Приезжая в Москву, Гаврилин всегда заходил к Ульянову в гости, а тот высылал в Ленинград открытки и подарки, однажды прислал сборник «Песни русского народа, собранные в Архангельской и Олонецкой губерниях в 1886 году» с надписью: «Великому композитору — Валерию Гаврилину с вечной любовью и восхищением. Ваш М. Ульянов. Октябрь, 1996 год» [Там же, 212]. Михаил Александрович мечтал о дальнейшем сотрудничестве с Гаврилиным, но ему, увы, не суждено было сложиться.

Спектакль «Степан Разин» шёл нечасто (власти были недовольны), что, конечно, огорчало и режиссёра, и композитора, поскольку зрителям этот трагический сказ по роману Шукшина очень нравился. На премьере Гаврилин не был из-за болезни, ездила Наталия Евгеньевна: «Впечатление очень сильное: сердце сжимается от боли за человека; в конце спектакля, когда мальчишка поёт «Схороните меня, братцы-разбойнички...», — комок в горле. Так беспокойно весь спектакль: мечешься, мучишься вместе со Степаном —

Ульяновым. Особенно сильны сцены «Чёрная река», смерть Стыря, разговор с Матвеем над разбитыми иконами и финал. <...> Интересно, необычно, сильно решена вся музыкальная часть <...> Нет в обычном представлении «музыки» — оркестра, звучащего в записи. Все скоморохи **сами поют** и **сами играют**, кто на кандалах, кто на бубне, барабане, дудочке, брусках, а кто и просто выбивает ритм руками на полу авансцены. Это скоморошье действо цементирует весь спектакль. И Валерий здесь в качестве театрального яркого композитора заявил о себе во всю мощь. Так, сцена у гроба Стыря почти вся была решена, сочинена им» [Тамже, 210].

А вот что рассказывал Михаил Ульянов: «Я пришёл дать вам волю». Что же должно звучать в музыке при такой-то задаче? В первоначальном замысле естественно должна звучать русская мелодия. Но какая и как её выразить? Чудились скоморохи, которые бы взяли на себя миссию многолюдного восстания... Многолюдие!! Скоморохи! <...> Это совпадало с видением будущего спектакля — жёсткого, раздольного и песенного. Но какие они, скоморохи? <...> И когда мы получили согласие В. А. Гаврилина, мы несколько успокоились. И совсем уж были убеждены, что тема скоморошества была выбрана правильно, когда Валерий Александрович предложил такую ядрёную и в то же время такую задиристую и горькую музыку, что сразу стало ясно — мы нашли музыкальную тему спектакля. <...> Откуда-то из глубин народного песнопения, откуда-то из ключевой чистоты народных напевов возникла, наверное, музыка. И решилась с этой музыкой проблема массовок в таком многолюдном спектакле. <...> Скоморохи и был народ. Скоморохи в своих невиданных мелодиях и выражали народ и его мечту. Если говорить честно, то в спектакле самым сильным и убедительным была музыка Валерия Гаврилина. Тут

было попадание в русскую музыку. Какие тревожные и какие-то барабанные, жутковатые переходы в мелодиях! И недаром большинство мелодий перешло в его знаменитые «Перезвоны» [42, 335].

В письме композитору режиссёр выражал своё восхищение и другой гениальной идеей: «Эта дудочка — добрая находка. Художнику (а скоморох тоже художник) вырвали язык, а он разговаривает дудкой! И плачет, и кричит, и поёт, и спорит, и т. д. своей дудочкой. Это неплохая чёрточка в спектакле. Может быть, тема дудки? Плач дудки?» [42, 337].

Записи этого спектакля, к сожалению не существует: сохранился только один видеофрагмент, созданный для фильма «Композитор Валерий Гаврилин». А ноты есть. В них зафиксированы, в частности, «Скоморошьи занавески» (в спектакле «Через сто лет в берёзовой роще» были, помнится, «Скоморошьи ходы»). Многие тексты и темы действительно перекечевали потом в «Перезвоны». Кроме «Дудочки» и песни «Смерть разбойника», например, тема «Дороги» (в спектакле это была «Вторая скоморошья занавеска» — «Сбоку шпаната и кобылки...»). Часть «Тарами-тарами» в «Перезвонах» стала называться «Ерунда», из разделов под названиями «Гуси-лебеди» и «Корона-венец» выросла «Страшенная баба», из ритма «Первой скоморошьей занавески» («Ложка гнётся») — тема «Весело на душе».

Другие же музыкальные темы к спектаклю «Степан Разин» («Чёрная река», «Ой вы, песни») были заимствованы из «Скоморохов». Из спектакля «Через сто лет в берёзовой роще» перешло «Церковное шествие» (в постановке по Коростылёву это был «Женский монашеский хор»). Кроме того, в представление по роману Шукшина была включена тема песни «Душевный разговор» (в спектакле она прозвучала в балалаечном варианте, а также стала основой «Третьей скоморошьей занавески» — «Раз случилась беда...»).

А ещё сохранились наброски с названиями «Нож в иконе», «Казнь», «Пляска после похорон» («Ладушки, ладушки, где были? У бабушки»), «Голубь (шуба)»... Уже по одним заголовкам можно понять, что музыка, по меткому выражению Ульянова, действительно была «ядрёной и горькой». «Споры идут. Критики пишут добрые рецензии, — писал режиссёр композитору 13 апреля 1979 года. — В театре на партучёбе продолжают долбать наш спектакль. А, нехай! Живёт спектакль-то!» [42, 339].

Примерно в то же время Гаврилин работал над музыкой к постановке по трагическому сочинению Валентина Распутина «Живи и помни».

Премьера состоялась 15 марта 1979 года в Малом драматическом театре; постановка Л. Додина, художник Э. Кочергин. В день премьеры Наталия Евгеньевна записала: «Всё работает на идею спектакля. Очень запоминаются массовые сцены. Ирина Демич совершила подвиг — играла со сломанной рукой. После спектакля: «Мне теперь всё ясно: ставить свои произведения нужно только с Додиным. Он выстраивает драматургию спектакля, как я — драматургию своих сочинений» [21, 213].

В рецензиях отмечалось: «Словно глухие, размеренные удары колокола слышатся в ритме распутинской повести. На сцене — отзвук их в музыке спектакля. <...> Их первая встреча в деревенской баньке ещё ничего не предвещает, но хор уже пропел хорал, торжественный и тревожный, в нём уже прозвучало предупреждение, которое настроило нас на близкую трагедию: «Матка-река, не гони волну...», — введя в горестную историю контрапунктом безудержное отчаянное начало. Открытым вызовом звучит оно в сцене поездки Настёны на Ангару — в снежном кружении, охваченная отчаянием и надеждой, снова юная, опять невеста, летит она, не ведая исхода, к

своему суженому... что за дело ей, что — дезертир, что обречён, раз ему такая доля, то и ей, и быть не может иначе... И горько, отчаянно, безнадёжно звучит вслед ей песня о том, что «цыгане любят шали, да шали расписные» [42, 342].

Сохранилась рукопись Гаврилина. Для постановки по Распутину он написал свою версию популярной цыганской песни, но главной темой спектакля стал хор «Матка-река», вариант которого вошёл потом в «Перезвоны». На его обложке рукой Гаврилина написано: стихи А. Шульгиной. Она же возражала: «Текст — всецело Валерий! Я только написала по его просьбе «Матка-река» и «Не гаси свечу» — они связаны с развитием образов поморского фольклора» [42, 353].

Итак, история «Перезвонов» началась в драматическом театре. Но предыстория отсылает ко времени тринадцатилетней давности. В 1966 году Гаврилин познакомился с Владимиром Николаевичем Мининым, который уже прекрасно знал и очень любил его музыку. Минин попросил Мастера написать что-нибудь для Ленинградской капеллы (тогда он был её руководителем). Потянулись долгие годы ожидания...

В 1979-м на гастроли в Ленинград приехал Московский академический камерный хор. Его руководитель, всё тот же Владимир Минин, вспоминал: «В Большом зале Филармонии состоялся авторский концерт Г. В. Свиридова. В числе других произведений была премьера «Ночных облаков». А немного позднее я прочёл в газете впечатления Гаврилина о музыке своего старшего коллеги. Статья была большая. Исполнителям же был посвящён один маленький — три-четыре предложения — абзац. Но какой!!! Никто так **точно** до того (да, пожалуй, и после) не выразил существо нашей исполнительской эстетики^[199]. Радость моя была безгранична. Вот тогда-то я и понял — почему Валерий Александрович не принёс мне заказанное. Всё дело в его

потрясающем слышании звука, его содержательной сущности.

И после того, спустя год или полтора, приезжает Гаврилин в Москву и привозит свои «Перезвоны». Нет, конечно, стоило ждать 15 лет, чтобы получить такой роскошный подарок!» [45, 200-201].

Разумеется, ожидание не было безмолвным. Разговоры с Мининым периодически возобновлялись. Так, в 1980-м от дирижёра пришло письмо, в котором он просил Валерия Александровича сочинить что-то в расчёте на Образцову, Нестеренко и Московский камерный хор «на почве старинных крестьянских песен, русских романсов (не исключая цыганские песни, типа «Не вечерняя»), естественно, с подходящим сопровождением, не исключая гитар» [42, 352].

Но композитор медлил: «Перезвоны» вызревали долго. Название, конечно, пришло позже: изначально эта работа именовалась просто «концерт для хора Минина». «Валерий сидит за работой день и ночь. Два хора Минин уже выучил и просит Валерия приехать — послушать. 10 октября пять хоров собираются исполнить в Москве, а в декабре намечается премьера в Ленинграде... 26 мая отвёз всю партитуру Минину, вернее не всю, как теперь выясняется, так как за это время сочинил ещё целый номер — «Страшенную бабу». Обычно скупой на рассказ о хвале себе, на этот раз Валерий говорил довольно подробно о том, в каком восторге был Минин, его хормейстеры, что они говорили: «новое слово в хоровом искусстве», «такого ещё никто не писал» и т. д. А потом хор исполнил уже готовых два номера — «Смерть разбойника» и «Вечернюю музыку» «И на первом я ещё крепился, а на втором номере заплакал». В общем, доволен очень» [21, 250-251].

Автор «Перезвонов» считал, что это последнее русское сочинение в русской музыке и что такого ему больше не написать. По его словам, «конечно, русское

будет, оно не-умираемо, но такого сочинения, от прямого корня, не будет. Будут уже окультуренные, привитые» [Там же, 254]. Во многом эти слова оказались пророческими, по крайней мере, на сегодняшний день ничего подобного не создано.

И началось триумфальное шествие «Перезвонов» («По прочтении В. Шукшина») — Хоровой симфонии-действия для солистов, большого хора, гобоя, ударных и чтеца (слова В. Гаврилина, А. Шульгиной и народные).

12 октября 1982 года в Москве было исполнено четыре части («Смерть разбойника», «Ти-ри-ри», «Вечерняя музыка», «Дорога»). Гаврилин плохо себя чувствовал и приехать не смог^[200]. Когда последние ноты отзвучали, публика начала скандировать: «Автора! Автора!», Владимир Минин поднял над головой партитуру, — зрители стали аплодировать ей. А потом многие подходили к Наталии Евгеньевне, передавали автору слова восхищения и благодарности. Были З. А. Долуханова, композитор В. И. Рубин, космонавт В. И. Севастьянов. Все сходились во мнении, что такого раньше никогда не звучало. Владимир Минин сказал, что без самого именинника именины состояться не могут. Но всё равно поехали на квартиру к одной певице: такой праздник необходимо было отметить. И уже оттуда звонили Валерию Александровичу, поздравляли. А он был встревожен и обескуражен, никак не мог поверить, что всё и правда прошло хорошо.

Сомнения полностью развеялись, когда 14-го числа пришло восторженное письмо Свиридова. Среди прочего он писал: «С этой музыкой вошло в филармонический зал нечто новое, новый мир, редкий гость здесь. Пахнуло Россией, её глубиной, и не только прошлым, а её сегодняшним днём, сегодняшним мироощущением. Люди жаждут нового искусства, не того «нового», которым наша музыкальная критика дружно велит восхищаться, а того искусства, которое выражает их

самых, которое они безошибочно чувствуют и которое появляется у нас — увы! — так редко. И Вы — эту жажду утоляете!.. Очень жаль, что Вы не были в концерте, не видели восторженного зала. Может быть, сознание насущной необходимости Вашей музыки людям ободрило бы Вас» [45, 9—10].

Георгий Васильевич говорил, по сути, о той самой соборности, о единении людей на концертах, которое автор «Перезвонов» считал главной целью своего искусства. Значит, сочинение удалось, значит, получилось создать музыку действительно близкую, нужную слушателю. «Идеально, если об авторе забудут, — констатировал Гаврилин в одном из интервью, — сказали бы, что это музыка вообще, а не авторская» [21, 314].

В октябре сочинение приняли к изданию. Именно тогда (во время подготовки партитуры) ему было дано жанровое определение *симфонии-действия*. Проблем не было, поскольку один из работников министерства присутствовал на концерте и с первых нот влюбился в опус Гаврилина. Тогда же решено было издавать и «Здравицу» (кантату для смешанного хора и симфонического оркестра на слова В. Максимова, сочинённую в 1982 году). Позже её исполнили в концерте к 60-летию со дня образования СССР.

В общем, судьба «Перезвонов» складывалась удачно. Однако 1 февраля 1983 года, после московского концерта в Малом зале консерватории, случилось одно недоразумение.

Концерт, состоящий из произведений Гаврилина и Таривердиева, прошёл великолепно. Рижский фортепианный дуэт многократно вызывали на бис, Гаврилина даже пришлось настоятельно увести музыкантов за кулисы. А потом были фотографии и посиделки у Селиверстовых. Стали припоминать дневной разговор с Мининым (он приезжал к Гаврилину

ещё до концерта). И вдруг, восстановив в памяти все слова Владимира Николаевича, отчётливо осознали причину его визита: Минин иносказательно и очень робко пытался сообщить, что «Перезвоны» целиком будут исполняться только в 1985 году, и не ранее.

Гаврилин очень расстроился, опять вернулись мрачные думы: «Это услышать произведение только через два года! Да мало ли что может случиться через два года! <...> Нечего витать в облаках. Я не достиг того положения, чтобы моё сочинение разучивали без очереди. Сочинение требует много труда, а легче же разучить Моцарта, чем мой концерт. И нечего рассчитывать на то, что Образцова и Нестеренко будут возиться с моими сочинениями, — они учат то, что им заказывает граница!» [21, 272].

Потом фрагменты из «Перезвонов» были представлены в Таллине на пленуме Союза композиторов СССР. Гаврилин ездил слушать: исполнение не очень впечатлило, но многие поздравляли, в частности композитор Тихон Хренников. Это было в марте 1983 года^[201]. А в сентябре 9 номеров из оратории-действия снова звучали в столице. На репетициях автора не всё устраивало, но концертное исполнение (солировали Василий Ларин и Наталья Герасимова) превзошло все ожидания: это, вероятно, был самый главный предпремьерный показ «Перезвонов»^[202].

Премьера же состоялась в 1984 году: целиком симфония-действие, посвящённая Владимиру Минину, прозвучала 17 января в Большом зале Ленинградской филармонии (исполнители: Московский камерный хор под управлением В. Минина, солисты Н. Герасимова, В. Ларин, текст читал Р. Суховерко).

Гаврилин плохо себя чувствовал: взяли билеты в ложу, чтобы в случае приступа можно было сразу

покинуть зал. Но никаких неприятностей не случилось, день великой премьеры ничто не испортило.

Кресла все были заняты, и поскольку желающих попасть на концерт образовалось великое множество, билеты с местом достались не всем. Но ленинградцы готовы были слушать стоя: премьеру сочинения ждали долго, а потому восприняли её как настоящий праздник. «Публика была замечательная, — вспоминает Наталия Евгеньевна. — Так сразу на всё реагировали! В конце первого отделения устроили Минину овацию. Долго не отпускали. На «Посиделках», «Ти-ри-ри», «Ерунде» — смеялись, такая реакция редко бывает. А после окончания устроили 30-минутную овацию. Публика не расходилась.

В ложе сидели «первоначальники» — А. Петров, В. Успенский, А. Утешев и представитель из горкома. Стоя за кулисами, когда Валерий пошёл на поклон уже в последний раз, Минин сказал: «Сегодня произошло событие, значение которого ещё трудно оценить». Валерий уже из последних сил каждому артисту хора пожал руку, и мы, минуя всех жаждущих рукопожатия, ушли домой. Загородив ему выход, обнял и поцеловал его А. Петров» [21; 298, 325]. Андрей Павлович Петров, кстати, считал Гаврилина (наряду с Щедриным и Канчели) одним из тех композиторов, которые задают тон в современном музыкальном искусстве, — очень высоко ценил творчество своего младшего коллеги.

На следующее утро Наталия Евгеньевна и Валерий Александрович пришли в гостиничный номер Минина с шампанским. «Пить надо начинать с утра и более уже ни на что не отвлекаться...» — цитирует он, и мы празднуем его успех», — вспоминал В. Минин [45, 201].

Далее покатилась череда поздравлений. От композиторов В. Бибергана и Я. Вайсбурда, киноведа Я. Бутовского и историка А. Горфункеля, врачей С. Кублановой и А. Горохова, хормейстера А. Крылова и

певицы М. Магдеевой, музыковедов Л. Казанской и Е. Разумовской, балетмейстера Е. Годаровой и директора филармонии С. Блиничкина, дирижёров С. Горковенко и А. Владимирцова, режиссёра телевидения Л. Елецкой и артиста Большого драматического театра В. Рецептера, либреттиста А. Хандамировой и социолога Е. Бабошиной, искусствоведа Р. Коваль и художницы «Ленфильма» Б. Маневич, главного режиссёра ТЮЗа З. Корогодского и пианистки З. Виткинд, поэта В. Максимова и философа Ю. Асеева, доктора исторических наук И. Курбатовой и артиста Ленконцерта, певца В. Ромашина, главного редактора издательства «Советский композитор» С. Таировой и композитора В. Успенского...

Перечисление всех фамилий заняло бы не один и даже не два листа. На звонки отвечала Наталия Евгеньевна: композитор после премьеры приходил в себя и просил, чтобы к телефону его не звали. Но супруга Валерия Александровича всё подробно записывала, зная, что для него это очень важно.

Поступали, конечно, и телеграммы с письмами. Вот, например, от 18 января: «Любимого композитора горячо поздравляю огромным успехом премьеры Свиридов».

И ещё (после другого концерта): «Дорогой Валерий! Ещё раз крепко поздравляю с «Перезвонами», очень ярко, подлинно. Сочинение слушается как дар композитора, сказавшего душой своей. Оно нежное и любовно спетое автором. Жму руку, его написавшую. Роман Леденёв. 22. 03. 84» [21, 308].

«Момент потрясения и самых глубоких размышлений, душевного волнения и острой, острой грусти, ностальгии и всего такого прочего, о чём не хотелось бы мимоходом, но что меня посетило в Москве в концерте, где давали Ваши дивные, мудрые, грустные, светлые, изумительные по силе и простоте «Перезвоны». Помню, долго-долго ходил под сильным впечатлением, и

всё хотелось Вам сказать спасибо. Искренне любящий Вас Исаак Шварц» [21, 336].

Конечно, *такое* количество добрых слов Гаврилина удивило: подобной реакции он не ожидал. Среди множества положительных отзывов был лишь один отрицательный — музыковед М. Бялика (напечатанный в дни «Ленинградской весны»). Гаврилин написал по этому поводу Михаилу Григорьевичу письмо, на которое получил ответ с детальным разгромом «Перезвонов»: странным образом ни одно из утверждений не соответствовало действительности. Валерий Александрович сочинил два ответных послания, в которых подробно объяснил, что такое действо, почему использованы те или иные тексты, по какой причине он не считает слушателей филармонических и прочих залов суетной толпой... Однако ни одного письма музыковеду не отправил, а послал только несколько слов: «Господь нас рассудит» [21, 323–324]^[203].

Но это было несколько позже, а после премьеры, судя по дневниковым записям Гаврилиной, самочувствие Валерия Александровича серьёзно ухудшилось. Теперь от сердечных перебоев он принимал атропин, постоянно носил его с собой. С трудом доехали до Москвы — на репетиции мининского хора и, главное, к экстрасенсу Марианне: Гаврилин верил в её врачебные способности.

В один из февральских дней, когда столица была переполнена людьми, приехавшими на похороны Андропова, композитора пригласили на «Мосфильм» — познакомиться с новой кинолентой режиссёра В. Кольцова и написать к ней музыку. От этой работы Гаврилин отказался, зато в тот же вечер посмотрел на «Мосфильме» любительскую картину к 50-летию В. Шукшина, снятую в Вологде Анатолием Заболоцким — «Слово Астафьева о Шукшине».

Эта заочная встреча с великим Мастером именно во дни репетиций «Перезвонов» была будто бы

неслучайной: Шукшин и Гаврилин ходили рядом, одними и теми же тропами, рассуждали на схожие темы, но в земной жизни так и не пересеклись. И вдруг — такой фильм! Пусть и любительский, но зато трогательный, настоящий — о деревне, о стариках, о их непростой жизни и одинокой, никем не замеченной смерти... Гаврилин плакал. Слишком понятны были ему эти сюжеты и образы. К тому же — кино с Астафьевым. В тот период Валерий Александрович продолжал ещё работу над «Пастухом и пастушкой». Это действо, как и «По прочтении Шукшина», вынашивалось очень долго.

После фильма вернулись домой (жили у Селивёрстовых), и неожиданно, ближе к ночи, позвонила из Ленинграда Ольга Яковлевна, сказала Наталии Евгеньевне, что у Томашевской умер муж.

Был он человеком огромной, светлой души. Очень любил Татьяну Дмитриевну. Именно от него она получила свидетельство о реабилитации своего отца, репрессированного при Сталине (Николай Дмитриевич в военное время служил в контрразведке, работал в КГБ). И Гаврилиным он тоже стал близким, они дружили семьями, всегда друг друга поддерживали. Конечно, Наталии Евгеньевне было бы очень непросто сообщить супругу такую новость. Понимая, что здоровье Валерия Александровича нестабильно, весть о смерти она скрыла. А утром сама поговорила с Татьяной Дмитриевной. Состояние её было тяжёлым, подавленным. Но решили композитора всё-таки перед концертом не беспокоить, повременить ^[204].

Концерт был назначен на 12 февраля. Цветов купить не получилось — вся Москва была перекрыта в связи со смертью генерального секретаря ЦК КПСС. Но в Большом зале консерватории, как и всегда на «Перезвонах», не осталось ни одного свободного места, и концерт прошёл с грандиозным успехом. «Были Г. Свиридов, Б. Чайковский, Р. Леденёв, В. Рубин, —

вспоминает Наталия Евгеньевна. — Б. Чайковский в антракте шёл передо мной и кому-то говорил: «У него всё на грани, у другого это был бы провал, а ему всё доступно». Меня это как-то покорило, а после второго отделения он пришёл к Валерию весь в слезах. После концерта пошли к Юре в мастерскую — там был небольшой банкет» [Там же, 308].

Потом, разумеется, снова потекли поздравительные письма и телеграммы. «Перезвоны» стали передавать по радио, хотели сокращать из-за недопустимости части под названием «Молитва», но автор никакие купюры не разрешил: «Я не против сокращённого исполнения в принципе, но только после того, как широкий круг слушателей познакомится с <сочинением> в концертах <...> До тех пор, пока сочинение не будет издано, никаких сокращений быть не может» [Там же, 311]. И всё равно симфонию-действие неоднократно транслировали в сокращении.

После концерта 7 апреля Гаврилин уже сам принимал все поздравления, а по поводу повторно пришедших композиторов (В. Наговицин, Е. Иршаи) сказал: «Я для них был чёрной костью. А теперь они поняли, что я-то, наверное, жил правильно, в моей музыке есть перспектива. И правильно сказал Свиридов, что это есть новое направление» [Там же, 319].

29 июня из Москвы приехал Селивёрстов и привёз нарисованную им в серо-голубых оттенках обложку партитуры «Перезвонов». В издательстве начались разговоры о том, что такую обложку в Горлите, вероятно, не примут: свеча, силуэт Христа, крылья птицы... Но решили всё-таки рискнуть.

Тем временем состояние здоровья стремительно ухудшалось (остеохондроз, арахноидит, ушной лабиринт...), перед каждым выходом из дома Гаврилин глотал таблетки, по ночам периодически случались приступы. Не помог даже отдых на даче. Поэтому на

следующее исполнение «Перезвонов» (26 октября) он не поехал. Из Москвы звонили, поздравляли, присылали добрые письма и телеграммы, причём среди авторов было много незнакомых. Всего — более сорока писем. Композитор аккуратно сложил их, перетянул резинкой и на листочке подписал: «После премьеры «Перезвонов» 17 янв. (Л-д) и 12 февр. (Москва) 1984 г.» [Там же, 332].

Не смог он приехать в Москву и 4 февраля 1985 года: на концерт — принимать и передавать поздравления — отправились Наталия Евгеньевна и сын Андрей. Зато 17 апреля слушал свою симфонию-действие, не выходя из дома: передавали целиком по Центральному телевидению. Программа включала к тому же и фрагмент из фильма, где Гаврилин рассказывал о себе.

Вероятно, уже в то время постепенно начиналась домашняя «телевизионная» жизнь: поездки откладывались или отменялись, число таблеток увеличивалось, приступы становились обычным делом. И знаменитые «Перезвоны» всё чаще исполнялись без автора: его в зале не было.

Слухи об очередном триумфе симфонии-действия до Гаврилина, конечно, доходили. Но о том, что за «Перезвоны» правлением Союза композиторов СССР он представлен к премии, Валерий Александрович узнал случайно. Проговорился А. Петров. Сказал, что документы для Москвы задержали, но скоро отправят.

Списки выдвинутых на премию СССР были опубликованы 18 мая 1985 года, а 7 ноября премия была присуждена. Из самых разных уголков Союза полетели поздравительные телеграммы и телефонные звонки.

«Дорогой Валерий Александрович! Радуюсь и душевно поздравляю Вас высокой наградой, желаю крепкого здоровья, новых прекрасных сочинений. Любящий Вас Свиридов».

«Дорогой Валерий Александрович! Сердечно поздравляем Вас высоким званием лауреата

Государственной премии СССР, счастливы быть Вашими современниками, исполнителями Ваших сочинений. Ваш Московский камерный хор» [Там же, 346].

В конце 1985 года случилось ещё одно важное событие: была издана партитура «Перезвонов», в той самой обложке Ю. Селиверстова. Один из экземпляров Гаврилин подписал для главного редактора издательства Светланы Эмильевны Таировой: «Дорогому другу Светлане Эмильевне, «виновнице» этого издания, с бесконечной благодарностью В. Гаврилин. 1986 г.» [Там же, 348].

Слава «Перезвонов» росла и ширилась. Само собой, музыковеды, журналисты, музыканты и любители задавали автору множество вопросов. Их интересовала история создания этого опуса, его содержание, взаимосвязь с произведениями Шукшина... Валерию Александровичу, который, в общем, не очень любил говорить о своей музыке, на некоторые вопросы всё же приходилось отвечать: «В «Степане Разине» Шукшина в постановке Михаила Ульянова был опробован материал, который впоследствии вошёл в мою большую работу «Перезвоны». <...> Это сочинение по форме ближе всего к мистерии. По-русски это называется действо. Такая хоровая симфония-действо. Есть элементы театрализации, элемент сюжетности. Это нечто среднее между оперой и ораторией. И вот я в подзаголовке к этому сочинению написал: «По прочтении Василия Шукшина».

Шукшин чем поразителен? <...> Лев Толстой вывел три признака подлинно художественного сочинения: первое — это новизна содержания, новый взгляд на привычные вещи, второе — красота формы, это означает ясность изложения, и третье — искренность^[205]. Причём третий признак — самый главный в сочинении. Так вот Шукшин — как никто из художников последнего времени — отличался этим качеством. <...> Шукшин

остаётся и долго ещё будет могучей фигурой и движущей силой в нашем искусстве» [19, 171-172].

«Шукшин продлил мне жизнь. Он мне дал силы работать. Мне много рассказывал о нём Михаил Ульянов. Я знаю, что стоит за этими сочинениями, знаю отношение Ульянова — человека могучего. Он для меня не сам один, а всё русское мужество. Это сочинение мужское. <...> качество Шукшина — мужественность. Всё у него сделано грубыми и сердечными руками мужчины. Особенно для меня это было важно потому, что до сих пор подавляющее количество произведений у меня было связано с образом женщины. Я почувствовал ограниченность, и мне захотелось написать сочинение мужское. В характере эмоций я старался следовать музыке шукшинской поэзии. Я почувствовал безыскусность мужественной красоты» [21, 314-315].

«Конкретно два сочинения В. Шукшина повлияли больше всего на характер «Перезвонов» — «Я пришёл дать вам волю» и «До третьих петухов». Ценю В. Шукшина прежде всего за сугубое внимание к характерам «неблагополучным», за неистовость и неприглаженность чувства, за больную, как рана, совесть, не дающую покоя, и за мужественное недоумение перед неисчерпаемостью человеческой натуры. За нежность к ищущим путникам. Так я слышу Шукшина, и эти свои ощущения постарался передать в «Перезвонах».

<...> По моему замыслу, сочинение должно передать *душевную* жизнь народа через судьбу одного человека — от рождения, через детство и юность, зрелость, к концу. Бесконечная дорога, по которой идут люди, поколение за поколением. Образы дороги, пути, реки жизни — главное в сочинении.

Музыкальных фольклорных цитат в сочинении нет. Два текста подлинно народные. Остальные сочинены мною, частично на основе народной поэзии. Русский

народный музыкальный и поэтический язык — мой родной от рождения. На нём я говорю легче всего. Для передачи духа сочинений В. Шукшина он мне представляется наиболее органичным» [19, 153–154].

«Перезвоны» — это чисто моральная тема: как человек проживает жизнь от рождения и до конца, и как формируется его внутреннее сознание. Родился невинный ребёнок, попал в тяжёлую атмосферу, и теперь уже он грешник: знает и тьму — не только свет, — а в конце ищет искупления; страдающий, кающийся пришёл просветлённым к концу жизни. Форма зависит от того, какое состояние она вмещает. Когда-то я написал небольшой хор, потом понял, что сочинение не кончено. И, как собака по следу ходит, ходит, так и я, — и получилось большое сочинение» [21, 279].

«Перезвоны» написаны с определённых художественных позиций <...> Скажем, в Средневековье, во времена Возрождения инструментальная музыка была, вообще-то, музыкой второго, третьего сорта. Главенствовали голос и хор. Человеческий голос подарил миру симфоническую, оперную формы. В старых учебниках композиции симфоническая форма называлась песенной. И это совершенно справедливо: все *серьёзные* музыкальные формы <...> все, включая симфонию, — песни. <...> истинная песня шире, глубже, драматичнее шлягера — это чаще всего однодневки. А теперь спрошу вас: что такое «Слово о полку Игореве»? Песня. Своеобразная, но песня. Далее, «Песнь о Роланде», «Песнь о Нибелунгах» и гомеровские поэмы — по сути своей, по эпической музыкальности — песни» [19, 188–189].

«Так как «Перезвоны» — сочинение о Шукшине, о его личности, о такой личности, как я понимаю, выдающейся и крупнейшей, являющейся средоточием всего самобытного и могучего русского, то мне и нужно было в этом сочинении собрать хотя бы по крупице всё, с чего

начинался русский человек, и всё, что он прошёл за свой многодесятилетний путь и из чего он складывался.

Мы знаем, что такое «Поучение Мономаха», из каких песен составлено это «Поучение» — это священные песни. Вера наших отцов в нас в корнях наших сидит. И как бы ни хотели забыть это, заругать это, затоптать — ничего не сделаешь — это наш корень.

Из чего складывается характер русского человека? Из святого отношения к жизни, из мудрости, из веселья, из лукавства, из зла, из борьбы с самим собою, из любви и из некоторых фантазий, которые переживает почти каждый русский человек. Там, в «Перезвонах», есть момент сна, то, что может присниться русскому человеку, это «русский Элоизий», обетованный край мечты о том, чего не бывает на самом деле» [19, 312–313].

Многочастная песнь Гаврилина о русской душе, о жизни и смерти создавалась, как мы уже говорили, на протяжении семи лет. Он садился записывать только тогда, когда был уверен, что сочинил хорошо и окончательно — и, главное, что произведение обязательно будет исполнено. По этому поводу в одном из интервью Мастер отмечал: «У меня есть в моей работе маленький секрет: я могу не писать, но не могу не сочинять. Я ещё очень жалею бумагу. Живое дерево дороже неважного сочинения. Записывать сочинения меня стимулирует только исполнитель» [21, 313].

Об отдельных частях и их значении в драматургии целого Гаврилин упоминал довольно редко. Но некоторые высказывания сохранились. Например, к слову о сне и Элоизии (произошло от Элизиума — обители блаженных душ в мифологии Древней Греции) — из пожеланий В. Минину: «Здесь нужно в «баю-баю» перешибить кажущуюся длинноту ещё бóльшей длиннотой (дремотой). Настоящая дрема, таять в этом уюте. То есть эту длинноту изъять длиннотой.

Опьянить так, что в конце концов пусть это будет часть внутри части, зная, что это перелом всего сочинения» [Там же, 298].

И ещё: «Суть этого пения мужского развалистого (как пели казаки) в том, что каждый вступает, где когда может, то есть импровизация, вступают бессистемно, получается раздольное пение <...> «Весело на душе» — с точки зрения драматургии этот номер увязывает сочинение в нечто целое. Он должен быть мрачным, жёстким <...>» [Там же, 297-298].

Музыковед О. И. Доброхотова отдельно поинтересовалась, как создавалась знаменитая «Страшенная баба», что Гаврилин написал раньше — текст или музыку. Отвечая на этот вопрос, композитор ещё раз сформулировал ключевой метод своей работы: «У меня всегда сочинение звука и слова идёт одновременно, независимо от того, какая музыка — вокальная или нет. Я бы всю сочинённую музыку мог подтекстовать. Иногда даже слова вперёд рождаются. Георгий Васильевич Свиридов назвал такой метод рудиментом. В древности поэзия вся пелась. Это генетическое ощущение фольклора» [Там же, 313].

Не только «Страшенная баба», но и другие всем известные темы «Перезвонов» рождались сразу в союзе со словом, причём поэтические тексты симфонии-действия Гаврилин монтировал, объединяя разные источники. Это и стихи Альбины Шульгиной, и народные, и его собственные, написанные в духе народных. Исключения в этом ряду составляют строки из «Смерти разбойника» и из «Молитвы». Первые были заимствованы из Книги Иова («Боже! И зачем бы тебе не простить меня...»^[206]), вторые — из «Поучения» Владимира Мономаха («Зачем печалишься, душа моя?...»).

Многие темы и связанные с ними стихотворные тексты появились в сознании Мастера задолго до

рождения «Перезвонов». Так, в интервью 1984 года он рассказывал: «Сейчас в театре я не работаю, а раньше я брался за спектакли только тогда, когда у меня уже был музыкальный материал. <... > Я пришёл к Ульянову уже с музыкальными заготовками. Зародыши интонаций во мне уже были. Я смотрел фильмы Шукшина, я читал его роман «Я пришёл дать вам волю» [21, 315].

Были, конечно, и предчувствия будущей ретроспективной драматургии, о которой автор рассказывал: «Сюжетно «Перезвоны» — это картина жизни человека. Есть такой эпизод в «Севастопольских рассказах» Л. Толстого: солдат шёл в атаку, вдруг его что-то толкнуло в плечо. Он упал — и вся его жизнь прошла перед ним. Дальше в рассказе идёт описание этой жизни с подробностями и деталями. И в заключение Толстой пишет только одну фразу: «Он был убит пулей наповал». Вот этот эпизод подсказал мне идею конструкции «Перезвонов», идею калейдоскопа разных картин. Каждая часть — это отдельная картина. Обрамлено это всё двумя частями, в которых музыка носит характер поступи, дороги. Жанр я определил как симфонию-действие. Это не просто циклическое произведение, здесь есть сюжет, который надо разыгрывать. «Перезвоны» задуманы как театральное представление по типу народной драмы с использованием света, движения. В этом случае весь замысел был бы совершенно ясен публике без объяснений. Разумеется, при филармоническом исполнении <...> этой театрализации нет» [19, 193–194].

Итак, симфония-действие по прочтении В. Шукшина.

Дороги — долгие, безлюдные, тревожные. Издалёка слышны конский топот и песня дикой вольницы. И тоскливо от неё, и страшно. Чего ещё ожидать от буйных лихих голов, когда слышатся их напевы близ самого села...

Дорожная песня «Весело на душе». Вероятно, каждый слушатель при первом знакомстве с «Перезвонами» задаётся вопросом, почему на душе от этого зачина на самом деле совсем не весело — есть в нём что-то загадочное, противоречивое, суровое. По мере развёртывания текста «клубок тоне — нитка доле» — смысл постепенно проясняется: «Кони дарёные, слёзы солёные, души палёные, руки калёные / Доля горячая, сила могучая, тучи гнетучие, огни летучие / Чёрен на теле крест, громы сошли с небес... В наши души гадью плёвано, наши думы водкой чищены... В ад ворота открываются, негасимы печи там горят...»

Заключительная дорожная образует грандиозную арку — бег будто ещё убыстряется, уподобляется inferнальному плясу. И песня похожа, скорее, на скороговорку, в остигатном ритме скандируется: «Сбоку шпаната и кобылки, духи за нами по пятам. Скоро конец, а там с бутылкой слёзы разделим пополам»^[207]. Вихревое бесноватое движение, кажется, уже не остановить. Разгул разбойничьей вольницы прерывается неожиданно финальным ударом колокола и всеобщим пронзительным криком: «Туча!»

Хлынет ливень, смое, сокрушит неистовый разбег, очистит мрачные души. О том и молит разбойник на пороге смерти: «Боже! И зачем бы тебе не простить меня, не снять с меня проклятия своего...»

Действо развёртывается с конца: вторая часть, «Смерть разбойника», — финальная и одновременно исходная точка. Завершение жизни земной, грешной, суетной; и открытие жизни вечной во Христе — переход чаемый и мучительный, требующий и смирения, и покаяния. «Победы не бывает прежде подвига. Душа не воскресает прежде, чем отвергнет себя», — писал В. В. Медушевский о духовном содержании Первого фортепианного концерта Чайковского [32, 49]. Слова эти в полной мере можно отнести и к содержанию

«Перезвонов», чей главный герой ищет Света Божьего и успокоения.

В «Молитве», сердцевине музыкально-поэтической драматургии, приводятся строки «Поучения» Владимира Мономаха и Трисвятой песни, причём озвучивает их не певец, а актёр: «...зачем печалишься, душа моя? Уклонись от зла, сотвори добро, найди мир и отгони зло. И не будет тебе печали, не будет смущения <...> Святый Боже! Святый крепкий! Святый бессмертный! Помилуй мя! Помилуй мя! Помилуй мя!» Вероятно, не вокальное, а речевое прочтение призвано здесь, как и в «Смерти разбойника», подчеркнуть обособленность главного действующего лица, его отрыв от окружающих в момент перехода в иной мир. Поэтому и в следующей части, «Матка-река», вновь солирует чтец: «Дайте свечу! Запоёт петух! Я отойду!»

«Свечи — каждая свеча как судьба горящая», — сказал как-то Гаврилин об обстановке в храме [19, 322]. И в контексте «Перезвонов» символ зажжённой свечи не случаен: пока свеча горит — душа смотрит на мир. «Матка-река, не гаси свечу!» — после заключительной просьбы словно с небес, под колокольное сопровождение выводит чистый детский голос свою одинокую песнь: «Ах качи, качи, качи, что хотел, не получил, в небе гаснет солнце — скрылась матушка за оконце». Во второй части та же тема была поручена тенору. Теперь же круг замкнулся: будто в последний раз высветились в сознании разбойника давно минувшие тревоги и радости, и в тот же миг, уже с высоты поднебесья, глянула на мир его детская душа.

Предощущение красоты не земной, но небесной слышится ранее в «Вечерней музыке» (про неё Гаврилин в 1993 году сказал: «Сочинил себе реквием» [21, 424]). Поэт В. Минаков статью, посвящённую 75-летию Валерия Александровича, начал словами: «Слушаем с дочерью «Вечернюю музыку». Дочери она напоминает «райские

отсветы, которые вдруг проявились в земных сумерках». Не о всякой музыке такое скажется» [33, 421].

Христианские мотивы многопланово пересекаются в «Перезвонах» с языческими, причём отделить одно от другого не представляется возможным — это именно синтез. А. Т. Тевосян, оставивший о хоровой симфонии блистательные исследования, по этому поводу отмечал: «Герой «Перезвонов» изъяснялся на живом, образном и сочном русском языке, какой порой ещё живёт в народе и в котором естественно соседствуют юмор и философия жизни, шутка и проповедь, язычество и христианство. Последнее подчеркнём особо, ибо религиозные и фольклорные мотивы не существуют здесь обособленно. Как и в самой жизни народной, в традициях, обрядах, языке все они сплетены неразрывно» [42, 385].

Считалки, частушки, потешки, лирические и колыбельные песни... Спектр фольклорных жанров, к которым обращался Гаврилин в своём действе, широк и многоцветен. Богатая жанровая палитра необходима была ему для воссоздания ярко образных картин народной жизни, которые проносятся перед мысленным взором разбойника: «И вспоминается ему, — отмечает Г. Г. Белов во вступительной статье к партитуре, — материнская нежность и деревенские прибаутки, посиделки и светлые праздники юности, чистая любовь и кошмары тёмных страстей, и душа умирающего раскрывается навстречу правде и добру» [2, 9].

Поёт и плачет, комментирует всё происходящее в жизни людей одинокий голос дудочки. Её негромкий напев звучит почти после каждой сцены. Вот собрались на посиделки, послушали девичью историю и наговорились, и напелись, уж и разошлись восвояси, как откуда-то из поднебесья донёсся вопрошающий мотив — то запела-заплакала дудочка. Отгремел воскресный перезвончатый праздник — и снова запричитала она, обернулась материнской колыбельной, а та и утешила, и

убаюкала. Но вдруг из самой глубины тягучей дрёмы произрос дикий образ — сила нечистая: «Страшенная баба ужасно завывала, схватила в чулане страшные вилы, побегла к болоту по тонкому илу да там и нашла себе страшную могилу».

А когда дремотный кошмар рассеялся, стало наутро всё кругом бело. «Белы-белы снега» — перелом и трагическая кульминация «Перезвонов», прощание с жизнью земной. Ещё не так крепка вера в грядущее успокоение, обретение Света небесного, потому и мечется душа разбойника.

По законам гаврилинской драматургии (как и в «Русской тетради»), страдания протекают на миру, отсюда диалог хора и соло: «Птичку в поле не поймает, в руки не возьмёт, вперёд время не узнает, куда попадёт. — Может, пропадёт! — <...> Под снега белые падёт».

И всю историю судьбы разбойничьей сопровождает звон колокола.

«Далеко окрест нёсся по Руси колокольный звон, — пишет Тевосян. — Весну и Осень, Спас и Благовест, Вечерни и Утрени, войны и перемирия, голод и наводнения возвещал людям вещий голос колоколов. В светлые праздники он радовал душу красотой малиновых звонов, в мрачные — обжигал её леденящим предчувствием. <...> С «Перезвонами» ассоциируются и вехи человеческой жизни: звоны свадебные, погребальные (вспоминаются «Колокола» Рахманинова). Авторская ориентация на жизнь, на образцы устного народного творчества, а не на профессиональную письменную традицию — также, образно говоря, «перезвоны» [42, 381–383].

Показ монументальной картины народной жизни сквозь призму жанра, неразрывно с этой жизнью связанного, — гениальная находка Гаврилина. С одной стороны — новаторство, с другой — ярко

индивидуальное претворение традиций русских классиков. Испокон веков и в народной культуре, и в профессиональном композиторском искусстве слово колокола считалось значимым. «Колокольный звон — это совсем не материальные звуки, — отмечал Свиридов, — это символ, звуки, наполненные глубочайшим духовным содержанием, глубочайшим духовным смыслом, который не передашь словами. Без этого смысла — всё превращается в обыкновенный железный лязг <...>» [39, 163].

Колокол сострадающий, колокол говорящий, колокол, разделяющий беды и радости... Когда впервые услышал Гаврилин вещее колокольное слово? Вероятно, в детские годы. А если и не услышал, то вообразил, сидя в полуразрушенном соборе-детдоме, созерцая купольные росписи. Голоса будто и не было, но стены храма ещё хранили память о нём. А может, и пел-переливался тот колокол не вблизи, но где-то в самой глубине синевы. Да только речь его разобрать дано было далеко не каждому.

Очерк 19

«ОН БЫЛ МУЗЫКАНТ, АКТЁР И РЕЖИССЁР ОДНОВРЕМЕННО»

В одном из интервью Валерий Александрович сказал о себе: «Я работаю немного как артист» [21, 319]. Речь шла о создании музыки на стихи современных поэтов и о том, что многим из них не хватает обаяния и артистизма. Причём настоящий артист (а значит и поэт, и композитор, и режиссёр) должен, по мысли Гаврилина, позабыть о себе и полностью раствориться в образе.

Вспомним и другое его высказывание: «Композитор — профессия актёрская. А у нас все теперь — мыслители» [19, 129]. Логично было бы предположить, что композитору-актёру более всего интересна работа в театре и в кино. С театром всё так и было, в чём читатель уже убедился. А вот создание музыки к фильмам автора «Русской тетради», как ни странно, привлекало в наименьшей степени. Дело в том, что Гаврилин очень не любил киноискусство и, отвечая в 1983 году на вопрос о том, какой из фильмов последних лет ему запомнился, заявил: «Я так не люблю кино, что даже не могу сказать. Мне это кажется настолько примитивным по сравнению с книгой, что я всё-таки предпочитаю читать» [Там же, 173]. Тогда же по поводу работы в кино он отметил: «Киносудьба у меня малоинтересная, и фильмы, к которым я писал музыку, были слабые. В общем, ни с кем из режиссёров контакта настоящего не завязалось по молодости. А теперь я уже музыку к фильмам не пишу. Я получаю очень много предложений: пять-шесть в год, но я только прочитываю [сценарии фильмов. — К. С.] из принципа, чтобы лишний

раз убедиться, что мне в кино делать нечего» [Там же, 172].

Тем не менее музыка, сочинённая когда-то для фильмов, продолжала жить самостоятельной жизнью: исполнялись песни «Сшей мне белое платье, мама» (фильм «В день свадьбы», премьера — 1969), «Август месяц, август-жнивень» (фильм «Месяц август», премьера — 1972; песня больше известна как «Месяц май» из «Военных писем»). Для фильма «Рыцарь из Княж-городка» (1979) Гаврилин написал балладу «Мальчики на пьедесталах» (слова Шульгиной) — и, возможно, если бы не сугубо прикладной текст о трудной жизни в спорте, музыка могла бы стать популярной.

В этом же фильме были использованы ранее сочинённые темы в инструментальных аранжировках — «Плывёт по морю лодка», «Шутка», «Сон снится», а кроме того — сигнальные и барабанные «победно-спортивные» мотивы. В общем, судя по количеству уже известных тем, работать над музыкой к фильму композитору было не слишком интересно. Делалось это, скорее всего, ради заработка.

Режиссёром всех трёх фильмов стал муж Альбины Шульгиной, Вадим Михайлов. О своей работе с Гаврилиным он вспоминал: «Это честные фильмы, мне не стыдно за них, но я отдаю себе отчёт, что я был средним режиссёром. Однажды на худсовете студии принимали моего «Рыцаря из Княж-городка». Редактор Миша Кураев сказал вроде бы очень обидное для меня, что в моей картине весь психологизм и глубина проблемы в музыке В. Гаврилина. А фильм был об эксплуатации детей в большом спорте. Маленькие гладиаторы рубились больше часа на саблях, разбирались меж собой, влюблялись. Они не были актёрами, это были суровые маленькие воины, и если плакали, то не от боли, а от обиды и поражения. Музыка

В. Гаврилина стала закадровым голосом их душ. Фильм отмечен призом Всесоюзного фестиваля за новаторство.

Ни одна из моих картин не выдерживает сравнения с музыкой В. Гаврилина, которая звучит в них. Я думаю, что так чувствую не я один, но и другие режиссёры, как бы они ни пыжились на людях, как бы ни гордились. Нам выдалось счастье работать — с великим. Хотя сам Валерий с очаровательной лукавой улыбкой в шутку называл себя просто: «Я не творец, я — творюга».

Его мысли иногда были наивны и простодушны, но пошлости Валерий Гаврилин был лишён начисто» [45, 404].

В репертуар певиц, наряду с песней «Сшей мне белое платье...», вошёл ещё один монолог, иносказательно повествующий о трагической женской судьбе. Речь идёт о песне «Плавающая ветка» на стихи И. Мятлева, написанной специально для фильма «Источник» (1968, режиссёр А. Граник). Должно быть, Гаврилину был близок сценарий И. Дворецкого, повествующий о горькой доле простых людей, которые ищут спасение возле чудодейственного родника. Савелий, бывший фронтовик, привозит больную жену Лёлю к целебному источнику. Они ведут скромный и размеренный образ жизни. Постепенно женщина выздоравливает, но муж её умирает. Незадолго до этого, собравшись за одним столом, гости Лёли и Савелия поют задушевную, очень русскую по своему складу песню: «Что ты, ветка бедная, ты куда плывёшь? Берегись, студёное море, пропадёшь. / «Для чего бояться мне? — веткин был ответ. — Я теперь иссохшая, во мне жизни нет».

Песня эта, конечно, развивала образы «Русской тетради»: в ней Гаврилин снова обращался к главной теме своего творчества. Нужно заметить, что сценарий фильма был написан очень тонко, мудро: драматургическая роль вокального номера (спетого,

кстати, самими актёрами) окончательно прояснялась только в конце. Быть может, эта работа тогда ещё молодого композитора отчасти повлияла на то, как он впоследствии выстраивал драматургию своих музыкально-театральных сочинений или, по крайней мере, органично вписалась в общий контекст авторских сюжетов.

Кстати, «Плавающая ветка» — один из немногих случаев, когда Валерий Александрович писал музыкальную тему специально для фильма. Ещё к таким случаям относится создание песни «Скажи, товарищ» на собственные стихи для «Деревенской истории» (режиссёр В. Каневский, премьера 30 марта 1982 года). Позже этот вокальный опус, едва отличимый от частушек, которые солдаты сочиняли и тут же пели в дружном кругу у костра, стал с успехом исполнять Э. Хиль.

Куда чаще для фильмов Гаврилин выбирал мелодии, написанные ранее, и переоркестровывал их. Например, в той же «Деревенской истории» прозвучали варианты знаменитых тем из «Перезвонов» («Дудочка», «Ти-ри-ри», «Вечерняя музыка»), И это вполне объяснимо, потому что музыка создавалась в начале 1980-х, когда Гаврилин был погружён в симфонию-действие.

Что касается новых мелодий, обычно их «карьера» на фильмах не заканчивалась, а напротив, успешно продолжалась в иных жанрах. Так, в «Деревенской истории» впервые появилась одна из будущих известных тем балета «Женитьба Бальзамина» («Дуэт Белотеловой и Бальзамина»).

Интересно, что, зная особенности композиторского почерка Валерия Александровича, режиссёры нередко приглашали его к участию в работе над разными «деревенскими историями». Они понимали, что близкая народной музыка Гаврилина и дополнит, и расцветит сельский сюжет. А если сценарий или игра актёров

окажутся слабыми, то музыка способна будет скрасить их недостатки, вытянуть драматургию на должный уровень.

Нов 1972 году Гаврилину поступило предложение по-своему уникальное: речь шла о написании музыки к телеспектаклю по рассказам А. П. Чехова. Режиссёром был А. Белинский, фильм назывался «Театральные истории». В нём участвовала целая плеяда блистательных актёров: Н. Гундарева и В. Стрельчик, А. Равикович и В. Кузнецов, П. Панков и А. Кожевников, И. Озеров и К. Адашевский.

В итоге комические сцены из актёрской и музыкантской жизни времён Антона Павловича Чехова были озвучены темами, знакомыми по другим сочинениям. Так, в фильме частично прозвучала «Маргарита» из вокального цикла «Вечерок» (слова, естественно, были изменены), «Ямская» из «Зарисовок», тема, которая потом войдёт в балет «Женитьба Бальзаминова» (часть получит название «Трактир»), одна из тем «Анюты-вальса».

Гаврилин, вероятно, не придавал этому опыту особого значения, поэтому его немало удивило следующее предложение Белинского — сочинить музыку к балету «Анюта» по рассказу Чехова. Автор «Перезвонов», видимо, и не подозревал, что его музыка может быть как-то связана с чеховским словом — а близость его интонации прозе Чехова первым ощутил именно Белинский, причем задолго до «Анюты». «Музыка Гаврилина, — писал режиссёр, — как никакая другая, утверждаю это, соответствует акварельному письму Антона Павловича, его пронзительному лиризму, его тонкому, неуловимому подтексту» [45, 371].

Помимо балетов и «Театральных историй» Белинский и Гаврилин создали совместно ещё один фильм. 22 октября 1993 года состоялась премьера «Провинциального бенефиса». Затевался он специально

для Галины Вишневской, и она очень хотела, чтобы музыку написал именно Гаврилин.

9 декабря 1992 года Наталия Евгеньевна отметила в дневнике: «Сегодня на «Ленфильме» была запись музыки к фильму «Провинциальный бенефис»^[208]. Ставит Александр Аркадьевич Белинский по трём пьесам Островского (коллаж, как говорит Белинский): «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Лес». В роли Кручининой — Галина Вишневская.

За пределами России она и он, Мстислав Ростропович, 19 лет, не по своей воле — за помощь Солженицыну. Она уже не поёт, но преподаёт и ставит спектакли в Европе. И вот работа в кино с русскими артистами, на русском материале. Да ещё каком! И с музыкой Гаврилина. Музыка Белинскому сразу очень понравилась, он, как всегда, сияет и говорит: «Гениально! Ничего больше не надо!» А Валерий подкидывает всё новые идеи и сочиняет новую музыку. Всё здорово: и «Из Вологды в Керчь», и «Птичка летала» — романс по В. Жуковскому, и вальс (какой уже по счёту!), и галоп» [21, 423].

Вальс, продолжающий начатую Глинкой линию русских ностальгических вальсов, в 2000 году был записан Симфоническим оркестром «ТРК-Петербург» под управлением Станислава Горковенко, а романс «Птичка летала», воскрешающий в памяти образы «Вечерка», стали исполнять в концертах (кстати, к обоим «Птичкам» — и из «Вечерка», и из фильма по Островскому — слова написал сам Гаврилин).

В «Бенефисе» романс звучал в инструментальном варианте — связывался с образами детства, воспоминаниями Кручининой о сыне. Все события развёртывались на фоне живописных панорам Плёса: первая же прогулка главной героини проходила в окрестностях старинного русского города и, кстати, очень удачно сопровождалась гаврилинским романсом

«Осенью» (тоже в инструментальной версии). Но, несмотря на великолепные съёмки, костюмы и причёски, несмотря даже на привлечение серьёзного актёрского состава (С. Немоляева, Л. Куравлёв, В. Стржельчик, А. Лазарев, В. Тихонов, А. Лазарев-мл., и, конечно, Г. Вишневская), в целом фильм оказался не слишком удачным.

В день премьеры в киноцентре «Ленинград» (22 октября 1993 года) Наталия Евгеньевна записала: «В этот вечер Валерий общался с Ростроповичем и Вишневской. Ростропович просит Валерия написать ему несколько пьес для виолончели с небольшим оркестром. «Чтобы эти пьесы были написаны в вашем духе, как вы пишете». Валерий сказал, что он подумает. Весь этот разговор происходил в коридоре, в суматохе: всюду телевизионщики с камерами, тут же поклонники. Тут же кто-то берёт интервью у Ростроповича, кто-то — у Валерия. Всё это суматошное время я была с Валерием — иначе в этой обстановке находиться одному ему было бы неприятно. <...>

Фильм разочаровал. Во-первых, смешение трёх пьес Островского сделано крайне неудачно. Сместились акценты, изменились судьбы героев, их имена. Во-вторых, возможности Вишневской как актрисы не использованы полностью. А ведь она женщина эмоциональная, и могло бы всё быть иначе. Получилось же всё чисто внешне: красивые, очень красивые наряды, красивое малоподвижное лицо, красивые пейзажи. Видимо, расчёт на Запад, но, как сказал Валерий, «дешёвый расчёт». В-третьих, очень странно использована музыка. Записано было 40 минут. В фильме её минут десять. <...> На всём финале и титрах звучит ария Нормы из оперы Беллини. Валерий резонно заметил: «Если был такой замысел, то весь фильм и нужно было построить на этой музыке. Это можно было бы очень хорошо сделать, но тогда совершенно не

нужна музыка оригинальная». И вспомнилось ему, как Георгий Александрович Товстоногов перестроил сцену, исходя из музыки» [21, 443–444].

В общем, последняя работа в кино не порадовала. И в целом кинорежиссёры далеко не всегда умело использовали богатейшие ресурсы гаврилинской интонации. Но, понимая её театральность, пытались всё же привлечь композитора к работе над фильмами или экранизировать его сочинения (в конце 1970-х, например, был снят фильм «Военные письма», режиссёр В. Шерстобитов, фильм-балет «Вечерок», режиссёр Ю. Серов; в 1982 году вышли в свет ещё одни «Военные письма», режиссёр Л. Цуцульковский).

Гаврилину же гораздо ближе был драматический театр. В 1980-е годы свет ramпы увидели три спектакля, в том числе «Сцены у фонтана» по пьесе С. Злотникова. Премьеры прошли в Государственном академическом театре комедии в Ленинграде (3 марта 1980 года, режиссёр Г. Руденко) и в Экспериментальной студии театральной молодёжи в Ташкенте (1981 год, постановка М. Вайля).

События разворачивались довольно интересно и несколько драматично. Семён Злотников, чьи работы Гаврилин очень ценил (они к тому же состояли в добрых приятельских отношениях), написал пьесу, которую в театре не приняли: прежние пьесы режиссёр Пётр Фоменко принимал, а эту — увы. Автор впал в депрессию, поделился своей бедой с Гаврилиным. Тот попросил почитать текст. Злотников вспоминал: «Своё впечатление после прочтения пьесы Валерий выразил одним словом: гениально. Сказал, что хочет на этот сюжет писать оперу. Я дал прочесть пьесу моему другу — режиссёру Геннадию Руденко, который вслед за Гаврилиным повторил: «Гениально, приступаю». И действительно: собрал актёров и на свой страх и риск начал репетировать. У пьесы не было цензурного номера

(категорически не давали!) и, как я сейчас понимаю, никакой перспективы увидеть свет рампы. Однако никто из участников этого безумного (повторяю, по тем временам) проекта ни о чём думать, кроме искусства, не хотел. Нам всем до зарезу хотелось совершить этот спектакль!

Я до сих пор не понимаю, откуда мне доставало тогда дерзости обратиться к Валерию по поводу музыки для спектакля. Всё равно, что прихожу я к Моцарту и говорю: брат Моцарт, напиши-ка бесплатно музыки, да побольше...» [45, 393].

Конечно, Гаврилин музыку написал и о деньгах просил даже не упоминать. В 2005 году у Руденко отыскалась запись, сделанная композитором на магнитофон. Там есть и «Мелодия любви» (так этот номер назывался в пьесе Злотникова, потом был опубликован в XV томе Собрания под названием «Музыка любви» — как раз та самая грациозная тема, которая звучала в «Театральных историях», а потом вошла в «Женитьбу Бальзаминова» под названием «Трактир»). Эта фонограмма — одна из очень немногих сохранившихся, где Гаврилин сам играет на рояле. А вот рукопись, увы, была утеряна... Хотя, по словам режиссёра Геннадия Руденко, никаких нот никогда и не было: Гаврилин всё держал в голове.

Спектакль сыграли всего три раза, практически нелегально, на пятом этаже Театра комедии. Руденко рассказывал, что «Валерий постоянно присутствовал на репетициях. Он входил в постановку изнутри. Он был музыкант, актёр, режиссёр одновременно. Гаврилинской музыки в спектакле никогда не было много. Её вообще нигде не было. И она была везде и всегда, даже когда не звучала. <...> Это был ещё один звучащий персонаж с собственной судьбой. Это был камертон не только пьесы, спектакля, но и зала, улицы, города, воздуха, времени. Музыка как атмосфера! В спектакле её не

слушали — её чувствовали кожей, нервами» [45, 395–396].

Через два года после «секретной» постановки Злотников предложил свою пьесу режиссёру Марку Вайлю: «Вайль, услышав от меня, что есть «такая музыка», вцепился мёртвой хваткой (уж он-то знал Гаврилину цену!). В ту пору Валерий как раз был участником фестиваля советской музыки в Узбекистане и, будучи в Ташкенте, всю ночь участвовал в записи «такой музыки» к «Сценам у фонтана». Разумеется, бесплатно!..» — вспоминал Злотников [45, 394].

В 2006 году вдова композитора получила от М. Вайля, которого тоже прекрасно знала по ташкентскому путешествию, диск с видеозаписью спектакля. Режиссёр извинялся, что качество получилось неважным. Но ведь не это главное: когда от Гаврилина сохранилось так немного (сколько ценных страниц было утеряно, сколько музыки он не записал!) — дорого каждое воспоминание.

В 1982-м состоялась премьера ещё одного спектакля с музыкой Валерия Александровича. Речь идёт о драме В. Аринина и В. Кошелева «Мой гений» (Вологодский драматический театр, 21 марта. Постановка И. Горбачёва, режиссёр Г. Соловский, художник А. Дубравин).

Журналист и прозаик Владимир Иванович Аринин с 1962 года проживал в Вологде, много писал, в том числе и о Гаврилине, а потому хотел, чтобы музыку к его пьесе сочинил именно Валерий Александрович. Мысль вполне ясна: великий вологжанин пишет музыку к спектаклю о своём земляке — Константине Батюшкове.

Гаврилин родному городу никогда не отказывал и на сей раз тоже не отказал, более того, посчитал своим долгом сочинить что-то именно для вологодского театра. Помимо специально написанного материала, он разрешил использовать в спектакле любые темы,

созданные ранее, и денег, как водится, не взял. «Это — его подарок Вологодскому драматическому театру и всей Вологде во имя Батюшкова», — пересказывал слова Гаврилина Аринин [42, 404].

Потом, как часто это бывает, начались разного рода сложности. Но в итоге за пьесу всё-таки взялся ленинградский актёр и режиссёр, художественный руководитель Театра драмы им. А. С. Пушкина Игорь Горбачёв. Началась работа.

К тому времени Гаврилиным уже был написан замечательный романс на стихи Батюшкова «О, память сердца», но Аринин, конечно, хотел, чтобы и всё остальное музыкальное оформление спектакля принадлежало Валерию Александровичу. Автору пьесы, однако, пояснили, что Горбачёв считает Гаврилина «человеком Товстоногова», а горбачёвский и товстоноговский взгляды на искусство сильно отличаются, поэтому и музыки Гаврилина быть не может.

Отвоевать романс всё же удалось. «Валерий Александрович, — вспоминал Аринин, — к сожалению, приехать на спектакль не смог. Но его романс сыграл в успехе спектакля особую роль. Он прозвучал в самом финале. Финал был трагичен — Батюшков психически болен, его дворовые продаются за долги. Всё мрачно, всё страшно. И вдруг во мраке сцены, как луч света, звучал чудесный романс Гаврилина. Эта музыка была так проникновенна и светла, что напряжение снималось, боль снималась. Романс нёс надежду и свет. Батюшковский подарок Валерия Гаврилина Вологде состоялся» [Там же, 405].

С единственным экземпляром рукописи этого романса случилось довольно странное приключение: он совершил два путешествия и домой в Ленинград не вернулся. Сперва Гаврилины отправили его Татьяне Дмитриевне. В письме указывалось: «Посылаем

обещанное. На оборотной стороне титульного листа написаны все указания музыкальному руководителю спектакля» [21, 241].

Действительно, на обратной стороне рукой Гаврилина было написано, в частности: «Характер исполнения музыки — гусарского типа пение. Романс лучше всего петь под гитару. <...> Очень хорошо, если будет желание режиссуры, записать романс с мальчиком (пение) в сопровождении гитары» [Там же, 241-242]. Кроме того, говорилось о возможности сделать гитарно-скрипичный вариант, исполнить романс вовсе без пения — инструментально. В завершение автор отмечал, что в целом возможны любые варианты. Запись была сделана 18 февраля 1982 года. Рукопись съездила в Вологду и вернулась домой.

Потом череповецкая учительница литературы Надежда Леонидовна Деревягина, организовавшая кружок под названием «Любители поэзии», решила изучать с детьми творчество Батюшкова. «195-летие со дня рождения поэта, — рассказывает Наталия Евгеньевна, — отмечалось в Спасо-Прилуцком монастыре, где он похоронен. Надежда Леонидовна с ребятами приехала в Вологду. В монастыре (тогда музее) они услышали транслируемый через динамик романс, он запал им в душу. Стало интересно: кто же его написал? Узнали: ленинградский композитор Валерий Гаврилин. И вот уже в Ленинград идёт письмо Гаврилину. Так завязалась переписка, длившаяся не один год» [Там же].

Уже с первым письмом Валерий Александрович отправил юным батюшковцам единственную свою рукопись. «Я очень люблю поэзию моего земляка, — писал он, — и рад, что на его родине его творчество и память о нём чтут не только взрослые, но и дети. Это значит, что прекрасная батюшковская муза будет жить очень долго. Спасибо вам за это. <...> Посылаю ноты —

самый первый экземпляр — рукопись. Ваш В. Гаврилин. 27. 01. 85. Ленинград» [Там же].

После ухода композитора из жизни Н. Л. Деревягина вместо того, чтобы отправить ценный манускрипт в Ленинград, решила отдать его в Череповецкий краеведческий музей. Таким образом, рукопись романа на стихи Батюшкова стала экспонатом и в архив её создателя так и не прибыла.

Кроме романа, для спектакля был сочинён великолепный «Батюшковский вальс», который по понятным уже причинам в самой постановке не прозвучал, но зато зажил своей жизнью, вошёл в репертуар многих пианистов и расширил галерею знаменитых гаврилиных вальсов ^[209].

Последний спектакль, к которому Валерий Александрович писал музыку, назывался «Рояль в открытом море» (пьеса по роману Л. Соболева «Капитальный ремонт»). Премьера состоялась 31 мая 1982 года в Театре им. Ленсовета (постановка и сценография И. Владимирова).

Рукопись, увы, не сохранилась. Большого успеха постановка не имела, а из отзывов о музыке до наших дней дошёл только следующий фрагмент: «И, конечно, размышляя о целостности постановки, об эмоциональной силе её воздействия, нельзя не сказать о её музыке, написанной композитором В. Гаврилиным, которая выполняет здесь важную драматургическую роль, поднимая действие до больших смысловых обобщений» [42, 346].

В письме от 24 ноября 1982 года к Т. Н. Грум-Гржимайло Валерий Александрович подробно объяснил, почему прекратил писать музыку для спектаклей: «С драматическими театрами не сотрудничаю, так как с годами всё хуже и хуже понимаю режиссёров. Да и режиссёры обыкновенно приглашают лишь из-за имени, не зная толком, что за композитор. В результате —

просьба написать то как Нино Рота, то как Таривердиев, то *a la* Гладков.

С моей точки зрения, «по адресу» были лишь два приглашения — на «Три мешка сорной пшеницы» Г. А. Товстоноговым и на «Степана Разина» М. А. Ульяновым. Кстати, работа с М. А. Ульяновым и натолкнула меня на более серьёзный интерес к Шукшину, чем это было до тех пор. Теперь, закончив «Перезвоны», я особенно благодарен М. А. Ульянову за то, что дал он мне в понимании и Шукшина, и Разина, и русского характера вообще.

Моя последняя работа для театра — музыка для спектакля «Мой гений» (о Батюшкове) в Вологодском театре драмы. Вологда — моя родина, и для Вологды я считаю себя обязанным делать всё, что могу, через все «не могу» [19, 155].

Позже автор музыки к целому ряду театральных постановок выделял из всей многообразной палитры именно работу с Товстоноговым — коллегой, а впоследствии и другом. Именно его Валерий Александрович считал непревзойдённым мастером^[210] и потом, когда 23 мая 1989 года узнал, что Георгий Александрович умер в машине по дороге домой (он ехал с премьеры «Визита старой дамы», которую ставил его ученик, В. Воробьёв; жена и тёща Гаврилина, кстати, были в тот раз в театре), — переживал это очень тяжело, справедливо полагая, что с Товстоноговым ушла целая эпоха. Вероятно, ещё и поэтому считал, что в театре более делать нечего.

В то же время усиленно велась работа над сочинениями, которые до нас, увы, так и не дошли. Вот, в частности, один из диалогов с Наталией Евгеньевной о нереализованных замыслах (1982 год): «Пьяная неделя» — великолепное сочинение, другим 10 лет понадобится, чтобы сочинить такое. Сочинение — это моя кухня, то, что я пропускаю через себя, то, что я пережил. Может

быть, что и есть хорошее в моей жизни — это общение со своей музыкой. Надо выбирать: или идти за теми, кто сильнее в этом мире, или тихо и спокойно делать своё — на бумагу переносить то, что сочинено.

— Ты слышала, музыки как будто на три сочинения [о втором «Вечерке». — К. С.]. А я хочу, чтобы было одно, но совершенное. И я добьюсь этого.

— А почему не записана «Третья немецкая тетрадь»?

— Ведь нет адекватного исполнения тому, что пишу. Так не менять же себя из-за этого?» [21, 250].

А порой жаловался, что не успевает и, видимо, уже не успеет: «Ещё бы лет 70 мне — может, толк бы и вышел» [Там же, 329].

Конечно, каждый замысел Мастера (насколько можно судить по сохранившимся свидетельствам) был по-своему уникальным, в каждом его театральное дарование должно было раскрыться по-разному. Однако был в их числе один, о котором хочется сказать особо, поскольку и сам Валерий Александрович неоднократно возвращался к этой рукописи.

Впрочем, слово «замысел» здесь, вероятно, не слишком подходит, поскольку, как уже говорилось, действо для сон листки, смешанного хора, балета и симфонического оркестра «Свадьба» (либретто Гаврилина и Шульгиной) было! полностью сочинено, но утрачено.

Гаврилин работал над ним в 1978–1981 годах, возобновил процесс сочинения в 1996-м, но партитуру восстановить не успел. От неё сохранилось лишь шесть симфонических номеров, которые периодически исполняются в концертах (Вступление, «Первое шествие», «Ночь накануне», «Второе шествие», «Промчавшаяся свадьба», «Перепляс»). Изначально эта шестичастная симфоническая сюита писалась для кинофильма «В день свадьбы» (1968). В нём музыка — задиристая, очень близкая народным залихватским

плясам — ещё более обострила и без того драматичную ситуацию невесёлой свадьбы, а в какой-то мере и скрасила довольно слабую игру актёров, изображавший любовный треугольник.

Затем Валерий Александрович включил эту симфоническую музыку в действо. Туда же предполагалось ввести и песни «Сшей мне белое платье, мама», «Скачут ночью кони». Но потом на горизонте возникли «Перезвоны», и работу над «Свадьбой» пришлось прервать.

«И возобновил он её, — рассказывает Наталия Евгеньевна, — только в 1996 году, когда мы переехали на Галерную улицу. И когда он стал разбирать ноты своих сочинений, то обнаружилось, что ни либретто, ни набросков «Свадьбы» нет. Объяснялось всё очень просто: «с водой выплеснули ребёнка» — выбрасывая перед переездом всё ненужное, случайно выбросили и нужное. Это была драма. Альбина срочно восстанавливала либретто, Валерий восстанавливал то, что уже было сочинено, — сохранились только шесть симфонических фрагментов. Нужен был хор. У Валерия возникла идея использовать Вологодскую капеллу. Он попросил прислать ему записи хора. Запись была прислана, но на ней были только однообразные духовные песнопения. Валерий был расстроен: «Я даже тесситуру не могу понять». От этой идеи пришлось отказаться. Валерий работал над этим сочинением, но одновременно стал работать и над большим произведением на стихи Николая Рубцова. Но ни то ни другое не успел досочинить» [21, 253–254].

Со слов Гаврилина известно, что «Свадьба» получалась большой, 21 номер. Но сокращать автор ничего не хотел, считал драматургию целого очень стройной, предполагал 426 связываться с Федосеевым — говорить по поводу исполнения. Ещё в одном из интервью (1982) рассказывал, что в музыке этого

действия будет ощущаться бег коня^[211]. А в другом (от 2 ноября 1984 года) сообщил: «Это крупное вокально-симфоническое сочинение с балетом. Впервые использую здесь прямые цитаты из фольклора, причём самого расхожего: хочется показать, какие царственные идеи там заложены...» [19, 203].

И всегда говорил о «Свадьбе» как о сочинении уже завершённом. В 1983 году на вопрос, не хотелось ли ему поработать с Еленой Образцовой, ответил: «Для Образцовой у меня сейчас сделано крупное вокально-симфоническое сочинение, моноспектакль «Свадьба». Свадьба, которая промчалась мимо. Ну, а когда она сможет это сделать...» [Там же, 174].

С Еленой Васильевной Гаврилин был знаком лично. В письме к Т. Виноградовой Наталия Евгеньевна поделилась воспоминаниями о их встрече: «Он вообще избегает каких-либо знакомств со знаменитостями, пока для этого не пришло время. <...> Наш друг Юра Селивёрстов каким-то образом познакомился с ней и не преминул сказать о своих дружеских отношениях с Гаврилиным. Е<лена> В<асильевна> сказала, что стала учить «Русскую тетрадь» и что хочет с ним познакомиться. Друг наш мерил на свой аршин, думал, что делает благое дело, пообещал ей встречу, будучи уверен, что В. А. будет очень рад. И буквально за день до её приезда в Ленинград сообщил нам, что будут у нас. В. А. всячески от этого визита отказывался, но наш друг был уже в неловком положении и употребил всё своё умение, напористость, <...> и таким образом визит состоялся. Конечно, как всякой примадонне, ей хочется, чтобы было что-то написано для неё специально, но она согласна и на «Вечерок» после З<ары> А<лександровны> (имеется в виду второй «Вечерок»). В общении Е. В. очень проста, причём это не деланно, много рассказывала о своих выступлениях, записях и

т. д. Но всё равно эти люди живут в несколько других измерениях, нежели мы» [21, 236].

Письмо это было отправлено 9 января 1981 года, но и спустя много лет история ничем не завершилась. Известно также, что Гаврилин думал сделать исполнительницей И. П. Богачёву, в своей заметке об этой певице он написал, что в «Свадьбе» она исполнит сразу две роли — молодой женщины и глубокой старухи^[212]. Но замысел опять же не был осуществлён. Вместе с тем Альбина Шульгина восстановила либретто. В архиве сохранился прозаический текст, написанный в духе сказа. Для него типично вкрапление поэтического в повествовательное. А сюжет «Свадьбы» вписывался в круг традиционных гаврилинских тем, связанных с переживаниями героиней трагической любви.

Думается, текст Шульгиной — уникальное творение в народном духе, к тому же одно из немногих свидетельств, имеющих отношение к утерянному шедевр Мастеря. Приведём его полностью.

История «Свадьбы» такова: «Тут и научила меня одна женщина, старуха старая. Это, говорит, ничего, что он на тебе не по сердцу женится, а по совести, не по любви берёт, а по жалости. Это, говорит, превозмочь можно. Совесть-то сердца могучее, жалость-то любви горячее. Ты, говорит, девушка, в первую брачную ночь положи под подушку аржаные колосья. Как в колосе зёрнышко к зёрнышку, так пойдут у вас дети, сынок к дочушке. Тут уж никуда не денется. Дети-то и сердце и совесть, и любовь и жалость. Истинно тебе говорю. Вот пошла я от неё и запела. На завтра свадьба моя была назначена. А жениха своего я с детства любила, с глупого ясного возраста. Да и он меня, сироту, жалел. Никому, говорит, тебя в обиду не дам, ни злым людям, ни себе самому. И клятву дал. А с той-то, с соперницей, ничего у него и не было. До речки вместе прошли, на мосту постояли да на зарю поглядели, что за беда! Уж и

свадьба была! Траву у крыльца до корней вытоптали. Половицы в избе в дуги выгнули. Подружки от песен обезголосели. Вот разошлись гости. Унесли песни. Стала я мужа ждать. Сердце колотится, голова по подушке перекачивается, под подушкой аржаные колосья шуршат. А его всё нет и нет. Вышла я, — а он на мосту стоит, на зарю глядит. Тут пошла я от него и заплакала. Одна слеза скатилась, другая воротилась, третья слеза в землю канула. Слеза в землю канула, а я горе спрятала. И стали мы с ним четой жить. Тут и дети пошли как положено. Как в колосе зёрнышки, сыновья да дочушки. Только вот горе — как заря займётся, он на мосту стоит, на зарю глядит. Тут уж я взмолилася — ой, говорю, да погасни ты, заря, дотла выгори, до чёрной черноты, до пустой пустоты. Чтобы он на мосту не стоял, да на тебя не глядел! Тут он мне и говорит — что ж ты, глупая! Экая беда на мосту постоять, на зарю поглядеть. Всё равно ведь совесть сердца могучее, жалость любви горячее. В том я тебе и клятву давал. Вот стоим мы на мосту. А по берегу чужая свадьба катится. Три свахи впереди едут. Первая та, что сосватала, вторая та, что косу расплела, а третья та, что постель постилала... А речка-то под мостом светлая, а заря-то на небе огненная, а он на мосту стоит, да на зарю глядит!» [46].

От работы над «Свадьбой» отвлекали факторы разные — и нездоровье, и другие заказы, как интересные, так и неинтересные. Например, в 1983-м позвонили как-то из Москвы и предложили написать музыку к спектаклю, посвящённому 1000-летию Крещения Руси. Гаврилин в тайне надеялся, что об этой идее все позабудут и ничего писать не придётся. Потому что над ним «висели» и «Пастух и пастушка», и «Свадьба», и второй «Вечерок», и «Утешения», и... Ожидания оправдались: спектакль в Большом театре не состоялся по неизвестным причинам.

А насчёт Рубцова, которого упоминает Наталия Евгеньевна, — он тоже числился в ряду проектов. Замысел Хорового действия с симфоническим оркестром на стихи Н. Рубцова (работал над ним в 1981–1999 годах) родился из огромной любви к его поэзии.

В интервью от 11 марта 1993 года Валерий Александрович отмечал: «Я восхищаюсь творчеством этого поэта. Рубцов всё-таки великий поэт. С каждым годом убеждаюсь в этом больше и больше. Его дарование необъяснимо. Это от Бога. Такой молодой человек — и такие глубокие чувства, прозорливость, пророчество. Завидую тем, кто пишет музыку на его стихи. У меня просто рука не поднимается. Есть два поэта, на стихи которых очень бы хотел написать музыку, — Пушкин и Рубцов. Хотел бы, но очень боюсь» [19, 346].

10 апреля 1998 года к Гаврилиным приехали В. Васильев и А. Белинский. Обсуждали возможные спектакли: по Л. Андрееву («Иуда Искариот»), по И. Бунину («Тёмные аллеи», лирический спектакль) и по Н. Рубцову. О последнем Гаврилин своим собеседникам рассказал: «Не по стихам, а по легендам о нём. Одна из них — о том, как они поехали на рыбалку, вспоминает В. Астафьев. Расположились у подножия холма. Солнце сияет. Рубцов исчез куда-то. И вдруг видят Рубцова: он спускается с холма в лучах солнца. Сияние всё шире и шире, он подходит к ним и начинает читать стихи. Такие стихи, что у них слёзы на глазах. Потянулись к стаканам; солнце зашло, и никто не смог вспомнить эти стихи. И сам Рубцов их забыл. Снизойшло Божественное и ушло» [21, 553–554].

В тот же вечер Гаврилин проиграл гостям весь второй «Вечерок» и ещё — вальс из будущего сочинения по Рубцову, отметил: «Он у меня не помещается в Рубцова» [Там же]. Тогда решили сделать из вальса двадцатиминутное балетное действо и после, возможно,

«фильм-балет». Композитору идея понравилась, он сразу вспомнил, что нечто подобное было у Равеля. Но ни «Вечерок», ни вальс никто не догадался записать.

Ничего из тех спектаклей не состоялось (хотя Белинский и говорил, что будет договор на 10 тысяч долларов — потом ни договора, ни долларов).

Но идея Гаврилина не покидала. И вот однажды (3 октября 1998 года) во время прогулки остановился и спросил у жены: «Как ты считаешь, можно ли написать музыку на стихи Рубцова «По правую и левую сторону»?

Село стоит
На правом берегу,
А кладбище —
На левом берегу.
И самый грустный всё же
И нелепый
Вот этот путь,
Венчающий борьбу
И всё на свете, —
С правого
На левый,
Среди цветов
В обыденном гробу.

А если возможно, то какая она может быть?

— Возможно ли в принципе — не знаю, но если да, то она должна быть «отстранённой».

— А ведь можно быстро сочинить. — И Валерик напел какую-то банальную мелодию с рубцовскими словами.

— Тут должно быть озарение.

— Вот уже полгода бьюсь, но оно на меня не находит.

— Ну, лишь бы как ты не напишешь. Или это будет замечательно, или вообще не будешь писать.

— Да, наверное, не напишу» [Там же, 568].

А 15 ноября, когда уже не было никакой надежды на спектакль, снова вдруг позвонил В. Васильев, стал говорить 430 о рубцовском вальсе. Композитор ответил, что уже разуверился во всех договорённостях и вальс включил в другой опус. Тогда Васильев сообщил, что он завтра улетает в Париж, но если Гаврилин приедет в Москву — он сразу вернётся, и они всё решат. Увы, ничего решить они не успели: свой чудесный вальс Гаврилин унёс с собой. И каким мог быть большой спектакль по легендам о Рубцове, мы тоже никогда не узнаем.

Интересно, что определённым плюсом рубцовской истории стало одно «фотографическое знакомство». Ещё в 1986 году в Университете филологи готовили конференцию, посвящённую творчеству Николая Рубцова. Валерия Александровича попросили написать небольшой очерк о своем земляке^[213]. За текстом пришёл заведующий фотолабораторией ЛГУ Анатолий Пантелеев. Он сфотографировал Гаврилина, а потом решил стать его домашним фотографом-летописцем. Многие снимки дошли до нас именно благодаря Пантелееву (он же оформлял и гаврилинские фестивали).

Ещё о театральных замыслах. 18 декабря 1993 года Гаврилин предложил Галине Вишневской сыграть главную роль в опере «Кума» по сказу Ф. Господарёва (либретто А. Шульгиной). Предполагалось использовать изменившийся, «возрастной» голос певицы, иными словами, в этом спектакле она должна была предстать в новом качестве. Идею всецело поддерживал А. Белинский, и Галине Вишневской она тоже очень понравилась. Стали искать спонсоров, но, увы, они не нашлись.

Иногда поступали предложения от режиссёров. Так, Л. А. Пчёлкин однажды сказал Гаврилину, что очень хотел бы снимать сериал с его музыкой, попросил подсказать сюжет. Валерий Александрович подсказал «Петербургские трущобы» В. Крестовского, режиссёр этот вариант одобрил, поблагодарил. А потом начал снимать «Петербургские тайны» (1994) и выбрал в качестве композитора А. Петрова, а Гаврилина даже не удосужился позвонить.

Был у Валерия Александровича интересный замысел музыкального спектакля по дневникам и повестям Б. Шер-гина^[214]. С предложением он обратился к актёру Кириллу Лаврову (тот мог бы исполнять роль ведущего). Лавров обещал подумать и позвонить, но в итоге этого не сделал. События эти происходили уже в 1995 году, когда многим деятелям искусства было не до искусства — жизнь в новой стране преподносила слишком много сюрпризов.

О своём состоянии в этот период Гаврилин как-то сказал: «Всё думаю, ломаю голову, как выбраться из той дыры, в какую я попал: полная не востребованность, отсутствие возможности исполняться и реализовывать свои планы. Одно только знаю: ни на какие компромиссы я не пойду. Не могу, иначе я не смогу ничего делать, сочинять. Это буду уже не я. Это как бритва. Она толщиной в микрон, а сделай её чуть потолще — она и брить не будет, и резать её ничего нельзя, — так и я» [21, 479].

От многих чуждых ему предложений композитор отказывался, но была у него одна постоянная мысль. Он хотел создать сочинение под названием «Махбнька» по Ф. Абрамову, посвящённое великой пинежской песеннице и сказочнице Марии Дмитриевне Кривополеновой, которую Махбнькой прозвали за её малый рост.

Борис Шергин был знаком с Марией Дмитриевной лично и писал о ней, Фёдор Абрамов путешествовал по местам Кривополеновой (1981), серьёзно изучал её жизнь и творчество, на протяжении 30 лет собирал материалы. Махóнька должна была стать прототипом героини его «Чистой книги», но последняя не была завершена по причине смерти писателя в 1983 году.

Гаврилин говорил о Махóньке давно. Так, ещё в мае 1984 года, отвечая на обидную и нелепую критику «Перезвонов», композитор писал М. Бялику: «Матка-река, не гаси свечу» — строки из плача великой Кривополеновой. О ней и её творчестве можете прочесть у Озаровской и Луначарского. Видимо, о ней Вы вообще не знаете» (письмо отправлено не было) [21, 323].

«На сегодняшний день для меня идеал артиста, — рассказывал Валерий Александрович в интервью (1991), — Марья Дмитриевна Кривополенова. Это народная певица и музыкантша. Она уже давно умерла, и мне не довелось её услышать, но я знаю её импровизации, записанные Озаровской ещё в двадцатые годы. Я много про неё читал. Луначарский и Озаровская организовали для неё поездки по всей России. Простая старушка, очень скромно одетая, ездила по всей стране и своим пением делала то, что не мог делать великий Шаляпин. Она вызывала не восторг, а озарение и бесконечную любовь к ближнему, она поднимала в людях дух. Она была совершенной бессребреницей. Всё, что ей выплачивали, она тут же раздавала, возвращалась к себе на Пинегу и снова становилась странствующей певицей. Во время своих странствий она столько делала добра — ухаживала за больными, помогала по хозяйству, причём она знала всякое хозяйство. А если её куда-то звали, то она шла и пела» [19, 334-335].

В декабре 1996 года Гаврилины были у вдовы Абрамова, Людмилы Владимировны Крутиковой-

Абрамовой, она дала им наброски писателя о Махоньке.

Из дневника Гаврилиной (28 декабря 1996 года);

«Разговор был грустный.

— Понял, что не успею всё сделать, — не хватит физических сил.

— Не берись сразу за всё. Закончи одно — делай другое. А то останутся незаконченные произведения.

— Сочинения не останутся. Всё, что будет написано, но не исполнено, — будет уничтожено. Если бы было куда пристроить «Махоньку», всё бы бросил и занимался бы только этим. Но нужен музыкальный театр. А я никого не интересую. Музкомедия — это несерьёзно.

И всё-таки рукописи некоторых неисполненных сочинений он не уничтожил, а те, что не были записаны, сохранил в эскизах» [21, 484].

К сожалению, во многом из-за здоровья, и «Махонька» тоже не состоялась.

А вот ещё из дневника (6 декабря 1997 года): «Был А. А. Белинский. Настроение такое: «Вот юбилей пройдёт — и умирать можно». Но оживился, когда заговорил о том, что хочет поставить спектакль из песен Валерия под названием «Гуси-лебеди»: «Я это сделаю быстро — после юбилея». А когда Валерий предложил сделать «Родительскую субботу» по М. Варфоломееву и даже рассказал, как нужно сделать некоторые сцены, то Александр Аркадьевич тут же загорелся и сказал: «Давайте. Я сделаю всё быстро» [Там же, 531].

13 января 1998 года, после смерти Свиридова в газете «Советская Россия» появилась подборка о нём. Наталия Евгеньевна удивилась, что нет ни одного высказывания друзей. Гаврилин ответил недвусмысленно: «Неужели ты не понимаешь, что именно потому, что я остался один в этом направлении музыки, русском, после Георгия Васильевича, — именно поэтому мне покажут вот такую фигу. Десять лет никто слова не скажет» [Там же, 537].

«Фигу», как правило, показывали композиторы — не актёры, не режиссёры и тем более не слушатели. Среди выдающихся деятелей театра, сразу разглядевших уникальное дарование Гаврилина, особо нужно выделить актёра и режиссёра, в чьих спектаклях музыка играет одну из ведущих ролей. Конечно, речь идёт об Олеге Меньшикове.

В интервью 2009 года он отмечал: «Я не знаю на сегодняшний день продолжателей русской классической музыкальной традиции... Наряду с прекрасными мелодиями — нежнейшими, грустными, если говорить простыми словами, у него есть потрясающая эксцентрическая музыка. Колоссальная грусть и колоссальный юмор» [54].

Художник П. М. Каплевич, работавший с Меньшиковым, позвонил по его просьбе Гаврилину (21 января 1998 года) и предложил написать музыку к спектаклю «Горе от ума». Уговаривал очень. Спектакль обещал быть интересным, и все хотели, чтобы музыкальное оформление принадлежало именно автору «Анюты», и никому другому. Гаврилин сказал, что нужно подумать.

В конце января снова позвонили насчёт Грибоедова. Виктор Максимов, которому Валерий Александрович рассказывал об этих событиях, написал потом в своих воспоминаниях: «И совсем уже поздний, далеко за полночь, звонок. Голос у Гаврилина больной, какой-то потерянный:

— Вчера звонил Меньшиков из Москвы. Опять уговаривал написать музыку для «Горя от ума»... Отказался. Впервые в жизни не потому, что не хочу, а потому, что не смогу. Просто сил не хватит. Ты знаешь, положил трубку и заплакал...» [45, 470].

В итоге Гаврилин написал музыку, но несколько запоздал с этим: московские коллеги сообщили, что им подошли темы из других сочинений, которые Валерий

Александрович рекомендовал задействовать в спектакле. Спросили, сколько заплатить, но композитор сказал, что за использование своей музыки денег не берёт.

9 октября 1998 года театр Меншикова со спектаклем по Грибоедову приехал в Петербург. Гаврилиным на служебном входе оставили билеты, Каплевич повёл их за кулисы знакомиться с Олегом Евгеньевичем. Гаврилин переживал — можно ли тревожить актёра перед выходом на сцену. «Что вы?! Он так хотел с вами познакомиться!» И к нам вышел Меншиков, молодой, с горящими глазами, с обаятельной улыбкой. Говорил прекрасные слова о музыке, благодарил за неё. Спектакль имел большой успех» [21, 570]. И ещё одна немаловажная деталь: «Даже после ухода Валерия, пока шёл спектакль, меншиковский театр регулярно выплачивал гонорар» [Там же, 571].

Была, кроме всего прочего, у Гаврилина и Белинского в 1980—1990-е годы идея создания «Володинской тетради» (на стихи А. Володина, как упоминалось, композитор сочинил романс «Простите меня» и песню «Бегут девушки»), но вся «Тетрадь» почему-то никак не складывалась, не получалось найти нужных стихов. Гаврилин поделился своими переживаниями с Белинским. Тот сразу ответил: «Будем другое ставить. Чехов вас устроит?» [21, 578].

Разговор этот происходил уже в конце ноября 1998 года. Никакой чеховской постановки за ним не последовало, а 7 декабря позвонили из Москвы, с Шестого канала. Сказали, что Гаврилину присудили премию «Чайка» за музыку к спектаклю «Горе от ума». На награждение Валерий Александрович не поехал — болел, а награду ему почему-то не прислали.

15 января 1999 года Белинский попросил у композитора разрешения использовать его музыку в 26-

минутном телефильме по рассказам Куприна «К славе» и «Полубог». Валерий Александрович своё согласие дал с тем условием, что музыка будет только его (Белинский планировал ещё включить фрагмент из «Травиаты»), «Фильм «К славе!» Александр Аркадьевич снял, — вспоминала Н. Е. Гаврилина. — Но в прокат на телевидение его не дал. Принёс мне видеокассету и доллары, уже после кончины Валерия. Я фильм посмотрела, и горестно было видеть фамилию Гаврилин в рамке» [Там же, 588].

Таким образом, после «Провинциального бенефиса» новой музыки для фильмов написано не было. А последний спектакль увидел свет в 1982 году. Но на смену драматическому театру пришёл театр иного толка: Валерия Гаврилина — музыканта, актёра и режиссёра — неожиданно для него самого привлекли к жанру танцевальному. Мог ли он отказаться?

Очерк 20

ХОРОШИЕ НОВОСТИ ИЗ МИРА БАЛЕТА

Из всех театральных жанров Гаврилину, пожалуй, менее всего был близок балет. «Меня не оставляет ощущение, — отмечал композитор, — что все балеты, даже такие признанные шедевры, как «Спящая красавица», «Лебединое озеро» и многие другие, поставлены не под музыку, то есть в оркестре я слышу про одно, а танцуется явно под что-то другое. А так как во всём мире это считается хорошим, то я отчаялся вообще в этом разобраться с помощью лишь тех знаний, которые у меня в области хореографии есть (в своё время я много лет работал аккомпаниатором в самодеятельном балете), а на новые знания уже нет времени» [19, 156].

И никакой балет Гаврилин писать не собирался: «Музыкальная драматургия «Анюты» складывалась не мною, а В. Васильевым и А. Белинским. Я с самого начала был против своего участия в балете, так как считал свою музыку начисто лишённой чего бы то ни было «чеховского». Может быть, причиной этого был испуг, который есть у меня по отношению к своей инструментальной музыке, так как музыковеды занесли её в очень низкий разряд, в лучшем случае позволяя назвать её «детской». Я к этому так привык, что другой взгляд на эту музыку казался мне почти непристойным. Посудите сами — музыка для младших школьников — и вдруг Чехов! Есть от чего растеряться.

Однако и А. Белинский и В. Васильев были лишены моих испуганных предрассудков и проявили большое мужество — за что я очень благодарен. Более того, они

открыли мне глаза на мою музыку и во многом укрепили мой «инструментальный дух» — теперь в этом отношении я чувствую себя много увереннее» [Там же].

Балетные события «вытанцовывались» следующим образом: Белинский, давно осознавший близость гаврилинской музыки прозе Чехова, задумал поставить телебалет по знаменитому рассказу «Анна на шее». Реализацию своей идеи он, естественно, начал с подбора музыки. Переслушав множество гаврилиных сочинений, остановился на фортепианных. Сообщил о своих планах композитору, но тот наотрез отказался от этого замысла. Александр Аркадьевич, конечно, расстроился, но от цели своей не отступил. Начались долгие уговоры и внушения. В итоге Гаврилин дал своё согласие и даже порекомендовал, что ещё из его музыки можно использовать (специально для балета был написан только «Анюта-вальс»).

Некоторые пьесы уже были оркестрованы, другие Гаврилин попросил оркестровать одного знакомого композитора. Но результат Валерию Александровичу не понравился, и в итоге за эту работу взялся С. Горковенко, прекрасно знавший гаврилинский стиль. Сам композитор работал тогда над «Перезвонами», и на долгие консультации по оркестровке времени не было, но раз в день Горковенко всё же получал от Гаврилина подробные телефонные рекомендации, как и что написать в чеховской партитуре.

27 апреля 1982 года Наталия Евгеньевна в дневнике отметила: «На просмотре «Анюты» на «Ленфильме» Валерий не был. Сказал: «Поезжай ты». Он всегда опасался результата — а вдруг плохо?» [21, 243].

Но телепремьеру 2 мая смотрел и остался в полном восторге. Во-первых, в главной роли — блистательная Екатерина Максимова, во-вторых, хореография Владимира Васильева, режиссёрское решение

Александра Белинского^[215]. В общем, все составляющие театрального действия были на самом высоком уровне.

Потом в интервью разных лет композитор не раз отзывался об этом спектакле с большой теплотой и всякий раз удивлялся, что создал балет по Чехову: «Конечно, для меня самого это было неожиданно: оказывается, сам того не зная, я уже давно пишу балетную музыку, да ещё помогающую воплотить на сцене чеховские образы! Но если вдуматься, то это не так уж и удивительно. Чехов — мой любимый писатель, каждый год перечитываю его рассказы. Ранимость, незащищённость, особая деликатность его героев, трагизм неразделённой любви, чистая, светлая грусть, ненависть к пошлости — всё это мне хотелось отразить в музыке» [19, 290–292].

И ещё — к слову о премьерном показе: «После этого балета я получил очень много писем, и они все как одно начинаются буквально такими строчками: «Уважаемый Валерий Александрович, хотя я не люблю балет, но я смотрел «Анюту»...» И я могу тоже подписаться под этими письмами: «Хотя я не люблю балет, но я смотрел этот балет, и мне очень понравилось»...

Владимир Викторович Васильев — человек бесконечно музыкальный. Я не знаю, что это, как теперь говорят, с точки зрения новаторства, — но человек поразительно чувствует музыку. Если человек *так* чувствует музыку, то это, по-моему, — новаторство на все времена, это нестареющая вещь. Я узнавал всю пластику своей музыки: до чего всё точно он услышал. Я просто удивился. Дирижёр балетный так порой не слышит, как слышит он» [19, 180].

Само собой, как и в случае с «Перезвонами», после премьеры не было отбоя от звонков и писем, причём поздравляли как знакомые, так и незнакомые.

В 1984 году Валерий Александрович создал симфоническую сюиту из балета и передал ноты на

радио с дарственной надписью Горковенко: «Дорогому другу Станиславу Константиновичу с благодарностью за сотворчество и за радость рабочего и человеческого общения, с пожеланиями счастливого, возвышенного грядущего и победоносных завоеваний слушателя. От всего сердца В. Гаврилин. Март 1984. Ленинград» [7]. А полная партитура «Анюты» была издана только в 2005 году, когда эту музыку уже прекрасно знали и в России, и за рубежом: сюиту постоянно исполняли и продолжают исполнять в концертах [\[216\]](#).

В мае 1984-го В. Васильев сообщил автору, что хочет поставить его балет в Неаполе. Гаврилин сперва отнёсся скептически: слишком много у него было срочной работы, а тут ещё разного рода переделки «Анюты» для театральной сцены, необходимость написать целый час новой музыки: «Васильев уже как балетный актёр всё сказал, теперь он проявляет себя в новом качестве — балетмейстера, а я ещё как композитор не всё сказал, так неужели мне тратить время на старую музыку и не создавать ничего нового в течение целого года? Мне ведь эта заграница не нужна: вот плачут в Сибири, когда поют «Перезвоны», — и хорошо» [21, 322].

Но тем не менее 21 января 1986 года, когда Гаврилин в тяжёлом состоянии лежал в больнице, премьера его первого балета всё-таки состоялась за рубежом (Неаполь, театр «Сан-Карло»). Анюту, разумеется, танцевала неподражаемая Е. Максимова. Балету присудили премию «За лучший спектакль года в Италии». Это был триумф прежде всего композитора. И очень важная весть для него в период, когда никаких других хороших новостей не было — да ещё и в больнице до того перестарались с таблетками, что спровоцировали тяжёлое нервное состояние, и пришлось обращаться к психоневрологу. А когда Валерий Александрович наконец вернулся домой, вдруг

с острым отитом слегла маленькая Настя: её экстренно госпитализировали.

Потом здоровье внучки наладилось, а Гаврилин и весной продолжал чувствовать себя плохо. В то время уже была запланирована премьера «Анюты» в Большом театре. 28 мая Гаврилины должны были выехать на репетиции, но из-за болезни Валерия Александровича и из-за того, что Большой театр выделил ему очень плохое жильё в Москве, — остались дома.

Премьера состоялась 31 мая.

Наталия Евгеньевна записала, что на спектакле были её мама и Татьяна Дмитриевна. На сей раз ушами и глазами композитора выступили его тёща и первая учительница, а сам он быт не в состоянии покинуть пределы квартиры. Ольга Яковлевна в своей книге «Хроника моей жизни» поделилась впечатлениями: «Я затаила дыхание. Увертюра. Такая знакомая мне музыка. Это было как фраза близкого человека, начало рассказа о чём-то красивом и печальном. <...> я была свидетелем удивительного спектакля. Великолепное балетное творчество под музыку, наполненную высоким чувством и изумляющую неисчерпаемой фантазией. В антракте меня окружили редакторы и музыковеды, делясь впечатлениями, обращаясь с просьбой передать их восхищение Валерию. Ночью после спектакля я позвонила домой, рассказала о небывалом успехе балета. Мой племянник Миша, скрипач в оркестре Большого театра, сказал: «Передай ему, что музыканты оркестра с радостью играли эту музыку и благодарят его за такой подарок» [21, 358–359].

На следующий день за подарок благодарили многие. Наталия Евгеньевна была на даче, и Гаврилин сам отвечал на все звонки. Владимир Васильев сказал ему: «Главное не то, что было в зале, а что было в театре. Такой восторг, состояние праздника, чистоты. У нас давно такого не было. Столько говорили о музыке, о том,

как она воздействует, очищает. Я за свои 25 лет впервые слышал такие отзывы о музыке» [21, 359].

И музыканты, и артисты, и слушатели были правы. Наверное, не любить «Анюту» нельзя. И сегодня, спустя 36 лет после выхода балета в свет, у многих имя Гаврилина ассоциируется именно с этим шедевром. Конечно, вспоминают в первую очередь Тарантеллу, но потом на ум приходят прочие знаменитые мелодии, переживавшие из «Скоморохов», «Зарисовок» и других фортепианных пьес, — «Сплетня» и «Воспоминание», «Галоп» и «Его сиятельство»... Но ярче всего вспоминаются, наверное, «Вальс» и «Адажио». С первого «Анюта» началась для Белинского и Васильева, со второго — для самого Гаврилина.

Александр Аркадьевич вспоминал: «У него был написан вальс, который я до сих пор считаю равным по художественному уровню «Вальсу-фантазии» Глинки. Как только я его услышал, то сразу почувствовал в нём нечто чеховское и отправил кассету с записью в Москву Владимиру Васильеву. Наутро тот позвонил мне: вальс его очаровал. Однако на наши уговоры сочинять балет Гаврилин не поддавался. Даже письмо написал с отказом. Несмотря на это Васильев приехал в Ленинград, и мы вдвоём принялись слушать записи волшебных гаврилиных фортепианных сочинений, уже имея в виду рассказ «Анна на шее» и Катю Максимову... Только после того как мы показали Валерию свой подбор, он принялся за работу» [42, 346].

А Гаврилин окончательно убедился в том, что балет будет создан, когда увидел, как в павильоне Екатерина Максимова (Анна) и Марат Даукаев (Студент, её возлюбленный) репетируют Адажио: больше сомнений не было. О том, как родилась музыка знаменитого Адажио, Мастер рассказывал: «Я тогда работал в Невском доме культуры. 1963-й, нет, 1962 год. Хореограф на одном занятии попросила: «Сыграйте

какое-нибудь классическое красивое адажио». И хотя я тогда переиграл уйму балетной музыки, но адажио как-то никому не требовалось до сих пор, и поэтому я никаких адажио наизусть не знал. Стал импровизировать. Так и сочинил. А потом через много лет записал как фортепианную пьесу «Воспоминания о Листе». Позже уже оркестровал для «Анюты» [21, 353].

Конечно, успех «Анюты» во многом зависел от исполнителей — С. Горковенко (первого дирижёра и в телеверсии, и в театре Неаполя) и В. Федосеева, который наряду с другими сочинениями Валерия Александровича блистательно исполнял со своим оркестром сюиты из его балетов.

Но балет, как известно, искусство синтетическое. Здесь одного дирижёра с оркестром мало. Тем более в телеварианте, когда съёмка периодически ведётся крупным планом, и от артистов балета требуется умение не только танцевать, но и очень правдоподобно играть свои роли. А это в безмолвном театре прежде всего мимика.

Каждый участник постановки (В. Васильев, М. Даукаев, Г. Абайдулов, Дж. Марковский, А. Гридин, К. Кириллова) воплотил свой образ блистательно. Но сложнее всего пришлось, конечно, Е. Максимовой, поскольку в отличие от остальных персонажей, чьи характеры на протяжении спектакля не менялись, ей нужно было убедительно показать целый ряд разнообразных чувств и переживаний: сострадание к близким, влюблённость в студента, отвращение к мужу, восторг от встречи с братьями, состояние одиночества, наконец, опьянение славой и блеском светского общества и — под занавес — горечь раскаяния (которой, кстати, нет в рассказе). Одним словом, сыграть настоящую драму на тему предательства. И всё это — на балетной сцене.

Конечно, такое под силу далеко не каждой балерине. Поэтому лучшей Анюты, чем Максимова, найти было нельзя. Гаврилин любил повторять выражение Белинского, что у неё будто «говорящие ноги». К этому можно добавить только то, что у самого Гаврилина будто «говорящая музыка». Именно яркая сценичность его фортепианных миниатюр позволила соотнести их с образами, для которых они изначально не предназначались. Интонация Гаврилина оказалась созвучной той эпохе, когда устраивались балы с вальсами, польками и кадрилями, когда мелкие чиновники, выслуживаясь перед разными сиятельствами, старались добиться непременно высших похвал и одобрений, орденов вроде Святой Анны, а если повезёт, то и Святого Владимира. Женщины к поездкам в дворянские собрания готовились загодя, наряжались по последней моде, чтобы после игриво улыбаться, кокетничать и говорить по-французски, чтобы ловить на себе восторженные взгляды офицеров, адвокатов, чиновников, помещиков...

Музыка Гаврилина оказалась созвучной и тем глубоко трагическим обстоятельствам, которые вывел в своём бессмертном творении А. П. Чехов. Без прикрас и вычурностей, в духе самого беспощадного реализма писал он быт и нравы той эпохи, а на её фоне — страшную катастрофу, произошедшую в душе одной, совсем ещё юной личности. Из мучительного, унижительного положения своего вознеслась она вдруг к роскошной шумной жизни, укатила на весёлых тройках, позабыв о самых близких, о неизбывном их горе.

И сам Валерий Александрович отмечал: «В признании, которое получили эти работы [имеет в виду также и «Дом у дороги». — К. С.], мне особенно дорого то, что критики и балетмейстеры отмечают *сценичность* музыки, простор для воображения, который она предоставляет постановщикам. Это, если хотите,

одобрение основного моего композиторского кредо: обращать главное внимание на передачу душевного состояния человека» [19, 291].

Позже, уже в 1998 году, режиссёр и художественный руководитель Русского театра в Торонто Елена Фрумина поставила спектакль по Н. В. Гоголю «Записки сумасшедшего (история страсти)» и использовала в нем фрагменты из «Анюты» (с согласия автора, конечно). Отзывы были самыми восторженными. Фрумина отправила их Гаврилину и ещё насчёт музыки добавила, что она «явилась одним из важнейших компонентов спектакля, придала цельность, задала ритм. Более того, она создала дополнительное драматургическое развитие характеров, сама по себе явившись частью драматургии» [21, 566].

Само собой, когда режиссёры и хореографы осознали сценичность сочинений ленинградского автора и посмотрели его балет по А. П. Чехову, им захотелось и дальше использовать его музыку в своих постановках. Идея следующего фильма-балета опять пришла в голову А. Белинскому: «Гаврилин сначала отнёсся к моему предложению скептически, но после «Анюты» я уже знал, что надо делать. Засев в фонотеку радио и нотную библиотеку, я разыскал оркестровую пьесу Гаврилина «Атака» [Белинский имеет в виду вокальное сочинение, поскольку оркестрового опуса с таким названием у Гаврилина нет. — К. С.]^[217], симфонический кусок из «Военных писем», музыку к спектаклю «По-еле казни прошу...» и фортепианную пьесу «Сон снится». Всё это я принёс автору. Валерий Александрович понял, чего я хочу. Ни одного из перечисленных произведений он в партитуру балета не включил, используя только для колыбельной музыкальную тему из пьесы «Сон снится». <... > В разговоре с Гаврилиным я упомянул, что мечтаю о военном вальсе» [42, 419–420].

В общем, история отчасти повторялась. И снова Васильев (который на сей раз не верил в замысел Белинского и категорически отказывался от балета по Твардовскому), услышав этот вальс в исполнении оркестра Ленинградского радио под управлением С. Горковенко, с первых звуков влюбился в него — и принял предложение о сотрудничестве^[218].

«Это одно из моих самых больших музыкальных потрясений, — отмечает Белинский. — Вальс длится девять минут — колоссальное время. Именно вальс, его музыкальная драматургия подсказали сюжет поэмы «Дом у дороги» в качестве фабулы будущего балета. Забегая вперёд, скажу, что мы с Васильевым на экране в пластическом воплощении не использовали и десятой доли музыкального содержания этого потрясающего «Вальса» [42, 419-420].

Итак, балет снова родился из вальса!

Несколько слов о том, как разворачивался сюжет. 27 мая 1983 года Гаврилин писал сыну в армию: «Заказов у меня никаких — от всего отказался. Пишу своё. Надо быстрее кончить, т. к. с января маячит телебалет «Василий Тёркин» с В. Васильевым. От этого отказываться уже нельзя» [21, 285].

Через год, 25 мая 1984 года, Наталия Евгеньевна сетовала на страницах своего дневника, что дача совсем разваливается. Вызывали мастеров, а те сказали, что, вроде, и ремонтировать смысла нет, а нужно просто строить новый дом. Значит, необходимы средства на грандиозную покупку, причём жильё должно соответствовать всем запросам — чтобы рядом были лес и речка, чтобы кругом было тихо, но недалеко был бы продуктовый магазин. «А главное — нужно, чтобы наших денег хватило. Цены взвинчены жутко. В Павловске дачи стоят 30-45 тысяч! Так вот, чтобы хотя бы затеять ремонт или купить что-нибудь подходящее, нужен аккордный заработок. Поэтому летом Валерий будет

писать балет по военным стихам А. Твардовского. Только бы здоровье не подвело!» [21, 321].

Таким образом, «Дом» необходимо было создать ещё и для дома. А пока Гаврилин усиленно работал на даче прежней — старенькой, но очень родной. Чтобы спина не болела, между написанием партитурных страниц косил траву. Чтобы отвлечься, играл старые свои сочинения (благо в Строганове наконец привезли пианино «Беккер»).

О создании балета рассказывает Наталия Евгеньевна: «Утром после завтрака садится за стол, перед ним будильник, видимо, определяет время, за которое должен сделать определённое количество страниц. Иногда отрывается, что-то проверяет на инструменте, потом опять за работу, и так до обеда, с небольшим перерывом — поделает упражнения, побегаёт. После обеда сон — и снова за партитуру, но теперь уже на веранде — там нежаркое вечернее солнце. Пишет он её, сидя за небольшим столиком. Дело движается медленно, по его словам, а я боюсь: только бы он не перетруился, не сорвался, ведь столько часов подряд сидеть не вставая! После ужина на инструменте проигрывает весь следующий номер, как он должен звучать в оркестре, записывает схематично на бумаге — на память, чтобы не забыть. Потом вечерняя прогулка, но не отключается ни на минуту. Просит, чтобы я его отвлекала, но бесполезно: не слышит ничего, взгляд потусторонний, голова работает. И ночью тоже спит тревожно, голова не отдыхает» [Там же, 325].

В итоге Гаврилин перетруился: простыл и сорвал спину. 8 июня уехали в Ленинград. Работа над партитурой продолжилась в прежнем безостановочном режиме, хотя и сопровождалась уколами и периодическими приступами. Серьёзно испортил настроение один из музыкантов оркестра Горковенко. Из-за плохого самочувствия и дефицита времени

композитор доверил ему оркестровку трёх номеров балета — и получил нечто совсем новое в джазовом стиле. К тому же огромный состав «Праздника» включал четыре трубы, четыре тромбона, целых две ударные установки... Гаврилин ужаснулся. Стал всё переделывать, и на это ушла ещё неделя драгоценного времени.

Наконец работа была закончена, и на титульном листе автор написал: «д. Остров. 1984 г.» [Там же, 327].

Интересно, что называл он этот балет не иначе как «Тёркин». Более того, в каталоге сочинений Гаврилина, составленном Наталией Евгеньевной (2016), в графе «Замыслы» значится: «1984. «Василий Тёркин». По А. Твардовскому, опера. (Возник балет «Дом у дороги»)».

В интервью, опубликованном 20 июля 1984 года, на вопрос — от какой работы его сейчас оторвали — композитор ответил: «От Василия Тёркина. Он хотя и «придуманный», нереальный, собирательный образ, но тем не менее всем известны его беспрельодно привлекательные черты. Близится сорокалетие Победы. Под знаком этого юбилея ныне трудятся все. И вот Ленинградское телевидение, режиссёр Александр Белинский <...> предложили мне тему. Опять тот же жанр — телевизионный балет. В его подзаголовке слова: «По прочтении Твардовского». Ещё при жизни нашего большого мастера Соловьёва-Седого...

— *А вам ещё в студенческие годы довелось писать работу о его творчестве... (замечание В. Нестеренко, берущего интервью).*

— И я счастлив, что судьба одарила меня встречами, долгими беседами с Василием Павловичем! Однажды мне, тогда только-только начинающему, Василий Павлович предложил невиданное: писать вместе оперетту «Василий Тёркин». Помню, я просто испугался. Такой маститый композитор — и меня в соавторы?! А теперь по прошествии времени, как видите, сподобился,

сам рискнул. Сейчас завершили запись музыки. Скоро начнутся съёмки. Может, к зиме это всё встанет в телепрограммы.

— *Значит, на телеэкране оживёт знаменитый балагур, весельчак, этакий скоморох времён Великой Отечественной?*

— Не совсем так. Я как композитор старался быть верным несколько иной точке зрения на Тёркина. Тема красоты жизни, тема человека — вот что руководило мною при работе над балетом. Хотелось — уж не знаю, вышло ли? — проникнуть вовнутрь этого балагура, как вы выразились. А он-то, Василий, гораздо шире, глубже, если вчитаетесь в Твардовского. Кто-то видит внешнее. Ох, как умеет повеселить солдат в трудную минуту, взяв в руки трёхрядку! Твардовский — как истинный поэт, философ — видел, по моему глубокому убеждению, своего героя иначе. Не только, не столько скомороха, способного потешить публику в час привала. Неунывающий? Да. Но идёт-то Твардовский от былинных образов русского солдата-мудреца, добрейшей души человека. Любвеобилие. Умение сострадать. Умение поддержать фронтового собрата в трудном военном лихолетье — вот что видится главным в легендарном Василии. И ещё — его потрясающее умение оделять жаром собственной души других людей. Как нам сегодня не хватает подобных Тёркину добрых молодцев!» [19, 191-192].

Из этого разговора ясно, что на протяжении долгого времени Гаврилин и его коллеги по балету обсуждали в качестве литературной первоосновы не «Дом у дороги», а «Тёркина». Именно таким был изначальный замысел А. Белинского: к сорокалетию Победы он планировал создать спектакль «Василий Тёркин». Но В. Васильев этих устремлений не разделял, справедливо полагая, что невозможно представить столь масштабный сюжет в

балетном жанре. Поэтому и остановились в итоге на «Доме у дороги».

Перед записью музыки (9 июля 1984 года) композитор сильно волновался, почти не спал. Белинский тоже нервничал — ждал прибытия машины с челестой и гуслиями (последние находились в ремонте). Потом машина приехала, начали записывать музыкальные темы на плёнку. Все отметили, что гусли прозвучали в частях «Набат», «Плен» и «Вальс» как нельзя кстати. (Гаврилин придумал, что должны быть непременно гусли, для этого подключил к оркестру, которым дирижировал Горковенко, Наталию Давыдовну Сорокину — гуслиаршу из Оркестра народных инструментов имени В. В. Андреева^[219]. При дальнейших исполнениях гусли, к сожалению, стали заменять арфой.)

Кстати, знаменитый Вальс, который явился родоначальником балета, долго у Гаврилина не складывался, никак не получалось отыскать ту единственную щемящую интонацию. Но потом верные звуки нашлись сами собой, сложились в грандиозную поэму о войне, о жизни, о смерти и о любви. Композитор сыграл эту музыку Я. Бутовскому, и тот не знал, что ответить, слёзы подступали к горлу, и никаких слов не хватало, чтобы выразить восхищение. А Мастер запросто, доверительно поделился своей тайной. Диалог с ним Бутовский записал: «Повернулся к роялю: «Танцплощадка. Духовой оркестр. Последний раз танцы... Перед уходом на фронт...» Стал играть прекрасную вальсовую тему, но как-то слишком медленно. Я шевельнулся в кресле. Он остановился, посмотрел на меня. Я сказал: «По-моему, слишком медленно...» — «Нет, быстрее нельзя... Это последний вальс...» Потом он стал играть второй, новый кусок вальса. И с первых же тактов я замер и не пошевелился

до конца. Когда он кончил играть, мы оба долго молчали^[220]. <...>

Валерий улыбнулся и сказал: «А знаешь, что это за тема? Это второй голос «Что стоишь, качаясь...»» Он снова начал играть тему, подпевая. Это было удивительно! Я сказал, что не заметил связи с песней, которую очень люблю. «Я её тоже очень люблю. Там смысл глубокий — тянутся друг к другу и не могут соединиться... Никак...» Потом он как-то хитро улыбнулся, может быть, даже подмигнул: «Только ты никому об этом не говори» [45, 110-111].

Этот вальс автор посвятил А. А. Белинскому. Несмотря на все волнения, запись прошла очень хорошо, и даже автор, услышав свою музыку, отметил: «Действительно, здесь вся жизнь» [21, 328].

А ещё писали знаменитое соло баяна — пронзительный одноголосный наигрыш^[221] — и другие темы военного балета: «Праздник», «Заклинание» (это, к слову сказать, инструментальный вариант той самой кантаты на слова Шульгиной для женского хора; потом в балете номер стал называться «Атака», а в изданном совсем недавно полном варианте партитуры (2016) — «Бой»), И, разумеется, «Птицы» — кульминацию всего действия, получившую в окончательной версии название «Набат». Его можно отнести к самым трагическим страницам музыки Гаврилина, наряду с инструментальным предпоследним номером «Военных писем», «Зимой» из «Русской тетради», частью «Белы-белы снега» из «Перезвонов»...

Надрывается, бьётся неотвязный тревожный колокол, и на его фоне — сперва две скрипки, затем четыре струнных инструмента выводят песенно-причетную бесконечного дыхания мелодию. И поскольку поют здесь голоса высокие и к тому же достигают самых пронзительных своих пределов, становится ясно, что принадлежат они женщинам, что это бессловесное

стенание — горькие проводы самых близких под грохочущий набатный звон.

Помимо скрипок, композитор ввёл в партитуру и настоящий женский голос. Сперва Белинский предполагал, что стихи Твардовского за кадром будет читать М. Ульянов, но в итоге от идеи этой отказался и оставил только поэтический зачин в начале спектакля (запись голоса самого Твардовского). А Гаврилин сочинил вокализ (часть под названием «Плен», в которой использовал мелодию песни «Плавающая ветка») и песню на слова Твардовского «Коси, коса». Её музыкальную тему он заимствовал из своего вокального цикла «Времена года» — песня «Лето»^[222].

Коси, коса,
Пока роса,
Роса долой —
И мы домой...

Таков рефрен военной поэмы «Дом у дороги», трудовая припевка — символ мирной жизни, в которую нежданно-негаданно вторгается большое горе. Решено было, что в балете эти строки будет исполнять певица не оперная, а именно народная — естественным, «неограниченным» голосом. С этой ролью блистательно справилась Тамара Смылова.

Гаврилин задумал пригласить именно Смылову, потому что уже слышал её ранее. В ноябре 1979 года он был членом жюри конкурса народных певиц в Москве. Из большого числа исполнительниц ему запомнилась только одна: «Там все выходили наряженные под матрёшек, у нас, знаете, народ несколько безвкусный иногда бывает. Одеты в таком дурном русском стиле, в каком в деревнях никогда не одевались. <...> И вдруг выходит девушка в чёрном платье, в чёрном платке.

Когда она взяла первую ноту, зал совершенно притих. Обыкновенно на конкурсах все лауреаты известны ещё за три месяца до начала. Так и на этом было <...> И вдруг эта девочка: голос во всю страну. Она пела трагическую былинку о татарском полоне <...> Это было так ошеломляюще! Такой голос! Она не шевельнула ни разу ни руками, ни телом. Льётся голос. Она совершенно полонила зал, и ничего уже нельзя было поделать. Это была Тамара Смылова, она стала тогда лауреатом.

Когда я пригласил её записывать музыку вступления к балету «Дом у дороги», она запела — и оркестр перестал играть. Она продолжала петь, когда она закончила, все оркестранты плакали. А потом они встали и захлопали. Такое редко бывает, чтобы оркестранты встали и захлопали!» [19, 390].

Тамара Смылова исполняла в «Доме у дороги» и вокализ «Плен» — один из самых трагических эпизодов балетного действия: по сюжету в неволе у главной героини рождается ребёнок. Белинский вспоминал, что «услышав исполнение вокализа Тамарой Смыловой и довольный им, Гаврилин тут же, на глазах оркестра, дописал рефрен для гуслей. Рефрен был на тему вальса и подчеркнул музыкальную драматургию балета» [42, 419-420].

В 1989 году, когда впервые издавалась партитура «Дома у дороги», Гаврилин для публикации отобрал всего пять номеров из одиннадцати: «Материнскую песню» (тема дрёмы из «Зарисовок» — «Сон снится»), «Дорогу» (так стал называться «Набат»), «Вальс», «Праздник» и «Юность» — эта светлая лирическая тема, увы, не вошла в балетную постановку.

Две части из «Дома у дороги» Станислав Горковенко со своим оркестром впервые представил ещё 22 октября 1984 года в Большом зале филармонии — и сразу эту музыку полюбили, и по сей день она с огромным успехом

исполняется в концертах. А вот с балетной постановкой всё сложилось несколько иначе.

Конечно, Владимир Васильев восхищался этим сочинением. «Я не стал бы делать фильм и участвовать в нём, — отмечал он, — если бы не прекрасная музыка выдающегося советского композитора Валерия Гаврилина. Я приехал в Ленинград и услышал сначала вальс. Простая мелодия, но сколько в ней человечности, боли, той самой трепетности и нежности Александра Трифоновича Твардовского, и я понял: не смогу не станцевать. В сущности, этот вальс — лейтмотив балета, хотя и все его другие музыкальные части замечательно яркие, волнующие» [42, 422].

И ещё: «Я не думаю, что будет кощунственно сказать: вся музыка Гаврилина кажется «принадлежащей» Твардовскому, — утверждал Владимир Васильев, — во всяком случае, пронзительно созвучной его поэзии. Её самобытность поразительна — оркестр, солирующие гусли, баян, колокола, женский голос — всё это создаёт музыкальную поэму замечательной красоты и силы. Есть ещё тема, проходящая красной нитью через большинство произведений Твардовского, — дорога... В этой метафоре большой смысл. Дом у дороги становится символом слова «Родина» [42, 423].

Но, несмотря на чуткое понимание музыки Гаврилина, почему-то Белинский и Васильев (кстати, те же выдающиеся мастера, которые делали первый фильм-балет) интерпретировали её содержание очень по-своему. Вероятно, виной тому была нехватка эфирного времени: весь балет необходимо было уложить в 40 минут.

В общем, посмотрев их окончательный вариант, композитор сильно расстроился. Во-первых, странным образом переставили все номера: «Материнская песня» теперь связывалась с любовным танцем главных героев

(И. Колпакова и В. Васильев), «Праздник», который, само собой, должен был звучать в заключении, поскольку имелся в виду праздник Победы, передвинули в самое начало, к тому же много музыки в телеверсию просто не включили.

Как всегда, бескомпромиссным критиком выступила Наталия Евгеньевна на страницах своего дневника: «Твардовский — весь в природе русской, весь в людях, характерах; здесь же ни героя, ни массы, хотя и «Вальс», и «Праздник», и «Война» — всё рассчитано на массу. А здесь несколько жалких пар, танцуют в павильоне, никакого простора, им даже развернуться негде. И пляшут парни, одетые все в одинакового цвета брюки и одинаковые рубахи (за исключением Васильева), как будто бы в местах заключения; деревянный сколоченный стол, через который почему-то прыгают и парни, и девушки. Вальс тоже писался в расчёте, что это и вальс-прощание, и вальс-встреча, но опять же его весь упихнули в довоенное воспоминание — долго и неинтересно. Уже не говоря о том, что после «Дороги в плен» зритель ждёт разворота событий, а его и нет — почти сразу конец. Фильм идёт 40 минут, весь с титрами, на которые пять раз дали одну и ту же тему вальса. <... > Куда торопились? А «Коси, коса»? Ведь этим должен был кончаться фильм, тогда в начале фильма это бы всё не повисло, ведь обещали и натурсъёмки, и конец: «Идёт Васильев с косой по траве, в мареве, и за ним ещё ряд косцов, звучит музыка, и этим кончается фильм». Никакой природы — и никакого такого конца. Видимо, очень было некогда. Ведь фильм сделали за 20 дней, вот и результат!

Валерий очень, конечно, расстроен, хотя он всё сделал честно. Музыка написана очень хорошая. Теперь только остаётся всё компенсировать исполнением с концертной эстрады» [21, 330].

Схожие мысли высказывал знаток и ценитель творчества Гаврилина А. Т. Тевосян: «Несмотря на высокое — уже по определению — мастерство соавторов, специфика балета, современные темпы съёмки, скупые сорок минут болтливового телевизионного экранного мельтешенья сковывали их, и они не смогли безоглядно погрузиться в пучину народного горя и не смогли вместить весь этот необъятный сокровенный эпос народной души, так трепетно и сладостно тихо прозвучавший в скорбной тишине твардовско-гаврилинского «Дома у дороги» [42, 430].

Всё это, несомненно, так, но тем не менее фильм-балет (хоть и мрачный, павильонный, хоть и без широкого показа России, без поэзии Твардовского) в целом состоялся. И случилось это именно благодаря пронзительной музыке, раскрывавшей те аспекты трагической темы, которые оказались за кадром режиссёрско-хореографической интерпретации, во многом подчинённой принципам монтажной драматургии. А для Гаврилина этот новый опыт послужил ещё одним доказательством удивительного факта: несмотря на свою нелюбовь к балету, он стал балетным композитором.

В то же время работа над новыми сочинениями (и балетными и другими) сильно затормаживалась из-за состояния здоровья. 9 августа случился приступ головокружения, гипертонический криз, и потом Гаврилин вплоть до Нового года ничего не мог делать: ходил по врачам, пил таблетки. Возле надписи «1985» Наталия Евгеньевна лишь коротко пожелала на страницах своего дневника: «Только бы хуже не было!» [21, 332].

В новом году в очередную критическую фазу вступил рояльный вопрос. Дело в том, что Гаврилин выбирал рояль, как и квартиру, очень тщательно, и прежде чем принять решение, покупал и продавал множество

инструментов. При этом всякий раз до глубины души расстраивался: то низы не звучат, то верхи звякают. В общем, рассматривал разные рояли два года и выбрал только к 1986-му (в итоге, кстати, приобрёл инструмент дирижёра К. А. Симеонова). Благо деньги были от премии за «Перезвоны»^[223].

25 февраля 1985 года состоялся первый авторский концерт в Большом зале филармонии. Лариса Шевченко и Владимир Чернов пели «Военные письма», Оркестр радио и телевидения исполнил сюиту из «Дома у дороги» и Тарантеллу из «Анюты» (на бис). И военная поэма, и балетные опусы были приняты на ура.

А 2 апреля случилось знаменательное событие: Гаврилину присвоили звание народного артиста РСФСР. Постановление было опубликовано в газете «Правда» — и тут же начались поздравления: письма, телеграммы, телефонные звонки: от знакомых и незнакомых, друзей и родственников, музыкантов и любителей музыки... 29 телеграмм, 13 писем, 87 телефонных звонков насчитала Наталия Евгеньевна.

Гаврилин был обескуражен — такого внимания к себе он не ожидал^[224].

Но, несмотря на звания, успешные концерты, многочисленные хвалебные отзывы, средств на осуществление мечты по-прежнему не хватало. И купить дом у дороги на деньги от «Дома у дороги», как мечтала Наталия Евгеньевна, не получилось. Вместе с тем старую дачу решили всё-таки продавать. Но будет ли новая? «Перспективы на заработки очень неважные. В это начавшееся время перестройки народ обуял ажиотаж вкладывать деньги в разные банки. Конечно, обещали большие проценты. И я тоже стала поддаваться этим настроениям, на что Валерий мне сказал: «Сидишь в сберкассе — и сиди». И как он оказался прав!» [21, 341].

По-прежнему гуляли в окрестностях своего старенького домика. Ходили очень медленно, потому что 31 мая Гаврилину, вдобавок ко всем неприятностям со здоровьем, ещё и удалили аппендицит. Его мучила бессонница — ничего не мог писать. И прощание с родным домом тоже не давало покоя. Хотя покупателей пока не было, Наталия Евгеньевна задумывалась о том, что в последний раз собирает ягоды, в последний раз бродит по саду... Всё в этой деревне было родным, и соседи уже стали своими, близкими. «После ужина пришёл гость — Владимир Иванович, сосед, — пастух. Пьяненький, конечно. Опять говорил: «Алексаныч, давай я тебе спою, а ты мне сыграешь». И пошло — он поёт своим сиплым голосом, а Валерий подлавливает его на ходу. Когда-то он пел, видимо, хорошо» [Там же, 343].

Гаврилин все дни пребывал в мрачном и болезненном состоянии.

И снова неожиданно поступило приятное известие из мира балета. Борис Эйфман захотел поставить спектакль под названием «Подпоручик Ромашов» по знаменитой трагической повести Александра Куприна «Поединок». Он решил, что этому сюжету очень созвучна музыка Гаврилина. Подборку тем и их частичную аранжировку сделал композитор Тимур Коган.

Валерий Александрович стал посещать репетиции, и всё ему в задумке Эйфмана нравилось — и драматургия, и хореография, и последовательность музыкальных номеров. Но Управление культуры отнеслось к постановке очень прохладно (генеральная репетиция прошла 19 июля 1985 года). Одна из причин, как справедливо решили Гаврилины, — пацифистский настрой спектакля, в то время как государство призывает к служению в армии.

Лето подходило к концу и, несмотря на все надежды поправить здоровье на даче, улучшений не наступало. А

осенью Гаврилин заболел воспалением лёгких, усилились головокружения, порой он просто не мог ходить — всё кругом вращалось. Ноябрь прошёл в ожидании места в больнице. Врачи ничего конкретного не советовали, но потом нашлась Людмила Ивановна Лебедева — профессор кафедры диагностики мозга. Она определила проблему и разработала детальную схему лечения, в которую входили приём множества лекарств (наиболее важным был конвулекс), периодический отказ от сна (то есть иногда ночью нужно было бодрствовать), но главное — нельзя было работать. Полтора года Гаврилин не садился за рояль. Друзья и знакомые доставали конвулекс, жизнь в основном протекала дома — от таблетки до таблетки.

В 1986 и 1987 годах ничего нового создано не было. Звучали «Перезвоны», «Военные письма», оркестровые сочинения... 7 мая 1986 года наконец состоялся несколько лет ожидаемый концерт в зале у Финляндского вокзала. В программе значились «Зарисовки» (в исполнении рижского дуэта) и «Первая немецкая тетрадь» (в интерпретации Сергея Лейферкуса). После концерта заинтересованная публика целых полтора часа задавала Гаврилину вопросы. А 15 мая Наталия Герасимова и Нелли Тульчинская в Малом зале филармонии исполнили «Вечерок», «Черёмуху», «Стоим над водой», «Осенью»... И опять те же нескончаемые овации.

С Н. Герасимовой Гаврилин накануне репетировал лично, пел ей свои песни, давал разные советы; после концерта был очень и ею, и Нелли Александровной доволен. На афише для Тульчинской написал: «Любимому музыканту, другу по сердцу, с любовью. В. Гаврилин». И жене — на программке концерта: «Наташеньке, ангелу-хранителю. С вечно растущей любовью. Муж В. Гаврилин» [21, 357-358].

Ещё раньше, 15 марта 1986-го, в Большом зале Московской консерватории в итоге состоялась, благодаря В. Федосееву, премьера третьей редакции «Скоморохов» в исполнении Капеллы им. Юрлова (дирижёр В. Федосеев, солист А. Ведерников). А 23 октября 1987-го тот же концерт был повторен в Большом зале Ленинградской филармонии. Потом, в декабре, в Колонном зале Дома союзов (Москва) пел уже неподражаемый Владимир Чернов.

Все концерты проходили великолепно. 24 февраля 1986 года в Октябрьском зале состоялся премьерный показ балета «Подпоручик Ромашов». Ничего от того одноактного спектакля, увы, не сохранилось. Известно только, что звучала там разная музыка Гаврилина, балетмейстером был Б. Эйфман, танцевала труппа Ленинградского театра современного балета, главные роли исполнили А. Гордеев (Ромашов), И. Емельянова (мать), В. Морозова (Шурочка).

«Одним очень всё понравилось — и музыка, и постановка, и «такое прочтение» Куприна, а другим — нет, не принимают такой балет — как я называю, «половой» (многое происходит на полу), — отмечала Наталия Евгеньевна. — Может быть, сыграло роль то, что в первом отделении было несколько номеров с откровенно эротическим уклоном <... > Третий раз я смотрю этот спектакль <6 марта 1986 года > — и в этот раз спектакль был очень хорош. С таким настроением, нервом! Валерию балет очень понравился. Сколько бы раз он ни шёл, мы всегда ходили на спектакль. И каждый раз он был взволнован, восхищён и постановкой, и исполнителями. Андрею Гордееву — Ромашову он написал: «Милый Андрей! Спасибо Вам огромное за то счастье и слёзы, которые рождены Вашим изумительным Ромашовым. Давно-давно не испытывал я ничего подобного. Это то чудо, на которое способен лишь

огромный талант. Я желаю отныне, чтобы всё, что ни есть на свете, было бы Вам в помощь. Ваш

В. Гаврилин. 23. IV. 86 г.» [Там же, 351].

За неимением других, в частности видео- и нотных материалов, приведём свидетельство балетоведа Н. Е. Аркиной: «Спектакль Эйфмана соединил в себе реальность и фантазию, явь и наваждение. Контраст смысловой, жанровой, стилевой — одна из главных красок этого спектакля. Музыка В. Гаврилина по духу своему удивительно близка повести А. Куприна. Романсово-песенное начало, марши сочетаются здесь с подлинным трагизмом. Щемящая грусть, звучащая в теме матери, теме, которая сопутствует образу героя на протяжении всего спектакля, цементирует музыкальную драматургию балета. Это тема одиночества юной души, вступившей в конфликт с окружающей грубостью, жестокостью, пошлостью.

Спектакль Б. Эйфмана многопланов, изобилует смелыми переходами от обобщённых картин жизни к эпизодам жанровым, от патетики к гротеску, фарсу» [42, 431].

29 декабря 1989 года балет с огромным успехом прошёл в Париже, в Театре Елисейских Полей. Так, парадоксальным образом, музыка Гаврилина, изначально не имевшая отношения к балету, обретала известность за рубежом именно благодаря балетным постановкам.

Однако самого автора иностранные успехи не очень интересовали, для него главным было поправить здоровье, чтобы успеть завершить всё начатое. В июле 1986 года он отправился с этой целью в Дом творчества «Репино», но там слёг от простуды и болей в спине, к тому же опять начались сильные головокружения. Не покидало мрачное настроение: «Мне необходимо видаться с близкими людьми, как Вася Белов, потому что здесь, в Репине, да и в Ленинграде, среди наших

музыковедов и музыкантов, я перестаю ощущать себя человеком искусства. Я здесь как кегля какая-то» [21, 359]. Мысль о неприятии ленинградской музыкальной общественности была вполне серьёзной и последовательной: Гаврилин неоднократно подавал заявление о выходе из состава правления Союза композиторов, но просьбу эту не удовлетворяли.

К Новому году самочувствие немного улучшилось: 17 января 1987-го Валерий Александрович впервые за долгое время сел за рояль. Решились и некоторые бытовые вопросы: младшие Гаврилины переехали в трёхкомнатную квартиру на Ленинском проспекте (до этого жили в том же доме, что и старшие, но в коммунальной квартире). А глава семейства стал всерьёз задумываться о том, чтобы приобрести государственную дачу. Отправили письмо в обком партии — и весной получили домик в посёлке Репино. Был он холодным, сырым и неудобным, но зато лес рядом. Гаврилин снова обустроил свой кабинет, повесил портрет Шукшина на самом видном месте, и начали привыкать потихоньку к новому месту — забывать Остров.

В 1988 году Валерий Александрович принял приглашение участвовать в XIX Республиканском фестивале искусств в Великом Новгороде. Авторский вечер прошёл в местной филармонии. Бессменные пианисты из Риги исполнили «Зарисовки», сёстры Рузанна и Карина Лисициан великолепно спели дуэтный вариант «Вечерка». Это был ещё один триумф композитора. Но, конечно, помимо концертного зала ему обязательно нужно было посетить Ярославово дворище, увидеть знаменитую церковь Параскевы Пятницы. В общем, домой Гаврилины вернулись вполне довольные своей поездкой. Правда, в Ленинграде их ожидало тревожное происшествие.

Маленькая Настя, ночевавшая с 4 на 5 марта у бабушки с дедушкой, вдруг закашлялась и начала задыхаться. Вызвали скорую — ложный круп. Сказали, что нужно везти в больницу. «А как мы без матери можем это решить? И теле-фона-то у них нет! Отказались. Сделали ей укол в вену. Сняли приступ, — вспоминает Гаврилина. — Я помчалась на такси на Ленинский проспект за Ирой, а Валерий остался сидеть на диване, держа Настю на руках. Когда мы с невесткой приехали к нам на Пестеля, Валерий сидел всё в той же позе, а Настюша спала. <... > В эту ночь мы решили: детям нужно срочно переезжать в центр, как можно ближе к нам» [21, 373].

И скоропостижно продали свой «дом на острове» — поменяли детям квартиру. Теперь они жили рядом (на Рылеева), к тому же — с телефоном и с детским садом под боком (на Ленинском проспекте таких благ не было).

26 марта на «Ленфильме» закончили работу над фильмом о Гаврилине под названием «Жила-была мечта...». Работа получилась очень качественной (прежде всего благодаря музыкальному редактору Галине Мшанской). Но одна из ситуаций вызвала у композитора тяжёлый приступ. Телевизионщики приехали к Гаврилиным домой со съёмкой, расположились в кабинете, установили свет и всё необходимое оборудование. Увидев это, Гаврилин слёг, и съёмку пришлось отменить. «Вторглись в последнее моё прибежище — кабинет», — говорил он потом Наталии Евгеньевне [Там же, 374].

В конце марта, тоже из-за болезни, был отменён авторский концерт в Запорожье. А 26 апреля, когда Наталия Евгеньевна была у детей (нянчилась с Настей), на улице вдруг гигантскими хлопьями повалил снег. Позвонила Ольга Яковлевна, сказала срочно вернуться домой. Наталия Евгеньевна пошла к себе, а Ольга Яковлевна, наоборот, — к правнучке.

Гаврилину было плохо. Рассказал, что шёл по Моховой, и когда начался снег — сильно заболело сердце. Врача вызывать не захотел. Потом несколько дней приходил в себя, читал, смотрел телевизор. 3 мая поднялась температура, Наталия Евгеньевна уже без его разрешения обратилась за медицинской помощью. Сделали кардиограмму и сказали срочно ехать в больницу. Диагноз — инфаркт.

«Жизнь наша как-то вся переломилась: одна — до инфаркта и другая — после. Всё время не могу отделаться от мысли: за что такие мучения человеку? Три года головокружений вычеркнуты из жизни из-за невозможности работать; и когда человек наконец-то после длительного лечения начал работать, его настигает новый удар. <... > Всё это время я навещала его в больнице, доставала нужные лекарства. Валерий всё говорил: «Ну зачем ты так часто ходишь? Мне ничего не надо, не беспокойся» [Там же, 375].

Его выписали из больницы 26 мая и направили в санаторий «Дюны». Там же тогда был Г. А. Товстоногов, каждый день приезжала Наталия Евгеньевна. Гаврилин попросил её купить ему бинокль. Смотрел из окна своей комнатки на залив в бинокль, на «синее море и белый пароход» — и тосковал. Казалось ему, что он больше никогда ничего не сочинит: всё закончилось.

Потом жили на даче. По мере сил гуляли, ходили пить чай к соседке и другу семьи Людмиле Фёдоровне Баженовой, иногда собирали грибы. 17 августа, в день рождения Гаврилина, Наталия Евгеньевна отметила: «Наши дела не очень хороши: плохо зарубцовывается, вот уже 1, 5 месяца ЭКГ на месте». И уже после ухода Гаврилина добавила горькое: «К этому времени, видимо, и относится запись Валерия: «Я устал!!!» И я вспомнила, что говорил Олег Меньшиков, прощаясь со спектаклем «Горе от ума»: «Грибоедов устал и ушёл из жизни». И в воспоминаниях В. Белова о Шукшине проходит эта же

мысль — что он устал жить. Вспомнилось в связи с этим и другое. Валерий не раз мне говорил: «Неужели ты не понимаешь, что я долго не проживу? Одни люди проживают год за год, а другие — в год три года». И добавлял: «Я тоже уйду рано»^[225]. А на моё возмущение отвечал: «Ну что ты так волнуешься — это шутка такая». Но в каждой шутке есть доля правды» [21, 376–377].

В свои силы Гаврилин уже не верил. Ноты его прежних произведений были теперь в большом дефиците (когда-то издательство «Советский композитор» выпустило мало экземпляров, и теперь композитору поступали письма с просьбами прислать сочинения), а нового он не писал и постепенно смирялся с мыслью, что уже и не напишет.

Ситуацию спас тот самый, с юности нелюбимый жанр — балет.

Снова в дверях возник Белинский. Весёлым, хорошо поставленным голосом он сообщил, что нынче необходимо ставить «Женитьбу Бальзамина» по трилогии А. Островского. Композитор начал отнекиваться: ни о какой «Женитьбе» не может быть и речи. Но Александр Аркадьевич в этот отказ не поверил: «Ну попробуйте! Я нашёл такого Бальзамина! Это Дима Симкин из Кировского театра, балетмейстер — Олег Тимуршин. Я уверен, что всё будет хорошо! Я вам пришлю сценарий!» [Там же, 379].

И действительно прислал. Делать было нечего — Гаврилин сел сочинять. Постепенно стал приходить в себя, уже и во время прогулок ходил побыстрее (как всегда, в темпе той музыки, которая звучала у него в голове). Конечно, сердце мучило, но Белинский помог существенно — вернул веру в себя.

Разговор с Александром Аркадьевичем состоялся в октябре — а уже в январе следующего, 1989 года у композитора было две тетради нотных эскизов, хотя обычно никаких эскизов он не делал. На рукописи

значилось: «декабрь 1988 — январь 1989». И это тоже было нововведением: как правило, дат Гаврилин не ставил. Здесь же из его пометы ясно, что новый балет был сочинён фактически за два месяца. В тот период Валерий Александрович, естественно, был только дома и на прогулках, никакие концерты и спектакли не посещал.

Потом к нему периодически стал приходить Белинский: композитор играл фрагменты музыки, а режиссёр записывал их на магнитофон — под эти записи шли репетиции. Позже хореограф Олег Тимуршин уехал за границу и, видимо, сыгранный Гаврилиным балет забрал с собой — по крайней мере, в семью Гаврилиных он не вернулся.

Далее началась работа над партитурой. 17 марта композитор зафиксировал на листке с перечислением всех тридцати номеров: «В. Гаврилин. «Женитьба Бальзаминова», закончен 17/III 1989. 20 ч 43 мин». И сообщил жене: «Поставил последнюю точку. 380 страниц! Работал последний месяц по 10-12 часов. Я ведь до последнего дня ещё не был уверен, кончу или нет. Ведь я тебе не говорил: я целую пачку валидола выпивал за день» [21, 382].

22 марта был первый день записи музыки на «Ленфильме» (исполнял оркестр Кировского театра под управлением Виктора Федотова). Как всегда, Гаврилин шёл на запись будто в первый раз — сильно нервничал. Но всё прошло успешно. Отыграв последние такты, оркестранты вдруг стали аплодировать автору, а Белинский сказал: «Лучший терапевт из всех режиссёров — это я» [Там же, 383].

Первые просмотры (черновой 17 мая и премьерный 14 июня в Доме кино) до глубины души поразили и зрителей, и самого автора. Конечно, кое-что огорчило (была использована, например, не вся музыка — минут 15 в фильм не вошло), но зато Дмитрий Симкин в роли

Бальзаминава всех покори! Во-первых, невероятная пластика, во-вторых, мимика, будто сам незадачливый герой Островского сошёл со страниц пьесы на балетную сцену, в-третьих, великолепное слышание и понимание «говорящей» гаврилинской музыки. Да и другие актёры-танцоры были ему под стать: Т. Квасова в роли Свахи, Е. Муравьёва в роли Белотеловой, Е. Алексеева в роли Капы, М. Кулик в роли Усти... И в целом — хореография, сценография, режиссура — все аспекты театрального действия производили самое положительное впечатление.

Потом, когда в 1998 году у Гаврилиных дома появился видеоманитофон, Валерий Александрович очень любил пересматривать этот балет. И однажды, когда «Бальзаминава» передавали по телевидению, сам себя похвалил: «Какая партитура, а?» [21, 498]. Но пока создавал её — конечно, переутомился. Сидел не вставая (написал, кстати, гораздо больше музыки, чем ему в результате оплатили согласно существовавшим поминутным тарифам), перетрудил спину и голову, в итоге — опять заболело сердце. Решил, что все проблемы от долгого сидения, начал работать стоя. Приобретал для этих целей различного рода пюпитры — и деревянные, и другие, всех мастей. Увы, работа в «вертикальном положении» тоже оказалась невозможной.

В общем, это был один из самых трудных опусов. Зато фильм приняли на ура, его сразу стали покупать иностранные фирмы, в Москве дали первую категорию, а значит, можно было ожидать дополнительных выплат.

Одним словом, Гаврилин создал ещё один шедевр, причём — в особом жанре. Г. Г. Белов определяет его как «водевиль в балете» и поясняет: «Именно водевиль: лёгкое комедийное представление в танцах о забавных приключениях наивного, неунывающего, добрейшей души русского женишка. Фоном же служат милые

уголки Замоскворечья с их незамысловатым, уютным мирком» [12, 8].

Сравнивая фильм-балет со знаменитой картиной К. Воинова, в которой главные роли сыграли неподражаемые Г. Вицин и Н. Мордюкова, а автором всем любимой музыки был Б. Чайковский, Геннадий Григорьевич продолжает: «Конечно же, здесь претерпевает частичные изменения сюжетная сторона, а обличительный пафос остаётся за кадром. Но глубоко серьёзное нравственное начало не потеряно: душевное сочувствие к незавидной судьбе продавшегося за «миллионы» маленького человека всё-таки возникает. Не случайно эпиграфом-ключом фильма Белинского становится трогательная песенка на стихи поэта XVIII века И. Дмитриева «Стонет сизый голубочек» — при том, что В. Гаврилин отказался от использования весьма популярной в своё время задушевной мелодии на эти стихи композитора Ф. М. Дубянского, а сочинил свою, тоже напевную и удивительно искреннюю» [Там же].

В этом балете автор «Русской тетради» предстаёт словно бы в ином обличье. Если раньше в его опусах только проскальзывал городской фольклорный мелос XIX — начала XX столетия, то теперь он развернулся в полную силу. Причём речь идёт не только о песенном, но и о танцевальном начале, к которому относятся представленные в балете-водевиле кадрили, матлоты, польки, лансье, канканы, марши...

В хореографии Тимуршина, равно как и в режиссуре Белинского, много комического, нарочито пародийного. Это и не случайно, поскольку, как известно, если нет тех или иных образов в музыке — то их и на балетную сцену трудно вывести. (История балета знает немало случаев, когда балетмейстеры, игнорируя музыкальное содержание, пытались воплотить на сцене собственные «фантазии на тему...». Как правило, подобные опыты успеха не имели.)

А в новом балетном опусе Валерия Александровича комическое проявляется многопланово: и в колоритных тембровых решениях, и в острохарактерных интонациях, и в задиристых плясовых ритмах. Есть и гротесковые, выпуклые, как в увеличительном стекле, обороты цыганского романса, и «кривозеркальный» дуэт влюблённых, где Миша поёт тоненьким голоском, а Белотелова — глубоким басом.

Во время их торжественного (для невесты долгожданного, а для жениха — горького) свадебного шествия в музыкальную ткань неожиданно, но очень органично вплетается вариант романса «Хасбулат удалой». О нём Гаврилин как-то рассказывал: «<...> детство провёл в послевоенной деревне. Мужчин там почти не было. И вот обездоленные войной женщины по вечерам собирались и пели: «Хасбулат удалой...», «Имел бы я золотые горы...» — в общем, всё то, что музыковеды дружно называют пошлятиной, мещанством... А я с годами понял: мне важно, *что* эти женщины пели, важно, *что* они хотели спеть. Женское сиротство, женская обездоленность — это большое национальное несчастье, и в этих песнях они выражали свою мечту... Так вот, когда осознал для себя это, сам, как композитор, стал искать такую музыку, стал искать жизненно правдивую ситуацию и сопрягать её с тем, что слышал...» [19, 200].

И ещё: «<... > первое, на что я обратил внимание, — это на так называемую городскую романсовую музыку, на городской «жестокий» романс, на музыку, которую у нас называют пошлой, салонной, но которая тем не менее живёт не одну сотню лет и которая почему-то необычайно популярна в очень широких кругах народных масс. Она живёт настоящей музыкальной жизнью, чего мы не можем сказать зачастую о наших собственных творениях.

И я стал думать, в чём тут дело? Ну а дело в общем-то в том, что наряду со множеством недостатков в этой музыке очень много достоинств, удивительных достоинств. Общительность, чувства очень яркие, очень броские. Даже взять этот знаменитый романс о Хасбулате. Это трагедия верности, измены, наказания. Обыкновенная такая, часто встречающаяся бытовая история. Она должна быть близка многим людям. Вот поэтому она вызывает такое сочувствие у исполнителей и слушателей. Кроме того, здесь есть тяга народа к романтизму, к высокому такому, немножко сказочному, к очень красивому, что мы тоже, профессиональные авторы, даём очень редко, а это — тяга к необыкновенному в жизни, чудесному, волшебному, прекрасному, сильному. И вот я попробовал в своей музыке реабилитировать этот жанр в целом ряде сочинений» [19, 118].

В финале «Женитьбы Бальзамина» ситуация оказалась перевёрнутой: мелодия знаменитого жестокого романса предстала в жанровом облике триумфального марша, прозвучала как хвалебная песнь бедному Мише, выгадавшему долгожданное благосостояние ценой собственного счастья.

Конечно, после выхода телеверсии обязательно должен был найтись балетмейстер, который захотел бы воплотить все гаврилинские идеи собственно на театральной сцене. Красноречивые темы-портреты Миши, Свахи, Белотеловой^[226], ярко образные сны Бальзамина (по сути, театр в театре), целый ряд комических сцен и многоплановый бытовой фон — всё это располагало к самым разным трактовкам и полётам фантазии.

Такой хореограф нашёлся. Им стал Вадим Бударин, поставивший балет в Новосибирском (1990) и в Чувашском (1992) театрах оперы и балета. В этих версиях была использована уже вся музыка, сочинённая

Гаврилиным для «Бальзамина». «Это счастье — работать с такой партитурой: в ней «заложен» такой ёмкий материал для пластических решений, — отмечал Бударин. — Балетмейстеру следует только внимательно вслушаться в музыку Гаврилина, и он найдёт там всё — и яркие образные характеристики, и органичную эмоциональную тональность для той или иной сцены, и даже «подсказку» при выборе лексики» [42, 20-21].

3 декабря 1993 года Гаврилин, преодолевая плохое самочувствие, отправился вместе с Наталией Евгеньевной в Москву на фестиваль «Времен связующая нить». Там 5 декабря впервые в столице прозвучала сюита из «Женитьбы Бальзамина» (дирижировал Александр Ведерников). Свиридов по состоянию здоровья прийти не смог, зато был Роман Леденёв, который остался в полном восторге. Н. Е. Гаврилина вспоминала: «У дирижёра и у публики плечи так и вытанцовывали, а некоторые зрители даже ногами в такт подтопывали. Вообще, глядя на выразительную спину и руки Ведерникова, создавалось впечатление, что он протанцевал весь балет. После поклона дирижёра сразу же стали кричать: «Автора, автора!» Шквал аплодисментов, цветы, улыбки, музыканты хлопают в ладоши, что редко бывает. Длилось всё это довольно долго. Валерий кланялся на все стороны, особо — балкону, как всегда, прижимая руку к сердцу, пожимал руки музыкантам, выводил на авансцену Ведерникова. <...> Всё было, как всегда: где, кем и в каком количестве ни исполнялась бы музыка Валерия, она всегда имеет большой успех. Он, правда, сомневается в успехе, но жизнь каждый раз опровергает его сомнения. И слава Богу!» [21, 450].

Случилось так, что этот балет стал в творчестве Гаврилина последним. На «Невский проспект» по Гоголю денег в итоге не нашлось. Работа велась в 1989-1991 годах, и вся музыка была сочинена, но не

зафиксирована. А 19 июня Наития Евгеньевна описала неприятное происшествие: ««Дачные посиделки» по телевизору. Встреча с Белинским. Всуе упомянул о Валерии (гениальный композитор), вспомнил телефильм «Театральные истории». Заговорил о балете «Невский проспект», который он поставил в Москве, в Кремлёвском театре, на музыку Шнитке. Вспомнил, что начинал писать этот балет Гаврилин, но «воз и ныне там». Валерий так и подпрыгнул от удивления и возмущения. Долго не мог прийти в себя: «Это ложь, неправда. Музыка к балету была сочинена — мало того, Белинский записал её на магнитофон! Так где же «воз»?»

Все записи, наигранные Валерием, бесследно исчезли» [21, 514].

Музыка к телебалету «Нунча» по «Сказкам об Италии» Горького, увы, так и остались в набросках (сочинял в конце 1980-х). В 1996-м Валерий Александрович работал над балетом «Allez!» по Куприну. Шли разговоры с Белинским: композитор хотел, чтобы это был полнометражный балет, а режиссёр думал о драматическом спектакле, долго искал хореографа, «под которого» дали бы деньги. Но и этот замысел не был реализован.

В общем, до нас дошли три великие балетные партитуры. А это совсем не мало, особенно если учесть, что Гаврилин всю жизнь мечтал об опере — и никаких балетов создавать не планировал.

Очерк 21

ПЕРЕЛИСТЫВАЯ СТРАНИЦЫ ДНЕВНИКА...

Тем временем Гаврилины продолжали решать извечные квартирные вопросы. В 1987 году Валерий Александрович понял, что не может больше жить на прежнем месте: на улицах Пестеля и Моховой стало слишком шумно — не было никакой возможности сосредоточенно работать. Обратились с прошением об обмене в Горжилуправление, но подходящих вариантов (тихий дом после капремонта с магазинами неподалёку) им не предложили.

Начались длительные проволочки, походы к чиновникам и, как всегда у нас бывает, сбор и последующая потеря всех необходимых документов в кабинете какого-нибудь начальника...

Памятуя о том, что помощь свою когда-то предлагал Олег Валерианович Басилашвили (он называл фамилию Гаврилина по радио, говорил, что этот композитор — наше национальное достояние и нужно, безусловно, оказывать ему поддержку), Валерий Александрович решил обратиться к нему. Изначально Басилашвили имел в виду денежную помощь из фонда Н. К. Симонова, который он возглавлял. Но, естественно, от денег Гаврилин отказался, сославшись на то, что они больше нужны молодым, а в разговоре с супругой отметил: «Другое дело, что я сейчас не востребован, но принять такую помощь — это для меня очень унижительно» [21, 366].

О. Басилашвили всё равно выслал цветы и деньги, а Гаврилины позвонили его супруге Галине Евгеньевне Мшанской, с которой состояли в хороших

отношениях^[227], — изложили суть проблемы. Олег Валерианович действительно помог: дело дошло до мэра Собчака, а потом... само собой, началась новая серия хождений по мукам. Наталия Евгеньевна, как в таких случаях говорят, обивала пороги, стучала в разные двери, выслушивала отказы. В результате трёхкомнатную квартиру на втором этаже (переулок Джамбула) выделили только в 1994 году. Она мало устраивала (и шумоизоляции никакой, и гулять негде, и во дворе постоянно гудят большие машины), но Гаврилины согласились. А когда пришли ещё раз посмотреть своё новое жильё, выяснили, что в нём уже кто-то живёт и ордер при себе имеет.

Валерию Александровичу и Наталии Евгеньевне объяснили, что жить они будут не на втором, а на четвёртом этаже. От этой перспективы пришлось отказаться, так как после второго обширного инфаркта подниматься каждый день на четвёртый этаж Гаврилин не мог.

В 1995-м, осуществив все мыслимые и немыслимые поиски, Гаврилины переехали на 7-ю Советскую, а через год (после обнаружения многочисленных минусов этого варианта) перебрались, наконец, на тихую Галерную улицу. Там и сейчас проживает Наталия Евгеньевна с сыном Андреем Валерьевичем.

А в далёком 1988-м оставались ещё на прежнем месте. Часто сидели с Настей. Решили, что пришло время обучать её музыке, и отдали к любимому педагогу Гаврилина — Елене Самойловне Гугель^[228]. Настя была очень способным ребёнком, к тому же спокойным и, что далеко не всегда случается с детьми, умела сама себя развлекать. Валерий Александрович всей душой к ней привязался^[229] — и гуляли вместе, и беседовали на самые разные темы, и на дачу ездили... В общем, жизнь в семействе Гаврилиных шла своим чередом.

Летом 1989-го обозначилась на горизонте и стала всё время о себе напоминать круглая дата. Валерий Александрович начал переживать её загодя: сильно боялся, что юбилей станут отмечать, проводить концерты — отменил всё, что мог. И жене строго сказал: «Чтобы ты не вздумала справлять мне день рождения. В этот день я хочу быть один. <... > Юбилей у меня будет через три года, когда я напишу то, что из-за болезни не смог сделать вовремя» [21, 389]. Но потом всё-таки разрешил позвать сына, Лидочку — подругу семьи и любимых Бутовских. Так и отпраздновали в тесном семейном кругу. А по телевизору шли фильм «Жила-была мечта» и «Перезвоны». В общем, юбилей получился не таким уж «страшным». Пришло множество поздравлений (более семидесяти). Телеграммы были от А. Белинского и Г. Свиридова, В. Распутина и Ю. Селиверстова, З. Долухановой и Н. Лебедева, и многих-многих других.

В. П. Астафьев написал: «Дорогой Валерий Александрович! Пусть музыка Ваша звучит всегда на радость нам, во спасение России, во славу русского народа! Благодарю за «Перезвоны», они часто звучат в моей деревенской избе. Горячо и преданно прижимаю Вас к сердцу. Виктор Астафьев» [Там же].

А вот весёлая стихотворная — от Г. Г. Белова: «... Твой талантище прекрасный, русский, песенный и ясный, пусть цветёт, как маков цвет, ещё много, много лет и даёт плоды искусства, возвышающие чувства. Пусть Господь тебе дарует сил, здоровья, поцелует в день рождения тебя, словно сына полюбя. Счастлив будь! Довольно слов. Крепко руку жму. Белов» [Там же, 390].

Наталия Евгеньевна записала: «Для Валерия такое обилие поздравлений было приятной неожиданностью. В газете «Советская культура» Вера Колосова написала прекрасную статью «Спасение», по Ленинградскому

радио была беседа с А. С. Белоненко о Валерии, поздравительный блок прозвучал в программе «Панорама» («Вечерок» и «Перезвоны»). Московское радио подготовило очень хорошую передачу. Вёл её Иван Вишневский. Очень хорошо говорили Свиридов, Долуханова, Хиль.

Для Валерия эта дата стала каким-то рубежом. Он, видимо, многое передумал в эти дни, потому что, гуляя в один из вечеров после 17 августа, сказал: «Я много думаю сейчас о себе. Ясно, что я как личность сейчас уже не интересен. Если бы я умер лет восемь назад, то мой пласт, то время ушло бы со мной. А теперь, значит, нужно жить физически и жить по духу. Когда умру, всё, что создал, соберут в кучку и сделают какие-нибудь выводы. Или есть другой путь: создать такое замечательное, о чём все мечтают, что выразит время». И несколько позже, через два часа прогулки: «А вообще-то нужно жить над временем» [Там же, 391].

Иногда одолевали и мрачные мысли: «Вот, Наталочка, дожил я до 50 лет — и никому не нужен» [Там же, 392]. И всякий раз Наталия Евгеньевна находила правильные слова, чтобы убедить, заверить, что нужен, и музыка нужна, и много ещё хорошего будет впереди. Продолжала усиленно искать дачу, чтобы и жилось, и работалось спокойно (прогулки в районе новой дачи и Дома творчества «Репино» тоже по-своему радовали, но хотелось, конечно, обрести свой настоящий удобный дом).

А в «Репино» ездили порой, просто чтобы дома не готовить. Хотя Гаврилин к еде высоких требований не предъявлял — любил супы и пироги всех мастей, в особенности рыбные, а жене говорил: «Ты не вари обед, а свари мне рыбный супчик. Будет и первое, и второе». Или: «Не возись, давай суп из «пукетика». И совсем не выпивал: «Валерий последний раз выпил на 25-летие нашей свадьбы — и как отрезало, иногда на днях

рождения просили: «Ну выпей рюмочку», — пил воду, лимонад. Я его как-то спросила: «А что ты так?» — «Знаешь, с выпивкой связана нечистота, обман. Противно!» [Там же, 416].

Осенью 1989 года жили в основном в «Репино». Потом перебрались в Ленинград. Валерий Александрович мало где появлялся, но разговоры о нём не утихали. Перед Новым годом Свиридов рассказал последние новости: Хренников на пленуме сообщил, что музыка Гаврилина националистична, Денисов добавил, что она ещё и сомнительного свойства и приносит явный вред искусству. Борис Чайковский хотел выступить с защитой, но Денисов его прервал: «Вот вы ему и скажите». От всего этого Гаврилин, естественно, пришёл в ужас — передал детали разговора со Свиридовым жене. И заключил с горечью: «Я не борюсь за власть, не занимаю никаких постов, напротив, стараюсь выйти из всех правлений, никому никогда не перебежал дорогу, не занял ничьего места (хотя мне и предлагали возглавить массовую секцию при живом её председателе — Игоре Цветкове) — и всё-таки я мешаю» [Там же, 400]. Видимо, многих злила не только народная любовь к Гаврилину, но и его открытые заявления вроде: «Музыка должна быть общительной, отрицаю художественный эгоизм. <...> Моё мышление традиционно постольку, поскольку я признаю обязательной традицию дышать свежим воздухом и пить чистую воду» [Там же, 403].

Но мешать он объективно не мог. В 1990-е часто даже выйти из дома никуда не мог, тем более — выехать. 27 января 1990 года блистательное исполнение «Перезвонов» мининским хором слушала Наталия Евгеньевна одна, без супруга. Она же общалась со Свиридовым (передавала ему подарок от Гаврилина на день рождения) и Зарой Долухановой (привезла потом в Ленинград картину, написанную ею^[230]). Валерий

Александрович до Москвы бы не добрался, а жене сказал: «Неужели ты не понимаешь, что я держусь только тем, что аккуратно живу?» [Там же, 401].

И авторский вечер в Запорожье, где исполнялись сюиты («Анюта», «Дом у дороги»), тоже прошёл без него. Композитор копил силы к авторскому концерту в Большом зале филармонии 28 апреля.

Дирижировать должен был Марис Янсонс, но вдруг за неделю до мероприятия он потерял сознание и слёг. Заменили на Равиля Мартынова. Было много нервотрёпки, но в итоге концерт стал настоящим праздником. Прозвучали сюита из «Дома...» (на сей раз решили, что перед каждой частью нужно читать стихи Твардовского, и читал их Иван Краско), фрагменты из «Бальзамина» и «Вечерок» в исполнении Богачёвой и Новиковой.

На концерт этот специально прилетела из Ангарска большой друг семьи Гаврилиных Галина Константиновна Конобеева. Она познакомилась с Валерием Александровичем ещё в 1986 году: ученики Конобеевой из музыкально-хоровой студии при Дворце пионеров написали композитору восторженное письмо. Он, конечно, ответил. Завязалось «сотрудничество»: дети по всему городу Ангарску исполняли сочинения Гаврилина, отправляли ему подарки, поздравления, а Валерий Александрович высылал ноты, пластинки, письма. В 1987 году в Ленинград прилетела и сама Конобеева, и потом стала по мере возможности навещать Гаврилиных — приезжать на концерты. Были от неё и постоянные подарочные посылки: то с курткой, то с шапкой... Вот и теперь прибыла из далёкого сибирского города специально на авторский вечер.

1990-й принёс и ещё один долгожданный привет из Сибири: состоялось, наконец, личное знакомство с Валентином Распутиным. В 1989 году семейный фотограф Гаврилиных Анатолий Пантелеев, который

ездил в Иркутск, привёз Валерию Александровичу неожиданный подарок — книги с дарственной надписью: «Валерию Александровичу Гаврилину, родному человеку, от души и от сердца. В. Распутин. Октябрь 1987. Иркутск» [Там же, 394]. Гаврилин был очень тронут этой весточкой от писателя, чьи сочинения прекрасно знал и тонко чувствовал; отправил в ответ письмо. А в октябре 1990-го Валентин Григорьевич, будучи в Ленинграде, пришёл к Гаврилиным с визитом.

Но были в том далёком 1990-м и горькие потери. Через месяц после авторского вечера Наталия Евгеньевна улетела в Алма-Ату на юбилей подруги. Валерий Александрович полететь, конечно, не смог, но часто звонил, интересовался делами и здоровьем. И чтобы не расстраивать супругу, скрывал главное: на следующий день после её отъезда случилась большая трагедия — умер от разрыва сердца Юрий Селиверстов. Узнав об этом, Гаврилин записал: «Юрий Иванович. 28 мая 1990 г. 21.30 мин. — 22 часа. 2 июня — день похорон 14-15 часов. У меня внезапный сильный приступ стенокардии и внезапное повышение давления. Видимо, душа мучительно и слёзно расстаётся с телом, тяжело прощается. Мне это передалось» [Там же, 406].

Селивёрстов умер в Сочи. Будучи в хорошем настроении, он решил сделать то, чего раньше не любил и почти никогда не делал: пошёл купаться в море. Случился спазм сосудов, и живым из Сочи, куда он ездил на совещание, Юрий Иванович не вернулся.

Гаврилин не смог быть на похоронах по состоянию здоровья, но в Москве в те дни находился Андрей Валерьевич — он и хоронил близкого друга своего отца. Позже Валерий Александрович написал развёрнутый очерк о Селивёрстове, который так и назвал «Памяти друга»^[231]. Были там такие строки: «В моей душе — свет от него. В комнате — его картины. Я хожу на Никольское кладбище в Александро-Невской лавре и стою у могилы

владыки Никодима, у надгробия, сделанного Юрием Ивановичем. Рядом покоится владыка Антоний. Юра далеко и высоко и глядит на меня сверху. Теперь он знает про меня больше, чем ясам» [19, 353–354].

За статью полагался гонорар, но автор от него отказался в пользу вдовы Селиверстова (за публикацию работ Юрия Ивановича она ничего не получала).

13 июня в Большом зале филармонии снова звучали «Перезвоны» в исполнении мининского хора (солисты В. Ларин и Н. Герасимова). Потом зал долго не отпускал композитора, аплодировали стоя. Многие и после концерта подходили на улице — поздравляли. Гаврилин, конечно, был счастлив, что музыка его звучит, что люди её любят, но всё-таки старался уйти от многочисленных приветствий и, как потом признался жене, постоянно думал о том, когда уже сможет принять нитроглицерин.

Летом были на даче. Гуляли, ходили на залив. В этот период возобновились серьёзные приступы, которые к сентябрю ещё усилились. Мучили позвоночник, сердце. Теперь к ним добавилась ещё и язва желудка. Ни о какой работе речи быть не могло. Также мимо Гаврилина прошли долгожданная находка и приобретение новой трёхкомнатной дачи (на 69-м километре, под Сосновом): всеми делами по оформлению занималась Наталия Евгеньевна.

11 октября Валерий Александрович попал в больницу. «Отправили с подозрением на язвенное кровотечение, — описывает те страшные события Н. Е. Гаврилина, — так как электрокардиограмма, сделанная врачом «Скорой помощи» на дому, инфаркта не показала. В больнице ему поставили тромбирующую капельницу (!), а на следующий день уже перевели на кардиологию. Сначала мне сказали, что, возможно, инфаркт, но мешает разобраться в этом его врождённый порок сердца — о котором мы узнали, когда ему было уже 50 лет. Этот порок проявляется у 20 % людей, и

Валерий, конечно, попал в это число. <...> Когда я утром приехала в больницу и заглянула в реанимацию [Наталия Евгеньевна пишет уже 16 октября 1990 года. — К. С.], то увидела такое лицо, что мне стало страшно. Была очень тяжёлая ночь: начался отёк лёгких и печени — его сняли. Спасли его! <...>

Врач сказала, что сейчас у него состояние лучше, чем было два дня назад, но инфаркт обширный и всё зависит от того, как будут события развиваться дальше, выдержит ли он, хватит ли у него сил. Боже, неужели Ты не смилостивись над ним? Не оставляй его! Только одна надежда и осталась, дай ему силы! Молю Тебя! Не отступись!» [21, 410–411].

Все мучительно ждали исхода. Была у Гаврилина Людмила Ивановна (профессор, которая помогла раньше справиться с головокружениями), постоянно приходили Наталия Евгеньевна и другие близкие. Все нервничали, состояние долго оставляло желать лучшего. Но вот наконец 6 ноября Гаврилин оказался дома. Потихоньку стал выходить на улицу, иной раз даже садился за рояль.

К лету стали выезжать на новую дачу. Выяснилось, что она была не самым лучшим приобретением: опять щитовой сырой дом, отапливается плохо. Валерий Александрович, как всегда, с особой аккуратностью стал обустраивать кабинет. Портреты — Комитаса (очень любил этого композитора), Глинки, Пушкина, Чайковского, Мусоргского — и все непременно в каких-нибудь оригинальных рамочках. Пианино, которое на зиму укутывалось особым образом от сырости^[232]. На внутренней стороне книжного шкафа — художественно оформленные три знаменательных высказывания: Верди («Опера — это опера, а симфония — это симфония»), Глюка («Принимаясь за оперу, я стараюсь забыть, что я музыкант») и из Книги Иова («И зачем бы тебе не простить меня, не снять с меня проклятия своего? Ибо

вот я лягу во мраке, завтра поищешь меня — а меня нет...»^[233]). Изображения церквей, иконы в самодельных деревянных рамках. Особенно дорога была ему икона святого Пантелеймона — целителя безмездного: Валерий Александрович часто молился перед ней. Был у него и свой молитвослов дореволюционного издания — очень ветхий, со множеством недостающих страниц, с прикреплённым Гаврилиным самодельным деревянным крестом. И он тоже хранился в кабинете.

Но в целом Валерий Александрович эту дачу не любил, считал её и окружающие места чужими и мрачными, да и телефона нигде поблизости нет — «скорую» в случае чего не вызвать. Часто хотел уехать с семьёй в родные края — там и воздух другой, и окрестности все знакомые, дорогие. Но об этом можно было только мечтать...

Вместо Вологды отбыли в сентябре в Дом творчества «Репино», а в ноябре экстренно вернулись в Ленинград: у Гаврилина поднялась высокая температура — подозревали бронхит. Последующие два месяца никак не мог полностью вылечиться (к бронхиту ещё добавились боли в позвоночнике и в желудке).

О серьёзной работе в этот нелёгкий период речь опять же не велась. Гаврилины почти постоянно были дома, много смотрели телевизор и, как и вся Россия, тяжело переживали передаваемые новости, события 1990-х — полный развал страны, уничтожение культуры, обнищание населения...

9 декабря 1991 года Наталия Евгеньевна записала: «Известие о том, что произошло в Беловежской пуще, что больше нашей страны не существует, повергло нас в такое состояние, как будто умер близкий-близкий человек» [21, 417].

Из письма Гаврилиной подруге в Алма-Ату (5 января 1992 года): «Получила уже первую пенсию в новых нормах — 342 р. минимум + 41 р. за стаж. Мама «богаче»

меня: «потолок» — 410 р. Так что мы с мамой по сравнению с Валерием самые «стабильные». У него же пока ничего не светит, а издавать сочинения за 800 руб. — это в наше время издевательство, ведь ставки не пересматривались с довоенного времени. <... > Настя деду сделала подарок: сочинила пьесу «Перед разлукой», записала на нотные листы, сыграла. Растрогала его до слёз» [21, 417-418].

Дневниковая запись от 30 июня: «Вот и прошло полгода после обещаний об улучшении жизни. Цены неудержимо растут. Предприятия, заводы стоят. Людей отправляют в отпуск без сохранения содержания, так как нечем платить — нет наличных денег. В сберкассе можно взять только 1000 рублей, во «Внешэкономбанке» авторские в долларах не платят, только рублями, и то ограниченно. И всё это происходит на фоне войны Армении с Азербайджаном, Грузии с Северной Осетией, бойни в Приднестровье. А вчера один солдат сказал: «Мы вооружены, на нас войны ещё хватит». Валерий: «Страшные слова!» Вот так и живём: никакой уверенности в завтрашнем дне — ни в материальном, ни в моральном отношении. Ощущение такое, что ты щепка, и *несёт* тебя стремительно поток, только куда? Не знаешь» [Там же, 419].

В те месяцы Гаврилин почувствовал себя чуть лучше. 17 апреля приходил к нему Святослав Бэлза — брал интервью для передачи «Музыка в эфире» (беседа, увы, не сохранилась). И обошлось без приступов, без таблеток. В конце августа принял приглашение к участию в Международном Сергиевском конгрессе в Вологде и, как уже очень давно мечтал, посетил с женой родные края. Хорошо прошёл и очередной авторский концерт в Малом зале Ленинградской филармонии (Н. Герасимова и Н. Тульчин-ская исполняли «Вечерок»), а в декабре — запись музыки к «Провинциальному бенефису» на «Ленфильме».

Потом — снова любимая Вологда: авторский концерт 15 февраля 1993-го (после десятилетнего перерыва, до этого концерт в Вологде был только в 1983 году). В программе «Вечерок» и песни в исполнении Герасимовой^[234]. Как всегда, прозвучало всё великолепно, и ощущение у слушателей было такое, будто приехал наконец любимый композитор, земляк, и подарил своей Вологде бесценный музыкальный праздник. В то время Детскую филармонию там возглавлял талантливейший скрипач и блистательный организатор — Виктор Александрович Шевцов. Он и стал организатором авторского вечера, а позже — гаврилинского фестиваля в Вологде. Хотел непременно Валерию Александровичу за тот концерт заплатить, но композитор от денег категорически отказался. Шевцов решил действовать через Наталию Евгеньевну, но и она ничего слушать не стала. (Супруге Гаврилин уже давно сказал: «Если я узнаю, что ты за моей спиной договариваешься о моих делах, то между нами всё будет кончено» [Там же, 431].) Тогда раздосадованный Виктор Александрович преподнёс композитору бочонок вологодского масла с дарственной надписью «Дорогому Валерию Александровичу с пожеланиями доброго здоровья» — и хоть так расплатился за его труд.

Ещё до концерта ездили в Прилуки, в Перхурьево — повидаться со старыми знакомыми, посмотреть на дом, который когда-то был родным (чтобы не расстраиваться, Гаврилин быстро прошёл мимо), слушали выступление одного певца-баса в Вологодской картинной галерее. Тогда Валерий Александрович и повстречал бывшую воспитанницу детского дома Римму Смелкову. Она первой узнала Гаврилина — подошла поговорить, выразить своё восхищение его музыкой. И, конечно, побывали на кладбище — помянули Николая Дмитриевича, супруга Томашевской.

В Вологде было снежно и очень морозно, но Гаврилин каким-то чудом не заболел. Вернувшись в Ленинград, снова стали гулять по старым маршрутам — сперва на ближние расстояния, а потом и подальше. И вроде бы, несмотря на сердечные и прочие проблемы, можно было мало-помалу снова начинать жить и работать. Однако, помимо здоровья, препятствовало этому ещё одно обстоятельство: Гаврилин принципиально не верил в свою нужность новой стране.

Возникали и такие мысли: «Я знаю, когда я совершил ошибку, — когда побоялся переехать в Москву. После этого и пошло всё не так: неустройство, ушёл в личную жизнь, — и с тех пор и «сучу ножками». Тогда все были в силе: и Свиридов, и Федосеев, — они бы помогли. Москва привыкла, что там много выдающихся личностей, а в Ленинграде — как в Ноевом ковчеге: каждой твари по паре, а третий уже лишний. Мы привыкли жить так: есть батон, есть колбаса — и хорошо. Есть табуретка — и ничего больше не нужно. Я сам виноват — жил без перспективы <...>» [Там же, 424].

Как всё сложилось бы в столице — сказать сложно. Действительно, в Москве Гаврилина ценили больше, чем в Петербурге, — но разве смог бы он комфортно себя чувствовать в столичной сутолоке, в ситуации постоянной конкуренции? Ведь, кроме близкого Свиридова, пришлось бы взаимодействовать с целым рядом других музыкантов, а далеко не все из них понимали гаврилинскую музыку и разделяли его эстетические воззрения.

Теперь же, в 1990-е, переезжать в Москву было поздно. А в Ленинграде давило одиночество: «Если бы хоть один человек из нашей музыкантской среды был единомышленником, понимал бы меня, насколько легче было бы работать!» [Там же, 438-439]. Те же мысли приходили и Георгию Васильевичу. Он поделился ими с Гаврилиным, когда 23 апреля 1993 года был в

Ленинграде^[235]: «Никого нет. Жена — так с ней уже обо всём переговорено. Есть Роман Леденёв — чудесный человек, глубоко порядочный, так он из-за сердца живёт всё время на даче, и мы теперь не видимся. Нам нужно с вами повидаться подольше» [Там же, 437].

Как и в былые времена, в своих заметках Свиридов и Гаврилин высказывали мысли во многом схожие, оба тяжело страдали из-за развала страны. Гаврилин без конца смотрел телевизор^[236], пытался разобраться во всех событиях, в частности московских — 3-4 октября 1993 года. Расстрелу Белого дома хотел даже посвятить сочинение «Погибельные зори»: «Я не понимаю, почему патриарх отказался от крестного хода вокруг Белого дома? Можно было бы избежать кровопролития» [21, 443].

Месяцем раньше Наталия Евгеньевна в дневнике записала: «Жизнь дорожает, живём, как большинство: еле-еле сводим концы с концами. А Валерий всё повторяет: «Сердце и душа болит, что так страну разоряют, людей ни во что не ставят, тех, кто всё это создал и силы и здоровье своё положил» [Там же, 442].

Из высказываний Свиридова:

«Бывшая *русская* земля, собственность на которую отнята у народа, стала предметом торговли. Она вместе со своими недрами, своими полезными ископаемыми, т. е. драгоценностями, со всем, что на ней растёт, живёт, стала предметом торговли и пущена правительством с «молотка» по дешёвке» (из Тетради 1990-1991 годов) [39, 676].

«Вечерний ежедневный шабаш по TV. Ликующие дикторы Центрального и Российского вещания: «развал Империи», «гибель Империи», смакование «конфликтов», умело направляемых в своём развитии, поддержание постоянно тлеющего огня. Всё это для отвлечения мыслей русского человека в сторону, в стороны от того факта, что он, этот русский человек,

потерял всё: Землю Русскую, завоёванную и освоенную его предками, государственное устройство, всякую защиту себя и своих близких — этот народ на грани полного, почти физического уничтожения» (30 ноября 1991 года) [Там же, 703].

«Итак, Третья мировая война началась, и Советский Союз уже проиграл её, сдав страну почти без боя, погубив наш русский народ, его вековую историю, которая закончилась так позорно и бесславно. <... >» (из Тетради 1991-1992 годов) [Там же, 704].

«О продажности.

Она достигла за это столетие размеров общего бедствия. За деньги люди готовы на всё. Деньги — Кумир, Божество. Мнится, что над миром во весь рост возвышается какой-то гигантский ИУДА, потрясающий своим кошельком с тридцатью сребрениками. Утеряно всякое чувство стыда, всякое (самое даже малое) чувство уважения к своей стране и народу. Наоборот — поощряется всяческая продажность» (из Тетради 1991-1992 годов) [Там же, 697].

«Боже, как печальна моя жизнь, как одинока, бездомна (всегда была!), бесприютна» (из Тетради (1989), 1994) [Там же, 710]^[237].

«Ужасна — беспомощность, моя совершенная прибитость, *угнетённость духа, полная и безнадёжная.*

Вечером смотрел по телевизору выступление перед Заутрней Патриарха — грустное, но спокойное, потом водружение Святого Креста на купол Казанского собора в Пе-тербурге-Петрограде-Ленинграде. <...>Боже, неужели это не фарс, а подлинное Возрождение, медленное, *трудное* очищение от Зла? Но кажется иногда, что именно *это наиболее верный путь*. А народ расслоился: с одной стороны окончательное падение и бандитизм, проституция во всём, с другой стороны — Церковь и интерес к жизни Духа» (из Тетради (1989), 1994) [Там же, 711-712].

Гаврилин в подобное возрождение, видимо, не слишком верил. В одной из заметок (от 22 августа 1994 года) читаем: «Эпоха окончательного падения церкви и религии сейчас. Раньше гнали церковь, но учили выполнять божьи заветы. Теперь приветствуют атрибутику церкви, но открыто не выполняют ни одного учения Господня — свобода! Напротив, все устои жизни держатся на непрерывном воинственном узаконении безбожия. Истинное царствие лицемеров и фарисеев.

Впереди (отмена учения Христа, его корректировка, приведение его в гражданско-правовой уровень)» [20, 305].

Ещё из высказываний В. А. Гаврилина:

«Эстетика русского XIX века (она в трудах Стасова, Серова, в философии Достоевского, Толстого) такова: искусство должно обращаться к высшим сферам в человеке. А за последнее время, особенно за перестроечный период, эту эстетику усиленно дискредитировали. Причём на словах сейчас много говорят о духовности и душевности, тогда как вся практика жизни свидетельствует об обратном: деятельность людей искусства стала очень коммерциализированной. Она стала напоминать искусство «медвежатников»: натренироваться в своём деле, вскрыть кассу и всё унести» (из интервью начала 1990-х годов) [19, 329].

«Много света от встреч с земляками, что знали меня ребёнком, которых я помню молодыми, много горестных ощущений от заброшенности, запустения. И не материальная сторона угнетает — старые, не ремонтируемые десятилетиями дома, — а ясное ощущение, что брошены люди. Поникшие, растерянные, они не понимают, и никто не может им вразумительно объяснить: ради чего эти мучения?

И я беспомощен, как любой простой смертный россиянин. Я не понимаю этих процессов, я почти не

принимаю их, не потому, что я враг нового. Я вижу новое, но не вижу прекрасного. И нет тенденции к прекрасному, всё идёт к ухудшению. Я не политик, моё дело композиторское, и я понимаю: сейчас особенно нужна музыка, которая подбадривала бы и утешала людей в их боли. Не уезжать, не скрываться, не прятаться, а жить и страдать вместе с народом. <...>

Как житель и гражданин я ощущаю, что произошёл чудовищный и безграмотный развал не русской империи, а почти всех институтов нашей государственности. Деморализована армия, с которой начинается строительство любого государства, развалена экономика, открыты все наши границы, страна не защищена от чудовищного разграбления. <...>

Идёт чудовищное оскорбление русских» (из интервью от 13 февраля 1993 года) [19, 341–342].

«Конъюнктуру, в какой бы обёртке она ни была, не приемлю. В храме искусств я не торговец, не лицемер и не фарисей. Я стараюсь быть истинно верующим в искусстве. Особенно теперь, когда многие его творения выброшены на панель» (март 1997 года) [19, 373]^[238].

Но *не быть* торговцем в 1990-е означало остаться не у дел. Продавать свои сочинения Гаврилин не умел, искать исполнителей и спонсоров — тоже. «Крутиться и выживать» было ему не под силу, да и методов таких он не знал и, главное, приспособливаться не собирался. Поэтому и денег в семье не было. Уже не могли себе позволить необходимое порой такси (Валерий Александрович ходил очень трудно и медленно), большие суммы уходили на лекарства^[239].

В последние годы, за неимением исполнителей, никакие сочинения не записывались. 11 марта 1994 года состоялась премьера «Трёх песен Офелии». Вторая редакция этого цикла, как уже говорилось, была сделана в 1993 году. В тот же год сочинялась музыка к

«Провинциальному бенефису». В 1995-м композитор создал вторую редакцию «Военных писем», но её он уже не услышал. Следующие годы жизни Гаврилина в каталоге его сочинений фигурируют только в связи с незавершёнными опусами и замыслами.

Цикл по Шекспиру в Малом зале филармонии пела бессменная Наталья Герасимова (выступление её было приурочено к фестивалю «От авангарда до наших дней»). Последнее сочинение петербургского Мастера, в котором прозвучала его *новая* музыка — вокализ «Слышу голос милого Франца», было исполнено виртуозно и артистично, имело большой успех. Но автор этого не слышал — он лежал дома с отитом. На московскую премьеру «Трёх песен» 15 мая всё же выбрались.

Были в зале Чингиз Айтматов, Георгий Свиридов, Валерий Ганичев, Александр Чайковский. Святослав Бэлза снова брал интервью у Гаврилина для своей передачи. В тот же вечер, помимо «Трёх песен», прозвучал и «Вечерок».

В Москве Гаврилины ещё сходили на кладбище к Селивёрстову, к Белому дому — постояли возле поминального креста и вернулись в свой Ленинград — продолжать решать бесчисленные проблемы, в том числе и материальные.

Гаврилину не раз звонили из Союза, предлагали помощь от правительства — единовременное пособие на год. Но он сказал, что у этого правительства ничего брать не будет. Как-то, пересказывая супруге свой разговор со Свиридовым, констатировал: «Ясно одно: в данной ситуации, когда на культуру плюнули и бросили её на самовыживание, решить что-нибудь положительно трудно, надо пытаться сохранить чувство собственного достоинства и себя как творческую, независимую личность, не отступая от своих нравственных и этических принципов» [21, 459].

Чтобы как-то заработать, подбирал, а потом и записывал музыку (чужого авторства) к фильму «Классная дама» по Куприну (сентябрь 1994 года, режиссёр А. Белинский, в главной роли Е. Максимова). Подошёл к этому очень тщательно, переиграл множество сочинений.

Гаврилиных тем в этой картине не было, но музыка звучала очень подходящая, Белинский, как всегда, восхищался «точным попаданием». А играл композитор в четыре руки с пианистом Александром Каганом и грустно шутил по этому поводу: «Никогда бы не мог подумать, что в 55 лет я буду зарабатывать деньги тем, чем зарабатывал их 30 лет назад, — тапёрством. Вот до чего довели перестройка и демократизация страны!» [Там же, 462].

В апреле 1995 года были триумфальные гастроли в Смоленске (Игорь Гаврилов и Нелли Тульчинская возили туда «Немецкие тетради»), а по возвращении в Ленинград Гаврилины узнали страшную новость: у Ольги Яковлевны случился инсульт, она больше не могла ни говорить, ни двигаться. Положение в семье ещё более усложнилось.

В конце месяца Гаврилину сообщили, что ко Дню Победы ему выделяют материальную помощь от мэрии в размере 500 тысяч рублей (устраивал это Белинский). Валерий Александрович отказался и объяснил, почему: «Я ещё работающий композитор и могу зарабатывать, а не жить на подачки» [21, 467]. Тогда у него спросили, не согласится ли он на премию. На это композитор был согласен. 12 июня в Петергофе в Тронном дворце ему вручили «Диплом лауреата Премии мэра в области литературы, искусства, архитектуры — за вклад в музыкальную культуру города», а также знак лауреата и деньги в конверте.

31 октября случилось ещё одно большое горе — покончил с собой близкий друг Гаврилины, актёр Леонид

Дьячков. Он шагнул с балкона четвёртого этажа, оставив в столе записку: «Пора...»^[240].

Постепенно круг друзей сужался, надёжной опорой по-прежнему оставался Свиридов. 16 декабря 1995-го ему исполнилось 80 лет. Гаврилин, к великому сожалению, не смог поздравить лично (заболел гриппом). Отправил телеграмму: «Теперь мы под гору идём, но гений ваш без донца, и хоть теперь полно гвоздей, светить вы будете всегда, светить вы будете везде России вместе с солнцем. Н. и В. Гаврилины» [21, 469].

Вечером 7 февраля Валерий Александрович сказал жене не покидать комнату Ольги Яковлевны, он почувствовал, что эта ночь станет для неё последней. Мама Наталии Евгеньевны умерла 8 февраля 1996 года в 5.30, десять последних месяцев она не говорила и не двигалась.

И снова — похороны. Вспоминались былые дни, когда всё ещё только начиналось, когда праздники отмечали втроём, когда всей семьёй ездили в Опочку. Тёща писала тексты к песням Гаврилина и очень радовалась, если слова нравились, а композитор дарил ей свои сочинения^[241]. Вместе работали над первыми театральными постановками, да и потом, через много лет Гаврилин часто консультировался с Ольгой Яковлевной (например, при инсценировке «Скоморохов»).

О. Я. Штейнберг заботилась о нём, как о сыне, кормила обедами и ужинами. Как-то в своём дневнике записала: «Странный мальчик! Стоит с ним познакомиться, и он сразу людям становится как родной. Коллектив наш о нём отзывается с очень большой теплотой» [21, 486].

Она же потом нянчилась с внуком, ездила с ним в Крым. Как могла, облегчала молодому семейству быт, постоянно переживала по поводу некрепкого здоровья

своего зятя. Но и он, если знал, что Ольге Яковлевне плохо, моментально принимал необходимые меры. Так, когда у неё в Строганове случился гипертонический криз, а аппарат для измерения давления, как назло, был в Ленинграде, Гаврилин, по словам Наталии Евгеньевны, немедленно «рванулся в город — а путь не близкий — и привёз аппарат. В последние годы жизни мама иногда теряла сознание от резкого падения давления. Так только Валерий мог привести её в чувство, нажимая на какие-то одному ему известные точки» [21, 488] [\[242\]](#).

Прожили они вместе 28 лет. Если уставали друг от друга — Ольга Яковлевна уходила к внукам. Через несколько дней, забыв все бытовые разногласия, Гаврилин говорил жене сходить за тётцей и привести её домой.

А теперь — снова похороны.

После них времени приходить в себя не было. На 13 марта был назначен авторский концерт в Большом зале филармонии: хор и оркестр Капеллы под управлением В. Чернушенко должен был исполнить «Скоморохов» (солист И. Гаврилов) и уже только оркестр — сюиту из «Бальзамина».

В итоге концерт этот прошёл успешно, но дался композитору тяжело. В сырой квартире на 7-й Советской улице он постоянно болел простудами и гриппом, в свои 55 чувствовал себя уже очень старым и часто говорил об этом. Приходилось экономить силы, поэтому, когда кто-нибудь обнаруживался с очередным предложением «вилами по воде» (в апреле, например, несколько раз звонила А. Шульгина — Белинский хотел ставить спектакль «Волки и овцы» в Театре музкомедии), Валерий Александрович часто отказывался: «Не могу же я не глядя дать согласие! Я должен знать, что мне нужно будет сочинять. Может быть, я не смогу это уже написать. Мне никак многим не объяснить, почему я не всё могу писать, что «кислорода не хватает» [21, 476].

27 августа сменили сырую квартиру наконец на ту, о которой давно мечтали: улица Галерная, дом после капремонта, тихая просторная квартира окнами во двор, а во дворе рябина — любимое дерево Валерия Александровича. Тем временем материальные проблемы в семье стали еще острее.

Из дневника Гаврилиной (28 декабря 1996 года): «С сегодняшнего дня в Физико-техническом институте им. Иоффе, где работает Андрей, — каникулы на две недели. Естественно, последний раз платили за октябрь. Институт отключают от электроэнергии и теплоснабжения. Это теперь не внове. Научные работники отправляются зарабатывать деньги тем, что грузят товар для рыночных ларьков. Но и в эти бригады устроиться не так просто — места все заняты бомжами-алкоголиками» [Там же, 483].

В 1997-м всеобщее бедственное положение усилилось. После разговора со Свиридовым Гаврилин сказал: «Я слушал его, и становилось горько до слёз. Какое одиночество! Пока человек был в силе и от него можно было что-то иметь, все вертелись около него»^[243].

Каждый выживал, как мог. Э. Хиль, например, решил частично «сменить тактику»: стал петь с рок-группой «Пре-пинаки». Однажды обратился к Гаврилину — попросил принять участие в телепередаче, сказать несколько хороших слов об этом сотрудничестве. Валерию Александровичу все «препинаки» 1990-х были глубоко чужды и безразличны. Но ради Хиля он согласился и пережил в итоге целую драму. Режиссёр обозвал его маргиналом, проявил полную некомпетентность и бестактность. Гаврилин не нашёл сразу нужных слов, чтобы объяснить, что такое искусство и почему современные коммерческие поп-проекты к нему отношения не имеют. Сильно расстроился, зарёкся впредь участвовать в каких бы то

ни было съёмках. Насчёт подобных ситуаций говорил: «Сейчас многие заинтересованы только в том, чтобы вписаться в эту жизнь, а если человек сам выписался из жизни, так такой человек уже не интересен никому» [Там же, 497].

Но именно он-то и был по-настоящему интересен и нужен во времена, когда никаких светлых вестей не было, а приходили сплошь горькие: война в Чечне, масштабный передел государственной собственности, обнищание людей, процветающий бандитизм и полная дискредитация культурных ценностей. Музыка Гаврилина — чистая, искренняя — звучала в Москве и в Петербурге, в Вологде (куда композитор снова ездил в апреле 1997 года) и в Алма-Ате (в конце июня Д. Хохлов дирижировал там сюитой из «Дома...»), и в других многочисленных городах бывшего Союза. И каждый раз публика подолгу не отпускала автора, если он присутствовал, если же его не было — аплодировала музыкантам, поднявшим над головой ноты с его фамилией.

9 июня 1997-го Валерий Александрович согласился принять премию НПСР, сказав: «Как правило, денежные пожертвования до адресата не доходят, застрянут где-нибудь, в недрах какого-нибудь фонда, и в итоге какие-нибудь дамы поедут отдыхать на какой-нибудь остров» [21, 512].

14 июня за заслуги в развитии культуры Гаврилина присудили «золотой диплом». Церемония проходила на закрытии Международного фестиваля «Мастер-класс» в Александрийском театре. Оркестр исполнял фрагменты из «Дома у дороги».

«Праздник» исполнялся где-то под конец сильно затянувшейся церемонии — вручения шапочки мастера и дипломов, — вспоминала Наталия Евгеньевна. — Вся церемония затянулась ещё и потому, что без конца демонстрировали моду. Бесконечная череда высоченных

девиц, изящно двигающихся по сцене. Вручение дипломов четвёрке маститых: Долгушину, Мельникову, Мартынову и Гаврилину — было «закуской» к модельерам, рокерам. Дипломанты сбились в кучку где-то в углу. <...> Финал для нас был таков: у нас «украли» цветы» [Там же, 513].

По-прежнему, как и в былые годы, Гаврилин старался каждый день пройти 5–7 километров — по улице, а иногда дома под музыку или под «демократизатор» (как он называл приёмник). От ходьбы сильно болела спина, потом нашёл новый вариант пеших путешествий — руки за голову, но так, естественно, долго не проходишь.

В тот период он наиболее доверительно общался, кроме супруги, в основном со Станиславом Городецким (учёный-генетик, был близким другом Селивёрстова, а потом и для Гаврилиных стал другом). В целом, друзей и знакомых за последние годы значительно поубавилось. Многие звонили только тогда, когда было что-то нужно. Валерий Александрович даже в шутку называл себя «специалистом по рекомендациям». Отказывал в очень редких случаях и тогда решение своё объяснял так: «Ходатайствовать перед этими властителями не буду» [Там же, 524].

Летом традиционно выезжали на дачу. В сентябре 1997-го Гаврилин практически перестал ходить — боли в позвоночнике усилились, отнялась нога. Но с дачи уезжать не хотел, поскольку решил, что больше никогда туда не приедет. Часто говорил о том, что и кому Наталия Евгеньевна должна отдать после его ухода. Она, конечно, сразу расстраивалась и слушать таких речей не хотела: «Наташ, ну отнесись к этому спокойно. Неужели ты не понимаешь, что я долго не протяну?» [Там же, 509].

После дачи врачи поставили новый диагноз — грыжа в грудном и поясничном отделах позвоночника.

Началось иглоукалывание. Улучшения не наступило, и Гаврилин лёг в больницу. Никаких лекарств там не было, и до медсестёр не докричаться. Точную причину заболевания ни один медик определить не мог: одни говорили, что характер болей корешковый, другие утверждали, что всё от сосудов. Шла речь об операции (шунтировании), но никто не давал гарантии, что она не повлияет на сердце. Дома ко всему этому добавилась ещё и простуда с высокой температурой.

Для устройства в другую больницу необходимо было получить полис не из Союза композиторов, а из районной поликлиники. Последняя, как водится, находилась на отшибе и состояла из множества грязных коридоров, немытых окон и стен, выкрашенных серо-буро-малиновой краской. Полис Наталия Евгеньевна раздобыла. В общем, лёг Гаврилин снова на лечение. Заплатили 3 340 000 рублей, но результата не последовало: выписался опять больным.

Никакие другие врачи тоже не помогли, Валерий Александрович доживал свои годы, мучаясь от боли в спине. Наталия Евгеньевна посчитала, что в больницах он лежал 13 раз, перенёс два инфаркта и четыре операции. А девять лет жизни ему «подарила» Ирина Вячеславовна Криворученко — бессменный его кардиолог.

4 ноября Гаврилин сходил в гости к вдове Салманова Светлане Владимировне (она собирала учеников Вадима Николаевича по случаю его дня рождения, ему исполнилось бы 85 лет^[244]), а 12 ноября снова оказался на больничной койке.

В эти дни многие знакомые передавали Наталии Евгеньевне: в программе «Час пик» Е. Светланов сказал, что «пока есть такой патриарх, как Свиридов, и такой композитор, как Гаврилин, чья музыка останется жить, — за нашу музыку можно быть спокойным» [21, 529]. А сами композиторы находились в это время в

тяжелейшем состоянии. Гаврилин пытался хоть как-то ходить по длинным больничным коридорам^[245], Свиридов 11 декабря оказался в реанимации с инфарктом. Валерий Александрович узнал об этом 16-го числа, когда позвонил, чтобы поздравить его с днём рождения. И потом звонил в Москву каждый день.

Близился новый, 1998 год. К Гаврилину обратились с просьбой из журнала «Панорама» — написать поздравление петербуржцам. Он сочинил два варианта, в итоге выбрал такой: «Хочу, чтобы в новом году у нас восстановилось самодержавие — самодержавие Совести. А министрами при ней были бы Премудрая София с дочерьми Верой, Надеждой и Любовью. И правили бы они вечно. С Новым годом, славные питерцы! Ваш В. Гаврилин» [21, 532].

31 декабря позвонила Эльза Густавовна: в возрасте 49 лет умер сын Свиридова Юрий. В последние годы он жил в Японии (был учёным-японистом). Георгию Васильевичу это известие, конечно, не передали. Наступило тревожное ожидание других новостей из Москвы: состояние Свиридова не улучшалось.

Он умер ночью, 6 января в 0. 45. В первую очередь Эльза Густавовна сообщила Гаврилину: она была у Георгия Васильевича в больнице. Валерий Александрович пытался её утешить и сам плакал в трубку.

В ту ночь не ложились спать, зажгли лампаду, свечи. Гаврилин не мог прийти в себя. И на следующий день, и потом много говорил о своём одиночестве, о том, что с уходом Свиридова для него всё кончено. Он потерял друга, родственную душу, единственного покровителя в мире искусства, который, несмотря на все побочные мнения, поддерживал именно Гаврилина, его музыку, и ни разу не усомнился в высоком, чистом её стиле, в необходимости такой музыки слушателю.

Валерий Александрович очень хотел поехать на похороны 9 января, но сделать этого не смог. Боль была настолько сильной, что не давала даже спать. До 5–7 часов утра ходил по квартире, в 8 садился заниматься. Потом до обеда засыпал (если получалось). И так каждый день. Врачи советовали оформить инвалидность, были собраны все документы, но Гаврилин отказался: «Они не понимают: какой же это композитор, если он инвалид?» [21, 538].

Накануне 40-го дня со смерти Свиридова к Гаврилиным пришли представители Православного радио, записывали беседу с Валерием Александровичем и В. А. Чернушенко. Много хорошего было сказано о Георгии Васильевиче. Из слов Гаврилина: «Ушёл действительно последний художник — русский богатырь, ушёл сейчас, из этой нашей отчавлившей когда-то Руси. <...> Он мощной своей дланью защитил по музыкальной части нашу Родину — Россию. <...> И самое главное: он был великим тружеником и не позволял себе расслабляться, особенно в это последнее мучительное десятилетие жизни, когда мы все растерялись и не знали уже — нужна музыка или не нужна музыка? <...> Иногда я ему звонил в полной панике: «Писать? Не писать?» Свиридов отвечал: «Наше оружие — музыка. И пусть нас за неё будут бить, умереть мы должны с этим оружием в руках». Вот так он и жил» [19; 394–396, 398].

На 40-й день собрались в консерватории — только самые близкие, в том числе супруги Чернушенко и Гаврилины. Говорили, среди прочего, и о том, что теперь именно Валерию Александровичу нужно продолжать дело его старшего современника, а больше — некому. Но он уже почти не мог работать.

Когда предлагали поехать лечиться в Москву, говорил, что в Ленинграде жил — значит, в Ленинграде и умирать будет. И на Западе делать операцию тоже

отказывался: «Уж сколько мне Богом отпущено, столько и проживу. Как будет, так и будет. <...> Люди, которые не лгут сами себе, они не боятся смерти. Из этой жизни нужно уйти достойно» [21, 578].

Пантелеев нашёл некоего лекаря-бурята Виктора Намбуева. Тот попросил фотографию Гаврилина, потом пришёл с визитом, задавал вопросы. Стал почему-то говорить про животных. Валерий Александрович рассказал, что в детстве часто играл с маленькими козлятами, а однажды упал с коня и сильно ударился головой. Какие-то вещи представитель нетрадиционной медицины определил довольно точно, но в итоге помочь не смог.

И снова — большие беды. 11 апреля умер Александр Хочинский, а 16 мая ушла из жизни Эльза Густавовна, пережив Свиридова лишь на четыре месяца. Она успела сделать два абонементы в Большом и Малом залах консерватории на 1998–1999 годы, подготовила необходимые материалы к изданию Собрания сочинений. Неоднократно говорила, что к нотному архиву будет допущен только Гаврилин, но по понятным причинам разбираться с нотами стал уже племянник Свиридова, Александр Сергеевич Белоненко.

Гаврилину же нужно было опять собраться с силами и выдержать 18 мая авторский концерт в Капелле, а также дать интервью для радиопередачи. Он предвидел, что этот концерт станет последним.

Шли втроём: композитор, его верная спутница и любимый концертмейстер и друг — Нелли Александровна Тульчинская. Возле Капеллы увидели огромную толпу людей, Гаврилин даже не понял, что все идут слушать его музыку. Он вообще не был уверен, что зал будет заполнен хотя бы наполовину. А в итоге — яблоку негде было упасть.

Сидели в ложе, Наталия Евгеньевна — с сумкой таблеток: боялись приступа. Концерт вёл, как всегда,

артистичный и неподражаемый Александр Белинский. Прозвучали сочинения разных лет — всего 20, исполнители — оркестр под управлением С. Горковенко, солисты Г. Екимов и Г. Ефимова, Э. Хиль и Т. Калинин, И. Богачёва и Л. Сенчина. Всё воспринималось неизменно восторженно, автору вложу несли цветы, конфеты, подарки. А он кланялся и артистам и публике, был удивлён и растроган. Никто, вероятно, не догадывался, как тяжело далось ему это мероприятие: во время выступлений он принял несколько лекарств, в том числе и корвалол.

Потом ещё был банкет и поздравления, но Гаврилины быстро откланялись, и сын Эдуарда Хиль отвёз их домой.

10 июля 1998 года (из дневника): «Это был страшный день. Я пришла с рынка где-то в шестом часу, Валерий спал. Я хотела прилечь отдохнуть, легла рядом, но потом решила выключить телефон и пошла в кухню. И вдруг я услышала хрип, несущийся из спальни. Когда вбежала в спальню — я ужаснулась: Валерий весь посинел, глаза навывкате, страшно хрипит, задыхается. Я в лихорадочном ознобе старалась запихнуть ему в рот нитроглицерин, но зубы были сжаты намертво. Все обращения к нему были безрезультатны — он меня не слышал. Наконец мне удалось немного разжать его зубы и впихнуть лекарство. Я понимала, что жизнь из него уходит, я трясла его, приподнимала и только кричала: «Нет, нет, не может быть!» Я боялась отойти от него, мне казалось, уйди я — и всё будет кончено. И вместе с тем я понимала, что мне нужно вызвать «скорую» и позвонить Ирине Вячеславовне. Я бегала между ним и телефоном, смогла влить ему сердечные капли, вызвала «скорую» [21, 563-564].

Постепенно Гаврилин начал приходить в себя. Врачи со «скорой» причин приступа не определили, сделали укол — и уехали. А Ирина Вячеславовна, прибывшая

следом за «скорой», сказала, что это, скорее всего, тромб попал в лёгкое, но так как был он маленький, всё завершилось благополучно.

12 июня Наталия Евгеньевна крестилась, причём в Шуваловском озере, а не в церкви, поскольку знакомый их семьи отец Владимир (Басманов, которого когда-то повстречали в Печорах) сказал, что признаёт обряд крещения только по всем правилам.

Шла к этому Наталия Евгеньевна долго, а Валерий Александрович и не торопил, считал, что всё должно быть осмысленно. Как-то она рассказывала мне о причинах крещения. Одной из главных была вера в то, что так её душа станет ближе к душе Валерия Гаврилина, и тогда в ином мире они тоже смогут быть вместе.

В то лето Валерий Александрович ещё смог выехать на дачу. И день рождения свой (59 лет) отмечал там в кругу самых близких — с шутками, весёлыми посиделками на веранде и, конечно, с праздничным обедом. Тогда же затеял ремонт летней кухни, были приглашены рабочие (один, правда, был очень пьющим, но кое-какую работу всё-таки выполнял). Потом вследствие дефолта из магазина на 69-м километре исчезли все продукты, и Гаврилины вынуждены были, несмотря на чудную погоду, вернуться в город.

Вскоре Валерий Александрович заболел бронхитом. 9 ноября он согласился принять участие в видеосъёмке — только потому, что просили дать интервью для Вологды. И о родном городе в этой беседе сказал так: «Это родина, которая меня взрастила с младенчества, и она для меня так и осталась матерью, а я для неё как дитё, даже, наверное, не очень разумное. Теперь, правда, уже стало всё чаще так, что и ездить не надо: каждую ночь я там, на родине. Наверное, стареющим людям это тоже хорошо знакомо. Я целую ночь собираю землянику, я целую ночь брожу по окрестностям, сижу на посиделках,

слушаю разговор старух, иду с крёстной своей матерью с сенокоса, а ещё того чаще я вижу себя — я сижу на крыше паперти огромного собора, где во время войны был открыт детский дом, где прошли несколько тысяч военных сирот, там они жили, где работала моя мама. <...>

И кроме того, моя родина дала мне ощущение принадлежности к своему народу. <...> Это такой дар — и очень радостный, и мучительный. Радостный потому, что ты узнаёшь вдруг своего брата на этой части земли. И он тебя узнаёт. И вот это ощущение братства — удивительно радостное и весёлое чувство. А вместе с тем это мучительно, потому что когда народ болеет, тебе становится худо, тебя всего ломает — и сердце болит, и сердце разрывается, и душа разрывается.

Я низко кланяюсь всем моим землякам за то, что всё-таки такой дар они мне дали» [19, 398-399].

24 ноября умер один из самых любимых учеников Гаврилина — Сергей Быковский. Валерий Александрович сильно тосковал по всем дорогим, уже ушедшим людям. Много в те дни играл Свиридова. Особенно — песни на стихи Р. Бёрнса, А. Прокофьева и, конечно, «Отчалившую Русь», которую подарил ему Георгий Васильевич в день концерта Хворостовского в Малом зале Петербургской филармонии в 1996 году (Дмитрий Александрович исполнял тогда сочинения Свиридова. На нотах «Отчалившей Руси» автор написал: «Дорогому Валерию Александровичу Гаврилину. 22 марта 1996. Петербург». А ниже — три автографа: Свиридова, Хворостовского и Аркадьева^[246]).

Последний Новый год Гаврилины встречали вдвоём. По телевизору ничего интересного не показывали, и они пели свои любимые песни, Валерий Александрович играл на рояле.

Из дневника: «В эту новогоднюю ночь Валерий мне сказал: «Прости, что я не преподнёс тебе цветы и не

смог пойти купить тебе подарок. Но ты дай мне слово, что ты сама купишь себе то, что тебе нужно». И после этих слов протягивает мне открытку.

На открытке — белоснежное поле, вдалеке занесённые снегом избушки, на переднем плане маленькие мальчик и девочка сидят в лапте-санях, и везёт их ёжик. В правом верхнем углу написано: «Зима». А внизу: «В гостях хорошо, а дома лучше!» А на обороте открытки:

*Наташе
Милой моей подруге
К Новому году*

Пусть всё пройдёт-забудется, Пой, друг мой, эту песенку, Любовь-то ведь останется. Печали в ней не выдывать: А что не так получится — Из песни слов не выкинешь, В том Богу будем каяться. Да и к чему выкидывать.

*Твой ГаВ.
С.-Петербург, 31 дек. 1998 г.» [21, 584-585]*

Утром 14 января у Гаврилина случился тяжёлый сердечный приступ. Наталия Евгеньевна должна была идти в оперу, но, естественно, не хотела оставлять мужа одного. Он же настоял: раз собралась — то иди. Высидела только два акта «Аиды» и ушла. А Валерий Александрович как-то почувствовал, что она уже идёт домой — вышел встречать.

24 января в узком кругу отмечали день рождения Наталии Евгеньевны. Тогда же Гаврилин сказал, чтобы на его шестидесятилетие она никого не звала, чтобы они были только вдвоём.

В этот январский вечер много разговаривали, шутили, фотографировались, Гаврилин сопротивлялся,

но в итоге и его тоже запечатлели.

Валерий Александрович подарил всем по экземпляру книги, полученной им в качестве гонорара, — «Не жалею, не зову, не плачу» (сборник произведений советских композиторов, куда вошла и его «Осень» из «Времён года», написанная на стихи С. Есенина). И по многочисленным просьбам даже на каждом экземпляре оставил автограф.

26 января Гаврилина должны были положить в больницу, но там не оказалось мест, просили подождать. В тот же день к ним с Наталией Евгеньевной пожаловали гости — племянник Валерия Александровича из Самары со своим коллегой. Уехали только в 10 вечера. Наталия Евгеньевна пошла проводить, а когда вернулась, Валерий Александрович сказал: «Что-то с сердцем нехорошо. Пульс замирает, как при мерцательной аритмии» [21, 590]. Тут же супруга позвонила бессменному врачу, Ирине Вячеславовне, та сказала, какие именно лекарства принять. Гаврилин заснул.

На другой день ничего не ел, во втором часу снова началась аритмия. Вызвали Ирину Вячеславовну, она порекомендовала принять анаприлин и поесть. Врач уехала, Валерий Александрович сидел в кресле (лежать нельзя было). После второго приёма анаприлина началась тошнота и сильно упало давление. Наталия Евгеньевна сделала по наставлению Ирины Вячеславовны укол сульфокамфокаина, стала звонить в «скорую». Но у них машин не было, сказали дозваниваться до «неотложки». В это время у Гаврилина отказали ноги. Стали растирать — всё равно не идут.

В итоге приехала «скорая». Определили отёк лёгкого. Сказали, что в больницу везти в таком состоянии нельзя. Сделали кардиограмму: «Его сейчас трогать не нужно, пусть сидит в кресле, мы ему ввели

наркотик, он сейчас подремлет. Давление у него 140/80. Мы вызываем «неотложку» на ноль часов» [Там же, 591].

Ещё позже вечером Наталия Евгеньевна позвонила Ирине Вячеславовне, та сказала, что в больницу могли бы и отвезти. Гаврилин проснулся, сам встал, пошёл в кабинет. «Взял книгу архиепископа Луки Войно-Ясенецкого «Я полюбил страдание...», сел в кресло, стал читать, — вспоминала Наталия Евгеньевна. — Когда я увидела, что сил его не хватает даже на это, предложила почитать ему. Он не отказался, кивнул головой. Я читала: «Я был послан в назначенное мне место ссылки — деревню Хая на реке Чуне...» Раздался звонок в дверь: приехала «неотложная помощь» [Там же, 591-592].

Врачи сказали, что надо было всё-таки ехать в больницу, не знали, что колоть — не было нужных лекарств. Потом медсестра долго не могла попасть в вену. Началась нервотрёпка... Решено было всё-таки везти в больницу, но Гаврилин отказался. И раньше, предвидя подобную ситуацию, не раз говорил жене: «Я хочу умереть дома, неужели ты не понимаешь, что третьего инфаркта я не переживу?» [Там же, 592].

В итоге уговорили отвезти в больницу к Ирине Вячеславовне, стали вызывать машину для транспортировки. Гаврилин самостоятельно оделся, потом вернулся в кабинет, взял книгу Куняевых про Есенина. Попросил Наталию Евгеньевну привезти завтра все необходимые вещи.

Подошла машина, шофёр поднялся к Гаврилиным — помочь перенести Валерия Александровича. Но вдруг его затошнило, он приподнялся, сказал, что ему плохо, и стал падать на пол. Срочно отнесли на кровать, врач начал делать массаж сердца. Гаврилин ещё на несколько секунд пришёл в себя, попросил: «Не надо, очень больно».

Это были его последние слова. Сперва никто не мог понять, что всё кончено. Потом началось первое страшное осознание. Наталия Евгеньевна сказала, чтобы не отвозили прямо сейчас в больницу, оставили последнюю ночь дома. Врач помог ей снять с Гаврилина шапку, куртку. Она позвонила сыну — его не оказалось дома, был в гостях. Попросила Федю (ребёнка его новой жены) написать краткую записку. «Папа умер».

Позже в своём дневнике она записала: «Последняя ночь с ним, с моим солнцем, с моим счастьем, с моей жизнью. Началась другая жизнь — **без него**. И жизнь ли это? И зачем вообще жить **без него**? Не хочу, не хочу!» [Там же, 593].

Валерий Александрович Гаврилин умер в 1 ч. 30 мин. 28 января 1999 года в возрасте 59 лет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Гаврилина похоронили на Литераторских мостках Волкова кладбища. Крест на могилу сделали по эскизу его близкого друга, Юрия Селиверстова. Наталия Евгеньевна специально ездила в Москву за этим эскизом, затем отдала его скульптору Юрию Евграфову.

Каждый год 17 августа, в день рождения Валерия Александровича, и 28 января, в день его ухода, на Литераторских мостках собираются родные, друзья, коллеги и почитатели, чтобы снова вспомнить этого светлого и мудрого человека, великого музыканта. Первое слово по традиции произносит Галина Ефимова, ставшая организатором множества гаврилинских концертов и фестивалей.

Первый фестиваль она хотела провести в связи с его шестидесятилетием. Постоянно напоминала об этом Валерию Александровичу, но он отнекивался, говорил, что вполне достаточно концерта. Так ничего и не успели решить окончательно. А потом, уже у гроба своего любимого композитора, Галина Ефимова пообещала сделать всё возможное, чтобы музыка его звучала, чтобы никогда не была забыта.

Слово своё она сдержала. И уже при организации первого российского фестиваля, посвящённого Валерию Гаврилину (1999), добилась невозможного — привезла труппу Большого театра с «Анютой». Во многом помогал Андрей Петров, возглавивший Комиссию по наследию Гаврилина. «Его подпись на посылаемых в разные инстанции документах, — вспоминает Ефимова, — оказывала нужное действие. И, конечно, этот фестиваль не прошёл бы с таким успехом, если бы артисты, его соавторы — Владимир Васильев, Владислав Чернушенко, Станислав Горковенко, Лина Мкртчян, Нора Новик,

Раффи Хараджанян, Эдуард Хиль, — не вложили в исполнение всю боль утраты и всю любовь к творчеству Валерия Гаврилина» [45, 197–198].

Залы были переполнены — и на этом, и на последующих гаврилинских фестивалях. Галина Ефимова стала привлекать к ним как можно больше исполнителей, старалась составлять программы так, чтобы звучали не только известные, но и редко исполняемые сочинения Валерия Александровича (например, московский ансамбль «Концертино» приехал в Петербург со своей интерпретацией гаврилинских квартетов). Всё это происходило, увы, уже без самого создателя музыки.

Без него Санкт-Петербургская хоровая капелла под управлением В. Чернушенко (наконец-то большой хор, как мечтал автор) исполнила «Перезвоны» (1999), без него прошёл первый фестиваль в Вологде, положивший начало знаменитым фестивалям в родном городе и организованный в 1999 году Виктором Александровичем Шевцовым. Изначально планировалось приурочить выступления к юбилейным торжествам Валерия Александровича.

То же случилось и в далёкой Алма-Ате. Там фестиваль к шестидесятилетию Гаврилина готовила Галина Константиновна Конобеева (она переехала в Алма-Ату из Ангарска). Но концерты прошли уже в память о композиторе. В День Победы в Алма-Ате звучал всеми любимый вальс из «Дома у дороги». Потом Галина Константиновна организовала и концерт вокальной музыки Валерия Александровича (2000).

«Не могу забыть, что произошло на дне моего рождения 24 января 1999 года, — это связано с Галиной Константиновной, — вспоминает Н. Е. Гаврилина. — Валерий захотел всем присутствующим подарить только что вышедший сборник, где были помещены романсы разных композиторов, сочинённые на стихи Сергея

Есенина. Был там и романс Валерия «Осень» из «Времени года». Я раздала всем книги, но гости просили подписать сборник. Валерий стал возражать: «Ну зачем?» Но гости настояли, и на всех книгах появились пожелания. Уже поздно вечером я попросила подписать книгу и Галине Константиновне, зная, что бандероль в Алма-Ату придёт не скоро и, может быть, успеет к её дню рождения. Галина Константиновна получила подарок 5 марта 1999 года, на сороковой день смерти Валерия. А надпись была такая: *«Далёкому невидимому другу Галине Константиновне от далёкого невидимого и неслышимого друга Валерия Александровича с любовью. Ваш В. Гаврилин. 22 февраля. Санкт-Петербург. 1999 г.»* [21, 399].

Будучи глубоко верующим человеком, о смерти Гаврилин думал и говорил всегда одинаково: у него не было сомнений в том, что за её чертой начнётся какая-то иная жизнь. В своих заметках последних, тяжёлых и болезненных лет он коротко записал: «Это я, Господи...» [20, 299].

В одном из интервью (1991 год) Валерий Александрович отметил: «Люди малограмотны, малокультурны, не знают, зачем живут, думают, что за порогом земной жизни ничего нет, поэтому стараются здесь как можно больше развлечься. Человек боится побыть наедине с собой, а ведь только в одиночестве можно собраться и открыть душу для восприятия всего Божьего мира. Вся эта жизнь в политике, в общественных разбродах — это не основная жизнь, человек не для этого рождён. Он существует для того, чтобы давать энергию жизни для всего космоса. Я с любопытством жду, что там будет дальше, когда я умру. То, что мой духовный организм будет всё равно участвовать в жизни мира, для меня совершенно бесспорно» [19, 335].

По поводу земной будущности Гаврилин высказывался, как правило, оптимистично. Например, об искусстве (9 ноября 1987 года): «Я верю, совершенно уверен, что лет через пятьдесят будет создана романтическая, лиричная музыка. И вся она зарождается сейчас, в этих молодёжных ансамблях. Потому что как ни крути, а музыку-то создаёт народ» [21, 370]. Из диалога с Наталией Евгеньевной от 13 января 1979 года: «Лет через двадцать пять у нас будет прекрасная литература. Жаль, не дожить. Это будет такой расцвет! Сейчас идёт накопление. — А в музыке? — И в музыке, наверное, то же самое. Ведь всё взаимосвязано» [21, 209].

И в востребованность своих сочинений, несмотря на все сомнения, всё-таки верил (14 марта 1997 года): «Всё, нужно успокоиться. К моей музыке придут, пусть и после смерти. Такой музыки всё равно нет» [Там же, 546].

Хотелось бы надеяться, что прогнозы Мастера непременно сбудутся. Но пока они частично реализовались лишь в том, что касается непосредственно его творчества. К музыке Гаврилина действительно пришли многие, но всё же для большинства глубинные пласты гаврилинского наследия по сей день остаются сокрытыми. Звучат, как правило, некоторые эстрадные песни, Тарантелла из «Анюты» и «Вечерняя музыка» из «Перезвонов». При этом «Скоморохи» и «Немецкие тетради», «Военные письма» и «Три песни Офелии», «Русская тетрадь» и «Вечерок», «Дом у Дороги» и «Женитьба Бальзамина» широкой публике, увы, неиз-496 вестны. Впрочем, иначе и быть не может: ведь все лучшие опусы (и не только Гаврилина) транслируются исключительно телеканалом «Культура», а руководство остальных каналов предпочитает третьесортный попсовый жанр.

Читатель, вероятно, может мне возразить, сославшись на доступность сети Интернет. Но ведь для того, чтобы что-то найти во Всемирной паутине, надо знать *что именно* искать.

Поэтому так важны все мероприятия, на которых звучит музыка Гаврилина. Фестивали, концерты, конкурсы... К 70-летию со дня рождения композитора был организован монументальный Всероссийский фестиваль «Невские хоровые ассамблеи» («Пою моё Отечество»). Весь год в разных городах (Санкт-Петербурге, Москве, Вологде, Петрозаводске, Смоленске, Красноярске, Кадникове...) звучала музыка Гаврилина. Проводились лекции, олимпиады и конференции, посвящённые творчеству Мастера, по телевидению транслировались фильмы о нём. В Российском центре науки и культуры (Александрия, Египет) была организована выставка, в Кадниковском краеведческом музее состоялось торжественное открытие новой экспозиции, посвящённой 70-летию композитора.

Теперь же, вероятно, следует ждать ряда концертов, посвящённых 80-летию Валерия Александровича (юбилейные даты уже не за горами).

И музыка Гаврилина, и его слово продолжают жить. В подтверждение этого приведу некоторые факты, свидетельствующие о равнодушном отношении профессиональных музыкантов и любителей к творчеству великого соотечественника.

Имя Валерия Гаврилина было присвоено Вологодской областной филармонии, Интернату № 1 города Вологды (правопреемнику детского дома, где жил Гаврилин), Кадниковской детской школе искусств, Детской школе искусств Приморского района Санкт-Петербурга.

Именем композитора названы: малая планета № 7369 (по решению Комитета Международного астрономического союза), одна из улиц Санкт-

Петербурга, улица в селе Кубенское Вологодской области.

Учреждены: Российский музыкальный Гаврилинский фестиваль (по решению Министерства культуры России); Губернаторский Международный юношеский конкурс им. В. А. Гаврилина г. Вологды; Санкт-Петербургский детский конкурс им. В. А. Гаврилина «Я — композитор».

В 2005 году в Вологде был основан музей «Литература: Искусство. Век XX», посвящённый жизни и творчеству поэта Н. Рубцова и композитора В. Гаврилина, памятные экспозиции открыты в музеях города Кадникова, села Кубенского.

На доме по адресу Пестеля, 12, в 2001 году была установлена мемориальная доска с текстом: «В этом доме с 1980 по 1995 год жил и работал композитор Валерий Александрович Гаврилин» (скульптор Ю. Евграфов, архитектор В. Кашин). В Вологде в 2010 году мемориальные доски были установлены на зданиях Детской музыкальной школы № 1 и бывшего детского дома (сейчас там располагается детско-юношеский центр «Единство»).

В том же году в Вологодской филармонии открыли бюст Валерия Гаврилина (тоже работы скульптора Юрия Евграфова). А совсем недавно, летом 2016 года, была торжественно открыта мемориальная доска в селе Перхурьево Кубе-но-Озёрского района. На ней значится: *«Я сочиняю и живу только тем, чем я напился, будучи в детстве в своём родном крае». В. А. Гаврилин.* В этом доме с 1941 по 1950 провёл свои детские годы российский композитор, лауреат государственной премии СССР, народный артист РСФСР Валерий Александрович Гаврилин (17.08.1939–28.01.1999)».

Наконец, в 2017 году, в рамках VII Международного музыкального Гаврилинского фестиваля, в Вологодской филармонии состоялось открытие зала, посвящённого памяти Валерия Гаврилина. События этого ждали 15 лет.

Хоть и с трудом (из-за отсутствия финансовых возможностей), но всё же продолжают издаваться тома гаврилинского Собрания сочинений, в магазинах можно приобрести CD-диски с его музыкой, а также ставшие уже знаменитыми книги «Слушая сердцем...», «О музыке и не только...», воспоминания о композиторе «Этот удивительный Гаврилин», дневниковые записи Наталии Евгеньевны «Наша жизнь».

Музыковеды защищают дипломы и диссертации, посвящённые творчеству Мастера, публикуют статьи и монографии. На курской конференции «Свиридовские чтения» уже традиционно каждый год звучат доклады о Гаврилине, причём выступают не только взрослые серьёзные исследователи, но и совсем юные докладчики, влюблённые в музыкальные и литературные опусы Валерия Александровича.

Многие музыканты и музыковеды пишут письма, звонят и приезжают к Наталии Евгеньевне в уютную квартиру на Галерной улице. А она никогда не отказывает во встрече: если дело касается творчества Гаврилина — всегда поможет, ответит на вопросы, покажет архивные документы, подарит или подскажет, где достать нужные ноты и книги.

Лет двенадцать назад в числе таких вопрошающих оказалась и я. Прибыла в Петербург со своим дипломным исследованием и с бесчисленными догадками относительно сочинённых, но никем не обнаруженных опусов. Думала: встречусь, если повезёт, с Наталией Евгеньевной где-нибудь в городе; может быть, она уделит мне пятнадцать минут своего времени. А я за этот период попробую чётко и конструктивно изложить все вопросы (помню, чтобы не мямлить, даже записала самые важные тезисы на листке бумаги и носила их в самом удобном кармане).

Позвонила Наталии Евгеньевне. Мы не были знакомы, но, услышав, что я занимаюсь изучением

вокальных циклов Валерия Александровича, она сразу сказала: «Так вы в Петербурге? Тогда приходите в гости».

И вот я впервые в кабинете Гаврилина. Здесь всё сохранилось в том виде, в котором было при жизни Валерия Александровича. И сегодня, спустя много лет после моего первого визита, ничего не изменилось — будто бы глава семейства только вышел на часок, но вскоре должен вернуться. Книги и фотографии, портреты и иконы, букеты и свечи. И, конечно, рояль марки «Бехштейн», принадлежавший когда-то дирижёру К. А. Симеонову, а ранее (но это, правда, только по легенде) — композитору А. К. Глазунову.

На рояле ноты «Отчалившей Руси» Свиридова, сонаты Клемента — сочинения, которые Валерий Александрович играл в последнее время. А ещё — эскиз нового какого-то произведения: над нотными строчками рукой Гаврилина написано — «E-m — шарманка + E-d — охотничек (лирика)».

Из нового — только компьютер. Машина в целом полезная, но её композитор в своём уютном домашнем мире, конечно, не потерпел бы. Впрочем, вполне дружелюбный и совсем незаметный компьютер вовсе и не нарушает общей волшебной атмосферы кабинета, воскрешающей в памяти дивные образы «Альбомчика»-«Вечерка». Кажется, что часы с минуты на минуту пропоют своё «тили-бом». В комнату войдёт пожилая дама в кружевной шали, откроет шкатулку, а из шкатулки польются под потолок негромкие звуки старинного, с юных лет любимого романса. Женщина сядет на маленький диванчик, перелистнёт пожелтевшую страницу и задумается, и заплачет. А потом глянет в зеркало и снова увидит себя молодой, нарядной, улыбающейся. Опять припомнит она былые шутки, песни и праздники.

За окнами — небольшой дворик, а если выйти на Галерную и перейти через дорогу, то можно попасть в гости к бывшему аспиранту самого Дмитрия Шостаковича, другу Валерия Гаврилина, автору блистательных очерков о его музыке — композитору Геннадию Григорьевичу Белову. С ним, сидя на маленькой кухоньке, ещё раз восстановим давно минувшие события: как встречались они с Гаврилиным случайно, обсуждали все последние новости — и вновь «раздруживались», расходились каждый по своим делам. Порой могли и месяцами не созваниваться, но, свидевшись вдруг в концертном зале или на улице, продолжали свою доверительную беседу так, будто она никогда не прерывалась, — делились впечатлениями и переживаниями, обязательно поздравляли друг друга с премьерами...

Вечерами в Петербурге, кажется, в любое время года прохладно и сыро. Наговорившись с Наталией Евгеньевной и Геннадием Григорьевичем, я иду по широким безлюдным улицам. Все они прекрасно помнят Валерия Гаврилина, и если внимательно прислушаться, обязательно услышишь на каждой улочке его музыку. Пропоеёт тихонько маленький колокол, а за ним и чистый детский голос вступит со знаменитой мелодией «Мамы». Потом струнные басы затянут тему трагического военного вальса, и вдруг — запричитает, да тут же и спляшет деревенская девчоночка. Каждое творение узнаешь с первых звуков, со слезами на глазах и с радостным сердцем снова, будто в первый раз полюбишь — и все тревоги покажутся мелкими, суетными. Ничего, кроме чистой гаврилинской музыки, а в ней и благодать, и утешение, и ответы на все мучительные вопросы. И сказать о ней, без сомнения, можно теми же искренними, пронзительными словами, какими сам Валерий Александрович написал когда-то о сочинениях любимого своего Учителя, Георгия

Васильевича Свиридова: «Он не кричит не оттого, что нет голоса: он умеет говорить тихо. Он не плачет не оттого, что слёз нет: не слезами жизнь держится. Он не ищет сочувствующих. Он показывает красоту. <...>

Слушая его музыку, листая партитуры, кажется, совершаешь путешествие от озарения к озарению, летишь в мире зарниц — настолько коротки, светоносны, величественны и исполнены могучей силы сполохи его вдохновения» [19, 105, 233].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Цитированная литература

1. *Аркина Н.* Балет и литература. М.: Знание, 1987.
2. *Белов Г.* Симфония русской души // В. А. Гаврилин. Собрание сочинений. Т. I. СПб.: Композитор, 2002. С. 8—10.
3. *Белов Г.* Сквозь невидимые слёзы // В. А. Гаврилин. Собрание сочинений. Т. III. СПб.: Композитор, 2003. С. 8—11.
4. *Белов Г.* На пути к хоровому шедевр // В. А. Гаврилин. Собрание сочинений. Т. II. СПб.: Композитор, 2004. С. 7–9.
5. *Белов Г.* «...Выразить огромное восхищение» // В. А. Гаврилин. Собрание сочинений. Т. IV. СПб.: Композитор, 2005. С. 8–10.
6. *Белов Г.*...Возвысил до трагедии напев городской // В. А. Гаврилин. Собрание сочинений. Т. XI. СПб.: Композитор, 2006. С. 8—11.
7. *Белов Г.* «...Я главной задачей своего творчества сделал одно — общительность» // В. А. Гаврилин. Собрание сочинений. Т. XII. СПб.: Композитор, 2007. С. 8—10.
8. *Белов Г.* «Пойте свои песни — несмотря ни на что!» // В. А. Гаврилин. Собрание сочинений. Т. XIX. СПб.: Композитор, 2008. С. 8—11.
9. *Белов Г.* Я и рояль: любовь только для двоих // В. А. Гаврилин. Собрание сочинений. Т. XV. СПб.: Композитор, 2010. С. 8–10.
10. *Белов Г.* Три вокальных цикла: такие разные... //

В. А. Гаврилин. Собрание сочинений. Т. XIII. СПб.: Композитор, 2011. С. 8—10.

11. Белов Г. Оркестровые партитуры Гаврилина // В. А. Гаврилин. Собрание сочинений. Т. X. СПб.: Композитор, 2012. С. 8-9.

12. Белов Г. В балете — водевиль? Да! // В. А. Гаврилин. Собрание сочинений. Т. VII. СПб.: Композитор, 2013. С. 8—11.

13. Бударин В. Главное — не испортить... // Балет. 1992. № 4.

14. Белдыш Г. Доброе поле // Смена. 1973. 25 апреля.

15. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин. М.: Музыка, 1982.

16. Васильев В. Долг перед потомками // Советская культура. 1984. 11 декабря.

17. Васильев В. По мотивам поэм Твардовского // Телевидение. Радиовещание. 1985. № 1.

18. Валерий Гаврилин: Воспоминания современников / Сост. А. Алексичев. Вологда. Б. и., 2001.

19. Гаврилин В. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005.

20. Гаврилин В. О музыке и не только... Записи разных лет. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Композитор, 2012.

21. Гаврилина Н. Наша жизнь (по дневникам и не только). СПб.: Композитор, 2014.

22. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников. М.: Молодая гвардия, 2006.

23. Головащенко Ю. Мера реализма // Ленинградская правда. 1973. 24 июля.

24. Демидова И. Валерий Гаврилин и фольклор. Архивные материалы в творческом наследии композитора. СПб.: Композитор, 2014.

25. Долинская Е. Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012.

26. *Долинская Е.* Русская музыкальная культура 60—90-х годов // История современной отечественной музыки. Вып. 3. 1960–1990 / Ред. — сост. Е. Долинская. М.: Музыка, 2001. С. 9–56.

27. *Земцовский И.* Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.; М.: Советский композитор, 1987.

28. *Кириллова Э.* Очерки музыкальной жизни. Вологда. Б. и., 1997.

29. *Куницын О.* Глазунов. О жизни и творчестве великого русского музыканта. СПб.: Союз художников, 2009.

30. *Конисская Л.* Чайковский в Петербурге. Л.: Лениздат, 1969.

31. *Леденев Р.* Искусство не может не касаться больших тем: [Беседа] / вела О. Бугрова//Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 19–23.

32. *Медушевский В.* Духовный анализ музыки. М.: Композитор, 2014.

33. *Минаков С.* Райские отсветы в земных сумерках. Эссе, статьи, очерки о русской культуре XIX–XXI вв. Белгород: Константа, 2017.

34. *Неупокоева В.* В жанре сатиры // Кузбасс. Кемерово. 1978. 21 июля.

35. *Огибина А.* Новая судьба Вани Солнцева // Ленинградская правда. 1978. 21 апреля.

36. Орест Евлахов — композитор и педагог. Статьи. Материалы. Воспоминания / Сост. А. Петров. Л.: Советский композитор, 1981.

37. *Пендерецкий К.* «Странствование важнее цели» // Музыкальное обозрение. 2008. № 12.

38. *Польдяева Е.* Петербургский сюжет // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 79–87.

39. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2017.

40. *Стравинский И.* Публицист и собеседник / Сост. В. Варунц. М.: Советский композитор, 1988.

41. *Сент-Экзюпери А.* Избранное. Военный лётчик. М.: Гудьял-Пресс, 1999.

42. *Тевосян А.* Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина. СПб.: Композитор, 2009.

43. *Хентова С.* Шостакович в Петрограде-Ленинграде. Л.: Лениздат, 1981. [Цит. — эпитафия к монографии]

44. *Шелуха Е.* К проблеме театрального мышления В. Гаврилина: текстологический анализ эскизов балета «Женитьба Бальзамина» // Валерию Гаврилину посвящается. Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции. СПб.: Композитор, 2014. С. 58–76.

45. «Этот удивительный Гаврилин...». Составитель Н. Е. Гаврилина. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Композитор, 2008. [Воспоминания о В. Гаврилине]

46. Машинописный текст А. Шульгиной к действу Гаврилина для солистки, хора, балета и симфонического оркестра «Свадьба» [документ хранится в личном архиве В. Гаврилина].

47. Интервью автору этой книги от 10 декабря 2017 г.

48. Интервью автору этой книги от 6 февраля 2009 г.

49. Письмо Н. Е. Гаврилиной автору этой книги от 14 марта 2017 г.

50. Письмо Н. Е. Гаврилиной автору этой книги от 14 мая 2017 г.

51. Письмо Н. Е. Гаврилиной автору этой книги от 25 июля 2017 г.

52. <http://www.bible-for-you.org/Biblio/bible/iw.php>

53. <http://cultinfo.ru/interview/interview-2006/interview-tatiana-tomashevskaya.php>

54. <https://www.youtube.com/watch?v=LDFB13SldR0>

55. <https://www.booksite.ru/gavrilin/belov.htm>

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В. А. ГАВРИЛИНА

1939, 17 августа — родился в Вологде. Мать, Клавдия Михайловна Гаврилина, работала воспитателем и директором в детских домах Вологодской области. Отец, Александр Павлович Белов, перед войной был заведующим РОНО г. Сокол Вологодской области.

1939-1941 — жил с матерью в г. Кадникове Вологодской области. *1941* — отец добровольцем ушёл на фронт и через год погиб под Ленинградом (станция Лигово, деревня Новая).

1941-1950 — семья жила в деревне Перхурьево Кубено-Озёрского района Вологодской области. Через дорогу в селе Воздвижение К. М. Гаврилина работала директором детского дома. Воспитанием детей (Валерия и Галины) занималась няня-крёстная Асклиада Алексеевна Кондратьева. Здесь же, в селе Воздвижение, Гаврилин учился в начальной школе.

1950 — арест матери по доносу о недостатке.

1950-1953 — жил в детском доме в селе Ковырине йод Вологдой. Учился в вологодской общеобразовательной школе № 9 (5-7 классы).

1952-1953 — начало занятий музыкой у педагога Т. Д. Томашевской в Детской музыкальной школе № 1 г. Вологды.

1953 — в Вологду приехал доцент Ленинградской консерватории Иван Михайлович Белоземцев. После прослушивания было принято решение отправить Валерия Гаврилина в специальную музыкальную школу-десятилетку при Ленинградской консерватории.

1953-1958 — учился в специальной музыкальной школе-десятилетке в Ленинграде.

Музыкальную школу-десятилетку окончил с отличием по специальным дисциплинам.

1958-1964 — учился в консерватории (поступил на отделение композиции в класс доцента О. А. Евлахова).

1959 — женился. Первая фольклорная экспедиция по Псковщине под руководством фольклориста Н. Л. Котиковой.

1960 — родился сын Андрей.

1961, с сентября по август — академический отпуск по болезни.

1962 — фольклорная экспедиция в Лодейнопольский район Ленинградской области. Переход на музыковедческое отделение по специальности «фольклор», руководитель Ф. А. Рубцов.

1964 — защита диплома. Окончание консерватории по двум специальностям: композиция (экстерном) и музыковедение. Распределение в Киргизию (г. Ош). Поступление в аспирантуру к профессору О. А. Евлахову.

1964-1973 — преподавал в Музыкальном училище при Ленинградской консерватории.

1965—принят в Союз композиторов СССР. Выбыл из аспирантуры по состоянию здоровья. Фольклорная экспедиция в г. Торопец Калининской области с фольклористом И. И. Земцовским.

1966 — работал лаборантом фольклорного кабинета в Консерватории. Получена отдельная квартира от Союза композиторов в Купчине. (Впоследствии из-за слышимости поменяли её на Пестеля, 14.)

1967 — получил Государственную премию РСФСР им. М. И. Глинки за вокальный цикл «Русская тетрадь» и почетную грамоту за активное участие в фестивале «Музыкальное искусство Ленинграда», посвященном 50-летию Октябрьской революции. Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь на теплоходе (с женой и сыном).

1968, весна — поездка в Венгрию в г. Эгер на международный фестиваль молодых композиторов. Получил диплом за «Русскую тетрадь» (исполнялась в записи). Осенью — фольклорная экспедиция с И. Земцовским по Кубено-Озёрскому и Сокольскому районам Вологодской области.

Декабрь — участвовал в Первой областной фольклорной конференции в Вологде.

Знакомство с Альбиной Шульгиной.

1969, 9 января — поездка в Москву по делам Союза композиторов — первые дружеские беседы с Г. В. Свиридовым. Получил премию журнала «Кругозор» за сочинения «Любовь останется», «Песня девушки».

1 сентября — поступил на редакторскую работу в издательство «Советский композитор».

1970, март — поездка в Таллин, встреча с композитором Э. Тамбергом по поводу редакции его партитуры.

17 сентября — уволился из издательства.

1 ноября — принят на основную работу педагогом класса сочинения на теоретико-композиторское отделение Музыкального училища при Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Переезд на Озерной переулок, дом 2.

1971 — знакомство с Ю. И. Селивёрстовым.

1972 — умерла крёстная мать Гаврилина А. А. Кондратьева. Поездка на похороны в Вологду.

1973, 26 августа — закончил работу в Музыкальном училище.

1974 — получил диплом лауреата первого Ленинградского смотра «Молодость, мастерство, современность» за плодотворную работу над песнями и музыкой к спектаклям драматических театров.

1975 — получил диплом Всероссийского смотра к 30-летию Победы за музыкальное оформление спектакля «Три мешка сорной пшеницы» в АБДТ и почётную

грамоту за музыку к спектаклю Театра им. Ленинского комсомола «Две зимы и три лета».

1976 — первый авторский концерт в Ленинграде в Концертном зале у Финляндского вокзала. Премьера «Военных писем» в БКЗ «Октябрьский» (Т. Калинин, Э. Хиль).

Написана первая статья о Г. В. Свиридове «Мой Свиридов».

1977 — получил диплом лауреата I премии за песню «Два брата» на Всесоюзном конкурсе на лучшее исполнение советской песни, посвященном 60-летию Октябрьской революции и диплом лауреата I премии IV смотра-конкурса Балтийского завода им. Орджоникидзе на лучшее музыкальное произведение ленинградских композиторов за вокально-симфоническую поэму «Военные письма».

1978 — умерла мама, К. М. Гаврилина. Получил диплом лауреата VIII Всесоюзного телевизионного фестиваля «Песня-78». Первое исполнение цикла «Земля» хором мальчиков Капеллы (худ. рук. Ф. Козлов). Концерт Зары Долухановой в Вологодской филармонии: впервые в Вологде был исполнен «Вечерок». Первый авторский концерт в Большом концертном зале «Октябрьский» (наряду с другими сочинениями впервые прозвучали «Скоморохи» как действо с балетом). Авторский концерт в Союзе композиторов «Северный родник», подготовленный студентами Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (курс Э. Хиля). Куплена дача в деревне Остров.

1979 — присвоено звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР». Участие в праздновании 135-летия со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова в г. Тихвине.

1980 — присуждена премия Ленинского комсомола за вокально-симфоническую поэму «Военные письма», вокально-симфонический цикл «Земля» и балладу «Два брата». Авторские концерты в Октябрьском зале Дома

союзов (Москва), в Филармонии Латвийской ССР (Рига), в Концертном зале у Финляндского вокзала (Ленинград). Участие в Фестивале советской музыки в Узбекистане: авторские концерты в Ташкенте, Коканде, Намангане, Фергане. Переезд на улицу Пестеля, дом 12.

1981 — вышел телефильм «Композитор Валерий Гаврилин». Авторские концерты в Малом зале филармонии и в Большом концертном зале «Октябрьский».

1982 — возглавил в Вологде жюри конкурса композиторов-любителей, посвящённого 60-летию образования СССР. Поездка в Кадников, Кубенское, Перхурьево. Фильм-балет «Анюта». Авторский концерт в Большом зале филармонии в Ленинграде и в Большом зале консерватории в Москве. В Московском камерном музыкальном театре поставлены «Военные письма», «Альбомчик» (режиссёр Ю. Борисов). Вышел телефильм «Военные письма» (режиссёр Л. Цуцульковский), Ленинград. Издан первый авторский сборник песен. Участие в XVIII Донской музыкальной весне. Авторские концерты в Полтаве.

1983 — присуждён «Золотой приз» фильму «Анюта» на X Всесоюзном телефестивале. Авторский концерт в Вологде в рамках фестиваля «Вологодская музыкальная осень». Авторские концерты в Латвии (Рига, Вентспилс, Даугавпилс, Резекне), в Ярославле. Участие в пленуме правления СК СССР в Таллине. Исполнение фрагментов из «Перезвонов» в Москве. Участие в выездном пленуме СК РСФСР в Вильнюсе. Родилась внучка Анастасия.

1984, 17 января — премьера «Перезвонов» в Ленинграде в Большом зале филармонии.

12 февраля — премьера «Перезвонов» в Москве в Большом зале консерватории. Фильм-балет «Дом у дороги» (балетмейстер В. Васильев, режиссёр А. Белинский).

1985 — получил грамоту о присвоении звания народного артиста РСФСР и диплом лауреата Государственной премии СССР за хоровую симфонию-действие «Перезвоны».

1986 — балет «Подпоручик Ромашов» (по повести А. Куприна «Поединок») в Большом концертном зале «Октябрьский», художественный руководитель Б. Эйфман. Премьера балета «Анюта» в Неаполе (театр «Сан-Карло»), в Большом театре. Исполнение «Скоморохов» (в 3-й редакции) в Москве, в Большом зале консерватории (дирижёр В. Федосеев, мужская группа Академической капеллы им. А. Юрлова, солист А. Ведерников).

1987 — издание авторского сборника «Избранные песни». Исполнение «Скоморохов» в Ленинграде в Большом зале филармонии и на пленуме Союза композиторов СССР, посвящённом хоровому искусству.

1988 — премьера балета «Анюта» в Казани. Авторский концерт в Новгороде. Телефильм «Жила-была мечта...» (Лентеле-фильм, реж. А. Аристов). Телефильм «Пишу свою музыку» (ЦТ, режиссёр Н. Павлова-Арбенина). Первый инфаркт.

1989 — премьера телевизионного балета «Женитьба Бальзаминова». Авторский концерт в Запорожье.

1990 — скончался Ю. И. Селивёрстов. 2-й инфаркт. Куплена дача под Сосновом (Карельский перешеек, 69-й км). Премьера «Женитьбы Бальзаминова» в Новосибирском театре оперы и балета (балетмейстер В. Бударин).

1992, 12-21 августа — поездка в родные края (Вологда, Перхурьево, Воздвиженье).

16 октября — авторский концерт в Малом зале филармонии. Премьера «Женитьбы Бальзаминова» в Чебоксарах (Чувашский театр оперы и балета, балетмейстер В. Бударин).

1993 — авторские концерты в Большом зале филармонии в Петербурге и в Вологде. Премьера фильма «Провинциальный бенефис».

1994 — первое исполнение цикла «Три песни Офелии» в Малом зале филармонии в Петербурге (Н. Герасимова, В. Сканави). Телефильм «С днём рождения» (режиссёр И. Тайманова).

1995 — лауреат премии мэра «За вклад в музыкальную культуру города». Переезд на 7-ю Советскую улицу. Авторский концерт в Смоленске.

1996 — скончалась О. Я. Штейнберг, тёща В. Гаврилина. Переезд на Галерную улицу, дом 28. Работа над Хоровым действием с симфоническим оркестром на стихи Н. Рубцова, над балетом «Allez!» по рассказу А. Куприна (либретто А. Белинского).

1997 — авторский концерт в Вологде. Лауреат премии «Россия Вечная» Народно-патриотического союза России.

1998, 18 мая — последний авторский концерт в Капелле. Премьера спектакля «Горе от ума» по А. Грибоедову (музыка В. Гаврилина, режиссёр О. Меньшиков; «Театральное товарищество 814», Москва).

9 ноября — последнее интервью о Вологде для телепередачи «Письма из провинции» (режиссёр Т. Малышева).

1999, 28 января — скончался в Петербурге в 1 ч. 30 мин. Похоронен на Литераторских мостках Волкова кладбища.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ

Произведения для музыкального театра

1958

1. «Пятнадцать минут». Водевиль в одном действии. Либретто И. Ольшанского. (Драмколлектив ДК железнодорожников. Реж. О. Штейнберг)

2. «Москвичка». Водевиль в одном действии. Либретто В. Куприянова. (Ленинград, драмколлектив ДК железнодорожников. Реж. О. Штейнберг)

1958-1959

3. «Беда от нежного сердца». Водевиль в одном действии. Либретто Ф. Сологуба. (Ленинград, драмколлектив подросткового клуба «Робинзоны». Реж. О. Штейнберг)

1959

4. «Так женился Копачи». Водевиль в одном действии. Либретто по пьесе Л. Таби (Ленинград, драмколлектив ДК железнодорожников. Реж. О. Штейнберг)

1982

5. «Анюта». Балет в двух действиях. Либретто А. Белинского и В. Васильева по рассказу А. Чехова «Анна на шее»

1986

6. «Подпоручик Ромашов». Балет в одном действии. Либретто Б. Эйфмана по мотивам повести А. Куприна «Поединок»

1989

7. «Женитьба Бальзаминова». Балет в двух действиях. Либретто В. Бударина и А. Белинского по мотивам трилогии А. Островского

Симфонические произведения

1963

8. «Тараканище». Сюита для симфонического оркестра по сказке К. Чуковского

1964

9. Увертюра C-dur. Для симфонического оркестра

1967

10. «Свадьба». Сюита для симфонического оркестра

1969

11. Театральный дивертисмент. Сюита для симфонического оркестра

1977

12. Valse triste. Для симфонического оркестра

1982

13. «Анюта». Сюита из балета «Анюта» для симфонического оркестра

14. «Дом у дороги». Сюита из балета «Дом у дороги» по поэме А. Твардовского для симфонического оркестра. Вальс посвящён Александру Аркадьевичу Белинскому

1989

15. «Женитьба Бальзаминова». Сюита для симфонического оркестра из балета «Женитьба Бальзаминова» по мотивам трилогии А. Островского

1993

16. «Провинциальный бенефис». Сюита для симфонического оркестра из кинофильма «Провинциальный бенефис»

17. Вальсы для симфонического оркестра

Вокально-симфонические произведения

1967

18. «Скоморохи». Оратория-действие для мужского хора, солиста, балета и симфонического оркестра. Слова В. Коростылёва и народные. 1-я редакция — 1967; 2-я редакция — 1978; 3-я редакция — 1986

1975

19. «Военные письма». Вокально-симфоническая поэма для солистов, детского и смешанного хоров и симфонического оркестра. Слова А. Шульгиной. 1-я редакция — 1975; 2-я редакция — 1995

20. «Земля». Вокально-симфонический цикл для свободного состава хора, солистов и симфонического оркестра. Слова А. Шульгиной

1982

21. «Здравица». Кантата для смешанного хора и симфонического оркестра. Слова В. Максимова

Камерно-инструментальные произведения

АНСАМБЛИ

1957

22. Струнный квартет № 1. Посвящение В. Д. Горелику (Бойлеру)

1962

23. Струнный квартет № 2. На титульном листе рукописи 1957 г. название «Детская сюита для

струнного квартета»

1964

- 24. Струнный квартет № 3
- 25. Адажио для струнного квартета
- 26. Пассакалья для струнного квартета
- 27. «Вечерняя музыка» (для инструментального ансамбля)

ФОРТЕПИАНО

1958

- 28. Прелюдия № 1
- 29. Прелюдия № 2

1959

- 30. Десять музыкальных картинок по мотивам пьесы И. Ольшанского «Гйбель Алмазова». Для фортепиано

1964

- 31. «Метро». Сюита для двух фортепиано

1964-1974

- 32. Пьеса для фортепиано (без названия)
- 33. Пьеса для фортепиано (без названия)
- 34. Две пьесы. Для фортепиано
- 35. Прелюды. / 1. Марш; 2. «Легенда»; 3. «Томление»
- 36. Пьеса для фортепиано. Lento
- 37. Индийский танец. Пьеса для фортепиано
- 38. Сонатина для фортепиано. «Пионерская»
- 39. «Пионерия» (Соната). Пьеса для фортепиано
- 40. Двенадцать характерных пьес на одну тему. Для фортепиано
- 41. Семь пьес. Для фортепиано
- 42. Марш
- 43. Три танца
- 44. Прелюд
- 45. Полька
- 46. Вальс

47. Русская
48. Маленькая поэма
49. Токката
50. Фуги. Три пьесы для фортепиано
51. Две двойные фуги. Две пьесы для фортепиано
52. Каприччио
53. «Размышление»
54. «Гармошка и балалайка»
55. «Подражание старинному»
56. «Поехал Тит по дрова» (сказочка В. Гаврилина)
57. «А ну-ка, мальчики!» (предпослан текст В. Гаврилина)
58. «Генерал идёт» («Картинки из старой книги»).
Текст В. Гаврилина
59. Танец мальчиков
60. Деревенская песенка (Частушка)
61. «Грустное настроение»
62. «Танцующие куранты»
63. «На открытие занавеса»
64. «Представление»
65. Песня
66. Ригодон
67. «Шествие солдатиков»
68. «Как у бабушки козёл»
69. Богатырская песня
70. «Заиграй, моя гармошка»
71. «Тройка»
72. «Лиса и бобёр»
73. «Посиделки»
74. Скерцо
75. Романс («Воспоминание о Листе»)
76. Колыбельная
77. Маленький вальс
78. «В старом доме»
79. «Баю-баюшки-баю»
80. «Загрустили парни»

- 81. «Капризная» (из цикла «Портреты»)
- 82. «Мальчик гуляет, мальчик зевает» (из цикла «Портреты»)
- 83. «Беззаботный» (из цикла «Портреты»)
- 84. «Нежная» (из цикла «Портреты»)
- 85. «Воспоминание о вальсе»
- 86. Полонез
- 87. Последний танец (Окончательный танец)

1966

- 88. Военная песня
- 89. «Шутник»

1967

- 90. «Эпитафия герою»

1972

- 91. «Письмо»

1977

- 92. Юмореска

1979

- 93. «Музыка любви»

1980

- 94. «Вечерняя музыка»

1981

- 95. Вальс «Памяти К. Батюшкова» (Батюшковский вальс)
- 96. Анюта-вальс

1983

- 97. «Часы»
- 98. «Одинокая гармонь»

1992

99. «Настенькин сон» («Сон под Новый год»)

ФОРТЕПИАНО В 4 РУКИ**1970-1982**

- 100. «Весёлая прогулка»
- 101. «Одинокая гармонь»
- 102. Марш
- 103. Военная песня
- 104. Вальс
- 105. «Подражание старинному»
- 106. Новая французская песенка (Тарантелла)
- 107. Галоп
- 108. «Мушкетёры»
- 109. «Ямская»
- ПО. «На тройке»
- 111. Интермеццо
- 112. «Тореадоры»
- 113. «Сон снится»
- 114. «Перезвоны»
- 115. «Извозчик»
- 116. «Часики»
- 117. Вальсик

СКРИПКА**1960**

118. Две пьесы для скрипки и фортепиано. Moderate.
Presto

1962

119. Скрипичные дуэты.
1. Эпитафия; 2. Sostenuto

1964

120. Две пьесы для скрипки и фортепиано
1. Largamente; 2. Allegro scherzoso
121. Ария для скрипки и фортепиано

ВИОЛОНЧЕЛЬ

122. «Холеовлия». Пьеса для виолончели и фортепиано. Посвящена Холостякову Дерику (название пьесы составлено из первых двух-трёх букв фамилии, имени и отчества — Холостяков Леонард Владимирович — и добавлено «ия», то есть «и я»).

Камерно-вокальные произведения

1961-1962

123. «Падает лист золотой», «Унава». Вокальный цикл для голоса и фортепиано. Слова неизвестного автора.

124. «Сатиры». Вокальный цикл для голоса и фортепиано. Слова А. Григулиса.

1. Гимн серьёзности; 2. Гимн бездумности (по цензурным соображениям изменены были первоначальные названия «Гимн собаке», «Гимн продажной»),

125. «Немецкая тетрадь». Вокальный цикл для голоса и фортепиано. Слова Г. Гейне. Посвящение: «И. Е. Головнёвой, А. Е. Почиковскому».

1965

126. «Русская тетрадь». Вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано. Слова народные. Посвящение:

«Это сочинение я посвятил памяти ученика 10-го класса 4-й ленинградской школы-интерната Руслана Парменова».

1969

127. «Времена года». Вокальный цикл для голоса и фортепиано. 1-я ред.: «Зима»; 2. «Весна»; 3. «Лето» (1, 2); 4. «Осень». Слова народные и С. Есенина. 2-я ред.: «Лето» 1-е — слова изменены, «Лето» 2-е — слова А. Твардовского.

1971-1993

128. Три песни Офелии. Вокальный цикл для голоса и фортепиано. Слава У. Шекспира в переводе Б. Пастернака. 1. «Слышу голос милого Франца» (вокализ); 2. «Под утро в Валентинов день»; «Ах, он умер».

1-я ред., 1971 г. — 2 песни; 2-я ред., 1993 г. — 3 песни.

1972

129. «Когда твоим переулком». Для голоса с фортепиано. Стихи Г. Гейне.

130. «Вторая немецкая тетрадь». Для пения и фортепиано. Стихи Г. Гейне. Посвящается Арнольду Сохору.

1973-1975

131. «Вечерок» («Альбомчик»). Вокальный цикл для сопрано, меццо-сопрано и фортепиано. Слова А. Шульгиной, Г. Гейне, В. Гаврилина и народные. Посвящается Заре Александровне Долухановой.

РОМАНСЫ

1958

132. «О любви». Два романса для голоса и фортепиано. Слова В. Шефнера

1974

133. «Я очи знал». Для голоса и фортепиано. Слова Ф. Тютчева

1980

134. Дуэт для голоса и фортепиано (вокализ)

135. «Стоим над водой». Для голоса и фортепиано. Слова Н. Хикмета

1981

136. «О, память сердца». Для голоса и фортепиано. Слова К. Батюшкова.

137. «Осенью». Для голоса и фортепиано. Слова Т. Калининой

138. «Простите меня». Для голоса и фортепиано. Слова А. Володина

139. «Вянет и алый цвет». Для голоса и фортепиано. Слова А. Шульгиной. Посвящается Наталии Евгеньевне Гаврилиной

1989

140. «Стонет сизый голубочек». Для голоса и фортепиано. Слова И. Дмитриева

1993

141. «Птичка летала». Для голоса и фортепиано. Слова В. Гаврилина (по В. Жуковскому)

БАЛЛАДЫ

1967

142. Расстрел лейтенанта Шмидта. Для голоса и фортепиано. Слова неизвестного автора начала XX века

1970

143. «Скачут ночью кони». Для голоса и фортепиано. Слова А. Шульгиной.

1973

144. «Два брата». Для голоса и фортепиано. Слова В. Максимова

145. «Чёрный пёс» («Моё горе — чёрный пёс»). Для голоса и фортепиано. Слова К. Сая в переводе с литовского Г. Горина. 2-я ред. (1980-е гг.) — «Чёрный пёс»

146. «Атака». Для голоса и фортепиано. Слова Я. Гордина

1977

147. «Повстречался сын с отцом» («Отец сыну не поверил»). Для голоса и фортепиано. Слова народные

1979

148. «Мальчики на пьедесталах». Для голоса и фортепиано. Слова А. Шульгиной

ПЕСНИ

1955

149. «До свидания». Для голоса и фортепиано. Слова В. Гаврилина. Посвящается Лерику Холостякову

1957

150. Lied-Tanz von Aschmadchen. Для голоса и фортепиано. Слова И. Шварца

1958

151. «Пятнадцать минут» («И двух слов не скажут»). Для голоса и фортепиано. Слова И. Ольшанского

152. Песня матери маленькому сыну (в еврейском стиле). Для голоса и фортепиано. Слова А. Адмиральского

1961-1962

153. «Марш коммунистических бригад». Для голоса и фортепиано. Слова неизвестного автора

154. «Юный барабанщик». Для голоса и фортепиано. Реконструкция песни кандидата искусствоведения

Г. Казаровой

155. «Грустно — весело». Для голоса и фортепиано.
Слова неизвестного автора

156. «Ваня-пастушок». Для голоса и фортепиано.
Слова неизвестного автора

157. «С первым утренним лучом». Для голоса и
фортепиано. Слова неизвестного автора

158. «Праздничная». Для голоса и фортепиано. Слова
В. Лившица

159. Колыбельная. Для голоса и фортепиано. Слова
А. Адмиральского

1963

160. «Всадник» («Я приехал на Кавказ»). Для голоса
и фортепиано. Слова С. Михалкова

1964

161. «В пути». Для детского хора и фортепиано.
Слова О. Высотской, А. Хмелика

1965

162. «Мы строим новый дом» («На работу»). Песня
для детского хора и ансамбля

1966

163. Песенка о белой вороне. Для голоса и
фортепиано. Слова Л. Куклина

164. «Про кота». Для голоса и фортепиано (гитары).
Слова В. Гаврилина

165. «Мне надо немного». Для голоса и фортепиано.
Слова В. Фотеева

1967

166. Песенка про сокола и его подругу. Для голоса и
фортепиано. Слова неизвестного автора XIX века

1968

167. Песня девушки. Для голоса и саpella. Слова
А. Шульгиной

168. «Не надо!» («Последний солдат»). Для голоса и
фортепиано. Слова Л. Друскина

169. «Любовь останется». Для голоса и фортепиано.
Слова Б. Гершта

170. «Приветственная». Для голоса и фортепиано
(без текста)

171. «Плавающая ветка». Для голоса а сарелла. Слова
И. Мят-лева

1969

172. Песня о Ленине. Слова Р. Баранниковой

1910-1915

173. «Лесная тропа». Для голоса и фортепиано (без
текста)

174. «Ой вы, песни». Слова народные

175. «Ой ты, чёрная река». Слова В. Гаврилина

1971

176. «Мужская застольная». Для голоса и
фортепиано (без текста)

177. «Покидали дом». Для голоса и фортепиано.
Слова В. Максимова

178. «В огороде гряды». Слова народные

179. На первом листке (Верится) приложено
стихотворение Б. Гершта, Г. Прусова

180. «Как высок ты, отчий порог». Для голоса и
фортепиано. Слова А. Шульгиной

181. Пасторальная французская песенка. Для голоса.
Слова неизвестного автора

182. Август месяц, август-жнивень. Для мужского
ансамбля а сарелла. Слова А. Шульгиной

183. «Я не знаю...». Для голоса и фортепиано. Слова
О. Фокиной

184. «Про девочку Айнек и луну». Для голоса и
фортепиано. Слова О. Павловой

185. «Кто у нас хороший». Для голоса и фортепиано.
Слова О. Павловой

1973

186. «Вот те раз!». Для голоса и фортепиано. Слова
Б. Гершта

187. «Хорошинская улочка». Для голоса и фортепиано. Слова В. Рецепттера

188. «Я отсюда родом-племенем». Для голоса и фортепиано. Слова А. Шульгиной

189. Припевки. Для голоса и фортепиано. Слова А. Шульгиной

190. «Не бойся дороги!». Для голоса и фортепиано. Слова А. Шульгиной

191. Домашняя песенка. Для голоса и фортепиано. Слова Е. Агафонова

1974

192. Плач. А сарелла для женского голоса (рукопись не обнаружена. Плач прозвучал в спектакле «Три мешка сорной пшеницы» 27 декабря 1974 года в АБДТ)

1975

193. «Мама». Для голоса и фортепиано. Слова А. Шульгиной

194. «Прощай, мальчишество!». Для голоса и фортепиано. Слова В. Максимова

1976

195. «Черёмуха». Для голоса и фортепиано. Слова О. Фокиной

196. «Нам ли Севера бояться». Для голоса и фортепиано. Слова В. Максимова

197. «Кто чего боится». Для голоса и инструментального ансамбля. Стихи А. Ахматовой (партитура; клавиш в переложении А. Осколкова)

198. «Огоньки». Для голоса и фортепиано. Слова В. Максимова

199. «Здравица». Для голоса и фортепиано. Слова В. Максимова

1978

200. «Шутка». Для голоса и фортепиано. Слова А. Шульгиной

201. «Город спит». Для голоса и фортепиано. Слова А. Шульгиной

1980

202. «Душевный разговор». Дуэт с фортепиано. Слова В. Максимова

203. «Акулина и Валентино» (муздрама-миниатюра). Для солистов (дуэт) и мужского ансамбля с ударными. Слова В. Максимова

204. «Ишак и соловей». Для голоса и фортепиано. Слова В. Гина

205. «Скажи, товарищ». Для голоса и фортепиано. Слова В. Гаврилина

1982

206. «Жила-была мечта». Для голоса и фортепиано. Слова В. Максимова

207. «Бегут девушки». Для голоса и фортепиано. Слова А. Володина

208. «Ерундук». Для голоса и фортепиано. Слова Е. Гая, Ф. Лева

Хоровые произведения

1963

209. Диптих. Для смешанного хора без сопровождения. Слова В. Васильева, С. Зденека

1964

210. «Мы говорили об искусстве». Фуга для смешанного хора без сопровождения. Слова В. Гаврилина

1969

211. «Дон капитан». Шуточное рондо для смешанного хора без сопровождения. Слова Р. Баранниковой

1972

212. Припевки. Для смешанного хора без сопровождения. Слова народные

213. «Воскресенье». Песня для детского или женского хора и фортепиано. Слова В. Гаврилина

1977

214. «Заклинание». Кантата для женского хора и эстрадно-симфонического оркестра. Слова А. Шульгиной

1981-1982

215. «Перезвоны» («По прочтении В. Шукшина»). Хоровая симфония-действие для солистов, большого хора, гобоя, ударных, чтеца. Слова В. Гаврилина, народные, А. Шульгиной. Посвящается Владимиру Николаевичу Минину

1982

216. «Здравица». Кантата для смешанного хора и симфонического оркестра. Слова В. Максимова

Музыка к драматическим спектаклям

1961

217. «Бронепоезд 14-69». Пьеса Вс. Иванова (Опочецкий народный театр. Реж. О. Штейнберг)

218. «Двадцать свадеб в один год». Пьеса Ю. Петухова (Опочецкий народный театр. Реж. О. Штейнберг)

219. Походный марш. Драматическая поэма в 3 действиях А. Галича (Опочецкий народный театр. Реж. О. Штейнберг)

1966

220. «500 000 022-й». Смешная и героическая история в 5 эпизодах Р. Погодина (Ленинград, ТЮЗ. Реж. З. Корогодский)

1967

221. «После казни прошу...». Драматическое повествование в документах В. Долгого (Ленинград, ТЮЗ. Постановка З. Коро-годского, реж. Л. Додин)

222. «Через сто лет в берёзовой роще». Драматическая поэма

В. Коростылёва (Ленинград, Театр им. Ленсовета. Постановка И. Владимирова)

1968

223. «Слон». Комедия в 2 действиях А. Копкова (Ленинград, Малый драм, театр. Реж. В. Сошников)

1970

224. «Село Степанчиково». Комический роман в 2 частях, инсценировка Н. Эрдмана по Ф. Достоевскому (Ленинград, Гос. акад, театр комедии. Постановка В. Голикова, реж. С. Коковкин)

1971

225. «Две зимы и три лета». Инсценировка в 2 частях по роману Ф. Абрамова (Ленинград, Театр им. Ленинского комсомола. Постановка О. Овечкина)

226. «Преступление и наказание». Сценическая композиция в 3 частях романа Ф. Достоевского (Ленинград, Театр им. Ленсовета. Постановка И. Владимирова, реж. Л. Дьячков)

227. «Одни, без ангелов». Пьеса Л. Жуховицкого (Ленинград, Гос. акад, театр им. А. С. Пушкина. Постановка В. Эренберга, реж. А. Даусон)

1972

228. «С любимыми не расставайтесь». Пьеса А. Володина (Ленинград, Театр им. Ленинского комсомола. Реж. Г. Оporков)

229. «Шаги командора». Пьеса В. Коростылёва (Москва, Гос. акад, театр им. Евг. Вахтангова. Реж. А. Ремизова)

230. «Саша Белова». Пьеса И. Дворецкого (Ленинград, Театр им. Ленинского комсомола. Реж. Г. Оporков)

1973

231. «Иней на стогах». Пьеса Л. Моисеева (Ленинград, Гос. акад, театр драмы им. А. С. Пушкина. Реж. В. Эренберг)

232. «Свои люди — сочтёмся». Комедия в 4 действиях А. Островского (Ленинград, ТЮЗ. Реж. Л. Додин)

233. «Горячее сердце». Комедия в 2 частях А. Островского (Ленинград, Гос. акад, театр комедии. Реж. В. Голиков)

234. «Над светлой водой». Драма в 2 действиях В. Белова (Псковский драм, театр. Реж. Б. Гутин. Вологодский драм, театр. Реж. В. Баронов)

235. «Весенние перевёртыши». Сценическая композиция по повести В. Тендрякова (Ленинград, ТЮЗ. Постановка З. Корогодского, реж. В. Фильштинский)

236. «Игра с кошкой». Элегическая комедия И. Эркеня (Ленинград, Гос. акад, театр комедии. Постановка А. Ремизовой, реж. И. Кайм)

1974

237. «Три мешка сорной пшеницы». Воспоминания в 3 частях по повести В. Тендрякова (Ленинград, БДТ. Постановка Г. Товстоногова, реж. Д. Либуркин)

1975

238. «Ремонт». Народная комедия В. Рощина (Ленинград, Гос. акад, театр комедии. Реж. В. Голиков)

239. «Думая о нём». Драматический очерк в 2 частях В. Долгого (Ленинград, ТЮЗ. Реж. З. Корогодский)

1976

240. «Черёмуха». Пьеса В. Астафьева (Вологодский драм, театр. Реж. Л. Топчиев)

1977

241. «Татуированная роза». Драма Т. Уильямса (Ленинград, Малый драм, театр. Постановка Л. Додина)

242. «Утиная охота». Пьеса А. Вампилова (Ленинград, Театр им. Ленинского комсомола. Постановка

Г. Опоркова, реж. В. Сливкин)

243. «Сын полка». Пьеса в 2 действиях по повести В. Катаева (Ленинград, Малый драм, театр. Постановка В. Фильштинского)

1979

244. «Степан Разин». Трагический сказ в 2 частях по роману В. Шукшина (Москва, Гос. акад, театр им. Евг. Вахтангова. Постановка М. Ульянова, Г. Черняховского)

245. «Живи и помни». Трагедия в 2 актах по повести В. Распутина (Ленинград, Малый драм, театр. Постановка Л. Додина)

1980

246. «Сцены у фонтана». Пьеса С. Злотникова в 2 действиях (Ленинград, Гос. акад, театр комедии (малая сцена). Реж. Г. Руденко)

1982

247. «Мой гений». Драма в 2 действиях В. Аринина, В. Кошелева (Вологодский драм, театр. Постановка И. Горбачева, реж. Г. Соловский)

248. «Рояль в открытом море». Пьеса по роману Л. Соболева «Капитальный ремонт» (Ленинград, Театр им. Ленсовета. Постановка, сценография И. Владимирова)

Музыка к кинофильмам

1966

249. «На диком берегу». Киностудия «Ленфильм». Реж. А. Граник (премьера — 1967)

1968

250. «Источник». Киностудия «Ленфильм». Реж. А. Граник

251. «В день свадьбы». Киностудия «Ленфильм». Реж. В. Михайлов (премьера — 1969)

1970

252. «Счастье Анны». Киностудия «Ленфильм». Реж. Ю. Рогов

1971

253. «Месяц август». Киностудия «Ленфильм». Реж. В. Михайлов (премьера — 1972)

1979

254. «Рыцарь из Княж-городка». Киностудия «Ленфильм». Реж. В. Михайлов

1980

255. «Пристань». Киностудия «Ленфильм». Реж. В. Сорокин

256. «Деревенская история». Киностудия «Ленфильм». Реж. В. Каневский (премьера — 1982)

1993

257. «Провинциальный бенефис». Кинокомпания «Аккорд». Реж. А. Белинский

Музыка к телефильмам

1972

258. «Театральные истории». По рассказам А. П. Чехова. ЛТ. Реж. А. Белинский

259. «Василий Меркурьев». ЛТ. Реж. Е. Макаров

Конец 1970-х

260. «Военные письма». ЛТ. Реж. В. Шерстобитов

261. «Вечерок». Фильм-балет. ЛТ. Реж. Ю. Серов

1982

262. «Анюта». Фильм-балет по рассказу А. Чехова «Анна на шее». «Ленфильм». Реж. А. Белинский, балетмейстер В. Васильев

263. «Военные письма». ЛТ. Реж. Л. Цуцульковский

1984

264. «Дом у дороги». Фильм-балет по одноименной поэме А. Твардовского. ЛТ. Реж. А. Белинский, балетмейстер В. Васильев

1989

265. «Женитьба Бальзаминова». Фильм-балет по трилогии А. Островского. «Ленфильм». Реж. А. Белинский, балетмейстер О. Тимуршин

ЭСКИЗЫ^[247]

1966-1968

1. «Юнкер Шмидт и Марина». Опера по К. Пруткову
2. «Симоновские ребята». Опера на собственный сюжет

1967-1970

3. «Незабудки». Ч. 1, 2 («Мальчики с гитарой»). Вокальный цикл. Вариант «Парни с гитарами» по Б. Окуджаве

1968-1970

4. «Моряк и рябина». Опера на собственный сюжет
5. «Плавающая ветка». Песня. Рукопись в ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 515, оп. 1, ед. хр. 111.

1970

6. «Убиение голубей»
7. «Пьяная неделя». Шуточный вокальный цикл (сначала назывался «Скучная неделя», работа была возобновлена в 1993 году)
8. «Скачут ночью кони». ЦГАЛИ СПб. Ф. 257, оп. 22, ед. хр. 34.

1970-1974

9. «Шинель». Музыкальная драма по повести Н. Гоголя. Либретто Я. Гордина

1970-1975

10. «Из новой записной книжки А. П. Чехора»

1972-1978

11. «Повесть о скрипаче Ванюше, или Утешения». Опера по Г. Успенскому. Либретто Я. Бутовского

1974-1977

12. «Цапелюшка и Мормышка»

1975

13. «В усах на закате»

14. «Душа моя — странница»

1975-1991

15. «Вечерок». Ч. 2 (танцы, письма, окончание). Вокальный цикл для голоса и фортепиано на слова А. Ахматовой, И. Бунина, С. Надсона, В. Гаврилина, А. Шульгиной.

16. «Немецкая тетрадь № 3» («Видение из будущего»). Вокальный цикл на стихи Г. Гейне. Общий план вокального цикла (Рукопись утрачена. Работа была возобновлена в 1996 году)

1978-1981

17. «Свадьба». Действо для солистки, смешанного хора, балета и симфонического оркестра. Либретто В. Гаврилина и А. Шульгиной

Рукопись частично утрачена, сохранились 6 симфонических номеров. (Работа была возобновлена в 1996 году.)

1982

18. «А девушки меж тем бегут». Песня на слова А. Володина

19. «Простите меня». Романс на слова А. Володина

Конец 1980-х

20. Наброски к телебалету «Нунча» по «Сказкам об Италии» М. Горького

1988-1989

21. «Миша Бальзаминов». Балет по пьесам А. Островского. Либретто А. Белинского. Рукопись эскиза в ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 515, ед. хр. 88.

1993

22. Наброски к кинофильму «Провинциальный бенефис»
23. Valse

НЕЗАВЕРШЁННОЕ

1966-1968

1. «Страдания Вертера». Опера по рассказу М. Зощенко
2. «Светлая личность» по И. Ильфу и Е. Петрову

1967-1970

3. «Ревизор». Опера по комедии Н. Гоголя. Либретто Я. Бутовского
4. «Светлая личность» по И. Ильфу и Е. Петрову

1968

5. «Тревога». Кантата на стихи вологодского поэта А. Романова

1969

6. «Курсантская венгерка» на стихи Н. Луговского
7. «Марина». Вокальный цикл на стихи М. Цветаевой. Частично музыка перешла в «Вечерок-2»
8. «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Опера по Н. Гоголю. Шли репетиции в Театре им. С. М. Кирова. Дир. К. Симеонов. Исп. Б. Штоколов и др.

1969-1970

9. Цикл памяти Й. Гайдна на стихи его песен
10. «Малявинские бабы». Хореографическая миниатюра. Либретто Л. Якобсона. По картинам художника Ф. А. Малявина

1970-1981

11. «Пещное действо». Для хора, солистов и симфонического оркестра

1972

12. «Свирель». Камерная опера. Либретто Каплана (по заказу Театра им. С. М. Кирова. Шли репетиции в театре)

13. «Гори, гори ясно». Песня

1974-1977

14. «Грустелина и Негрустель» (Опечалина и Негрустель)

1975

15. «Год быка». Пьеса К. Сая. Экспликация спектакля

1981-1999

16. Хоровое действо с симфоническим оркестром. На стихи Н. Рубцова

1983-1985

17. «Пастух и пастушка». По роману В. Астафьева. Действо для солистов, большого смешанного хора, инструментального ансамбля (к 40-летию Победы. Отказ в 1985 г.)

1989-1991

18. «Невский проспект». Балет по повести Н. Гоголя. Либретто А. Белинского

1993

19. «Кума». Фильм-опера. Либретто А. Шульгиной по сказу Ф. Господарева

1996

20. «Allez!». Балет по рассказу А. Куприна. Либретто А. Белинского

ЗАМЫСЛЫ

1967

1. «Бычок Фердинацд»

1968

2. «Любовь и жизнь женщины» (для сопрано), на стихи Г. Гейне

3. «Семейный альбом» (частично музыка вошла в «Вечерок»)

4. Цикл на стихи А. Шульгиной (фактически он состоялся)

1969

5. Оратория «Солдатские письма» (частично музыка вошла в «Военные письма»)

1969-1970

6. «Русские женщины» по Н. Некрасову

7. Цикл по произведениям Й. Гайдна (на стихи песен Гайдна у Гаврилина были сочинены собственные песни)

1970-1972

8. «Амур в лапоточках» по Н. Лескову

1972

9. «Девочка и скрипка» по В. Успенскому

10. «Рябиновый костёр», на стихи С. Есенина

1974

11. «Холмы» по В. Белову

1975-1980

12. «Алоль и Лилия» на собственный сюжет

1980-е

13. «Царь Максимилиан»

14. «Путевые картины» («Немецкая тетрадь № 4»)

15. «Володинская тетрадь», до 1990-х годов (сочинены 2 романса)

16. «Кузнецовская тетрадь», на стихи поэта Ю. Кузнецова

17. «Максимовская тетрадь», на стихи В. Максимова (фактически состоялась)

18. Цикл для лирического тенора по просьбе В. Чачавы

19. «Тютельки-чуточки»

20. «Видение инокини Маргариты»

21. Сочинение на стихи А. Пушкина («Пора, мой друг, пора!»)

22. Песнь о коммунизме по Т. Мору

23. «Кудкудина и Юлик»

24. «Творения Романа» для хора; на стихи преподобного монаха Сладкопевца (тексты были даны В. Минину. Отказ)

25.19 фантазий в 4 руки (были исполнены фортепианным дуэтом: Н. Новик, Р. Хараджанян)

1983

26. «1000-летие Крещения Руси», заявка от Большого театра. Не состоялось

1984

27. Опера по Шукшину (фактически «Перезвоны»)

28. Сказы Б. Шергина, телефильм. Не состоялся

29. «Василий Тёркин» по А. Твардовскому, опера. (Возник балет «Дом у дороги»)

1990-е

30. «Погибельные зори». В связи с расстрелом Белого дома

31. Композиция по «Русской думе» Ю. Селивёрстова

32. «Голубиная книга»

33. Народные баллады с оркестром

34. «До третьих петухов» по В. Шукшину

35. Сцена Моисея с золотым тельцом

36. Страшные романсы, или Разбитое сердце моё

37. «Вам письмо от бабы Леры» по Б. Васильеву

38. «Тёмные аллеи», балет по И. Бунину

39. «Безобразная герцогиня» по Л. Фейхтвангеру. Отказ режиссёра

1995

40. Музыкальный спектакль в БДТ по Б. Шергину (Дневники, повести). Предложение к К. Лаврову. Отклика не последовало

41. «Родительская суббота» по М. Варфоломееву

42. «Российский Жилбаз» по роману В. Нарезного, музыкальный спектакль. Отказ режиссёра.

43. «Махонька» о М. Д. Кривополеновой по Ф. Абрамову

<i>Список сочинений за 1951-1953 гг.</i>

(Вологда, музыкальная школа)

1951

1. Полька
2. Анданте

1952

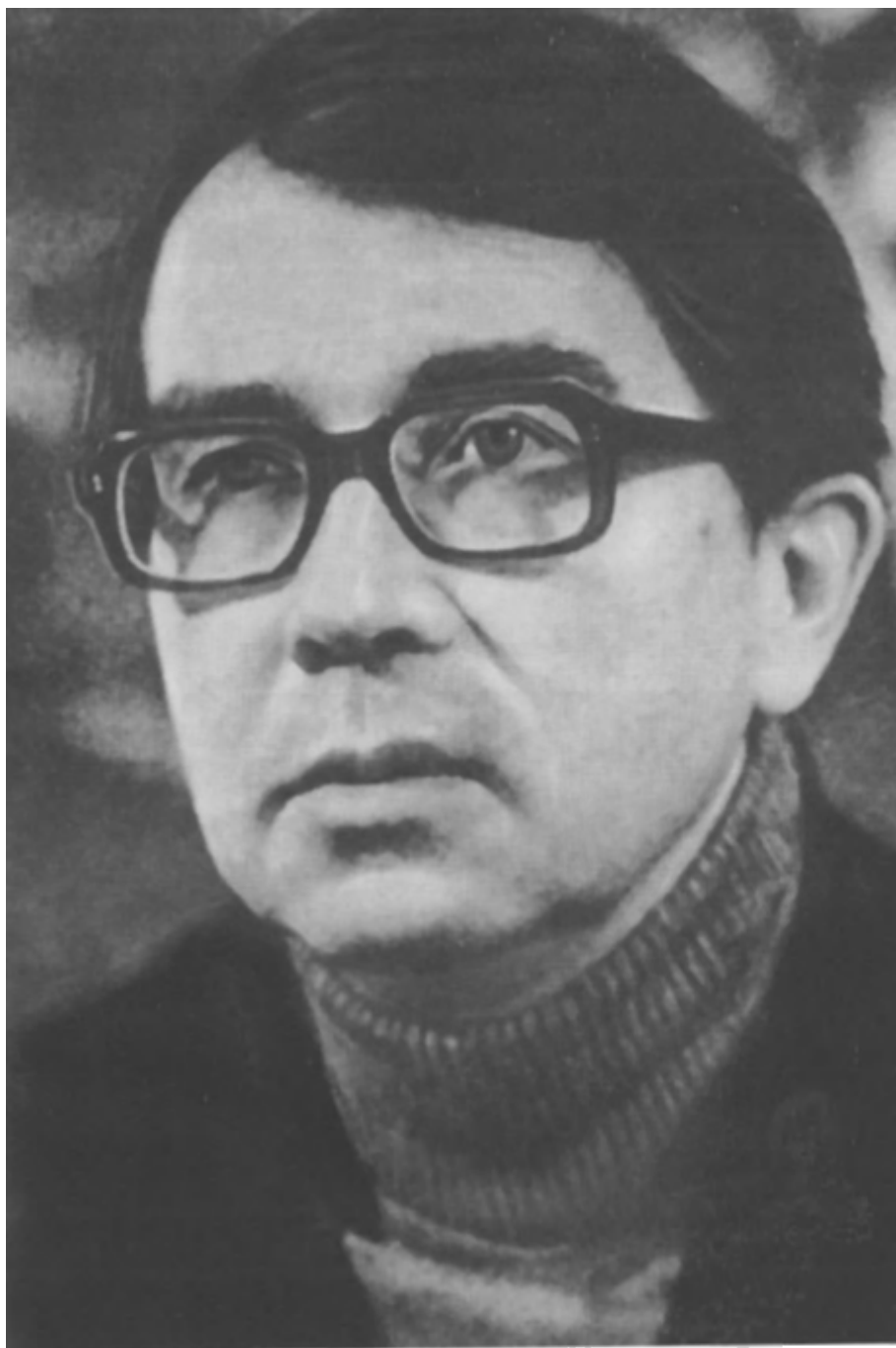
3. Вальс № 1

1953

4. «Рыбаки». Песня
5. «Красавица-рыбачка». Стихи Г. Гейне. Посвящение Т. Д. Томашевской
6. Полька № 2
7. Партитура для хора и солистов
8. «Мельник, мальчик и осёл». Стихи С. Маршака
9. Песня про кота. Для детского ансамбля
10. «Ты голубыми глазами». Стихи Г. Гейне
11. «Ты не пароход». Шуточная песня

Рукописи этих произведений хранятся в Вологде, в архиве Т. Д. Томашевской.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Sanford Taberner



Отец Александр Павлович Белов. Фото 1940 г.

Мать Клавдия Михайловна Гаврилина. Фото 1922 г.



Валерий Гаврилин с сестрой Галиной.

1946/47 учебный год



Школа в селе Воздвижение.

В. Гаврилин в верхнем ряду (четвёртый слева).

***Его сестра Галя в нижнем ряду (вторая справа).
Фото 1948 г.***



***Дом Гаврилиных в деревне Перхурьево. Фото
1993 г.***



***Татьяна Дмитриевна Томашевская — первая
учительница музыки В. Гаврилина. 1950 г.***



***В. Гаврилин в школе-десятилетке при
Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-
Корсакова. 1955 г.***



Здание, где размещались классы Детской музыкальной школы № 1. Вологда. Фото 2000 г.



***Исполнители Первого квартета с автором: Юрий
Симонов, Николай Кокушин, Валерий Гаврилин,
Осип Гринман и Дмитрий Левин.***

Музыкальная школа-десятилетка, 1957 г.



Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Фото с дарственной надписью на память Валерию Гаврилину. 1956 г.



В. Гаврилин в девятом классе. 1957 г.



Валерий Гаврилин, Вадим Горелик и Виктор Никитин на выпускном вечере со старшим воспитателем интерната Наталией Евгеньевной Штейнберг. 1958 г.



***Ленинградская государственная консерватория им.
Н. А. Римского-Корсакова***



***Наталья Львовна Котикова, учёный-фольклорист —
руководитель фольклорной экспедиции 1959 года
на Псковщину***



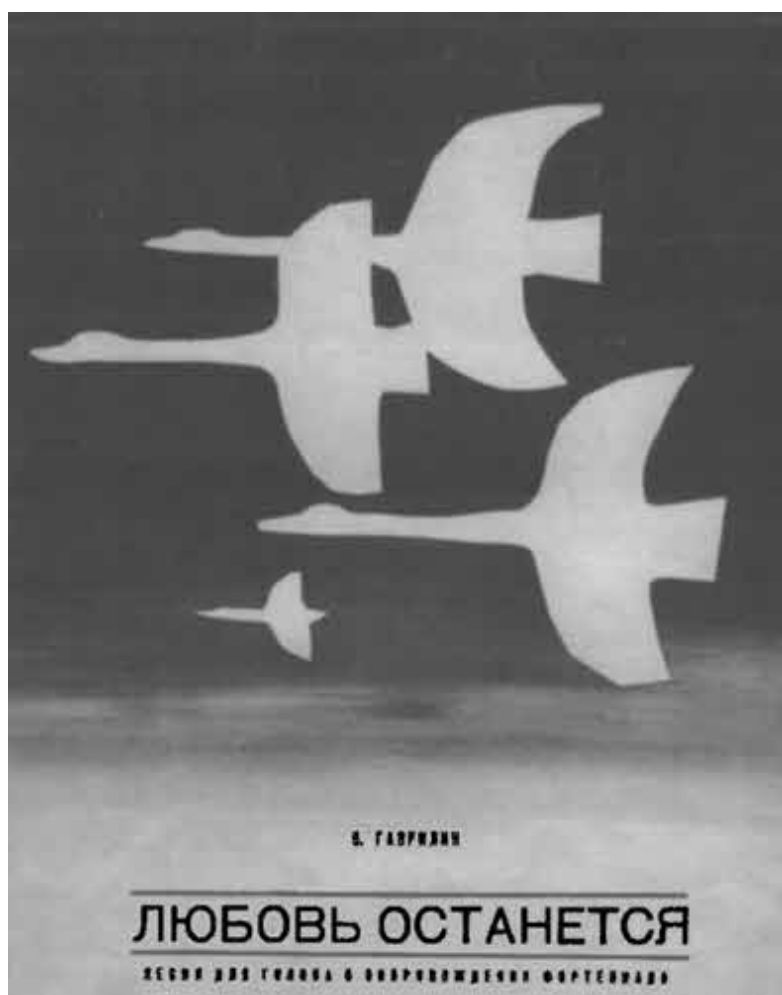
***Фольклорная экспедиция в Лодейнопольский район
Ленинградской области. Студенты с певицей из
деревни Ефремково Е. Миткичёвой. 1962 г.***



***Семья Гаврилиных: Наталия, Андрей, Валерий.
1965 г.***



***В. Гаврилин в кабинете на Озёрном переулке, 2.
1970 г.***



***Обложка знаменитой песни В. Гаврилина на слова
Б. Гершта, сочинённой в 1968 году***



***Г. Уствольская, В. Гаврилин и В. Чистяков
принимают экзамен у студентов музыкального
училища. 1970 г.***



***С учеником Сергеем Быковским. Музыкальное училище при Ленинградской консерватории.
1970 г.***



Руки Валерия Гаврилина.

Фото Ю. Селиверстова. 1982 г.



Валерий Гаврилин с Михаилом Ульяновым. 1979 г.



С Т. Д. Томашевской. Вологда, 1982 г.



С шахтёрами после концерта в здании управления шахты «Соколовская». Новошахтинск, 1982 г.



***С Норой Новик и Раффи Хараджаняном близ
Полтавы. 1982 г.***



Большой концертный зал. Эдуард Хиль, Валерий Гаврилин и Людмила Сенчина. Ленинград, 1978 г.



После исполнения «Военных писем» в Большом концертном зале. В. Гаврилин, Э. Хиль, С. Горковенко, Т. Калинченко. Ленинград, 1981 г.



***Зара Долуханова исполняет «Вечерок»
В. Гаврилина. 1976 г.***



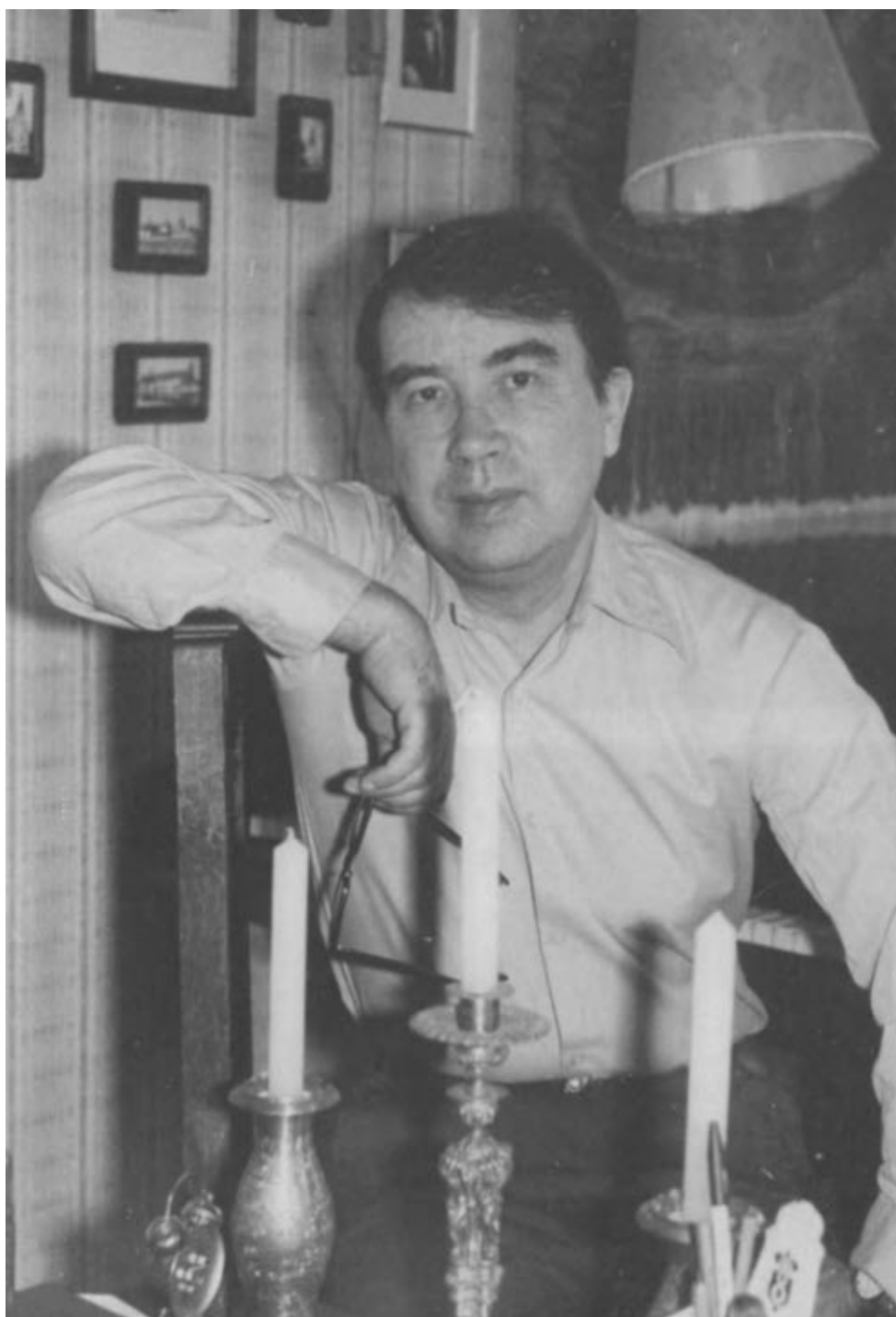
***Альбина Шульгина — поэт, соавтор и друг
Гаврилина. Ленинград, Большой концертный зал.
1978 г.***



***С Зинаидой Виткинд. Концерт в Малом зале
филармонии. Ленинград, 1978 г.***



***Валерий Гаврилин в кабинете на улице Пестеля, 12.
1982 г.***



***Валерий Гаврилин в кабинете на улице Пестеля, 12.
1988 г.***



Екатерина Максимова в роли Анюты. 1982 г.



***Владимир Васильев в сцене из балета «Анюта».
1982 г.***



В. Гаврилин исполняет песню «Ишак и соловей» на слова В. Гина. Рига, Клуб полиграфистов, 1983 г.



В. Гаврилин отвечает на вопросы публики в Клубе полиграфистов. Рига, 1983 г.



Валерий и Наталия Гаврилины. 1976 г.



В. Гаврилин с родственницей Натальей Бутовской.

Город Кадников Вологодской области, 1982 г.



Валерий и Наталия Гаврилины в Кубенском. 1982 г.



Валерий Гаврилин и Юрий Селивёрстов в Малом зале консерватории. Москва, 1983 г.



Василий Шукшин



Обложка первого издания «Перезвонов» («По прочтении Шукшина»), Художник Юрий Селиверстов. 1985 г.



***Нора Новик, Зара Долуханова, Валерий Гаврилин и
Раффи Хараджанян после авторского концерта
Гаврилина в Рахманиновском зале. Москва, 1983 г.***



***В. Гаврилин с Г. Свиридовым и Ю. Селиверстовым
после авторского концерта Гаврилина в
Рахманиновском зале. Москва, 1986 г.***



***После исполнения «Перезвонов». С. Бондарчук,
Ю. Селиверстов, В. Гаврилин, Г. Свиридов, В. Рубин,
А. Золотов. Москва, Большой концертный зал,
1984 г.***



Владислав Чернушенко, Георгий Свиридов и Валерий Гаврилин. После присуждения Свиридову звания почётного доктора Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. 1996 г.



***С Владимиром Мининым в кабинете на улице
Пестеля, 12. 1991 г.***



Георгий Товстоногов и Валерий Гаврилин на концерте в честь 80-летия Д. Д. Шостаковича. Ленинград, Большой зал филармонии, 1986 г.



***С Владимиром Ромашиным после концерта в Риге.
1983 г.***



***С Валентином Распутиным в кабинете на улице
Пестеля, 12. 1990 г.***



***Валерий Гаврилин с Ириной Богачёвой. Ленинград,
Большой зал филармонии, 1990 г.***



Виктор Максимов — поэт, соавтор В. Гаврилина



Александр Аркадьевич Белинский — режиссёр-постановщик балетов В. Гаврилина



***С певицей Натальей Герасимовой и её
концертмейстером Михаилом Мурачом после
авторского концерта в Вологде. 1993 г.***



***Концертный зал Капеллы Санкт-Петербурга,
последний авторский вечер. В. Гаврилин***

***приветствует зрителей балкона и галёрки. 18 мая
1998 г.***



***Валерий Гаврилин исполняет свои произведения.
Вологда, 1997 г.***



***Последнее свидание с Т. Д. Томашевской. Вологда,
1997 г.***



Сертификат о присвоении имени GAVRILIN малой планете № 7369



***Анастасия и Ольга Гаврилины с отцом Андреем
Валерьевичем Гаврилиным. 2017 г.***



В. Гаврилин у рояля на улице Пестеля, 12. 1985 г.



***Кабинет Валерия Гаврилина. Санкт-Петербург,
улица Галерная, 28***



***II Российский музыкальный Гаврилинский
фестиваль. Большой симфонический оркестр им.
П. И. Чайковского под управлением Владимира***

***Федосеева исполняет сочинения Валерия
Гаврилина. Санкт-Петербург, Большой зал
филармонии, 2001 г.***

INFO

Супоницкая К. А.
С 89 Валерий Гаврилин / Ксения
Супоницкая. — М.: Молодая гвардия, 2018. —
527[1] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей:
сер. биогр.; вып. 1754).

ISBN 978-5-235-04165-3

УДК 782(092)

ББК 85.317

знак информационной продукции 16+

Супоницкая Ксения Аркадьевна
ВАЛЕРИЙ ГАВРИЛИН

Редактор *Н. Г. Петрова*
Художественный редактор *А. В. Никитин*
Технический редактор *М. П. Качурина*
Корректор *Т. И. Маляренко*

Сдано в набор 23.05.2018. Подписано в
печать 14.06.2018. Формат 84х108/32. Бумага
офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура
«Newton». Усл. печ. л. 27, 72+1, 68 вкл. Тираж
2000 экз. Заказ № 1809310.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес
издательства: 127055, Москва, Суцевская ул.,

21. Internet: <http://gvardiya.ru> E-mail:
dsel@gvardiya.ru

arvato
BERTELSMANN

Отпечатано в полном соответствии с
качеством предоставленного электронного
оригинал-макета в ООО «Ярославский
полиграфический комбинат» 150049, Ярославль,
ул. Свободы, 97

////////////////////

Источник сканов: palmira
FB2 — mefysto, 2022

notes

Примечания

Отметим попутно, что радужных иллюзий по поводу социалистического прошлого нашей страны композитор тоже не имел: «Никакого социализма у нас в России никогда не было. Ни при ком. У нас было тоталитарное, фундаменталистское, на псевдорелигии основанное государство, очень близкое к рабовладельческому и к рабовладельческим общинам <...> Я выходец из деревни и знаю: у нас люди не могли пойти за семь километров в райцентр что-либо купить — они должны были отметиться. У них отняли всё — это были рабы. О каком социализме могла идти речь?

Конечно, все послереволюционные годы мы стояли на ложном пути. Но тот путь, на который нас сейчас толкают очень существенные силы общества, мне представляется не менее ложным. Причём и для России, и для всего мира» [19, 330].

Непозволительной роскошью считал, среди прочего, растрату природных ресурсов — сам никогда этого не допускал и нередко обращался к этой теме в своих заметках и выступлениях: «Во имя удовлетворения возрастающих потребностей мы часто не щадим природу. Загрязняются моря, плодородные земли поражаются эрозией, вырубаются леса. Если человек будет считать, что вся природа должна служить только ему, его интересам, тогда и музыка ничего не спасёт. Чтобы улучшить судьбу музыки, нужно научиться кое в чём отказывать себе, отказывать во имя сохранения красоты земли. Музыка рождается из отношения человека к миру» [19, 188].

«До них все мои предки были крестьянами, вот только дед по материнской линии выбился в купцы, был даже довольно богат, так что после революции стал «лишенцем». Он потом работал сторожем у памятника Чапаеву» [19, 332].

Перед войной между Беловым и Гаврилиной произошла размолвка, и Клавдия Михайловна решила записать сына на свою фамилию.

У Наталии Евгеньевны Гаврилиной сохранились подробные данные о прохождении службы А. П. Белова:

15.04.1925—20.12.1925 — председатель Богородского сельсовета Устюженской волости Кадниковского уезда;

01.04.1926—30.08.1926 — заведующий финансовой частью Устю-женского Волостного исполнительного комитета.

С апреля 1926 г. — член Рабпрос [Союз работников просвещения. — *К. С.*]

1926–1928 гг. — Вологодская советско-партийная школа II ступени;

01.06.1928—15.06.1929 — ответственный секретарь волостной ячейки ВКП(б);

1929 — воинский учёт (рядовой);

15.08.1929–01.07.1930 «пропагандист Кубено-Озёрского района ВКП(б);

с 01.07.1930 — переведён на работу в г. Кадников;

26.06.1930—01.02.1931 — преподаватель истории в школе II ступени (г. Кадников);

с 01.02.1931 — инструктор Сокольского РК ВКП(б);

13.10.1931 — преподаватель обществоведения Сокольского ФЗО [школа фабрично-заводского обучения. — *К. С.*];

15.08.1932 — заведующий свердловским ФЗО Сокольского района.

Февраль 1934 г. — заведующий Сокольским РОНО.

Сын Александры Бобровой (1939 г. р.), так же, как и Гаврилин, имел врождённый порок сердца и умер за 40 дней до смерти Валерия Александровича в 1998 году.

И. Демидова записала воспоминания, рассказанные Елизаветой Ивановной Славновой (род. 1925), лично знавшей А. Кондратьеву: «[Крёстную В. А. Гаврилина] Склия звали. Она с Шуйского сельсовета была, богомольная такая. У неё всё иконы, иконы. Эта Склия — не музыкантша ж, она нянька была, у них [Гаврилиных] прислуживалась» [24, 9].

«Он даже в кабинете не может заниматься, если в нём что-то стоит, лежит или висит некрасиво. В кабинете всегда стоят в вазе камыши или ветлы, привозили их из Опочки. Потом привозили из Репина, с берега залива» — запись Наталии Евгеньевны от 1981 года [21, 238].

Есть среди высказываний Гаврилина о женщинах и такие: «Женское сиротство, женская обездоленность — это большое национальное несчастье <...> плач вдов, их горькие, безутешные песни, которые слышал в вологодской деревне, — это всегда во мне. И позже, в детском доме, меня окружали только женщины, причём чаще всего такие, по которым война прошла жестко. <...> Это бесконечная тема, Я думаю, что в русском искусстве тема женская — тема ведущая. Даже если в названии сочинения мужское имя, всё равно можно быть уверенным, что там женщины играют решающую роль. Даже из романов Толстого: «Воскресенье» — о женщине, «Анна Каренина» — о женщине; когда говорят «Война и мир», то первой вспоминают Наташу Ростову. <...> Подавляющее большинство моих сочинений так или иначе связано с женщиной — песня ли это, вокальные ли циклы, либо крупные вокально-симфонические или хоровые сочинения — всюду главной героиней или главной движущей силой сочинения всегда является женщина. Я считаю, что женщина в творчестве даёт мужчине всё, так же как она даёт жизнь. В женщине корень и сок жизни. Мы все от этого кормимся. Так что если помнишь свою природу, своё происхождение, то обязательно начинаешь с женщины» [19; 173-174, 177-178, 200].

Образ Кривды нашёл потом отражение в хоровой симфонии-действе «Перезвоны» (первая часть — «Весело на душе»).

Сейчас на бывшем здании детского дома висит мемориальная доска, а ныне он находится на улице Вологодской и носит имя В. А. Гаврилина, здесь же открыт музей композитора.

И далее Наталия Евгеньевна продолжает: «Видимо, это детдомовское и интернатское бережливое отношение к вещам осталось с ним на всю жизнь. Вещи он очень берёт и трудно с ними расставался, даже если они приходили в негодность. Так было с его первыми босоножками: носил их, пока они совсем уже не стали разваливаться. Аккуратно завернул их в бумагу и «похоронил» — закопал в землю. Если вещь можно было починить, то занимался он этим сам или просил меня: «Почини, заштопай», причём сам штопал потрясающе, особым, одному ему ведомым способом. Всё делал левой рукой (он по природе был левша), но писать его приучили правой.левой рукой он заколачивал гвозди, шил, штопал. И вещь уже снашивалась, а штопка оставалась целёхонька. До сих пор храню старую футболку с его штопкой» [21, 471].

В 1993 году Гаврилины случайно встретились с ней в Вологде, Валерий Александрович пригласил Римму Анатольевну Смелкову (Клишанец) на концерт. Она была очень рада встрече, вспоминала всех вологодских детдомовских, а после концерта неожиданно преподнесла композитору солидный подарок — дипломат (портфель для документов) и альбом иллюстраций картин русских художников.

По поводу воспитания и «культурных» походов Гаврилин рассказывал Наталии Евгеньевне смешной случай: «Харлампиевна взяла нас в город поздравлять какое-то начальство. Нарезали мы цветов и огороде и пошли. Отобрала она трёх девчонок и двух мальчишек по принципу «культурности». Кроме меня был Костя Павлов — круглый отличник, он манерами не отличался, но был очень красивый. Наверное, потому его и взяли. Мы поднесли букеты, а потом нам сказали: «Мы угощаем вас чаем». Сели за стол, Харлампиевна и говорит: «Чай-то пейте культурно, палец-то, палец не забудьте!» (то есть ми-шнец отставлять в сторону). Мы, конечно, палец сразу отставили, а Павлов отпил чай и хлоп стакан об стол, отпил снова и опять — хлоп с ткан об стол, сидит и палец держит. Харлампиевна: «Ты что чай не пьёшь?» — «А я не могу и чай пить, и палец держать». Он решил, что палец держать важнее, потому и чай перестал пить» [21, 514-515].

К искусственности оперного жанра Гаврилин так и не привык, много писал об этом, считал необходимым реформировать оперу.

Интересно, что будущий знаток театра и создатель множества музыкальных сочинений к драматическим спектаклям в детские годы также не принял театральное искусство. А может быть, просто время ещё не пришло. 30 июля 1985 года Наталия Евгеньевна записала в дневнике: «По дороге из леса [речь идёт о прогулках в Строганове. — К. С.] Валерий вспоминал культпоходы в театр с детдомом. «Подумать только, что я эту форму совершенно не воспринимал. Помню, смотрели «Волшебный горшок», «Снежную королеву». Но это было как чуждо, так далеко от нашей детдомовской жизни — полуголодной, в тяжёлом каждодневном труде, что эта жизнь на сцене совершенно не воспринималась» [21, 342].

По воспоминаниям Томашевской: «Много позже, уже знаменитым композитором придя в школу на съёмки фильма «Жила-была мечта», Гаврилин с опаской сказал Татьяне Дмитриевне, что встретил в коридоре И. П. Смирнова» [42, 50]. Однако получив ранее от Ивана Павловича письмо (в 1955–1956 годах Смирнов писал Гаврилину, спрашивал, как обстоят его дела), Валерий Александрович написал очень тёплый ответ: «Милый Иван Павлович! До слёз взволновало меня Ваше письмо, которое получил, к сожалению, очень поздно. В письме нет никакой возможности рассказать о себе, а самое главное — расспросить о всех вас, о всех дорогих для меня людях. Сейчас я очень занят, но через 3–4 недели обязательно вырвусь в Вологду дня на 2–3, и тогда обязательно встретимся и обо всём поговорим. Передайте огромный привет и поклон моей дорогой Татьяне Дмитриевне. До скорой встречи. Ваш ученик Валерий Гаврилин» [42, 50].

Сейчас на здании Детской музыкальной школы № 1 в память о композиторе тоже установлена мемориальная доска.

«Музыкальное училище было закрыто. Я работала в санитарно-бактериологическом институте. В сыром холодном подвале мы выдували ёмкости для вакцины из стеклянных заготовок. Особенно отрицательно эта работа сказалась на руках: у меня отекли и постепенно деформировались пальцы. В 1945 году Илья Григорьевич Гинецинский, директор училища, сам разыскал меня и предложил вернуться к учёбе. Приходилось много работать — я аккомпанировала в школе, в клубе, в двух детских домах. Я всю жизнь любила концертмейстерскую работу» (из интервью Татьяны Дмитриевны 2006 года [53]).

Строфа из одноимённого стихотворения
азербайджанского поэта Мирмеhti Гасан оглы
Сеидзаде.

Обе «Немецкие тетради» (1962, 1972) были написаны на стихи Генриха Гейне.

По поводу помет Гаврилина Татьяна Дмитриевна отмечала: «Помню, он не знал ещё музыкальных терминов и писал всё по-русски» [45, 26]. Однако итальянской терминологией Гаврилин не всегда пользовался и в зрелый период творчества. Так, например, в последней песне «Русской тетради» он рекомендует: «без вибрации, мёртвым голосом». Очевидно, Мастер не считал всегда возможным выразить с помощью иностранных терминов все оттенки претворяемых в музыке состояний — русский язык здесь был ему гораздо ближе.

Сюда же относится, например, сочетание латинских букв и кириллицы в обозначении последовательности частей музыкальной формы в сочинении «Мельник, мальчик и осёл»: Ф-В, S-B; Ф-В. Такого рода смешения алфавитов иногда встречаются в гаврилинских рукописях.

И. М. Белоземцев (1900–1980) был сыном священнослужителя, учился в Царицынском музыкальном училище (окончил в 1918 году). Работал преподавателем пения в школах, руководил оркестром народных инструментов и самодеятельным хором. В Гражданскую войну добровольцем ушёл в армию. По возвращении учился в консерваториях — сначала в Саратове, затем в Ленинграде. С 1926 года преподавал в Центральном музыкальном техникуме (теоретические предметы, позже — специальное фортепиано). В 1941-м ушёл на фронт, защищал Ленинград, прошёл всю войну — до Берлина. С 1946 года работал преподавателем общего фортепиано в Ленинградской консерватории. объездил многие города России, отыскивая талантливых детей для последующего их поступления в специальную музыкальную школу при консерватории.

«Да тебе, парень, надо к нам в музыкальную школу-десятилетку при Ленинградской консерватории поступать! Давай-ка собирайся! А жить будешь у нас, в интернате для одарённых детей», — вспоминал потом Гаврилин слова И. М. Белоземцева [19, 377].

Сам Гаврилин насчёт своего распределения отмечал: «Серьёзно о будущем стал задумываться в детдоме, к концу седьмого класса. Перед нами тогда было только две дороги — ФЗУ и техникум. А так как я особенно ни к чему не был способен: ни к математике, ни к другим делам, то ясно было, что ни в ФЗУ, ни в техникум мне не идти. Значит, остаётся музучилище, потому что я уже занимался в музыкальной школе» [19, 176].

Клавдия Михайловна умерла в 1978 году, похоронена в Череповце.

Пианисты в нашей стране, как известно, начинают учиться очень рано. И если ребёнок впервые пришёл в специальную музыкальную школу в семилетнем возрасте, педагог может счесть его слишком «старым» для обучения игре на фортепиано. Отметим попутно, что в европейских странах столь жёстких критериев нет: главное — желание заниматься музыкой, а что из этих занятий выйдет — покажет время.

Родился в Одессе, там же три года учился в консерватории (1921-1924). После переезда в Ленинград стал студентом Ленинградского музыкального техникума (класс композиции И. М. Шилленгера и В. Г. Каратыгина). В 1931-м окончил Ленинградскую консерваторию (класс композиции М. О. Штейнберга). Преподавал теоретические дисциплины и композицию в Детской художественной студии, в музыкальном училище, в десятилетке при Ленинградской консерватории.

Выпускница Петроградской консерватории. Училась у Н. И. Голубовской, а позже стала её ассистентом. Получив должность преподавателя десятилетки при консерватории, решила целиком посвятить себя работе с одарёнными детьми: более тридцати лет проработала в школе. Одним из самых любимых и талантливых учеников считала В. Гаврилина.

В десятилетке при консерватории М. В. Шапиро проработала всю жизнь. У неё было 45 выпусков; преподавала сольфеджио и теорию музыки только в старших классах (с седьмого по одиннадцатый).

Из дневниковых записей Наталии Евгеньевны можно заключить, что Мария Константиновна очень любила своих интернатских воспитанников, уделяла им много внимания — «жалела этих ребят, оторванных от дома и родителей, относилась к ним по-матерински». В период её директорства «интернат стал красивым, чистым. В спальнях ковры, на окнах красивые тяжёлые шторы, закуплено новое постельное бельё» [21, 14].

Кандидат искусствоведения. Окончил Высшие курсы искусств при Российском институте истории искусств (1930) и аспирантуру Академии искусств (Ленинград, 1937). Работал на радио, в журнале «Жизнь искусства», в Государственном Эрмитаже, в Ленинградской консерватории. Перу Вульфуса принадлежат музыковедческие работы: «Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа», «Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта: на материале инструментального ансамбля», «Франц Шуберт: Очерки жизни и творчества» и др.

«Гаврилин очень любил Вульфiusa и нежно к нему относился, — отмечает А. Т. Тевосян, — Наталия Евгеньевна вспоминает, как они ходили к Павлу Александровичу в гости и как Валерий расстраивался, что учитель живёт в жуткой маленькой комнатке с полом на уровне земли...» [42, 68].

Была записана в тетради, на обложке значилось: В. Гаврилин. Альбом. Лето, июнь — август 1957 г. В оглавлении указывалось семь пьес.

Впервые песня прозвучала в спектакле ленинградского Театра им. Ленинского комсомола «С любимыми не расставайтесь» 15 января 1972 года в исполнении Л. Малеванной.

Юрий Иванович Симонов (р. 1941) — народный артист СССР (1981). В 1970–1985 годах — главный дирижёр Большого театра СССР. С 1998 года — главный дирижёр и художественный руководитель Академического симфонического оркестра Московской филармонии. С 1975 по 1991 год преподавал в Московской консерватории им. П. И. Чайковского. С 2006 года преподаёт в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Вспоминая уже в 1994 году свои детские годы, Гаврилин в разговоре с Наталией Евгеньевной сравнивал детдом и десятилетку: «Никогда не забыть избиений за то, что не такой, как они, что играть хотел. И каким счастьем для меня стала десятилетка: никто не мешает, никто не презирает. Все занимаются этим же делом». И ещё о детдоме и сравнении с интернатом: «Да, нас держали строго. Мы всё должны были делать сами — полоть, колоть, пилить, копать <...> Да, у нас были всевозможные кружки. Но любить друг друга, относиться по-доброму друг к другу нас не научили. Поэтому и не встречаемся. Был окрик, был приказ, но доброты не было» [21, 462].

Ещё по этому поводу — из воспоминаний М. Е. Белодубровского: «Как бы рано ты ни встал, а в умывалке уже стоит перед радиолой пока ещё альтист, но в будущем известный дирижёр Юра Симонов и «машет» под «мравинский вариант» записи Пятой симфонии Шостаковича. Но все на это не обращают никакого внимания — до пояса холодной водой и — «что наша игра — жизнь!» — «на этаж» [45, 63].

Музыку всегда слушали с упоением — в особой комнатке. «Там стояла на полке, — вспоминала Наталия Евгеньевна, — купленная старшими ребятами в рассрочку старенькая радиолa. Помещаться в этой кладовке с трудом могли три-четыре человека, причём стоя. Эта комнатка служила и фотолабораторией, и «залом» для слушания музыки. Завсегдатаями этого «зала» были Валерий Гаврилин, Вадим Горелик, Сергей Сигитов и Геннадий Банщиков. Когда они слушали музыку, мы, воспитатели, не имели права им мешать, то есть открывать дверь в кладовку. В основном слушали симфонии Шостаковича и других композиторов, но была ещё одна любимая пластинка: когда её ставили, открывали дверь, чтобы могли слушать и воспитатели, и ребята — все, кто находился в это время в дежурке. Это была маленькая пластинка Георга Отса. И чаще всего звучали две песни: «Мы с тобою не дружили...» и «Не могу я тебе в день рождения...». Были и ещё любимые — «Где ж ты, мой сад» Мокроусова и «Услышь меня, хорошая» Соловьёва-Седого» [21, 12].

К слову сказать, по воспоминаниям А. С. Белоненко, зафиксированным Гаврилиным, «Г. В. Свиридов называет чудо-детей «вун-дер-каками» [20, 254].

Кстати, домашние дети иногда даже завидовали воспитанникам интерната. Например, Геннадий Григорьевич Белов, который в те годы числился на дирижёрско-хоровом отделении десятилетки, как и Гаврилин, ходил заниматься композицией у С. Я. Вольфензона: «Со многими интернатскими я был дружен, но приходить к ним запросто в любое время не было принято (да и сами интернатские старались по вечерам найти свободный класс в школе и заниматься музыкой). Мне тоже было не просто (хотя я жил в семи минутах ходьбы от школы) затащить своих друзей в перенаселённую 15-метровую комнатуху коммунальной квартиры. В чём-то я тогда даже завидовал интернатским: их беспечному быту, раскованности, товарищеской взаимовыручке, даже столовской еде, хотя сейчас понимаю, что дома всё-таки жить лучше. И представляю сегодня, что, вероятно, интеллектуально и нравственно они развивались активнее: ведь кроме наших прекрасных школьных учителей у них ещё были высоко образованные, эрудированные воспитатели, порой молодые и красивые» [45, 80].

Много лет спустя В. Д. Бойлер (Горелик) вспоминал: «Когда мы были в десятом классе, к нам в интернат пришла работать новая воспитательница <...> Она была ещё не взрослой, но уже не студенткой и понимала нас лучше, чем другие наставники. Быстро стала у всех воспитанников непререкаемым авторитетом. Часами напролёт мы беседовали с ней об искусстве, о музыкантах, о поэзии. Время сё дежурства становилось для нас праздником. Невысокого роста, чёрненькая, с румянцем во всю щёку, она стала для нас настоящим «властителем дум». Мы все были буквально влюблены в эту удивительную девушку. Но повезло только одному — Валерию Гаврилину» [45, 73].

Отметим попутно, что через год Наталии Евгеньевне дали ещё и педагогические часы: она вела историю в четвёртых классах.

Через год облик интерната существенно изменился в лучшую сторону — во многом благодаря директору, Марии Константиновне Велтисовой.

Это был белокурый третьеклассник Дмитрий Кижеев. Впоследствии он стал знаменитым гитаристом, Гаврилин очень ценил его исполнительский дар.

И потом, в любые времена и при любых обстоятельствах, их отношения всегда оставались очень чистыми, честными. Уже в 1994 году, когда Наталия Евгеньевна, прочитав книгу О. Винской «Годы с Борисом Пастернаком», задала Гаврилину вопрос, как бы он поступил, если бы полюбил другую женщину, он ответил чётко и ясно: «Я от тебя ушёл бы, сразу. Я не смог бы жить двойной жизнью. Но этого не случится» [21, 455].

Некоторые высказывания российских педагогов, позволяющие судить о их отношении к творчеству зарубежных коллег, приводит в своей монографии о Глазунове О. Куницын: «[Прокофьев] быстро подрастал — и становился выше ростом, и сочинял всё интереснее и смелее, но и был всё независимее и своенравнее. С Лядовым у него давно пошли раздоры. <...>— Я не понимаю, зачем вы у меня учитесь? Поезжайте к Рихарду Штраусу! Поезжайте к Дебюсси!

Звучало это так, словно он говорил «Убирайтесь к чёрту!». Но на обсуждениях у директора махал рукой:

— Пусть его! Сам после выпишется!» [29, 369].

Вадим Николаевич Салманов (1912–1978) — уроженец Санкт-Петербурга, композитор, народный артист РСФСР (1972). Окончив консерваторию в 1941 году (класс композиции М. Ф. Гнесина), ушёл на фронт. После войны преподавал в музыкальном училище при Ленинградской консерватории, а с 1951 года — в самой консерватории. В 1965 году получил должность профессора. В числе основных сочинений — четыре симфонии, балет «Человек», симфоническая картина «Лес», оратория-поэма «Двенадцать» на стихи Блока, хоровой концерт № 1 «Лебёдушка», хоровой концерт № 2 «Добрый молодец», шесть струнных квартетов, вокальные циклы и многое другое.

По неизвестной причине Валерий Александрович не отправил это письмо, и оно осталось дома.

Под «единственно обожаемой» Гаврилин, конечно, подразумевал фамилию Шостаковича.

Кстати, по поводу пропущенных уроков и связанных с этим дел в 1960 году Гаврилин пишет Наталии Евгеньевне в больницу (она лежала в дородовом отделении): «К тебе завтра приду к 1 Г.30, так как с 13:30 до восьми буду в консерватории. Сегодня ответа ждать не могу, так как надо драть заниматься по ОКФ [общий курс фортепиано. — К. С.], а то на этот раз Белоземцев меня просто выставит из класса» [21, 49]. В другой записке: «Эти дни здорово работал. У Белоземцева урок прошёл просто блестяще, совершенно неожиданно для меня — он, оказывается, такого высокого мнения обо мне, что мне стало стыдно» [21, 49].

Рукопись была написана за год до создания знаменитого вокального цикла Шостаковича на стихи Саши Чёрного — «Сатиры» (1960). Но последующая переделка гаврилинского опуса по Григулису — спешно, к экзамену — позволила Наталии Евгеньевне указать в каталоге, изданном в 2016 году, даты 1961-1962.

Из Каталога сочинений В. Гаврилина (второе издание, исправленное и дополненное, 2016) известно, что сюита длилась 21 минуту и включала следующие номера: 1. «Ехали медведи на велосипеде»; 2. «Волки на кобыле»; 3. «Едут и смеются, пряники жуют»; 4. «Бедные, бедные звери»; 5. «Марш таракана» («Вот и стал таракан победителем»).

Диптих «О любви» был опубликован лишь в 2008 году. «Сатиры» были изданы в 2011 году.

К сатирическим произведениям автора относятся: «В какую гавань?», «Как в Гарпетерах историю делали», «Профессор устраивается», «И так бывает на белом свете».

На самом деле в рукописи и в изданном в 2011 году клавире — не «собаке», а «собаки», не «продажности», а «продажной». {Прим, авт.) 120

Статья, написанная в 1960 году, была опубликована по черновику в книгах: [19, 14–16], [20, 48–50].

Геннадий Григорьевич Белов — композитор, музыковед, профессор Санкт-Петербургской консерватории, лауреат международных композиторских конкурсов, заслуженный деятель искусств России.

Николай Николаевич Агафонников — композитор
(1918-1982).

Олесь Семёнович Чишко (1893-1976) — композитор, певец.

Возможно, это происходило *от того, что композитор принципиально не принимал существующей традиции оперного пения*: «Меня даже грозили исключить из консерватории за неуспеваемость, я никак не мог сочинить положенных по программе вещей. Может быть, это шло от деревенского детства, от невозможности привыкнуть к некоторой искусственности, например, той же оперы» [19, 146]. «Вокальную музыку писать я не собирался никогда. Больше того, всегда её ненавидел. Ничего более фальшивого, более надуманного быть для меня не могло. Уже сам вид певца, готовящегося петь, его поза, облик вызывали у меня отвращение» [19, 128].

Широко известна статья «Сумбур вместо музыки» (от 28 января 1936 года, газета «Правда») об опере Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». А также постановление Политбюро ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели (от 10 февраля 1948 года; в «Правде» было опубликовано 11 февраля), разгромившее наряду с Шостаковичем многих советских композиторов. В этом постановлении Дмитрия Дмитриевича обвинили в формализме и пресмыкательстве перед Западом. Потом Шостаковича объявили профнепригодным, лишили звания профессора Московской и Ленинградской консерваторий и уволили.

Так, его статья «Две «тетради» Валерия Гаврилина» была опубликована ещё в 1965 году в «Советской музыке» (№ 11). В 1977 году вышла статья с поэтическим названием: «Певец добрых чувств» // Советская культура. 1977.29 марта.

Развёрнутое письмо с ответами на вопросы Т. Н. Грум-Гржимайло (24 ноября 1982 года) можно прочесть в книге «Слушая сердцем...». СПб., 2005. С. 153-156. Там же есть более раннее (от 9 марта 1965 года) ответное послание к Н. А. Шумской — С. 20-22.

Ольга Ивановна Доброхотова — музыковед, супруга дирижёра В. И. Федосеева. Интервью с ней были опубликованы в книгах «Наша жизнь». СПб., 2014. С. 313–314 (от 29 марта 1984 года) и «Слушая сердцем...». СПб., 2005. С. 306–308 (от 24 октября 1987 года).

Есть, кстати, не только шуточные высказывания, но и критика. Например, такая: «И отечественные, и зарубежные истории музыки составлены крайне плохо. Ориентируясь только на пиковые явления творчества, не учитывая серьёзно работу сотен так называемых второстепенных композиторов, наши истории придают ходу развития музыки характер постоянных взрывов, революций, тогда как ход этот — строго эволюционный.

Познакомился с соч. Кунилу и Герна — поразительно. Я увидел Шумана и Мендельсона за 200 лет до их рождения» [20, 252].

Н. Л. Котикова (1906–1981) в течение многих лет возглавляла Ленинградское отделение Музфонда при Союзе композиторов. Автор статей о народной музыке и составитель сборников русских песен, в том числе: «Русские частушки» (Л., 1956), «Русские частушки, припевки, страдания» (Л., 1961), «Гдовская старина» (Л., 1962), «Псковские народные песни» (М., 1966). Наталья Львовна стала большим другом Гаврилина. Именно она, например, в 1966 году добилась для него получения долгожданной и остро необходимой квартиры. Сделать это было отнюдь не просто, поскольку Гаврилин на тот момент времени проработал в Союзе композиторов чуть больше года, и квартира ему не полагалась. Тем не менее — жильё было получено.

«Беседами» называли традиционные собрания молодёжи. В данном контексте подразумевается свадебное застолье. Здесь, возможно, опечатка, а сказать нужно: «Не прилетит ли на наш пир-беседушку». Но, может быть, исполнительница сиротской свадебной песни и на самом деле произносила в именительном падеже, а Гаврилин зафиксировал наиболее близко к тексту.

Кстати, на процесс создания двух названных опусов народные традиции Псковщины повлияли особенно сильно. На это впервые указала и аргументированно доказала свою мысль И. Демидова в монографии «Валерий Гаврилин и фольклор». СПб., 2014. Глава VIII-148

Отметим, что этнографических концертов Гаврилин не признавал. Считал, что народная музыка должна бытовать в естественной для неё среде, и даже после фольклорных концертов земляков-вологжан (1969 год) мнения своего не изменил. Разумеется, он критически относился к осовремениванию фольклора и пропаганде его в таком виде по радио и телевидению (да и любому настоящему ценителю народной песни совершенно очевидно, что она не может быть исполнена «под бит»).

«Пластинки с записями народных исполнителей мало что мне дают <...> — отмечал Гаврилин. — Всё должно быть на своём месте. Фольклор — это так же естественно, как деревья, которые растут там, где они растут. И, если хочешь знать, зачем все эти песни существуют, зачем они поются, зачем они нужны людям, надо постоянно общаться с этими людьми — вот тогда можно понять эту музыку, суть её» [19, 195].

Сергей Михайлович Сигитов — музыковед.

Ф. А. Рубцов (1904–1986) — учёный-фольклорист, композитор. Кандидат искусствоведения (в 1963 году защитил диссертацию на тему «Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов»), доцент Ленинградской консерватории (1964). Занимался собиранием и изучением народных песен Белоруссии, Вологодской, Смоленской, Ленинградской, Псковской областей. Работал главным редактором издательства «Оркестротека», музыкальным редактором издательства «Искусство», заведующим фонограммархивом Академии наук СССР в Институте русской литературы (Пушкинский Дом), главным редактором Ленинградского отделения Государственного музыкального издательства. С 1948 года — преподаватель Ленинградской консерватории. В 1957–1967 годах — старший научный сотрудник Ленинградского НИИ театра, музыки и кинематографии.

Песни, записанные Феодосием Антоновичем в экспедициях, были изданы. (См. сборники: «Народные песни Вологодской области». Л., 1938; «Белорусские народные песни». Л.; Минск, 1941; «Народные песни, записанные в Ленинградской области». М.; Л., 1950; «Олышанские песни. Л.; М., 1971; «Русские народные песни Смоленской области в записях 1930–1940 годов». Л., 1991 и др.) В числе исследовательских работ Рубцова — «Композитор и театр» // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 3. М.; Л., 1964; «Современное народное песнетворчество» // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. Л., 1965; «Русские народные хоры и псевдонародные песни» // Советская музыка. 1970. № 6 и многие другие.

Черновик неизданной ранее рецензии был опубликован в книге «О музыке и не только...»: «Крупнейший советский фольклорист, — говорит Гаврилин о Рубцове. — большой знаток песенного русского творчества и других народов. Учёный-собираатель. Эта работа («Интонационные связи») — центральная. Широкий охват, тщательное изучение материала, строго продуманные обобщения, лаконизм в изложении. Критикует рутинные взгляды, выдвигает новые. Научно обоснованные (создатель науки) — точность почти математическая <...> Особенно ценно исследование жизненных истоков и выразительного значения народно-песенных интонаций и ладов, а также путей их развития» [20, 57–58].

Кстати, перу Земцовского принадлежит развёрнутая статья об одном из выдающихся сочинений ушедшего столетия: «Русское в «Русской тетради» В. Гаврилина» // *Земцовский И.* Фольклор и композитор: теоретические этюды. Л.; М., 1978. С. 102–117.

См. об этом: *Медушевский В.* Интонационная форма музыки. М., 1993. С. 52-60, 71.

Кстати, по-прокофьевски скерцозна вторая часть Третьего квартета Гаврилина (впервые был записан Ансамблем солистов «Концертино» в 2003 году).

Сам Гаврилин давал этому сочинению жанровое определение «кантата». Возможно, он планировал создать многочастный цикл.

Думается, композитор специально вместо Камиль пишет Камил — ради фонического соответствия словам «как мил».

Наталия Евгеньевна и после сама печатала все гаврилинские статьи и заметки, с трудом разбираясь в многочисленных зачёркиваниях, исправлениях и переносах. Но не в почерке: почерк у Валерия Александровича был каллиграфический! И буквы и ноты он писал чётко, аккуратно, с особым изяществом.

Заметку Гаврилина о творчестве Соловьёва-Седого под названием «Новатор песни» можно прочесть в книге «Слушая сердцем...». СПб., 2005. С. 25-32.

Й0 Александр Абрамович Чернов (настоящая фамилия — Пэн) — композитор, музыковед (1917–1971).

Гаврилин потом вспоминал, что за неделю сдал более 20 экзаменов [19, 345].

Речь идёт, прежде всего, о знаменитом сочинении К. Пендерецкого «Трен памяти жертв Хиросимы» (1960). Интересно, что в начале нового тысячелетия польский композитор пришёл к мыслям, в чём-то схожим с гаврилинскими. «Возможность преодолеть разрыв между авангардным автором и слушателем, — отмечает Пендерецкий, — я вижу в обращении к традициям. <...> После того, как я прошёл уроки позднего романтизма и постмодернизма, мой художественный идеал я, как неоднократно подчёркиваю, — вижу в *claritas* (ясности)» [37, 8].

Кстати, насчёт вечной проблемы заполненности залов. «Помню концерт во Дворце культуры во время Ленинградской декады в Саратове, где этому самому концерту радовались двадцать три человека, потерявшиеся в огромном зале, а участников выступления было десятеро, — рассказывает Гаврилин. — Если бы это был случай, досадное недоразумение! Но таких «недоразумений» сколько угодно <...> Пропаганда делается по давно известному шаблону: подыскать сочинение, составить программу, найти исполнителей и ведущего музыковеда. А как подать? Скучно подать, по старинке. Потому что при царе Горохе было интереснее. Я читаю у Фитингоф-Шеля описания старинных камерных вечеров и завидую — вот это вечера! Пение, игра на инструментах, подходящие к случаю стихи, рассказы, воспоминания, живопись, опять игра <...>» [19, 35]. И сегодня мы, к сожалению, по-прежнему сталкиваемся с теми же проблемами.

Одной из главных задач композиторского творчества, по мысли Гаврилина, «является разрешение противоречия (несовместимости) принципов построения музыкальной формы и принципов сценической формы (действия), из-за которого и образуется та чушь в оперном спектакле, к которой призывают привыкнуть, как к некоей особенной условности, но к которой тем не менее никто не привыкает, и все с отвращением и смехом на неё реагируют» [20, 173-174].

Схожие мысли находим у Свиридова: «Симфония вышла из танца, из *движения* (из внешнего). *Русская музыка* — из *песни* (из внутреннего), из состояния погружения в душевное. Мёртвое: вещь, инструменты, орган. Живое: голос человека, хор» [39, 237].

Можно прочесть в книге «Слушая сердцем...». Цит. изд. С. 373–383.

Впоследствии Гаврилин любил проходить мимо этого дома и вспоминать, что именно здесь была записана «Русская тетрадь». И когда памятный коттедж вдруг исчез, Валерий Александрович очень расстроился. 184

Были и другие показы «Русской тетради» — в университетских залах. Но, конечно, консерваторский концерт был самым важным: от него во многом зависело композиторское будущее Гаврилина.

«Встреча с талантливым произведением, — отмечает Свиридов 15 октября 1966 года (газета «Вечерний Ленинград»), — всегда радостна. Такой радостью для меня было недавнее знакомство с работой совсем молодого человека, аспиранта <...> Валерия Гаврилина. Его «Русская тетрадь» — цикл песен на народные слова — в высшей степени самобытна. Лишённая малейшего элемента стилизации, народная по духу музыка построена на самостоятельных, оригинальных интонациях. Изысканность его палитры — свидетельство глубоко усвоенной национальной и европейской культуры.

Я получил не просто громадное эстетическое наслаждение, слушая «Русскую тетрадь». Это произведение заставляет размышлять о преемственности традиций, о нерасторжимой связи нашего искусства с древним национальным музыкальным наследием. Творческое осмысление традиции в сочетании с острым чувством современности, чем так интересна работа Гаврилина, к сожалению, не всегда встречается в новых произведениях серьёзной музыки» [45, 7].

Имеется в виду ответ на письмо Мариэтты Шагинян (от 03.12.1968), которая, видимо, не поняла цикла Гаврилина. Шостакович выражает своё сожаление по этому поводу и горячо защищает новое сочинение ленинградского композитора-аспиранта. Текст был опубликован в журнале «Новый мир», № 12, 1982, и, конечно вошёл в книгу «Этот удивительный Гаврилин...». СПб., 2008. С. 6.

Там Гаврилин приобрёл зимние ботинки (французские, изящные, но, как потом выяснилось, слишком скользкие) и свой первый концертный костюм — серый, очень элегантный. Валерий Александрович никак не хотел с ним расставаться: продолжал носить старенький пиджак и в те годы, когда появились в его гардеробе другие парадно-выходные костюмы. Кроме того, он купил новые вещи жене, искусственную шубу маме и, конечно, подарки — сыну, Ольге Яковлевне. Хватило и на другие приобретения. Одним словом, «Русская тетрадь» не только принесла известность, но и помогла отчасти поправить финансовое положение.

«Замечательный пианист, профессор Ленинградской консерватории Евгений Дмитриевич Лебедев подготовил «Русскую тетрадь» с певицей Людмилой Ивановой, — вспоминает Наталия Евгеньевна, — и уже 6 апреля 1966 года в Малом зале консерватории она прозвучала. Валерию очень нравилось их исполнение. В пении Л. Ивановой чувствовалась широта, глубина русской души, а партия фортепиано в исполнении Е. Д. Лебедева была не просто аккомпанементом, а несла тот эмоциональный заряд, какой ей дал композитор, рояль договаривал, досказывал, создавал нужную атмосферу. Особенно это чувствовалось в «Зиме» [21, 78].

Гаврилину неоднократно поступали предложения оркестровать цикл — многие певицы мечтали исполнить его с оркестром. Но до этого у Валерия Александровича руки так и не дошли: слишком много было других планов и забот...

«Между прочим, именно я, кажется, «просватал» Заре Александровне гаврилинский цикл, — вспоминает Г. Г. Белов. — Зимой 1966 года она разыскала меня по телефону, надеясь что-нибудь у меня заполучить для своего репертуара. <...> Я сказал, что в Ленинграде есть очень талантливый композитор, у которого уже два вокальных цикла, и дал Долухановой телефон Гаврилина. А года через два на прилавках магазинов стал красоваться конверт пластинки с записью «Русской тетради» в исполнении замечательной армянской певицы, бывшей любимицей огромной страны» [45, 85–86].

Гаврилин написал его на обложке сигнального экземпляра. В третьем издании посвящение всё-таки появилось.

Пелись тогда женщинами и такие строки:

«Тихо вокруг —
Кто поёт, кто танцует.
Хочется всех целовать.
Так скажи, почему ты всё плачешь?
Лучше пойдём на рояле играть» —

из воспоминаний Гаврилина, рассказанных им
Наталии Евгеньевне в сентябре 1987 года (21, 369].

По поводу «природных символов», традиционных для фольклорной поэзии, Тевосян справедливо заметил: «Начинается всё с реки — реки жизни, и сразу возникает проблема выбора берега: на одном — калина, на другом — малина, первая — горькая, символ девственности, вторая — сладкая, символ запретной «сладкой жизни» <...> мысль героини всё время возвращается к тому, что «зрю видно», к сорванным розам, к испробованным «яблокам адским», к тоске-кручине...» [42, 166].

О контрастной смене психологических состояний, свойственной природе человека, Гаврилин писал: «Смех — продолжение рыданий, и наоборот: рыдания — продолжение смеха. Они родственны и по тембру. Смех часто переходит в рыдания, рыдания — в смех. Иногда же случается и очень сильно, и заразительно действующее явление — когда невозможно различить — плачет человек или смеётся. Смех и слёзы сливаются воедино» [20, 363].

Отметим в связи с этим, что в своём исследовании «Валерий Гаврилин и фольклор» (2014) И. Демидова находит довольно любопытные фольклорные прототипы песен «Русской тетради». Речь идёт о частушке «Что, девчоночки...» (композитор называет её «Болтушка»), песнях «Сею-вею» и «Над рекой стоит калина», записанных Гаврилиным во время псковской экспедиции от жительницы деревни Гаврово (Опочецкий район) Евдокии Васильевны Яковлевой. «*Бабка Дуня из деревни Гаврово*», как её ласково называет композитор в своих черновиках, выступила одним из прообразов главной героини вокального цикла «Русская тетрадь» [24, 155–156].

Кроме того, Гаврилин рассказывал о создании «Страдальной» («Зорю видно») — в качестве жанрового прообраза на сей раз была избрана отнюдь не песня: «Мелодия эта у меня возникла очень смешно — из упражнения для скрипки: тара-ти-та, та-та-та-та... <...> Я точно знаю, мелодия придумалась у меня возле Юсуповского дворца, я шёл <...> в консерваторию, где-то в седьмом часу утра, весной, и вот вспомнилось это упражнение <...> Мне всегда в этих скрипичных упражнениях слышалось, как я преодолеваю этот невероятно сложный инструмент <...> И от любви к этому инструменту, от торжества победы над ним, от сознания, что я переборю его, и возник мой нежный восторг и упоение. Я замедлил чуть темп для себя, просто стал наслаждаться этим упражнением медленно — и преподнёс этому скрипачу розы... И так у меня получилось! Смотрю, Господи, вот то, чего мне не хватало для того, чтобы закончить моё сочинение! <...> То самое «чуть-чуть», которое преобразило уже знакомое в совершенно новое» [19, 280-281]. Ещё об этой теме автор говорил, что «это самые простые, избитые упражнения для скрипки, но растянуты в преддверии тревоги» [21, 344].

Не случайно в постановлении 1948 года фольклор объявлялся своего рода эстетической основой искусства. В частности, в вину Мурадели вменялось неиспользование в его опере «Великая дружба» народных мелодий, песен, напевов, танцевальных и плясовых мотивов и т. д. Текст Постановления от 10 февраля 1948 года см: [https:// studfiles, net/preview/5154636/](https://studfiles.net/preview/5154636/)

Более подробно о стилевом плюрализме 1960-х см.:
Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской
музыки второй половины XX века. М., 1989.

О схожести творческих установок двух величайших художников XX столетия аргументированно пишет Е. Шелухо: Близкие по духу и судьбе // Музыкант-классик. 2005. № 8. 22-26; Дружбы неизвестные страницы: Георгий Свиридов и Валерий Гаврилин // Музыкант-классик. 2006. № 1. С. 14-19.

Гаврилин стал автором вступительной статьи к книге о Матвееве, Михаил Александрович нередко дарил ему свои опусы с дарственными надписями.

С композитором Виктором Николаевичем Трамбицким (1895–1970) у Гаврилина сложились дружеские отношения. Возвратившись в Ленинград из Свердловска, где он проработал с 1925 по 1961 год, Трамбицкий стал живо интересоваться столичными музыкальными событиями и прежде всего — творчеством молодых авторов. Из их числа он сразу выделил Гаврилина, стал его почитателем. Общение продолжалось до самого ухода Виктора Николаевича. И после того как Трамбицкого не стало, Гаврилин написал о нём одну из самых проникновенных своих статей — «Жизнь поучительная и достойная» (была опубликована в «Советской музыке», 1975, № 4, а потом и в книге «Слушая сердцем...». Цит. изд. С. 97—100).

Гаврилин тоже высоко ценил творчество Петрова. В день его рождения 2 сентября 1990 года отправил такую телеграмму: «Теперь каждый прожитый день всё упорнее возвращает картины юности, молодости, они немыслимы без Вашей лучезарной музыки. Спасибо Вам за это. Остров шестидесятилетия пусть откроет новые берега надежды. Ваш В. Гаврилин» [21, 409].

«Так, будучи на спектакле «Горячее сердце» в Театре комедии, он сделал Валерию такие дельные замечания, что Валерий сразу же изменил что-то в партитуре» [Там же, 335].

Из воспоминаний Г. Белова, который бывал в гостях у Гаврилиных [45, 87].

Потом друзья рассказывали им, что «река вышла из берегов, паром не ходил, и они оказались на «осадном положении»; их с трудом перевезли на лодке через бурлящую реку» [21, 88].

Своими приобретениями в области литературы по народной музыке Валерий Александрович гордился особо, говорил: «У меня библиотека не очень большая, но есть очень редкие книги: есть песни, собранные Н. П. Рыбниковым, изданные в 1862 году, или «Опыт руководства к изучению русской народной музыки» А. Маслова, 1911 года издания, и многое другое» [21, 93].

Мария Дмитриевна Кривополенова (1843–1924) — народная певица-сказительница, к творчеству которой Гаврилин относился совершенно особенно, считал её великим русским музыкантом. О ней речь пойдёт позже.

Зато фильм принёс знакомство, переросшее в крепкую многолетнюю дружбу. Киноактёр Александр Липов познакомил Гаврилина с военным, преподавателем Военно-космической академии им. Можайского — Юрием Мелентьевым. «Это был большой изобретатель, натура, сочетающая в себе романтизм и практичность, человек с чувством юмора, что очень импонировало Валерию, — рассказывает Наталия Евгеньевна. — Они долгие годы общались, Мелентьев очень любил музыку Гаврилина». А потом, переехав по долгу службы в Подмоскovie (в Болшево), писал своему другу-музыканту очень тёплые письма. Вот, например, новогоднее: «Давно мы не виделись, но звуки твоей работы, Валера, я слышал и на Камчатке, и на Чукотке. Так что вроде и встречались, и не раз. Армейская жизнь моя заканчивается, книги и автомобильный спорт завлекли меня» [21, 135–136]. И подарил Гаврилину свою книгу с надписью: «Дорогому другу с кипучей творческой страстью, научившему меня до упаду работать, Валерию Гаврилину, и Наташеньке с уважением и любовью — автор. Болшево Москов. обл. 23. 12.1987. Ю. Мелентьев».

Тевосян приводит еще один интересный эпизод взаимоотношений композитора и режиссёра: «После премьеры художник спектакля подарила Валерию эскиз с надписью: «Очень талантливому и театральному композитору от художника Нелли Поляковой». А режиссёр приписал: «Обидно, что режиссёр не может выразить своё отношение через памятный дар, который говорил бы о нашем общем детище. Я очень рад нашей встрече, жду новой. Благодарный З. Корогодский» [42, 251].

Был и такой факт, связанный с этим трудным сочинительством. 1 апреля 1970 года Гаврилин записал в календаре: «Коловскому <Олег Павлович — музыковед, главный редактор Ленинградского издательства «Музыка» > — отменить Цветаеву» (она была включена в план издательства). В конце марта появились афиши — концерт Долухановой. «Я на концерт не пойду и разговаривать с Зарой Александровной не буду. Уеду в Репино» [21, 147]. Потом разговоры про Цветаеву периодически возобновлялись, но дело так и не продвинулось.

Они же, кстати, записали балладу с Эстрадно-симфоническим оркестром Ленинградского радио и телевидения (дирижёр С. Горковенко) — впервые в 1970-м, затем — в 2011 году.

«Участвовали Ленинградский концертный оркестр, мужской вокальный ансамбль, дирижёр А. С. Бадхен, солисты Э. А. Хиль и ученик Хорового училища («Скоморошек»)), — отмечает А. Т. Те-восян [42, 313]. А в 1970 году Гаврилин разучивал «Императорский вальс» с певцом Владимиром Матусовым. Хотели сделать «Скоморохов» полностью, но тогда этому не суждено было осуществиться. «Кончилось всё тем, — отмечает в дневнике Наталия Евгеньевна, — что вальс выучили очень медленно [Оркестр под управлением А. Бадхена и В. Матусов исполняли вальс в очень медленном темпе]. «Не захотели принять во внимание мои замечания», — с горечью сказал Валерий» [21, 143].

Режиссёром авторского концерта был
О. Я. Аверьянов.

В том плане, что в оперных театрах, как правило, ставятся популярные оперы, рассчитанные на широкую публику. Скорее, зрители пойдут смотреть и слушать «Кармен» Бизе, «Травиату» Верди, «Севильского цирюльника» Россини, нежели сочинение современного, малоизвестного автора.

С. Э. Таирова уже почти 30 лет (с 1989 года) является генеральным директором издательства «Композитор» (Санкт-Петербург). Она пришла в издательство в 1976 году — на должность главного редактора. При её активном участии были изданы Собрание сочинений и литературное наследие Гаврилина («О музыке и не только...», «Слушая сердцем...»), воспоминания о Мастере.

И ещё об этом — из письма Коростылёва Федосееву: «Случается, что в силу тех или иных причин произведение приходит к зрителю или к слушателю через много лет после написания. Так произошло и со «Скоморохами». Но истинное не боится суда времени. Уверен, что это вполне можно отнести к музыке Валерия Гаврилина» [Там же, 118].

Гаврилин ответил 16 декабря 1987 года: «Дорогой Микаэл Леонович! Какое огромное спасибо Вам за Ваш звонок и телеграмму по поводу «Скоморохов» — пером не описать. Вы очень добрый человек, и удивительно, что сохранили свою сердечность, будучи музыкантом. Это почти невероятно. Правда, Вы музыкант необыкновенный и пишете по зову сердца. Ваши тёплые слова в мой адрес, конечно же, аванс, и, конечно, незаслуженный, но я буду его тщательно и честно выплачивать. В моей музыке много такого, что сформировалось под прямым воздействием идей Вашего изумительного творчества и нравственно на него опирается. Вот почему каждое Ваше слово в мой адрес мне очень дорого. Примите самые сердечные поздравления с приближающимся Новым годом и низкий мой Вам поклон. Любящий Вас В. Гаврилин».

«Глубокоуважаемый Валерий Александрович! (А если Вы позволите: Милый, дорогой Валерий!) — пишет Таривердиев. — Какой же подарок Вы соорудили мне к Рождеству. Ваше письмо! Может быть, самый драгоценный подарок за весь этот достаточно нелёгкий для меня год. <...> Как же это случилось, что все мы оказались в таком странном и недобром мире? Но почему-то (может быть, по глупости) я не могу не верить, что искренность, элементарная порядочность, а может быть, даже и добро вновь воцарятся на нашем музыкальном небосклоне. Я всегда был убеждён, что музыка и человек неразделимы, и Ваша поразительная и благородная музыка уже долгие годы является для меня утешением и надеждой, что вернутся те времена, когда Талант, Добро и Благородство окажутся снова в чести.

С Рождеством Вас, дорогой Мастер, и низкий поклон
Вашей Маргарите (простите, я не знаю, как её зовут в
этой жизни). Дай Вам Бог нежности и понимания. Всегда
Ваш Микаэл Таривердиев» [42, 323–324].

Гаврилин чувствовал поэтическое слово Коростылёва очень точно. «Как автор стихов, — писал Вадим Николаевич Федосееву, — позволю себе коротко остановиться на одной из удивительных особенностей Валерия Гаврилина — <...> на его взаимоотношениях с литературным словом. Дело в том, что слово в гаврилинской музыке не является чем-то вспомогательным для мелодии, Гаврилин умеет проникнуть в самую суть, в существо слова, заполнить его музыкой изнутри, сделать само слово музыкой. Он даёт слову вторую, музыкальную жизнь, поэтому у него так органично сливаются словесная форма с музыкальной. Особенно это проявляется в его общении с классиками. Скажем, в «Немецких тетрадах», написанных на стихи Генриха Гейне, и даже тогда, когда слово не входит в саму музыкальную ткань: думаю, что если бы Чехов был не писателем, а композитором, он сочинил бы «Анну на шее» именно так, как Валерий Гаврилин — свою «Анюту», настолько в «Анюте» сохранена вся богатейшая интонационная палитра чеховского рассказа» [21, 117].

В балете «Галоп» сюжетно соответствует встрече Анюты с младшими братьями в доме её старого мужа Модеста. Вступление (как раз начальная тема из «Скоморохов») в фильме Белинского и Васильева сопрягается с эпизодом разудалого детского баловства, которое грубо прерывается появлением Анютиного мужа. Введённый сюда «скомороший мотив» вызывает в памяти задиристые детские выкрики, типа «три, четыре, пять — я иду искать», «...кто промолвит — тот и съест», «за одним гонка — поймаешь поросенка», «а я в домике» и т. д. Она очень точно передана хореографически через прыжки, ужимки, догонялки... В этом, безусловно, ещё одно подтверждение театральной зримости интонаций Гаврилина.

Миша Бальзаминов засыпает и видит себя бравым командиром на белом коне. И если в спектакле тема марша увязывается с образом царя, высмеиваемого скоморохами, в балете «сон о триумфальном шествии», скорее, дополнительный штрих к портрету главного героя — незадачливого, добродушного, мечтательного. При этом в обоих случаях пародийный эффект усиливается своеобразной аллюзией на тему «Песенки фронтового шофера» Б. Мокроусова («Помирать нам рановато, есть у нас ещё дома дела»).

Помещена в X томе Собрания сочинений под названием «Скерцо» (сюита для симфонического оркестра «Театральный дивертисмент»).

Вся информация о спектаклях здесь и далее приводится по: Валерий Гаврилин. Каталог сочинений. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2016.

Он познакомился с Гаврилиным, когда шла работа над спектаклем «Через сто лет...». «И хотя Валерий не разделял футбольного фанатизма Сошникова, а тот был не очень образован музыкально, это не мешало их крепнувшим дружеским отношениям. И когда у Вали произошла личная драма, Валерий увёз друга в Репино и несколько дней утешал его и приводил в чувство» [21, 136].

Сошников активно помогал Гаврилиным разгружать и переносить вещи во время их очередного переезда (на сей раз в Озерной переулок), лечил своего друга, когда тот вернулся совершенно больной после неудачной поездки в Чехию. И когда Сошников снова женился и у него родился сын, Гаврилины поддерживали отношения с его семейством. Но после развода Сошникова дружба разладилась.

«Валерий всегда очень болезненно переживал, когда его друзья расходились с жёнами. Годами они с Сошниковым не виделись, хотя Валерий знал, что Валентин сделал хорошую карьеру — возглавил кафедру телевидения в Театральном институте. <...> В 90-х годах вдруг звонит Борис Гершт и просит, чтобы Валерий дал Валентину рекомендацию для получения профессорского звания. Тут же делается предложение написать музыку к телеспектаклю, который ставит Гершт. Валерий был удивлён и самой просьбой, и тем, что она исходит не от самого Валентина. <...> Вечером он сказал мне: «Как я могу дать рекомендацию, если 20 лет я не знаю, что человек делает?» Наутро позвонил Гершту и объяснил, почему не может дать рекомендацию <...> Трудно дался ему этот отказ. Несколько дней приходил в себя и всё время задавал

вопрос: «Ну скажи, ведь я правильно поступил?» А предложения Гершта как будто и не было» [21, 137].

Подробнее см. об этом в книге А. Тевосяна «Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина». СПб., 2009. С. 258.

Соло кларнета, а часть, которая потом станет припевом, — соло трубы.

В музыке к спектаклю — часть *Molto sostenuto*:
проведение темы у кларнета, затем у трубы.

Существует и как фортепианная пьеса «Маленький вальс».

Быть может, именно эта пьеса о Пушкине натолкнула Гаврилина на мысль ввести в другом сочинении по Коростылёву часть под названием «Чёрная река».

Валерий Александрович, кстати, и после встречи не забыл про эти стулья. «Несколько лет он в мебельных комиссионных магазинах искал нечто подобное по крепости и устойчивости. И нашёл: дубовые, высокие, с резной спинкой и с чуть-чуть наклонным сиденьем, удобным для занятий на рояле. Эти стулья вынесли многочисленные наши переезды и пережили своего хозяина», — поделилась воспоминаниями Наталия Евгеньевна [21, 123].

В беседе на Ленинградском радио 2 февраля 1986 года речь шла о конкурсе авторов-исполнителей.

Она была написана в 1976 году по просьбе А. А. Золотова — составителя сборника, посвящённого Свиридову. Статью несколько раз публиковали (Советская музыка, № 11, 1977; Книга о Свиридове. М., 1983; Роман-газета XXI век, № 7, 1999), но авторское название нигде не фигурировало, и текст был сокращён. Полностью статью напечатали лишь в 2005 году в книге «Слушая сердцем...».

В «Советской России» 15 декабря 1985 года под названием «Призван веком». Потом печатали с заголовком «Высокое и чистое звучание» в сокращённом варианте (Смена, № 10, 1986; Культура и жизнь, № 2, 1987). Впервые целиком и с авторским названием — только в «Слушая сердцем...» уже после смерти Валерия Александровича.

В дневниковых заметках Наталии Евгеньевны есть и описание эпизода, когда она встречалась со Свиридовым у него дома (1990): «Георгий Васильевич очень хорошо выглядит (тьфу-тьфу!), хотя глаза всё ещё беспокоят (воспаление зрительного нерва). Говорить с ним очень интересно — собственно, я первый раз в жизни с ним беседовала. Однажды в Ленинграде мы были у него и Эльзы Густавовны в «Европейской». Но тогда меня с ним только познакомили, и беседа шла между ним и Валерием. А в этот раз я была одна. Никогда бы, наверное, не решилась поехать, если бы Валерий не передал Георгию Васильевичу небольшой подарочек по поводу прошедшего в декабре дня рождения.

Готовя фестиваль, Георгий Васильевич вынужден был «окупаться» в дела Союза, а окунувшись, ужаснулся: до какой степени всё погрязло в связях, отношениях — валютных, выездно-заграничных и т. д. Э. Денисов не сходит со страниц газет. По его утверждению, главная опасность в музыке сейчас — «русофильская» (имеется в виду и творчество Валерия). Свидание наше закончилось словами Георгия Васильевича: «Значит, Гаврилин решил писать и не вмешиваться ни во что? Ну что ж, этот путь верен, наверное» [Там же, 401-402].

Из письма Юрия Селиверстова Гаврилину: «Люблю, когда ты говоришь — дивные! Пиши мне это слово почаще. А вообще — поскорее бы выгореть и исчезнуть! Только бы ещё раз окрылиться для взлёта или падения, но чтобы были хоть обломанные, но свои крылья за спиной...» [19, 349].

За текстом «Пещного действия», которое устраивалось на Руси в XII столетии, Гаврилин в 1970 году ездил в монастырь в Печоры. Прожил там три дня, но текст не раздобыл, так как он был вывезен в Тарту. О монастырской жизни, которой был сильно впечатлен, дома рассказывал: «Ощущение такое, что побывал будто в другом мире <...> Большинство братии <...> — молодёжь из разных областей, районов страны. Складывается впечатление, что некоторые сюда пришли, потому что с жильём плохо, а здесь — пристанище. Работают они там много, день весь заполнен: и варят, и ремонт весь сами делают. А отремонтирован монастырь очень здорово, особенно краски — такие яркие и радостные, купола синие с золотыми звёздами. Кельи большие, просторные, и наша квартира после них кажется убогой» [21, 145–146].

Он трудился в маленьком закутке за шкафом, очень часто — ночами. Гаврилин настаивал на приобретении мастерской. Она появилась, но только в 1984 году.

Из всех зарубежных стран, где Гаврилин хотел бы побывать, но так никогда и не был, больше всего его привлекали Германия и Китай.

Германия, само собой, из-за любимого поэта Гейне, из-за композитора Шумана... А Китай — по причине серьёзного увлечения китайской философией (Конфуцием), «много читал о Дэн Сяо Пине, говорил: «Вот китайцы мудрые: и партию коммунистическую сохраняют, и рынок развивают, и не ломают всё через колено, как мы. <...> Вот куда бы я поехал, так это в Китай!» [21, 130].

Как-то Наталия Евгеньевна пожаловалась, что на даче в Сиверской Андрей себя плохо вёл и не слушался. Тогда Валерий Александрович решил написать ему серьёзное развёрнутое письмо: «Андрюшенька, дорогой, здравствуй! Очень давно я тебя не видел и очень соскучился. Сейчас я болен, но уже поправляюсь и обязательно приеду на несколько дней отдохнуть, тогда мы с тобой повидаемся. Мама говорила мне, что ты много читаешь, много гуляешь. Всё это прекрасно, но ни чтение, ни прогулки не должны быть причиной непослушания. Что бы ты ни делал, куда бы ты ни уходил — обо всём должны знать бабушка и мама, иначе они будут волноваться и у них будет портиться от этого здоровье — а этого-то ты не хочешь, я думаю? А если ты уже сделал что-то не так, то не оправдывайся и не говори неправду — это очень противно, в первую очередь тебе самому.

У тебя есть товарищ Алёша, а может быть, и ещё кто-нибудь. Это тоже очень хорошо, но нельзя делать всё то, что делают они, — у тебя должна быть своя воля, своё сознание, свои убеждения, иначе твои же друзья перестанут тебя уважать, потому что будут знать, что тебя можно позвать на любое дело — даже на нехорошее. Подумай об этом хорошенько. На этом кончаю. Желаю тебе прекрасного отдыха, хорошей погоды и отличного клёва — ты, говорят, теперь рыболов.

Крепко целую. До скорой встречи. Папа. Большой привет обеим дорогим бабушкам» [21, 127-128].

С театром Гаврилин порвал. Но Симеонов от этого не перестал ценить его музыку, и в 1984 году в письме концертмейстеру Киевского театра оперы и балета А. С. Вишневич отмечал: «В этом сезоне очень хорошее впечатление произвёл на меня Гаврилин своими «Перезвонами» в Камерном хоре под руководством Минина. Думаю, что когда-нибудь дойдёт и до оркестрового варианта. Дело-то стоящее и перспективное» [Там же].

Сам автор о «Временах года» в письме музыковеду Т. Виноградовой рассказывал: «Зима» — фрагмент известной народной песни, «Весна» — тоже народная песня с незначительными переработками во втором куплете. «Лето I» составлено из двух фрагментов разных песен с переработками. Существует другой вариант этой песни, где история с козлом заменена историей похождения паренька. Сочинил текст сам уже после того, как было издано. В варианте с козлом песня носит несколько детский характер. «Лето II» — тоже переработка народного текста» [Там же, 239].

Кстати, в период работы там в жизни Гаврилина случился один интересный эпизод, о котором Наталия Евгеньевна красноречиво поведала в дневнике: «Эмиль Финкельштейн — музыковед, тоже редактор издательства — стал убеждать Валерия, что ему нужно обязательно вступить в партию: Эмиль был уже членом партии. Видимо, после этого разговора Валерий пришёл домой в большой задумчивости. Спрашивать, в чём дело, не стала. Прошло несколько часов, и он стал мне говорить, почему Эмиль считает, что ему нужно вступить в партию. Разговор у нас получился долгим. Больше говорила я, а он слушал. Убеждала, что для сочинения музыки это ему совершенно не нужно. Ушёл со словами: «Мне надо подумать». «Думание» длилось почти всю ночь и полдня. Он не выходил из кабинета долго. Вышел и сказал: «Пожалуй, действительно мне делать в партии нечего» [21, 141].

Первоначальное название — «Память».

Дьячков на тот момент уже был близким другом Валерия Александровича. Часто приходил к Гаврилиным с женой Еленой Маркиной (актрисой Театра им. Ленсовета). А сыновья их вместе провели лето в лагере Всероссийского театрального общества. Актёрская работа Дьяčkова Гаврилину очень нравилась — и в драмтеатре, и в кино, в частности в фильме «Счастье Анны».

Самому автору больше всего нравилось исполнение Ирины Богачёвой. После концерта 6 февраля 1983 года, где она пела, в том числе и «Скачут ночью кони», композитор сказал: «Ни разу до сих пор эта песня ни в чьём исполнении (М. Пахоменко, Э. Хиля) не звучала так трагически, так по-русски, с таким настроением!» [21, 237]. Далее на всех авторских концертах Валерия Александровича это сочинение исполняла только Ирина Петровна.

Например, 31 октября Гаврилин подарил С. В. Штейнберг свою фотографию с надписью: «Умной, красивой, уважаемой, любимой Софье Владимировне в день её рождения от Валерия». А она ответила: «Можно усомниться в искренности твоей надписи на фотокарточке, преподнесённой мне в день моего рождения, но цели ты достиг. Твоя глубокая, красивая душа поняла, чем можно обрадовать покинутого человека. Этот жест проник мне в душу, и если я тебя очень уважала последние годы, то теперь больше во сто раз уважаю. Извини, писать разучилась. Целую. С. В.» [21, 142]. Софье Владимировне тогда исполнилось 89 лет (оттого и посчитала, что разучилась писать).

Это частично было связано и с домашними неудобствами. Квартира на Озерном, где Гаврилины жили с 1970 по 1980 год, состояла из четырёх маленьких комнат. Композитор выбрал для работы крайнюю, чтобы ему никто не мешал. Она была очень узкой, там едва размещалась вся небогатая кабинетная мебель. Зато рояль стоял, как говорил Гаврилин, «зубами к окну». Но дама снизу оказалась буйной, начала скандалить. По воспоминаниям Наталии Евгеньевны, дело даже дошло до товарищеского суда: соседке вынесли порицание. Однако толку от этого не было: Гаврилин уже не мог работать спокойно. Тогда родственники решили, что пора ему переехать в другую комнату — светлую, с двумя окнами. Там соседи были нормальными: можно было приступить к сочинению. Так, условия были созданы, но времени от этого не прибавилось.

Потом, правда, когда фильм вышел с музыкой В. Дашкевича, Гаврилин был в восторге. «Какой молодец, как здорово музыка вписывается в эту замечательную картину! Мне бы так сочинять!» — восклицал он [21, 151].

«Марш», «Каприччио», «Весёлая прогулка», «Одинокая гармонь», «Вальс», «Интермеццо». Отметим попутно, что именно Шейнкман и его Ансамбль русских народных инструментов записали в 1971 году музыку к фильму «Месяц август» (режиссёр В. Михайлов). Выдающийся музыкант — домрист, мандолинист, балалаечник, гитарист, руководитель ансамбля — Э. Шейнкман был другом Гаврилина, причём они продолжили общение даже тогда, когда Шейнкману пришлось уехать в США. Из-за его национальности в СССР «зелёный свет» не давали: невозможно было добиться ни концертов, ни выступлений на радио. Зато в Америке Шейнкман активно пропагандировал музыку Гаврилина, делал аранжировки его сочинений, отправлял в Ленинград ноты. Композитору его творческие находки всегда очень нравились. Они и сейчас пользуются большим успехом: ансамбль народных инструментов «Скоморохи» (дирижёр Виктор Акулович) и Русский народный оркестр им. В. В. Андреева (дирижёр Дмитрий Хохлов) исполняют музыку Гаврилина в аранжировках Шейнкмана.

А с Гаврилиным после отъезда в США знаменитый музыкант встречался, когда бывал в Ленинграде. Однажды даже устроил концерт у него дома. Привёз с собой гитариста Ричарда Паттерсона (в то время они уже выступали дуэтом под названием «Двойка») и исполнил вместе с ним вокальные сочинения Валерия Александровича «Любовь останется» и «Осенью». Это был один из самых трогательных концертов в жизни композитора. Наталия Евгеньевна потом вспоминала: «Валерий не удержался — прослезился. Всё соединилось: и встреча с дорогим человеком после

стольких лет разлуки, и такая ювелирная аранжировка, и блистательное исполнение. Чувствовалось, как оба взволнованы, как преисполнены любви друг другу» [21, 160-161].

Тогда ещё никто не знал, что эта встреча станет последней: в 1997 Э. Шейнкман умер от третьего инфаркта. Гаврилиным остались от него на память диск, кассета и письма из Америки. И, конечно, его потрясающие музыкальные открытия.

В следующий свой визит (уже шли заключительные репетиции «Шагов командора») гуляли втроём с Селиверстовым по тёплой майской столице, и Юрий Иванович подробно рассказывал об архитектуре Москвы (он имел архитектурное образование). Вечером слушали, как читают свои стихи Евтушенко и Рождественский возле памятника Маяковскому. В театре же всё не очень ладилось (ещё было неизвестно — пропустят спектакль или нет), но музыка Гаврилина нравилась всем.

Возможно, причиной такого отказа был один случай, произошедший ещё в 1969 году. Тогда секретарь обкома партии З. В. Круглова сказала о Гаврилине, что он груб, нетерпим и поэтому правильно, что его не берут в консерваторию. Эти разговоры дошли до Валерия Александровича, дома он с горечью пересказывал их супруге. А всё дело было вот в чём: «К нам домой пришёл член комитета по Государственным премиям РСФСР и попросил, чтобы Валерий дал свои фортепианные пьесы П. А. Серебрякову. Валерию не очень нравилась манера игры Серебрякова — и ноты он не дал. Видимо, это дошло до Кругловой, и она сделала именно такой вывод. Но отныне путь в консерваторию для Валерия был закрыт не только на долгие годы, но и навсегда. Хотя Серебряков уже к этому не имел отношения» [21, 135].

Здесь же, кстати, о любви к Германии в целом: «Я очень люблю Германию, не знаю почему. Не знаю, откуда это у меня — может, через Петра I, может, через толстовского Карла Ивановича [герой повести Л. Н. Толстого «Детство»], может, через Гейне, может, через Фейхтвангера. Во всяком случае, я очень волнуюсь, когда слышу что-нибудь о Баварии, о баварском пиве или когда разглядываю картинки с изображением немецких танцев. Мне всё кажется, что это когда-то было около меня. А может, всё это от музыки Баха, или Шуберта, или Гайдна, потому что (так уж получилось) через них я нашёл для себя понятие о подлинной народности в музыке.

Моё любимое занятие — выкопать какую-нибудь тему из немецких сочинений и вообразать, что было, когда она была уличной песенкой, и как её пели люди, и как они в то время чувствовали» [19, 21-22].

«Жанр определить трудно, — отмечал автор, — так как написана она в рондо-сонатной форме. По сути дела, это вокально-инструментальная соната. Она выстроена по определённым законам драматургии: экспозиция, разработка, реприза» [21, 217]. Отметим попутно, что в эту вокально-инструментальную сонату вошла и созданная ранее (тоже в 1972 году) вокальная миниатюра на слова Гейне «Когда твоим переулком».

Гаврилин пишет: «Кошка-крошка, мили-мили / Петушок ки-ри-кики». Может быть, именно такие слоги предполагалось ввести в вокальную строчку...

Был в ряду замыслов и ещё один опус по Гейне:
«Любовь и жизнь женщины» (для сопрано, 1968).

Ещё из рецензии: «... горестный мелодический напев, возникающий в оркестре, передаёт скорбь о человеческом падении. Могучий этот напев, сочинённый композитором В. Гаврилиным, — параллель тому «положительному лицу», которым является гоголевский смех в «Ревизоре». Музыка словно говорит от лица сидящих в зале. Она говорит о боли, вызванной тем, что могли жить такие люди, что в мире могут существовать такие поступки и чувства» [42, 267].

А ещё от Гутина пришла программа, на которой было написано множество тёплых слов от артистов. Одна надпись принадлежала Александру Рязанцеву — актёру, чьё мастерство Гаврилин высоко ценил (помог ему устроиться на работу в ТЮЗ): «Валера! Большое спасибо за всё. Рад встрече и хочу, чтобы она была не последняя. До скорой встречи. Саша». «Сейчас заслуженный артист России, — отмечает Наталия Евгеньевна, — Александр Рязанцев — актёр Театра на Литейном. Жизнь так устроена, что, живя в одном городе, люди не очень часто встречаются друг с другом. Но когда Саша встретил Валерия уже в 90-х годах и узнал, что его мучает боль в позвоночнике, на следующий день он был у нас и принёс ему какой-то особенный пояс, устраняющий боль» [21, 172]. У Гаврилина сохранились тёплые отношения со многими актёрами: театральные деятели чувствовали его музыку и понимали её порой гораздо лучше, чем «братья по перу».

Здесь же, например, появилась песня «Кораблик» (позже станет одной из тем вокального цикла «Вечерок» — «Плывёт по морю лодка»), вальс из «Вечерка» («Ни да, ни нет», существует и как фортепианная пьеса «Воспоминание о вальсе», вошёл в балет «Анюта» — номера «Его сиятельство», «Ступенька к ордену»).

Ещё в этом спектакле фигурировала тема фортепианной пьесы «Подражание старинному». А кроме того, здесь прозвучал припев из шуточного вокального произведения, написанного в том же 1973 году («Домашняя песенка»).

Наталия Евгеньевна вспоминала: «В работе над этим спектаклем Валерий познакомился с корифеями театра: актрисами Еленой Юнгер, Ириной Зарубиной, Елизаветой Уваровой. После премьеры Елена Владимировна Юнгер подарила Валерию цветастую ситцевую салфетку и деревянную мышку. Вторая половина <её туловища> — пробка; и на границе туловища мышки и пробки по чёрному ободу идёт надпись «*Игра с кошкой*». Салфетка уже сносилась, а мышка-пробка, как память о той работе и знакомстве с прекрасной актрисой, «живёт» в нашем доме до сих пор» [21, 175].

Она же, кстати, была включена в партитуру балета «Анюта» (части «В доме Модеста», «Пробуждение»).

Три «Сказки»: «Генерал идёт (Картинка из старой книги)», «Поехал Тит по дрова», «А ну-ка, мальчики») автор предваряет своего рода программой, раскрывающей суть последующего музыкального изложения. Эти интереснейшие, на наш взгляд, литературные пояснения (разумеется, в духе Гаврилина-сказочника, очень образные) помещены в XV томе Собрания сочинений: Фортепианные тетради, пьесы, переложения. СПб., 2010.

Если проследить историю этого процесса, изначально дела обстояли так: композитор сочинил 108 фортепианных пьес, но лишь 64 включил в список сочинений. Затем, для сборника 1994 года, отобрал 40 двуручных и 18 четырёхручных. См. об этом [42, 184].

Интересна история публикации последней пьесы, имеющей название «Музыка любви» (раздел «Приложения» к XV тому Собрания сочинений). «В ленинградском Театре комедии, — сообщает Г. Белов, — готовился спектакль «Сцены у фонтана», и выполнить его музыкальное оформление попросили В. А. Гаврилина. Так вышло, что от этого проекта сохранилась только фонограмма наигранного композитором на фортепиано музыкального фрагмента спектакля. Её расшифровал специально для нашего издания молодой петербургский композитор А. Осколков» [9, 9].

Кстати, песня «Дорогой, куда ты едешь?» из военной поэмы тоже изначально была фортепианной пьесой и носила название «Частушка».

В 1971 году эта же музыка прозвучала в фильме «Месяц август» в исполнении Ансамбля народных инструментов под управлением Шейнкмана (в партитуре композиция носила название «Утро»). Там же, кстати, звучал и Вальс, вошедший потом в «Зарисовки» и в «Анюту». В 1972 году вышла в свет грампластинка с записью Вальса. В 1974 году было записано «Утро». Так, благодаря Шейнкману широко известные и всеми любимые темы Гаврилина получили иное, народно-инструментальное прочтение, причём были не только исполнены, но и сохранены для истории.

Сочинение Гаврилина было поставлено, например, в Московском камерном музыкальном театре. Спектакль назывался «Альбомчик» (1982, постановка Ю. Борисова. В главных ролях: Она — Л. Соколенко, Он — А. Молчанов).

«Не случайно здесь нет движения от завязки к развязке, — справедливо отмечает Тевосян, — ибо всё, что сохранилось в альбомчике, изначально в прошлом, хотя одновременно всё это и есть настоящее по его неизбывной актуальности во времени: листок в «альбомчике» — «ветхий да вечный», он «навсегда» для женского сердца, неподвластного мужской логике. Не случайно и уменьшительно-ласкательное название цикла. Развитие положений и событий снято уже в самой драматургии» [42, 241].

Отметим попутно, что эти две кульминационные вершины знаменитого вокального цикла существуют в инструментальных интерпретациях. Так, часть «Ах, мой милый Августин» в фортепианном варианте носит название «Баю-баю-баюшки» (сюита «Пять пьес»), «Ах, да-да-да, до свиданья...» вошла в фортепианную сюиту «В концерте» под названием «Окончательный танец», в балет «Анюта» под заголовком «Цыганский танец».

«Одна из прогулок в этот мой приезд, — вспоминала Галина Константиновна Конобеева, музыкант, почитатель и друг Гаврилина, — была на Никольское кладбище Александро-Невской лавры. Был вечер. Подошли к склепу Анастасии Вяльцевой, подошли к небольшому собору, и Валерий Александрович обратил моё внимание на небольшую женскую скульптуру и сказал: «Она меня вдохновила на второй «Вечерок».

Когда я приехала снова в Ленинград, я самостоятельно отправилась на Никольское кладбище разыскивать эту скульптуру. Подхожу, читаю с одной стороны:

*Скоро песни умолкли твои.
С другой стороны — парафраз:
Дни за днями катятся,
Жизнь за всё расплатится:
Я устала песни распевать,
Пусть туман колышется,
Только слёз не слышится.
Не мешайте мне спокойно спать.*

«Эмская Мария Александровна. 4/V — 25 г.»
Вот она, «виновница» его вдохновения!» [25, 421-422].

Премьера романса в исполнении А. Ковалёвой (вокал) и Н. Тульчинской (фортепиано) состоялась в 1999-м в Череповце.

Из дневника Н. Е. Гаврилиной (май 1974 года): «Валерия пригласили в Театр музкомедии написать музыку к спектаклю «Шинель». Либретто Якова Гордина. Ставить будет В. Воробьёв. Валерий уже много сочинил музыки, но говорит, что не ложится на текст. Однако Гордину об этом сказать пока не решается. Музыка очень выразительная и ритмическая. Володя Рецептер <актёр, режиссёр> говорил: «Ты написал балет» [21, 177].

Был и такой: индолог Р. Баранникова (Н. Е. Гаврилина работала вместе с ней в интернате хинди) предложила композитору сочинить цикл на индийские стихи в её переводе. Баранникова и Гаврилин уже работали вместе: в 1969 году она написала стихи к хоровому рондо «Дон капитан». Это сочинение успешно исполнялось хором радио под руководством Г. Сандлера. И в 1974 году Гаврилин сперва заинтересовался новой совместной работой, вероятно, она могла бы вылиться в «Индийскую тетрадь». Но потом передумал — решил, что не стоит тратить драгоценное время на этот труд.

Оттуда, кстати, в 1974 году в день рождения Наталии Евгеньевны отправил ей смешное поздравление: «Что за чудо в самом деле — вы опять помолодели. Непритворно, неподдельно вам завидует предельно, извиваясь, словно уж, верный старый грозный муж» [21, 175]. 326

В Опочке потом много гуляли, разговаривали об искусстве и его проблемах. Вот заключение одного из диалогов (Наталия Евгеньевна спрашивает, Гаврилин отвечает):

«— Но ведь если искусство на кого-то воздействует, играет роль в общении людей, — значит, отвлекает от чего-то другого, может быть, плохого? Значит, воспитывает в хорошем духе?

— Но те же самые произведения искусства воздействуют по-разному на людей, в зависимости от того, какие идеи их объединяют. — И сразу без перехода: — Изъесть бы чего-нибудь. Приготовь мне на ужин бюрократизм. Я волком выем.

После прогулки в Рублёвку (гуляли 3 часа 10 минут):

— Вот это прогулка, вот и похудение» [21, 180].

«Два брата» — песня. Песня в её настоящем значении, — пишет Гаврилин Т. Виноградовой, — то есть по-русски — как развёрнутое драматическое повествование, то, что в России называется длинными песнями в отличие от «коротких». В теперешнем распространённом понимании ближе всего по жанру и по форме к тому, что в Европе называют «канцона», «шансон» и «баллада» [21, 239].

В 1975 году за музыкальное оформление спектакля «Три мешка сорной пшеницы» Гаврилину был вручен Диплом Всероссийского смотра к 30-летию Победы. Отметим попутно и другие театральные награды: Почетная грамота за музыку к спектаклю Театра им. Ленинского комсомола «Две зимы и три лета» (1975); Диплом лауреата первого Ленинградского смотра «Молодость, мастерство, современность» за плодотворную работу над песнями и музыкой к спектаклям драматических театров (1974).

«Моторика вовлечённости в быстрое равномерное движение, — пишет А. Тевосян по поводу «Земли», — как вовлечённость в толпу, и формульность, стирающая оттенки смыслов и интонации. Неизвестно как проникшие сюда и неведомо как уцелевшие слова «О, дай ей Бог» (в советском правописании — с прописной буквы!), однако — в отличие от того, как точно и тяжеломерно падают они в настороженную душу притихшего зала в «Смерти разбойника» («Боже, и зачем же тебе не простить меня»), — здесь они уносятся в скороговорке молодёжной «песни о встречном» [42, 298].

Письмо режиссёра пришло вместе с пьесой. «Уважаемый Валерий Александрович, я надеюсь, что пьеса Вам понравится. Наш театр и все театралы Вологды будут очень рады, если Вы примите участие в постановке этой пьесы. Это просто необходимо для успеха этого спектакля. С уважением, Л. Топчиев. 12 февраля 1976» [42, 401].

В 1985 году Гаврилин много и увлечённо читал Астафьева. 31 августа в своём дневнике Наталия Евгеньевна записала: «На прогулке горько сказал: «Дурак! Ведь «Пастух и пастушка» — это всего-навсего вариант «Военных писем»; обрадовался, что так легко сочинялось. Нельзя было брать одно произведение отдельно от всего остального — здесь далеко не весь Астафьев; он поднимает такие пласты, и так глубоко, и такие характеры, что неизвестно, когда я почувствую это всё музыкально. Пока нужно выпечатать все эпиграфы к его произведениям и найти целиком те стихи и произведения, откуда они взяты» [21, 343].

Дать теме колыбельной иное прочтение — находка балетмейстера и режиссёра, к которой автор музыки не был причастен. Но интересно, что Колыбельная — единственная из предложенных Белинским тем, которую композитор согласился включить в балет.

Как-то в одном из разговоров с Наталией Евгеньевной он с грустью отметил: «После смерти Арнольда Наумовича нет музыковедов, которые были бы равны ему по масштабу и так бы знали и понимали, что я делаю» [65].

С этим «Ишаком» была связана одна смешная и по-своему драматичная история, которую Хиль пересказал в своих воспоминаниях о Гаврилине: «Генсек Л. И. Брежнев летел в Грузию. Самолёт с большим гостем опаздывал из Москвы, и диктор объявил: «Пока самолёт ещё в воздухе, послушайте небольшой концерт из произведений советских композиторов». Сначала прозвучали две песни А. Пахмутовой, а потом песни В. Гаврилина — «Нам ли Севера бояться» и «Ишак и соловей».

Я даже похолодел после того, как ишак сказал соловью: «Не всем же быть на свете соловьями, ведь кто-то должен быть и ишаком!», а потом пошла импровизация, построенная на голосовых возможностях ишака — тупая, но с пафосом. Вдруг песня прерывается, и диктор объявляет: «Наши микрофоны включены в аэропорту Тбилиси». «Дорогие грузины», — произнёс Брежнев, и мне показалось на миг, что это было продолжение песни. Наутро позвонили из Москвы в Смольный и сказали: «Композитора, поэта, исполнителя и редактора снять на какое-то время с эфира». Но когда Брежнев ушёл в мир большинства, то нас простили и помиловали» [45, 183].

Например, песня «Про девочку Айнек и луну» на стихи О. Штейнберг, романс «Стоим над водой» на стихи Н. Хикмета, перевод с турецкого М. Павловой. — *Прим. авт.*

Романс на стихи Володина исполняли, в частности, М. Магдеева, И. Богачёва, Н. Герасимова, М. Поплавская и А. Белецкий, Г. Ефимова и Г. Екимов.

Как и в книге А. Т. Тевосяна, здесь курсивом выделены строки, добавленные Гаврилиным.

«Песня-баллада «Чёрный пёс» — отмечает Г. Г. Белов в 2008 году, — вероятно, ждала своей новой подтекстовки (об этом упоминает В. Максимов, называя её «Чёрный пёс моей тоски»), но она так и осталась в рукописи без текстовой строки под вокальной партией. Больше двух лет назад ушёл из жизни Виктор Максимов. Однако в ноты был вложен аккуратно переписанный композитором листок со стихами К. Сая (в переводе Гр. Горина). Готовя к изданию <X1X> том, мы взяли на себя ответственность положить эти стихи на мелодию в типичном для Гаврилина варианте их распева и тем самым дать читателям представление об одном из последних вокальных произведений композитора» [8, 11].

О том, что песенные мелодии Гаврилина широко известны, свидетельствует, в частности, такая дневниковая запись Наталии Евгеньевны (8 марта 1984 года): «Около универсама на Большой Охте стоит мальчишка у коляски, качает её и поёт: «Черё-черё-черёмуха» [21, 312].

С Евдокией Васильевной у Гаврилина сложились очень доверительные отношения. Более того, она оказала на него определённое влияние. «Эта восьмидесятилетняя женщина, — рассказывал композитор, — перевернула мне всю душу, мне, человеку с высшим образованием, — эта женщина без всякого образования. Она была настолько культурна, настолько интеллигентна, что оставалось только у неё учиться. И, побыв летние месяцы несколько лет подряд рядом с этим человеком, слушая её, я заметил, что у меня как-то появилось то, чего раньше не было, — я начал думать! <...> Она дала мне понять, что я не думаю. Она дала мне это понять, не говоря этого! Вот как она умела поговорить, как всё сказать и притом не обидеть — это поразительно!» [21, 193].

В итоге от первоначального сценария осталось совсем немного, что расстраивало Гаврилина. Но многим фильм очень понравился. Свиридов, например, был в восторге.

«Эта музыка очень сердечная, такая драматичная, героическая, лиричная, душевная, что хочется сказать, что Гаврилин стоит двумя ногами над тучами, как Бог. Он так отдаёт свою душу, своё сердце, что это передаётся нам. Мы любим родную мать и отца, как маленькое дитя. И Валерий Гаврилин очень проникся своими чувствами и переживаниями — ты нам мать и отец. Спасибо тебе, что ты такой» [Там же].

Н. Я. Бутовская или Ната, как называла её Наталия Евгеньевна, была ей не только троюродной сестрой, но и с детских лет любимой подругой. Одно время она работала в Вологде и потому очень хотела туда вернуться. Инженер-акустик по профессии, она вышла замуж за человека близкого ей по духу, очень эрудированного — Валерий Александрович называл его ходячей энциклопедией. Яков Бутовский был киноведом, работал на «Ленфильме» начальником центральной объединённой лаборатории. С Гаврилиным у них сразу сложились очень добрые отношения, был и ряд общих замыслов (в частности, Бутовский писал либретто к операм «Повесть о скрипаче Ванюше», «Ревизор»). Гаврилины и Бутовские дружили семьями. После ухода Гаврилина именно Бутовские в первую очередь поддержали Наталию Евгеньевну, окружили её вниманием и заботой. Яков Леонидович серьёзно помог вдове с доработкой незавершённой книги А. Тевосяна. Когда автор неожиданно умер, Бутовский и Г. Г. Белов взяли на себя существенную часть работы по книге. Кроме того, Бутовский стал редактором литературного наследия Гаврилина. Он же оказал Наталии Евгеньевне бесценную помощь в освоении компьютера, без которого ни одна публикация не состоялась бы.

Посёлок Николо-Бережки (Островский район Костромской области) находится близ усадьбы Щелыково, где жил и работал великий драматург А. Н. Островский.

К слову скажем, что случались обидные инциденты и в творческой практике близкого друга Гаврилина — Георгия Васильевича Свиридова. Например, 30 апреля 1983 года в филармонии проходил его авторский концерт, а в программках значилось: «Вокальный вечер Елены Образцовой». И только ниже мелкими буквами: «Партия фортепиано — Георгий Свиридов». Подобное отношение к Георгию Васильевичу очень задело Гаврилиных, сидевших в зале. Не проскользнуло мимо их внимания и «букетное обстоятельство»: Образцову буквально завалили цветами, а Свиридову преподнесли лишь один скромный букетик. И это в тот день, когда впервые в Ленинграде исполнялось великое сочинение — «Отчалившая Русь» на стихи Есенина, поэма, посвящённая памяти Арнольда Наумовича Сохора.

Кстати, Наталия Евгеньевна рассказала, что они пришли на концерт с цветами, но букет так и остался на креслах: Валерий Александрович постеснялся подарить его Мравинскому.

Там, кстати, Наталия Евгеньевна нашла место, где стоял дом её прадеда, Владимира (Вульфа) Штейнберга. «Здесь, в собственном доме, была его фотография, как писалось на оборотной стороне фотокарточки, — на углу Дворянской и Владимирской, близ банка. Банк стоит, угол есть, только это теперь угол улиц Свободы и Райниса, а дома нет — на его месте автобаза. Странное чувство: стою на том месте, где родились мой дед и моя мама, где они жили большой семьёй — в неё вошла и моя бабушка.

Прадед был хорошим фотографом — об этом свидетельствуют награды, которых он был удостоен: Большая золотая медаль Парижской фотовыставки 1906 года, Серебряная медаль 1906 года, медаль «За усердие» на Станиславской ленте и Высочайшая благодарность его императорского высочества великого князя Сергея Михайловича 1908 года» [21, 283–284].

По этому поводу Наталия Евгеньевна отправила Томашевской весёлое письмо: «10 октября в Вологде планируется авторский концерт Валерика с его участием и артистами Рижской филармонии. Так что если всё будет хорошо, то мы с вами увидимся — приедем из Ярославля, гастроли начинаются там. От Вологды требуется радушный приём, хороший фотограф во время концерта и толковая рецензия в газете. Вот и всё — шучу» [Там же]. Впоследствии Гаврилин нагружать Татьяну Дмитриевну строго-настрого запретил.

'«Позже (7 сентября 1982 года) в «Советской России» вышла ещё одна статья Гаврилина про Минина и его хор — «Таинство мудрой гармонии». В полной версии она была опубликована только в 2005 году в книге «Слушая сердцем...». Цит. изд. С. 150-153.

С этим несостоявшимся в итоге отъездом была целая история. Гаврилин долго решал — стоит ли всё-таки ехать. Билет был куплен, но Валерий Александрович рассудил, что если Минин не позвонит — то и ехать не нужно: репетиции не нужны. С другой стороны, была и иная мысль: если Минин не позвонит, это значит, что в Чехословакии, где он исполнял часть «Перезвонов», всё провалилось.

Минин не позвонил. Но причина была не в провале, а в усталости после гастролей и в нежелании беспокоить композитора (ему сообщили, что Гаврилин болен). А Валерий Александрович сдал билет. Потом пожалел, что всё-таки не едет. Минин и Селивёрстов стали думать, как переправить его на самолёте. Селивёрстов даже послал телеграмму главному администратору аэропорта. Гаврилин приехал в аэропорт, но что-то пошло не так — быть может, телеграмма не была доставлена... В итоге он никуда не улетел и совершенно больной и уставший вернулся в два часа ночи в свою ленинградскую квартиру.

Интересно, что в том же 1983 году композитор работал ещё над одним сочинением по Шукшину. В интервью для «Вологодского комсомольца» от 2 ноября он рассказал: «Планов всегда много. Хочется работать много и интересно. В память о Василии Шукшине пишу сочинение под общим названием «Детство» [19, 169]. Увы, и этот опус не был завершён и обнародован.

Зара Долуханова по этому поводу написала Гаврилину: «Дорогой Валерий Александрович! Приношу мою взволнованную благодарность за неповторимый концерт, который до конца моих дней будет связывать меня с Вашим божественным искусством. Вы отхватили ещё один большой кусок моего сердца! Спасибо за тепло, которое Вы дарите людям, — которое перепадает и мне» [21, 287].

Письма Гаврилина целиком приводятся в книге:
Гаврилина Н. Наша жизнь. Цит. изд. С. 323-324.

Позже, когда Гаврилину сообщили, он отправил Татьяне Дмитриевне очень тёплое письмо. В нём были и такие строки: «Мы не рядом с Вами, и от этого нам тяжело, но мы мысленно всё время с Вами, потому что после наших детей нет для нас дороже людей, чем Вы и незабвенный Николай Дмитриевич, людей, которые так чисты и прекрасны душой, что только поклоняться им можно, что мы и делаем. Низкий Вам поклон и Николаю Дмитриевичу, потому что в нашем сердце вы всегда рядом, и он для нас всегда живой, добрый, отзывчивый, заботливый и очень всё понимающий. Милая, дорогая Татьяна Дмитриевна, вот это ощущение, как бы всё воспринимал Николай Дмитриевич, Вас и должно поддерживать: он так Вас любил, что каждая Ваша слезинка, Ваше нездоровье для него — горе. Мужайтесь, набирайтесь сил, когда такие люди, как вы оба, на расстоянии всё равно друг друга чувствуют. <...> На 40-й день будем стараться приехать. Сможем — вместе, нет — Наташа. Ваши Валерий, Наташа, 3 марта» (Там же. 311]. На 40 дней Гаврилины оба приехали в Вологду.

Кстати, именно об *искренности* музыки Гаврилина говорил В. Васильев — артист балета и хореограф, очень тонко чувствующий гаврилинскую интонацию: «У Гаврилина всегда всё искренне, хотя я знаю людей, художников (не буду называть их фамилии) талантливых, но не искренних. У Валерия Александровича всё кажется очень просто, но это такая простота, которая проходит только через сердце» [21, 420].

Интересно, что в одной из своих заметок рядом с указанным текстом («И зачем бы тебе не простить меня...») Гаврилин помечает: «На финал «Вечерка» [20, 139]. Может быть, изначально композитор хотел включить *эти* строки во второй «Вечерок».

Кстати, записывая «Перезвоны» в 1995 году, Минин придумал в вокализе вместо распева на гласную «А» спеть несколько слов (с разрешения Гаврилина, конечно). За основу он взял текст известной песни «Чёрный ворон». Строки из казачьей народной песни прозвучали вполне органично. Но, к сожалению, компакт-диск вышел уже после смерти Гаврилина, в 2001 году.

Сюита для симфонического оркестра из кинофильма «Провинциальный бенефис» («Осенью», Марш-галоп, Сцена «У гроба сына», Вальс, «Птичка летала» («Воспоминание о романсе»), «Из Вологды в Керчь») ещё ждёт своего издания в Собрании сочинений. Впервые она была исполнена 30 сентября 2004 года Большим симфоническим оркестром им. П. И. Чайковского под управлением В. Федосеева.

В настоящее время вальсы Гаврилина довольно часто исполняются в концертах. А в 2014 году был выпущен диск с записью вальсов из «Анюты» и «Дома у дороги», фильма «Провинциальный бенефис» и оратории-действия «Скоморохи». Туда же были включены «Батюшковский вальс» и «Грустный вальс», написанный Гаврилиным в 1977 году. Все эти сочинения были исполнены (в разные годы) Эстрадным оркестром под управлением С. Горковенко.

В 1984 году Валерий Александрович к «Степану Разину» и «Трём мешкам...» добавил ещё два любимых спектакля — «После казни прошу...» и «С любимыми не расставайтесь» (см. об этом: Слушая сердцем... Цит. изд. С. 190). Но в 1997-м выделил всё-таки только пьесу Тендрякова: «Назову лишь один, который мне бесконечно дорог и который был поставлен в БДТ Георгием Александровичем Товстоноговым <...> «Три мешка сорной пшеницы». Увы, шёл он очень недолго: по цензурным соображениям его прихлопнули... Художник должен знать, что если он выступает против власти, его либо убьют, либо приглушат, либо вообще заглушат. Это правило земной жизни» [21, 250].

См. об этом: *Гаврилина Н.* Наша жизнь. Цит. изд. С. 247.

См. об этом: Слушая сердцем... Цит. изд. С. 253.

Гаврилин написал: «Творчество Рубцова я понял не сразу. Только года через два после его гибели. Я думаю, это оттого, что его духовный, душевный мир был гораздо богаче, ярче и сильнее, чем мой. С годами мой жизненный опыт привёл меня к Рубцову — и теперь в современной русской поэзии нет поэта более для меня дорогого, чем Рубцов. <...> Теперь я очень страдаю оттого, что не могу найти музыкального ключа к раскрытию тайн его поэзии в музыке. <...> Мечтаю написать истинно рубцовскую музыку — надежда на то, что однажды это у меня получится, помогает мне жить и трудиться и лучше, старательнее сочинять и всю остальную мою музыку» [19, 271].

Рубцова, кстати, очень любил и Г. В. Свиридов. В одной из своих Тетрадей сказал о нём: «Николай Рубцов — *тихий голос великого народа, потаённый, глубокий, скрытый*» [39, 161].

Ещё до этого, кстати, в 1984 году, в числе замыслов фигурировал телефильм «Сказы Б. Шергина». Эта задумка тоже не была реализована.

В 1984 году Белинский был удостоен за этот фильм Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых. Ранее, в 1982-м, фильм наградили в Праге премией Интервидения в категории музыкальных программ. В 1983-м фильм-балет был удостоен «Золотого приза» X Всесоюзного телефестиваля в Алма-Ате.

Гаврилин также был очень благодарен звукорежиссёру Эдуарду Ванунцу и в день его рождения, 2 февраля 1989 года, отправил ему смешную телеграмму: «Без вас я бы так *не* прозвучала. Низко кланяюсь, горячо поздравляю. Ещё сто лет расти без старости. Анюта Гаврилина» [21, 382].

По поводу биографии этой сюиты в середине мая 1984 года Наталия Евгеньевна отметила: «Были в Москве. Валерий <... > продал сюиту «Анюта» Министерству культуры РСФСР. «Вот все сейчас говорят «Рынок, рынок, невозможно жить так!» А я всегда жил в рынке. Продам сочинение — есть деньги, не купят — нет денег» [21, 321].

Изначально Валерий Александрович предполагал включить балладу «Атака» в «Военные письма», но позже отказался от этой идеи.

«Всё меняется с быстротой молнии, — написала Наталия Евгеньевна 25 мая 1984 года. — Васильев уже согласился танцевать «Тёркина». Не знаю, чем это всё вызвано: только вчера Белинский говорил, что «у них нет ничего общего» — ах, господа артисты! — а сегодня...» [21, 322]. А вызвано, конечно, было знакомством с изумительным вальсом.

Белинский так вспоминал этот эпизод: «Мы поехали на Каменный остров, где репетировал оркестр народных инструментов. Там находились единственные в Ленинграде звончатые гусли. Щипковые композитора не устраивали. <...> Гаврилин быстро просмотрел нотную партию какого-то сочинения, лежащего на гусях. «Всё ясно. Мы можем ехать», — сказал он мне. Через неделю я услышал, как звучат гусли в номере «Набат». Какой высокий профессионализм!» [42, 419-420].

Вообще же монументальная фреска «Дома у дороги», по словам самого автора, создавалась довольно легко. Как-то в разговоре с супругой Гаврилин упомянул, что Чайковский всегда советовался о балансе с Танеевым. О себе Валерий Александрович сказал, что создаёт баланс по чужим партитурам: «Больше всего помогают партитуры Шостаковича, реже — Чайковского. А иногда само получается, сам не знаю как. Так сочинилась партитура «Дом у дороги». Так вело. Сам управлялся. Как будто бы всё по науке, а я об этом даже не думал. А баланс получился точный» [21, 505].

Исследователь творчества Гаврилина Е. Шелухо справедливо указывает на близость этого наигрыша известной песне «Имел бы я златые горы» (см. об этом: Валерий Гаврилин и новый век: сб. науч. трудов по материалам Всероссийской научно-практической конференции / Ред. — сост. И. Г. Райскин, М. Г. Долгушина. Вологда, 2015. С. 119-133).

Изначально «Лето» из этого цикла исполнялось на народные слова, но во второй редакции, сделанной уже после выхода в свет балета, стал фигурировать текст Твардовского «Коси, коса».

В апреле 1986 года, правда, обозначилась новая проблема. Комната с четырьмя окнами стала сильно нагреваться от солнца, и рояльная дека начала трескаться. Опять началась нервоотрепка. В итоге на окна решено было поставить ставни, чему Гаврилин был очень рад. Но «радость длилась недолго, так как ставни постепенно стали деформироваться, — констатирует Наталия Евгеньевна, — плотно уже не закрывались, от палящего солнца в кабинете становилось душно. Но всё-таки это был хоть какой-то выход» [21, 355].

Из телеграмм: «Сердечно поздравляю вас присвоением почётного звания. Слово «народный артист» во всём объёме и глубине столь редко кому подходит и так точно выражает всю духовную сущность вашей музыки, личность. От души желаю вам здоровья и сил. Свиридов».

«Для меня вы давным-давно самый-самый что ни на есть Народный композитор. Композитор Божьей милостью! <...> Я очень люблю Вашу музыку! Безмерно ценю Ваш редкостный душевный талант, редкостное умение писать не только талантливо, не только ярко, самобытно и с блеском совершенства соотношения замысла и воплощения, но, что для меня лично особенно существенно, писать так душевно, с такой неподдельной искренностью, с такой смелой простотой и ясностью!» — писал Исаак Шварц [21, 339–340].

И позже, когда 14 марта 1994 года хоронили Лидию Ивановну, жену Белинского, и Александр Аркадьевич сказал, что больше ему жить незачем (40 лет вместе), Гаврилин после всех мероприятий вечером Наталию Евгеньевну попросил: «Ты только смотри, переживи меня» [Там же, 453].

Евгения Шелухо в этой связи отмечает уникальные особенности гаврилинского инструментального театра, для которого характерно «закрепление отдельного тембра за конкретным персонажем. Так, например, образ Миши — провинциального простачка — сопровождается звучанием народных инструментов — балалайки, баяна, мандолины. Среди тембров Белотеловой, которой присущ европейский флёр — гавайская и классическая гитара и фортепиано. Несочетаемый дуэт саксофонов с тромбонами — у Свахи. Некоторые тембры обозначаются сразу в эскизах: например, балалайка в одной из тем Бальзамина» [44, 68–69].

Кстати, именно она, будучи музыкальным редактором телевидения, уговорила Гаврилина сняться в фильме о Мусоргском (июнь 1989 года).

Когда Настя подросла, то пошла в музыкальную школу и могла бы стать прекрасной пианисткой, но выбрала серьёзное изучение иностранных языков. Искусство, конечно, не бросила, продолжала учиться в музыкальной школе для взрослых. «Будучи студенткой университета, она на вечере, посвящённом памяти деда, играла его произведения, причём переложённые ею с партитур, — вспоминала Наталия Евгеньевна. — А Шестой гаврилинский фестиваль в 2009 году открывала Настя, исполняя «Адажио» из «Анюты» и «Стонет сизый голубочек» из «Женитьбы Бальзамина» [21, 377].

Н. Е. Гаврилина описала такой трогательный эпизод (4 сентября 1994 года): «Валерий, позанимавшись, выходит из кабинета и спрашивает меня:

— Когда у Насти кончатся занятия в школе?

— Ты что, хочешь, чтобы я за ней пошла? Ведь родители решили, что теперь она может из школы возвращаться домой сама.

Настя уже была в 4-м классе.

— Нет. Мы с тобой пойдём и будем смотреть, как она будет идти.

И вот мы <...> заходим в подворотню и, как притаившиеся сыщики, ждём появления «объекта». Настя выходит из школы, а мы по другой стороне улицы следуем за ней. Убедившись, что она переходит улицы по всем правилам, мы проследовали за ней до улицы Рылеева и со спокойной душой отправились домой» [Там же, 461].

Автограф Зары Александровны гласил: «Дорогим Н. Е. и В. А. от самодеятельного художника. (Извините)». На картине был изображён закат солнца на море. В те годы Зара Долуханова увлекалась живописью, и когда Наталия Евгеньевна приехала к ней в гости, обнаружила множество интересных работ, написанных на алюминиевых пластинках с золотистой поверхностью.

Статья была опубликована в Московском журнале.
1993. № 11. С. 33–35.

«В газету заворачивали древесный уголь и укладывали его в пианино, покрывали пианино сначала ватным одеялом, а потом чехлом из полиэтилена» [21, 414], — вспоминала Гаврилина. Композитор завещал отдать этот инструмент музыкальной школе в Соснове, но Наталия Евгеньевна отдала певице Галине Ефимовой, поскольку к сосновской школе Гаврилин никогда отношения не имел. Ефимова же потом передарила детской школе искусств Приморского района, носящей имя Гаврилина.

Цитата здесь и в «Перезвонах» была Гаврилиным несколько изменена. Подлинный вариант: «И зачем бы не простить мне греха и не снять с меня беззакония моего? Ибо, вот, я лягу в прахе; завтра поищешь меня, и меня нет» [52].

16 июня 1993 года Герасимова пела этот цикл в Москве в Малом зале консерватории ещё лучше, по её словам, чем во все предшествующие разы. Гаврилины приехать не смогли, а вдова Селиверстова рассказала о концерте очень образно: «В наше жуткое время в этом навозе расцвёл цветок» [Там же, 439] -

Как раз в тот день он подарил Гаврилину свою рукопись «Песнопений и молитв» с автографом: «Дорогому Валерию Александровичу Гаврилину, любимому композитору и человеку на память добрую. Г. Свиридов. С. -Петербург 23/IV 1993 г.».

Когда жуткие новости и мрачные думы надоедали — переключал и смотрел детективы. На вопрос жены, почему он их смотрит, отвечал: «Я потому и люблю эти картины, что я их не запоминаю. Да ещё потому, что там много порядочных людей и побеждает правда» [Там же, 369].

Названия свиридовских Тетрадей приводятся по изданию: *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М., 2017.

Кое-что из записей 1990–1998 годов, вошедших в книгу «О музыке и не только...»: «Проституция культурой»; «Свинья не может смотреть на небо»; «Доходы от артиста — то же, что риза для иконы. Они не должны составлять единого целого. Икона без ризы не теряет своей святости. Сейчас в искусстве перерастание ризы, оклада в икону» [20; 299, 365, 369]. Подобных изречений в заметках Гаврилина тех лет очень много.

В тяжёлом положении тогда находились многие.

Из разговора с Г. Беловым, написавшим инструментальную пьесу «Концертино»: «И сколько же тебе заплатили? — 20 тысяч. — И сколько же ты писал? — Месяц. — 20 тысяч — это килограмм твёрдокопчёной колбасы. Вот цена сочинения!»

На трудное материальное положение часто жаловался Свиридов. «Что же говорить нам, если он получает пожизненную пенсию по указу президента, а у нас и этого нет», — сказал по этому поводу Гаврилин Наталии Евгеньевне [21, 454–455].

Жизнь его была трудной: старший сын погиб в автокатастрофе, вторая жена умерла от рака, сам Дьячков тоже был тяжело болен, переживал постоянные неурядицы с работой...

В день смерти Гаврилин вспомнил его стихи — «Балладу о том, что такое человек» — и прочёл несколько строк:

Он мечтает зимой о лете,
Летом снятся ему снега,
И он так же стремится к смерти,
Как и жизнь ему дорога.
Будет в старости он молодиться,
Будет в молодости он стариком,
И на смертном одре напиться
Он захочет грудным молоком.
Будет он изнывать от желания,
Будет рад, что его победил.
И умрёт от тоски понимания,
Что желания не воплотил.
И в тяжёлый момент кончины
Он постигнет жизни причины.
И никогда вы его не сломаете
Ни штыком, ни прописью истин,
Потому что вы его уважаете,
Потому что он вам ненавистен [21, 469].

На первом сборнике фортепианных пьес написал: «Дорогому неоценимому другу Ольге Яковлевне, умеющему прощать мою мрачность, — пьесы почти все весёлые. Грустные не в счёт. Родственник Гаврюша (он же автор). 19. IX. 68 г.» [21, 488].

В 1963 году, когда в день своего рождения Ольга Яковлевна лежала в больнице, Гаврилин ей написал: «Я не поздравляю Вас и не радуюсь сам, что сегодня Вы стали на год старше, но тем не менее от всего сердца желаю, чтобы отныне все препятствия, какие только повстречаются Вам на пути к цели, отступили бы, потрясённые красотой Вашей прооперированной ноги. Любящий Вас зять 1-й. 27. VII. 63» [21, 487].

И, вспоминая о былых свершениях Георгия Васильевича: «В Свиридове сочетается высокое служение искусству и суетность. Это же было и у Чайковского. А я так не могу. Я по сути своей крестьянин, а когда я об этом говорю Свиридову, ему это не нравится, он с этим не соглашается» [Там же, 489].

3 ноября и передача по этому поводу была: в ней принимал участие ученик Вадима Николаевича — Г. Г. Белов.

Во время одного такого похода сорвал с китайской розы три листочка и вырастил потом дома розовый куст. Он всю жизнь относился к цветам очень трепетно — и собирал их, и фотографировал во время долгих дачных прогулок. Были у него и комнатные цветы в кабинете, с которыми разговаривал, регулярно поливал. «А когда мы переехали на Галерную улицу, — рассказывает Наталия Евгеньевна, — то среди кухонного барахла, оставленного прежними хозяевами, стоял цветочный горшок с землёй: ничего в нём нет — хотела его выбросить. Валерий подошёл, что-то долго разглядывал и говорит: «А ты поливай, поливай его каждый день». Честно поливала, и через некоторое время появился росток, а потом расцвела шикарная бегония» [21, 530].

В тот же день Гаврилин дал Хворостовскому ноты «Второй немецкой тетради», но Дмитрий Александрович так и не взялся за это сочинение.

Все рукописи находятся в РОПД.