

К.ТАРНОВСКИЙ

**КОМПОЗИТОР
НИКИТА
БОГОСЛОВСКИЙ**





К.ТАРНОВСКИЙ

КОМПОЗИТОР НИКИТА БОГОСЛОВСКИЙ



ЭТАПЫ
ТВОРЧЕСКОЙ
ЖИЗНИ

МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
• СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР •
1984

Рецензент
кандидат искусствоведения
В. И. ЗАК

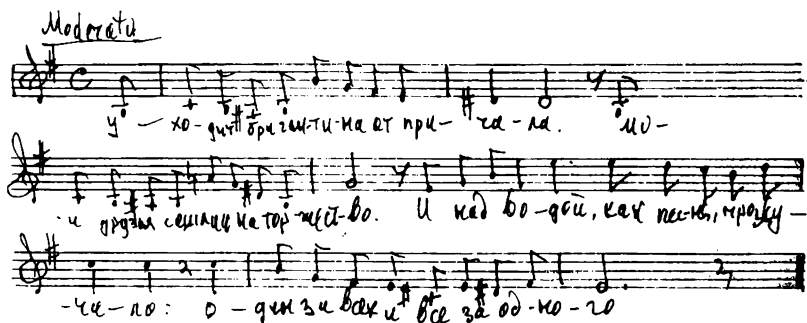
Тарновский К.
Т 19 **Композитор Никита Богословский: Этапы творческой жизни. — М.: Сов. композитор, 1984. — 96 с., илл.**

Книга о Н. В. Богословском — авторе многочисленных сочинений в различных жанрах. Более 50 лет назад начал свой творческий путь Н. В. Богословский. Им создана музыка к драматическим спектаклям, кинофильмам, написаны оперетты, симфонии. Но особую известность получило его песенное творчество. Песни «Темная ночь», «Любимый город» и многие другие завоевали широкую популярность. Доходчивость, мелодичность, умение сложное сказать простым, понятным для широкой слушательской аудитории языком отличает музыку этого яркого художника.

78С2

Т 4905000000—288
082(02)—84 КБ—19—68—84

К читателю



«Люблю работать!» — так ответил Н. В. Богословский на вопрос о его пристрастиях. И в своих интервью он не устал повторять, что «отдыхать — скучно», что его «формула отдыха — переключение с одного вида работы на другой», что работать нужно «сразу над несколькими вещами» — «так никогда не устанешь»¹ и т. д. Это же качество — увлеченность работой — больше всего ценит Богословский и у других деятелей искусства, вообще у людей труда. Рассказывая советским слушателям о Мишеле Легране, популярном французском композиторе, Богословский специально подчеркнул, что Легран «не привык жить без дела. Он деловой человек, он труженик. А обилие дел заставляет быть и «плановиком» и «экономистом». Время его часто расписано года на два вперед»².

И еще один девиз непременно напомним Н. В. Богословский при встречах со слушателями и журналистами: композитор должен уметь и любить сочинять всё, стремиться писать в нескольких жанрах — лишь в этом случае талант его может раскрыться в полной мере. Можно, разумеется, отдавать предпочтение песне или симфонической

¹ Немировская О. Никита Богословский: 95 песен для кино. — Труд, 1970, 18 окт.

² Телевидение и радиовещание, 1974, № 2, с. 42.

музыке, но стремление к разнообразию Н. В. Богословский возводит в своего рода закон развития мастерства и таланта¹.

Мы скоро убедимся: оба девиза — результат осмысления композитором собственного опыта, собственного пути в искусстве. Пока что скажем о некоторых итогах творческой деятельности Никиты Богословского. Создана музыка к пятидесяти спектаклям, шестидесяти художественным и пятидесяти мультипликационным фильмам, написано восемнадцать оперетт, семь симфоний, около четырехсот песен — точную цифру композитор назвать затрудняется. А сверх того — четыре книжки юморесок², роман-гипербола «Интересное кино»³, многочисленные статьи в газетах и журналах.

Таковы некоторые итоги более чем полувековой творческой деятельности Никиты Владимировича. Его заслуги высоко оценены Советским правительством. В 1968 году ему было присвоено почетное звание заслуженный деятель искусств РСФСР, в 1973 году он стал народным артистом Российской Федерации, а 31 мая 1983 года Указом Президиума Верховного Совета СССР за большие заслуги в развитии советского музыкального искусства Никите Владимировичу Богословскому присвоено почетное звание народного артиста СССР.

Между тем литература о композиторе представлена, главным образом, краткими рецензиями и заметками, написанными в связи с премьерами спектаклей, фильмов, некоторых сочинений крупных форм. Попытки рассмотреть его творчество в целом и в развитии до сих пор не предпринимались. Задача этой небольшой книжки — хотя бы отчасти восполнить образовавшийся пробел.

В ней пойдет речь, во-первых, только о композиторе Богословском, хотя настало время и для обобщающей характеристики его литературного творчества⁴. Во-вторых, о музыке я буду говорить как историк, а не музыковед и, со-

¹ См.: Богословский Н. Песня на эстраде: Заметки композитора. — Известия, 1962, 23 янв.

² «Божества и убожества» (М., 1964), «Музей муз» (М., 1968), «Тысяча мелочей» (М., 1973), «Очевидное, но вероятное» (М., 1981).

³ Сибирские огни, 1980, №№ 10, 11.

⁴ Виктор Ардов («Второе дарование»), например, утверждает, что «юморески Богословского у меня — профессионального сатирика — вызывают удивление и, признаюсь, иной раз зависть. Мне не известен сегодня другой человек, который в такой мере был бы способен к игре слов, к созданию каламбуров, острот, пародий». — Комс. правда, 1974, 1 марта.

ответственно, историко-культурные, а не чисто музыковедческие проблемы будут находиться в центре изложения. И, наконец, я собираюсь рассказать о Н. В. Богословском как представителе того поколения, к которому принадлежит он сам — поколения советских людей, молодость которых пришлась на годы Великой Отечественной войны. Как и Никита Богословский, каждый из нас может сказать: «До сих пор я делю свою жизнь на три этапа: до войны, война, после войны... И хотя жизнь «после войны» самая длинная, она мне кажется такой короткой, пусть и было в ней много хорошего и значительного. А вот «до войны» и особенно «война» — всего четыре года — это огромные периоды жизни, насыщенные событиями, самые важные, главные...»¹

Фронтное поколение имеет свои особые права на Никиту Богословского. Оно составляло аудиторию, к которой прежде всего обращался и с которой непосредственно общался композитор. Но, получая от него импульсы для работы, композитор сам влиял на своих современников. У фронтовиков поэтому есть не только права, но и обязанности. Они должны со своих позиций, в свете своей жизни посмотреть на творчество Никиты Богословского, рассказать, как они воспринимали его произведения.

Так поставленная задача определяет построение книжки. Творчество композитора будет характеризоваться не по жанрам, а по основным этапам его жизни.

Сегодня фронтовикам уже за шестьдесят. Люди более молодые имеют свои критерии оценки художественных ценностей. Есть, однако, не только смена, но и преемственность, не только отличное, но и общее. Они неразделимы.

¹ Богословский Н. Ну что сказать, мой старый друг... — Сов. культура, 1973, 2 окт.

Глава первая

ДО ВОЙНЫ

Начало

Богословский вырос в музыкальной семье. Его бабушка по матери Надежда Николаевна Поземковская была хорошей пианисткой. Одно из самых ярких впечатлений ее жизни — премьера «Пиковой дамы» в Мариинском театре. По семейному преданию на это первое представление оперы Надежду Николаевну пригласил сам П. И. Чайковский и усадил рядом с собой...

В декабре 1890 года, когда состоялась премьера «Пиковой дамы», Надежде Николаевне шел двадцать первый год. Поземковские дружили с Направниками, Фигнерами.

Прекрасное музыкальное образование получили и дети Надежды Николаевны. Ее дочь Елена Михайловна прошла курс Петербургской консерватории у профессора А. Н. Есиповой, создавшей крупнейшую русскую пианистическую школу. Сын Георгий Михайлович стал солистом Мариинской оперы. Лучшие его партии — Садко из одноименной оперы Римского-Корсакова, Князь из «Русалки» Даргомыжского. Сохранилась граммофонная запись дуэта Мельника и Князя из последнего акта «Русалки». Исполнители — Поземковский и Шаляпин¹.

22 мая 1913 года у Елены Михайловны родился сын Никита. С отцом его, Владимиром Львовичем Богословским, Елена Михайловна вскоре разошлась. В 1917 году она вышла замуж за Георгия Васильевича Крупенского, офицера флота, широко образованного человека.

Великая Октябрьская социалистическая революция изменила судьбы мира, изменила людские судьбы. Ближай-

¹ Эта запись включена в комплект из восьми пластинок «Искусство Ф. И. Шаляпина» фирмы «Мелодия» (ЗЗД—01 8113).

шие родственники отчима Никиты навсегда покинули Россию. Георгий Васильевич остался на Родине. Много лет спустя Н. В. Богословский скажет: «Увлечения могут меняться, могут меняться вкусы, нельзя только менять своих убеждений»¹. Этому учили Никиту Богословского с ранних лет. Учили примером, жизненным укладом, верой в лучшее.

В доме много музицировали. Георгий Васильевич играл на скрипке. Елена Михайловна аккомпанировала. Музыкой жили. Музыкантом предстояло стать и маленькому Никите. Так решила бабушка Надежда Николаевна и усадила за рояль внука, когда ему было около трех лет.

Н. В. Богословский: «Почти единодушное отвращение, с которым дети этого возраста относятся к пианистическим занятиям — общеизвестно. Я не составлял исключения. Четыре года моего музыкального образования были сопряжены с серией грандиозных скандалов, слезами, суровыми наказаниями. Наконец, когда мне минуло семь лет и я пошел в школу, домашние, окончательно махнув рукой на попытки приобщить меня к тайнам музыкального искусства, освободили меня от музыки»².

Но музыка продолжала наполнять дом, и пришло время, когда мальчик сам подошел к роялю и попробовал подобрать то, что играла его мать.

Н. В. Богословский: «...я почувствовал вдруг непреодолимое желание часами брэнчать на рояле, издавая совершенно нелепые и дикие звуки. Начались скандалы обратного порядка — от рояля меня оттаскивали. Но проявленное мной упорство, очевидно, подействовало, тем более что я перешел полностью на сочинение собственной музыки»³.

Счастливый случай сохранил одно из сочинений маленького упряма. Никита был приглашен на день рождения к своей однолетке Дите, с которой познакомился в театре. Отправился он к ней с подарком — вальсом собственного сочинения. Вальс так и назывался «Дита». Гостей встречал отец Диты — Л. О. Утесов. В гостеприимный дом пришли не только мальчики и девочки, но и взрослые. Были среди них выдающийся пианист Владимир Горовиц, артист Владимир Хенкин, писатель Исаак Бабель. Но поразила Никиту хозяйин дома — «дядя Лёдя».

¹ С песней по жизни: Интервью. — Ленинская смена (Горький), 1971, 3 февр.

² Богословский Н. Личное знакомство с классиком. — Сов. Союз, 1977, № 1, с. 48.

³ Там же.

Н. В. Богословский: «В большой столовой появилась сотня Леонидов Утесовых. Один играл на скрипке, другой — на рояле. Третий рассказывал веселый анекдот, четвертый показывал фокусы зачарованным малышам. Такие же Утесовы и, казалось, все одновременно, играли на саксофоне (тогда это было еще чудо!), стояли на руках, радушно угощали детей и взрослых. Для меня в комнате был только Утесов, один во многих лицах, начисто перешеголявший своими бесчисленными перевоплощениями даже самого господа бога (подумаешь, в трех лицах!)»¹.

Так в жизнь Н. В. Богословского вошел Л. О. Утесов. Дочь его, Эдит, сохранила подаренный ей вальс. Более пятидесяти лет спустя автор еще раз играл его на вечере в честь 85-летия Утесова и рассказал юбиляру, как впервые увидел его и полюбил на всю жизнь.

Вместе с другими сочинениями 13-летнего Никиты вальс «Дита» был показан С. В. Панченко, композитору и педагогу, ученику А. К. Лядова. Панченко заинтересовался мальчиком. Начались занятия. Они пошли успешно. Уже через год Семен Викторович решил представить директору Ленинградской консерватории А. К. Глазунову двух лучших своих учеников. Одним из них был Никита Богословский.

Путь к мастерству

Александр Константинович Глазунов приветливо встал из-за стола, когда в его кабинет вошли два мальчика. Никита нес с собой тщательно переписанный первый акт сочиненной им оперы «Мечта мира» (по одноименному фантастическому роману Райдера Хаггарда о втором путешествии Одиссея). Автор гордился своим сочинением: «Марш сидонцев» из этой оперы одобрили Д. Д. Шостакович и И. И. Соллертинский.

Н. В. Богословский: «Время уже стерло в памяти детали обстановки глазуновского кабинета. Помню только большой письменный стол направо от входа, заваленный кипой рукописей и нотных изданий. В глубине комнаты, напротив дверей, стоял концертный рояль, а все стены были завешаны фотографиями с дарственными надписями».

Александр Константинович не спешил и сначала долго

¹ Богословский Н. Радость несущий. — Сов. эстрада и цирк, 1965, № 4, с. 13.

расспрашивал «юных коллег», как он сразу же стал называть своих собеседников, об их музыкальных вкусах, привязанностях и стремлениях. Потом Глазунов перелистал страницы клавира увертюры оперы и, оставив его на столе, сел к роялю.

Н. В. Богословский: «Абсолютного слуха у меня тогда не было (думаю, что он не всегда бывает очевидным — наверное, его можно со временем выявить и развить). Поэтому задачи с угадыванием тональностей, отдельных нот и аккордов не показали меня с лучшей стороны. С музыкальной памятью и ритмом дело было лучше... Со знанием музыкальной литературы пошло опять хуже: более половины наигранных Глазуновым музыкальных тем, как я думаю, хорошо известных всем профессиональным музыкантам, я не знал — сказывались пробелы в систематическом образовании.

— А это что такое? — спросил Глазунов. И тут произошло чудо. Александр Константинович сыграл с начала до конца всю мою увертюру, которую, как мне казалось, он всего лишь мельком просмотрел за столом час назад. Сыграл не останавливаясь, без единой ошибки, в точном темпе и со всеми нюансами!

Я, совершенно не поняв, что произошло, повел себя крайне глупо. Почему-то заглянул в рояль, потом под него, очевидно решив, что ноты были где-то запрятаны, и Глазунов потихоньку в них подсматривал. Но нет, мой клавиш продолжал лежать в отдалении на столе.

Ошарашенный, я сидел молча, а Александр Константинович, заговорщицки мне подмигнул и уронил на жилет сигарный пепел...»¹.

Возбужденные и переполненные впечатлениями ушли «юные коллеги» из консерватории. На следующий день Никита узнал, что ему разрешено приходить домой к Глазунову раз в неделю, по воскресеньям, показывать свои сочинения, но с условием, чтобы занятия с Панченко по теоретическим предметам продолжались.

Так в жизнь Н. В. Богословского вошел А. К. Глазунов, «живой классик», как называли его в то время студенты Ленинградской консерватории.

Жил Глазунов на Казанской улице. Теперь эта улица Плеханова. На доме № 8/10 — мемориальная доска с надписью: «В этом доме в 1865 году родился и жил по 1928 год выдающийся композитор и музыкальный деятель Александр Константинович Глазунов».

¹ Сов. Союз, 1977, № 1, с. 48.

Стремительно вбегал на второй этаж 15-летний Никита, звонил и проходил в кабинет Александра Константиновича. Глазунов брал принесенные Никитой ноты, освещаясь о мнении Семена Викторовича и, как правило, соглашался с ним. Если же Панченко не смотрел пьесу, следовали ее подробный разбор, замечания, советы. Иногда композитор улыбался одними глазами (понравилось), иногда брал карандаш, чтобы подчеркнуть несколько тактов — приходилось поправлять. А затем наступал момент, которого больше всего ждал Никита. Учитель и ученик шли к роялю, садились рядом и в четыре руки играли сочинения Глазунова. Останавливались — Глазунов обращал внимание на аккорд, смену ритма, мелодический ход, — и дальше играли, чтобы опять остановиться, вернуться назад, вспомнить, кто и когда применял подобный прием. Рассказывал Глазунов и о замечательных композиторах «Могучей кучки», об оперных и балетных спектаклях, об исполнителях. Так, соединяя вместе сразу несколько музыкальных дисциплин, вел занятия-беседы Глазунов. И вскоре он посоветовал Никите поступить на композиторское отделение ленинградского Центрального музыкального техникума — в консерваторию принимали с семнадцати лет.

Осенью того же года, захватив несколько своих сочинений, Никита Богословский отправился на экзамены. Среди экзаменующихся в тот день был и В. П. Соловьев-Седой. Впоследствии он вспоминал: «За столом экзаменационной комиссии сидели педагоги, в том числе П. Б. Рязанов, Г. Н. Попов, А. С. Животов, а также представитель от профкома, студент второго курса А. Н. Должанский. Взглянув на своих «конкурентов», я растерялся. Каждый из поступающих принес ноты собственных сочинений, а Никита Богословский даже целую кипу: симфонию, квартеты и еще что-то»¹.

На экзаменах Никита Богословский получил самые высокие оценки. Был принят и Василий Соловьев-Седой. Так класс Петра Борисовича Рязанова пополнился несколькими будущими композиторами — Василием Соловьевым-Седым, Никитой Богословским, Иосифом Пустыльником, а также ставшим впоследствии музыковедом Сергеем Богоявленским. Позднее к ним присоединились Иван Дзержинский, переехавший из Москвы, и Георгий Фарди.

¹ Соловьев-Седой В. П. Разговор с молодыми. — Сов. музыка, 1959, № 6.

Два года учебы в ленинградском Центральном музыкальном техникуме (1928—1929) и пять лет занятий в консерватории (1930—1934) слились вместе, составив единую яркую полосу, — и потому, что занятия в техникуме и консерватории вели одни и те же преподаватели, и потому, что при переходе из техникума в консерваторию сохранился, в основном, состав класса, сформированного осенью 1928 года, и потому, наконец, что незабываемым оказался сам дух всего этого времени. Определялся он всепоглощающим творческим трудом и атмосферой безудержного веселья. То был не просто стиль поведения. Шутки, розыгрыши, пародии не мешали, а помогали делу, будучи прекрасным средством переключения внимания и разрядки после занятий музыкально-теоретическими дисциплинами и сочинением. Учили в консерватории многому и спрашивали строго. Было трудно. Чтобы помочь семье, Богословский поступил на работу, оставшись в консерватории на правах вольнослушателя. И все же композитор и сейчас с огромной благодарностью и уважением говорит о своих наставниках и педагогах — П. Б. Рязанове, В. В. Щербачеве и М. О. Штейнберге, руководивших занятиями по композиции, М. М. Чернове — у которого Никита Богословский занимался инструментовкой, Х. С. Кушнарева, преподававшим полифонию. Огромное значение придавалось курсам теории и истории музыки. Помимо игры на рояле, будущих композиторов обучали искусству дирижирования, давали навыки игры на струнных инструментах симфонического оркестра. И на всех занятиях незримо присутствовал А. К. Глазунов. Преподавали его ученики, разбирались его сочинения. Преподаватели и студенты следили за успехами концертной деятельности своего директора за рубежом, ждали его скорейшего возвращения в консерваторию. Товарищи Богословского по курсу с Глазуновым не встречались, и Никита часто восторженно рассказывал о своих занятиях с Александром Константиновичем.

Н. В. Богословский: «Мои беспрестанные рассказы о Глазунове, о моих с ним занятиях и беседах были настолько несдержанно-восторженными и, по всей вероятности, не очень скромными, что студент-музыковед Натан Поляк, обладавший едким юмором, украдкой снял с меня любительское фото, ловко его смонтировал (подозреваю, что не без участия общего нашего друга и однокашника Василия Соловьева-Седого), и через несколько дней студенты надрывались от смеха, глядя на фотомонтаж в стенгазете, — на садовой скамейке, сплетаясь в дружеском объ-

ятии, застыли я и Александр Константинович. А под фото красовалась ехидная и крайне для меня обидная подпись: „Я и Саша Глазунов”...»¹

В июне 1928 года Глазунов выехал за границу, чтобы выступить в концертах и поправить пошатнувшееся здоровье.

А из-за границы от Глазунова шли невеселые письма. Болезнь его прогрессировала. Это тяжелое настроение отразилось в одном из последних произведений композитора — концерте для альтового саксофона и струнного оркестра. 21 мая 1936 года Александр Константинович скончался.

В хмурый октябрьский день 1972 года Никита Владимирович Богословский находился среди небольшой группы советских и французских музыкантов на кладбище Нейи под Парижем. Проходила торжественная церемония переноса праха А. К. Глазунова на Родину.

Н. В. Богословский: «Посол СССР во Франции заключил церемонию несколькими проникновенными словами, и тяжелый дубовый гроб медленно поплыл на плечах собравшихся к большому черному автомобилю-катафалку, чтобы совершить потом далекий путь на самолете... Прах великого русского композитора нашел свое последнее и вечное пристанище в родном Ленинграде...»².

Эта церемония состоялась почти через сорок пять лет после отъезда Глазунова за границу...

В конце двадцатых — начале тридцатых годов Н. В. Богословский много и охотно сочинял. Именно в это время научился он работать быстро и четко, выполнять несколько дел одновременно, дорожить временем.

Продолжение занятий — театры и концертные залы Ленинграда. Богословский посещал репетиции выдающихся дирижеров Отто Клемперера, Ганса Кнаппертсбуша, Фрица Штидри, Германа Абендрота, Вацлава Талиха, Эрнеста Ансерме, присутствовал при исполнении новых произведений старших своих товарищей и коллег — М. Ф. Гнесина, Ю. А. Шапорина, В. В. Щербачева, В. В. Дешевова. Событием стали премьеры трех первых симфоний Д. Д. Шостаковича, его оперы «Нос», балетов «Болт» и «Золотой век».

Очень интересными были грандиозные массовые спектакли на революционно-исторические темы, посвященные 9 января 1905 года, взятию Зимнего дворца, эпизодам гражданской войны. Они разыгрывались на стрелке Ва-

¹ Из архива композитора.

² Богословский Н. Мои первые наставники. — Ленинская правда (Георгиевск), 1975, 1 февр.

сильевского острова, на Дворцовой площади, на примыкающих к ним улицах и проспектах, водных магистралях города Ленина. Над спектаклями-действиями работали виднейшие режиссеры (один из первых спектаклей «К мировой Коммуне» поставил К. А. Марджанов) и художники страны: они всегда сопровождались музыкой — выступлениями духовых оркестров и хоровых коллективов. Несколько позже возникли олимпиады художественной самодеятельности, завершавшиеся выступлением стотысячного хора. Душой и организатором олимпиад был хормейстер И. В. Немцов. В олимпиаде 1927 года Никита Богословский участвовал не только как зритель, но и как непосредственный участник. В оркестре народных инструментов он играл на балалайке.

Годы, когда Никита Богословский учился в техникуме и консерватории, были периодом утверждения революционной тематики в творчестве первого поколения советских композиторов, поиска новых музыкально-выразительных средств и приемов.

Н. В. Богословский: «В годы учебы в Ленинградской консерватории я писал музыку сложнейших форм — там искал свое слово...»¹

Все, написанное до поступления в консерваторию, композитор сжег. Некоторые же из работ первой половины тридцатых годов сохранились. Среди них — поэма для голоса и симфонического оркестра «Казнь декабристов» на слова Б. Лихарева (она прозвучала в 1932 году), оставшаяся неоконченной опера «Ревизор» по одноименной комедии Гоголя², четыре романса на слова Пушкина и две оперетты. Опера «Ревизор» писалась под непосредственным воздействием музыки Д. Д. Шостаковича, а романсы на стихи Пушкина продолжают русскую классическую традицию. Один из них — «Два ворона» — в исполнении А. П. Огнивцева был записан фирмой «Мелодия» на пластинку³. Оперетта «Ночь перед рождеством» по Гоголю (либретто Владимира Масса и Николая Эрдмана) написана в 1929 году по предложению ленинградского Театра музыкальной комедии. (Премьера ее ознаменовалась курьезом: автора остановили при входе в театр, сказав, что детей пускают только на утренние спектакли.) Сценическая жизнь оперетты оказалась недолгой. Высказанная впослед-

¹ Песни Никиты Богословского. — Говорит и показывает Москва, 1977, № 20, с. 6.

² Партитура первого акта «Ревизора» хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства.

³ Диск Д 25993—4.

ствии авторская оценка бескомпромиссна и сурова: «Работа эта, — написал Н. В. Богословский в 1976 году, — была крайне несовершенна, но весь театр мне дружно помогал»¹.

Театр, по-видимому, был другого мнения о работе молодого автора и четыре года спустя заказал ему детскую музыкальную комедию «Остров пяти крокодилов» на либретто Евгения Шварца. Комедия надолго вошла в репертуар театра. Однако и в данном случае композитор сдержан в оценке. Он отмечает лишь, что по сравнению с первой опереттой, вторая «была уже куда профессиональней»².

Н. В. Богословский еще «искал свое слово».

Свое слово

Н. В. Богословскому шел двадцать первый год, когда он завершил музыкальное образование.

В каком направлении идти дальше? Сам композитор, по-видимому, не думал оставлять пределы обрисовавшегося к тому времени круга своих тем и интересов. Во всяком случае, в 1935 году он принял заказ Театра музыкальной комедии на третью оперетту «Как ее зовут?» (либретто Николая Адуева), а в следующем году написал четвертую — «Золотая рыбка» (либретто Бориса Тимофеева). Ждала своего завершения опера «Ревизор». Была задумана опера «Соль» по одноименному рассказу И. Бабея (либретто и стихи Б. Корнилова). В 1937 году Богословский решил принять участие в объявленном тогда конкурсе на лучшую песню о пограничниках.

Н. В. Богословский: «Стихи я попросил написать моего друга, ленинградского писателя Матвея Тевелева. Для него обращение к песне тоже было делом новым — не то, что песен, но и стихов он, будучи прозаиком, никогда писать не пробовал. Однако через несколько дней, весьма стесняясь своей «пробы пера», он принес мне «Письмо в Москву». Совершенно не зная интонационной сферы набравших тогда силу советских массовых песен, я долго их играл и

¹ Богословский Н. Музыка и театр. — Ленинская правда (Георгиевск), 1976, 17 февр.

² Там же.

изучал и, наконец, написав после долгих творческих мук «Письмо в Москву», послал ее на конкурс. Результат оказался плачевным — никакой премии, никаких поощрений. Слегка погоревав, я вообще забыл про это сочинение...»¹

— Песни не для меня, — решил Никита Богословский после неудачи с «Письмом в Москву».

Однако И. О. Дунаевский думал иначе.

— Он наверняка напишет хорошие песни, — сказал Дунаевский, рекомендуя кинорежиссеру Владимиру Вайнштоку Богословского как возможного автора музыки к фильму «Остров сокровищ». Рекомендацию Дунаевского поддержал Д. Д. Шостакович.

Н. В. Богословский: «С затаенной надеждой реализовать свои... эксперименты в живом оркестровом воплощении я пришел на первое свидание с режиссером. Но Вайншток потребовал от меня в первую голову простоты, мелодичности и доходчивости.

— Фильм ведь делается для огромной аудитории, а ваши эксперименты интересны только узкому кругу музыкантов-профессионалов, — сказал он мне. — Попробуйте-ка для начала сочинить три песни — песенку героини, пиратскую и марш повстанцев»².

В ответ на высказанные композитором сомнения о целесообразности привлекать к такой работе именно его, Вайншток сослался на мнения Дунаевского и Шостакови-

1. Marciale



¹ Из радиопередачи Н. В. Богословского «Мои встречи с Лемешевым».

² Богословский Н. Песни начинаются так. — Сов. экран, 1970, № 17, с. 19.

ча. Это обязывало. И Богословский решил попробовать еще раз «и вскоре был вознагражден. Песенку Дженни... пели даже на улицах»¹.

Обозначившийся в творческой биографии молодого композитора поворот был сразу одобрен и слушателями, и первоклассными исполнителями. А история с «Письмом в Москву» имела свое продолжение.

Н. В. Богословский: «Каково же было мое удивление, когда в 1938 году, будучи в Москве, я увидел афишу концерта С. Я. Лемешева среди других афиш советской музыки, где в программе значилось «Письмо в Москву», неисповедимыми путями попавшее в репертуар знаменитого певца. Я, набравшись смелости, явился на концерт и в антракте пришел за кулисы, чтобы познакомиться лично. И сразу был очарован его обаянием, простотой, природным артистизмом, дружелюбием. Артист просил меня написать что-нибудь специально для него...»².

Так, неожиданно после исполнения первых же песен, пришло признание. Отпали сомнения в своих возможностях. Композитор и раньше много работал, но с этого времени, как скажет четверть века спустя Анатолий Григорьевич Новиков, началась неумная творческая деятельность Богословского³.

В истории советской музыки вторая половина тридцатых годов характеризуется своего рода «песенным взрывом». Появилась плеяда талантливых композиторов-песенников, и молодежь запела их песни. Укажем на некоторые обстоятельства, содействовавшие возникновению такого феномена.

Прежде всего — звуковое кино. Достигнутый здесь во второй половине тридцатых годов уровень записи и воспроизведения вокальной и инструментальной музыки дал возможность сделать музыку полноправным компонентом кинокартины, соединить сценарную драматургию с музыкальной. Звуковое кино предоставило композиторам такую широкую слушательскую аудиторию, о которой несколько лет назад нельзя было просто мечтать.

Во-вторых, к середине тридцатых годов советская песня вполне оформилась как самостоятельный и притом но-

¹ Песня приходит с экрана. Четыре вопроса композитору Никите Богословскому. — Труд, 1969, 24 авг.

² Из радиопередачи Н. В. Богословского «Мои встречи с Лемешевым».

³ См.: Новиков А. Веселый талант. — Известия, 1963, 27 мая.

вый жанр. «Это не романс, не городская песня дореволюционного периода, — пишет по этому поводу один из самых выдающихся пропагандистов советской песни Л. О. Утесов. — Это форма, рожденная революцией, отображающая ее поступательное движение, ее борьбу за новую жизнь, за нового человека»¹.

При всем тематическом и интонационном разнообразии песни предвоенных лет по своему содержанию объединяются в три основные группы.

Первая выражает общий эмоциональный настрой молодых людей тридцатых годов, охваченных пафосом преобразований. Во главе этой группы «Песня о встречном» Дмитрия Шостаковича (слова Бориса Корнилова); музыка ее в 1945 году стала гимном Организации Объединенных Наций. Она проложила дорогу и «Маршу веселых ребят», и «Песне о Родине», написанных Исааком Осиповичем Дунаевским в содружестве с Василием Лебедевым-Кумачом.

Вторую группу образуют песни, посвященные гражданской войне. Своего рода камертоном для них послужила знаменитая «Каховка» Исаака Дунаевского и Михаила Светлова. За нею последовали «Орленок» Виктора Белого и Якова Шведова, «Партизан Железняк» Матвея Блантера и Михаила Голодного и многие другие. И, наконец, третья группа — песни, названные Евгением Долматовским песнями предгрозя. Среди них преобладали маршевые песни: «Если завтра война» (братья Покрасс — Василий Лебедев-Кумач), «Три танкиста» (они же в содружестве с Борисом Ласкиным), знаменитое «Полюшко-поле» (Лев Книппер — Виктор Гусев) и другие.

В это песенное половодье стал вливаться и ручеек мелодий Никиты Богословского. На тему вдохновенного труда Богословский, совместно с Борисом Ласкиным, написал широкий напевный вальс «Спят курганы темные». «Песенка Дженни» — марш, но исполняет его не мужественный боец, а совсем еще юная девушка, провожающая любимого на подвиг. На открытие московского метро композитор откликнулся «Песней старого извозчика», сразу же исполненной Л. Утесовым.

Лиризм, оттененный мягким юмором и потому не переходящий в сентиментальность, — вот что выделило песни Богословского и сделало их известными.

¹ Утесов Л. «Тургенев» и легкая музыка. — Лит. газета, 1957, 19 янв.



Велика, однако, дистанция между хорошей, даже очень хорошей песней, и песней, которая становится как бы частицей жизни целого поколения. Такой стала песня-раздумье «Любимый город» (стихи Е. Долматовского) из фильма «Истребители».

Для многих из нас, в то время 17-летних, «любимый город в синей дымке таял» как раз золотой осенью 1939 года, когда в армию впервые были призваны все (за весьма малыми исключениями) выпускники десятых классов, в том числе и те, кто в сентябре поступили в высшие учебные заведения.

В истории нашей страны вторая половина тридцатых годов справедливо именуется предвоенной порой — тень надвигавшейся войны с фашистской Германией уже нависла над нашей страной. И все же для поколения, в то время лишь вступающего в жизнь, предвоенные годы окрашены радостью учебы, поэзией Пушкина, Маяковского, Блока, и конечно — музыкой.

Мы открывали мир, совершали выбор основных жизненных норм, принципов, правил. О них думали всерьез и много, проводя вечера над книгами Барбюса и Мате Залки, встречая героев первых трансконтинентальных перелетов и полярных экспедиций, читая репортажи Кольцова и Эренбурга о боях в Испании, известия из района озера Хасан и реки Халхин-Гол. И готовили себя к испытаниям, занимаясь лыжами, планеризмом, парашютным спортом.

И вот эти испытания придвинулись. «Ворошиловские призывы» 1939 и 1940 годов радикально переменили жизнь, 17-летние прощались с домом и школой, парками и концертами, друзьями и подругами. Верилось — не на долго. И поэтому не было горечи прощания, наоборот: расставание высвечивало дорогое и близкое.

Обо всем этом и была песня. Она догнала нас в соро-

ковом на западных границах, прилетела как привет от любимого города, в котором ждут. И спел эту песню Марк Бернес, почти наш одноклассник, сдержанный, умный, застенчивый и твердый. Скорее даже не спел, а внушил эту песню, оформил, выразил ею главное, что было в каждом.

«Любимый город» стал ключом к пониманию творчества Н. В. Богословского: именно эта песня установила связь между известными в то время работами композитора и как бы объединила их в песенный цикл:

— Я на подвиг тебя провожала...

— Любимый город может спать спокойно.

Н. В. Богословский нашел и сказал свое слово, определил главное направление своего творчества и остался верен ему на протяжении всех последующих лет.

Много песен, прозвучавших впервые с экрана, затем отделяются от фильма и живут самостоятельно. И, наоборот, есть песни, неразрывно связанные с фильмом, всегда напоминающие о нем. Песня о любимом городе относится к числу последних. И не только потому, что фильм в целом оказался созвучен устремлениям и помыслам молодежи конца тридцатых годов, но и потому, что был сделан молодежью.

«Создатели фильма, — говорит режиссер Эдуард Пенцлин, — были так же молоды и влюблены в авиацию, как и его герои: для меня «Истребители» были первой полнометражной художественной картиной. Только начинал свой путь композитор Никита Богословский. На роль Сергея Кожухарова после целого ряда актерских проб был приглашен совсем еще юный Марк Бернес. Это была его первая крупная роль в кино. В этом фильме сыграл одну из своих первых ролей Борис Андреев. Роль Николая Мельникова, друга Кожухарова, исполнил студент Киевского театрального техникума Василий Дашенко. Это была его первая и последняя роль в кино. В 1941 году он ушел добровольцем на фронт и погиб, защищая Родину...»¹.

Первая, предвоенная...

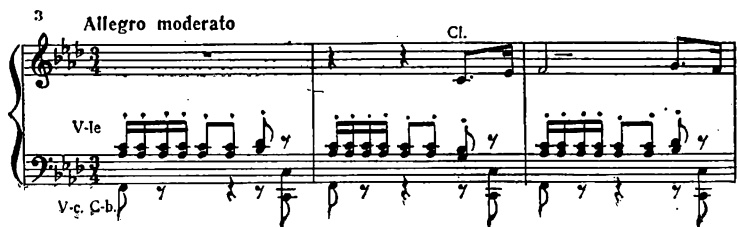
Обращение к песне помогло Н. В. Богословскому выявить свое творческое кредо. Теперь композитор вернулся к симфонии.

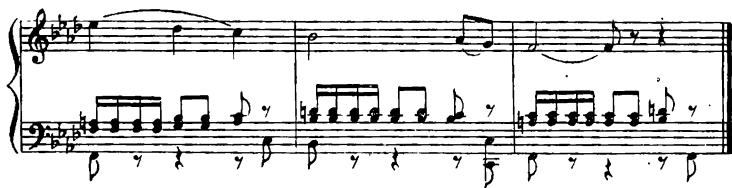
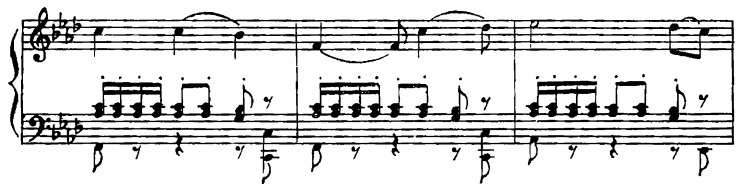
¹ Пенцлин Э. В дружбе с летчиками. — Сов. экран, 1972, № 18, с. 19.

27 декабря 1940 года состоялся концерт Симфонического оркестра Ленинградской филармонии. В первом отделении исполнялась Симфония Никиты Богословского. В афише стояло: «В первый раз». А в листовке, выпущенной к концерту, говорилось, что симфония f-moll (1939—1940) — «первый опыт Богословского в жанре крупных симфонических форм».

Последнее указание не вполне точно. В канун 1941 года исполнялась фактически вторая симфония Богословского. Первая, написанная в 1930 году, была сожжена композитором после неблагоприятного отзыва И. И. Соллертинского. Теперь, спустя десять лет, новую симфонию играли по его же настоянию: отклонив ссылки на сложность партитуры как аргумент против исполнения, художественный руководитель филармонии включил симфонию в программу концертов Декады советской музыки. Дирижировал Николай Семенович Рабинович.

Н. В. Богословский ни разу не комментировал свою предвоенную симфонию. Не писали о ней и музыковеды — потому, быть может, что после войны симфонию не играли в концертах. Мне, однако, кажется, что без обращения к этому безусловно значительному произведению невозможно составить более или менее полное представление о характере, направленности, особенностях творчества Н. В. Богословского. Ибо, с одной стороны, симфония противостоит его песенной лирике: в песнях — ясность, открытость, законченность мелодий, прозрачность сопровождения; в симфонии — смятенность чувств, резкая смена тем, ритмов, тембровых красок, трагические кульминации. С другой стороны, симфония, как и песни, несет на себе отпечаток времени, другими средствами выражает то, о чем думалось в предвоенные годы. В симфонии три части. Первая — о недавнем прошлом, о гражданской войне: главная тема части, широкая и напевная, в соединении с упругим аккомпанементом вызывает образы атакующей конницы.





Сложные ассоциации вызывает вторая часть симфонии. Ее основа — переданная английским рожком неспешная восточная мелодия, оттененная чуть слышными всплесками (пиццикато виолончели).



Разъяснение композитора, что использованная им тема принадлежит Улугбеку, самаркандскому ученому и просветителю первой половины XV века, вызывает представление о неумолимом потоке времени.

Третья часть симфонии воспринимается как предчувствие грозного, неотвратимого столкновения.



В предвоенном творчестве Н. В. Богословского трагическое и лирическое разграничиваются, распределяются между серией предвоенных песен и предвоенной симфонией. Разграничиваются и вместе с тем обогащают друг друга.

Неизбежность столкновения, освящение подвига, красота и человечность подвига — такова основная тема предвоенных произведений Н. В. Богословского.

...Первую симфонию Н. В. Богословского, созданную в те годы, отличает тревожное напряжение. Оно создается настораживающими сигналами трех валторн, которые начинают и заканчивают это произведение. И теперь, сорок лет спустя после первого ее исполнения, они вызывают в памяти то тревожное напряжение, которое предшествовало началу сражения.



Глава вторая

ВОЙНА.

В сорок первом...

Московское народное ополчение начало формироваться в июле 1941 года. Композиторы Н. Богословский, В. Морошкин, М. Душский, Б. Трошин, К. Шилтов и музыковед В. Виноградов сразу же явились на пункт сбора¹. Все они считали, что в военное время нужны солдаты, сражающиеся с оружием в руках. Но в Главном политическом управлении Красной Армии рассудили иначе. Н. В. Богословский был вскоре отозван из ополчения и направлен в распоряжение Главного комитета кинематографии: музыка — тоже оружие в борьбе с врагом, сказали ему.

...В конце июня на перроне Белорусского вокзала Краснознаменный ансамбль Красной Армии провожал уходившие на фронт эшелоны. Провожал песней Александра Васильевича Александрова «Священная война»... Киевская киностудия, к фильмам которой писал музыку Н. В. Богословский, эвакуировалась в Ташкент. Ехали долго. Стояли на станциях и разъездах — пропускали несущиеся на запад воинские эшелоны, уступали пути составам с заводским оборудованием, идущим на восток. Несколько пассажирских вагонов киноработников-киевлян сжимались с обеих сторон составами литерных поездов. Косматые ФЭДы — самые мощные тогда паровозы, — казалось, сами зажигали перед собой зеленые огни светофоров. Война установила свои отношения скорости и очередности.

Было однако и то, что не укладывалось в жесткие военные графики и расписания. По радио Москвы звучала музыка. При этом некоторые произведения оказывались особенно созвучными новому времени. Именно тогда нам,

¹ См.: Гореликов Н. Сердцем мобилизованный. — Сов. культура, 1981, 9 окт.

20-летним, открылась и стала доро́га музыка молодости наших отцов. Светлый, скорбный вальс «На сопках Манчжурии» вновь зазвучал среди других, казалось, прочно забытых произведений начала XX века. Война ставила рядом пожилых и юных, формировала общность судьбы и духовную близость. И эти общность и близость требовали своего выражения. В том числе — через музыку. Люди на войне безошибочно отбирали и принимали лишь то, что действительно соответствовало их настроению.

В музыке военных лет совершенно исключительное положение заняла песня. Этот наиболее гибкий, подвижный жанр позволял сразу откликаться на запросы времени, сближать и объединять людей. Применяя военную терминологию, можно сказать, что песня — «передний край» музыки. Она вышла и на передний край войны.

Правофланговой оказалась великая песня-набат «Священная война». Глубокой осенью 1941 года запели и торжественную и суровую «Песню о Днепре» М. Фрадкина и Е. Долматовского. Сразу же стала близкой еще одна песня о любимом городе, расставании и долге — «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого — А. Чуркина. Безусловный успех этих песен на фронте и в тылу побуждал к раздумьям. «Сухие лобовые агитационные стихи никому не нужны, идут мимо души, — записывал в своем военном дневнике Всеволод Вишневский. — У всех обнажены нервы, видишь, как люди утирают слезы, остро реагируют». — «Чтобы живой человеческий голос не затерялся в хоре звуков войны, — пишет поэт Алексей Сурков, — надо разговаривать с воюющими людьми нормальным человеческим голосом. Но голос этот будет услышан, если говорящий и пишущий стоит близко у сердца воющего человека»¹.

Так думали писатели и поэты. Те же проблемы стояли и, по-видимому, обсуждались в коллективе работников Киевской киностудии, оказавшихся в Ташкенте.

Для длительных дискуссий времени не было. Работать начали сразу. И сразу же определилась и форма кинопроизведений, позволяющая без промедления включиться в жизнь воюющей страны — киносборники. В каждый из них входило несколько малометражных художественных фильмов. Краткие, динамичные, они требовали и соответствующей музыкальной драматургии. В создании нескольких из них принимал участие и Н. В. Богословский.

До сих пор памятен пятый киносборник. Памятен дра-

¹ См.: Нестьев И. Песни Великой Отечественной войны. Текст к одноименному комплекту дисков фирмы «Мелодия». С 60—05423. — М., 1975.

матический киноновеллой «Ночь над Белградом», поставленной Леонидом Луковым с Татьяной Окуневской в главной роли. Окуневская играла нашу радистку, работающую в тылу врага. Она и спела с экрана первую фронтовую песню Н. В. Богословского, первую его песню-балладу.

Ночь над Белградом тихая
Вышла на смену дня.
Помнишь, как ярко вспыхивал
Яростный гром огня?
Помнишь годину ужаса,
Черных машин полет...



Песню слушали, боясь пошевелинуться. За ней шло беспредельное пространство с едва мерцавшей вдали звездочкой, с той тишиной, которая наступает после бомбежки. «Ночь над Белградом» запели сразу. И сразу же стали писать о ней—первый отклик появился уже в декабре 1941 года¹, а в 1944 году Константин Симонов посвятил ей специальный очерк².

Первая симфония подвела итог предвоенному периоду творчества Н. В. Богословского, а песней «Ночь над Белградом» начинаются его произведения, написанные в военные годы. Хронологически эти произведения стоят вплотную друг к другу. Но если финал симфонии воспринимался как предчувствие приближения войны, то ко времени создания песни война уже разразилась.

Интересно сопоставить звучание сигналов валторн в конце симфонии с основным мелодическим ходом песни, повторяемым в запеве трижды—они зеркально связаны между собой, соотносятся как вопрос и ответ:

¹ Амасович Г., Крепс В. Ночь над Белградом.— Кино, 1941, 5 дек.

² Симонов К. Белградские рассказы. Ночь над Белградом.— Правда, 1944, 20 дек.



Таким образом «Ночь над Белградом» как бы связывает воедино разделенные войной этапы творчества Н. Богословского. В дальнейшем мы увидим, что композитор не раз обратится к такому приему. Это будет уже после окончания войны.

Дети в годы войны. Те, кто постарше, шли на завод, ставили ящики, чтобы достать до станков, работали наравне со взрослыми. В газетах военных лет публиковались снимки таких ребят. Пожилые рабочие уважительно называли их по имени и отчеству. Весной 1942 года Богословский и Ласкин написали о них песню. Песня называлась «Василь Васильевич». Тогда же она была напечатана «Комсомольской правдой». Авторы песни не имели в виду какого-то конкретного Василия Васильевича. Но образ его оказался типичным, и в газету сразу начали поступать письма с предприятий самых различных городов — Василии Васильевичи были повсюду. Пишут они и до сих пор. Об одном из них 7 ноября 1980 года рассказала газета «Советская торговля», перепечатав слова и ноты песни Н. Богословского — Б. Ласкина.

Наконец, совсем маленькие дети. Композитор хотел, чтобы даже в военные годы они смеялись. Поэтому Никита Владимирович решил продолжить начатую до войны работу над детскими мультфильмами. Музыку к своему первому детскому мультипликационному фильму «Лгунишка» о смешном утенке, любившем пофантазировать, композитор написал еще в 1937 году. На протяжении последующих четырех предвоенных лет он участвовал в создании еще шести таких фильмов, четыре из них вышли в 1938 году («Кот в сапогах», «Три мушкетера», «Мойдодыр» и «Воинственные бобры»), «Айболит» — в 1939-м и «Бармалей» — в 1941 году.

Н. В. Богословский: «В чем специфика работы музыканта в мультипликации? Музыка создается раньше, чем снимается сам фильм. Режиссер дает композитору задание — очень четкое, жесткое, отступить нельзя ни на шаг. Но в то же время ты — свободен, фантазируй, экспериментировать, как хочешь. Должно быть соблюдено одно правило — чтобы твоя музыка точно отвечала задумке режиссера и укладывалась в нарисованные им квадратики, которые обозначают секунды... Музыка к мультфильмам пишется с

секундомером. Дирижер на записи музыки тоже поглядывает на секундомер — в большом музыкальном куске допускается расхождение в длительности всего в 1—2 секунды...»¹.

Некоторые из режиссеров-мультипликаторов в 1942 году оказались в Ташкенте. Они тоже хотели делать детские фильмы. И Богословский вновь взял в руки секундомер. Три детских мультипликационных фильма с его музыкой были выпущены на экраны в 1942 году — «Синдбад-Мореход» (режиссура сестер В. и З. Брумберг), «Орел и крот» и «Елка» (режиссер А. Панченко). Забегая вперед, скажем, что после 1942 года Н. В. Богословский более двенадцати лет не работал над «маленькими большими фильмами», как называет он фильмы для детей. Но о детях фронтовиков помнил на протяжении всех военных лет. Весной 1944 года он вместе с артистом кино Александром Хвылей провел в Узбекистане серию творческих вечеров-концертов. Весь сбор с этих концертов Хвыля и Богословский передали через отделы гособеспечения в фонд помощи детям фронтовиков.

Позывные военных лет

В начале 1942 года Киевская студия смогла приступить к работе над полнометражными фильмами. Прежде всего Леонид Луков решил закончить фильм «Александр Пархоменко», работа над которым велась в Киеве в самый канун войны. Около полугода прошло с той поры, а кадры, ставшие теперь довоенными, смотрелись совершенно иначе, чем в июне 1941 года. Сказалось это и на восприятии музыки Н. В. Богословского. Приведу в изложении самого композитора эпизод, связанный с созданием песни «Ты ждешь, Лизавета».

Н. В. Богословский: «Мой дорогой друг Леонид Луков весело и темпераментно сыграл мне сцену из фильма «Александр Пархоменко», в которой должна прозвучать новая песня. Это была сцена на свадьбе, где артисты П. Алейников и С. Каюков в качестве «дружков» жениха, празднично одетые, с большими бантами на гитарах, поют под собственный аккомпанемент шуточную песенку в честь жениха и невесты. Но увы! Евгений Долматовский, при-

¹ Богословский Н. Эти маленькие большие фильмы.— Ленинская правда (Георгиевск), 1975, 5 авг.

глашенный Луковым для написания стихов, улетел на фронт. Кандидатуры других поэтов Луков отверг, и тогда я рискнул попробовать написать стихи сам. Вот что получилось:

Лучок да картошка,
огурчик соленый,
Мировая закуска
в огороде растет.
Что нужно нам в жизни?
Лишь садик зеленый,
Свой зеленый садик-огород!

И так далее, в том же духе.

К моему удивлению, Лукова «стихи» устроили. Каюков и Алейников, не без ехидных замечаний в адрес «поэта», выучили песню, очень смешно исполняли ее на репетициях, и была назначена съемка. А на съемке выяснилась печальная вещь: стилизованные «мещанские стихи» никак не сочетались с мелодией лирической, построенной на народных интонациях и начисто оттолкнувшей от себя насильственно привязанный к ней текст. Все были огорчены, но тут, на наше счастье, приехал с фронта на несколько дней Долматовский, написал новые стихи и вместо «Лучок да картошка» в песне зазвучало куда более уместное «Ты ждешь, Лизавета». И все стало на место, музыка и слова слились. Но так как такое решение песни стало совершенно чужеродным для задуманной сцены свадьбы, то Луков, не желая отказываться от понравившегося ему окончательного варианта, перенес исполнение «Лизаветы» в другое место. И если вы помните, Пархоменко (Александр Хвыля) и Гайворон (П. Алейников) поют ее «всерьез» во время кавалерийского похода¹.

Весной 1942 года Леонид Луков приступил к работе над фильмом «Два бойца». Сценарием песни не были предусмотрены, фильм должна была сопровождать только симфоническая музыка. Но однажды, вспоминает Н. В. Богословский, Леонид Давыдович пришел к нему и сказал, что сцена в землянке без песни не получается.

Н. В. Богословский: «Он так взволнованно и талантливо рассказал мне и тему песни и ее настроение, что я, сев к роялю, сразу, без единой остановки, сыграл ему мелодию «Темной ночи», которая и вошла потом в фильм без единого изменения. Случай такого мгновенного сочинения песни... в моей практике единственный»...

¹ Богословский Н. Песни начинаются так. — Сов. экран, 1970, № 17, с. 19.

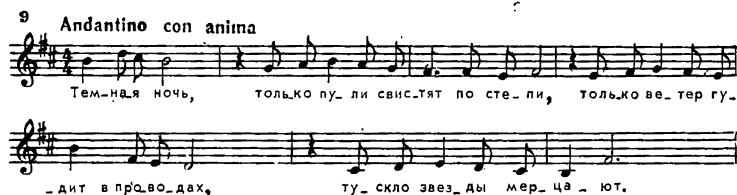
Дальнейшая работа над песней шла также быстро.

«Вызвали срочно поэта Владимира Агатова— он тут же, присев к столу, написал стихи почти без помарок. Разбудили Бернеса, отсыпавшегося после утомительных съемок, где-то уже поздним вечером раздобыли гитариста...»¹.

Над фонограммой песни работали всю ночь. Десять раз пел Бернес песню. Богословскому нравилось. Луков, однако, хмурился и требовал повторения...

Рано утром участники записи вышли из студии.

На тихой улочке кто-то напевал только что записанную песню².



Обратитесь к любому фронтовику, попросите его назвать пять самых любимых песен военных лет — в их число обязательно войдет «Темная ночь». Ограничьте выбор тремя песнями — все равно она будет названа. Так же ответят и наши одногодки-женщины.

Со слов Владимира Агатова известен следующий факт. Вскоре после выхода фильма «Два бойца» на экран «Темная ночь» записывалась на пластинку. «Когда стали испытывать пластинку, послышался какой-то хрип. Взяли вторую пластинку — то же самое. Поставили третью, пятую, седьмую — брак. Решили исследовать матрицу. Она-то и оказалась испорченной. Выяснилось: техник, записывая песню, плакала, и матрица была обильно полита ее слезами»³. «Темная ночь» неразрывно слилась с войной, стала позывными тех грозных лет.

По характеру и содержанию своему «Темная ночь» — выражение сокровенных надежд, о которых редко говорят даже самым близким товарищам. Считалось, что воин должен быть суровым и сдержанным. Или снисходительным

¹ Богословский Н. Песни начинаются так. — Сов. экран, 1970, № 17, с. 19.

² См.: Лесс Ал. Темная ночь... — Сов. экран, 1965, № 16, с. 15.

³ Там же.

и остроумным. И поскольку герой фильма одессит, Луков попросил Богословского написать еще одну песню, на этот раз — «в стиле веселых одесских уличных песен».

Н. В. Богословский: «Я по рождению ленинградец, никогда не соприкасался творчески с одесским песенным фольклором и просто не знал, с чего начать. И тогда в газетах было помещено объявление с просьбой ко всем лицам, знающим одесские песни, явиться на киностудию. На следующий день привалила огромная толпа коренных одесситов, патриотов своих песен... И все они два дня пели наперебой всевозможные типично одесские песни. А я потом, сплавив характерные обороты и интонации, написал «Шаланды», песню вполне самостоятельную, незаимствованную...»¹

Эта песня позволила придать облику главного героя фильма безукоризненную достоверность («...после «Двух бойцов», — свидетельствует Богословский, — жизнерадостные и доброжелательные одесситы стали считать меня „своим“»²), а Бернес как исполнитель главной роли получил возможность создать многогранный художественный образ. Обогатилась и чисто музыкальная драматургия фильма.

Песни из фильма «Два бойца» хотели слушать и петь.

Народный артист СССР Ю. Никулин свидетельствует: когда фильм «Два бойца» пошел в Ленинграде (перед снятием блокады, в конце 1943 года), «уговорили мы нашего комбата командировать на один день в Ленинград старшего сержанта Володю Андреева. Володя прилично пел, слух у него был хороший, и мы надеялись, что песни он запомнит и привезет нам. И он запомнил. Полдня сидел в кинотеатре «Молодежный», несколько раз сеансы прерывались из-за артобстрела, но Володя успел в темноте записать тексты песен и запомнить мотив. Через несколько дней вся наша батарея пела „Темную ночь“ и „Шаланды, полные кефали“...»³.

Песни из фильма «Два бойца» распространились мгновенно и получили всенародную известность. Их огромная популярность свидетельствовала, что чувства и мысли героев фильма стали мыслями и чувствами миллионов. То, что именуется подвигом, то есть действия, связанные с преодолением страха перед собственной гибелью, действия на грани жизни и смерти, стали нормой поведения, выте-

¹ Богословский Н. Песни начинаются так. — Сов. экран, 1970, № 17, с. 19.

² Там же.

³ Никулин Ю. Чапаев с нами. — Сов. экран, 1980, № 9, с. 17.

кали из признания каждым необходимости и неизбежности лично для себя таких именно поступков.

— Вот почему мы победим! — сказал Леонид Луков, закончив монтаж фильма о двух бойцах¹. И так же думали миллионы кинозрителей в тылу и на фронте.

На Карельском фронте

Творчество Н. В. Богословского конца 1942 — начала 1943 годов в значительной своей части осталось неизвестным широкой массе слушателей, три художественных фильма, музыку к которым он написал, по разным причинам не были закончены². Однако некоторые песни из этих фильмов распространились помимо экрана. Они показывают, что общий морально-психологический перелом воюющего народа не прошел бесследно и для композитора, в его песнях все сильнее начинает обозначаться оптимистическое настроение, и лиризм уступает место сдержанному юмору.

Яркий пример тому — песня «Чудо-коса». Она предназначалась для фильма «Открытие сезона». Путевку в жизнь песня получила в 1943 году, когда ее «сыграл» Л. О. Утесов. Сюжет песни (слова Б. Ласкина) предельно прост: на проезжающий по деревне эскадрон смотрит «девка-краса, чудо-коса, море глаза», улыбается, машет рукой — и каждому бойцу кажется, что именно ему, только ему она машет и улыбается.

Бойцы едут на передний край. Но они рады встрече, подтрунивают друг над другом. В сорок первом не могло быть такой песни. Через два года она потребовалась. И Н. В. Богословский написал ее.

10 Allegro risoluto



¹ Донской М. Слово о друге. — Искусство кино, 1963, № 7 с. 89.

² «Новгородцы» (режиссер В. Барнет), «Открытие сезона» (режиссер В. Шмидтгоф), «Необыкновенный роман» (режиссер А. Усольцев).

В январе 1943 года приказом Главного политического управления Красной Армии Н. В. Богословский был направлен в Беломорск, в распоряжение командующего войсками Карельского фронта.

Тогда на фронтах в системе военной печати уже имела штатная должность писателя. Александр Трифонович Твардовский, занимавший ее на Юго-Западном фронте, круг своих обязанностей определял так: делал то, что «делали тогда все писатели на фронте», то есть «писал очерки, стихи, фельетоны, лозунги, листовки, песни, статьи, заметки — все».

А Никита Богословский фактически являлся композитором фронта, и он стал делать «все», что могли делать на фронте композиторы, — писал песни для частей и соединений фронта, и вряд ли осталась в Карелии дивизия, не имевшая специально для нее написанной песни. Богословский занимался также с фронтовым ансамблем песни и пляски и вместе с поэтом Павлом Шубиным написал для него несколько песен (в их числе «Песня гнева», «Северный вальс», «Когда я вернусь» и «Карелия»). Никита Владимирович принимал участие в концертах ансамбля, но чаще выступал один: показывал свои песни, рассказывал о творчестве своих товарищей-композиторов. Особенно сдружился Богословский с бойцами и офицерами 61-й отдельной мотострелковой бригады, штаб которой находился тогда на станции Лоухи Мурманской железной дороги. Отсюда на запад, к переднему краю, шла железнодорожная ветка, и станцию часто бомбили.

Так прошла зима 1943 года. Весной начались длительные командировки — по заданиям Главного политического управления Красной Армии композитор выступал с концертами в самых различных городах и вернулся в Карелию лишь в декабре 1943 года.

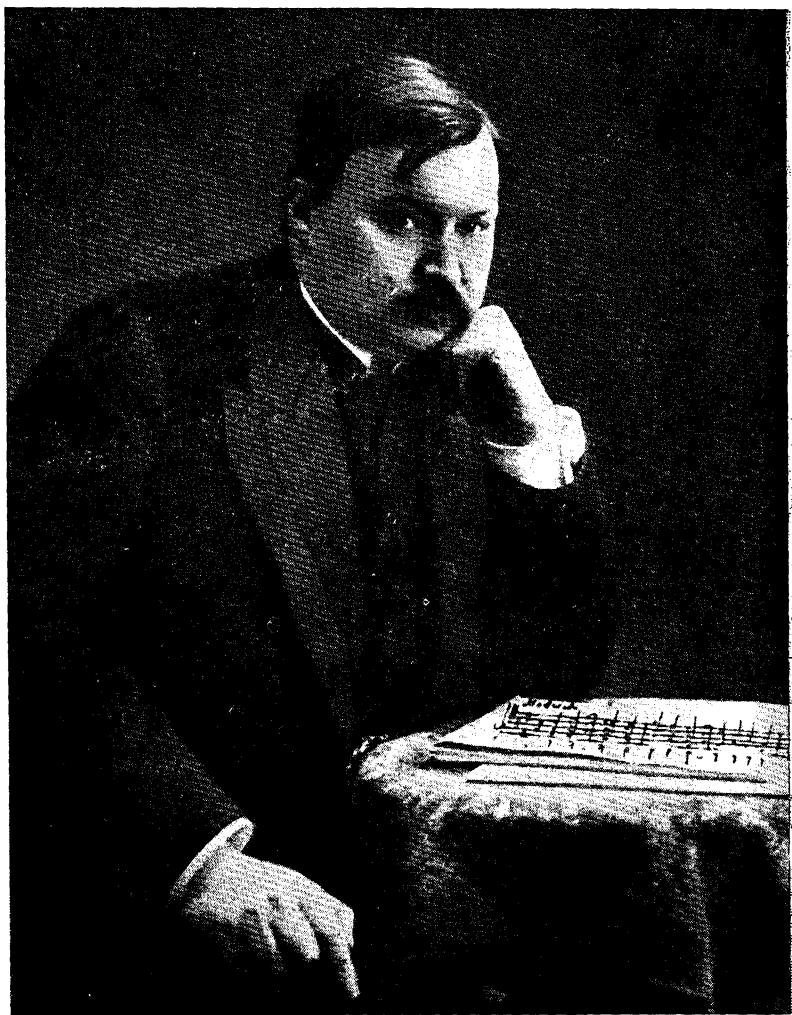
После разгрома немецко-фашистской группировки под Ленинградом (январь — февраль 1944 года) боевые операции на Карельском перешейке фактически прекратились (в сентябре Финляндия вышла из войны), и уже в марте 1944 года Никита Владимирович был отозван в Москву.

Однако концерты в тылу и на фронте продолжались. Особенно памятной оказалась командировка в Румынию: Бухарест был первой столицей европейского государства, куда вступили советские войска.

Весной 1945 года в только что отвоеванные приморские города северной Германии Богословский ездил вместе с Владимиром Дыховичным, Морисом Слободским и Борисом Ласкиным. Выступая в частях, Никита Владимирович

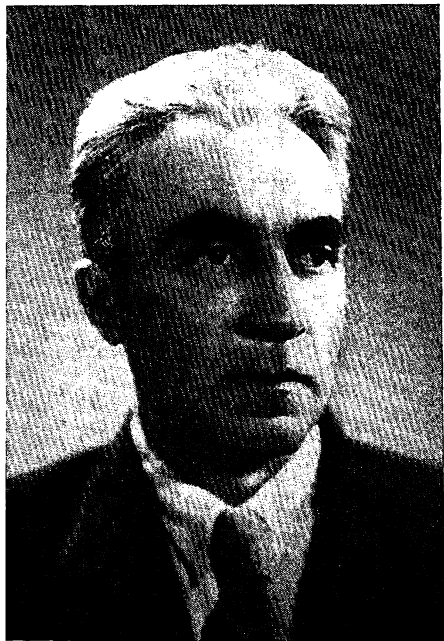


Н. Богословский, 1939 год

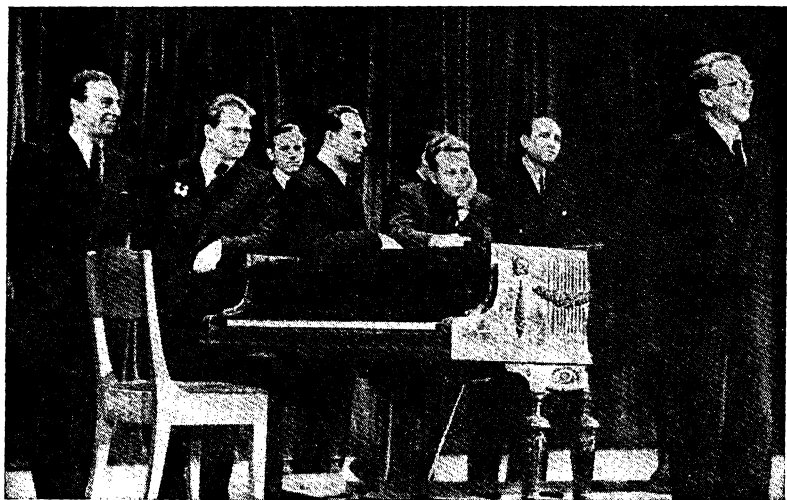


А. К. Глазунов

Г. Н. Попов

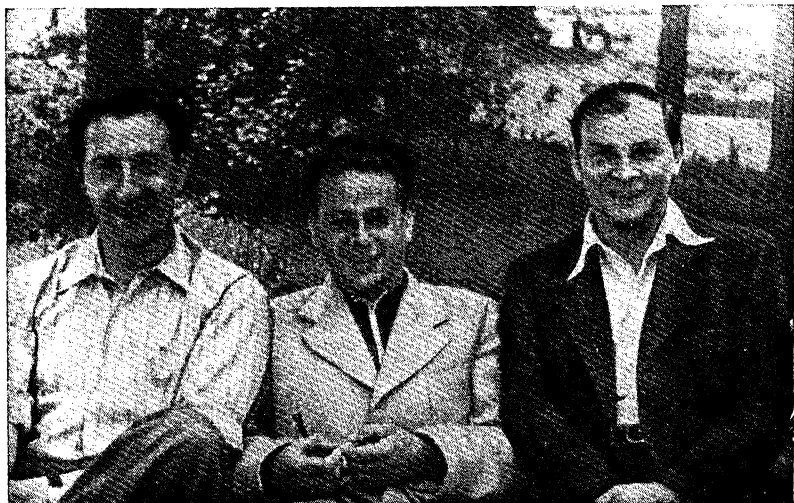


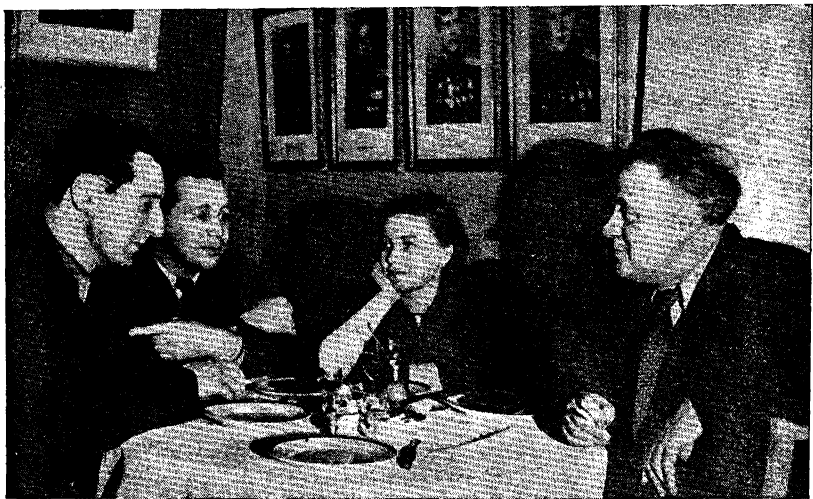
Х. С. Кушнareв



Вечер в ЦДРИ. Слева направо: М. Блантер,
Т. Хренников, певцы М. Матвеев и И. Шмелев,
Н. Богословский, певец С. Хромченко,
В. Соловьев-Седой, 1947 год

После премьеры оперетты «11 неизвестных».
1947 год. Б. Ласкин, Н. Богословский и
В. Володин

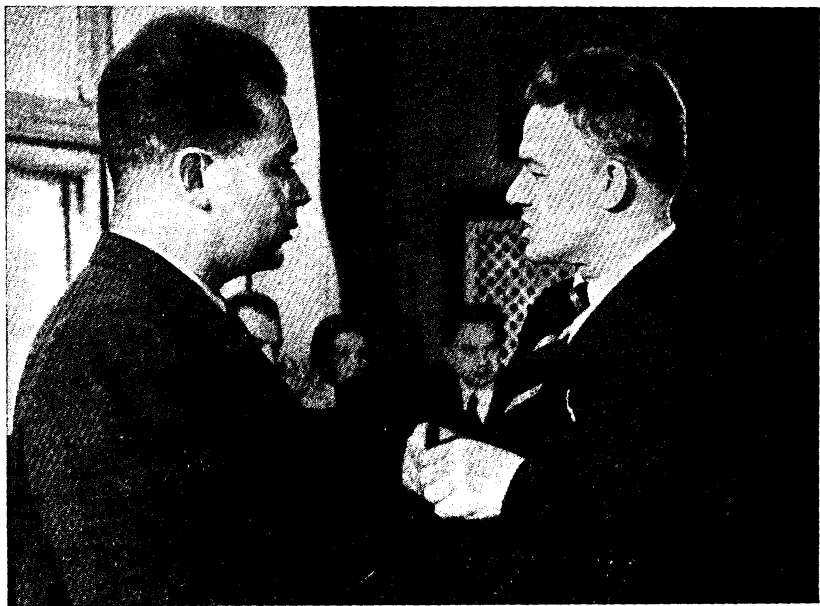




В Доме кино. Б. Ласкин, Н. Богословский,
Л. Целиковская, М. Жаров, 1950 год

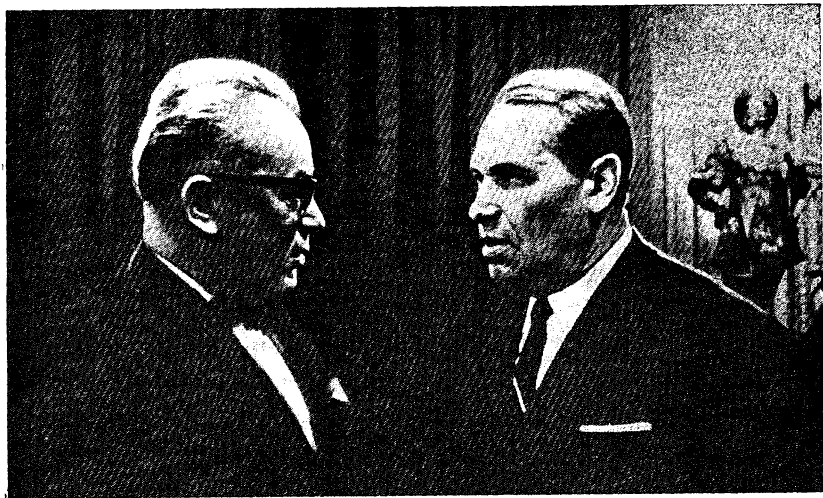
Н. Богословский и режиссер Л. Луков
работают над фильмом «Разные судьбы», 1956 год





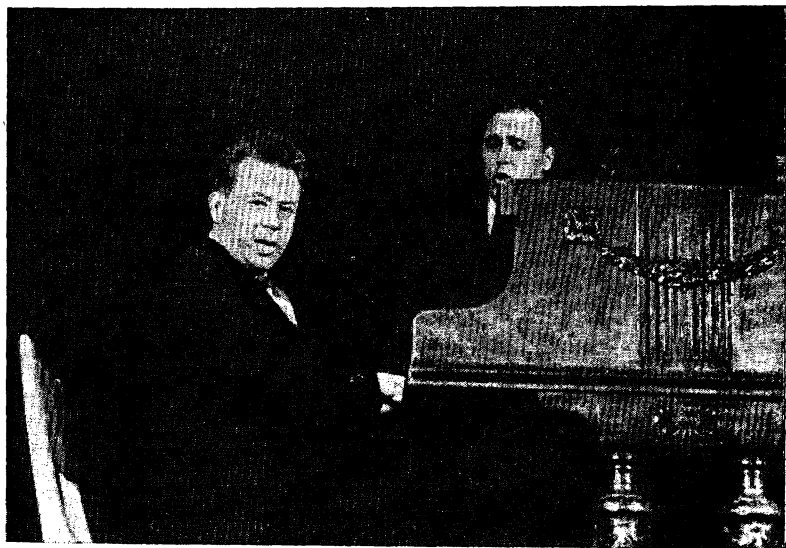
Н. Богословский и С. Лемешев, 1950 год

Н. Богословский и М. Бернес, 1964 год





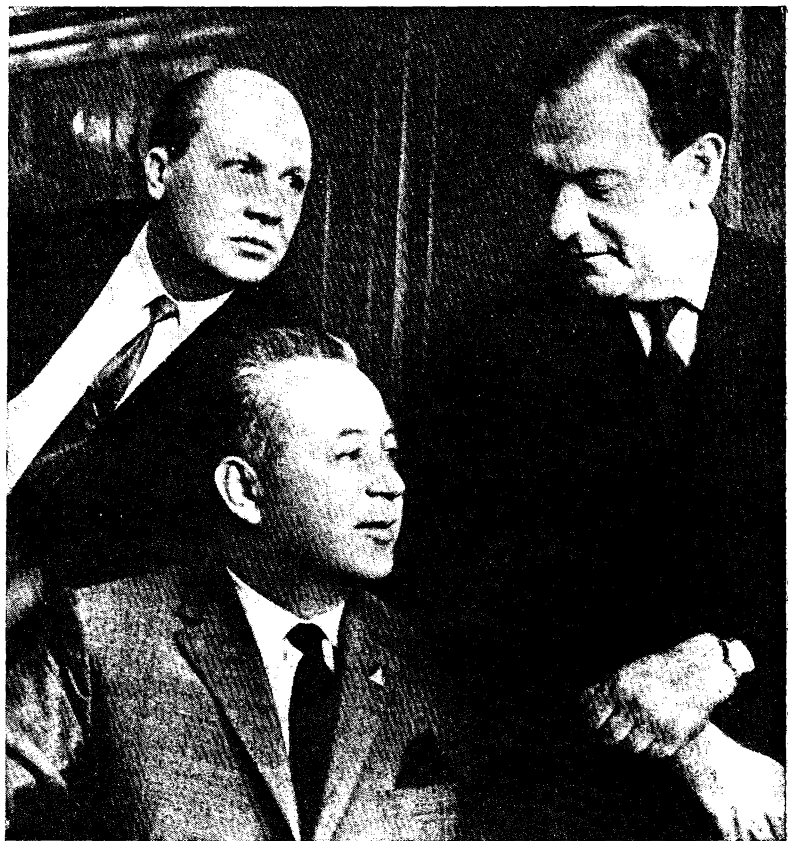
Н. Богословский и Л. Утесов, 1964 год



Н. Богословский
и певец Ю. Волков
на творческом вечере
в ЦДРИ, 1953 год



Н. Богословский
и М. Зощенко,
1956 год



В. Трошин, Н. Богословский и М. Фрадкин
в редакции газеты «Комсомольская правда», 1963 год



Н. Богословский за работой у себя дома, 1960 год



Слева направо: Н. Богословский, С. Смирнов, Н. Богословская,
 французский композитор Франсис Лемарк, Л. Утесов.
 ЦДРИ, 1965 год

На встрече с венгерской делегацией в Доме дружбы
 с зарубежными странами, 1961 год





На прослушивании оперетты «Я люблю, Архимед»
в Одесском театре оперетты. За роялем Н. Богословский,
рядом дирижер театра В. Винницкий, 1961 год



На репетиции с оркестром
авторского концерта,
Свердловск,
1964 год



Композитор Филипп Жерар, Н. Богословский, поэт Р. Жерве
и президент САСЕМ поэт Анри Конте, 1972 год



На юбилейном вечере Никиты Владимировича в Колонном зале Дома союзов. Слева направо: Е. Евтушенко, Н. Богословский, М. Магомаев и космонавт В. Севастьянов, 1973 год

Н. Богословский и французский композитор Мишель Легран на Центральном телевидении во время передачи «Голубой огонек», 1973 год





Н. Богословский, 1973 год

обязательно показывал написанный в самом конце 1944 года «Солдатский вальс» (слова Дыховичного). В некоторых частях песню уже знали по исполнению Леонида Осиповича Утесова — для него она и была написана. В других она звучала впервые, и по требованию слушающих «Солдатский вальс» приходилось повторять несколько раз — ведь в нем говорилось о скорой победе и возвращении домой. И, случалось, вслед уезжавшим авторам песни звучало:

Закончив походную службу,
За мирным домашним столом
Припомним солдатскую дружбу,
Солдатскую кружку нальем...

Глава третья

ПОСЛЕ ВОЙНЫ:

ЧЕРЕЗ ПЕСНЮ — К ОПЕРЕ

Песенные циклы

Песня «Три года ты мне снилась» М. Н. Бернесу не понравилась — он заявил об этом в довольно определенных выражениях. Л. Д. Луков тем не менее назначил запись на следующее же утро. Утром, вспоминает Н. В. Богословский, Бернес «явился на студию тихий и ласковый. За ночь он «впелся» в музыку, «сжился» со словами поэта Фатьянова... Запись прошла быстро и легко»...¹

На киностудии «Союздетфильм» (впоследствии — студия им. М. Горького) шли работы над второй серией киноленты «Большая жизнь».

— Воспеть рабочий класс — цель моей жизни! — эти слова Луков не раз повторял в кругу своих товарищей и на многолюдных собраниях и встречах². Первой режиссерской работой Лукова был фильм о шахтерах. Шахтерам был посвящен и первый его послевоенный фильм — «Это было в Донбассе». А в 1946 году настало время для продолжения фильма «Большая жизнь», первая серия которого вышла на экраны накануне Великой Отечественной войны.

К своей любимой теме Луков возвращался как признанный мастер. Возвращался вместе со «своим» композитором (Богословский писал музыку ко всем его фильмам) и со «своими» артистами — в главной роли снимался Марк Бернес. Над второй серией «Большой жизни» работали самозабвенно, весело и слаженно.

¹ Богословский Н. Ну что сказать, мой старый друг... — Сов. культура, 1973, 2 окт.

² Донской М. Слово о друге. — Искусство кино, 1963, № 7, с. 88.

Успеха, как известно, не последовало. Вернее, он пришел спустя двенадцать лет. А в 1946 году вторая серия фильма «Большая жизнь» так и не вышла на экраны.

Пожалуй, никогда еще Богословский не давал столько авторских концертов, сколько в первые послевоенные годы, и никогда еще не была столь разнообразной география его выступлений. Он объездил центральные области страны, был в Донбассе, на Урале, посетил Молдавию, Северный Кавказ, Прибалтику. Повсюду он в числе многих других произведений исполнял фантазию на темы своих песен и повсюду встречал самый теплый прием, выражение самых искренних симпатий. «Когда он (Богословский.— К. Т.) исполняет на рояле фантазию на темы своих песен,— писала газета «Украинский рабочий» 24 мая 1950 года,— кажется, что листаешь своеобразную песенную летопись. ...Эти песни хорошо знает народ».

И таких отзывов появилось много. Может быть именно тогда, показывая новые работы и повторяя по требованию слушателей ранее написанные песни, сложилась у Н. В. Богословского формула, обнародованная им много лет спустя: «Если песня столько времени не умирает—она права»¹.

В 1948 году композитор написал песню «Где ты, утро раннее?» и пришел с ней к С. Я. Лемешеву.

Н. В. Богословский: «С Сергеем Яковлевичем, которому я принес эту песню, мы не виделись десять лет. Он был в полном артистическом расцвете, был таким же очаровательным... Песня «Где ты, утро раннее?», исполненная впервые по радио этим замечательным артистом, приобрела в те годы некоторую популярность—как я считаю, благодаря его великолепному исполнению. Кстати говоря, Сергею Яковлевичу я обязан некоторым интонационными изменениям в ней. Он посоветовал мне заканчивать куплет не в миноре, а в мажоре, не отказываясь, однако, от лирического характера этой песни-романса»².

Так возобновилось сотрудничество с С. Я. Лемешевым. Лемешеву принадлежала инициатива и в создании следующей песни. Получив в подарок от поэта Александра Коваленкова сборник стихотворений, Лемешев сам выбрал из него стихи и обратился к Н. В. Богословскому с предложением написать специально для него лирическую песню.

¹ Богословский Н. Когда песня права. К 70-летию со дня рождения И. О. Дунаевского.— Известия, 1970, 29 янв.

² Из радиопередачи Н. В. Богословского «Мои встречи с Лемешевым».

Н. В. Богословский: «Стихи Коваленкова мне понравились, и вскоре Сергей Яковлевич уже исполнял по радио эту песню с оркестром Виктора Кнушевицкого. Называется она „Аленушка”»¹.

Затем композитор начал работать над песней «Звезда моих полей» на слова поэтов Людмилы Давидович и Виктора Драгунского.

Н. В. Богословский: «...когда встал вопрос, для какого исполнителя ее писать, мы все трое в один голос воскликнули: „Для Лемешева!”»² Вслед за ней были сочинены «Березонька», и, наконец — «Помнишь, мама» (слова Николая Доризо). «Песня эта, — свидетельствует композитор, — поначалу предназначалась для совершенно другого артиста, тоже очень известного, но Кнушевицкий, очень точно чувствовавший, для какого произведения какой исполнитель наиболее подходит, к некоторому моему удивлению, посоветовал тут именно Лемешева. И не ошибся — артист спел эту песню, так точно воплощая авторский замысел, что песня эта навсегда связана именно с ним, как бы хорошо и по-разному ее ни пели другие»³.

Сложившийся цикл песен характеризует, прежде всего, тематическое единство. Все песни выражают ощущение предельного сближения человеческой судьбы с судьбой страны. Характерно для него и единство интонационное, в особенности — свойственная русскому песенному строю широкая напевность мелодий. Наконец, цикл отличает развитое оркестровое сопровождение, поднимающееся до уровня самостоятельного повествования. По-видимому, здесь сыграло роль то обстоятельство, что песни создавались для выдающегося оперного певца.

К «лемешевскому» циклу примыкает ряд других тогда же созданных песен. Среди них — своего рода песня-картина «Про любовь» — проникновенно лиричный девичий дуэт, сопровождаемый всего лишь несколькими звуками валторны соло. Валторна оттеняет красоту мелодии и вводит в музыку песни эффект стереофоничности.

Необходимо сказать и о написанных тогда же шуточных песнях. Некоторые из них — небольшие сценки. Такова, например, песня «Бывалый старшина» (слова В. Бахнова и Я. Костюковского), искрящаяся неподдельным юмором и весельем. Ее действующие лица обрисованы в пес-

¹ Из радиопередачи Н. В. Богословского «Мои встречи с Лемешевым».

² Там же.

³ Там же.

не очень ярко. Так и видятся ладный, подтянутый старшина, окружающие его бойцы с их открытыми улыбками.

Все эти годы рядом с Н. В. Богословским был Марк Бернес. Их содружество началось, как мы помним, накануне Великой Отечественной войны: песню о любимом городе Бернес записал в марте 1940 года. Партию фортепиано исполнял автор. В конце того же года были записаны еще две песни Богословского — «Письмо в Москву» и «Огонек» (слова Евг. Долматовского); композитор дирижировал аккомпанировавшим Бернесу концертным ансамблем. Затем Бернес исполнил песню «Спят курганы темные». В фильме «Большая жизнь» эту песню поет другой артист. Но как только ее спел Бернес, она закрепились за ним, стала «бернесовской». У Бернеса появился «свой» композитор, у Богословского — «свой» певец. А в конце сороковых годов Бернес записал «Морскую песенку» Богословского, потом «Мужской разговор», «Романс Рощина» и, наконец, «Три года ты мне снилась».

Исполнительская манера Бернеса принималась не всеми критиками. «Это — не певец», — говорили о нем сторонники «настоящего пения» на эстраде. Богословский отвечал: «Есть произведения... которые способны нести серьезные мысли и идеи, но которым оперное и концертно-камерное исполнение просто противопоказано. Иногда о грусти, о раздумьях, даже о веселых событиях хочется петь не в полный голос, а именно напевать»¹.

Но сколько же труда стояло за безыскусным, казалось бы, исполнением Бернеса!

Н. В. Богословский: «Он долго «вживался» в песню, привыкал к ней. Иногда придирался буквально к одной ноте, к одному слову. Мы с ним даже ссорились во время работы»².

Так было не только с песнями Богословского. Евг. Евтушенко свидетельствует: Бернес «мучился, метался, прямо-таки изнывал в поисках песен. Он их даже «организовывал»... Он уговорил Евгения Винокурова переделать заключительную строфу стихотворения «Сережка с Малой Бронной», чтобы она звучала более обобщенно. Он уговорил Константина Ваншенкина, чтобы в стихотворении «Я люблю тебя, жизнь» строка «доброта человечества — дети» звучала проще, но доходчивее: «это чудо великое — дети». Поэты — люди упрямые, и им не особенно нравит-

¹ Богословский Н. Песня на эстраде. Заметки композитора. — Известия, 1962, 23 янв.

² Богословский Н. Ну что сказать, мой старый друг... — Сов. культура, 1973, 2 окт.

ся, кода кто-нибудь посягает на суверенность их строк. Но Бернес был хотя и трудным редактором, но зато самым приятным — влюбленным редактором»¹.

Вот на этой «влюбленности» в песню и строился союз композитора и артиста. В итоге родился еще один цикл песен Богословского, песен, написанных специально для Бернеса. У композитора есть даже свое название этого цикла «Лирический Бернес».

И по содержанию, по мелодическому рисунку, не говоря уже об исполнительской манере, написанные для Бернеса песни отличаются от «лемешевских». Песни Бернеса — главным образом песни-размышления, песни-напутствия. Их мелодический рисунок более сдержан и часто представляет собой выразительный речитатив. И при всем том оба цикла песен объединяются благодаря чертам, неизменно присущим песням Богословского, — лиризму и душевной теплоте.

Оба песенных цикла сложились не сразу, а на протяжении многих лет. Это свидетельствует об устойчивости выраженного в них настроения, о принципиальном единстве творчества композитора. Он остался верен себе и продолжал идти своей дорогой...

Н. В. Богословский: «И к задуманному однажды возвращаешься не раз...»².

Тридцать пять послевоенных лет пронеслись особенно стремительно потому, что были до предела заполнены напряженнейшим творческим трудом. Большая часть всего, написанного Н. В. Богословским, приходится на годы «после войны». Знакомясь со списком его основных сочинений, нельзя отделаться от мысли, что композитор писал непрерывно, непосредственно переходя от одного произведения к другому. И поэтому именно в произведениях послевоенных лет, относящихся к поре зрелости Богословского, отчетливо проявляется тематическое и интонационное единство, своего рода цикличность. Эти черты существовали в творчестве композитора и раньше, но в полной мере могли выявиться лишь на значительном отрезке времени. Н. В. Богословский, по-видимому, сознательно стремится к тому, чтобы слушатели улавливали связанность его основных творческих направлений: к некоторым из тем и музыкальных образов он возвращается по нескольку раз, иногда через многие годы. Стоит, однако, подчеркнуть, что речь идет не о простом самоцитировании, а именно о воз-

¹ Евтушенко Е. в. Он любил тебя, жизнь... — Сов. экран, 1969, № 24, с. 5.

² Говорит и показывает Москва, 1973, № 7, с. 15.

вращении к излюбленным темам. Марина Цветаева говорит: «Раз повторяет вещь, значит нужно. Но повторить вещь невозможно, значит не повторяет. Что же делает, если не повторяет? Делает другое что-то. Что именно? К вещи возвращается. К чему, вообще, возвращаются? К недоделанному (ненавистному) и к тому, с чем невозможно расстаться, — любимому, то есть недоделанному тобой и недовершенному в тебе... Есть третья возможность, вещь никуда не уходила... Вещь текла непрерывно, как подземная река, здесь являясь, там пропадая, но являясь и пропадая только на поверхности действия»¹.

Возвращаясь к своим темам, композитор каждый раз видоизменяет, трансформирует их. Но их появление узнается сразу, и это обостряет восприятие музыки Богословского, вызывает сложные ассоциации. Тематические арки соединяют и размежевывают определенные сочинения, создают интонационные сферы, включающие произведения самых различных форм. Два таких направления вполне обозначились в послевоенном творчестве Н. В. Богословского. Одно выросло из песен, другое опирается, главным образом, на музыку театральную. Оба потока формировались одновременно и к исходу семидесятых годов привели к созданию произведений, особенно ярко выявивших творческую манеру композитора, широту его интересов. Возможно, что со временем направления эти соединятся; во всяком случае, связи между ними обозначились. Но пока они существуют как относительно самостоятельные направления, и я попытаюсь охарактеризовать каждое из них отдельно.

**Пятидесятые годы:
от песенных циклов —
к симфониям**

Победа в Великой Отечественной войне ярко высветила душевную красоту советского человека, и, вместе с тем, заставила с особой силой задуматься над темой связи судьбы человека с судьбой Родины. Одно без другого понять было нельзя, настолько тесно сплелись и воспринимались тогда судьбы людские и судьбы страны. И вторая половина пятидесятых — начало шестидесятых годов стало для Н. В. Богословского временем активного поиска выражения этой неразрывности.

¹ Цветаева М. Мой Пушкин. — М., 1981, с. 172—173.

В первые послевоенные годы Н. В. Богословский обращался главным образом к песне. Песня и стала исходным пунктом творческого поиска, приведшего к созданию произведений, принципиально отличных от написанных раньше. Много думал тогда композитор о песне, ее разновидностях и возможностях. Он внимательно наблюдал, что поет молодежь, и самым решительным образом выступил в защиту так называемой «бытовой песни». Вместе с поэтом Михаилом Львовским композитор писал: «„Бытовая“ песня, как известно, жанр в своем роде единственный. Чтобы насладиться до конца «бытовой» песней, человек должен непременно стать ее исполнителем. Чаше всего это происходит в компании, то есть в составе импровизированного хора. Поэтому-то одно из главных требований искусства — объединение людей — в бытовой песне осуществляется наиболее непосредственно»¹.

Наблюдал он и за тем, что молодежь слушает. Впоследствии Богословский скажет: «Пока что все попытки критиков определить, что такое хорошая песня, ни к чему не привели. Я думаю, что хорошая песня — это обязательно та, которую все поют. Это может быть и такая, которую очень хочется слушать»². Или еще: «...сейчас песня не так уж часто становится массовой в том смысле, в каком были массовыми песни в конце тридцатых годов, во время войны, после войны... Песня стала сложнее, индивидуальнее, более подходящая и удобная для слушания, нежели для пения...»³.

Н. В. Богословский и стал работать над песнями для слушания, требующими профессионального исполнения. Началось с «расширения границ» песни. Композитор обратился к сложным песенным формам — вокальным новеллам и песням-балладам («От песни куплетной формы — к балладе. Мне ближе именно такой путь», — замечает Н. В. Богословский⁴), а затем к созданию песенных циклов. Так появились «Музыкальные новеллы» и романтическая поэма «Песня в пути».

До войны лирическое и трагическое разграничивались в творчестве композитора по жанрам («Песенка Дженни», «Любимый город» — и Первая симфония). В годы войны трагические песни создаются им наряду с лирическими

¹ Богословский Н., Львовский М. Слово о песне. — Комс. правда, 1962, 2 ноября.

² Богословский Н. Слово об эстраде. — Труд, 1972, 2 апр.

³ Богословский Н. Наш верный друг — песня. — Ленинская правда (Георгиевск), 1975, 12 апр.

⁴ Говорит и показывает Москва, 1973, № 7, с. 15.

(«Ночь над Белградом» — «Темная ночь»). В музыкальных новеллах оба начала соединены.

Судьбы людские... Три музыкальные новеллы — «Чистые пруды» (слова М. Матусовского), «Ермолова с Чистых прудов» (слова В. Дыховичного, М. Масса, М. Слободского и М. Червинского) и «Дождь идет» (слова М. Матусовского) объединяются местом, временем действия и единым настроением. Оно возникает с первой же неспешной фразы «Чистых прудов», которая разрастается в широкую, захватывающую своей глубиной и красотой мелодию.

11 Andante



Я назвал бы ее темой раздумья. Низкий женский голос рассказывает о Чистопрудном бульваре как о жизненном перекрестке, на котором встречаются поколения, оживают воспоминания, и представляет слушателям сидящего на лавочке ветерана гражданской войны.

Характер музыки сразу меняется. Возникает новая тема:

12 Risoluto



Интонационно она восходит к сигналу валторн из Первой симфонии. Это тема-воспоминание. Воспоминание страшное: ветеран рассказывает, как пришлось ему однажды нянчить грудного ребенка у трупа убитой молодой матери. Воспоминание нежное: доверчиво прильнул к красноармейцу плачущий малыш.

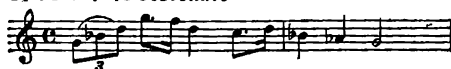
Вторая новелла — рассказ молодой артистки о своей матери. Она, «Ермолова с Чистых прудов», мечтала о сцене, но, получив свою первую роль, в начале войны с фашистской Германией ушла на фронт медсестрой и там погибла. Артисткой стала ее дочь. Как и в первой новелле, повествование разделяется на контрастные музыкальные эпизоды, но на этот раз основу их составляет одна мело-

дия. В соответствии с содержанием рассказа она звучит то в ритме вальса, то военного и траурного марша:



Разграничивает эпизоды тема-воспоминание, составляющая интонационную основу первой новеллы. Шесть раз вводится эта тема в рассказ о «Ермоловой с Чистых прудов». Запомним ее. К ней композитор еще вернется.

14 Marciale sostenuto



А третья новелла цикла — «Дождь идет» — посвящена тем, кто только начинает свой жизненный путь: один пускает свой кораблик, а другой, укрывшись от дождя в подъезде, настойчиво ждет кого-то. Пелена дождя над спокойной, притихшей осенней Москвой.

То ли час, то ли день,
То ли может быть год —
— Дождь идет.

Судьбы страны. В романтической поэме для меццо-сопрано, баритона, чтеца и большого симфонического оркестра (стихи А. Аграновича и М. Львовского) «Песня в пути» — десять песен. Две посвящены рождению Советского государства, три — временам первых пятилеток, три — периоду Великой Отечественной войны и две заключительные — «творчеством наполненным» послевоенным годам. Каждой песне предпослан стихотворный эпиграф. Мелодически поэма построена с учетом песенных интонаций со-

ответствующего периода истории страны. Ее первая и последняя песни написаны как колыбельные: в 1917 году родился «революции ровесник», в конце поэмы у него самого появляется сын — «новой эпохи создатель». Так очерчивается конкретный отрезок отечественной истории и его «действующее лицо» — поколение ровесников Октября. Этот же прием придает повествованию глубоко личный, лирический характер, не допускает ложного пафоса и нарочитой приподнятости.

Написанные вскоре после окончания Великой Отечественной войны Вторая и Третья симфонии тематически и интонационно связаны с песенным творчеством композитора. Обе симфонии написаны для оркестра народных инструментов. Все три части Второй симфонии композитор начинает одной музыкальной фразой, правда, каждый раз передаваемой в разных регистрах и звуковых сочетаниях и поэтому иначе звучащей.



Но достаточно сравнить ее с началом «Колыбельной» из поэмы «Песня в пути», чтобы понять происхождение и смысловую нагрузку темы: это тема Родины. Она же, и притом уже в своем первоначальном звучании, входит во вторую часть Третьей симфонии, скрепляя послевоенные симфонии друг с другом и с одним из крупных песенных циклов. А далее — теперь уже только через Вторую симфонию — еще одна связка, еще одна звуковая арка, на этот раз к произведениям военной поры: главной темой первой части Второй симфонии избрана мелодия, написанная в 1943 году, мелодия песни «Чудо-коса», о которой говорилось в предыдущей главе (см. пример № 10). Вторая симфония, как видим, замыкает цепь произведений, посвященных темам судьбы страны — людские судьбы.

А Третья симфония — глубоко автобиографична. Можно было сжечь свою раннюю, ни разу не прозвучавшую симфонию. Но нельзя было забыть того, что расцвело в мальчишеской душе: главная тема первой части Третьей, одно время звучавшая как музыкальная заставка к телевизионной программе «Время», взята из той, сожженной симфонии.



Она воспринимается как глубоко личное высказывание художника, настроение которого до сих пор остается созвучным духу нашего времени. О себе, и вместе с тем о стране, о ее просторах Н. В. Богословский сказал и в третьей части симфонии: открывает и завершает ее спокойный восточный напев. Как и в Первой симфонии, композитор, верный традициям русской классической музыки, вновь соединяет в одной части русские и восточные мотивы. Но если тема Улугбека из Первой симфонии воспринималась как символ бесконечного потока времени, то теперь композитор выразил собственные впечатления о Средней Азии, где он много работал.

Так, к исходу пятидесятих годов была создана система произведений, соединенных друг с другом арками лейттем и тембровых звучаний. Сложилась также интонационная сфера, в которой вырастала симфоническая повесть по мотивам великой «Книги про бойца» Александра Твардовского.

«Василий Теркин»

Н. В. Богословский: «Приступая к работе над «Василием Теркиным», мне хотелось «перебросить мостик» от песни — наиболее доступной широкой аудитории формы музыкального произведения — к большой симфонической музыке»¹.

Замысел «Теркина» возник у композитора еще в военные годы. Сообщение же о том, что Н. В. Богословский «закончил большое симфоническое произведение по мотивам поэмы А. Твардовского «Василий Теркин» для симфонического оркестра, в состав которого включены два баяна», появилось в прессе в конце сентября 1950 года².

¹ Цит. по ст.: Тарновский К. Встреча с фронтовым другом. — Сов. воин, 1965, № 13, с. 20.

² Веч. Москва, 1950, 22 сент.

Говорилось также, что симфоническая сюита состоит из девяти частей, к каждой из которых предпослан стихотворный эпиграф.

Вскоре Богословский показал свою новую работу в секретариате Союза советских композиторов СССР (сюита исполнялась на двух роялях автором и М. Г. Григорьевым), а 10 декабря в концертном зале Дворца культуры им. Горбунова «Василий Теркин» был исполнен Государственным симфоническим оркестром Союза ССР под управлением Лео Гинзбурга. Критика сдержанно оценила сюиту. А. Иконников, например, отметив, что «сами по себе части этого сочинения не лишены музыкальных достоинств», усомнился в соответствии образа, созданного композитором, «образу столь любимого нашим народом героя поэмы Твардовского»¹, а И. Попов отметил разнохарактерность и внутреннюю несвязанность музыкальных эпизодов сюиты².

Н. В. Богословский, по-видимому, также не был вполне удовлетворен первой редакцией «Теркина». Во всяком случае, после исполнения в декабре 1950 года он не показывал своей сюиты. И лишь в январе 1964 года «Василий Теркин» вновь прозвучал на смотре творчества московских композиторов. Теперь он имел подзаголовок «Симфоническая повесть по поэме А. Твардовского».

Симфоническая повесть получила признание. В опубликованных после исполнения статьях и заметках отмечались правдивость образных характеристик, выразительная мелодика, удачное сочетание лирики, юмора и трагических мотивов, умелое использование оркестровых звучностей и, главное, — «художественное согласие слова и музыки»³.

Успех симфонической повести был достигнут на очень трудном и ответственном для композитора пути; ведь в основу сочинения был положен такой литературный памятник, как «Книга про бойца» Александра Твардовского. Ее общеизвестность, общепризнанность, ее неотрывность от судьбы каждого фронтовика и, в этом смысле, — автобиографичность для каждого из них определяли ревнивое отношение к любой попытке ее «перевода» в другую сферу искусства, когда что-то утрачивается, когда нарушается

¹ Иконников А. Смотр новых произведений советской музыки. — Сов. искусство, 1950, 12 дек.

² См.: Попов И. Выше мастерство. К итогам смотра новых произведений советских композиторов. — Сов. искусство, 1950, 30 дек.

³ Муз. жизнь, 1964, № 2, с. 2; Известия, 1964, 18 янв.; Моск. правда, 1964, 20 марта; Лит. газ., 1964, 17 марта; Сов. культура, 1964, 1 февр.; Комс. правда, 1964, 19 марта.

своя сформировавшаяся уже трактовка произведения. И вот это настороженное отношение «Теркин» Н. В. Богословского преодолел. Почти через пятнадцать лет после исполнения первой редакции произведения он был признан аудиторией, значительную часть которой составляли в то время представители фронтового поколения. И я думаю, что этот временной разрыв, это возвращение к поэме о Теркине спустя почти двадцать лет после войны во многом определило успех произведения. Ибо композитор в своей второй редакции пошел не путем иллюстрации, а путем нового осмысления немеркнувшего творения Твардовского.

Крупное историческое явление иначе осознается и понимается в разные времена. О Великой Отечественной войне сейчас пишут не так, как, скажем, двадцать лет назад. Больше того. Одно и то же произведение, если оно действительно талантливо, по-разному читается и воспринимается в момент своего появления и много лет спустя. Так случилось и с «Книгой про бойца». В середине шестидесятых годов она воспринималась иначе, чем в годы войны.

Не берусь судить, что выносили из поэмы Твардовского те читатели военных лет, которым тогда было под сорок. Но 20-летних привлекал в книге прежде всего огромный запас оптимизма, сочность шутки, емкость и афористичность выражений и, конечно, та широкая светлая лирическая струя, которая, волнуя, проходит через все сочинение. Вслух чаще и охотнее читалась, например, глава «О награде», а «Переправу» предпочитали читать про себя и цитировали редко. «Люди теплые, живые, шли на дно, на дно, на дно...». Вслух, а тем более часто произносить такие слова было не принято. Верилось: если не будешь отодвигать от себя мысли о смерти — погибнешь наверняка.

К середине шестидесятых годов 20-летние в свою очередь достигли сорока. И оказалось, что сознательно отодвигавшееся вовсе не исчезло, а просто затаилось и теперь выступило на первый план. Что именно? Трудно определить словами. Здесь и горечь утрат, и спаленные деревни, и измученные, заждавшиеся люди. Об этом — у Твардовского в его скорбном «Я знаю, никакой моей вины». Об этом же думал и Богословский, работая над второй редакцией «Теркина»: незадолго до премьеры симфонической повести был исполнен еще один цикл его песен на тексты М. Львовского — «Воспоминания о прошлой войне». От предшествующих песенных циклов этот отличается своей трагичностью. Война выступает здесь страшной своей стороной — кровью, пленом, смертью.

Общественное значение, гражданственность симфонической повести Н. В. Богословского состояли в том, что она, сохранив все, что привлекало и раньше в «Книге про бойца», перенесла ударение на ее «второй пласт», на «прямо в душу бьющую правду» (А. Твардовский) о войне. Богословскому вновь, как не раз бывало и раньше, удалось уловить и выразить глубинные мысли и чувства прошедших через войну людей. Выразить через «Теркина», вновь связав его с биографией фронтового поколения, продлив его «автобиографичность».

Структуру симфонической повести Н. В. Богословского определила композиция «Книги про бойца». Повесть состоит из восьми частей: «Василий Теркин», «Отступление», «Гармонь», «Про солдата-сироту», «Наступление», «У ручья», «Фронтная баня», «До свиданья, Теркин». Содержание каждой музыкальной картины — законченно-конкретно. Любая из них представляет собою завершенное музыкальное произведение, созданное по мотивам главы, эпизода или образа «Книги про бойца». И так же как «Книгу про бойца» можно читать и перечитывать с любой главы, так части симфонической повести Н. В. Богословского, благодаря их завершенности, программности свободно воспринимаются каждая в отдельности.

Но так же как поэма Твардовского, при всей завершенности каждой из глав, является на редкость единым произведением, так и симфоническая повесть Богословского прежде всего — целостное сочинение, подчиненное единому замыслу. Она отчетливо распадается на две группы картин, гранью между которыми служит пятая — «Наступление». Первая из них отражает наиболее тяжелый и, вместе с тем, героический период войны, а заключительные картины повести, в том числе пятая, соответствуют второму периоду, когда, пройдя сквозь тяжкие испытания, Красная Армия перешла в наступление, вернула все, что было потеряно, и навсегда изгнала оккупантов за пределы родной страны.

Настроение первой группы картин цикла определяется второй и четвертой картинами — «Отступление» и «Про солдата-сироту». Помещенная между ними великолепная «Гармонь», соответствующая по содержанию одноименной главе «Книги про бойца», лишь усиливает трагическое звучание обрамляющих ее центральных картин.

Приходилось ли тебе, товарищ по боям 1941 года, с придорожной вышки смотреть на отходящую часть? Залитые водой проселки с лежащими поперек бревнами, с ветками, брошенными в глубокие, развороченные колеи.

Застрявшая пушка. Шагающие по обочине солдаты в плащ-палатках, затянутых под подбородком...

Звучит грустный, сиротливый напев скрипок.



Приглушенно, как бы тяжело вздохнув, вступает оркестр. Медленный марш. Мерные, глухие удары литавр. Всплески рояля, как отдельные вскрики. Шаг за шагом движется на восток усталая воинская часть.

На мгновение смолкает оркестр и сразу резко вступает группа медных инструментов. Так иногда кинокамера, показавшая общий вид отступающей части, переносит зрителя в ряды идущих солдат. И та же мелодия, сопровождаемая гулом литавр и «клокотанием» тромбонов, звучит теперь, как тема гнева и ненависти.

Следующая картинка повести — «Гармонь» — не приносит эмоциональной разрядки, хотя большую ее часть, в соответствии с сюжетом главы «Книги про бойца», занимает солдатская пляска. Не приносит потому, что главная тема картины — дорога на фронт. Внешних признаков движения в оркестре нет. Но обычно сопутствующее дальней дороге спокойно-созерцательное настроение передано мелодией задумчивой, проникновенно лиричной и простой. Это — тема Родины из Второй симфонии. Здесь впервые звучит баян. Начатую им мелодию бережно подхватывают и выносят теплой волной виолончели...

Стремительно, налетевшая пляска обрывается так же неожиданно, как и началась, двукратным сигналом трубы.



Как эхо откликается валторна и вновь звучит мелодия, которая открывала картину. Медлительными переливами

деревянных духовых инструментов, напоминающими переборы баяна, и звучным ясным аккордом всего оркестра заканчивается эта картина повести.

За ней следует одна из самых трагичных картин — «Про солдата-сироту». Красная Армия перешла в наступление. Но до рубежа родной земли еще очень далеко. Остатки зданий, черные глазницы окон, кирпичная щебенка под ногами. Ожесточенные схватки шли в разрушенных фашистами городах, в выжженных дотла деревнях с бурьяном в рост, с жуткой, нежилой тишиной. Через такие города, мимо таких деревень проходили как бы со спущенными знаменами и долго потом молчали. Композитор досказал то, что трудно передать строкою стиха, что вообще бывает трудно выразить словом. Траурный марш. Прерывающие его напряженные фразы виолончелей. Несколько заключительных аккордов-вздохов.



Пятая часть повести приносит долго ожидаемую разрядку. Вслушайтесь в стремительный каскад звуковых сплетений — теперь в партии скрипок вы уловите сильно измененную, но отчетливо проступающую фразу, которая в предыдущей части прерывала звучание траурного марша. Композитор выражает здесь то внутреннее состояние волевого порыва воина, когда в действие вкладывается вся накопившаяся до этого ярость и страсть. Лишь в самом конце картины медные инструменты властно перекрывают звучание бушующего оркестра, мы как бы попадаем в самую гущу боя. Солдаты идут в наступление.

20 Allegro victorioso

Fl. Ob. Cl.

Cor. Tr. be

ff

Archi

ff

За «Гармонию» могла бы прямо следовать картина «Наступление» — сюжетная канва произведения вполне допускала это, а после пятой части вполне логично воспринимался бы финал — «До свиданья, Теркин». Но так же, как без четвертой части («Про солдата-сироту») не был бы до конца раскрыт внутренний облик советского воина, так и без шестой части — «У ручья» — он остался бы недорисованным. (В первой редакции повести не было как раз этих двух частей: четвертой и шестой.) И сразу после «Наступления» Богословский помещает глубоко лиричную, редкую по музыкальной выразительности картину, основу которой составляет переданная кларнетом, а потом гобоем задушевная мелодия о красоте человеческой и желании счастья.



И, может быть, благодаря такому характеру сцены «У ручья» следующая за ней предпоследняя картина повести — «Фронтальная баня» — воспринимается в различных и сложных аспектах. Это мастерски выполненная жанровая сценка — картинка солдатского быта, нарисованная порой с уморительными подробностями: очень уж «похоже», например, вздыхает оркестр, когда изображает солдата, обрабатывающего себя веником в клубящемся пару. Вместе с тем, помещенная перед финалом картина воспринимается и как торжество нашей военной силы, потому что

Любит русский человек
Праздник силы всякой,
Оттого и хлеще всех
Он в труде и драке.

И, наконец финал произведения. Открывает его лейтема сочинения, тема самого Василия Теркина. Она была намечена в первой части повести, грозным предостережением прозвучала в конце второй, спокойно напомнила о себе в «Гармонии», вплелась в фугу «Наступления», замерла перезвонами колокольчиков в сцене «У ручья», звонко, с хохотом пронеслась в первых тактах «Фронтальной бани».

И теперь, став основной темой финала, зазвучала в исполнении струнных спокойно, гордо и широко в ясном до мажоре.



Под дробь малого барабана возникает вторая тема финала — четкий, задорный марш. Звучание стремительно нарастает. Сначала мелодия марша намечается баяном. Но вот она переходит к струнным, а затем к медным духовым и звучит как победное шествие в исполнении всего состава оркестра. Воплотив в себе лучшие черты советских воинов периода Великой Отечественной войны, Василий Теркин рядовым становится в строй своих товарищей и уходит с ними, собранный и ладный, с хорошей озорной улыбкой.

Симфоническая повесть «Василий Теркин» завершила целый этап творческой жизни Н. В. Богословского. Хронологически работа над ней совпадает с созданием нескольких охарактеризованных выше песенных и оркестровых циклов. Каждый из них так или иначе сказывался на симфонической повести. И наоборот: без «Василия Теркина» все, созданное Н. В. Богословским в пятидесятых, первой половине шестидесятых годов не обрело бы законченности и целостности, не получило бы естественного завершения. Лучшие свои мелодические, тембровые и структурные находки композитор использовал и развил в «Теркине». В самом деле. Он сблизил «Теркина» с написанными тогда симфониями, использовав главную тему третьей части Второй симфонии в первой части «Теркина». Он соединил повесть с романтической поэмой — лейттема ее седьмой песни — «Памяти друга» — получила разработку в четвертой картине повести «Про солдата-сироту». Как и в цикле песен — воспоминаний о прошлой войне, каждой части «Теркина» предпослан исполняемый драматическим артистом стихотворный эпиграф из «Книги про бойца», нацеливающий слушателей на восприятие очередной музыкальной картины.

Повесть, таким образом, — итог и ключ к творчеству Богословского первого послевоенного 20-летия. И вместе с тем — его синтез. В «Василии Теркине» оказались сли-

тыми воедино две темы, разрабатывавшиеся композитором в то время — судьбы страны и людские судьбы. Трагедию войны он раскрыл в повести сквозь призму впечатлений и действий одного человека. В этом смысле симфоническая повесть лирична в самом высоком значении этого слова.

«Позывные гражданской»...

Как уже говорилось, оперу «Соль» по одноименному рассказу И. Бабеля на либретто и стихи Б. Корнилова Никита Богословский хотел написать в начале тридцатых годов, но по разным причинам отложил начатую работу. А затем Великая Отечественная война властно определила лейттему творчества композитора до середины шестидесятых годов. Но как только была завершена партитура симфонической повести «Василий Теркин», тема, которая «никуда не уходила», стала требовать своего воплощения.

В феврале 1966 года Богословский дал несколько концертов в городах Донбасса. На вопрос корреспондента молодежной газеты о его творческих планах он ответил: «С радостью пишу одноактную оперу по рассказу Бабеля «Соль», либретто которой написал поэт Борис Корнилов. С удивлением обнаружил, что до сих пор никто не написал музыку на прекрасные стихи Владимира Луговского «Песня о ветре». Думаю сделать большую поэму для хора»¹.

Итак — гражданская война. Тема юности. Сначала опера («с радостью пишу»), потом хоровая поэма («думаю сделать»). Однако первой была написана «Песня о ветре». Почему? Ответ на этот вопрос следует, по-видимому, искать в присущих композитору особенностях реализации творческих замыслов. Вот одно из свидетельств Н. В. Богословского. «Часто меня спрашивают: как пишется песня? На этот вопрос легко и однозначно не ответишь. Как правило, песня пишется, создается трудно... Чаще всего у меня лично раньше рождается музыкальный образ, музыка, а потом поэт на заданный размер, на заданное музыкой настроение пишет стихи»².

Итак, от не вполне ясного контура, звучания, впечатления к конкретным образам. Сопоставим теперь рассказ

¹ Чародей звуков: Наши интервью. — Комсомолец Донбасса, 1966, 4 февр.

² Богословский Н. Наш верный друг — песня. — Ленинская правда (Георгиевск), 1975, 12 апр.

Бабеля с «Песней о ветре». Рассказ на редкость конкретен, персонифицирован, сцена действия — теплушка воинского эшелона. А «Песня о ветре», напротив, глубоко символична, поется в ней о людских потоках, о «российской стране». Содержание «Песни о ветре» не исчерпывается конкретным сюжетом. Оно — богаче, шире, обобщеннее. Вл. Луговской говорит: «Октябрь повернул и перевернул все мои мысли, заставил почти задохнуться ветром времени, и с тех пор слово «ветер» в моих стихах стало для меня синонимом революции, вечного движения вперед, неуспокоенности...»¹.

Мне представляется, что обращение композитора сначала к хоровой поэме, а потом к опере отразило в какой-то мере особенности его осмысления большой темы — от общего настроения к конкретным образам. «Песня о ветре» — преддверие оперы, подход к ней, тот самый «общий контур», который появляется у композитора как вестник рождающегося произведения.

Такую функцию стихотворение Луговского могло выполнить ещё и потому, что оно отличается необычайно богатой ритмикой. В нем — всего на трех страничках — и протяженность песни, и частушка, и стук телеграфа, и движение эшелона, и, наконец, — короткое, вне ритма и рифмы — «Залп!!»

Все это и передал Н. В. Богословский в своей хоровой поэме. Лишь в самом конце вместо слова «Залп» звучит резкая дробь малого барабана, неожиданностью своей усиливающая вызываемое поэмой ощущение несущейся лавины.

Счастливым месяц декабрь! В декабре впервые прозвучали и Первая симфония (1940), и «Василий Теркин» (1950 и 1964), и «Песня о ветре» (1968 год). Ее исполнил тогда Государственный академический хор русской песни Союза ССР под управлением А. В. Свешникова.

Н. В. Богословский: «Как мальчик, смущаясь и даже ошибаясь от волнения, играл я свой опус, впервые показывая его Александру Васильевичу. Не успел отзвучать последний такт, как вместо комплиментов, или, наоборот, порицаний в мой адрес он тут же вызвал библиотекаря для расписки нот и инспектора хора для назначения репетиций. Такой оперативности мне не довелось встречать... И на репетиции он меня не пускал до тех пор, пока не счел работу «относительно готовой», как он выразился. А это

¹ Луговской В. Автобиография. — В кн.: Луговской В. Избранные произведения. Стихотворения. — М., 1956, т. 1, с. 7.

«относительно» означало идеальное исполнение, буквально со всеми отработанными деталями и нюансами»¹.

«Песня о ветре» сразу понравилась не только выдающемуся мастеру хорового пения, но и исполнителям, и слушателям. А автору открыла дорогу к опере.

Осенью 1980 года Н. В. Богословский был неразговорчив, создавалась сложнейшая партитура спектакля (четырнадцать действующих лиц). На ее последней странице проставлено: «1932—1980». На титульном листе читаем: «Соль. Опера в двух картинах по рассказу И. Бабеля. Либретто и стихи Б. Корнилова».

Н. В. Богословский: «Опера «Соль» писалась дважды. Впервые (это было еще в 1932 году) мысль написать ее мне подал известный советский дирижер Самуил Абрамович Самосуд, возглавлявший в те годы Малый оперный театр в Ленинграде. Либретто написал мой друг, известный поэт Борис Корнилов по мотивам одноименного рассказа Исаака Бабеля (из «Конармии»). Помню, что вскоре я сделал несколько музыкальных эскизов, но потом что-то помешало мне, и я на время отложил свое сочинение. Год назад я снова обратился к либретто, и, прочитав его, как говорится, заново, убедился, что оно не только написано рукой большого мастера, но в нем до сих пор сохранился аромат поэзии Корнилова и романтический дух эпохи гражданской войны. Почти весь музыкальный материал я написал совершенно заново, лишь темы припева «Казачьей песни», которой начинается и заканчивается опера, взяты мною из довоенных эскизов»².

...Гражданская война — это не только бои на фронте. Это также борьба с голодом и борьба за революционную нравственность. Идущий на фронт воинский эшелон задерживается на маленькой станции. Его осаждают мешочники. Красноармейцы отгоняют их. Но женщину с младенцем на руках они пускают в вагон. Грубые, горластые бойцы становятся покоряюще нежными и заботливыми. Женщину устраивают поудобнее, чтобы не разбудить младенца — замолкают. Трогается поезд. Утром обнаруживается: вместо ребенка женщина везет мешок соли. Женщину выталкивают за дверь на ходу поезда. Она, однако, поднимается. И тогда командир отряда Никита Балмашов стреляет в нее из винтовки.

¹ Богословский Н. Молодость таланта: К 80-летию А. В. Свешникова. — Известия, 1970, 12 сент.

² Цит. по ст.: Бойко А. И снова поиск. — Сов. культура, 1981, 3 февр.

Напряженный драматизм и контрастность действия предъявляли особые требования к музыке спектакля, и в ней контрастируют, сталкиваются и переплетаются подчеркнуто резкие реплики-выкрики, выстрелы, песни-частушки, пляски-шаржи, задорная и строевая песня. Сюда же вплетается картина южной ночи. Глядя на спящую мать, бойцы вполголоса поют о близких, о мире, о любви.

Эту оперу нельзя просто петь. Она требует острой, напряженной игры, характеристики и безусловной достоверности. И этого добился коллектив московского Камерного музыкального театра (режиссер-постановщик Г. Спектор, руководитель постановки Б. Покровский, художник М. Беллин, дирижер В. Понькин), раскрывший в опере эпоху гражданской войны. В течение всего спектакля на сцене бушует вихрь страстей, вызванных революцией. Персонажи, наделенные подчас всего лишь несколькими репликами, в исполнении артистов этого театра воспринимаются как люди со сложными характерами. На расположенном над сценой экране возникают то здания и пейзажи, то строки письма командира отряда, и кажется, что границы сцены беспредельно раздвигаются.

Свою рецензию на оперу «Соль» Оскар Фельцман назвал «Позывные гражданской». Музыкальный театр, писал он, «открывает безграничное поле деятельности для композитора, для драматурга... Но двери этого театра широко открыты только для тех, кто органически, всей душой и сердцем чувствует неповторимую силу драматургии, сценического действия. Только композитор, понимающий законы театра, может браться за работу над оперным произведением. Богословский — композитор театральный. Это мы знали по его предыдущим работам, это он подтвердил и сейчас»¹.

¹ Театральная жизнь, 1981, № 8, с. 10.

Глава четвертая

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОМПОЗИТОР

Интерпретатор драматических произведений

В послевоенные годы Н. В. Богословским написано двенадцать из семнадцати оперетт, создана музыка к сорока восьми из пятидесяти двух театральным спектаклям. К музыкально-драматической группе произведений относится и музыка к мультипликационным фильмам, большая часть которых также написана в послевоенные годы (тридцать шесть из сорока девяти), и музыка к художественным фильмам. Случалось, что имя композитора одновременно появлялось на театральных афишах и титрах кинолент: весной 1961 года, например, на экранах страны демонстрировались фильмы «Леон Гаррос ищет друга» и «Любушка», а в Театре кукол шел спектакль «Божественная комедия»; было и так — спектакль, в создании которого участвовал Богословский, принимался к исполнению сразу несколькими театрами страны: «Факир на час», например, в 1946 году показывали театральные коллективы Москвы, Калинин, Сталинабада, Тулы, Вологды, Барнаула, Иванова. А пьеса В. Гусева «Весна в Москве», музыку к которой написал Н. В. Богословский, надолго вошла в репертуар Московского театра революции, ныне Театра имени В. В. Маяковского. 31 октября 1952 года состоялось ее шестисотое представление (впервые спектакль был показан 17 мая 1941 года).

Одним словом, музыка Богословского звучала постоянно. Разная музыка. Для самой разнообразной аудитории. Для самых различных возрастов. Чтобы охарактеризовать все, написанное композитором в музыкально-драматическом жанре, нужна специальная работа. Попробуем представить общее звучание театральной музыки

Н. В. Богословского, а затем выявить направление развития этого творческого потока.

Отклики на премьеры театральных работ Н. В. Богословского содержат обычно лишь самую общую характеристику его музыки — рецензентов интересовало прежде всего сценическое воплощение драматических и музыкально-драматических произведений. О спектакле «Итак, мы продолжаем» (Московский театр миниатюр) читаем: музыка Богословского «остроумная, мелодичная». О «Божественной комедии» (Московский театр кукол): «Юмор некоторых сцен потому и стал юмором, что опирается на точную и изобретательную работу» Богословского. О постановке «Факир на час» (Московский театр драмы и комедии): «Композитор написал много чудесных, запоминающихся песен. Здесь и лирические дуэты, и шутливые арии... и смешные (не только по тексту, но и по музыке) куплеты». Отзыв Назыма Хикмета о лирическом водевиле «Дым без огня» (Московский театр сатиры): «Музыку к водевилю написал Никита Богословский. На мой взгляд, он сделал это удачно, потому что она выступает не как приложение к пьесе, а как органический компонент спектакля»¹.

Таковы некоторые, в общем, типичные отклики. Взятые вместе, они, при всей своей краткости, говорят о соответствии театральных работ Богословского особенностям его дарования, с одной стороны, и характеру произведений, к которым он пишет музыку, с другой. Работы композитора — не просто музыкальные иллюстрации и не вставные музыкальные номера. Присмотримся внимательно к какой-либо серии театральных работ композитора. Ц. С. Рацкая специально изучала написанную Н. В. Богословским музыку к мультипликационным фильмам². Она отметила тяготение композитора к гротеску, эксцентриаде, юмору, даже к озорству. «Ну и что же? — замечает музыковед. — Ведь и в самих комедийных и сатирических мультфильмах озорного немало. Важно лишь не выходить за рамки хорошего вкуса». Исследователь также обратила внимание на использование композитором в пародийных и юмористических фильмах популярных уличных песенок и поистине неисчерпаемую изобретательность в их модификации. Таковы, например, вариации на тему детской песни «Жил был у бабушки серенький козлик» («это тридцать две оча-

¹ Театральная жизнь, 1961, № 16; Веч. Москва, 1958, 4 февр.; Веч. Москва, 1959, 7 февр.

² Рацкая Ц. Заботы музыкального цеха. — Искусство кино, 1966, № 11, с. 33, 37, 32.

ровательные, блещущие остроумием оркестровые миниатюры, каждая из которых знаменует новый поворот действия или настроения»). Такова и уморительная сценка, в которой переплетаются отрывки песен «Шумел камыш», «Чижик», «Бывали дни веселые»; поет их потерявший всякую ориентировку «непьющий» воробей. Отмечена и изобретательность в инструментовке. В фильме «Страна Оркестрия» вообще нет ни одного слова. Его герои — инструменты симфонического оркестра — говорят на своем языке. Это приводит к остроумным находкам и подчас требует от каждого исполнителя в отдельности подлинно виртуозного владения инструментом.

И наряду с этим — лирико-романтическая музыка к таким фильмам, как «Дюймовочка». На тему «Дюймовочки» «нанизывается» вся музыка к фильму, причем мотив этот также подвергается «непрерывному развитию через обновление тембровых красок».

В итоге своего анализа Ц. Рацкая приходит к выводу об «относительной самостоятельности» музыки Богословского к мультфильмам, которая «позволяет композитору создать собственно музыкальный сценарный план по законам музыкальной драматургии».

Наблюдения и выводы музыковеда совпадают с высказываниями Н. В. Богословского. На вопрос, трудно ли писать для кино, композитор ответил: «Трудно». Он пояснил: «Чуть ли не каждый раз музыкальная драматургия, то есть то, что создает композитор, вступает в конфликт с режиссерской разработкой фильма. Режиссер убирает куски, а иногда и полностью музыкальную тему, что приводит к тому, что рушится весь музыкальный строй»¹. Из режиссеров, с которыми работать «легко», Богословский выделил Л. Гайдаю. При создании фильма «Пес Барбос и необычный кросс» Гайдай отдал композитору «что называется на откуп всю музыкальную часть фильма. Сюжет развивается на одной мелодии. Получилось полное равновесие жанров (изобразительного и музыкального), от которого никто не пострадал».

«Относительная самостоятельность» — «полное равновесие»... Может быть, одна из самых ярких иллюстраций к данным положениям — музыка и изобразительный ряд фильма «Самогонщики», поставленного также Л. Гайдаем. Фильм идет под непрерывный хохот зрителей. Музыка настолько органично слита с действием, что порою незамет-

¹ Песня приходит с экрана. Четыре вопроса композитору Никите Богословскому. — Труд, 1969, 24 авг.

на. Но если её прослушать отдельно, обнаружится, что вся она буквально пронизана грустью, контрастирует с реакцией зрителей и, в конечном счете, корректирует эту реакцию.

Музыкой своей Н. В. Богословский не иллюстрирует, а интерпретирует драматическое произведение — такова позиция композитора при создании театральной музыки. Позиция активная: определив свой метод работы над драматическими произведениями, Н. В. Богословский с какого-то времени не может работать иначе, добивается как «полного равновесия» драматического и музыкального ряда, так и их «относительной самостоятельности».

Говорю: «с какого-то времени» не только потому, что определенные композитором принципы музыкального оформления явились результатом длительного поиска, но и потому еще, что менялась и общая авторская позиция при трактовке образов героев драматических произведений. Ее можно определить как все более и более четкое выявление авторской оценки драматических коллизий и участвующих в них лиц.

А такое возможно в том случае, когда композитор становится над действием и оценивает его сквозь призму своего жизненного опыта. Сопоставьте музыку и действие в фильме «Долгие версты войны». На экране — ожесточенная схватка горстки молодых, необстрелянных еще ребят с немецкими танками и мотопехотой, а над полем боя плывет печально-задумчивый напев в ритме медленного вальса:

23 *Tempo di Valse*



Ты столько нив про_шел, под_нять_ся не ус_пев_ших...

Ты столько знал ночей
Тревожных и кровавых,
И ты терял друзей
На трудных переправах,
Пролистаны года
Страница за страницей,
И это никогда
Не может позабыться.

(М. Матусовский)

Композитор отошел от сюжетной канвы, от времени действия, чтобы звучащей за кадром песней высказать свое теперешнее отношение, свои мысли и чувства о прошедшей войне. Он обращается к слушателям с песней-раздумьем.

В итоге возникает еще одно соответствие, соответствие музыки чувствам и мыслям зрителей.

Такова тенденция развития театрального творчества композитора. И не только театрального. Нарастание личностного, лирического начала — общая черта творчества Н. В. Богословского шестидесятых — семидесятых годов. Покажем это на примере песенных циклов композитора последних лет. Наряду с песнями-раздумьями композитор создал серию песен, объединенных общим настроением светлой грусти, окрыленной романтической мечты; однако в каждой из них запечатлен один какой-то момент настроения или чувства. Таковы «Бывают в жизни дни», «Московские улочки», «Домик на берегу». В этом же ряду — «Пойми меня», «Песня об одиноком друге», «Кружится лист» и, наконец, цикл песен «Улыбки большого города», написанных Н. В. Богословским совместно с М. Филиппом-Жераром (Франция). На конверте одной из пластинок композиторы пишут: «Свою работу мы посвящаем советско-французской дружбе. Нам хочется, чтобы наши народы лучше понимали друг друга. И наши песни об этом». В этих песнях — мечты, ожидание счастья, улыбки, взгляды, мирные спящие города — все то, что именуется просто человеческим. Композиторы верят: люди, разделенные расстояниями, границами, обычаями, языком одинаково поймут это — человеческое.

Именно так и говорит теперь со своими слушателями Н. В. Богословский. Соответственно отошли на второй план песни-стилизации. Несколько произведений такого именно рода Н. В. Богословский написал более десяти лет назад для Валерия Золотухина, играющего при их исполнении несколько наивного провинциала¹. С тех пор к такому жанру композитор не обращался. Думаю — не случайно.

Итак: «стремление к равновесию» — и всемерное усиление личного, лирического начала. В музыкально-драматическом жанре то и другое должно вести к созданию произведений, в которых сценическое действие определяется прежде всего музыкой.

Над расширением музыкальной сферы драматических спектаклей Н. В. Богословский много думал на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов. Мы знаем об этом, в частности, по его статье-рецензии на работу американских артистов «Моя прекрасная леди» (по мотивам «Пигмалио-

¹ «Я к тебе со всею душой»; «Старая песня», «Влюбленный коногон», «Свадьба». — Г 62 — 06859 — 60.

на» Б. Шоу). Спектакль в целом оценен им очень высоко, поскольку в этом спектакле осуществлено «органичное включение музыки в прозаический диалог»¹. К созданию таких именно произведений и стремился композитор в то время.

Н. В. Богословский — корреспонденту Всесоюзного радио и телевидения: «Обновил свою давнюю работу — «Весну в Москве». Раньше это была музыка к спектаклю Театра имени В. В. Маяковского... Я решил развить эту музыку в мюзикл, переделав заново почти все темы»².

Постановку Московского театра оперетты рецензировал Л. О. Утесов. О музыке Утесов писал, что она «мелодична и приятна, запоминается песня — лейтмотив всего спектакля «Ах, весна московская». Здесь есть все — и лирика, и жизнерадостность, и музыкальный юмор. Чего стоят, например, трюк с маленькими лебедями, трио „Соловьи“»³.

За «Весной в Москве» Богословский создает мюзикл для телевидения — музыкальную комедию «Жили три холостяка». Комедия была весело, с подъемом сыграна молодыми артистами московских драматических театров и такими мастерами песни, как Валентина Толкунова и Иосиф Кобзон. Получилась динамичная работа, радующая богатством и разнообразием мелодий, выдержанная в современных ритмах и тембрах. Думаю, это лучшее из того, что создано Богословским в жанре музыкальных комедий. Лучшее — но не выходящее за пределы этого жанра. И потому не ставшее поворотным пунктом в творческой биографии композитора. Этапной оказалась музыкально-лирическая драма «Незнакомка» на текст одноименной пьесы Александра Блока.

«Незнакомка»

Что привело Н. В. Богословского к творчеству Александра Блока? Думаю — обостренное чувство родины. Чтобы творить, нужно слиться с родиной. Для Блока это было условием, мерилom, законом жизни художника. «...Что особенно самоуверенного в том, — спрашивал Блок, — что писатель, верующий в свое призвание, каких бы размеров этот писатель ни был, сопоставляет себя со своей родиной,

¹ Богословский Н. Bravo, «Май фэр леди!» — Культура и жизнь, 1960, № 7, с. 52.

² Говорит и показывает Москва, 1973, № 7, с. 15.

³ Утесов Л. Ах, весна московская!.. — Известия, 1972, 10 окт.

полагая, что болеет ее болезнями, страдает ее страданиями, сораспинается с нею, и в те минуты, когда ее измученное тело хоть на минуту перестают пытаться, чувствует себя отдыхающим вместе с нею?»¹.

Поворотным пунктом в развитии Блока как художника стала революция 1905—1907 годов. Каждого человека России она поставила перед выбором. Блок понял, почувствовал: без революции невозможно обновление страны. Чувство родины заставило его стать на сторону революции—революция обострила чувство родины. Блок сделал выбор как человек и как художник.

В людях моего поколения чувство родины до предела обострилось Великой Отечественной войной и стало определяющим жизненным законом. А для Н. В. Богословского еще и законом творчества. Его творческая встреча с Блоком была предопределена. Как и поворот целого поколения к великому поэту России.

Н. В. Богословский: «Я давно, очень давно хотел написать музыку к «Незнакомке» Блока. Но написать просто музыку к спектаклю не хотелось. И я решил слить текст Блока с музыкой, соединить так, чтобы одно дополняло другое, чтобы возникал своеобразный диалог между музыкой и поэзией»².

К лирическим драмам Александра Блока композитор обратился не только вследствие давних своих связей с театром. В них видел он ключ ко всему творчеству поэта, ко всей линии его поведения. И имел для этого все основания. Именно лирические драмы прежде всего и ярче всего отразили тот глубокий сдвиг, который произошел во всем миропонимании Блока, во всем его творчестве под воздействием первой русской революции. В сопоставлении с нею идеалы и стремления тогдашнего «образованного общества» оказались пошлыми, мизерными, жалкими. Об этом и решил сказать Блок. Сказать для того, чтобы общество взглянуло на самое себя со стороны, чтобы освободилось от собственных слабостей. Поэт стремился служить революции с позиций лирика. А лирика в понимании Блока—это четкое определение своего отношения ко всему происходящему и бескомпромиссное заявление об этом.

«Незнакомка», написанная в ноябре 1906 года, и стала таким заявлением. Больших общественных проблем Блок здесь еще не ставит—четкое понимание своего предназначения как поэта и главной темы творчества пришло к не-

¹ Блок А. Собр. соч. — М.: Л., 1962, т. 5, с. 443.

² Елманов В. Играл Блок. — Моск. комсомолец, 1976, 31 дек.

му через два года. Но подход к этой теме намечается именно в 1906 году и посредством преодоления собственных иллюзий, и посредством осуждения предрассудков и ханжества тогдашнего общества. «Незнакомка» стоит в начале пути, который приводит Блока к великой октябрьской поэме «Двенадцать».

В основе драмы — конфликт высоких помыслов и мечты с окружающей действительностью. Главное средство его выражения — открытая условность формы и ситуаций. В «Незнакомке» прямо сталкиваются низменное и порыв, идеальное и пошлое, мечта и действительность, — сталкиваются и переходят одно в другое, выступая то как внешнее по отношению к герою, то как внутренний разлад его души. Чтобы показать все это, Блок смело пошел на смешение жанров, сплел печальное и смешное, реальный мир с миром грез. Получилось необычное, ломающее театральные каноны чисто блоковское произведение. Оно завораживало при чтении и ставило в тупик режиссеров, пытавшихся воплотить замысел Блока на сцене. Напомним: до Великой Октябрьской революции «Незнакомку» поставили всего два раза, в феврале 1913 и апреле 1914 года. Вторая постановка, осуществленная силами молодых артистов студии В. Э. Мейерхольда, просто провалилась. Спектакль распался на несколько не связанных друг с другом странных эпизодов. Целостного представления о драме не сложилось. За «Незнакомкой» закрепилась слава несценичного произведения.

Н. В. Богословский не мог согласиться с таким мнением. Потому что все, что казалось в драме несценичным, открывало поистине безграничные возможности для музыкального выражения. Музыкой можно было досказать то, что почти невозможно выразить на сцене, выделить, «озвучить» основные линии драмы, словом, нужно было слить текст Блока с музыкой.

Опера, в которой не поют, а говорят. Такая именно форма музыкальной интерпретации лирической драмы Блока была результатом творческих поисков Н. В. Богословского. Мы видели, что стремление к соединению музыки с чтением стихотворных текстов выявилось в романтической поэме «Песня в пути» и, в особенности, в симфонической повести по мотивам «Книги про бойца» Александра Твардовского.

От симфонической повести со звучащими при исполнении стихотворными эпиграфами к принципиально новой форме музыкально-драматического произведения. Таково одно из направлений поиска, нацеленного на непосред-

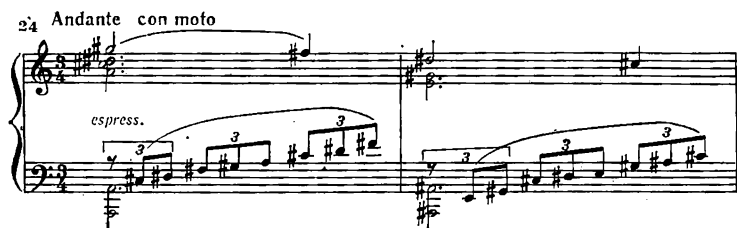
венное соединение музыки и поэзии. О другом направлении, связанном с поиском «равновесия» между изобразительным и музыкальным жанрами, говорилось при рассмотрении театрального творчества композитора.

Время начала работы над «Незнакомкой» — вторая половина 1970 года. Дату окончания находим на последней странице партитуры: 1972.

Музыкально-лирическая драма. Н. В. Богословский положил на музыку не только весь произносимый текст. Он выразил ею содержание всех ремарок Блока. Текст не поется, а произносится совершенно естественно, настолько точно учтен композитором ритм и интонации блоковских стихов и прозы. Но не ощущается и подчиненность музыки тексту. Они действительно слиты и воспринимаются в единстве. В музыке передано еще и то неуловимое, что определяет несказанную прелесть лирических драм Блока. Вновь проявилось умение композитора передавать музыкальными средствами характерные и жанровые ситуации, и склонность к юмору самых различных оттенков — от легкой ироничности до прямого гротеска, и то, что называют даром музыкальной живописи.

Но максимально полно раскрылся в «Незнакомке» лиризм композитора. Он образует основной настрой музыки, выражаясь прежде всего в широкой напевности мелодий. Лиризм выступает и как сдерживающее начало — гротеск не переходит в фарс. С лирических позиций подается смешное, и оно не переходит в жалкое. В свою очередь ироничность высвечивает истинную лирику.

Музыка Н. В. Богословского выполняет и прямые организующие функции, определяя решение отдельных мизансцен, превращая весь спектакль в единое сквозное действие. Есть у нее, наконец, персонифицирующие задачи. Композитор широко использовал прием лейттем, дал каждому персонажу выпуклую музыкальную характеристику. Появлению Поэта всегда предшествует широкий разлив струнных.





Под нагловатое звучание па-де-патинера ведутся пошлые разговоры в кабачке с ацетиленовым фонарем и в гостиной с электрическими лампами.

25 Allegretto



И над всем этим — широкая и скользящая, светлая и печальная, отстраненная и тревожная тема Незнакомки, сопровождаемая глissандо арф, мерцанием челесты, шелестящими аккордами струнных.

26 Adagio



Эта тема звучит перед началом действия, ею заканчивается спектакль, и она же несколько раз возникает на протяжении всего действия, не давая слушателям утратить настроение светлой грезы даже тогда, когда на сцене торжествует пошлость.

Так, в соответствии с замыслом Блока, музыка «Незнакомки» по общему своему настрою включает два контрастирующих потока: один символизирует мир мечты, грезы, другой — мир пошлости и суеты. Так, в соответствии с художественными принципами Блока, основу музыки «Незнакомки» образует лирическое начало.

На рубеже пятидесятых — шестидесятых годов началось своего рода «новое открытие» Блока. Блок снова стал одним из читаемых и чтимых русских поэтов. Все, связанное с его именем, находило немедленный отклик.

Тем не менее путь музыкально-лирической драмы на сцену оказался далеко не простым. В самом деле: для какого театра она написана? Для музыкального? Но в драме почти нет вокальных номеров. Для драматического? Но тогда непривычно много музыки, большой оркестр, строго ритмизированный текст. И Н. В. Богословский становится первым исполнителем своего произведения. Он на рояле сыграл и записал на пленку «симфонический текст» драмы и сам прочитал под эту фонограмму всю, вплоть до ремарок, драму Блока. Так была создана «авторская модель» спектакля. А затем появились попытки реализации замысла композитора. Первую постановку музыкально-лирической драмы осуществили студенты пятого курса отделения режиссеров эстрады Государственного института театрального искусства в ноябре 1976 года (художественный руководитель И. Г. Шароев). Затем (март 1978 года) «Незнакомка» была поставлена А. В. Эфросом как радиоспектакль; к 100-летию со дня рождения Блока (1980) спектакль был записан фирмой «Мелодия» и выпущен в виде альбома из двух пластинок. В том же году в Ленинграде на темы «Незнакомки» был поставлен телевизионный фильм с использованием значительных фрагментов музыки Н. В. Богословского (режиссер-постановщик А. А. Белинский). В 1982 году «Незнакомка» была поставлена С. И. Юткевичем в Московском камерном музыкальном театре.

Здесь не место разбирать каждый из осуществленных спектаклей. Недавно это сделала Н. Кузякина¹. Приведем ее главный для нашей работы итог: «Путь в театр для

¹ Кузякина Н. В наши дни. — Театр, 1980, № 11.

драм Блока в наши дни открылся через музыку, как бы начался с нее».

К сказанному театральным критиком я бы добавил: через музыку к «Незнакомке» для многих открылся путь к восприятию театрального творчества Блока.

Александр Блок: «Будучи братьями литературы, мы вместе с тем должны быть братьями других искусств: музыки и танца. Мы должны быть ритмичными и верными музыке, потому что великая задача сегодняшнего дня — напоить и пронизать жизнь музыкой, сделать ее ритмичной, спаянной, острой»¹. Богословский остро услышал призыв поэта и ответил на него.

От театра Блока — к Театральной симфонии

Симфоническая повесть «Василий Теркин» выростала в интонационной сфере песенного творчества Н. В. Богословского. «Незнакомка» же явилась выходом за пределы лейт-тем, сложившихся к началу семидесятых годов. Самое тщательное сличение музыкально-лирической драмы с предшествующими работами композитора не обнаруживает никаких музыкальных связей между ними.

Однако обращение к Блоку не было отказом от собственного творческого кредо. Напротив, «Незнакомка» помогла Богословскому ярче и чище проявить особенности своего дарования. И поэтому «Незнакомка» заложила основу еще одной интонационной сферы, ведущей в мир образов Александра Блока.

«Незнакомка» — третья лирическая драма Блока. Первым (в январе 1906 года) был написан «Балаганчик», а затем, в октябре, непосредственно перед «Незнакомкой» Блок закончил работу над драмой «Король на площади». В 1908 году Блок собрал лирические драмы в отдельную книгу. В предисловии он пояснил, что сделал это потому, что в драмах «нашел себе некоторое выражение дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идет к своему обновлению». Кроме того, «все три драмы связаны между собой единством основного типа и его стремлений. Карикатурно

¹ Блок А. Собр. соч. Проза. 1918—1921.— М.; Л., 1962, т. 6, с. 349.

неудачливый Пьеро в «Балаганчике», нравственно слабый Поэт в «Короле на площади» и другой Поэт, размечтавшийся, захмелевший и прозевавший свою мечту в «Незнакомке», — все это как бы разные стороны души одного человека; так же одинаковы стремления этих трех: все они ищут жизни прекрасной, свободной и светлой, которая одна может свалить с их слабых плеч непосильное бремя лирических сомнений и противоречий и разогнать назойливых и призрачных двойников»¹.

Лирические драмы — дополняющие друг друга пьесы. Каждая из них, взятая сама по себе, недостаточно полно выражает круг идей и образов, волновавших тогда Блока. Это, по-видимому, чувствовал и Богословский. «Незнакомка» требовала продолжения, и в 1976 году композитор вновь обратился к лирическим драмам Блока. Теперь был создан «симфонический текст»² для «Балаганчика». Как и «текст» к «Незнакомке», он полностью соответствовал общему настрою лирических драм и выведенных Блоком коллизий, непосредственно соединяя сарказм, ироничность и лиризм. Соответствовал он и ритмике драмы и поэтому четко организовывал сценическое действие. В целом, музыка к «Балаганчику» — дальнейшее развитие найденных в «Незнакомке» принципов «озвучивания» лирических драм и дальнейшее обогащение «блоковской» интонационной сферы.

Но композитор не ограничился интонационным объединением двух музыкально-лирических драм. Он связал их более тесными узами с некоторыми ранее написанными произведениями театрального цикла.

«Балаганчик» — «Незнакомка». Случайна ли определенная Блоком последовательность лирических драм? В. Э. Мейерхольд, например, не придавал этому значения, и в спектакле 1913 года показывал «Незнакомку» в первом действии, а «Балаганчик» во втором. Но в творчестве Блока всегда царит строгий порядок и случайностей не бывает. В том числе в вопросах композиции и развития. Сам Блок, разбирая стихи современного ему поэта, их главный недостаток видел в том, что «не только строфы, но и отдельные стихи можно переставить без всякого для них ущерба»³.

И Богословский, работая над музыкой к «Балаганчи-

¹ Блок А. Собр. соч. — М.; Л., 1961, т. 4, с. 435, 434.

² Определение Т. М. Родиной. — Родина Т. Знакомство с «Незнакомкой». — Сов. культура, 1978, 31 марта.

³ Блок А. Собр. соч., М.; Л., 1962, т. 5, с. 152.

ку», исходил из последовательности, установленной поэтом. «Балаганчик» должен предстать не продолжением, а как бы введением к «Незнакомке». Композитор сумел решить эту задачу.

Уже составы оркестров «Балаганчика» и «Незнакомки» соотносятся как часть к целому. Партитуру «Незнакомки» исполняет большой симфонический оркестр с двумя арфами и челестой, с включением гитар. Струнный квинтет, рояль, флейта, труба и небольшой набор ударных — таков оркестр «Балаганчика». Если в одном спектакле ставятся обе музыкально-лирические драмы, и «Балаганчик» начинает его, — звучание спектакля в целом нарастает, тембровая окраска обогащается.

Но чтобы до конца реализовать свой замысел, чтобы две лирические драмы Блока воспринимались как единое музыкально-драматическое произведение, Богословский связал «Балаганчик» и «Незнакомку» общими лейттемами и музыкально-выразительными приемами. И поскольку уже написанная «Незнакомка» должна была составить кульминацию спектакля, ее лейттемы в «Балаганчике» должны были быть лишь намечены. Другими словами, создавая партитуру «Балаганчика», Богословский проделал путь, обратный тому, которому обычно следуют композиторы, выстраивая музыкальную драматургию своих произведений: не от темы через разработку к кульминации, а от кульминации — к теме. Сделать это оказалось непросто. Но замысел свой композитор реализовал. Трижды в «Балаганчике» «высовывается» (термин Блока) Автор, пытающийся защититься перед публикой свое право на толкование пьесы, и каждый раз начинает проигрываться мелодия паде-патинера, обрывающаяся на первых же тактах, потому что Автора утаскивают за кулисы, и ему ни разу не удается «выступить» до конца. А в «Незнакомке» мелодия паде-патинера, «тема кабачка», является, как мы помним, одной из ведущих тем первого и третьего видений, когда «испытанные остряки» в трепаной одежде или безупречных вечерних костюмах напиваются и говорят пошлости. В «Балаганчике» появление Коломбины сопровождает переданная виолончелью широкая волнующая музыкальная фраза. Но и она — фрагмент, одна из интонаций темы мечты, разработанной в увертюре и финале «Незнакомки». Таким образом «Балаганчик» связан с «Незнакомкой» посредством модификаций некоторых лейттем. И он же соединил музыкально-лирические драмы с ранее написанными театральными произведениями Н. В. Богословского.

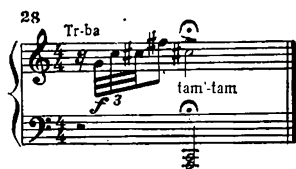
Выход в мир собственных театральных лейттем — точ-

Но рассчитанный прием, способствующий уяснению принципиальной особенности «Балаганчика» Блока: если в «Незнакомке» сплетаются реальный мир с миром мечты и грезы, то в «Балаганчике» реальность непосредственно переходит в театральное действо. Но чтобы такой прием способствовал пониманию перехода действия из одного мира в другой, нужно было включить в музыку «Балаганчика» известные уже темы, и притом такие, которые вызывали бы представление именно о театре.

В конце пятидесятых годов для Театра юного зрителя в Москве Богословский написал балет-сказку «Королевство кривых зеркал». На его основе композитор создал две балетные сюиты. Одна из них получила достаточно широкую известность после того, как была записана на пластинку фирмой «Мелодия». Две части этой сюиты и были избраны Богословским как музыкальные символы перехода от «реальности» в «театральность». Знаменитые диалоги первых двух пар влюбленных в сцене бала в «Балаганчике» наложены на «Танец придворных манер» (в грамзаписи — «Гавот») и вихревое вступление к сюите. А для третьей пары влюбленных Богословский заново написал полную очарования и вместе с тем сдержанной улыбки симфоническую миниатюру в стиле старинной сарабанды (пометка Блока в тексте «Балаганчика» перед появлением третьей пары: «Средневековье»).



...Задумчиво склонившись, дама следит за движениями рыцаря, который чертит перед ней круг огромным деревянным мечом, и как эхо повторяет его слова. В оркестре — покачивающаяся, неспешная мелодия, переданная двумя арфами и расцвеченная мерцающим перезвоном челесты. Скользящие («томные»), глиссандо скрипок, как взмахи веера. И над этим зачарованным царством — едва сдерживаемый смех расположившегося неподалеку паяца (он передан звуками пяти засурдиненных труб). Он с любопытством и явным удовольствием наблюдает за этой сценой. Сейчас он покажет рыцарю длинный язык, а влюбленный с размаху ударит паяца по голове «тяжким деревянным мечом».



Написав «Балаганчик», Н. В. Богословский создал единый спектакль с общими действующими лицами: постановщики музыкально-лирических драм получили возможность назначать одних и тех же исполнителей на роли Коломбины и Незнакомки, Пьеро и Поэта, Автора и Хозяина кабачка (в Третьем видении — Хозяина дома), не говоря уже о посетителях кабачка и гостиний.

Есть еще одна важная функция у «Балаганчика». Лейт-темы его, непосредственно связанные с конкретным драматическим действием, воспринимаются как символы при включении их в непрограммные произведения крупных форм и вызывают направленный поток ассоциаций. В этом смысле «Балаганчик» — ключ к написанным Н. В. Богословским на рубеже семидесятых и восьмидесятых годов Четвертой и Пятой симфониям.

Симфонии занимают в творчестве композитора особое место. Не часто обращается он к этому жанру. В начале пятидесятых годов им написаны Вторая и Третья симфонии. Четвертая и Пятая — тридцать лет спустя. И тогда, вскоре после окончания Великой Отечественной войны, и тремя десятилетиями позже написаны почти одновременно именно две симфонии. Простые совпадения или закономерность? К ответу на этот вопрос можно подойти, рассмотрев симфонии в связи с основными направлениями творчества композитора.

У историков есть выражение: вчитаться в источник, чтобы до конца выявить его содержание. Писатель и историк Н. Я. Эйдельман в тех же целях рекомендует метод «медленного чтения» и на примерах из Пушкина и Тынянова показывает, к каким поразительным результатам приводит этот метод. Но симфонии нельзя «медленно слушать». Их надо слушать несколько раз.

После первого прослушивания складывается обычно впечатление об общем звучании симфоний. Когда слушаешь впервые симфонии Богословского, то понимаешь, что это работы, созданные мастером с большим мелодическим даром, в совершенстве владеющим средствами симфонического оркестра. Богатство мелодий в симфониях удивляет.

Выражаемый ими спектр настроений необычайно разнообразен — от легкой задумчивости к ироничности, от ощущения счастья к предчувствию угрозы, от раздумий к озорному поддразниванию.

Характеризуют симфонии и отступления от привычных построений и развертывания сложных композиций. Например, *Rondo monodico* — одноголосное рондо — подзаголовок финала.



И в финале Четвертой композитор ни разу, до последнего всплеска оркестра, не отступает от поставленного условия: солирующие инструменты или группы их по очереди демонстрируют свои возможности и «прощаются» со слушателями.

Разнообразно и разнохарактерно звучание оркестра. Порою кажется, что при переходе от одной части повествования к другой состав оркестра несколько раз меняется. Достигается это и за счет самых различных тембровых звучаний. В Пятой, например, с помощью использования рояля. Симфонию начинают резкие диссонирующие звучания в нижнем регистре; в сочетании с гонгом и трубой они рождают ощущение угрозы, тревоги. Во второй части рояль неспешно соединяет звуки, отстоящие друг от друга на две октавы, и в очерченное пространство, расцвеченное шорохами арфы и прерывистыми звуками засурдиненных труб, wpłyает мерцание челесты.

Теперь — от общего звучания к содержанию симфоний. Прослушаем их еще раз.

Заголовок Четвертой симфонии — Пасторальная. Пастораль в данном случае — воспоминания о молодости, об осознании себя в мире.



Все части симфонии как бы пронизаны солнечным светом. Шорохи листвы, всплески смеха, теплоту взглядов и улыбки, веселую суматоху детворы — все это сумел передать композитор в симфоническом рассказе о радости, красоте и счастье. «Светлая и человеческая музыка». «Я испытывала настоящее наслаждение от этой музыки, от этой грации, лукавства». «Музыка остроумная, она оставляет какое-то светлое чувство». «Хороший вкус и отличная творческая культура». Вот что слышал Н. В. Богословский от своих коллег (М. Мильмана, О. Томпаковой, Г. Литинского и других) после прослушивания записи симфонии на заседании Комиссии симфонической и камерной музыки московской организации Союза композиторов РСФСР в марте 1980 года.

А теперь следует еще раз вернуться ко второй части симфонии, чтобы убедиться: в основе ее — тема, восходящая через «Балаганчик» к «Королевству кривых зеркал» (см. пример № 27). Симфония, таким образом, прямо связана с интонационной сферой, образованной музыкально-лирическими драмами, органично в нее включена.

Заголовок Пятой симфонии — Театральная. Он оправдывается первым же ее тактом. Помните сцену из «Балаганчика», где паяц показывает влюбленному язык, а тот бьет его тяжелым деревянным мечом? Именно этой фигурой начинается Театральная симфония. Но в «Балаганчике» удар следует за сигналом трубы, в Театральной он предшествует сигналу. В первом случае труба звучит чуть слышно, во втором — с максимальной звучностью. И в результате смысловое значение музыкальной фразы принципиально меняется. В «Балаганчике» сигнал порождает ситуацию, полную мягкого сдержанного юмора: вслед за ударом деревянным мечом и репликой паяца — «Истекаю клюквенным соком!» — на сцене (и в музыке) — веселая суетня. Открывающий Театральную симфонию сигнал воспринимается, как окрик, властное распоряжение, угроза:



И порождает явное смятение — нервную, задыхающуюся тему; кажется, нет спасенья от наступающего зла:

32 Allegro strepitoso



Против чего же направлен натиск зла? Против мира, против тишины, против сказки — образов второй части симфонии. Она начинается несколькими мирными, баюкающими фразами кларнета, которому аккомпанирует арфа:

33 Larghetto



Это как бы время между бодрствованием и сном, время мечтательной грезы.

В длинной сказке
Тайно кроюсь,
Бьет условный час.
В темной маске
Прорезь
Ярких глаз...

(А. Блок)

Слышится мерный перестук, который воспринимается как тиканье часов. На фоне его появляется видоизмененная тема сарабанды из «Балаганчика» (см. пример № 27). И вновь возвращается мелодия кларнета. Она растворяется в глissандо арфы.

Третья часть — стремительная арлекиада. Карусели, хороводы, ряженые.

34 *Allegro giocoso* *staccato sempre*

V-no solo

Ob.

Fag.

pizz.

И все же празднества не получается. Виною тому — резкие колющие сигналы трубы, которые открыли симфонию и трижды врывались в первую часть. Здесь натиск зла направлен против красоты, счастья и радости. Зло и красота несовместимы. Борьба, столкновение — проявление этой несовместимости. Об этом — и четвертая часть Театральной симфонии, ключевая, самая сложная. В нее следует особенно внимательно вслушаться.

Переданная фаготом главная тема части возникает под мерный «шаг» аккомпанемента, звучит устало и тяжело:

35. *Marciale sostenuto*

Fag.

C-b.

p

trill



Она вызывает стремительный поток образов и ассоциаций: с рассказом ветерана гражданской войны о страшном воспоминании — погибшей матери и плачущем младенце, с новеллой о гибели молодой актрисы с Чистых прудов. Ведь главная тема этой части является прямой цитатой из второй новеллы цикла «Чистые пруды» (см. пример № 14) и видоизмененным вариантом мелодии первой новеллы — рассказ ветерана (см. пример № 12).

Разбирая цикл «Чистые пруды», я назвал эту тему темой воспоминания. Здесь, в Пятой, она становится темой борьбы. Набирая силу, она выливается в четкий, собранный марш. Он прерывается звучанием гонга и трижды повторенным сигналом трубы — темой первой и третьей частей. Марш, однако, снова звучит с прерванного сигнала места. Но снова врываются гонг и предупредительный сигнал-приказ, теперь уже дважды. Идущие не останавливаются и на этот раз. И тогда труба звучит совсем близко, всего один раз. Пауза. Литавры настороженно-тяжело простукивают контур темы борьбы. У скрипок — пронзительно-грустная, беззащитная мелодия. За ней возникает всего одна сдавленная фраза-интонация у виолончелей — тема «Про солдата-сироту» из четвертой части симфонической повести «Василий Теркин». Это — момент выбора. И затем — тема борьбы, перекрывая все, звучит как тема преодоления. Темп марша сразу убыстряется. Начинается натиск на силы зла.

Но точно так же как в первой части симфонии торжество злого не абсолютно, так и теперь, в финале, не ясен исход натиска на силы, враждебные красоте и счастью. В обоих случаях рассказ резко обрывается. Первую часть заключает кода — полный сдержанного лиризма диалог саксофона и гобоя. (Тема саксофона здесь по своей мелодии и грустно-просветленному характеру напоминает тему саксофонного Концерта А. К. Глазунова). Не возникает и вполне наметившаяся кульминация финальной части. Неожиданно наступившую тишину подчеркивает еле слышное звучание струнных. По очереди звучат главные темы всех четырех частей симфонии...

В апреле 1982 года Театральная симфония слушалась на заседании Комиссии театральной музыки московской организации Союза композиторов РСФСР. «Мастерство композитора в построении симфонии поразительно. Она слушается с неослабевающим интересом». — Таково было заключение секции.

Итак: в начале пятидесятих годов и через тридцать лет композитор создает по два симфонических цикла.

Две темы находились в центре внимания композитора в послевоенные годы. Одна — судьбы страны и людские судьбы, другая — художник и время. Эти именно темы были поставлены Второй и Третьей симфониями, а затем вылились соответственно в циклы песен, поэм, симфоническую повесть и оперу, с одной стороны, а с другой — привели композитора к музыкально-лирическим драмам на тексты Александра Блока. Через все эти произведения и при посредстве их постепенно выросла предельно обобщенная проблема: жизнь как красота и как столкновение противоположающихся сил. Раскрытие разных элементов этой проблемы потребовало именно двух симфоний, нерасторжимость борьбы и красоты — их интонационного единства и связи с главными потоками творчества. Эти задачи были решены композитором с помощью включения в обе симфонии лейттем из его лирических драм и возвращения (в финале Пятой) к одной из самых неотступных тем, выросшей в интонационной сфере песенного творчества.

Четвертая и Пятая симфонии стали синтезом главных направлений творчества Н. В. Богословского. И в них же наиболее отчетливо формулируется позиция и вывод художника: каждый данный момент, вытекая из предыдущего, становится началом нового действия и столкновения, исход которого не всегда предрешен и вряд ли окончателен.

Вместо заключения

Концерт для саксофона с оркестром А. К. Глазунова — кода первой части Пятой симфонии Богословского. Диалог саксофона и гобоя. Разговор учителя и ученика. Для Н. В. Богословского — скорее всего и прежде всего страничка воспоминаний. Но это же — им самим проставленная лига, указание на связь, на созвучность его творчества с творчеством А. К. Глазунова и — шире — с русской музыкальной классикой. Широкая напевность мелодий,

приверженность к русскому песенному ладу, прозрачность, зыбкость сопровождения, включение восточных тем и орнаментики и вместе с тем максимальное использование оркестровых звучностей при передаче волевых порывов и изображении массовых сцен — все это связывает творчество Н. В. Богословского с традициями музыкальной культуры России конца XIX — начала XX века. Связь эта обозначилась сразу, в конце двадцатых — начале тридцатых годов, то есть в то время, когда типичным был поиск новых форм и способов музыкального выражения, связанный подчас с сознательным отказом от классической традиции.

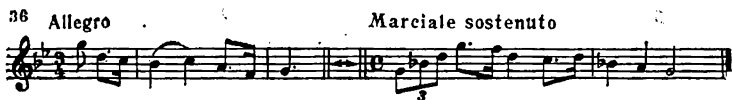
Н. В. Богословский, как мы помним, тоже пробовал сочинять «сверхмодернистскую» музыку. Пробовал — и отказался. Его приверженность к классике — сознательный выбор. Он сказал свое слово, не порывая с традицией, опираясь на нее, выявил с максимальной полнотой свойства своего дарования.

Мне иногда кажется, что в поиске своем Н. В. Богословский сознательно пользуется методом, который можно назвать выходом в пограничные зоны, где одно переходит в другое, где сочетаются и смешиваются разные качества. Итогом поиска в области жанра стали музыкально-лирические драмы. Но это — пограничье, синтез музыкального и драматического театра, симфонии и декламации. То же — в собственно музыкальной области. Рассматриваемое в движении и итоге творчество Н. В. Богословского характеризуется все более тесным сплетением свойственных его дарованию юмора, лирического и трагического начала. Как свойства таланта все они выявились до войны, но распределились по жанрам: полные проникновенного лиризма («Любимый город») и юмора («Пиратская») песни противостояли напряженно-драматической Первой симфонии. В годы войны трагическое начало проникает в песенное творчество композитора. Соединение же основных начал происходит после войны. В пятидесятых — шестидесятых годах — в виде сменяющих друг друга музыкальных эпизодов или картин (вокальный цикл «Чистые пруды» — симфоническая повесть «Василий Теркин»). А в семидесятые годы, в пору зрелости, подлинного расцвета таланта и мастерства, Н. В. Богословский создает произведения, в которых все направления его творчества непосредственно переплетаются, оттеняют и обогащают друг друга. Именно это единение определяет тревожную красоту музыкально-лирических драм и интонационно связанных с ними Четвертой и Пятой симфоний. И оно же составляет основу

обобщенного звучания его музыки с ее доверительностью, теплотой, но и отстраненностью, твердостью, подчас колечным сарказмом.

К единству — через многообразие. Обратимся к структуре творческого потока композитора. Н. В. Богословский целеустремлен. На протяжении ряда лет внимание его концентрируется обычно на одной-двух проблемах общественно-нравственного характера. Следствие этого — создание общей для данного периода творчества интонационной сферы с присущей ей музыкальной символикой — лейтмотивами, зеркально отраженными темами, звуковыми ориентирами и образами. И поэтому сочинения самых различных жанров и форм объединяются в циклы. Эти циклы складываются сами собой в результате непрерывного творческого процесса. А завершаются ключевыми произведениями, с наибольшей полнотой выражающими общее звучание определенной полосы творческого пути композитора. Произведения-вехи. Для середины шестидесятых годов — симфоническая повесть «Василий Теркин», для рубежа семидесятых и восьмидесятых годов — Пятая (Театральная) симфония.

И все же границы между циклами не абсолютны. Циклы тоже связаны друг с другом. И не только общим звучанием, но и арками лейттем. Их немного. А главных, я думаю, две:

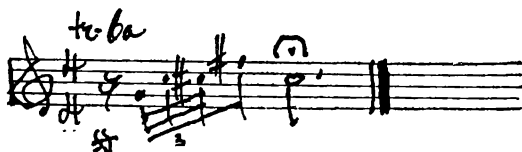


Тема времени — тема борьбы. С первой, звеняще ясной, трепетной и открытой, вошел 16-летний Никита Богословский в мир музыки. Вторая, настороженно-тревожная и взвешенная, возникает на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов. Первая явилась сразу, но долгое время существовала рядом с создававшимися произведениями, влияла на них извне. Вторая обозначилась как музыкальный оттенок сопровождения, проросла в мелодическую сферу, развилась в одну из лейттем творчества шестидесятых — семидесятых годов и породила емкий музыкальный символ-акцент. Передаваемый сигналом трубы, он, в зависимости от общего характера повествования, вызывает целую гамму ощущений, от прямой угрозы (в Пятой симфонии) и едва сдерживаемого смеха (в «Балаганчике»)

до шемящей грусти (музыка к драме А. Блока «Роза и Крест»).

Музыкальный эпиграф — музыкальная монограмма. И по рисунку и по звучанию вторая — отзвук первого, его зеркальное отражение. Новое, в котором не исчезает, а в преобразованном виде удерживается прежнее.

Отправное и итоговое (к настоящему времени) высказывание художника. Направления развития — и общее звучание музыки. *Формула творчества.*



Приложение

МУЗЫКА

Н. В. БОГОСЛОВСКОГО

К ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ФИЛЬМАМ

1. «Остров сокровищ», 1937, Союздетфильм, реж. В. Вайншток.
2. «Граница на замке», 1938, Союздетфильм, реж. В. Журавлев.
3. «Аринка», 1939, Ленфильм, реж. Н. Кошеверова и Ю. Музыкант.
4. «Большая жизнь», 1-я серия, 1939, Киевская студия, реж. Л. Луков.
5. «Истребители», 1939, Киевская студия, реж. Э. Пенцлин.
6. «Галя», 1940, Ленфильм, реж. Н. Кошеверова (не вышел).
7. «Таинственный остров», 1941, Одесская студия, реж. Э. Пенцлин.
8. «Мать», 1941, Ташкентская студия, реж. Л. Луков.
9. «Последняя очередь», 1941, Ташкентская студия, реж. Г. Тасин.
10. «Ночь над Белградом», 1941, Ташкентская студия, реж. Л. Луков.
11. «Александр Пархоменко», 1941—1942, Киев — Ташкент, реж. Л. Луков.
12. «Дорога к звездам», 1942, Ташкентская студия, реж. Э. Пенцлин.
13. «Новгородцы», 1942, Центральная студия, реж. Б. Барнет (не вышел).
14. «Два бойца», 1942, Ташкентская студия, реж. Л. Луков.
15. «Открытие сезона», 1942, Ашхабадская студия, реж. В. Шмидтгоф (не вышел).
16. «В подводном царстве», 1942, Сталинабадская студия, реж. А. Роу (не вышел).
17. «Необыкновенный роман», 1943, Ташкентская студия, реж. Д. Усольцев (не вышел).
18. «Это было в Донбассе», 1945, Союздетфильм, реж. Л. Луков.
19. «Пятнадцатилетний капитан», 1945, Союздетфильм, реж. В. Журавлев.
20. «Большая жизнь», 2-я серия, 1946, Союздетфильм, реж. Л. Луков (вып. 1958 г.).
21. «Александр Матросов», 1948, Студия им. М. Горького, реж. Л. Луков.
22. «Морской охотник», 1954, Мосфильм, реж. В. Немоляев.
23. «Безумный день», 1956, Мосфильм, реж. А. Тутышкин.
24. «Разные судьбы», 1956, Студия им. М. Горького, реж. Л. Луков.
25. «Путешествие в молодость», 1957, Киевская студия, реж. В. Крайниченко и Г. Липшиц (соавтор — О. Сандлер).
26. «К Черному морю», 1957, Мосфильм, реж. А. Тутышкин.
27. «Олеко Дундич», 1958, Студия им. Горького, реж. Л. Луков (совм. с Югославией).

28. «Необычайные приключения Мишки Стрекачев», 1959, Студия им. Горького, реж. И. Фрэн.
29. «Трижды воскресший», 1960, Мосфильм, реж. Л. Гайдай.
30. «Рыжик», 1961, Студия им. Горького, реж. И. Фрэн.
31. «Леон Гаррос ищет друга», 1961, Студия им. Горького — Просинекс (Франция), реж. Марсель Пальеро.
32. «Любушка», 1961, Мосфильм, реж. Вл. Каплуновский.
33. «Пес Барбос и необычный кросс», 1961, Мосфильм, реж. Л. Гайдай.
34. «Самогонщики», 1961, Мосфильм, реж. Л. Гайдай.
35. Сатирич. сб. «Фитиль» № 1, 1962, Мосфильм.
36. «Без страха и упрека», 1962, Мосфильм, реж. А. Митта.
37. «Внимание, в городе волшебник», 1963, Минская студия, реж. В. Бычков.
38. «Штрафной удар», 1963, Студия им. М. Горького, реж. В. Дорман.
39. «Легкая жизнь», 1964, Студия им. Горького, реж. В. Дорман.
40. «Эскадра уходит на Запад», 1965, Одесская студия, реж. М. Билинский.
41. «Приезжайте на Байкал», 1965, Студия им. М. Горького, реж. В. Дорман.
42. «Человек в зеленой перчатке», 1967, Студия им. М. Горького, реж. Н. Экк.
43. «Золотые часы», 1968, Одесская киностудия, реж. М. Толмачев.
44. «Старый знакомый», 1969, Мосфильм, реж. И. Ильинский.
45. «Ленин и шахтеры», 1970, Киевская студия научно-популярных фильмов, реж. Т. Золоев.
46. «Смерти нет, ребята», 1970, Туркменфильм, реж. Б. Мансуров.
47. «Михаил Жаров», 1970, Москва, Студия научно-популярных фильмов (ТВ), реж. Б. Томберг.
48. «День да ночь», 1970, Беларусьфильм, реж. Д. Нижниковская.
49. «Факир на час», 1971, Беларусьфильм, реж. Д. Нижниковская (ТВ).
50. «Алло, Варшава», 1971, Свердл. студия, реж. О. Воронцов (ТВ).
51. «Ехали в трамвае Ильф и Петров», 1971, Мосфильм, реж. В. Титов (ТВ).
52. «Нервы, нервы», 1972, телеобъединение «Экран», реж. В. Зобин.
53. «Берега», 1973, Мосфильм, реж. Е. Сташевская.
54. «Всадник без головы», 1973, Ленфильм, реж. В. Вайншток.
55. «Кто, если не ты», 1974, Свердл. студия, реж. Е. Кузнецов.
56. «Долгие версты войны», 1976, Беларусьфильм, реж. А. Карпов.
57. «Жили три холостяка», 1973, Мосфильм, реж. М. Григорьев (ТВ).
58. «Живите в радости», 1977, Мосфильм, реж. Л. Миллионщиков.

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. В. БОГОСЛОВСКОГО

Музыка к спектаклям

1. «Уха из петуха», 1933 (муз. к пьесе В. Полякова), Ленинградский театр миниатюр.
2. «Весна на Стрелке», обозрение. 1934, Ленинградский театр миниатюр.
3. «Весна в Москве», 1941 (муз. к пьесе В. Гусева), Театр революции.
4. «Давным-давно», 1943 (муз. к пьесе А. Гладкова), Театр революции.

5. «Где-то в Москве», 1944 (муз. к пьесе М. Масса и М. Червинского), Московский театр миниатюр.
6. «Факир на час», 1946 (муз. к водевилю В. Дыховичного и М. Слободского), Московский театр сатиры.
7. «Тайна зеленого кресла», 1948 (муз. к водевилю В. Дыховичного и М. Слободского), Московский театр сатиры (премьера не состоялась).
8. «Чужое дело», 1945 (муз. к пьесе М. Масса и М. Червинского), Московский театр миниатюр.
9. «Товарищи москвичи», 1950 (муз. к пьесе И. Кошкодамова и А. Королькова), Театр им. Моссовета.
10. «Дорога в Нью-Йорк», 1942 (муз. к пьесе Л. Малюгина), Ташкент, Театр Советской Армии.
11. «Олеко Дундич», 1943 (муз. к пьесе А. Ржешевского и Г. Каца), Ташкент, Театр Советской Армии.
12. «Говорит Москва», 1951 (муз. к пьесе М. Масса и М. Червинского), Московский театр сатиры.
13. «Свадебное путешествие», 1953 (муз. к водевилю В. Дыховичного и М. Слободского), Московский театр сатиры.
14. «В сиреновом саду», 1953 (муз. к водевилю Ц. Солодаря), Московский театр драмы и комедии.
15. «Чашка чая», 1953 (муз. к пьесе В. Полякова), Ленинградский театр миниатюр под руководством Арк. Райкина.
16. «Случайные встречи», 1955 (муз. к пьесе В. Бахнова и Я. Костюковского), Московский театр транспорта.
17. «Сплошные неприятности», 1957 (муз. к пьесе В. Бахнова и Я. Костюковского), Московский театр им. К. С. Станиславского.
18. «В одном купе», 1956 (муз. к пьесе С. Михалкова), Московский театр им. К. С. Станиславского.
19. «Чужой паспорт», 1957 (муз. к пьесе Л. Зорина), Театр им. Моссовета.
20. «Чертова мельница», 1953 (муз. к пьесе И. Штока), Московский центральный театр кукол.
21. «Конек-Горбунук», 1956 (муз. к кукольному спектаклю), Московский центральный театр кукол.
22. «На карнавале», 1954 (муз. к обзору В. Бахнова и Я. Костюковского). Программа А. Шурова и Н. Рыкунина. Московский эстрадный театр «Эрмитаж».
23. «Обзор Афанасия Белова», 1955, Московский эстрадный театр «Эрмитаж».
24. «Новые времена», 1953 (муз. к спектаклю Г. Мдивани), Ленинградский театр комедии.
25. «Провинциальная девушка», 1955 (муз. к пьесе К. Буачидзе), Московский драматический театр.
26. «Светите, звезды!», 1957 (муз. к пьесе М. Микитенко), Московский драматический театр.
27. «Дым без огня», 1958 (муз. к водевилю С. Лунгина, И. Нусинова), Московский театр сатиры.
28. «Новый костюм», 1958 (муз. к пьесе М. Львовского), Московский театр юного зрителя.
29. «Их было трое», 1958 (муз. к пьесе М. Масса и М. Червинского), Московский театр сатиры.
30. «Секрет молодости», 1956 (муз. к пьесе И. Штока), Московский театр им. А. С. Пушкина.
31. Программа Геннадия Дудника, 1959, Москва, сад им. Н. Э. Баумана.
32. «Итак, мы начинаем», 1960 (муз. к обзору В. Полякова), Московский театр миниатюр.

33. «Итак, мы продолжаем», 1961 (муз. к обзору В. Полякова), Московский театр миниатюр.
34. «Божественная комедия», 1961 (муз. к пьесе И. Штока), Московский центральный театр кукол.
35. «Путешествие вокруг смеха», 1961 (муз. к обзору, разные авторы), Московский эстрадный театр «Эрмитаж».
36. «Фантазия для скрипки», 1961 (муз. к пьесе Б. Метальникова), Московский театр драмы и комедии.
37. «Опаснее врага», 1962 (муз. к пьесе Д. Аля), Московский театр им. Н. В. Гоголя.
38. «Гурий Львович Синичкин», 1963 (муз. к водевилю В. Дыховичного, М. Слободского, В. Масса и М. Червинского), Московский театр сатиры.
39. «18 лет», 1963 (эстрадное обозрение), Московский театр эстрады.
40. «Проделки Скапена», 1963 (муз. к пьесе Мольера), Московский театр сатиры.
41. «Эстрада без парада», 1963 (муз. к эстраднему обозрению, разные авторы), Московский театр эстрады.
42. «О, Маргарита», 1964 (муз. к пьесе В. Полякова), Московский театр миниатюр.
43. «Золушка», 1966 (муз. к пьесе Е. Шварца), Театр им. Евг. Вахтангова.
44. «Интервенция», 1967 (муз. к пьесе Л. Славина), Московский театр сатиры.
45. «Ты — это я» («Пришлите вашу фотографию»), 1967/68 (муз. к пьесе Л. Ленча, стихи Я. Зискинда), Малый театр.
46. «Мои друзья», 1968 (муз. к пьесе А. Корнейчука), Малый театр.
47. «Ноев ковчег», 1968/69 (муз. к пьесе И. Штока), Московский центральный театр кукол.
48. «Мужчины в воскресенье», 1970 (муз. к пьесе А. Ронкорони), Московский театр «Ромен».
49. «Да здравствует король!», 1970 (муз. к пьесе В. Полякова), Ленинградский академический театр комедии.
50. «Веселый фестиваль», 1971 (муз. к обзору, разные авторы), Московский эстрадный театр «Эрмитаж».
51. «Торопись успеть», 1975 (муз. к пьесе А. Крейна), Московский театр юного зрителя.
52. «Роза и крест», 1982 (муз. к лирической драме А. Блока), Театр им. Евг. Вахтангова.

Музыка к мультипликационным фильмам

1. «Лгунишка», 1937, реж. И. Вано.
2. «Кот в сапогах», 1938, реж. В. и З. Брумберг.
3. «Три мушкетера», 1938, реж. И. Вано.
4. «Мойдодыр», 1938, реж. И. Вано.
5. «Воинственные бобры», 1938, реж. Д. Бабиченко.
6. «Айболит», 1939, реж. Л. Амальрик и В. Полковников.
7. «Бармалей», 1941, реж. Л. Амальрик и В. Полковников.
8. «Конец фон Граббе», 1942, реж. А. Сазонов и Л. Бредис (не вышел).
9. «Синица», 1942, реж. А. Иванов и Б. Дежкин.
10. «Орел и крот», 1942, реж. А. Пашенко.

11. «Синдбад-Мореход», 1942, реж. В. и З. Брумберг (соавтор В. Оранский).
12. «Елка», 1942, реж. А. Пашенко.
13. «На даче», 1954, реж. Г. Ломидзе.
14. «Подпись неразборчива», 1955, реж. А. Иванов.
15. «Снеговик-почтовик», 1955, реж. Л. Амальрик.
16. «Это что за птица?», 1956, реж. Е. Мигунов.
17. «Кораблик», 1956, реж. Л. Амальрик.
18. «Опять двойка», 1957, реж. Е. Райковский и В. Степанцев.
19. «Кошкин дом», 1958, реж. Л. Амальрик.
20. «Мы за солнышком идем», 1958, реж. В. Дегтярев.
21. «Красная шапочка и пионер Петя», 1958, реж. Е. Райковский и Б. Степанцев.
22. «Три дровосека», 1959, реж. Л. Амальрик.
23. «Мурзилка на спутнике», 1960, реж. Е. Райковский и Б. Степанцев.
24. «Непьющий воробей», 1960, реж. Л. Амальрик.
25. «Программа для циркорамы», 1959, реж. Л. Атаманов, И. Вано, Д. Бабиченко.
26. «Человечка нарисовал я», 1961, реж. В. и З. Брумберг.
27. «Дорогая копейка», 1961, реж. И. Аксенчук.
28. «Семейная хроника», 1961, реж. Л. Амальрик.
29. «На чистую воду», 1961, реж. Д. Бабиченко.
30. «Небесная история», 1952, реж. Ю. Притков.
31. «Бабушкин козлик», 1963, реж. Л. Амальрик.
32. «Следы на асфальте», 1963, реж. В. Котеночкин.
33. «Дюймовочка», 1964, реж. Л. Амальрик.
34. «В стране Оркестрия», 1964, реж. А. Каранович.
35. «Мой зеленый крокодил», 1966, реж. В. Курчевский.
36. «Портрет», 1965, реж. Р. Качанов.
37. «Бегемот и прививки», 1966, реж. Л. Амальрик.
38. «Пропала внучка», 1966, реж. Р. Качанов.
39. «Букет», 1966, реж. Л. Атаманов.
40. «Рай в шалаше», 1967, реж. И. Аксенчук.
41. «Сказки для больших и маленьких», 1967, реж. Л. Амальрик.
42. «Скамейка» (по рисункам Х. Бидструпа), 1967, реж. Л. Атаманов.
43. «Паровозик», 1968, реж. В. Дегтярев.
44. «Я нарисую солнце», 1970, реж. В. Курчевский.
45. «Козленок, который умел считать до десяти», 1970, реж. В. Дегтярев.
46. «Это в наших силах», 1970, реж. Л. Атаманов.
47. «Теремок», 1971, реж. Л. Амальрик.
48. «Сердце», 1971, реж. Б. Степанцев.
49. «Две басни Михалкова», 1972, реж. Д. Бабиченко, ТВ.

Оперетты

1. «Ночь под рождество», 1929 (текст Н. Эрдмана и В. Масса), Л., Клуб печатников.
2. «Остров 5 К», 1933 (текст Е. Шварца), Ленинградский театр детской музыкальной комедии.
3. «Золотая рыбка», 1935 (текст Н. Адуева), Ленинградский театр музыкальной комедии.
4. «Золотая рыбка», 1936 (текст Тимофеева), Ленинградский ансамбль.
5. «Раскинулось море широко», 1943 (текст В. Вишневского и А. Крона), Ташкент.

6. «Одиннадцать неизвестных», 1946 (текст В. Дыховичного, М. Слободского и Б. Ласкина), Московский театр оперетты.
7. «Когда поют соловьи», 1947 (текст В. Гусева и В. Винникова), Рига.
8. «Южная ночь», 1948, совместно с С. Кацем (текст И. Рубинштейна, стихи Л. Ошанина), Иваново.
9. «Звезда экрана», 1947 (текст А. Раскина и М. Слободского), Московский театр миниатюр.
10. «Я люблю, Архимед!», 1961 (текст В. Масса и М. Червинского), Одесса.
11. «Алло, Варшава!», 1967 (текст Я. Зискинда), Свердловск.
12. «Душечка-70», 1970, мюзикл (текст Я. Костюковского и М. Слободского). Горький. Театр комедии.
13. «Весна в Москве», 1972 (пьеса В. Гусева, стихи В. Винникова), Московский театр оперетты.
14. «Сюрприз для предков», 1973 (текст В. Винникова и В. Крахта), Оренбург; 1979, София.
15. «Месяц в раю», 1974 (текст Я. Зискинда), Краснодар.
16. «Девушка, купленная на базаре» (либретто Я. Зискинда), 1979. Хабаровск. Театр музыкальной комедии.
17. «Принцесса из Марьиной рощи», 1979 (либретто Д. Иванова и В. Трифонова); 1980, Барнаул.

* *
*

«Соль». Опера в 2-х картинах. Либретто и стихи Б. Корнилова (по рассказу И. Бабея), 1932—1980. Московский камерный музыкальный театр (1980).

Музыкально-лирические драмы по пьесам А. Блока

«Незнакомка», 1972. Московский камерный музыкальный театр (1982)
«Балаганчик», 1976. Московский камерный музыкальный театр (1982)

СИМФОНИИ

1. Первая симфония, фа минор, 1940.
2. Вторая симфония, до минор, 1956.
3. Третья симфония, соль минор, 1959.
4. «Василий Теркин». Симфоническая повесть по поэме А. Твардовского, 1950—1963.
5. Четвертая симфония, ре мажор. Пасторальная, 1979.
6. Пятая симфония, ля минор. Театральная, 1980.
7. Шестая симфония, ми-бемоль мажор, 1983.
8. Седьмая симфония, до мажор, 1983.

СБОРНИКИ ПЕСЕН Н. В. БОГОСЛОВСКОГО

- Избранные песни с сопровождением фортепиано. — М.: Советский композитор, 1957.
- Любимый город. Сб. песен с сопровождением баяна. — М.: Воениздат, 1963.
- Песни для голоса в сопровождении фортепиано (гитары). — М.: Музыка, 1970.
- Песни разных лет для голоса (хора) в сопровождении фортепиано (баяна). — М.: Советский композитор, 1980.
- Избранные песни для голоса (хора) в сопровождении фортепиано (баяна, гитары). — М.: Советский композитор, 1984.

Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ О СЕБЕ

1. Песни начинаются так. — Сов. экран, 1970, № 17.
2. Мои первые наставники. — Ленинская правда (Георгиевск), 1975, 1 февр.
3. Музыка в кино. — Ленинская правда (Георгиевск), 1975, 21 февр.
4. Наш верный друг — песня. — Ленинская правда (Георгиевск), 1975, 12 апр.
5. И в годы войны и в годы мира. — Ленинская правда (Георгиевск), 1975, 17 мая.
6. Эти маленькие большие фильмы. — Ленинская правда (Георгиевск), 1975, 5 авг.
7. Вокально-инструментальные ансамбли. — Ленинская правда (Георгиевск) 1975, 3 авг.
8. Наши архивы — наша жизнь, наша память. — Ленинская правда (Георгиевск), 1975, 20 дек.
9. Музыка и театр. — Ленинская правда (Георгиевск), 1976, 17 февр.
10. Личное знакомство с классиком. — Советский Союз, 1977, № 1.
11. Шесть песен Лемешева. — Сов. культура, 1984, 19 янв.

ДИСКОГРАФИЯ¹

Стерео

- С 000 535—6 Н. Богословский. «Пес Барбос и необычный кросс». Музыка из сатирической кинокомедии. Марш браконьеров. — Легкий завтрак. — Погоня за собакой. «Самогонщики». Музыка из сатирической кинокомедии. Дегустация. — Украли аппаратуру. — Ложная тревога. Оркестр кинематографии. Дирижер Н. Богословский.
- 33С60—06049—50 Никита Богословский. Песни. Стучись в любую дверь (И. Кохановский). ВИА «Поющие сердца». — Вечный вальс (И. Кохановский). Валерий Ободзинский. — Бывают в жизни дни (М. Танич). Лев Лещенко. — Не смейте забывать учителей (А. Деметьев). Николай Соловьев. — Ау (М. Танич). Валерий Золотухин. — Старая пластинка (Я. Родионов). ВИА «Ариэль». — Пойми меня И. Кохановский). Валерий Ободзинский. —

¹ Учены только долгоиграющие пластинки.

Песня о дружбе (М. Танич). *ВИА «Самоцветы»*. — Слово (Н. Закусина). *Мария Пархоменко*. — Шаланды полные кефали (В. Агатов). *Муслим Магомаев*. — Песня об одиноком друге (Н. Доризо). *Валентина Толкунова*. — Давно не бывал я в Донбассе (Н. Доризо) *Юрий Богатилов*.

С 62 11 327—8 Вадим Мулерман поет песни Н. Богословского и М. Филипп-Жерара. Навсегда (М. Львовский). — В 1001-й раз (М. Львовский). — Как-нибудь (М. Львовский). — Танго (М. Львовский). *ВИА «Ребята с Арбата»*. *Худ. рук. Вадим Мулерман*.

С 60 12055—6 Кружится лист. Песни Никиты Богословского. Кружится лист (И. Шаферан). *В. Толкунова*. — Без тебя (М. Пляцковский). *И. Кобзон*. — Пойми меня (И. Кохановский). *В. Толкунова*. — Я к тебе со всею душой (И. Шаферан). *В. Золотухин*. — Моему другу (М. Матусовский). *И. Кобзон*. — Верь словам простым (М. Пляцковский). *М. Магомаев*. — Домик на берегу (М. Танич). *В. Марков*. — Есть закон у тайги (М. Танич). *ВИА «Красные маки» п/у В. Чуменко*. — Песня об одиноком друге (Н. Доризо), *В. Толкунова*. — Антенны на крышах (Н. Богословский, М. Филипп-Жерар — Е. Агранович). *Ю. Слободки*. — Так уж заведено (М. Львовский). *Э. Пыха*. — Есть у каждого звездный час (М. Пляцковский). *ВИА «Поющие сердца»*. *Солистка А. Жмакова*.

С 60—19061—2 Никита Богословский. Избранные песни из кинофильмов. Спят курганы темные (Б. Ласкин). *Ю. Богатилов*. — Лизавета (Е. Долматовский). *Ю. Богатилов*. — Песня Исидоры (А. Богословский). *В. Толкунова*. — Бывают в жизни дни (М. Танич). *Л. Лещенко*. — Не улетай (С. Агранович). *М. Лукаш*. — Три года ты мне снилась (А. Фатьянов). *М. Магомаев*. — Шаланды (В. Агатов). *М. Магомаев*. — Любимый город (Е. Долматовский). *М. Бернес*. — Темная ночь (В. Агатов). *М. Бернес*. — Песня Рощина (Н. Доризо). *М. Бернес*. — Берега (М. Танич). *Вокальный квартет «Улыбка»*. — Ау (М. Танич). *В. Золотухин*. — Песенка Дженни (В. Лебедев-Кумач). *Р. Глушкова*.

С 10—19339—40 Н. Богословский. Симфонии № 4 и 5. *Государственный оркестр Министерства культуры СССР*. *Дирижер В. Понькин*.

Моно

НД 3140—41 Песни Никиты Богословского. Бывалый старшина (В. Бахнов и Я. Костюковский). *Г. Абрамов*. — Про любовь (В. Бахнов и Я. Костюковский). *А. Яковенко, Н. Поставничева, А. Клещева*. — Аленушка (А. Коваленков). Звезда моих полей (Л. Давидович и В. Драгунский). *Г. Виноградов*. — Приходи скорей (В. Бахнов и Я. Костюковский). *Р. Сикора*. — Где ты, утро раннее (А. Жаров). *И. Шмелев*. — Как хорошо, подруженьки (А. Фатьянов). *Н. Поставничева*. — Мама (Н. Доризо). *С. Лемешев*. — Черноморская песня (С. Михалков). *К. Шульженко*. — Ты да я (В. Бахнов и Я. Костюковский). *В. Бунчиков, В. Нечаев*.

Д 000 12465—6 Н. Богословский. «Пес Барбос и необычный кросс». Из музыки к сатирической кинокомедии. *Марш браконьеров*. — Легкий завтрак. — Погоня за собакой. «Самогонщики». Из музыки к сатирической кинокомедии. *Дегустация*. — Украли аппаратуру. — Ложная тревога. *Оркестр кинематографии*. *Дирижер Н. Богословский*.

- Д 000 12871—2 Цикл военных стихов и песен (Н. Богословский — М. Львовский). Литературные эпиграфы Е. Аграновича. Письмо. — Знакомая шинель. — Пропавший без вести. — Падаст снег. *Исп. Владимир Трошин. Инстр. ансамбль «Мелодия» п/у Н. Богословского.*
- 33 Д 15701—2 Н. Богословский. Василий Теркин. Симфоническая повесть по поэме А. Твардовского. 1. Василий Теркин. 2. Отступление. 3. Гармонь. 4. Про солдата-сироту. 5. Наступление. 6. У ручья. 7. Фронтальная баня. 8. До свиданья, Теркин. *Черносимфонический оркестр Всесоюзного радио. Дирижер Н. Богословский. Эпиграфы читает Б. Новиков.*
- 33 Д 000 18487—8 Песни Никиты Богословского из к/ф «Приезжайте на Байкал». Слова М. Матусовского. 1. Зарницы. 2. Байкальский ветер. 3. Песня про омуля. 4. Молодежная. 5. Песня Сеньки. *Исп. Т. Миансарова (1, 2), мужск. вокальн. квартет «Мелодия» (3, 4), Владимир Суворов (5), Инстр. ансамбль.*
- Д 18 137—8 Песни Никиты Богословского. Три года ты мне снилась (А. Фатьянов). Е. Поломский. — Верный друг-такси (С. Островой). В. Трошин. — Ночные зарницы (М. Матусовский). Т. Миансарова — Молодежная (М. Матусовский), мужск. вокальный квартет «Мелодия». — Московские улочки (Н. Доризо). Д. Марьянович. — Не улетай (Е. Агранович). М. Лукач. — Темная ночь (В. Агатов). М. Бернес. — Уснувший Париж (М. Матусовский). Т. Миансарова. — Слушай песенку, почта (С. Островой). О. Анофриев.
- Д 22011—12 Песни Никиты Богословского. Незримый бой (Л. Ошанин). У дипломатов, как у солдат (М. Танич). Лошади в океане (Б. Слуцкий). И. Кобзон. — Ермолова с Чистых прудов (В. Дыховичный, М. Слободской, В. Масс, М. Червинский). Н. Пантелеева. — Морская песенка (В. Дыховичный, М. Слободской). М. Бернес. — Нет и да. Иванушка-дурачок (М. Танич). М. Кристалинская. — Пограничная тишина. Дождь идет (М. Матусовский). Вл. Трошин.
- 33 Д 000 22995—6 Друзья по песне. Баллада о французском летчике (Н. Богословский и Ф. Лемарк; М. Матусовский). Вл. Трошин. — Поют ребята. Утро им принадлежит (Н. Богословский и М. Филипп-Жерар; М. Матусовский). И. Кобзон.
- Д 000 23619—20 Н. Богословский. Андрюшин день. 12 музыкальных картин для детей. Стихи В. Лифшица. 1. С добрым утром. 2. У пруда. 3. Скакалочка. 4. Прогулка. 5. Дождь пошел. 6. Игра в лошадки. 7. Грустный рассказ. 8. Забавная игрушка. 9. Хоровод. 10. Игра с котенком. 11. На качелях. 12. Спокойной ночи. *Камерный оркестр п/у Н. Богословского. Читает Н. Литвинов.*
- Д О 29019—20 Н. Богословский. Фантазия на темы песен из кинофильмов. Оркестровая редакция К. Кромского. — Седая ночь (Л. Ошанин). Н. Киселева и Э. Лобковский. — Песня об ангелах (Я. Зискинд). И. Кобзон. — Ты знай, солдатская песня из к/ф «Таинственный монах» (М. Танич). Хор Всесоюзного радио п/у А. Андрусенко. — Старая Одесса, увертюра из к/ф «Золотые часы». — Чистые пруды, из цикла «Музыкальные новеллы» (М. Матусовский). В. Левко и Е. Кибкало. — Песня о молодом солдате (Н. Доризо). Артур Эйзен, вокальн. квартет. — Песня Анджея из оперы «Алло, Варшава» В. Турчанинов. — Вечернее метро (Л. Ошанин), Вадим Мулерман. — Скерцо. Ансамбль

- эл.-муз. инструментов п/у В. Мещерина. — Хорошая погода, песня из к/ф «Старый знакомый» (В. Лифшиц). Э. Лобковский. Эстрадный оркестр Всесоюзного радио. Дирижеры: Ю. Силантьев (1, 3, 4, 5, 8), Э. Шварц (2), Н. Богословский (6, 7).
- 33 Д 29671—2 Советские композиторы — армии. Песни Никиты Богословского. *Вступительное слово* — Автор. *Любимый город*. (Е. Долматовский). *Темная ночь* (В. Агатов). *М. Бернес*. — *Лизавета* (Е. Долматовский). *Виталий Власов*. — Песня о молодом солдате (Н. Доризо). *Артур Эйзен*. *Вокальный октет Краснознаменного ансамбля*. — *Солдатский вальс* (В. Дыховичный). *Владимир Бунчиков*. — *Бывалый старшина* (В. Бахнов и Я. Костюковский). *Георгий Абрамов*. *Октет Краснознаменного ансамбля*. — *Пограничная тишина* (М. Матусовский). *Владимир Трошин*. — *Морская песенка* (В. Дыховичный и М. Слободской). *Марк Бернес*. — *Тем, кто в море* (Л. Ошанин). *М. Михайлов*. — *Ты знай* (М. Танич). *Большой хор Всесоюзного радио*.
- Д 000 31271—2 Песни Никиты Богословского. *Спасибо вам за тишину* (Е. Евтушенко). *Лев Лещенко*. — *Колокольчик* (Е. Евтушенко). *Валентина Дворянинова*. — *Бывают в жизни дни* (М. Танич). *Лев Лещенко*. — *Домик на берегу* (М. Танич). *Георгий Лютинов*.
- Д 000 32901—2 Песни Н. Богословского и М. Филипп-Жерара. *Тихая колыбельная* (В. Орлов). *Лев Лещенко*. — *В ожидании чуда* (В. Орлов). Э. Орловецкий. — *Мерси* (М. Танич). *В. Трошин*. — *Объяснение в любви* (В. Орлов). *И. Кобзон*.
- Д 33 619—20 Музыка Никиты Богословского. *Играет оркестр п/у Ю. Силантьева*. Балетная сюита в 6-ти частях (1. Интродукция. 2. Марш. 3. Адажио. 4. Гавот. 5. Полька. 6. Полонез). — *Танец*. — *Романтическая увертюра*. — *Венгерские напевы*. — *Танец*. — *Фантастический танец*. — *Старая Одесса*
- 000 34611—12. Улыбки большого города (Н. Богословский, М. Филипп-Жерар; Е. Агранович). *Не бойся говорить с людьми*. *О. Анофриев*, *квартет «Советская песня»*. — *Будет все наоборот*. *В. Дворянинова*, *Ю. Слободкин*. — *Антенны на крышах*. *Ю. Слободкин*. — *Стучится счастье*. *С. Варгузова*. *Оркестр п/у В. Герлецкого*.
- Д 000 34711—12 Н. Богословский и М. Филипп-Жерар (Е. Агранович). *Антенны на крышах*. *Вадим Мулерман*. — *Будет все наоборот*. *Вадим Мулерман и Вероника Круглова*.
- Д 000 34895—6 Песни Н. Богословского на стихи М. Танича из кинофильма «Берега». *Песенка киномеханика*. *В. Золотухин*. — *Берега*. *Вокальн. квартет «Улыбка»*. — *Ay! В. Золотухин*. — *В лесу*. *О. Анофриев*. *Инстр. ансамбль «Мелодия»*. *Руководители Г. Гаранян и В. Чижик*.
- Д 000 35179—80 Муслим Магамаев поет песни Никиты Богословского. *Любимый город* (Е. Долматовский). — *Шаланды* (В. Агатов). — *Три года ты мне снилась* (А. Фатьянов) — *Мерси* (М. Танич). *Эстрадн. оркестр Всесоюзного радио*. *Дирижер Ю. Силантьев*.
- М 62 36777—8 Н. Богословский. Музыка к телевизионной комедии «Жили три холостяка». Романс Андрея. *О. Анофриев*. — *Три дороги*. *В. Толкунова*. — *Пингвиния*. *И. Кобзон* — *Песня о дружбе*. *ВИА «Самоцветы»*. *Стихи М. Танича*.
- М 62 36799—800, Г 62—04371—2 Валерий Ободзинский поет песни Никиты Богословского. *Пойми меня*. *Вечный вальс* (И. Кохановский). *Я ревную тебя* (А. Поперечный). *Наказание мое* (И. Кохановский).

33 М 40 42071—4 (комплект из 2-х пластинок). Александр Блок. Незнакомка. Пьеса в трех видениях. Музыка Никиты Богословского. Постановка Анатолия Эфроса. Действующие лица и исполнители: От автора — А. Эфрос. Незнакомка — О. Яковлеви. Поэт — В. Высоцкий. Звездочет — А. Песелев. Голубой — М. Козаков. Господин в котелке — А. Грачев. Посетители кабачка, гости в гостиной, дворники — артисты Драматического театра на Малой Бронной. Вокальные номера — О. Анофриев. Государственный оркестр Кинематографии. Дирижер Н. Богословский.

Г 62—06859—60 Валерий Золотухин. Я к тебе со всею душой (И. Шаферан). — Старая песня (М. Львовский). — Влюбленный коногон (Е. Долматовский). — Свадьба (И. Шаферан). Эстрадный оркестр Всесоюзного радио. Дирижер Ю. Силантьев (1, 3). В. Рысков, И. Холов, гитары (2, 4).

Д 033035—8 Р. Стивенсон. Остров сокровищ. Инсценировка В. Сечина. Музыка Н. Богословского. Инстр. ансамбль п/у Михайлова.

Д 035403—4 «Факир на час». Композиция спектакля Театра сатиры. Музыка Н. Богословского.

Д 8687—8 Полчаса в Париже. Обзорение. Поют французские шансонье. Автор обзорения и ведущий Никита Богословский.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Н. В. БОГОСЛОВСКОГО

В СОСТАВЕ ДРУГИХ ДИСКОВ

Стерео

СМО 2997 Три года ты мне снилась (А. Фатьянов). Валерий Баглаенко.

СМО 4345 Три года ты мне снилась. Ансамбль «Мелодия».

С 60—05269 Вечный вальс (И. Кохановский). В. Ободзинский.

С 60—05424 Темная ночь (В. Агатов). М. Магомаев.

С 60—05730 Лизавета (Е. Долматовский). Ю. Богатилов.

С 90—05853—4 Темная ночь (В. Агатов). Любимый город (Е. Долматовский). М. Бернес.

С 60—06269 Стучись в любую дверь (И. Кохановский). ВИА «Поющие сердца».

С 60—06307 Ау (М. Танич). В. Золотухин.

С 60—06607 Спасибо вам за тишину (Е. Евтушенко). Л. Лещенко.

С 60—06681 Темная ночь (В. Агатов). Я. Кош.

Моно

Д 000 11025—6 Лизавета (Е. Долматовский). Моя любимая (Е. Долматовский). В. Власов — Давно не бывал я в Донбассе (Н. Доризо). С. Лукьянов. Инстр. ансамбль «Мелодия».

Д 0 21343—4 Шаланды. Темная ночь (В. Агатов). М. Бернес.

Д 0 25557 Домик на Лесной (Н. Лобковский). Л. Утесов.

Д 000 25933—4 Спят курганы темные (Б. Ласкин). Романс Рощина (Н. Доризо). М. Бернес.

Д 25994 Ворон к ворону летит (А. Пушкин). А. Огневцев.

- Д 27877 Темная ночь (В. Агатов): *Вл. Трошин*.
- Д 000 28001 Песенка шофера (В. Бахнов, Я. Костюковский).
Л. Утесов.
- Д 029993—4 Мужской разговор (Н. Доризо). Огонек (Е. Долматовский) *Вл. Макаров*.
- Д 0 30945—6 Помнишь, мама? Романс Рощина (Н. Доризо).
М. Бернес. — Мужской разговор (Н. Доризо). *В. Макаров*.
- Д 000 31273 Помнишь, мама? (Н. Доризо). *В. Макаров*.
- Д 000 31915 Любимый город (Е. Долматовский). *М. Бернес*.
- Д 0 32709 Сцены и куплеты Чашкина из оперетты «Одиннадцать неизвестных». *В. Володин*.
- Д 0 32795 Любимый город (Е. Долматовский). *М. Бернес*.
- Д 0 32815 Спят курганы темные (Б. Ласкин). *И. Шмелев*.
- Д 000 32919 Темная ночь (В. Агатов). *Ладо Лесковар* (Югославия).
- Д 0 33309—10 Песня старого извозчика (Я. Родионов). Коса (Б. Ласкин). *Л. Утесов*.
- Д 0 33311—12 Солдатский вальс (В. Дыховичный). Днем и ночью (В. Дыховичный и М. Слободской). *Л. Утесов*.
- Д 0 33566 Мерси (М. Танич). *И. Кобзон*.
- Д 0 33667—8 Спят курганы темные (Б. Ласкин). Любимый город (Е. Долматовский). *М. Бернес*.
- Д 000 34021 Песня о Донбассе (Н. Доризо). *Вл. Макаров*.
- Д 34610 Песенка киномеханика (М. Танич). *В. Золотухин*.
- Д 0 34897 Здравствуйте, да прощайте (Е. Долматовский). *П. Киричек*.
- Д 000 35247 Темная ночь (В. Агатов). *М. Магомаев*.
- Д 0 35407 Наша любовь (В. Агатов). *Г. Виноградов*.
- М 62 36717—18 Три года ты мне снилась (А. Фатьянов). *ВИА «Музыка»*.
- М 60 36929—34 Второе сердце (Е. Долматовский). Темная ночь (В. Агатов). Окраина (Е. Долматовский). *Л. Утесов*.
- М 60 37151 Темная ночь (В. Агатов) *Вл. Нечяев, Вл. Бунчиков*.
- М 62 37359 Старая пластинка (Я. Родионов). *ВИА «Ариэль»*.
- М 62 37489 Песня о дружбе (М. Танич). *ВИА «Самоцветы»*.
- М 62 37895 Домик на Лесной (Н. Лобковский). *Л. Утесов*.

Оглавление

К читателю	3
Глава первая. До войны	6
Начало	6
Путь к мастерству	8
Свое слово	14
Первая, предвоенная	19
Глава вторая. Война	23
В сорок первом	23
Позывные военных лет	27
На Карельском фронте	31
Глава третья. После войны: через песню — к опере	34
Песенные циклы	34
Пятидесятые годы: от песенных циклов — к симфониям	39
«Василий Теркин»	44
«Позывные гражданской»	52
Глава четвертая. Театральный композитор	56
Интерпретатор драматических произведений	56
«Незнакомка»	61
От театра Блока — к Театральной симфонии	66
Вместо заключения	77
Приложение	81
Музыка Н. В. Богословского к художественным фильмам	83
Музыкально-драматические произведения Н. В. Богословского	84
Симфонии	88
Сборники песен Н. В. Богословского	89
Н. В. Богословский о себе	89
Дискография	89

Константин Николаевич Тарновский
КОМПОЗИТОР НИКИТА БОГОСЛОВСКИЙ

Редактор А. Курцман. Художник В. Сидоренко. Худож.
редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Р. Орлова. Корректор
Л. Рабченко.

ИБ № 1932

Сдано в набор 24.11.83. Подп. к печ. 15.05.84. А 09696 Форм. бум.
84×108¹/₃₂. Бумага типогр. № 1. Гарнитура шрифта литерат. Печать
высокая. Печ. л. 3,56. Усл. печ. л. 5,98. Усл. кр.-отт. 6,23. Уч.-изд. л.
6,07 (с вкл.). Тираж 20 000 экз. Изд. № 6649. Зак. 967. Цена 50 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6,
Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.